



Studia Jagellonica Lipsiensia

22

AGNIESZKA GAŚIOR UND JULIA TRINKERT (HG)

Erfolgreiche Einwanderer

Künstlermigration im Ostseeraum
in der Frühen Neuzeit

Studia Jagellonica Lipsiensia

im Auftrag des Leibniz-Instituts für Geschichte
und Kultur des östlichen Europa (GWZO)

herausgegeben von
Jiří Fajt und Markus Hörsch

in Zusammenarbeit mit
Winfried Eberhard, Ute Engel, Adam S.
Labuda, Christian Lübke, Ernő Marosi (†),
Maren Röger, Eva Schlotheuber,
Robert Suckale (†) und František Šmahel

Gedruckt mit Unterstützung des Leibniz-Instituts für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO) e.V. in Leipzig. Diese Maßnahme wird mitfinanziert durch Steuermittel auf der Grundlage des vom Sächsischen Landtag beschlossenen Haushaltes.

Der Titel ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.sandstein-verlag.de, DOI: 10.25621/sv-gwzo/SJL-22

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 Lizenz (BY-NC). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für nicht kommerzielle Zwecke (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.de>).

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2021, Sandstein Verlag, Goetheallee 6, 01309 Dresden
Umschlagabbildung: Medaille auf König Wladislaw IV., die Befreiung von Smolensk und die Siege über Türken und Schweden.
Sebastian Dadler, 1636. Revers. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Münzkabinett, Inv.-Nr. BUB2430

Bildredaktion: Sarah Weiselowski, Berlin
Gesamtredaktion: Markus Hörsch, Prag/Leipzig
Korrektorat: Una Giesecke, Dresden
Einbandgestaltung: Sandstein Verlag, Dresden
Gestaltung, Satz, Repro: Sandstein Verlag, Dresden
Druck: FINIDR, s.r.o., Český Tešín
www.sandstein-verlag.de
ISBN 978-3-95498-646-0

22 Erfolgreiche Einwanderer

Künstlermigration im Ostseeraum
in der Frühen Neuzeit

AGNIESZKA GAŚIOR UND JULIA TRINKERT

SANDSTEIN

Inhalt

7 Einleitung

Krista Kodres

12 Nach Reval: Von der Migration der Künstler

Anna Ancāne

22 From Immigrant Carpenter to City Architect of Riga

The Case of Rupert Bindenschu (1645–1698)

Julia Trinkert

36 Johann Caspar Hindersin (1667–1738) und seine Rolle als Hausarchitekt der Familie Dohna in Ostpreußen

Stefanie Schuldt

52 Stockholm – Paris – Rom

Die Studienreise von Tessins Schüler Göran Josuæ Adelcrantz
nach Frankreich und Italien 1704 bis 1706

Stefanie Schuldt, Pauline Wagenknecht, Peter Tångeberg

66 Transkription und Übersetzung der Briefe Göran Josuæ Adelcrantz'

Konrad Ottenheym

122 Architektur von Bildhauern

Die internationale Reichweite von Cornelis Floris
und Hendrick de Keyser

Franciszek Skibiński

158 Gdańsk and Beyond

Artist Mobility and Artistic Exchange in
Royal and Ducal Prussia (1550–1650)

Constanze Köster

176 »bey eingefallenen Kriegs-Troublen zog er nach Amsterdam«

Künstlerweg und Kunsttransfer
zwischen Holland und Schleswig-Holstein

Rafał Makala

- 194 **Der Stettiner Herzogshof um 1600 als Ziel und Station künstlerischer Wanderungen**

Elita Grosmane

- 212 **Die Migration von Bildhauern und das Erstarren barocker Bildhauerwerkstätten in Kurland und Riga**

Agnieszka Gąsior

- 230 **Zwischen Kalkül und Zufall**
Der Ausnahmemedailleur Sebastian Dadler (1586–1657)
und seine europäische Klientel

Ylva Haidenthaller

- 254 **Von Goldschmieden, Münzschneidern und Medailleuren**
Einblicke in die Künstlerimmigration nach Stockholm
im 17. Jahrhundert

Torsten Veit

- 270 **Oberbayern im Ostseeraum**
Betrachtungen zur Verbreitung von Arbeiten Wessobrunner
Stuckatore im 17. und 18. Jahrhundert

Anhang

- 288 **Ortsregister**
290 **Namensregister**

Einleitung

Bewegung und Mobilität sind in den Künsten seit jeher wichtige Katalysatoren für Innovation und Entwicklung. Zusammen mit Künstlern wandern auch neue Ideen, Konzepte, Stilformen und Techniken über Grenzen hinweg und vermischen sich an ihren Ankunfts-orten mit dem dort Tradierten. Eine weite Wanderung in ein fremdes Land bedeutete in der Frühen Neuzeit ein hohes Risiko, war doch das Wissen um ferne Gebiete in der Regel eingeschränkt und das Reisen beschwerlich. Dennoch ist für jene Zeit eine erstaunliche Migrationsaktivität in den künstlerischen Berufen zu verzeichnen.

In diesem Kontext befassten sich die Autorinnen und Autoren des vorliegenden Bandes anhand unterschiedlicher Fallbeispiele mit dem Phänomen der Künstlermigration in der Ostseeregion. Die Ostsee war in der Frühen Neuzeit nicht nur die Barriere, als die sie im späteren Verlauf der Geschichte wahrgenommen wurde, sondern auch eine Kontaktzone; ihre Anrainerländer standen in vielfältigen Beziehungen zueinander – Handel, Diplomatie, aber auch Krieg begünstigten den Austausch untereinander und somit auch die Migration. In besonderem Maße galt dies auch für die Kunst. Politisch wurde die Region gerade im 16. bis 18. Jahrhundert durch zahlreiche militärische Konflikte geprägt, die historisch unter die Zeit der Nordischen Kriege subsumiert werden.

Das über zwei Jahrhunderte andauernde Ringen um das *dominium maris baltici*, die Vorherrschaft im Ostseeraum, erwies sich für Nordosteuropa prägend und beeinflusste insgesamt die politische Neuordnung des frühneuzeitlichen Europa. Klaus Zernack definierte »das Zeitalter der Nordischen Kriege«, welches die Ausweitung des Dreißigjährigen Krieges auf die Region einschließt, als eine eigene Geschichtsepoch, in der sich »*sukzessive, aber keineswegs gradlinig das neue Gesicht Osteuropas*« formte.¹ Unter den Nordischen Kriegen fasste er dabei die Gesamtheit der militärischen Auseinandersetzungen im Ostseeraum in den Jahren 1554 bis 1721 zusammen, zu deren Hauptakteuren Polen, Schweden, der Moskauer Staat und Dänemark gehörten. Erst Zernacks umfassendes Konzept der Nordischen Kriege als regionenkonstituierender Geschichtsepoch wies über die bisherige nationalhistoriografische Forschung hinaus und lenkte die Aufmerksamkeit auf größere Zusammenhänge, betonte das transnationale Ausmaß der vielen miteinander verbundenen Konfliktherde und machte die Folgen

des Kampfes um die Vormachtstellung im Ostseeraum im gesamteuropäischen Kontext sichtbar.

Vor diesem Hintergrund ging das Projekt »Bellum et artes«² am Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO) in Leipzig der Frage nach den Auswirkungen der komplexen kulturellen, politischen und ökonomischen Verflechtungen im Ostseeraum im Zeitalter der Nordischen Kriege auf die Kunst und Künstler³ nach und gab auch den Anstoß zu einem Workshop. Dort zeigte sich die große inhaltliche und methodische Nähe zwischen den Forschungsschwerpunkten der beiden Herausgeberinnen.⁴ Aus einem lebhaften Austausch formierte sich die Idee, den nun vorliegenden Band zusammen anzugehen.

Kriege und militärische Konfrontationen, die für Mittel- und Nordosteuropa der Frühneuzeit prägend waren, wirkten sich auf die Künste nicht nur zerstörend aus, sondern bedingten und beförderten gleichermaßen auch ihre Entwicklung. Bei den politischen Protagonisten steigerten sie das Bedürfnis nach visueller Kommunikation und künstlerischer Repräsentation und waren gleichzeitig ein wichtiger Motor für Künstlermigration. Daneben wirkten auch andere einschneidende Ereignisse unterschiedlichster Art als Auslöser für Wanderbewegungen. Exemplarisch sind hier Hungersnöte zu nennen, wie sie etwa 1602/03 oder 1695 bis 1697 in Reval auftraten, wiederkehrende Epidemien wie in Wessobrunn oder auch die Pest, die 1663 in Amsterdam und 1710 in Reval wütete.

Die Autorinnen und Autoren zeichnen in ihren Beiträgen ein differenziertes Bild von der Dynamik künstlerischer Transferprozesse und den tatsächlichen Arbeitsbedingungen von Künstlern und Kunsthandwerkern in der Ostseeregion. Dabei liegt der Schwerpunkt nicht nur auf Metropolen wie Danzig, die hierbei besondere Anziehungskraft ausübten, und nicht nur auf niederländischen Künstlern und Kunsthandwerkern, die die personenstärkste Einwanderungsgruppe rund um die Ostsee darstellten. Vielmehr wird der Blick auf verschiedene Gruppen und Individuen sowie die gesamte Ostseeregion gerichtet: auf die Königreiche Polen, Dänemark und Schweden (mit seinen Ostseeprovinzen), das Herzogtum Kurland oder auch Städte wie beispielsweise Stockholm, Riga oder Reval. Folgende Fragen bilden einen gemeinsamen Ausgangspunkt aller Untersuchungen: Was motivierte die Künstler zur Migration und welche Ziele steuerten sie an? Was machte einen Ort für

die Ankömmlinge attraktiv? Blieben die Künstler an ihrer neuen Wirkungsstätte, kehrten sie wieder in ihre Heimat zurück, oder wanderten sie vielleicht sogar weiter? Welche künstlerische Entwicklung nahmen sie in ihrer neuen Heimat und welche Rolle spielten sie dort? Wie integrierten sie sich vor Ort?

In einer Fallstudie zur Bedeutung der Künstlerimmigration in Reval zeichnet Krista Kodres in ihrem Beitrag »Nach Reval: Von der Migration der Künstler« Gründe, Akteure, das soziopolitische Umfeld sowie die Nachfrage und den Erfolg nach. Sie erläutert dabei die Mechanismen dieses Prozesses anhand der künstlerischen Biografien der Maler Lambert Glandorf und Kasper Struss sowie des Bildhauers Arent Passer, um dann den Bogen zu Persönlichkeiten wie Christian Ackermann oder Ernst Wilhelm Londicer zu spannen, die sich explizit als Künstler definierten und die örtlichen Zunftregelungen herausforderten.

Mit den Auswirkungen von Künstlermigration auf die Architektur befassen sich Anna Ancâne, Julia Trinkert und Stefanie Schuldt: In der Folge der wirtschaftlichen Blüte nahm auch die Bautätigkeit in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Riga zu. Am Beispiel des aus Straßburg stammenden und sehr erfolgreichen Stadtbaumeisters Rupert Bindenschu zeichnet Anna Ancânes Beitrag »From Immigrant Carpenter to the City Architect of Riga. The Case of Rupert Bindenschu (1645–1698)« Karriere und Netzwerke der für die barocke Architektur Rigas bedeutendsten Künstlerpersönlichkeit nach. Vor dem Hintergrund der wirtschaftlichen und politischen Situation in Ostpreußen um 1700 wurden Karrieren von Architekten aus der zweiten Reihe möglich, wie Julia Trinkert in ihrem Beitrag über »Johann Caspar Hindersin (1667–1738) – Hausarchitekt der Familie Dohna in Ostpreußen« deutlich macht. Hindersin konnte für seine Dienstherrn aus der Familie Dohna solide Entwürfe für Repräsentationsbauten liefern und deren Bau anleiten. Der Rückgriff auf bekannte Vorlagen sowie die Begutachtung durch Autoritäten seines Faches entsprach den Erwartungen der Auftraggeber und visualisierte ihre königsnahe Haltung sowie die Zugehörigkeit zum preußischen Adel. Auf diese Weise gelang es Hindersin, sich auch für eine Tätigkeit im preußischen Staatsdienst zu profilieren.

Stefanie Schuldt zeichnet anhand der überlieferten Korrespondenz eines Architekturschülers von Nicolaus Tessin d. J. in ihrem Beitrag »Stockholm – Paris – Rom. Die Studienreise von Tessins Schüler Göran Josuæ Adel-

crantz nach Frankreich und Italien 1704 bis 1706« exemplarisch eine Ausbildungsreise in europäische Kunstzentren nach. Sie thematisiert darin die Rolle einer solchen Reise für die Karrieregestaltung eines Nachwuchсарchitekten im Spannungsfeld zwischen Künstlermigration nach Schweden und Ausbildungsreisen einheimischer Künstler. Anhand der sorgfältigen Dokumentation der Reiseroute, der Aufgaben und Erwerbungen sowie der persönlichen Vernetzung Adelcrantz' werden transkulturelle Austauschprozesse sowie vielfältige Formen von Transfer deutlich. Ihr Beitrag wird deshalb auch durch die Edition und Übersetzung der erhaltenen Briefe an den Dienstherrn ergänzt.

An die Schnittstelle zwischen Architektur und Bildkünsten stellt Konrad Ottenheim seinen Überblick »Architektur von Bildhauern. Die internationale Reichweite von Cornelis Floris und Hendrick de Keyser«. Die Etablierung antiker Formensprache für Architekturdekor in Antwerpen, Mechelen und Utrecht ließ die Nachfrage nach Künstlern aus diesen Städten seit den 1540er Jahren in Europa sprunghaft steigen. Der prominenteste Künstler unter ihnen, Cornelis Floris, bereitete den Boden für eine nahezu flächendeckende Verbreitung seines Stils durch seine Mitarbeiter und Assistenten, etwa die Bildhauerfamilie Midow, Willem van den Blocke, Gert van Egen, die in Nordeuropa wiederum einflussreiche, eigene Werkstätten gründeten. Ottenheim beschreibt ferner die Situation reisender Bildhauer-Architekten wie Philip Brandin, Hans Fleming oder Cornelis Coppens sowie die um die Jahrhundertwende einsetzende Interessenverlagerung der Auftraggeber auf Amsterdam und die *all'antica*-Arbeiten Hendrick de Keyzers.

Die Untersuchungen von Franciszek Skibiński, Constanze Köster, Rafał Makala, Elita Grosmane, Agnieszka Gąsior, Ylva Haidenthaler und Torsten Veit zur Künstlermigration und ihren Auswirkungen auf die Bildkünste im Ostseeraum eröffnen ein vielfältiges Panorama. Franciszek Skibiński befasst sich in seinem Beitrag »Gdańsk and beyond. Artist mobility and artistic exchange in Royal and Ducal Prussia (1550–1650)« mit Vernetzungen von Künstlern in Preußen. Er zeichnet anhand einiger Fallbeispiele ein facettenreiches Bild von Migrationsbewegungen in diese und innerhalb dieser spezifischen Region, darunter u. a. von Künstlern wie Hans Windrauch, Willem van den Blocke, Hans Kramer oder Anton Möller. Gleichzeitig weist er nach, dass der Import von Kunstwerken zwischen den preußischen Städten eine bedeutende Rolle spielte, etwa von Danzig nach Thorn.

Skibiński berücksichtigt im Kontext seiner Untersuchungen zudem die sozialen Privilegien der vorgestellten Akteure in Wechselwirkung mit einflussreichen Auftraggebern, die die Kunstproduktion in Preußen zu einer Blüte führten.

Constanze Köster beschreibt die direkten Auswirkungen der Nordischen Kriege auf den Werdegang des Malers Jürgen Ovens am Hof des Herzogtums Schleswig-Holstein-Gottorf in ihrem Beitrag »»bey eingefallenen Kriegs-Troublen zog er nach Amsterdam«. Künstlerweg und Kunsttransfer zwischen Holland und Schleswig-Holstein«. Der in Rembrandts Werkstatt ausgebildete Ovens pendelte zeitlebens zwischen Friedrichstadt an der Westküste des Herzogtums und Amsterdam. Dadurch nahm er eine entscheidende Rolle für künstlerische Transferprozesse zwischen beiden Orten ein: Am Hof galt Ovens als niederländischer Maler, in Amsterdam als höfischer Künstler. Zudem befasst er sich in seinem Werk allegorisch mit dem Thema von Krieg und Frieden.

Rafał Makala beleuchtet an der Wende zum 17. Jahrhundert, wie sich das pommerische Herzogshaus der Greifen auch kunstpölitisch im Netzwerk benachbarter Renaissancehöfe positionierte und die für Reichsfürsten angemessenen Repräsentationsformeln bediente. Sein Beitrag »Der Stettiner Herzogshof um 1600 als Ziel und Station künstlerischer Wanderungen« umfasst dabei vielseitige Facetten: Er stellt die Arbeiten der vor Ort tätigen Künstler Thomas Nether, David Redtel, Wilhelm Zacharias, Hans Schenck und Cornelius Crommeny vor, thematisiert importierte Werke, etwa den Pommerischen Kunstschränk nach einem Konzept von Philipp Hainhofer oder Goldschmiedearbeiten von Johannes Körver oder Christoph und Zacharias Lencker, und führt auch Kooperationen mit städtischen Zunftmeistern auf.

Elita Grosmane gibt in ihrem Beitrag »Die Migration von Bildhauern und das Erstarken barocker Bildhauerwerkstätten in Kurland und Riga« einen Überblick über die Entwicklungen von Neuausstattungskampagnen von Kirchen nach der Reformation, die in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts begonnen wurden und ihren Höhepunkt im 17. Jahrhundert fanden. Exemplarisch stellt sie Werke aus der über drei Generationen bestehenden Bildschnitzerwerkstatt in Windau (Ventšpils) sowie jener aus Mitau (Jelgava) vor, in der Hans Weidemann und danach Tobias Heintz tätig waren. Darüber hinaus lenkt Grosmane den Blick auf weitere Holzschnitzer, die bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts bedeutende, auch profane Kunstwerke in Lettland schufen.

Agnieszka Gašior folgt in ihrem Beitrag »Zwischen Kalkül und Zufall. Der Ausnahmemedailleur Sebastian Dadler (1586–1657) und seine europäische Klientel« einer beispielhaften Karriere für künstlerische Mobilität in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Dadlers biografische Stationen führten ihn von Straßburg nach Augsburg und Wien über Dresden nach Danzig und schließlich nach Hamburg. Ausschlaggebend für seinen Erfolg war eine geschickte Vernetzung mit einflussreichen politischen Akteuren, meist in hochadligen Kreisen, sowie die exklusive und nachgefragte Gattung der Medaillen und Gedenkmünzen im Kontext höfischer Repräsentationspraxis, auf die er sich als Goldschmied spezialisiert hatte.

Daran knüpft Ylva Haidenthaller in ihrem Beitrag »Von Goldschmieden, Münzschneidern und Medailleuren: Einblicke in die Künstlerimmigration nach Stockholm im 17. Jahrhundert« an und zeichnet die gelungene Etablierung dieser künstlerischen Gattung in Schweden, das seit dem Dreißigjährigen Krieg zu einer neuen Großmacht aufgestiegen war, im Kontext von Fragen des Kulturtransfers nach. Für auswärtige Künstler und Medailleure wie Johan Rethe, Johan Georg Breuer und Anton Meybusch wurde Schweden in der Folge als Wirkungsort attraktiv.

Schließlich befasst sich Torsten Veit ausgehend von den Arbeiten für die Innendekorationen der Schlösser Ruhenthal (Rundāle) zwischen 1765 und 1767 sowie der folgenden für die Schlösser Mitau (Jelgava), Oberpahlen (Põltsamaa) und für Herrenhäuser in Kurland in seinem Beitrag »Oberbayern im Ostseeraum. Betrachtungen zur Verbreitung von Arbeiten Wessobrunner Stuckatoren im 17. und 18. Jahrhundert« mit der Migration Johann Michael Graffs, Stuckator aus Wessobrunn, von Oberbayern über Preußen bis in den Ostseeraum. Stellvertretend kann Graff damit als Vertreter eines sehr dynamischen, erfolgreichen und über die Grenzen des Alten Reichs hinweg tätigen Handwerkernetzwerks aus einer überschaubaren ländlichen Region gezeigt werden, das großen Einfluss auf die repräsentativen Innenraumgestaltungen seiner Zeit hatte. Um sich der Komplexität dieses Netzwerks zu nähern, bedient sich Veit deskriptiv statistischer und geografischer Auswertungen.

Der vorliegende Band dokumentiert den gleichnamigen Workshop, der vom 8. bis 9. Februar 2018 am Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO) unter dem Titel »Erfolgreiche Einwanderer. Künstlerimmigration im Ostseeraum während

der Nordischen Kriege (1554–1721)« stattfand. Die redaktionelle Arbeit begann unter den Vorzeichen diverser herausfordernder Entwicklungen in Europa ab 2019 und fand ihren Abschluss in den Tagen der Corona-Pandemie, die allen Beteiligten einmal mehr Faktoren für historische Ereignisse als Auslöser für Migrationsbewegungen vor Augen führte.

Die Entstehung der Publikation unter erschwerten Bedingungen machten überhaupt erst möglich Markus Hörsch durch seine redaktionelle Unterstützung und als Übersetzerin Sabine Franke – ihnen gilt unser Dank. Die Quellenedition zum Beitrag von Stefanie Schuldt verwirklichten neben der transkribierenden und endredigierenden Autorin die Skandinavistin Pauline Wagenknecht (München) mit ihrer Übersetzung und als landessprachlicher Korrektor und zugleich feinsinniger Kenner der deutschen Sprache Peter Tångeberg (Tystberga). Marie Wickern und Jennifer-Melina Geier leisteten wichtige organisatorische Hilfestellung, für die wir ebenfalls dankbar sind. Last but not least freuen wir uns mit den Reihenherausgebern, dass dieser Band nun, nach wiederholter Ausschreibung der Reihe *Studia Jagellonica Lipsiensia*, als erster in erneuerter und optisch frischer Form beim Verlag Sandstein in Dresden erscheinen kann – wir danken allen dort Beteiligten für die professionelle Arbeit.

Die Herausgeberinnen
Düsseldorf und Görlitz, im Oktober 2021

Literatur

Ausst.-Kat. *Bellum & Artes. Sachsen und Mitteleuropa im Dreißigjährigen Krieg*. Hg. von Theda JÜRJENS und Dirk SYNDRAM, von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und dem Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO). Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Residenzschloss, 8.7. – 4.10.2021. Dresden 2021.

BRINK, Claudia/JAEGER, Susanne/WINZELER, Marius (Hgg.): *Bellum & Artes. Mitteleuropa im Dreißigjährigen Krieg*. Hg. vom Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO), den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und der Nationalgalerie Prag. Dresden o.J. (2021).

EICHBERGER, Dagmar/LORENTZ, Philippe/TACKE, Andreas (Hgg.): *The Artist between Court and City (1300–1600)/L'artiste entre la Cour et la Ville/Der Künstler zwischen Hof und Stadt*. Tagungsband CIVIC ARTISTS AND COURT ARTISTS (1300–1600). Case Studies and Theories about the Status of the Artist, Paris 2014. Petersberg b. Fulda 2017 (artifex – Quellen und Studien zur Künstlersozialgeschichte/Sources and Studies in the Social History of the Artist).

GAŠIOR, Agnieszka: *Konfessionelle Bilderwelten – Ein kurzer Abriss zum Werk und zur Rezeptionsgeschichte Bartholomäus Strobels d.J.* In: KROESSEN/NYBORG/SAUERBERG 2017, 305–338.

GAŠIOR, Agnieszka: Sebastian Dadler (1586–1657). – Bartholomäus Strobel d.J. (1591 – nach 1649). In: BRINK/JAEGER/WINZELER 2021, 373–386.

KROESSEN, Justin/NYBORG, Ebbe/SAUERBERG, Marie Louise (Hgg.): *From Conservation to Interpretation. Studies of Religious Art (c. 1100 – c. 1800) in Northern and Central Europe in Honour of Peter Tångeberg*. Leuven/Paris/Bristol 2017 (Art & Religion 7).

TRINKERT, Julia: *Herzogin Anna von Mecklenburg-Kurland (1533–1602) – ambitionierte Kunstvermittlerin am kurländischen Hofe des ausgehenden Jahrhunderts?* [MĒKLENBURGAS-KURZEMES HERCOGIENE ANNA (1533–1602) – GODKĀRĪGA MĀKSLAS VIDUTĀJA KURZEMES GALMĀ 16. GADSIMTA BEIGĀS?]. In: *European Paradigms in Latvian and Livonian History, Architecture and Art. Proceedings of the Latvian Academy of Sciences. Section A, Humanities and Social Sciences* 67 (2013), No. 3–5, 134–149.

TRINKERT, Julia: *Die Emporenbrüstung der Trinitatiskirche zu Mitau/Jelgava. Zu Vorlagen und Vergleichswerken der ornamentalen Spätrenaissancedekoration im Herzogtum Kurland und Semgallen*. In: *Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung* 63 (2014), H. 3, 399–426.

TRINKERT, Julia: *Kunstproduktion in der Stadt und am Hof. Zwei Szenarien im spätmittelalterlichen Mecklenburg*. In: EICHBERGER/LORENTZ/TACKE 2017, 292–309.

ZERNACK, Klaus: *Das Zeitalter der Nordischen Kriege als frühneuzeitliche Geschichtsepoche*. In: *Zeitschrift für Historische Forschung* 1 (1974), 55–79.

Anmerkungen

1 ZERNACK 1974.

2 Das Projekt »Bellum et artes. Künstlerische Repräsentation in Ostmittel- und Nordosteuropa im Zeitalter der Nordischen Kriege (1554–1721)« wurde in den Jahren 2014 bis 2019 realisiert, bis 2016 im Rahmen der von Stefan Troebst und Agnieszka Gašior geleiteten Projektgruppe »Bellum, commercia et artes: Seehandel, Städtebau und künstlerische Repräsentation in Nordosteuropa im Zeitalter der Nordischen Kriege (1554–1721)«. Stefan Troebst sei hier für seine initiale Unterstützung herzlich gedankt. Sie ermöglichte die Entwicklung des späteren umfangreichen Ausstellungsprojekts, das jetzt in die Publikationen *Ausst.-Kat. Dresden 2021* und *BRINK/JAEGER/WINZELER 2021* mündete.

3 GAŠIOR 2017. – GAŠIOR 2021.

4 TRINKERT 2013. – TRINKERT 2014. – TRINKERT 2017.

Nach Reval: Von der Migration der Künstler

KRISTA KODRES

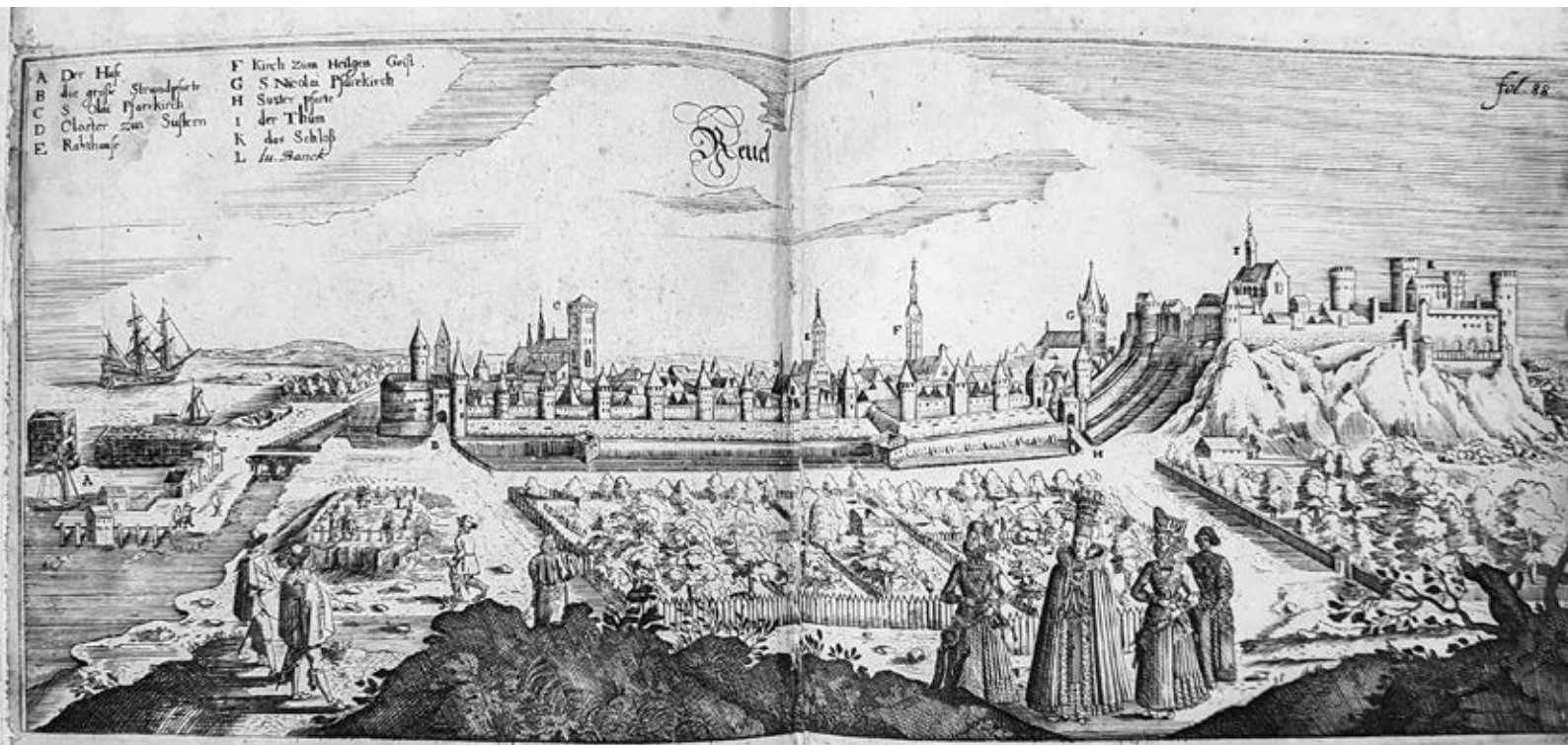


Abb. 1 Reval in den 1630er Jahren (ex: OLEARIUS 1647)

Im 17. Jahrhundert notierte Adam Olearius, der im Dienste des Herzogs von Schleswig-Holstein Persien bereiste, Eindrücke, die er von der Stadt Reval (Tallinn, Abb. 1) gewonnen hatte. In der *Vermehrte[n] Neue[n] Beschreibung Der Muscowitischen und Persischen Reyse* bezeichnete Olearius das Reval der Gegenwart als *heitere Stadt*, die »in und ausserhalb Landes für das führnehmste« gelte, die »mit Schiffen von allen Nationen häufig besucht« werde und wo alle harmonisch zusammenlebten. Sie habe den »Status Republicae Democratice« und werde »mit zuziehen der Gilden, Olderleuten und Eltesten regieret«.¹

Am Ende des Jahrhunderts charakterisierte der livländische Chronist, Pastor Christian Kelch, die örtlichen Verhältnisse wie folgt: »An Künstler und Handwercks-Leuten hat Livland (gegen andere Ländern zu rechnen) fasst zu diesen Tag eine grosse Mangel«.² Die beiden zitierten Stimmen vermitteln dem heutigen Leser eine Vorstellung davon, um was für einen Standort es sich bei Reval und generell Livland handelte, auch welches Potenzial das Land als »Immigrationsschleuse« besaß und welchen Status die Handwerksmeister genossen, die sich dort niedergelassen hatten. Der vorliegende Aufsatz behandelt teilweise dieselben Fragen. In einer Fallstudie

anhand der Stadt Reval stellen sich folgende Fragen: Warum wurde Reval in der Frühen Neuzeit zu einem Ziel für wandernde Handwerksmeister? Wer waren diese Einwanderer? Und in welchem Umfeld kamen Immigranten, das heißt, welche sozialen Bedingungen und welche Lage auf dem Arbeitsmarkt trafen sie an? Was konnten diese Einwanderer ihren Auftraggebern bieten und weshalb und wie waren sie erfolgreich?

Aus diesen Fragen wird deutlich, dass wir das Thema mit einem recht weiten Blickwinkel angehen und uns zum Ziel setzen, Immigration als einen Prozess zu betrachten, und uns mehr auf die erfolgreiche soziale Integration der Ankömmlinge konzentrieren als auf die Objekte, die in diesem Prozess hergestellt wurden.

Das Reval der Frühen Neuzeit – eine Einwandererstadt

Zuallererst gilt es, genauer anzusehen, woher die Einwanderer kamen. Seit ihrer Gründung während der Ostkolonisation im 13. Jahrhundert bestand die Stadt aus zwei Teilen: dem Domberg als Sitz der Zentralmacht und der nach dem Lübecker Stadtrecht regierten Unterstadt, die das eigentliche Reval ausmachte. Die Stadt war nicht

groß. Die Zahl der Einwohner, die auch in der Frühen Neuzeit innerhalb der mittelalterlichen Stadtmauern wohnten, blieb im Wesentlichen stabil. Das Steuerregister aus dem Jahre 1538 weist ca. 5 000 Einwohner aus,³ in den 1630er Jahren hatte die Stadt 4 500 Einwohner⁴ (einschließlich des Dombergs und der Vorstädte 6 700),⁵ 1688 waren es ungefähr 6 000.⁶ Im Zeitraum von 1624 bis 1710 wuchs die Zahl der eingebürgerten Personen im Durchschnitt um 20 pro Jahr.⁷ Doch die stabilen Statistiken täuschen: Durch Kriege, Pest und Hungersnöte fiel die Zahl der Einwohner mitunter drastisch. Nach dem Livländischen Krieg wurde die Stadt von Epidemien getroffen (1591, 1597), 1602 bis 1603 folgten die schwierigen Jahre der Hungersnot. In der großen Hungersnot der Jahre 1695 bis 1697 starben in Estland 50 000 Einwohner (die tatsächliche Zahl werden wir niemals erfahren, doch der Revaler Rat sprach damals von Massengräbern)⁸ und als Folge der Pest im Jahre 1710 ging die Zahl der Einwohner sogar auf 1 732 zurück.⁹ Erst 1782 lebten in der Stadt wieder ca. 8 000 Einwohner, einschließlich der Vorstädte und des Dombergs waren es wenig mehr als 10 000.¹⁰ Nur durch ständige Zuwanderung konnten die demografischen Lücken, die Kriege, Hungersnöte und Pest gerissen hatten, gefüllt werden. Zugleich waren der sprunghafte Rückgang der Einwohnerzahlen und die kriegerischen Zeiten in Europa Gründe dafür, warum Immigration nach Reval überhaupt stattfinden konnte.

Ein Blick auf die Geografie der Immigration macht deutlich, dass die Einwanderer im 16. Jahrhundert hauptsächlich aus Westfalen und Niedersachsen (Hildesheim, Göttingen, Hannover) stammten, im 17. Jahrhundert dagegen vor allem aus Norddeutschland (Holstein und Mecklenburg) – mehr als die Hälfte der Kaufleute stammten aus Lübeck.¹¹ Zugleich war Tallinn hinsichtlich seiner Bevölkerungsentwicklung unter den Städten in Nordeuropa keine Ausnahme: Viele Städte, die vom Dreißigjährigen Krieg (1618–1648) betroffen waren, verloren in dessen Verlauf fast die Hälfte ihrer Einwohner, und eine demografische Stagnation – die die Städte und durchaus nicht nur die Hauptstädte betraf – herrschte bis in die 1750er Jahre.¹²

Zusammenfassend lässt sich beobachten, dass Tallinn – im 16. Jahrhundert nach europäischen Maßstäben eine Stadt von durchschnittlicher Größe (vergleichbar beispielsweise mit Hannover, Goslar oder Wismar) – sich im 17.–18. Jahrhundert eher zu einer Kleinstadt zurückentwickelte. In den fünfziger Jahren des 17. Jahrhunderts lebten in Amsterdam 130 000, in Hamburg, Stockholm und Danzig über 50 000, in Kopenhagen und

Lübeck ca. 25 000 Einwohner. In der Hansestadt Stralsund, von vergleichbarer Größe wie Tallinn, lebten 10 000 Einwohner.¹³ Zugleich blieben Tallinn und Riga die größten Städte im näheren Umkreis, mit ihren 10 000 bis 15 000 Einwohnern wesentlich größer als die übrigen Städte in Estland und Livland. Ende des 17. Jahrhunderts lebten beispielsweise in Narva 3 000, in Dorpat (Tartu) 2 000 und in Pernau (Pärnu) 3 000 Einwohner.¹⁴

Werfen wir auch einen Blick darauf, wer eigentlich in Reval lebte. Zwar verband die Bewohner ihr Status als Bürger, aber sie waren durch ihre Zugehörigkeit zu den Ständen getrennt. Am deutlichsten wurden diese in der Tallinner Kleiderordnung von 1665 unterschieden, die vier Stände aufzählt: die Ratsherren, die Kaufleute der Großen Gilde, die Mitglieder der Kanutigilde (der Gilde der höheren Handwerksberufe von meist deutscher Herkunft) und die Mitglieder der Olaigilde, der einfacheren Handwerker, die auch von estnischer und finnischer Herkunft sein konnten.¹⁵ Ein genaueres Bild der zahlenmäßigen Dimensionen und sozialen Struktur dieser Gruppen ermöglicht ein bereits erwähntes Dokument, die Steuerliste aus dem Jahr 1538.¹⁶ Daraus lässt sich ableiten, dass von den etwa 6 000 bis 7 000 Einwohnern 16 Prozent zur Oberschicht der deutschen Kaufleute zählten; einschließlich aller Familienmitglieder und des Gesindes etwa 800 Personen. Die Mittelschicht der Handwerker machten 19 Prozent (900–1 000 Personen) und die Unterschicht der einfachen Arbeiter 65 Prozent (3 400 Personen) aus. Diese Struktur blieb in ihren Grundzügen das ganze 17. Jahrhundert über gleich. Das Potenzial für künstlerische Aufträge kann als eher bescheiden charakterisiert werden: Die Mitgliedschaft der Großen Gilde zählte im 16. Jahrhundert 150 und im 17. Jahrhundert 200 Personen.¹⁷

Wandernde Meister

Die ständige Immigration, die während der gesamten Frühen Neuzeit für Reval charakteristisch war, betraf auch die (Kunst)Handwerker und Künstler, deren Einwanderung sich anhand der *Bürgerbücher* und Einträge in anderen Dokumenten,¹⁸ zwar nicht immer, aber doch ziemlich häufig, nachverfolgen lässt. Die Maler und Schnitzer, die von 1530 bis 1640 nach Tallinn einwanderten und dort Bürger wurden, waren entweder einfach als »duddesch« (Deutsche) verzeichnet oder mit ihrer konkreten Herkunft, z. B. aus Lübeck, Stockholm, Stade; einige stammten aus Kurland oder waren zumindest über Kurland eingewandert.¹⁹ Was die Maler betrifft, so kamen die meisten aus Lübeck, aber auch aus Schlesien – Liegnitz

(Legnica) und Breslau –, aus Dithmarschen und Hamburg, Danzig und Stettin, Nürnberg und Lüneburg, aus Neumünster in Holstein und Neuenschantz, aus Bremen, Dresden, Königsberg, Riga, Stockholm und Kopenhagen.²⁰ Insgesamt arbeiteten nach Angaben der erhaltenen Dokumente von 1530 bis 1640 in Tallinn 45 Meister der Malerei und Schnitzerei²¹ und von 1640 bis 1789 56 Maler,²² von denen über die Hälfte eingewandert waren. Viele der eingewanderten Meister wurden in Reval sesshaft und so zu Begründern mehrerer Generationen einer Dynastie von Handwerksmeistern.

Das Reval der Frühen Neuzeit war aber nicht nur eine Immigrationenschleuse. Obwohl es nur spärliche Angaben gibt, künden etliche Fakten davon, dass auch umgekehrt Gesellen oder fertige Meister sich nach Süden und in andere europäische Länder aufmachten. So zog beispielsweise 1548 der Steinmetz Adrian En nach Danzig, 1565 starb auf Gotland Peter Lifländer und 1548 bat Zar Iwan IV. (* 1530, reg. 1533–1584) den Revaler Rat, ihm »Steinmeister« nach Moskau zu schicken, was dann allerdings doch nicht geschah.²³ Ende des 17. Jahrhunderts wurde der Baumeister Martin Franz, dessen Vater gleichen Namens aus Dresden stammte, nach Lehrjahren vor Ort und in Stockholm Kirchenarchitekt in Schlesien, wo sich auch sein bekanntestes Werk, die prachtvolle Gnadenkirche in Hirschberg (Jelenia Góra) befindet.²⁴ Der Maler Johann Heinrich Wedekind, der von Lübeck nach Reval geheiratet hatte und hier Bürger geworden war, arbeitete später in Riga wie in St. Petersburg, wurde dort Maler der Kadettenschule und Porträtmaler der Zarenfamilie.²⁵

In Reval angekommen, erwarteten die zugezogenen Meister zumeist die schon im 14. bis 15. Jahrhundert gegründeten Zünfte mit ihren Vorschriften, die in ihren Grundzügen auch in der Frühen Neuzeit (offiziell bis 1826) bestehen blieben. Die nach Malern, Glasern, Tischlern, Holzschnitzern und Glasbläsern unterteilte Satzung der kombinierten Zünfte wurde 1513 zusammengestellt. Im Bereich der Maler wurde als Meisterstück »ein Bild des Heiligen Georg zu Pferde, eine sitzende Jungfrau Maria oder das Schweißstuch der Veronika« verlangt.²⁶ Doch der Zunftrolle entsprechend waren die Malermeister in Wirklichkeit verpflichtet, jede Art von Malerarbeit anzunehmen, und das taten sie auch. Auch Dokumente aus dem 16. Jahrhundert über die Arbeit der Tischler und Holzschnitzer (*sniddeker*), die sowohl Türen als auch Fensterrahmen, Wandpaneele, Truhen, Schränke, Betten, Schatullen und Tische anfertigen konnten, zeugen von der Bandbreite der Fertigkeiten der Handwerks-

meister.²⁷ In der Zunftrolle von 1523 und 1536 waren als Meisterstück der Tischler und Holzschnitzer ein Schreibtisch aus hellem Holz, eine Schatulle sowie ein Brettspiel mit Spielfiguren gefordert.²⁸ Handwerker, die mit Bauarbeiten zu tun hatten, waren von Beginn des 15. Jahrhunderts bis Ende des 17. Jahrhunderts in der Zunft der Maurer zusammengefasst. Die Gildenrolle unterschied gleichwohl hinsichtlich des jeweiligen Fachgebietes Maurer (*murer*, *murmeister*) und Steinmetze oder Bildhauer (*sten-* oder *bildsnitker*, *-snitzer*). Nach der Zunftrolle von 1538 mussten als Meisterstück »eine kleine Tür und ein einfacher Fensterpfeiler und ein aus Stein gehauenes Handwaschbecken« angefertigt werden.²⁹

Die Satzungen der Revaler Zünfte aus dem 16. Jahrhundert erweisen, dass die Verantwortlichen die Möglichkeiten des örtlichen »Kunstmarkts« realistisch einschätzten und sich darum bemühten, dass es niemandem an Aufträgen mangelte. Trotzdem waren Streitigkeiten unter den Handwerkern keine Seltenheit. Grund für derlei Konflikte war der als zu klein empfundene Markt. Obwohl das protektionistische System der Zünfte festlegte, dass in jedem Fach nicht mehr als drei Meister gleichzeitig tätig sein durften,³⁰ mussten selbst diese, um zu überleben, Aufträge erhalten und zugleich in die Stadt gezogene Konkurrenten vom Markt drängen. Die örtlichen Meister waren in erster Linie im Rahmen des Zunftsystems tätige Unternehmer auf der Suche nach Aufträgen, die mit anderen in Konkurrenz standen und neben ihrer Familie auch noch einen Gesellen und einen Lehrling, manchmal gleich mehrere, zu unterhalten hatten.

Betrachten wir einige Beispiele. Zunächst muss noch einmal betont werden, dass die Handwerksmeister in Reval einem niedrigeren Stand angehörten als die städtische Elite der Kaufleute und Ratsherren. Da fällt es auf, dass der (offenbar) aus den Niederlanden stammende Maler Lambert Glandorp, der Mitte des 16. Jahrhunderts in Reval Aufträge des Stadtrates und der Gilden ausführte, zuvor Mitglied der Schwarzhäupter-Bruderschaft und der Großen Gilde gewesen war.³¹ Er war es auch, der die Bildepitaphe der bei Reval im Livländischen Krieg gefallenen Schwarzhäupter gemalt hatte (Abb. 2). Auch der Maler Kasper Struss (Straus), der sich als erster als Porträtmaler (*conterfeiter*)³² bezeichnete und den der schwedische König Gustav Wasa in seine Dienste nahm, war Mitglied der Schwarzhäupter-Bruderschaft, die damals ca. 200 Mitglieder hatte.³³ Die Aufnahme der beiden Maler in Standesvereinigungen, deren Mitglieder in der Stadt das höchste Ansehen genossen, könnte belegen, dass sie durch ihre Tätigkeiten einen entsprechend

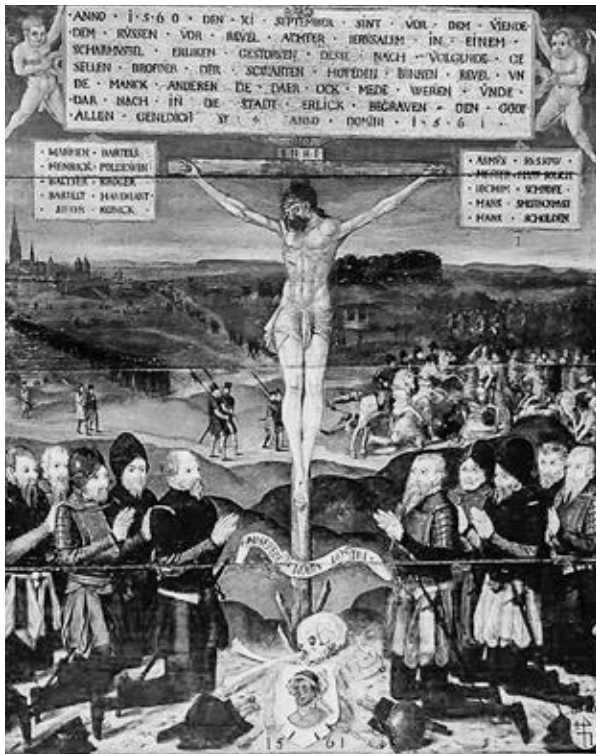


Abb. 2 Epitaph der Schwarzhäupter zum Gedächtnis der im Russisch-Livonischen Krieg gefallenen Brüder. Lambert Glandorp, 1561. Tallinn, Stadtmuseum, Inv.-Nr. 4938 (Foto: open source)

hohen Status erworben hatten.³⁴ Möglich ist aber auch, dass beide ein »Nebengeschäft« des Erwerbs und Handels mit Kunstwerken betrieben, wie es viele Meister in anderen europäischen Städten ebenfalls taten.³⁵ Gerade dieser Umstand dürfte der Grund dafür sein, weshalb Struss und Glandorp Mitglieder der Kaufmannsgilde wurden. Im 17. Jahrhundert wurde dies dann üblich: Insgesamt wurden mindestens zehn Porträtmaler in die Revaler Bruderschaft der Schwarzhäupter aufgenommen.³⁶

Als Beispiel für einen erfolgreichen Unternehmer kann Arent Passer gelten. Steinskulpturen aus seiner Werkstatt fanden sich auf dem Domberg wie in der Unterstadt Revals.³⁷ Passer wird erstmals 1589 in Revaler Archivunterlagen erwähnt, als ihm der Auftrag für das Grabdenkmal des Gouverneurs von Livland, Pontus de la Gardie, und seiner Frau Sofia Gyllenhielm (einer unehelichen Tochter des schwedischen Königs) in der Domkirche erteilt wurde (Abb. 3).³⁸ Passer blieb insgesamt 48 Jahre in der Stadt, er war auch Ältester der Zunft der Steinmetze, die Aufträge aus Reval und dem übrigen Estland, aber auch aus Schweden und Finnland erhielt. Zu Passers Auftraggebern zählten Adlige, Stadtbürger

wie auch die Gilden – er war es, der im Jahre 1595 die neue Fassade des Schwarzhäupterhauses entwarf und ausführte. In diesem Zusammenhang stößt man in seiner Biografie auf einen bedeutenden Sachverhalt: Der schwedische König Gustav Adolf II. bat 1619 den Gouverneur von Estland, Jacob de la Gardie, der ebenfalls einer von Passers Auftraggebern war, darum, Passer den Vorschlag zu unterbreiten, nach Schweden in seine Dienste zu treten.³⁹ Warum Passer nicht nach Stockholm ging, bleibt unklar, denn eine solche Einladung war jedenfalls höchst ehrenvoll. Es scheint, als hätte Passer den Status eines Zunftmeisters in der Stadt dem eines Hofkünstlers vorgezogen, denn als Unternehmer kam er eher auf seine Kosten. Passer war neben seinen örtlichen und ausländischen⁴⁰ Aufträgen auch im Export von Steinmetzarbeiten tätig: Im Jahre 1615 beispielsweise sandte »Arent der Stenhaurer« »eyne steinern tafell und eine[n] steinern disch« nach Holland.⁴¹ Man muss hier erwähnen, dass Reval schon im Mittelalter eine bekannte Exportstätte von Kalksteinprodukten im Ostseeraum gewesen war.

Erfolg: Vom Handwerker zum Künstler

Im 17. Jahrhundert kamen zunehmend Meister nach Reval, die in den Zünften keinen Platz mehr fanden oder dort einfach nicht Mitglied werden wollten. Zugleich stieg die Nachfrage – begünstigt von den stabilen politischen wie wirtschaftlichen Verhältnissen – nach schmückender Verzierung der Eigenheime. Wie im Artikel der französischen *Encyclopédie* zusammenfassend über die bisherige Praktik der Malerei geschrieben stand: »Zu allen Zeiten haben die Herrscher Bilder und andere Darstellungen dazu benutzt, die Menschen zu wahren Gefühlen anzuhalten.«⁴² Auch die politischen, ökonomischen und klerikalen Eliten in Reval mussten von Amts wegen den »gemeinen Nutzen« im Auge behalten und im Interesse ihrer Bürger »visuell-pädagogische« Anstrengungen unternehmen. Solcherlei didaktische Bemühungen kommen beispielsweise im Bildprogramm des Rathauses zum Ausdruck. Der Stand verlangte entsprechende Selbstrepräsentation, welche für die städtische Elite – ich habe andernorts darüber geschrieben⁴³ – persönliches symbolisches Kapital bedeutete. Die Häuser der erfolgreichen Revaler Bürger waren voller Gemälde, Bildergalerien, Luxusmöbel und anderer Luxusgegenstände. Insgesamt schuf der Diskurs eines standesgemäßen Auftretens in der Frühen Neuzeit gute Voraussetzungen dafür, dass die Meister, die auf dem Feld der visuellen und materiellen Kultur tätig waren, an Ansehen gewannen. Er förderte ihren sozialen und wirtschaftlichen



Abb. 3 Epitaph zum Grabdenkmal für Gouverneur Pontus de la Gardie und seine Gemahlin Sofia Gyllenhielm. Arent Passer, 1589–1595. Tallinn, Dom (Foto: Krista Kodres)

Erfolg. Von der steigenden sozialen Wertschätzung des Berufs des Malers zeugt beispielsweise der Sachverhalt, dass nach einem Beschluss des Revaler Rates aus dem Jahre 1631 die Maler unter die sogenannten großen Berufe gezählt wurden, was unter anderem bedeutete, dass diesen Zunftmitgliedern das Tragen von Kleidung aus Samt und Seide gestattet war.⁴⁴ Soweit uns bekannt ist, waren die Meister in der Stadt auch Immobilienbesitzer. Für das steigende Ansehen spricht zudem, dass die neue Zunftrolle der Maler aus dem Jahre 1636 als Meisterstück ein in Ölfarben ausgeführtes Kunstwerk (*»Kunststück«*) verlangte, welches anschließend an prominentester Stelle – im Rathaus – aufgehängt werden sollte.⁴⁵

Kunstdiskurs: Import und Aneignung

Der Prozess, in dessen Verlauf Künstler und ihre Tätigkeitsfelder an Status und Bedeutung gewannen, ging mit einer Kritik der Zunftordnung einher und erfolgte in einem Wettbewerb zwischen ansässigen und zugewanderten Meistern. Die Revaler Zunftmeister verwiesen darauf, dass Regelverstöße von Seiten der Stadt zu sank-

tionieren seien, während die Zugewanderten ebenjene Regeln in Zweifel zogen. In diesem Streit stand nicht nur der Diskurs des »freien Meisters« sondern der »freien Kunst« generell im Mittelpunkt. Wie sahen die Regeln aus?

1626 verkündete die schwedische Krone in Reval einen Beschluss, nach dem auch weiterhin nur diejenigen eine Arbeitserlaubnis erhielten, die in Zünften organisiert waren, und erst im Jahre 1662 gab der Rat die Erlaubnis, dass ein bis zwei Maler auch als freie Meister außerhalb der Zünfte tätig sein durften.⁴⁶ Trotzdem war es für Neuankömmlinge nicht leicht, sich in der Stadt zu behaupten. Einer der bekanntesten Fälle in der Kontroverse zwischen Ansässigen und Neuankömmlingen war der des Christian Ackermann (Abb. 4). Ackermann heiratete, als er aus Königsberg nach Reval kam, die Witwe des örtlichen Tischlermeisters Elert Thiele und erbte dadurch dessen Werkstatt. Anschließend hätte er ein Meisterstück präsentieren müssen, um Mitglied der Zunft werden zu können. Doch er weigerte sich. In einem Brief an die Zunft begründete Ackermann 1675 seinen Entschluss mit der fehlenden Bereitschaft, sich mit Tischlerarbeit zu beschäftigen: *»Zu dem ist auch in allen berühmten Städten üblich und gebräuchlich, dass Tischlergesellen auch die Bildschnitzerei lernen und nachgehends beiderley treiben mögen [...]«*. Er sei aber kein Tischler, weil er bei seiner *»Bildschnitzers Kunst allein verbliebe«*. Die Zunft äußerte sich daraufhin ironisch hinsichtlich Ackermanns Ambitionen. Er benehme sich, als habe er wie *»Phidias von Athen oder Archilas von Tarent oder sonsten an Rodiser Colosso das beste gethan«*.⁴⁷

Auch bei den anderen Bildhauern kannte man Widerstand gegen die Zunft und stritt um die Abgrenzung der Fachgebiete. Der aus Dresden gekommene August Heroldt musste sich vor dem Revaler Rat gegen den Vorwurf, »zunftscheu« zu sein, verteidigen. 1678 äußerte er sich enttäuscht, *»nirgendwo sonst auf der Welt«* würden die Steinmetze noch unter die Maurer und Steinhauer gerechnet: In Italien, Spanien und Deutschland *»dient die Kunst der Steinmetze dazu, die Bauwerke mit verschiedensten Figuren und aus Stein gehauenen, reizvollen Details aufzuwerten«*.⁴⁸ Zehn Jahre später schrieb Johann Georg Heroldt, ein in Freiberg in Sachsen ausgebildeter, *»acht Jahre lang in den verschiedensten Königreichen sowohl für den Adel, wie für Bürger tätig gewesener«* und über Riga nach Narva gelangter Verwandter Augusts, er sei *»in der Lage, mit Holz, Stein, Marmor und Alabaster zu arbeiten, was das Ziel eines jeden Bildhauers sei, der als Künstler gelten möchte«*. Trotzdem sei ein Bildhauer, der mit Holz arbeite, seiner Ansicht nach kein echter Künst-



Abb. 4 Kruzifix der Triumphkreuzgruppe. Tallinn, Dom.
Christian Ackermann, unter Mitarbeit der Tischlermeister Hermann Berents und Heinrich Martens, 1694 (ex: Ausst.-Kat. Tallinn 2020)

ler: »Wahrhaft große Kunstwerke sind aus Stein, das kann jeder, der etwas von der Welt gesehen hat, bezeugen.«⁴⁹ Joachim Armbrust dagegen, der in Tallinn und Narva gearbeitet hatte, war der Meinung, dass Holzskulpturen sich mit Steinplastiken messen könnten, wenn auch sie »freie Kunst« seien.⁵⁰

Der Unterschied zwischen Handwerk und Kunst wurde besonders betont von Ernst Wilhelm Londicer. 1684 erklärte der in Tallinn geborene Porträtmaler seine Künstleridentität der Bruderschaft der Schwarzhäupter mit folgenden Worten: »[...]dass] die von mir erlernte kunst kein Handwerck sey [...] Will der geistliche Stand schöne Gottshäuser habe? So muss ihm diese kunst beystehen. Wollen Könige und Fürsten in Herlichen palatis wohnen, so müssen sie durch diese Kunst ihren Zweck erreichen.«⁵¹ Londicer schrieb weiter, seine Kunst unterscheide sich von gemeiner »Wandklekery« dadurch, dass sie auf Ar-

beit, Studium und Forschung beruhe. Kunst bedürfe zudem der Wissenschaft, dabei nicht allein der mathematischen Optik, sondern auch der Physiognomie. Ein Künstler müsse auch die Geschichte kennen, wozu eine Lektüre des Plinius (*Historia naturalis*) angeraten sei. In diesem Briefwechsel verwies Londicer auf Joachim von Sandrarts *Teutsche Academie*, die sein Selbstverständnis als eines »homo intellectus« geformt hatte.⁵²

Londicer, der in Deutschland und Holland studiert hatte und der als erfolgreichster Künstler Estlands im 17. Jahrhundert gelten kann, war anerkannter Porträtist des Adels. Er gestaltete das Titelblatt von Kelchs Buch über die livländische Geschichte, das von dem bekannten Nürnberger Meister und Verleger Jacob von Sandrart in Kupfer gestochen wurde. Natürlich weigerte Londicer sich standhaft, Mitglied der Zunft der Maler aus der Unterstadt zu werden. Nach seiner Streiterei mit dem Revaler Rat erhielt er schließlich vom schwedischen König den Brief eines freien Meisters und auch er trat der Bruderschaft der Schwarzhäupter bei.⁵³ Londicer war übrigens einer der wenigen, die im 17. Jahrhundert ihre Werke mit einer Signatur versahen.⁵⁴ Das Porträt Londicers (Abb. 5), das Peter Schenck der Ältere gestochen hat, zeigt den Dargestellten als wahren Malerfürsten.

Auch Lydert Sötie, der sieben Jahre lang als schwedischer Hofkünstler bei David Klöcker Ehrenstrahl gearbeitet hatte,⁵⁵ und Heinrich Werner, der in England studiert hatte, empfanden es als Beleidigung, in die Zunft eintreten zu sollen. Beide hätten sich, bevor sie in Reval hätten Meister werden können, für kurze Zeit mit dem ihrer unwürdigen Stand eines Gesellen abfinden müssen. Heinrich Werner wollte von einem Meisterzwang aber nichts hören: »Ich habe freie Kunst gelernt, weiss also von dergleichen mir angemuteten Dienstbarkeit und Meistergewalt nichts.«⁵⁶

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Einwanderung freier Künstler nach Reval wesentlich dadurch begünstigt wurde, dass sich die Verhältnisse den Zeitumständen anpassten und Ausschmückung und Gestaltung als Teil der *freien Künste* zunehmend mit größerem Respekt begegnet wurde. Erinnern wir uns daran, wie Christian Kelch die letzten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts charakterisiert hatte. Der Pastor unterschied bereits zwischen Künstlern und Handwerkern (»Handwercks-Leute«), war zugleich jedoch überzeugt, dass beiden bei der Gestaltung einer gelungenen urbanen Umwelt eine wichtige Rolle zukomme. Als Patriot, der er war, schätzte er die Produktion der Künstler und Handwerker auch wegen ihres förderlichen Einflusses

auf die wirtschaftliche Entwicklung vor Ort. Es ist aber bemerkenswert, dass der gebildete Pastor Kelch mit der Geschwindigkeit der Entwicklung nicht zufrieden war. Die Ursache des langsamen Fortschritts sei, »das Künstler und Handwercks-Leute, von ihren Mit-Bürgern, aus eine:[r] thöricht eingebildeten Hochheit, von langen Zeiten her allzeit so verächtlich gehalten worden, daß man ihnen und den ihrigen soviel möglich den Weg zur Ehren versperret«.⁵⁷

Fazit

Die intensive Einwanderung nach Reval in der Frühen Neuzeit verdient zweifellos nicht nur als demografische Erscheinung Aufmerksamkeit. Das Europa jener Zeit war nicht einfach nur ein geografischer Raum, überzogen von Land- und Seewegen, auf denen sich Menschen von einem Ort zum anderen bewegten. Es war, alles in allem, ein ziemlich homogener Raum, der im Begriff war, eine Revolution in den Bereichen des Wissens⁵⁸ und der Kommunikation⁵⁹ zu erleben. Wissen und Erfahrung breiteten sich auf dem Wege persönlicher Beziehungen und Erlebnisse aus und waren dabei in alle möglichen sozialen Praktiken eingebettet. Der Verkehr von Personen, sei es auf der Suche nach Arbeit oder in geschäftlichem Interesse, war eine Form solcher Beziehungen. Im Falle der Revaler Handwerker ist zu beobachten, dass alle dort arbeitenden Meister eine Wanderbiografie vorzuweisen hatten. Auch die Zunftregeln verlangten ja eine dreijährige Wanderzeit. Mobilität war für die Karriere der Meister unverzichtbar. Auf ihren Wanderungen trugen Gesellen wie Meister ihr eigenes visuelles »Archiv« mit sich, in dem gestalterische Ideen und Erfahrungen abgespeichert waren. Entsprechende Musterbücher durften in ihren Bücherkästen nicht fehlen. Neben Personen schwärmten Ideen und kulturelle Maßstäbe aus.⁶⁰ Auf Büchermärkten – solche wurden auch in Tallinn abgehalten – ließen sich, schön gebunden und verpackt, Informationen erwerben, wurden Ideen und selbst Bilder ausgetauscht.⁶¹

Die Frage, wie erfolgreich die von anderswo nach Reval eingewanderten Meister in dieser sich dynamisch entwickelnden Gesellschaft waren, lässt sich auf zwei Arten beantworten. Potenziell brachte jeder neue »Weltbürger«, der nach Tallinn kam, auch Ideen und Formen mit, die das örtliche Bild der Kultur zu erschüttern vermochten. Die Diskussion über Inhalt und Status der freien Künste und freien Künstler, die praktisch den ganzen hier betrachteten Zeitraum über andauerte, ist ein gutes Beispiel für ein solches, von der Migration initiiertes Phänomen. Im Blick auf die weitere Entwick-



Abb. 5 Porträt Ernst Wilhelm Lönckers. Pieter Schenk. London, Trustees of the British Museum (Foto: open source)

lung könnte man sagen, dass diejenigen, die auf einen solchen Dialog gedrängt hatten – man könnte dies als Beginn eines »kulturellen Übersetzungsvorgangs«⁶² definieren – am Ende erfolgreich waren: Im 18. Jahrhundert dachten die Revaler Zunftmeister selbst im Rahmen eines Diskurses der freien Künste und bezeichneten sich nun ebenfalls als »Künstler«.⁶³

Eine andere Sache ist der persönliche Erfolg der Meister. Leider fällt es nicht leicht, etwas Sicheres zu diesem Thema zu sagen, denn ausführliche Biografien sind in den Archiven nicht zu finden. Die wenigen Fakten, die Historiker zu verschiedenen Zeiten ausfindig gemacht haben, habe ich oben wenigstens teilweise wiederzugeben versucht. Sie sind durchaus aufschlussreich: Zu historischen Persönlichkeiten wurden gerade jene Meister, die für ihre Überzeugungen kämpften und sich gegen das am Ort etablierte kulturelle System auflehnten. Schließlich machten dieselben Personen auch Karriere, in künstlerischer wie sozialer Hinsicht und waren auch wirtschaftlich erfolgreich – wenn wir zum Beispiel an Löncker oder Ackermann denken. Oder – auch das kam vor – Reval wurde ihnen schließlich zu klein, und sie zogen weiter, in der Hoffnung auf neue Arbeitsgebiete, mehr Anerkennung und größeren wirtschaftlichen Erfolg.

Quellen

Tallinn, Stadtarchiv, 230, 1, A. D. 72.

Tallinn, Stadtarchiv, 230, 1, B. f. 33.

Literatur

ADELHEIM, Georg: Das Revaler Bürgerbuch 1624–1690 (1710). Tallinn 1933 (Publikationen aus dem Revaler Stadtarchiv 7).

ADELHEIM, Georg: Das Revaler Bürgerbuch 1710–1780. Tallinn 1934 (Beiträge zur Kunde Estlands 19).

[Ausst.-Kat. Tallinn 2020]: Ausst.-Kat. Christian Ackermann. Tallinna Pheidias, übe ja andekas [Christian Ackermann. Tallinns Phidias, stolz und begabt]. Hg. von Tiina-Mall KREEM, Triin KRÖÖNSTRÖM, Isabel AASO-ZAH-RADNIKOVA und Anneli RANDLA. Tallinn, St. Nikolaikirche und Estnisches Kunstmuseum, 2020. Tallinn 2020.

BORGGREFE, Heiner/LÜPKES, Vera (Hgg.): Hans Vredeman de Vries und die Folgen. Marburg/L. 2005.

BRÜGEMANN, Karsten/TUCHTENHAGEN, Ralf: Tallinna ajalugu [Geschichte Tallinns]. Tallinn 2013.

BURKE, Peter: Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence. London 2001.

CLARK, Peter: European Cities and Towns 400–2000. Oxford 2009.

EHASALU, Pia: Rootsiaegne maalikunst Tallinnas 1561–1710. Produktioo ja retseptioo [Malkunst während der schwedischen Herrschaft in Tallinn 1561–1710. Produktion und Rezeption]. Diss. Tallinn 2007.

FOUCAULT, Michel: The Order of Things. An Archeology of Human Sciences. London/New York 2003.

GIERLICH, Ernst: Reval 1621 bis 1645. Von der Eroberung Livlands durch Gustav Adolf bis zum Frieden von Brömsebro. Bonn 1991.

JOHANSEN, Paul/ZUR MÜHLEN, Heinz von: Deutsch und Undeutsch im mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Reval. Köln/Wien 1973.

JÜRJO, Indrek: The Book Trade in Tallinn During the Century of Enlightenment. In: TANNBERG/RAUN 2009, 82–103.

KANGROPOOL, Rasmus: Tallinna maalijad ja puunikerdajad 1530 – ca. 1640. Kataloog [Maler und Holzschnitzer in Tallinn 1530 – ca. 1640. Katalog]. In: Kunstiteaduslikke Uurimusi 7. Tallinn 1994, 113–133.

KAPLINSKI, Küllike: Tallinn – meistrite linn [Tallinn – die Stadt der Meister]. Tallinn 1995.

KARLING, Sten: Arent Passer. Lisand Tallinna kunstiajaloole [Arent Passer. Eine Ergänzung zur Kunstgeschichte Tallinns]. In: Vana Tallinn III. Tallinn 1938, 28–47.

KARLING, Sten: Arent Passer. In: Konsthistorisk Tidskrift 8 [Konsthistorische Zeitschrift] (1939), 97–119.

KARLING, Sten: Holzschnitzerei und Tischlerkunst der Renaissance und des Barocks in Estland. Dorpat 1943.

KARLING, Sten: Balticum och Sverige. In: Antikvariska Studier III. Königlich Schwedische Gelehrsamkeits-, Geschichts- und Altertümer-Akademie Stockholm 1948 (Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens Handlingar 65) [Abhandlungen der Königlich Schwedischen Gelehrsamkeits-, Geschichts- und Altertümer-Akademie], 9–138.

KARLING, Sten: Tallinn under svenska tiden. Konsthistoriska anteckningar [Tallinn zur Schwedenzeit. Kunsthistorische Anmerkungen]. In: Svio-Estonica V, XX, Ny Föld 1. Lund 1971, 91–143.

KARLING, Sten: Tallinn. Kunstiajalooline ülevaade [Tallinn. Kunsthistorischer Überblick]. Tallinn 1937. Kommentiert von Krista KODRES und Kersti MARKUS. Tallinn 2006.

KEEVALLIK, Jutta: Märkmeid portreemaalist Eestis 18. sajandil [Bemerkungen zur Porträtmalerei in Estland im 18. Jahrhundert]. In: Tööd kunstiteaduse ja -kriitika alalt. Artiklite kogumik [Kunstwerke und -kritik. Sammlung von Artikeln], Bd. 3. Tallinn 1980, 124–141.

KELCH, Christian: Liefländische Historia, oder Kurtze und eigentliche Beschreibung der Denckwürdigsten Friedens- und Krieges-Geschichte, So sich theils vor, theils nach der Liefländer Bekehrung zum Christenthum, biss auffs Jahr 1689. begeben, So wohl aus glaubwürdigen Scribenten, als auch aus bisshero noch nicht ans Licht gekommenen glaubwürdigen Urkunden, und theils eigener Erfahrung, In Fünff Büchern auffs kürztzeste abgefasset und entworfen von Christian Kelchen, Pastore zu St. Johannis in Jerwen. Frankfurt/Leipzig 1695.

KODRES, Krista: Tallinna maalijad 17. ja 18. sajandil. Kataloog [Die Tallinner Maler im 17. und 18. Jahrhundert. Katalog]. In: Kunstiteaduslikke Uurimusi 7. Tallinn 1994, 134–155.

KODRES, Krista: Der wohlhabende Bürger und sein Künstler sowie gegenseitige Ambitionen (an Beispielen aus Tallinn vom Ende des 17. Jahrhunderts). In: KODRES/MAISTRE/VABAR 1999, 149–175.

KODRES, Krista: Der Vredeman de Vries-Stil als Markzeichen Arent Passers in Reval/Tallinn. In: BORGGREFE/LÜPKES 2005, 50–57.

KODRES, Krista: Esitledes issend. Tallinlane ja tema elamu varauusajal [Selbstrepräsentation. Der Tallinner Bürger und sein Haus]. Tallinn 2014 (Acta Universitatis Tallinnensis. Artes).

KODRES, Krista: Selfrepresentation and Social Aesthetics: Wealthy Tallinn Burgher Homes in the Early Modern period. In: MÄND/TAMM 2020, 300–319.

KODRES, Krista/MAISTRE, Juhan/VABAR, Vappu (Hgg.): Sten Karling and Baltic Art History. Tallinn 1999 (Estonian Academy of Arts Proceedings 6).

KREEM, Juhan/MÄEORG, Kalmer: Mustpeade vennaskond uusajal [Die Schwarzhäupter in der Frühen Neuzeit]. In: KREEM/OOLUP 1999, 34–40.

KREEM, Juhan/OOLUP, Urmas (Hgg.): Tallinna Mustpead [Die Tallinner Schwarzhäupter]. Tallinn 1999.

KRÜGER, Martin/NORTH, Michael: Einleitung. In: NORTH/KRÜGER 2004, 2–15.

KÜNG, Enn/PAHTMA, Leino/TAMMAN, Helina (Hgg.): Artiklite kogumik Eesti Ajalooarhiivi 75. Aastapäevaks [Beiträge zum 75. Jubiläum des Historischen Archivs]. Tartu 1996.

LANGER, Andrea: Die Gnadenkirche »Zum Kreuz Christi« in Hirschberg. Zum protestantischen Kirchenbau Schlesiens im 18. Jahrhundert. Stuttgart 2003.

LIIV, Otto: Städte und Landsvolk Estlands während der großen Hungersnot 1695–1697. In: Sitzungsberichte der Gesellschaft für Altertumskunde Riga 1932/33. Riga 1934, 21–37.

LIIV, Otto: Tallinna ajalugu Rootsi aja teisel poolel [Geschichte Tallinns in der zweiten Hälfte der Schwedenzeit] (1935). In: KÜNG/PAHTMA/TAMMAN 1996, 7–63.

LOTMAN, Juri: Semiosfäär [Die Semiosphäre]. In: Semiosfäär. Tallinn 1999, 7–36.

LUMISTE, Mai: Eesti maalikunst ja skulptuur 16. sajandi alguskümnenditest kuni ca 1640. Väitekiri kunstiteaduste kandidaadi kraadi taotlemiseks [Die Malkunst und Bildhauerkunst in Estland seit den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts bis 1640]. Diss. Tallinn 1975 (Msc. TLA, R-242/1/290).

MAISTRE, Juhan: Arent Passer (1560–1637) and its Time in Tallinn. Passer and Tallinn's Renaissance Tradition. In: KODRES/MAISTRE/VABAR 1999, 51–80.

MÄND, Anu: Suurgildi ajalugu kuni Liivi sõjani [Die Geschichte der Großen Gilde bis zum Livländischen Krieg]. In: MÄND/LOODUS/LEIMUS u. a. 2011, 17–116.

MÄND, Anu/LOODUS, Rein/LEIMUS, Ivar/MÄNNISALU, Marta/RAISMA, Mariann (Hgg.): Tallinna Suurgild ja gildimaja [Tallinns Große Gilde und ihr Gildehaus]. Tallinn 2011.

MÄND, Anu/TAMM, Marek (Hgg.): Making Livonia. Actors and Networks in the Mediaeval and Early Modern Baltic Sea Region. London/New York 2020.

NEUMANN, Wilhelm: E. W. Londicer. Ein Revaler Maler des 17. Jahrhunderts. In: Revaler Beobachter 1895, Nr. 198, 199.

NORTH, Michael (Hg.): Kommunikationsrevolutionen. Die neuen Medien des 16. und 19. Jahrhunderts. Köln/Weimar/Wien 1995.

NORTH, Michael/KRÜGER, Martin (Hgg.): Land und Meer: Kultureller Austausch zwischen Westeuropa und dem Ostseeraum in der Frühen Neuzeit. Köln 2004.

OLEARIUS, Adam: Offt begehrte Beschreibung Der Newen Orientalischen Reyse, So durch Gelegenheit einer Holsteinischen Legation an den König in Persien geschehen (...). Schleswig 1647.

OLEARIUS, Adam: Vermehrte Neue Beschreibung Der Muscowitischen und Persischen Reyse, So durch gelegenheit einer Holsteinischen Gesandtschaft an den Russischen Zaar und König in Persien geschehen. Schleswig 1656. <https://archive.org/details/OleariusVermehrte1656Tlimages/page/n153-162> (27. 5. 2019).

PEZOLD, Johan Dietrich von: Reval 1670–1687. Rat, Gilden und schwedische Stadtherrschaft. Köln/Wien 1975.

PULLAT, Raimo: Eesti linnad ja linlased 18. sajandi lõpust kuni 1917. aastani [Etnische Städte und Bürger vom Ende des 18. Jahrhunderts bis 1917]. Tallinn 1972.

ROECK, Bernd: Das historische Auge. Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit. Von der Renaissance zur Revolution. Göttingen 2004.

SOOM, Arnold: Die Zunfthandwerker in Reval im 17. Jahrhundert. Stockholm 1971.

TANNBERG, Tõnu/RAUN, Ott (Hgg.): Tuna. Past. Special Issue on the History of Estonia. Tallinn/Tartu 2009.

ÜPRUS, Helmi: Raidkivikunst Eestis XIII–XVII sajandini [Steinmetzkunst des 13.–17. Jahrhunderts in Estland]. Tallinn 1987.

WEYRAUCH, Erdmann: Das Buch als Träger der frühneuzeitlichen Kommunikationsrevolution. In: NORTH 1995, 1–14.

ZUR MÜHLEN, Heinz von: Die Revaler Munster-Rolle anno 1688. Ein Verzeichnis der Bürger und Einwohner. Lüneburg 1992.

Anmerkungen

- 1 OLEARIUS 1656, 153–162.
- 2 KELCH 1695, 10f. – KODRES 2014, 236.
- 3 JOHANSEN/ZUR MÜHLEN 1973, 90.
- 4 GIERLICH 1991, 280. – BRÜGGEMANN/TUCHTENHAGEN 2013, 107f.
- 5 JOHANSEN/ZUR MÜHLEN 1973, 92f.
- 6 ZUR MÜHLEN 1992, 17–19.
- 7 LIIV 1996, 17.
- 8 LIIV 1934, 32f.
- 9 JOHANSEN/ZUR MÜHLEN 1973, 94. – PULLAT 1992, 18.
- 10 PULLAT 1972, 37.
- 11 JOHANSEN/ZUR MÜHLEN 1973, 98.
- 12 CLARK 2009, 118–127.
- 13 PEZOLD 1975, 11.
- 14 PULLAT 1992, 17.
- 15 GIERLICH 1991, 86.
- 16 JOHANSEN/ZUR MÜHLEN 1973, 117f.
- 17 MÄND/LOODUS/LEIMUS u. a. 2011.
- 18 ADELHEIM 1933. – ADELHEIM 1934. – KANGROPOOL 1994. – KODRES 1994.
- 19 KANGROPOOL 1994, 117–129. – EHASALU 2007, 321–334.
- 20 ADELHEIM 1933. – ADELHEIM 1934. – KODRES 1994, 141–153. – EHASALU 2007, 321–334.
- 21 KANGROPOOL 1994, 113.
- 22 KODRES 1994, 141–153.
- 23 LUMISTE 1975, 153.
- 24 KARLING 2006, 95. – LANGER 2003.
- 25 KARLING 1948, 123f. – KEEVALLIK 1980. – EHASALU 2007, 333f.
- 26 KAPLINSKI 1995, 97f.

27 KARLING 1943, 11–15. – KANGROPOOL 1994.

28 KAPLINSKI 1995, 90.

29 KAPLINSKI 1995, 72. – Dieselben Anforderungen fanden sich auch erneut 1690 in der Zunftrolle der Bildhauer und Steinmetze, die sich von der Zunft der Maurer abgespalten hatte.

30 KAPLINSKI 1995, 58f.

31 MÄND 2011, 46.

32 KANGROPOOL 1994, 119.

33 KREEM/MÄEORG 1999, 35.

34 MÄND 2011, 46.

35 ROECK 2004, 95.

36 EHASALU 2007, 255.

37 KARLING 1938, 28–42. – KARLING 1939. – MAISTE 1999. – KODRES 2005, 50–57.

38 KARLING 1938.

39 KARLING 1938, 45.

40 Aus der Werkstatt Passers stammen Grabplatten im Dom zu Uppsala und in Kirchen Finnlands (Åbo/Turku, Örebro). ÜPRUS 1987, 155f.

41 Tallinn, Stadtarchiv, 230, 1, A. D. 72, 11–11a. – KODRES 2005, 57.

42 BURKE 2001, 60.

43 KODRES 2014. – KODRES 2020.

44 KAPLINSKI 1995, 51. – Außer den Malern wurde dieses Privileg auch den Goldschmieden, Hutmachern und Bäckern zugestanden.

45 LUMISTE 1975, 51. – Inwieweit dieser Auflage auch nachgekommen wurde, ist mir nicht bekannt, denn die Quellen wissen nichts von einer Kunstsammlung im Revaler Rathaus. Allerdings protestierte die Zunft im 18. Jahrhundert gegen diesen Brauch, was darauf hinweisen könnte, dass diese Regel befolgt wurde.

46 KAPLINSKI 1995, 97f.

47 KARLING 1943, 254 (Anm.).

48 KARLING 1971, 121. – KODRES 1999, 153f.

49 Tallinn, Stadtarchiv, 230, 1, B. f. 33, 18–19. – KARLING 1943, 13, 334.

50 KARLING 1943, 337.

51 NEUMANN 1895.

52 KODRES 1999, 154. – EHASALU 2007, 259.

53 SOOM 1971, 26f.

54 In Estland existiert kein einziges von Londicer signiertes Gemälde, doch auf Schloss Tidö in Schweden hängt das von ihm signierte Porträt des Landrats Lode. – EHASALU 2007, 258.

55 Tallinn, Stadtarchiv, 230, 1, B. f. 33 III, 113.

56 SOOM 1971, 27.

57 KELCH 1695, 11.

58 FOUCAULT 2003, 375 ff.

59 WEYRAUCH 1995. – Allein im Verlauf des 16. Jahrhunderts wurden 140 000 bis 150 000 deutschsprachige Bücher gedruckt, die Gesamtzahl wird auf 70 bis 90 Millionen Exemplare geschätzt.

60 KRÜGER/NORTH 2004, 2.

61 JÜRJO 2009. – KODRES 2014, 246–260.

62 LOTMAN 1999, 25.

63 KODRES 2014, 245–247.

From Immigrant Carpenter to City Architect of Riga

The Case of Rupert Bindenschu
(1645–1698)

ANNA ANCĀNE

In the second half of the 17th century the architecture of Riga experienced substantial changes in both urban planning and building practice. The last quarter of the century was the most favourable for Riga's economy and cultural life: trade was booming, and Riga met with considerable economic and artistic prosperity. During the Swedish rule, the importance of the town patricians increased and, consequently, construction activity of their houses was on the rise. Several fragmentary testimonies of contemporaries witness about Riga's architectural panorama in the late 17th century. A travel description by Johann Arnold von Brand, a Professor of Duisburg University (published in Dutch and German in 1675 and 1702) tells that Riga "*is beautifully built, almost in Dutch style*" ("*zierlich und fast auf holländische art bebauwet*"). Brand adds that Riga "*is not a big town, but its citizens and merchants are as rich and are living as luxuriously as elsewhere*".¹

The main commissioners of buildings were the Town Council, public and trade organisations, as well as town patricians. Accordingly, the adaptation of novel architectural trends became more dynamic. The devastating fire that affected Riga city in 1677 also paved the way for the renewal of built environment and dwelling house architecture: construction activity boomed and the new principles of side-gabled houses were implemented. The second major fire broke out in the area between the ramparts in 1689 thus freeing the platform for new stone buildings in this area.

The rich merchant city and its flourishing art market attracted travelling architects, carpenters and stonemasons. According to the information systematised by historian Paul Campe, 275 masons (*Maurer*), 170 carpenters (*Zimmerleute*), over 30 sculptors and stonemasons (*Bildhauer und Bildschnitzer*) as well as about 30 painters (*Maler*) worked in Riga from 1670 till 1710.² Most were immigrants from Germany, also from Sweden and the Netherlands. Early modern artists and architects easily crossed the borders, thus facilitating the circulation of ideas and patterns. In the light of the manifold spectrum of migrating artists on one hand, and topical requirements put by Riga's authorities and commissioners on the other hand, it is necessary to stress the role of the city architect Rupert (Robert) Bindenschu, being the most prominent contributor to the Baroque architecture of Riga. More than seventy years have passed since the publication of the monograph by Paul Campe that was a comprehensive study based on archival documents.³ However, the contribution of Bindenschu was not fully examined.

There is scarce information available about his early life. Rupert Bindenschu was born in Strasbourg, Alsace, in 1645, to a carpenters' family in several generations, as a son of to master-carpenter Balthasar Bindenschu and Susanna Reinhold. He was baptised at the Jung St Peter (*Saint-Pierre-le-Jeune*) protestant church on 16 March 1645. It is credible that it was at his father's workshop where Rupert acquired the first skills as a craftsman. The following decade of his activities still remains obscure and research is held back by the lack of documents. As Rupert Bindenschu's name is not found in the guild books of Strasbourg, he seems to have soon left the family's carpentry business to start his apprenticeship and the period from the early 1660s to 1670 spent in wanderings. Precise regulations then established apprentice's education during the three-year training period and practical exam that was followed by a three to five-year journey which the apprentice would use to become familiar with other parts of the world and new working methods.⁴ It cannot be excluded that during that period he might have received university education, studying mathematics, fortifications and engineering. Some evidences point to his hypothetical travel to the Low Countries in 1660s, which was a common practice for the professional development of German architects and carpenters of that time. Life experience of Bindenschu's successor in office Daniel Ernst Wichmann can serve as a parallel and complementary illustration of budding master builders' travel routes of the time: first he was his father's, master builder's, assistant in Gdańsk. When his father died, Wichmann set off "*for Holland and other places*" to practice *architectura civilis*.⁵ This life story proves the logical geographical direction of the particular *peregrinatio* or "architectural pilgrimage". An influential learning centre, Leiden University, attracted many students from German lands. Although Bindenschu's name is not found in the university's registers, a wide range of non-matriculated students were allowed to attend lectures and practical trainings there. Art historian Boris Vipper assumed that he spent his early apprenticeship in Southern Germany and pointed towards the circle of Swabian early Baroque architect Heinrich Schickhardt (1558–1635) in Wuerttemberg.⁶ This theory was based upon the typical one-nave ground plans and merging of the church tower and the rest of the building's volume that reappears in almost all church projects by Bindenschu, created in the territory of Riga Patrimonial District.

It is known from documentary sources that Bindenschu had been working in Reval as a journeyman for some time, until he arrived in Riga in 1671 in order to undertake the responsibilities of the assistant to then Riga city master builder Dutchman Jacob Joosten from Gdańsk. The choice was not accidental: the Riga city council sought for a skilled candidate already in 1670, when town councillor Hans Dreiling was entrusted to invite “a sculptor from Reval, who has an equally good knowledge of architecture”.⁷ After his arrival in Riga, Bindenschu obviously worked under the guidance of both Joosten and the experienced city master-mason Hinrich Hänicke who arrived from Hamburg with two apprentices. The network of diplomatic and cultural agents played a major role in attraction of qualified artisans for the needs of municipalities, and family ties could be of much importance in this process. One should note the fact that the Riga City councillor Gotthard Vegesack’s brother, merchant Konrad Vegesack, held the position of a Hamburg City councillor, thus facilitating the engagement of qualified building teams for the practical needs and representation of the municipal government of Riga. Konrad Vegesack found the master-stonemason Hinrich Hänicke in Hamburg and invited him to Riga the same year (1671) when Bindenschu arrived there. In this light, it is no surprise that the most prominent Riga Baroque masters – Hinrich Hänicke, as well as the sculptors Johann Georg Heroldt († 1693), Hans Walter Schmießel and the stonemason Johann Bodemer – belonged to the trade association in Hamburg.

In 1674, the master builder Jacob Joosten decided to return to his hometown Gdańsk, thus the need for a new candidate for this position became topical. Joosten recommended his skilful and diligent assistant and in June 1675, aged 30, Bindenschu was appointed Riga master builder and “Kunstmeister”.⁸ Soon after, the City Council entrusted the above-mentioned Konrad Vegesack to manage Bindenschu’s property issues in Strasbourg and to deliver an attestation letter to the Strasbourg City Council. On 29 December 1676, Strasbourg city councillor Philipp Albrecht Bernholdt wrote to the Riga City Council that letters received from there had informed him about “the Strasbourg burgher’s son Rupert Bindenschu’s work and behaviour being so good that the Riga City Council was willing to employ him.”⁹ The Strasbourg City Council approved his promotion and invited Bindenschu’s former trustee Hans Lehmann, to give an account of the managing of his property. According to

the correspondence between Bindenschu and his “brother-in-law”, the Strasbourg carpenter Benedict Fuchs, he was ready to leave all his belongings and property to his sister and her husband (on the condition that they agreed to pay him 300 state thalers, sending them to Riga).¹⁰ But a document held in a Strasbourg archive testifies that if Rupert did not return from his “*Wanderschafft*”, his stepmother would “take possession of his lacquered wardrobe”.¹¹ This seems to be the last written testimony of Rupert in Strasbourg. The posthumous inventory of his father Balthasar Bindenschuh’s possessions that could provide more detailed information has not survived. It is known however, that Rupert’s relatives Michel, Martin and Sebastian worked in Strasbourg as carpenters during the last quarter of the 17th century.¹²

Although Bindenschu maintained contacts with Strasbourg and his relatives there, this correspondence shows that he had probably decided, already early in his master builder’s career, to stay in Riga for good. The contract of the city master builder (fig. 1) included a wide range of responsibilities, such as an improvement and maintenance of the defence system – ramparts, bulwarks and dams, as well as regulation and supervision of public water supply (*Wasserkunst*) in Riga. He was also responsible for the construction and renovation of all city council buildings, churches, towers and other functional public buildings – warehouses, barracks, windmills, barns, etc.¹³ During the early years of his career, Bindenschu worked mostly on practical objects, largely conditioned by the necessity to clear the conflagration damage of 1677. After the fire, the Swedish military officer and Marshal of Livonia Jacob Staël von Holstein (1628–1679) tried to influence Riga’s rebuilding by inviting the architect and engineer Johann Tobias Albinus (1635–1679) from Kulmbach, who was active in Stockholm implementing the commissions by the state and private clients. However, the Riga City Council refused Holstein’s initiative, clarifying that the city already had its own master builder, i. e. Rupert Bindenschu, who was highly appreciated by the citizens.¹⁴ That could be considered as the reason why Riga did not become a Swedish Carolinian-style city in the proper meaning of the term. Moreover, this episode shows that the reception of the Palladian style in Riga cannot be just explained as a result of politically determined circumstances.

In 1677 Bindenschu undertook the construction of a new weigh house at the Riga market-square to replace the burnt-down one. Being an innovation for Riga at that

[illegible]

Fig. 1 The contract of the master builder Rupert Bindenschu. 1675. Riga, Latvian State History Archive (LVVA), coll. 749, reg. 6, file 577, p. 410–412 (photo: Latvian State History Archive)



Pl. 1 Riga, Market and Stock Exchange Square; Weigh House seen in the foreground. Lithograph by G. K. Scharlow, 1829. Riga, History and Navigation Museum (RVKM), inv. no. VRVM 33220 (photo: RVKM)

time, the massive free-standing weigh house in classical style (Pl. 1) was an important element of the Town Hall ensemble. The first detached, mono-functional weigh houses emerged in Flanders and Holland in the late 16th century, and are rarely found outside the Netherlands.¹⁵ The Riga weigh house related to the modern type of free-standing weigh houses in Leiden (1657) and Gouda (1668). Like in Amsterdam, Riga's weigh house was also built in a prestigious location and was easily recognisable as a representation of the municipal government.¹⁶ The building's layout was an almost perfect square with a gallery and premises for weighing instruments on the ground floor and an imposing first floor. The ground floor was covered with rustication; arches for delivering goods were covered from all sides. The main entrance arch was located on south-east side of the building. The ground floor was topped with a proportionally narrower first-floor volume, featuring square-shaped windows with a gentle semi-circular lintel, two

and three on each façade respectively. Low Tuscan order pilasters and vertical decorative panels adorned the spaces between openings.

The 1680s and 1690s were the most prolific years in the master's career. Between 1690 and 1692, under the guidance of Bindenschu, the Great Guild House was reconstructed when its west façade acquired a lavishly decorated gable over the entrance portal. Rupert Bindenschu was most likely entrusted with the renovation project, while Hinrich Hänicke carried out the works.

The construction of the spire of St Peter's Church and its west façade (fig. 2) was considered among master builder Bindenschu's highest achievements and the most important architectural undertaking of that time in Riga, after the previous tower had burned down in the great fire of 1677. The tower design devised by Bindenschu in Riga in 1688 envisaged a pointed, open-work tower construction with three cupolas alternating with open bell galleries. In general, one can state that this

church silhouette was influenced by the Schleswig-Holstein variation of Baroque towers with galleries. Obviously, during his travelling years, Bindenschu was inspired by towers with galleries designed by Peter Marquardt in Hamburg from the 1640s to the 1660s, such as St Nicholas Church, St Michael's Church and St Catherine's Church, as well as by Marquardt's brother Joachim's tower for St Mary's Church in Zwickau. In comparison with Marquardt, St Peter's Church spire in Riga featured a lighter, more dynamic and up-to-date solution, using the elements of classical architecture. The basic volume of the tower was largely stimulated by by the latest achievements of Dutch architects, and the architect has freely managed to implement the principles of Vitruvian architecture in his tower design. This is clearly seen from the reciprocity of domes and proportions of supporting and supported parts, arranging the volumes of classical *tempietto* models one on top of another. Alongside classicising Baroque influences, St Peter's Church façade suggests the resonance of the post-Gothic (*Nachgotik*) strongly present in sacred building elements of the Northern European periphery, including the Eastern Baltic region; this is evident from the tracery and window shape over the portals on the west façade of St Peter's Church.

In 1690 the new tower was completed and in 1692 Bindenschu submitted a project of new portals for the west façade of the church (fig. 3) that show a more pronounced Baroque formal language and rhythm, reminiscent of Italianate tendencies typical of Southern Germany. The compositional scheme of the west portals of St Peter's Church might have been derived from a number of sources; delicate proportions inspired by Vignola alongside with Georg Caspar Erasmus's eccentric exercises from his *Seülen-Buch* are among the most likely inspirations (fig. 4).¹⁷ The execution of the sculptural finish of the portals turned out to be rather complicated and long-lasting. Projects of two portals found in the Latvian State History Archive show that the main portal features Christ the Saviour crowning the pediment while two side niches contained images of St John the Evangelist and St John the Baptist. The left portal was crowned with the figure of St Peter but niches featured allegories of Christian virtues. Bindenschu had envisaged the allegories of Faith (*Fides*) and Hope (*Spes*) in the niches of the left (St Peter's) portal. For this project, the artist used samples from the copperplate engraving series on Christian virtues (1576–1600) by the popular Dutch graphic artist and



Fig. 2 Riga, St Peter's Church tower (1688–1692) and the west façade (1692 – late 17th century) (photo: Anna Ancâne)

painter Hendrik Goltzius (1558–1616). In 1693, the sculptor and woodcarver Johann Daniel Schau was commissioned with the realisation of the sculptures; he made just one image, most likely that of the Saviour in the main portal. Several sculptors, including Schau's assistant Johann Gerwin, took part in subsequent works on the sculptural finish of the portals. Master Dietrich Walter from Stockholm possibly made pediment sculptures of the portals. His treatment of figures and draperies retained some connection to the traditions of the Stockholm workshop of sculpture influenced by the Flemish Baroque. The



Fig. 3 Rupert Bindenschu, Main Portal project for the west façade of St Peter's Church in Riga, 1692. Latvian State History Archive (LVVA), coll. 1427, reg. 1, file 239, p. 6 (photo: Latvian State History Archive)

most outstanding artistic quality is found in the three main figures of the portal ensemble – Christ the Saviour in the main portal, St Peter in the left portal and Moses in the right portal. The realised ensemble marked a new level in Riga's overall scene of Baroque architecture, for the first time overcoming the usual flatness of portal formation. The ornamental frieze of the main portal features lush acanthus leaves complemented with other floral elements and figural additions – putti figurines, angels' heads, birds and grotesque elements. Formal similarity to Jean Le Pautre's ornamental samples can be explained by numerous reprints current throughout the German lands over the whole 17th century. The development of acanthus ornaments in Riga's Baroque was possibly determined by Johann Konrad Reuttimann whose ornamental samples, providing a rich interpretation of French models, were among the most influential.

Merging the Gothic volume with the classical façade, and the entire ensemble with the city panorama, Bindenschu created a convincing synthesis of tradi-

tional and contemporary formal language. St Peter's Church acquired a polyvalent semantic meaning as the symbol of the city's self-confidence and the main organisational axis of urban space. The façade manifested one of the peculiar traits of Riga's Baroque – the emphasised contrast between a smooth surface and a lavishly decorated entrance portal. West façade portals were innovative in Riga at that time and, regardless of the uneven level of sculptural execution, added a vivid Baroque accent to the urban texture.

The only newly built church in Riga during the period in question was the wooden Jesus Church (1688) designed by Bindenschu in St John's Suburb (burnt down in 1710). The Jesus Church can be glimpsed from the bird's-eye panorama of Riga drawn by Karl Magnus Stuart (c. 1650–1705) around 1700 and preserved in the Military Archive in Stockholm.¹⁸ The shape of the church demonstrates parallels with Heinrich Schickhardt's sacred buildings – churches in Mömpelgard (Montbéliard, dép. Doubs) and Göppingen in Wuerttemberg. The composition of the façade was based on alternating windows and pilasters of the colossal order but over the altar choir there was a small tower with a Baroque-style cap. Utilising the layout principles of the Swabian architect, Bindenschu complemented the visual image of the church with his individual note – a Baroque volute gable on the main façade. Volute were arranged on several levels while pilasters divided the plane of the gable.

Paradoxically, Schickhardt's pattern resurfaced sixty years later, in the second half of the 17th century, in Livland, and it was Bindenschu who introduced it into local church architecture in that territory. Generally, it was a mixture of the retrospective one-nave gothic church plan where the choir continues the nave, and a tendency towards the scheme of ideal Protestant churches, characterised by the desirable spatial coherence, on the other hand. This should be named a local version, or transformation, of new trends in a local milieu in such a way that we find "vernacular" architecture in its literal meaning. Bindenschu's contribution to sacred architecture uses elegant quotes and modifications of his predecessors' examples, trying to emulate them. Although Bindenschu's church designs in Livonia bow, as it were, to the Wuerttemberg Renaissance masters, each example voices the architect's individual concept rooted in the new Baroque era's language of forms. Its main expressions are the spires of Bindenschu's churches with their sculptured silhouettes.



Fig. 4 Georg Caspar Erasmus, Portal design from his »Seülen-Buch« (ex: ERASMUS 1668)



Fig. 5 Rupert Bindenschu, Riga, Johann von Reutern's house (1684–1688) (photo: A. Ancâne)

During his 30-year activity in Riga Bindenschu implemented many private commissions and gained recognition of the local nobility, working mostly in collaboration with the master mason Hinrich Hänicke. When Bindenschu got a chance to express his potential besides the routine works commissioned by the city, he realised ambitious and expensive projects, diversifying his means each time and choosing different models to follow.

Fresh solutions in line with the latest architectural tendencies of Europe are more found in construction designs commissioned by well-off private citizens, creating a new type of patrician dwelling house in Riga. The major stylistic influences were related to international models of the classicist style, inspired by Andrea Palladio (1508–1580) and Vincenzo Scamozzi (1548–1616), progressively introduced in Northern Europe from the Low Countries, the leading player in the art market of the time. The idea of supreme architecture generated by Jacob van Campen and his younger followers embodied the ideal that contemporary architects were striving to approach and to implement into a local milieu. The dissemination of classical trends in Riga in general can be related to different routes through Stockholm, Germany, considering Hamburg one of the main mediators of cultural transfer in the region, as well as with the spread of printed collections and sample drawings of Dutch architects.

The reflection of Dutch Classicist architecture in Riga is represented by very few monuments today – to begin with Reutern House and Dannenstern House that demonstrate the highest achievements of Riga's dwelling house architecture during its heyday in the Baroque period. A wealthy merchant and town council member Johann von Reutern (1666–1714) was at the centre of the circle of commissioners: as revealed by the genealogy of Riga's patricians, at least two designs were ordered by Reutern's close relatives Ernst Metsue von Dannenstern († 1721) and Hermann von Brevern (1663–1721). As we know from written sources, the master builder himself was conscious of his superiority regarding the professional skills and knowledge, declaring that he was capable of executing his work *“more beautifully than the local craftsmen”* (*“zierlicher als die einheimischen Meister zu gestalten verständen”*).¹⁹ The patrician dwelling houses he designed stood out against a rather conservative urban environment. The rich theoretical basis in close correlation with the practical experience accumulated

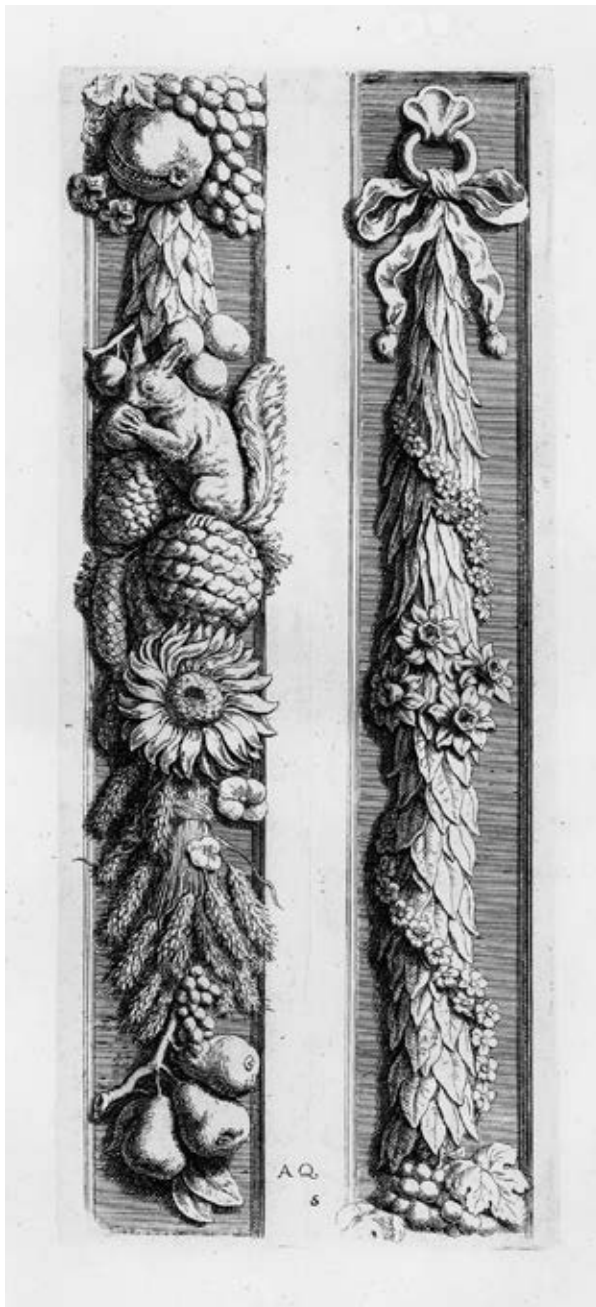


Fig. 6 Artus Quellinus, Ornament samples for the Amsterdam Town Hall reliefs (ex: QUELLINUS 1665–1668)

during the wandering years, as well as the architect's own perception of classical patterns, endowed the Riga Baroque architecture with its individual features. Investigating the common traits typical of Dutch Classicist architecture, it is necessary also to point to the distinctive features that endow the Riga monuments with a

local originality in the overall architectural panorama of the Eastern Baltics and Northern Europe in the late 17th century. The Reutern house and the Dannenstern house are examples which have been preserved until today; although other similar buildings existed, they have not survived or were completely rebuilt later.

Johann von Reutern's House (fig. 5) was constructed from 1684 to 1688. Six colossal Ionic order pilasters run the entire height of the façade, while the central part is accentuated by a projection crowned by a classical pediment. The pilasters, portal, cornice and all sculptural details are made of limestone, while the surface of the façade is covered with tinted plaster. The present-day colouristic solution was worked out on the basis of the stratigraphic investigation of the façade, done by the Polish restoration company PKZ in the 1980s.

It seems to be no coincidence that the Ionic capitals of the Reutern House's pilasters demonstrate a certain likeness to a model from Simon Bosboom's manual.²⁰ However, Bosboom's patterns show just the order details to be adapted. To design the entire building, Bindenschu obviously must have used the prints of façade designs by Dutch Golden age architects Philips Vingboons (c. 1607–1678) and Pieter Post (1608–1669) that in the second half of the century spread internationally throughout Northern Europe. The proportions of the Reutern House façade and layout of the architectural elements allow us to compare it with the ideal geometry of such renown Dutch Classicism paradigms as Poppenhuis in Amsterdam or similar designs by Philips Vingboons, published 1648 in one of his sample collections *Afbeeldsels der voornaemste gebouwen (...)*.²¹

An important example to reveal the principles of the façade design used by Dutch architects is Schielandshuis in Rotterdam designed by Jacob Lois (c. 1620–1676), as it allows to compare and to analyse analogous design projects elsewhere. Likewise, the geometrical system of the Reutern House façade design is based on a grid – an essentially simple and clear arithmetical method to achieve harmonious proportions and unity.

The decorative finish of the façade was executed by Johann Georg Heroldt from Freiberg in Saxony, one of the leading and most versatile sculptors of that time in Riga. Such arrangement of decoration recalls designs by Pieter Post with their restrained façades and emphasised central section with sculptural ornament. The aesthetics of smooth planes and the colossal order was enhanced with appliqué décor in the form of festoons and flower gar-



Fig. 7 Riga, Ernst Metsu von Dannenstern's house at 21 Mārstaļu Street. Rupert Bindenschu, 1696 (photo: Anna. Ancâne)

lands, emphasising the middle axis of the façade. The printed source of ornamental flower and fruit décor can be found in Artus Quellinus's ornamental samples for Amsterdam Town Hall (fig. 6). The architect's awareness of the novel principles introduced by the architects of the Dutch Golden age was shown by the most detailed and best-illustrated description of Amsterdam (1664) with approx. 70 engraved views of the city's most important buildings (like Amsterdam Town Hall, churches, patrician dwelling houses, weigh house, etc.).²²

The second most significant patrician residence in Riga, designed by Bindenschu in 1696, is Dannenstern House (fig. 7). The wealthy Dutch merchant Ernst Metsu, later ennobled "von Dannenstern", came to Riga from Amsterdam in the early 1670s and settled there for good. When he left Amsterdam, many renown classicist buildings, such as the *Trippenhuis* (1660–1662), had been built and he surely knew them. After moving to Riga, he intended to create for himself an equivalent at his new hometown, where he met a master builder who was capable of implementing the idea. The building has two symmetrical projections topped with pediments, that render the entire construction light and presentable. The natural stone façade is divided by eight Corinthian pilasters of the colossal order: the classical shape of capitals could have been derived from Scamozzi's tract that the architect possessed. The décor is concentrated in two sandstone portals that form two focal points of the façade. The closest analogy to the compositional solution and artistic conception of the Dannenstern House

portal has been found in the historical heritage of Hamburg – in the dismantled portal at Alter Wandrahm.²³ The wall finish with natural stone blocks was done under the supervision of Zurich stonemason Johann Bodermer (1659–1713), while sculptor Dietrich Walter, an emigrant from Stockholm, was invited to execute the sculptural décor. The building is endowed with peculiar details located on both sides of the cornice – massive corbels with acanthus volutes and mascarons. These details create an unexpected contrast with the classical shape of the entablature, giving the building a touch of the bizarre and retracing the ghostly expression of Mannerism from the former period. Due to the lack of documentary proofs, the authorship of Dannenstern House has been considered unknown until recently. The style and analogies point towards Rupert Bindenschu as the possible author of the design, being the first architect to introduce in Riga the classical ideal after the patterns of Dutch architects. The adoption of colossal order in Riga can be convincingly attributed to him. His individual style is evident in the treatment of the façade: classical, pure forms and smooth layout are found next to a strongly emphasised entrance portal with a rich sculptural décor. Finally, corbels with grotesque mascarons and floral ornament, that decorated the cornice are important indications of attribution, featuring in earlier works by this architect, such as Reutern House entablature and elsewhere. No analogous objects in combination with pure classical façades have been discovered so far in a wider geographical area of Northern Europe.

Embracing the architectural vocabulary of his predecessors within the range from Serlio to Scamozzi, Bindenschu used to distinguish himself from the canon by introducing individual solutions, such as the corbels. These ideas could have been taken both from Wendel Dietterlin's (1550/51–1599) fantasies, and, most credibly, the patterns from Georg Caspar Erasmus's *Seülen-Buch* from the architect's library.²⁴

Alongside well-known examples, little-researched but important objects deserve mentioning, such as the house at 3 Mazā Grēcinieku Street (1683, pulled down in 1938).²⁵ Testimonies about the building at 3 Mazā Grēcinieku Street have survived in the architect Wilhelm Bockslaff's description as well as the Monument Board records of the building and its details captured before it was pulled down and the street abolished. The façade had been altered over time but Bockslaff tended to see Bindenschu's individual style in its formal traits.

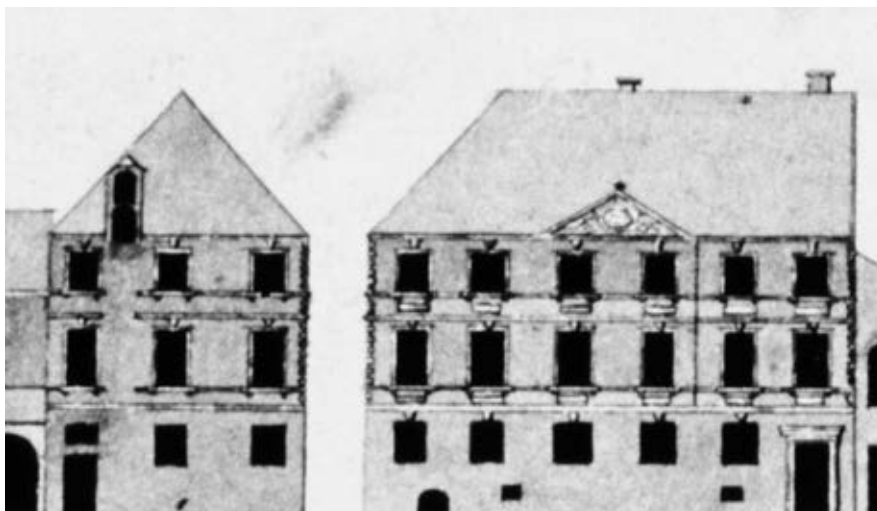


Fig. 8 Riga, House at 3 Mazā Grēcinieku Street, around 1683, demolished in 1938. Fragment from the Old Riga façade surveys of 1823. Riga, Russian State Military Historical Archive (photo: Photocopy at the Riga Regional Department of State Inspection for Heritage protection)

The oldest image of the building is found in the Old Riga façade surveys from 1823 (fig. 8), giving an important information on its look before the late 19th-century transformations. The façade features a six-window composition, simple window surrounds with diamond rusts in the middle and an avant-corps in the central part, the triangular pediment with the palm branch motif adding a classical tone to the façade.

The building also had two cornice end consoles with grotesque mascarons and a small, twisted obelisk over each one. Middle-bay decorative spandrel panels of the first floor (the 1730s), upper-floor windows and cornice end consoles were made of stone; the rest of the street façade was plastered. Bockslaff made a significant remark that the façade at 3 Mazā Grēcinieku Street was the only one in Riga with such wide windows configured in this particular way, “*demonstrating a pronounced South-German character, the building’s design being related to Rupert Bindenschu*”. “South-German character” mentioned by Bockslaff can be compared to the leading 17th-century Saxon architect Wolf Caspar von Klengel’s (1630–1691) drawing of the main façade of some palace, probably in Rome or Florence,²⁶ as well as Italianate impulses that are found in the output of other Saxon architects, for instance, in Michael Plancke’s (1657–1703) late-century drawings of “a residential palace (*palaisartige Wohnhaus*)”. The façade in 3 Mazā Grēcinieku Street had no pilasters but a projection with triangular pediment,

corbels with mascarons crowned the cornice of the building, but corners were rusticated. The façade concept of the house can also be convincingly compared with the façade design from Philips Vingboons’s model book (fig. 9).

While working in Riga, Bindenschu never left the city and Riga Patrimonial District. Reasons were his duties as well as the huge workload. He had put down roots in the new place of residence, married twice and had 12 or 13 children in total. The master was able to accumulate considerable wealth and savings, but he did not invest in real estate. The family lived, free of charge, in a flat near the river: in the same building where the pumps for the city’s water supply were located. The posthumous inventory of the architect’s property that is preserved at the Latvian State History Archive, contains an extensive description of the householdware and valuables.²⁷ The master builder possessed a rich collection of books that testified to an educated personality and wide outlook. The description of the architect’s library²⁸ lists 106 books in total: he owned works on architecture, building theory, mathematics and geometry, fortifications, mechanics, hydraulics, perspective, land surveying, natural sciences, theology and philosophy, astronomy, history, medicine, etc.

The content of the library shows the variety of order books, including the works by the “big four” – Serlio, Vignola, Palladio and Scamozzi – an indispensable



Fig. 9 Philips Vingboons, Façade design (ex: VINGBOONS 1648)

equipment of any competent architect of the time. Among the most important editions concerning architecture there was the first part of Palladio's treatise on five orders, published in 1646 by Cornelis Dankerts in Amsterdam. Besides, Bindenschu owned two versions of Vincenzo Scamozzi's treatise *L'idea dell'architettura universale*: a German translation *Die Grund-Regeln der Bau-Kunst*, as well as Simon Bosboom's abridged version in Dutch (1676): a widely used practical manual for builders and stonemasons. Among most important publications in the architect's library there was the so-called *Vitruvius Teutsch* – the German translation of Vitruvius's treatise by Walther Hermann Ryff (c. 1500–1548). An illustrated catalogue about the monuments of Rome prepared by the Italian archaeologist Antonio Bosio testified to Bindenschu's interest towards Roman antiquity. Since the architect's book collection contained several editions in Dutch, this could hint at the architect's knowledge of this language: besides, he had a small-sized, old Bible in Dutch ("*Bibel kleine alte holländische*") – obviously, the most in-demand protestant Bible, reprinted many times from 1637 to 1657. Bindenschu's library contained also the German translation of Sebastiano Serlio's *Cinque libri d'Architettura* that dominated the first half of the century, still remained an influential source in practical use throughout the 17th century and served the needs of architects, builders and craftsmen. But the presence of such publications as Wendel Dietter-

lin's *Architektura* (1598) endows the stylistic panorama of the architect's knowledge with a particular nuance.

In total, 17 books owned by Bindenschu dealt with the issues of architectural theory and classical orders. His library also contained works on civil architecture such as the two-volume *Architectura civilis* by Johann Wilhelm (1595–1669) in Latin (Frankfurt on the Main, 1668) that contained samples of and instructions for creating wooden constructions, while Joseph Furttendach's (1591–1667) work *Architectura universalis* was a manual for the building of public, military and water regulation structures. Apart from that, the master builder possessed 26 theoretical treatises and practical manuals on fortification building and engineering, that made the major part of the whole library, indicating one of the main spheres of Bindenschu's activity in the city service. Among the most important editions there was *Architectura militaris* by Adam Freytag (1608–1650), as well as books written by the best-known German theoreticians on fortifications of this time: Daniel Speckle's (1536–1589) *Architectura von Vestungen* (Strasbourg, 1589), the monumental work on architecture and fortifications *Peribologia* by Johann Wilhelm Dilich (1600–1657), the best-known German writer on fortification of his time, a renown representative of the Leiden fortification school, the influential treatise by Georg Rimpler (1636–1683) – *Beständiges Fundament zu fortificieren* and many others. 13 books dealt with mathematics, practical geometry and optics. The works by Leiden mathematician Ludolf van Ceulen (1540–1610) were found in the architect's library, alongside with the widely used manual on land surveying written by the representatives of the engineering school of Leiden – Johan Sems (1572–1635) and Jan Pietersz. Dou (1572/73–1635). Three books dealt with perspective, including the 1633 edition of the *Perspectiva* by Hans Vredeman de Vries (1527–1609).

Alongside mathematics and perspective the list included 5 books on astronomy and 1 on medicine, while 15 editions represented theological and philosophical matters, like works by Bindenschu's contemporary, Philip Jacob Spener (1635–1705), as well as Balthasar Bekker's (1634–1698) popular tract on critics of demonology *De Betoverde Weereld* in Dutch (1690). Still other 11 books dealt with geography, topography and travel descriptions. This group was represented by the voluminous *Topographia Germaniae* by Matthäus Merian (1593–1650), that included numerous town plans and views, as well as maps of most countries.

Besides cash, the list of his property includes also valuable donations by private persons and organisations: three gilded silver jugs – with Johann von Reutern's and Hermann von Brevern's names, another one was donated by the St Peter's Church; seven silver jugs donated by various private individuals, numerous silver and gilded cups and goblets, snuff boxes and cutlery, a silver pocket watch with a chain, a necklace and a brooch with diamonds, a string of pearls, a golden rose with six pearls, three golden medals, two adorned with enamelled crosses with pearls, several rings and other pieces of jewellery.²⁹ The master also had 12 horses. The long list of promissory notes left by Bindenschu shows that he often lent money, also to well-known citizens. Paul Campe collected data on Bindenschu's income and visualised them in a diagram: 1685 was the first financially successful year, then progress is evident in the 1690s, culminating in 1696. This can be explained by the fact that the construction of Dannenstern's House was completed in 1696. From 1696 to 1697, his earnings dropped rapidly, being consistent with the illness caused by hard physical work. In 1698, he left his post and died in July the same year, aged 53.

Bindenschu became the key figure in Riga's architecture during the last quarter of the 17th century. The essential contribution of the master builder manifested itself by the introduction and re-interpretation of international classical models, of the colossal order, reflecting a variety of local Palladianism, where none of the best examples was a direct copy of some model but a masterful interpretation of options available within the trend. In the late 17th century, Riga was particularly open to new ideas, so Bindenschu emerged at the right time and the right place, being noticed by the employers and seizing the given opportunity. His successful career in Riga developed due to his inventive mind, importation of new ideas and ability to meet the demand of the patrons. His architectural legacy is an eloquent testimony to the growth of a journeyman, an immigrant carpenter to a recognised architect in the Eastern Baltics in the late 17th century.

Presumably, the route of the architect encompassed Southern Germany, the Low Countries, as well as Northern Germany and Hamburg, prior to his arrival to the Baltics – Reval and finally, Riga. New patterns to follow were found in the Low Countries and North Germany, but the expressions in line with the Southern German spirit show the link to the Italianising tradition in archi-

tecture more pronounced in comparison with other Eastern Baltic towns under Swedish rule. Thus the Italianising and Northern version of Baroque met in Riga, endowing Riga's 17th-century architecture with its individual features. Still, an in-depth research is still to be done in future, focusing on Bindenschu's journeyman years and eventual guild records, which could add new findings and reveal his creative formation in a new light.

Unpublished sources

- Riga, Latvian State History Archive (LVVA), coll. 749, reg. 6, file 577.
- Riga, Latvian State History Archive (LVVA), coll. 673, reg. 1, file 1312.
- Riga, Latvian State History Archive (LVVA), coll. 1380, reg. 5, file 621, 565–566: The inventory of the master builder's property. 1698.
- Riga, Latvian State History Archive (LVVA), coll. 1380, reg. 5, file 621, 582: The description of Rupert Bindenschu's book collection. 1699.
- Stockholm, Military Archives of Sweden (Krigsarkivet): SFP, Riga no. 26.

Bibliography

- BOCKSLAFF, Wilhelm: Zu den Abbruchsarbeiten am Rathausplatz und im Jahna Hof. In: Rigasche Rundschau, no. 84, 12 April 1938.
- BOSBOOM, Simon: Cort onderwys van de Vyf Colommen. Uyt den Scherp-sinnigen Vinsent Schamozzy getrocken en in Minuten gestelt seer geschmacklick voor De Jonge Leerlingen en dienstich voor alle Jonge Liefhebbers der Bouw-Const [Brief Instruction of the Five Columns. Excerpted from the Astute Vincenzo Scamozzi and Set in Designs Very Tastefully for Young Learners, and also Convenient for all Young Lovers of the Art of Building]. Amsterdam 1686.
- BRAND, Johann Arnold von: Reisen durch die Marck Brandenburg, Preussen, Churland, Liefland, Pleßcovietz, Groß-Naugardien, Tweerien und Moskovien in welchen vieles nachdenklich wegen gemeldter Länder wie auch der Lithauwer Lebens-Art, Gottesdienst, allerhand Ceremonien, Kleydung, Regierung, Rechtspflegung und dergleichen angemercket: anbey Eine Seltsame und sehr Anmerckliche Beschreibung von Siberien (...). Wesel 1702. URL: www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/MH4O3AFK5NNSB4CQIHZLOS3HUY4EWMY (17 February 2021).
- CAMPE, Paul: Der Stadt-, Kunst- und Werkmeister Rupert Bindenschu und seine Wirksamkeit in Riga. Riga 1944.
- CAMPE, Paul: Lexikon liv- und kurländischer Baumeister, Bauhandwerker und Baugestalter von 1400–1850. 2 vols. Stockholm 1951–1957.
- DANGEL, Ulrich: Sustainable Architecture in Vorarlberg. Energy Concepts and Construction Systems. Basel 2009.
- DE JONGE, Krista/OTTENHEYM, Konrad A. (eds.): Unity and Discontinuity. Architectural Relations between the Southern and Northern Low Countries (1530–1700). Turnhout 2007.
- ERASMUS, Georg Caspar: Seülen-Buch, Oder Gründlicher Bericht Von den Fünf Ordnungen der Architectur-Kunst, wie solche von Marco Vitruvio, Jacobo Barozzio, Hanns Blumen, etc. und andern vornehmen berühmten Baumeistern seynd zusammen getragen und in gewisse Abtheilungen verabfasset worden. (...) Nürnberg 1666, 2nd ed. 1667, et al.
- HECKMANN Hermann: Baumeister des Barock und Rokoko in Hamburg. Baukunst der Bürgertums. Berlin 1990.
- HECKMANN, Hermann: Baumeister des Barock und Rokoko in Sachsen. Berlin 1996.

HEIN, Ants: Jacob Staël von Holstein and the Development of Palladianism in Estonian Architecture in the 17th Century. In: KODRES/MAISTE/VABAR 1999, 103–124.

KIEM, Karl: The Weigh House. An Architectural Typology of the Dutch Golden Age. In: OTTENHEYM/DE JONGE/CHATENET 2010, 261–272.

KIEM, Karl: Weigh house. A Building Type of the Dutch Golden Century. Siegen 2017.

KODRES, Krista/MAISTE, Juhan/VABAR, Vappu (eds.): Sten Karling and Baltic Art History/und Kunstgeschichte im Ostseeraum. Tallinn 1999 (Estonian Academy of Arts Proceedings 6).

OTTENHEYM, Konrad A./DE JONGE, Krista/CHATENET, Monique (eds.). Public Buildings in Early Modern Europe. Turnhout 2010.

QUELLINUS, Hubertus: Pars Praecipuarum effigierum ac ornamentorum, amplissimae Curiae Amstelrodamiensis, maiori ex parte, in candido marmore effectorum. Het Deel Van de voornaemste Statuen ende Ciraten, vant konstryck Stadthuys van Amstelredam, tmeeste in marmer gemaect. Amsterdam 1665–1668.

VINGBOONS, Philips: Afbeeldsels der voornaemste gebouwen uyt alle die Philips Vingboons geordineert heeft [Figures of Distinguished Buildings, Selected from all the Works that Philips Vingboons Designed]. Amsterdam 1648.

VIPPER, Boris: Baroque art in Latvia. Riga 1937.

[WENDLING online]: WENDLING, Jean-Michel: Maisons de Strasbourg. Étude historique sur les maisons de Strasbourg entre le XVIIe et le XXe siècle. URL: <http://maisons-de-strasbourg.fr/nf/?s=bindenschuh> (26 April 2021).

ZESEN, Filip von: Beschreibung der Stadt Amsterdam: Darinnen von Derselben ersten ursprunge bis auf gegenwärtigen zustand, ihr unterschiedlicher anwachs, herliche Vorrechte, und in mehr als 70 Kupfer-stücken entworfene führnehmste Gebeue, zusamt ihrem Stahts-wesen, Kaufhandel, und ansehnlicher macht zur see, wie auch was sich in und mit Derselben märkwürdiges zugetragen, vor augen gestellet werden. Amsterdam 1664. – Now in: Sämtliche Werke, Bd. 16. Berlin et al. 2000 (Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts 158).

Endnotes

- 1 BRAND 1702, 118.
- 2 CAMPE, 1951–1957.
- 3 CAMPE 1944.
- 4 DANGEL 2009, 60.
- 5 CAMPE 1951–1957, 194.
- 6 VIPPER 1937, 127.
- 7 CAMPE 1944, 6.
- 8 Riga, Latvian State History Archive (subsequently: LVVA), coll. 749, reg. 6, file 577, 410–412.
- 9 LVVA, coll. 673, reg. 1, file 1312, 111.
- 10 LVVA, coll. 673, reg. 1, file 1312, 111.
- 11 “Copia Codicilli – 1672 [...] auff Dienstag den 17. monaths tag Septembris [...] persönlich erschienen ist, die Ehren und tugendsame fraw Anna Maria ohlin Mr Balthasar Binthenschue deß Zimmermanns burgers alhie Zu Straßburg eheliche haußfrau krancken und schwachen leibs [...]. Zum Siebenden Ruprecht Binthenschuë Ihrem Stieffsohn legirt Sie Codicillantin Ein halb gefürnist Kästlein Jedoch mit d. Condition, Wann Er Ihr Stieffsohn vff der Wanderschaft verpleiben vnd nicht mehr alhero nacher Strasbourg kommen solte, solchenfall es legirtes Kästlein vff obgedachte Ihr Göttel Mariam Ursulam Fuchsin Eigenthümlichen Kommen vnd fallen solle.” Strasbourg, Archives municipales. Information kindly provided by Jean-Michel Wendling (author’s e-mail correspondence on 23 April 2017).
- 12 WENDLING online (26 April 2021).

13 LVVA, coll. 749, reg. 6, file 577, 410.

14 HEIN 1999, 112.

15 KIEM 2010, 267, 269.

16 DE JONGE/OTTENHEYM 2007, 240.

17 ERASMUS 1666.

18 Stockholm, Krigsarkivet (KrA), SFP, Riga no. 26.

19 CAMPE 1944, 59.

20 BOSBOOM 1686.

21 VINGBOONS 1648.

22 ZESEN 1664.

23 HECKMANN 1990, 53.

24 ERASMUS 1668.

25 BOCKSLAFF 1938.

26 HECKMANN 1996, 33.

27 LVVA, coll. 1380, reg. 5, file 621, 565 f.

28 LVVA, coll. 1380, reg. 5, file 621, 582, 1699.

29 LVVA, coll. 1380, reg. 5, file 621, 568 f.

Johann Caspar Hindersin (1667–1738) und seine Rolle als Hausarchitekt der Familie Dohna in Ostpreußen

JULIA TRINKERT

Am 25. Februar 1728, dem Todestag des Feldmarschalls, Burggrafen und Grafen Alexander zu Dohna-Schlobitten, blickt Johann Caspar Hindersin auf eine 24-jährige umfangreiche Tätigkeit für die Bauprojekte der Familie Dohna in Preußen zurück. Der eher unbekannte Hindersin, »kein hervorstechender Architekt, aber ein [...] kenntnisreicher, praktischer Baufachmann«,¹ übernahm – einem königlichen Hofarchitekten vergleichbar – im frühen 18. Jahrhundert nahezu alle Bauvorhaben dieser Familie.

Ausgehend von der Persönlichkeit Hindersins befasst sich der Beitrag nicht mit einer monografischen Übersicht über die einzelnen Bauwerke – die vielerorts umfassend geleistet wurde, etwa zuletzt durch das am Herder-Institut durchgeführte Verbundprojekt »Virtuelle Rekonstruktionen in transnationalen Forschungsumgebungen – Das Portal: Schlösser und Parkanlagen im ehemaligen Ostpreußen«² –, sondern mit den Rahmenbedingungen, die den Aufstieg eines Baumeisters aus der zweiten Reihe in den Dienst einer der einflussreichsten Familien Ostpreußens ermöglichten. Es stellt sich die Frage, ob diese Konstellation allein durch die aktuelle politische und wirtschaftliche Lage an der südlichen Ostseeküste am Ende der Nordischen Kriege begründet liegt oder ob auch übergeordnete Konstellationen Auswirkungen hatten. Hier fällt die Rolle Hindersins als Hausarchitekt der Dohnas auf, die jener Carl Gottlob Horns (1734–1807) für den Parvenü Heinrich Carl Schimmelmann (1724–1782) in Holstein im Folgenden gegenübergestellt werden soll.

Biografie Hindersins

Im Jahre 1677 wurde Hindersin als Sohn des Stadtrichters in Soldin (Myślibórz) in der Neumark geboren und erschien nach unbekannten Lehrjahren erstmals 1701 in Reichertswalde (Markowo) im Kreis Mohrungen (Morąg) in Ostpreußen, wo er offensichtlich in den Dienst von Christoph Friedrich Burggraf zu Dohna, Herrn von Lauck und Reichertswalde, trat.³ Über Hindersins Ausbildung ist nichts bekannt. Weder lässt sich nachweisen, an welchen Orten er sich nach seiner Kindheit in der Neumark aufgehalten hat, ob und wo er studiert haben könnte, noch welche Veranlassung ihn nach Ostpreußen führte, wohin er schließlich als Baumeister und Architekt immigrierte.⁴ Von 1701 bis 1704 baute er das Herrenhaus in Reichertswalde zu einem U-förmigen Putzbau um.⁵ Im gleichen Zeitraum wirkte er ferner wohl am Bau des Schlosses Schlodien (Gładysze) für Christoph zu Dohna-Schlobitten mit.⁶ Im Anschluss daran übernahm Hinder-

sin 1704 die Leitung des Großprojekts zum barocken Umbau des Schlosses Schlobitten (Słobity) zur repräsentativen Residenz, in die Alexander zu Dohna-Schlobitten nach seinen Jahren am preußischen Hof zurückkehrte.⁷ In seiner frühen Schaffenszeit, die mit der Etablierung Preußens als Königreich unter Friedrich I. einherging, führte Hindersin für die Mitglieder der einflussreichen Familie Dohna repräsentative Bauten – Herrenhäuser und Schlösser – nach bereits bestehenden Plänen der am Hof bedeutenden französischen Architekten Jean de Bodt (1670–1745) und Jean Baptiste Broebes (1660 – nach 1720/1733) aus. Eigene Entwürfe konnte er aller Wahrscheinlichkeit nach nur in kleineren Details der Hauptbauten, deren Innenausstattung sowie in zugehörigen Wirtschaftsgebäuden verwirklichen. Nachdem er nahezu für alle Bauprojekte der Familie zu Dohna herangezogen wurde, übernahm er 1717 zusätzlich einen Posten im Staatsdienst und wurde zunächst Landmesser und sieben Jahre später Landbaumeister im Oberländischen Kreis.⁸ Während dieser Tätigkeit war er vor allem für städtebauliche Vorhaben, Wasser- und Brückenbauten sowie Vermessungen zuständig.⁹ Nach dem Tod Alexander Dohnas 1728 zog er auf das Gut Mosens (Mazanki) bei Saalfeld (Zalewo), Kreis Mohrungen. Das letzte bekannte Bauwerk vor seinem Tod 1738 ist das Schlösschen des Gutsvorwerks Davids (Dawidy) bei Schlobitten, das noch von Alexander initiiert worden war.¹⁰

Bauwerke Hindersins

Die Familie zu Dohna besaß bereits zahlreiche Herrenhäuser aus dem 16. und frühen 17. Jahrhundert in Reichertswalde, Mohrungen, Carwinden (Karwiny), Schlobitten, Schlodien und in Königsberg (Kaliningrad), die ab 1700 ungefähr gleichzeitig umgebaut, wiederaufgebaut und erweitert wurden.¹¹ Archivalisch belegen lassen sich Tätigkeiten Johann Caspar Hindersins für Reichertswalde, Schlobitten, Carwinden, Mohrungen und Königsberg. Für die anderen Großprojekte ist seine Beteiligung aufgrund der Stellung in der Familie Dohna und anhand der überlieferten Entwurfszeichnungen anzunehmen.¹² Auffällig ist, dass er selten eigenständige Entwürfe vorlegte, sondern vorhandene übernahm oder behutsam abänderte sowie Korrekturen seiner Vorschläge von anderen Architekten annahm. In diesem Zusammenhang wird die vorbildliche Rolle ausgewiesener Architekten für Hindersin wie Jean Baptiste Broebes, Jean de Bodt und Joachim Ludwig Schultheiß von Unfriedt (1678–1753) deutlich und zeigt sich im Folgenden.

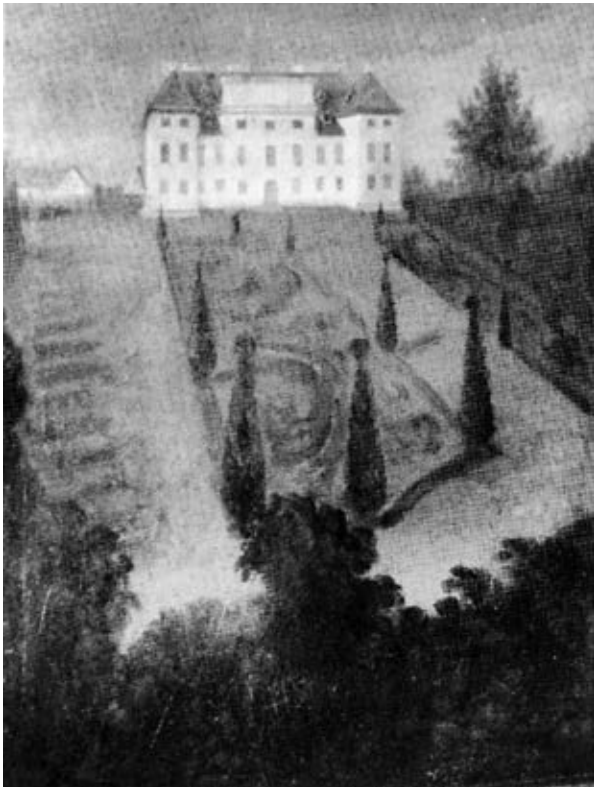


Abb. 1 Porträt Friedrich Ludwigs Burggraf zu Dohna (1697–1766), Detail mit der Ansicht des barocken Gartenparterres und des Schlosses Reichertswalde. C. F. Wessel, 1763. Öl auf Leinwand, H. 135 cm, B. 103,7 cm. Bis 1945 im Schloss Reichertswalde, heute im Museum Mohrungen (Morąg), Inv.-Nr. MNO 222 OMO (ex: FOELSCH 2014, 354)

Reichertswalde

Das von Wasser und Mauern umgebene Haus in Reichertswalde, seit 1561 in Familienbesitz, sollte für Christoph Friedrich (1652–1734) und seine bisher in Samrodt residierende zwölköpfige Familie zum neuen Stammsitz des Zweiges Dohna-Lauck ausgebaut und in ein barockes Schloss umgewandelt werden.¹³ Für dieses Vorhaben wurde 1701 Johann Caspar Hindersin verpflichtet, der den vorhandenen Bau um ein Mezzaningeschoss erhöhte sowie 2 + 6 + 2 Achsen anlegte, ohne die Mitte zu betonen. Auf der Gartenseite wurden vorgezogene Seitenrisalite ergänzt.¹⁴ Abschließend wurde die neue Fassade mit einem hellroten Rauputz und weißer Vertikalgliederung gestaltet.¹⁵ Der Bau war 1704 fertiggestellt (Abb. 1).¹⁶ Im Inneren wurden eine repräsentative Eichentreppe sowie eine standesgemäße Schlosskapelle eingebaut.¹⁷ Zur Ausstattung gehörten neben Mobiliar und der Bibliothek aus Lauck auch zwanzig Wirkteppiche aus dem 17. Jahrhun-

dert, die die zweite Gemahlin in die Ehe brachte.¹⁸ Heute befindet sich an der Stelle des Schlosses ein Neubau.

Das unvermittelte Auftreten Hindersins etwa 400 Kilometer östlich seines Geburtsortes steht vermutlich in einem Zusammenhang mit dem Bauherrn Christoph Friedrich von Reichertswalde, der dort unter der Vormundschaft seines Onkels Friedrich d. Ä. aufgewachsen war. Dessen Überschuldung wirkte sich auf die Karrierechancen Christoph Friedrichs aus, da dieser – im Gegensatz zu seinen Vettern – keinen gewünschten Posten im Staatsdienst erhielt.¹⁹ In der Folge inszenierte er sich überdeutlich als Primogenitus des Hauses Dohna und stellte dabei seinen hochadligen Rang vor seine von der finanziellen Situation überschattete prekäre gesellschaftliche Lage.²⁰ Den obligatorischen Militärdienst in den Niederlanden verließ er für die Heirat mit Johanna Elisabeth Gräfin zur Lippe und warb nach ihrem Tod auf kostspieligen Reisen im Westen um eine neue, in seinen Augen standesgemäße Gemahlin, die er in Elisabeth Christine Prinzessin von der Pfalz-Zweibrücken 1692 zu finden meinte.²¹ Ihren Rang betonte er in seinen Briefen durch Formulierungen wie »*madame la princesse, ma femme*«.²²

Christoph Friedrichs Finanzen verbesserten sich durch eine Umstrukturierung der Gutsherrschaft und den Verkauf von Samrodt (Samdbröd).²³ Zur Gestaltung seiner Residenz Reichertswalde orientierte er sich an westlichen Herrschaftsmodellen, etwa einer Reichsgrafschaft.²⁴ In dieser Situation trafen Hindersin und Christoph Friedrich aufeinander – ein praxisorientierter junger Baumeister und ein ambitionierter, finanziell geschwächter Adliger, mit dem Wunsch, eine Residenz auf dem alten Familienbesitz zu errichten. Da Christoph Friedrich im Unterschied zu seinen Vettern Alexander und Christoph keinen Zugang zum Berliner Hof hatte, konnte er offenbar auch nicht auf dortige Künstler und Architekten zurückgreifen und musste diesen Weg geschickt umgehen, indem er einen Baumeister verpflichtete, der die üblichen Bauformen des jungen preußischen Königshofes realisieren konnte.

Schlobitten²⁵

Ein ähnliches Vorhaben verfolgte Alexander zu Dohna-Schlobitten, der das zwischen 1622 und 1624 errichtete und 1627 um einen Bibliotheksbau ergänzte Schloss seines Großonkels Abraham Dohna (1579–1631) 1688 in einem verwahrlosten Zustand erbte.²⁶ Im Gegensatz zu Christoph Friedrich war Alexander bestens am Berliner Hof vernetzt und beauftragte Jean Baptiste Broebes mit

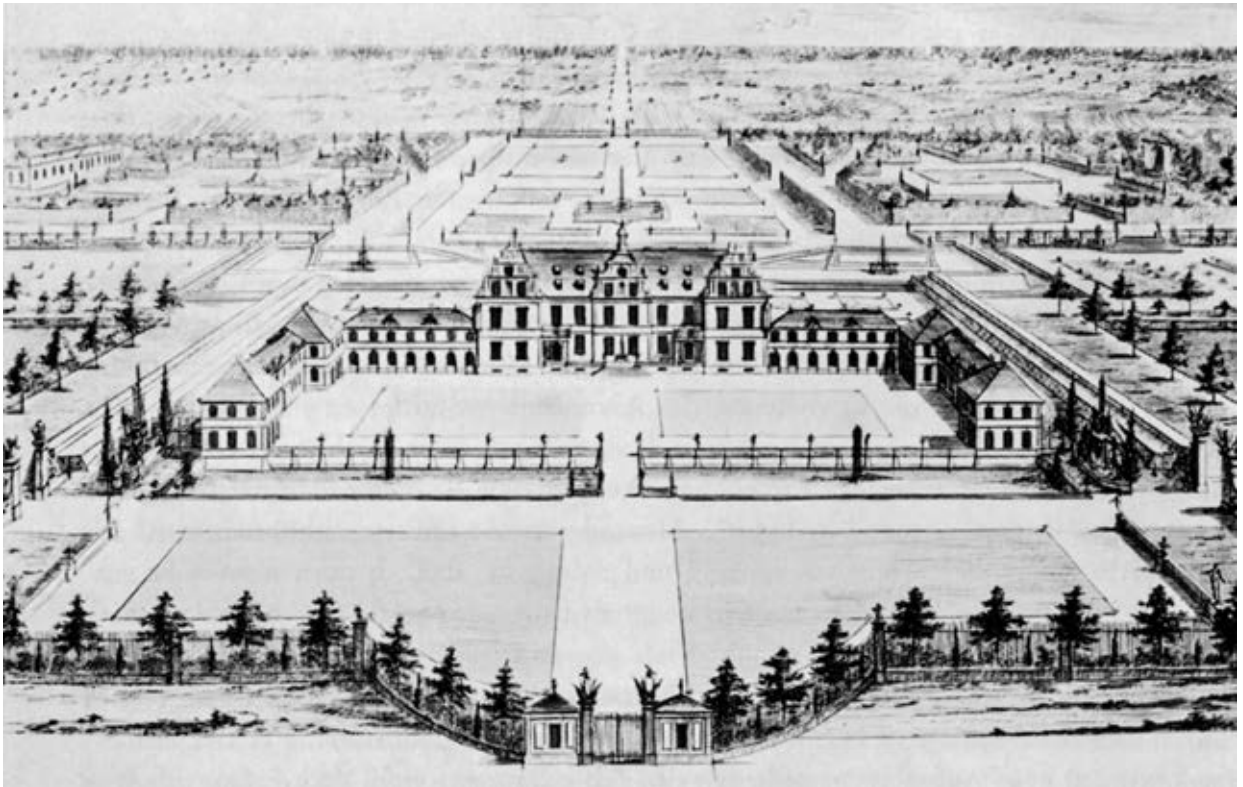


Abb. 2 Schloss Schlobitten, Vorentwurf zur Erweiterung des Abrahamschen Schlosses mit Ausbau der Cour d'honneur. Nachstich von Peter Schenck nach dem Kupferstich von Jean Baptiste Broebes (signiert »J. Broebes del. et f.«), ex: Conspectus et Perspectiva Praetorii de Slobitten in Borussia Burggraviorum et comitum de Dohna. Ende 17. Jahrhundert. Ehemals Schlobitten, Schloss, Archiv (ex: GROMMELT/MERTENS 1962, 24)

einem Entwurf, der das Wohngebäude beibehalten sollte. Wahrscheinlich kannten sich Alexander und der Festungsbauingenieur vom Festungsbau in Pillau (Baltijsk), wo Alexander 1692 Gouverneur war, möglicherweise aber auch bereits aus Berlin.²⁷ Alexander verfolgte ab 1679 eine steile militärische Karriere in Berlin, die ihn 1713 bis zum Rang des Generalfeldmarschalls führte. Seit 1687 saß er im Geheimen Rat, war 1689 Gesandter in Polen. 1695 wurde er Oberhofmarschall und Erzieher des Kronprinzen Friedrich Wilhelm (I.).²⁸ Im Jahre 1711 übernahm Alexander den Posten für das Retablissement Preußens und hatte damit die Behördenreform inne, was ihn zum höchsten Amtsträger Preußens machte.²⁹

Broebes war Schüler von Jean Marot (1619–1679) in Paris und gelangte über eine Station in Bremen 1692 nach Brandenburg.³⁰ Er ist für zahlreiche prominente Entwürfe bekannt, die allerdings überwiegend nicht ausgeführt wurden. Zu seiner Zeit galt Broebes laut Guido Hinterkeuser als der »international versierteste Architekt (...), der im Herzogtum Preußen zur Verfügung

stand«.³¹ Broebes schlug nun also eine Verlängerung des Baus in Schlobitten um eine zweite Galerie sowie die Ergänzung von Flügeln im rechten Winkel zum Baukörper um einen Ehrenhof vor (Abb. 2).³² Er begann auch mit den Arbeiten, verließ die Baustelle jedoch nach der Fertigstellung des Ostflügels 1698, um in Berlin Direktor der Kunstakademie zu werden.³³ In diesem Flügel residierte bereits im Jahr 1700 Kurfürst Friedrich III. auf dem Weg nach Königsberg zur Königskrönung.³⁴

Ebenfalls Ende des 17. Jahrhunderts hatte Alexander bereits Sassen (Sasiny) gekauft und das mittelalterliche »feste Haus« unter Einbeziehung seines Nordteils in ein barockes Herrenhaus über H-förmigem Grundriss mit Betonung des Mitteleingangs und mit vorgezogenen Flügeln umwandeln lassen.³⁵ Wen er hier beauftragte, ist unbekannt. 1975 wurde der Bau abgerissen.

Nachdem Alexander sich 1704 nach Ostpreußen zurückzog, beauftragte er Johann Caspar Hindersin mit der Wiederaufnahme und Leitung der Umbauten des Schlosses Schlobitten.³⁶ Vorab erhielt Alexander des-

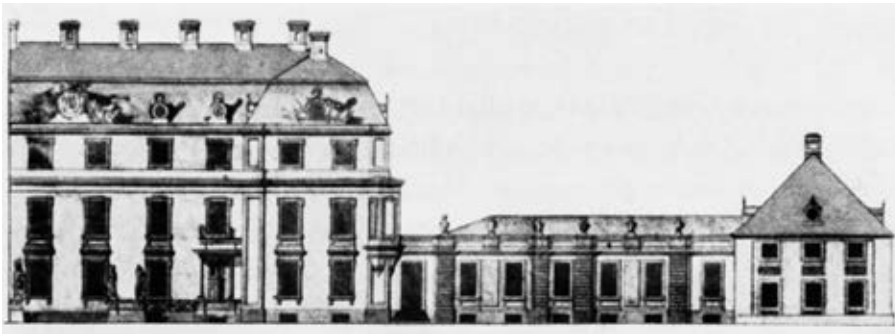
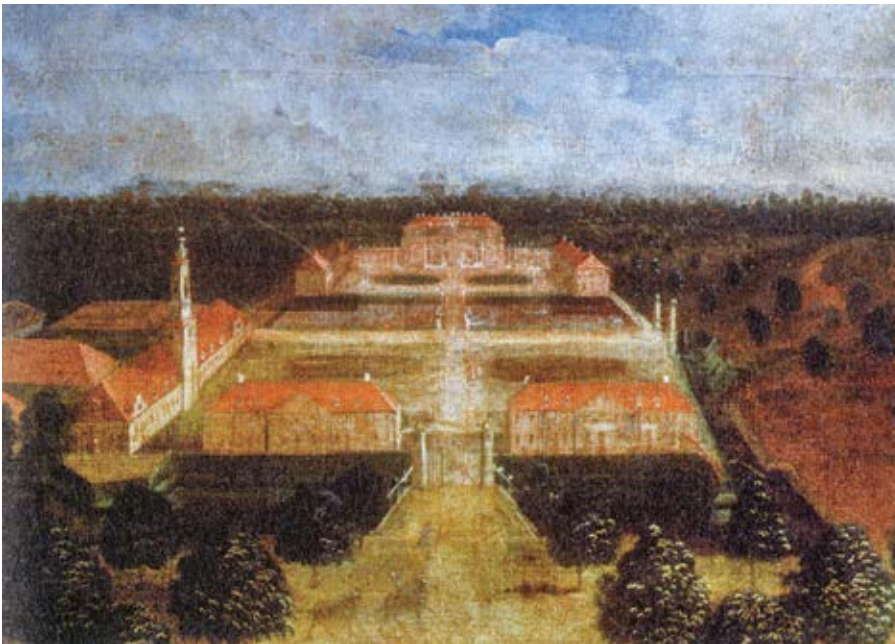


Abb. 3 Schloss Schlobitten, Aufriss eines Teiles der Nordfassade mit einem Teil des Hauptgebäudes, Orangerie und Westflügel. Johann Caspar Hindersin, [im Original] farbige Zeichnung mit rotem (Ziegel-?)Dach, 1706. Ehemals Schlobitten, Schloss, Archiv (ex: GROMMELT 1922, 46)



Taf. II Schloss Schlobitten, Gesamtanlage mit Marstall. Öl auf Leinwand, nach 1721. Ehemalige Supraporte, bis 1945 in Schlobitten. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Sammlung Dohna-Schlobitten (ex: DOHNA 2013, 855)



Abb. 4 Schlossruine Schlobitten (Foto: open source/Raki-Man 21. 9. 2015)



Abb. 5 Schloss Schlobitten, Festsaal, Südwestwand. Porträts des Großen Kurfürsten und der Kurfürstin Luise Henriette, geb. Prinzessin von Oranien sowie venezianische Kerzenkronen. Um 1770 (ex: GROMMELT 1962, 155)

sen Entwürfe für den Neubau eines zweigeschossigen Wohnhauses im Vorwerk Guhren sowie den Entwurf für das Branntweinhaus in Schlobitten aus Reichertswalde, möglicherweise als Nachweis seiner handwerklichen Qualität.³⁷ Hindersin realisierte damit den leicht überarbeiteten Generalplan von Broebes, nach dem zwei Nebengebäude und ein Marstall einen äußeren Hof umschlossen und die Galerien eingeschossig blieben.³⁸ Die Entwürfe Hindersins nach Broebes Generalplan ließ Alexander zunächst von Schultheiß von Unfriedt begutachten, den Alexander ebenfalls aus Pillau durch sein Zeughaus kannte und der als Leiter des Bauamtes in Königsberg das Bauwesen in Preußen verantwortete. Er sandte seinerseits fünf eigene Entwürfe, »Dessins wie das Haus füglich könnte geändert werden«, zurück, die teils einen völligen Neubau des Haupthauses vorsahen.³⁹

Daraufhin wies Alexander Hindersin an, die alte Fassade zwar weitestgehend beizubehalten, jedoch mit Lisenen und Fensterumrahmungen zu modernisieren.⁴⁰ Dazu schrieb er: »Ich habe geerbt ein steinern Haus, regelmäßig und so massiv, daß ich mich nicht habe entschließen können, es abzubringen und ein neues zu bauen. Ich beschränke mich darauf, es schöner zu machen.«⁴¹ Das Satteldach mit den Renaissance-Zwerchhäusern und Schweifgiebeln wurde zugunsten eines Mansarddachs aufgegeben, ein drittes niedriges Geschoss aufgemauert (Abb. 3).⁴² Des Weiteren gehen die meisten Nebengebäude auf ihn

zurück.⁴³ Das Schloss wurde 1713 fertiggestellt, die Galerie im Osten mit der Bibliothek zwischen 1709 und 1714, die gegenüberliegende Galerie im Westen mit der Orangerie 1707 bis 1716, der äußere Schlosshof mit Nebengebäuden und Marstallturm 1721 und 1725 der vorgelagerte Gutsbetrieb im Vorwerk (Taf. II).⁴⁴ Heute ist das Schloss nur noch eine Brandruine (Abb. 4).⁴⁵

Alexander nahm das Berliner Schloss sowie die Modernisierungen der Kurfürstin Sophie Charlotte am Schloss Litzenburg, heute Charlottenburg, samt des zugehörigen Inventars, das er aus nächster Nähe kannte, zum Vorbild für den Umbau von Schlobitten.⁴⁶ Seinen Residenzcharakter erhielt Schlobitten durch die Separierung von Gutsanlage und großzügigem Schlosskomplex mit abgeschlossener Hofanlage. In Preußen konnte es nur noch mit dem später entstandenen Finkenstein gemessen werden.⁴⁷ Für die Ausstattung versuchte Alexander auch direkt vom Berliner Hof Künstler nach Ostpreußen zu holen. Dies gelang ihm bei dem Bildhauer Josef Anthon Kraus und dem Maler Giovanni Battista Schannes, die in der Folge häufig gemeinsam mit Hindersin arbeiteten.⁴⁸ So waren sie für die Gestaltung des sich über zwei Geschosse erstreckenden Festsaals im ersten Obergeschoss des Westteils verantwortlich (Abb. 5), in dem großformatige Porträts von Mitgliedern des Hauses Oranien-Nassau, der Hohenzollern und der Familie Dohna hingen und so die Verwandtschaft der Häuser und damit die Verbindung der Familie mit

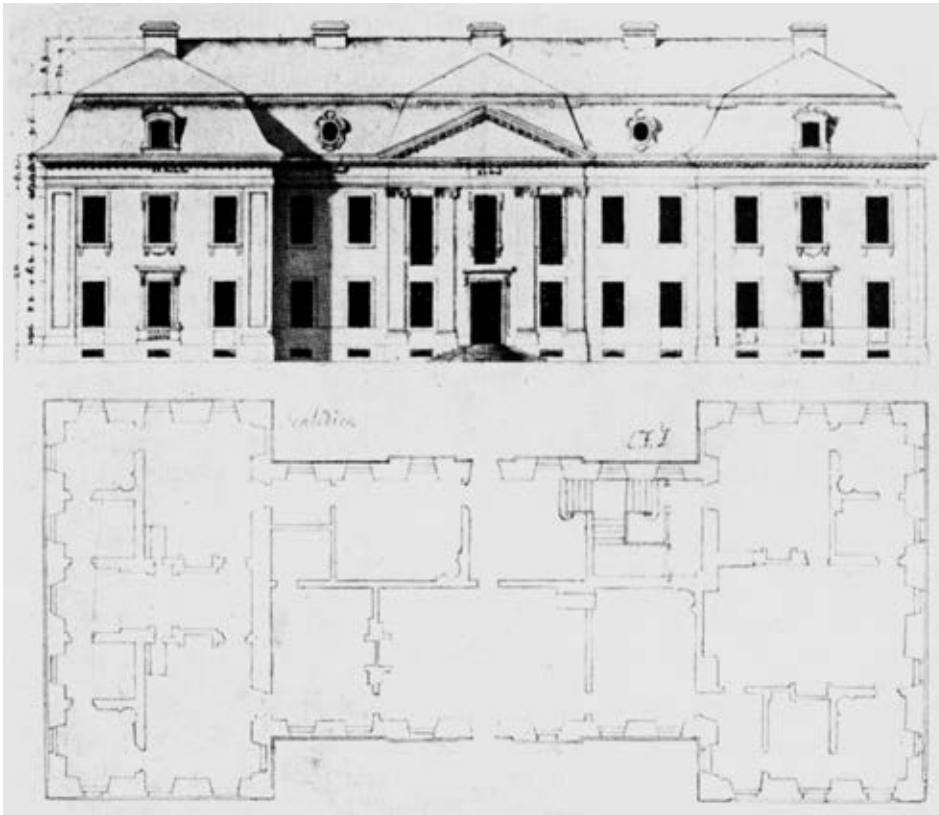


Abb. 6 Entwurfszeichnung für den Neubau des Schlosses Schlodien, Grundriss des Erdgeschosses und Aufrissvarianten der Hoffassade. Carl Florus zu Dohna (Sign. »C.F.D.«), Kopie nach einem Plan von Jean de Bodt, nach 1701. Lavierte Federzeichnung. Ehemals Schloss Schlodien, Archiv (ex: FOELSCH 2014, 211)



Abb. 7 Schloss Dampierre-en-Yvelines, Corps de Logis (Foto: open source/Chabeo1, 12. 5. 2019)

dem Staat eindrucksvoll vorstellten.⁴⁹ Porträts der Oranier befanden sich auch in Christoph Dohna-Schlodiens prunkvollem Fliesensaal in Schlodien.⁵⁰ Für Stuckdeckenvorlagen im ersten Obergeschoss korrespondierte Alexander mit Andreas Schlüter im Jahr der Münzturm-affäre 1707, um sich an dessen Arbeiten für die königlichen Wohngemächer in Berlin zu orientieren.⁵¹ Dabei betonte er, die gewünschten Dekorationen sollten nur »wie die schlechtesten Wohngemächer der Chronprinzessin oder wie es der Herr wird ordonieren wollen« sein.⁵² Unklar bleibt, ob diese Entwürfe Schlobitten erreichten oder ob die Decken schließlich nach eigenständigen Zeichnungen Hindersins ausgeführt wurden.⁵³

Schlodien

Kurz nach Alexanders Bauplänen für Schlobitten plante Christoph zu Dohna-Schlodien 1701 ein neues Schloss für seinen Stammsitz Schlodien, für dessen Entwurf er den Neuankömmling Jean de Bodt, Erbauer des Berliner Zeughauses und Leiter der Erweiterung des Potsdamer Stadtschlusses, gewinnen konnte.⁵⁴ Christophs militärische Karriere begann zusammen mit der seines Bruders Alexander 1679 und brachte ihn im Nordischen Krieg 1715 bis zum General der Infanterie.⁵⁵ Von 1688 bis 1694 war er Kammerherr der Kurfürstin Sophie Charlotte, außerdem mehrfach Gesandter.⁵⁶ Er besetzte einen Posten als Wirklicher Geheimer Rat und Kriegsrat in Berlin. Die Aufenthalte am Hof unterbrach er durch längere Rückzugsphasen nach Ostpreußen; 1716 trat er schließlich als Minister zurück und schied aus dem Heer aus.⁵⁷ Er lebte von 1702 bis 1711 und von 1716 bis 1733 in Schlodien.⁵⁸ Christoph und de Bodt kannten sich spätestens seit seiner Mitgliedschaft in der Baukommission für die Parochialkirche und die Friedrichswerdersche Kirche in Berlin.⁵⁹ Im Jahre 1701 wurde de Bodt Mitglied der Akademie der Wissenschaften in Berlin und galt als »Autorität für Repräsentationsbauten schlechthin«.⁶⁰

Für de Bodt war das Bauvorhaben Alexanders in Schlobitten offensichtlich vorbildlich, denn er zitierte Elemente wie den H-förmigen Grundriss, geschossübergreifende Wandspiegel an den Eckrisalitkanten sowie das Mansarddach.⁶¹ Die Hof- und Gartenfassade in Schlodien entsprechen sich nahezu und weisen weder Sockelgeschoss noch zweites Obergeschoss, auch keinen monumentalen Säulenportikus auf (Abb. 6). Stattdessen wählte de Bodt ionische Pilaster unter dem Dreiecksgiebel des Mittelrisalits.⁶² Hinterkeuser sieht hier



Abb. 8 Schloss Schlodien (ex: DUNCKER 1860, II, 135)

Ähnlichkeiten mit der etwa gleichzeitig entworfenen Fassade für das Palais Podewils in Berlin mit einem markanten Kranzgesims sowie Konsolen, die die Giebel-schrägen unterfangen.⁶³

Auch das etwa gleichzeitig durch Alexanders Schwiegersohn, Graf Friedrich Wilhelm zu Wied-Neuwied, errichtete Schloss Neuwied zeigt diese Merkmale.⁶⁴ Ähnliche Elemente lassen sich an Werken Jules Hardouin-Mansarts (1646–1708) finden, etwa an der Fassade des in den Jahren 1675 bis 1683 errichteten Schlosses Dampierre-en-Yvelines (Abb. 7).⁶⁵ Hindersin, bereits in Reichertswalde tätig, erhielt die Bauleitung.⁶⁶ Nachdem die Fundamente jedoch mehrfach vom Blitzschlag getroffen wurden, entschied sich Christoph, das vorhandene Haus in Schlodien nach den Plänen de Bodts aufstocken und umbauen zu lassen.⁶⁷ Das Haus wurde bereits 1702 bezogen, die Bauarbeiten waren 1704 abgeschlossen.⁶⁸ Bis 1719 liefert Hindersin wahrscheinlich Innenraumentwürfe mit einer markanten Treppe, die sehr ähnlich später auch in Mohrunen und im Mittelbau des Vorwerks Schlobitten ausgeführt wurde.⁶⁹ Die gelbverputzte Fassade Schlodiens mit weißen Pilastern und Fensterumrahmungen bestand aus 3 + 2 + 3 + 2 + 3 Achsen und besaß ein Mansarddach (Abb. 8).⁷⁰ Im Gegensatz zu anderen Landschlössern waren die Gebäude nicht um einen Hof, sondern eine Auffahrt gruppiert.⁷¹ Das Amtshaus und sein Pendant neben dem Marstall, das Försterhaus, die Schmiede und das Gärtnerhaus gehen auf Entwürfe Hindersins zurück und bilden Formen späterer Bauwerke vor, etwa der Schmiede in Carwinden von 1718.⁷²



Abb. 9 Schloss Carwinden (ex: DUNCKER 1860)

Königsberg

Die Familie Dohna besaß in Königsberg zwei Stadtpalais, von denen Alexander sich 1705 Entwürfe für den Neubau des Pannonius-Hofes liefern ließ.⁷³ Unklar ist, ob es sich erneut um begutachtete Vorlagen Johann Caspar Hindersins oder um dessen eigene Beiträge handelte, da Hindersin sich dort – zusammen mit dem Bildhauer Kraus und weiteren Schlobitter Handwerkern – 1707 für ein halbes Jahr aufhielt, um einen massiven dreigeschossigen Neubau an der Ecke Junkergasse und Kehrwegergasse zu errichten, für den Alexander ein Budget von 8 000 Talern vorgesehen hatte.⁷⁴ Friedrich Christoph aus der schwedischen Linie der Familie Dohna hielt ferner einen Stadthof auf der Neuen Sorge, der zu Carwinden gehörte. Der Entwurf für ein »Tor zu den Carwindischen Häusern« zeigt deutliche Bezüge zu Hindersins Grauem Tor in Schlobitten.⁷⁵ Hindersin kommt auch für das 1711 für Ludwig von Ostau errichtete Palais, ebenfalls auf der Neuen Sorge 65–67, infrage, das 1731 in den Besitz Friedrich Wilhelms I. überging. Neben Hindersin sind allerdings auch Schultheiß von Unfriedt oder Jean de Bodt als Architekten denkbar, enge Verwandtschaft besteht vor allem zum Schlodiener Schloss.⁷⁶

Carwinden⁷⁷

Nachdem Hindersin offensichtlich auf den Baustellen in Schlobitten und Königsberg abkömmlich war, beauftragte ihn nun auch der vierte und letzte Vetter dieser Generation der Dohnas, Friedrich Christoph (1664–1727), mit der Fertigstellung der Innenräume und des Ehrenhofes des 1660 in Carwinden errichteten Neu-

baus, die von 1713 bis 1715 erfolgte (Abb. 9).⁷⁸ Wahrscheinlich teilten sich John de Collas (1678–1753) und der Dohnasche Hausarchitekt die Bauleitung, diesmal wohl nach Plänen de Bodts.⁷⁹ John de Collas hatte sich zuvor bei der Bauleitung der Schlösser Friedrichstein und Dönhoffstadt (Drogosze) bewährt und war mittlerweile preußischer Baudirektor sowie als Kammerrat Schultheiß von Unfriedt übergeordnet.⁸⁰ Auf Hindersin zurückführen lassen sich erneut Einzelheiten der Innenräume wie die charakteristische Treppe, ein Gärtnerhaus, ein Hofmannshaus und die Schmiede.⁸¹ Die Umbauten endeten mit dem Umzug des Bauherrn nach Schweden 1716.

Alexanders weitere Bautätigkeit unter Beteiligung von Johann Caspar Hindersin

Der Amtmann Bösch aus Schlobitten kommentierte Alexanders intensive Bautätigkeit am 14. Juni 1719 in einem Brief an ihn: »Mit dem Bau an allen orthten scheint es, daß Se. Hochb. Exz. niemahlen aufhören können, weil ich sehe, daß Sie immer weiter dazu genöthiget werden.«⁸² So fasst er konzipiert die Bauaufgaben der 1710er und 1720er Jahre zusammen: Das 1697 abgebrannte Schlösschen in Mohrun auf der Stadtmauer, ein Gemeinschaftsbesitz der Familie und bis dahin Wohnsitz Christophs, ließ Alexander in seiner Rolle als Amtshauptmann von Mohrun in den Jahren 1717 bis 1719 nach Entwürfen und unter der Leitung Hindersins zweigeschossig wieder aufbauen (Abb. 10).⁸³ Später kamen noch Wirtschaftsgebäude sowie Torhäuschen hinzu.

Kurz darauf veranlasste er einen Neubau mit Garten und Tiergarten auf seinem 1712 erworbenen Gut Kleinheide bei Neuhausen (Gurjewsk), der um 1720 nach Entwürfen Hindersins errichtet wurde.⁸⁴ Das Erscheinungsbild des »wohlgebaute[n] Pallast[s]«⁸⁵ ist nur schriftlich überliefert. Er besaß zwei massive Geschosse über dem Souterrain mit je einem Treppenhaus und sieben Stuben. Die gelb verputzte Fassade des Haupthauses war durch sieben Achsen gegliedert, an jeder Längsseite waren ein Ziergiebel und Sandsteingesimse vorgesehen sowie eine doppelläufige Mittelstufe vor dem Eingang. Das Walmdach besaß sechs Gauben.⁸⁶ Friedrich Wilhelm I. logierte hier und kaufte das Gut 1730.⁸⁷

Erst nach Alexanders Tod um 1730/31 wurde der geplante Neubau in Davids nach Entwürfen Hindersins errichtet. Alexander hatte Davids 1706 als Vorwerk Schlobittens verfallen erworben und zu seinen Lebzeiten nur ein Gehöft wiederhergestellt.⁸⁸

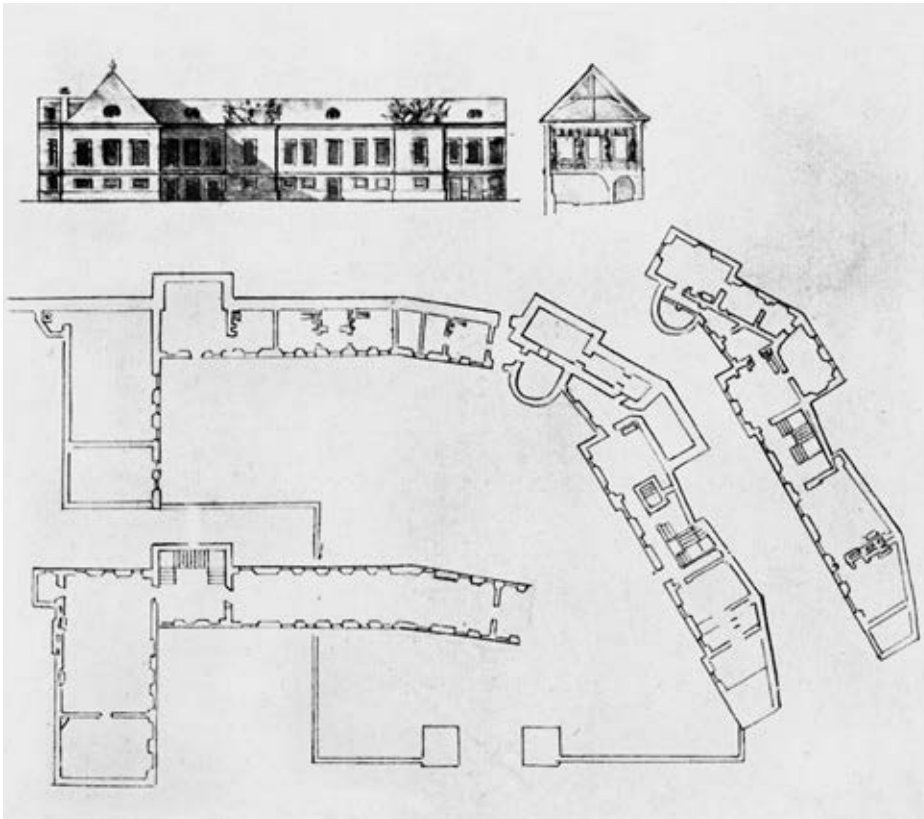


Abb. 10 Entwurf für den Wiederaufbau des Schlösschens in Mohrungen, Aufriss und Schnitt des linken Trakts, Grundriss beider Trakte. Johann Caspar Hindersin, 1717–1719 (ex: GROMMELT 1922, 77)

Rahmenbedingungen in Preußen

Nach dem Dreißigjährigen Krieg war die wirtschaftliche Lage des Herzogtums Preußen desolat, Städte waren zerstört, die Bevölkerung stark dezimiert. Auch noch an der Wende zum 18. Jahrhundert wurden Maßnahmen zur Wiederbesiedlung und zum Retablisement Preußens getroffen. Aufgabe war es, die Provinz unter erschwerten ökonomischen Bedingungen wiederaufzubauen. Das wachsende Baubedürfnis und die Neugründung von Vorwerken, Dörfern und Städten ließen eine große Nachfrage nach entsprechenden Fachkräften entstehen.⁸⁹ Neben der planmäßigen Ansiedlung von Schweizer Bauern kamen vertriebene französische Hugenotten ins Land, darunter Architekten wie Broebes, de Bodt und de Collas.⁹⁰ Auch für handwerklich begabte Baumeister aus der zweiten Reihe bot sich ein Aufgabenfeld, das für Johann Caspar Hindersin aus der Neumark sicher attraktiv war. Sein zu Christoph Friedrich Dohna wohl vor 1700 geknüpfter Kontakt und die daraus folgende Anstellung zur standesgemäßen Errichtung eines Familiensitzes in Reichertswalde sollte daher der Ausgangspunkt für eine Karriere als Hausarchitekt der Dohnas

werden, die nicht mit den üblichen kunsthistorischen Deutungsmustern von Zentrum und Peripherie sowie Kulturtransfer durch Migration begründet werden kann. Ein Glücksfall für Hindersins Aufstieg war die Bedeutung der Vettern seines ersten Auftraggebers im jungen Königreich Preußen, Alexander und Christoph, die ihn ihrerseits kontinuierlich anstellen sollten sowie von ihrem persönlichen Netzwerk zu den am Berliner Hof geschätzten Künstlern profitieren ließen. So stand Alexander schließlich allen preußischen Behörden vor und war selbst mit der Leitung des Retablisements Preußens nach der wirtschaftlichen Krise und der Pestjahre 1708 bis 1710 betraut.⁹¹

Schleswig-Holstein: Carl Gottlob Horn

Einen ähnlichen Verlauf nahm eine Generation später die Karriere des Maurermeisters Carl Gottlob Horn (1734–1807), dessen künstlerische Entwicklung parallel zum gesellschaftlichen Aufstieg seines Dienstherrn Heinrich Carl Schimmelmann (1724–1782) verlief. Aller Wahrscheinlichkeit nach lernten sich beide in Dresden oder Meißen kennen. Horn wurde 1734 als Sohn eines

Postmeisters in Pirna geboren und absolvierte um 1750 eine Ausbildung zum Maurer.⁹² Etwa sechs Jahre später trat er in Schimmelmans Dienst und folgte ihm nach Holstein.⁹³ Er arbeitete über ein halbes Jahrhundert ausschließlich für die Familie Schimmelman und übernahm hier ein breites Spektrum im Kontext der Gutsarchitektur. Zu seinen Hauptwerken zählen Wandsbek mit Schloss und Garten (Abb. 11) und – nach dem Tod Heinrich Carl Schimmelmans – Emkendorf für dessen Schwiegersohn Fritz Graf Reventlow, mit dem Umbau des Hauptgebäudes und der Gartenanlage.⁹⁴ Des Weiteren verantwortete er die Grabkapelle in Wandsbek, Intérieurs und Gartenhäuser auf Ahrensborg,⁹⁵ Kavaliershäuser auf Knoop und das Herrenhaus Falkenberg bei Schleswig für Heinrich Graf Reventlow.⁹⁶

Schimmelman wurde 1724 in Demmin/Preußen als Sohn eines Kaufmanns geboren und absolvierte eine Lehre im Seidenwarenhandel in Stettin.⁹⁷ Er ging nach Dresden, handelte mit Kolonialprodukten und konnte dann als Akzisepächter in nahezu allen kursächsischen Ländern Einblick in die Geschäftspraktiken der konkurrierenden Kaufleute erhalten.⁹⁸ Mit diesem Hintergrund verfolgte Schimmelman ambitioniert seinen Aufstieg, der ihn schließlich in das Amt des Schatzmeisters des dänischen Königs führen sollte. Nach einer kurzen Station in Hamburg führte ihn sein Weg nach Holstein und Kopenhagen an den dänischen Hof.

Bis zum Schlossbau von Wandsbek 1765 erschien Carl Gottlob Horn als »Maurermeister« und »Conducteur«, erst ab 1771 nannte er sich Baumeister und Architekt.⁹⁹ In der Zwischenzeit erarbeitete er sich sein praktisches Wissen wohl auf der Baustelle von Ahrensborg sowie auf von Schimmelman initiierten Reisen nach Frankreich.¹⁰⁰ Während ihm die Anschauung von Werken vor Ort weder in Italien noch in England nachgewiesen werden kann, scheinen ihm hingegen dänische Bauwerke bekannt gewesen zu sein. Darüber hinaus besaß er eine umfangreiche Bibliothek mit etwa 50 klassischen architekturtheoretischen Werken.¹⁰¹ Im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen, die am Hof oder für den Adel tätig waren, ist für Carl Gottlob Horn kein geistiger Austausch mit anderen Architekten nachweisbar,¹⁰² sondern die Übernahme und Ergänzung bereits vorhandener Bauformen, die in den von Schimmelman geschätzten adligen Kreisen Dänemarks Anerkennung fanden. Bedeutendes Vorbild für Horns Entwürfe für Wandsbek war hier Nicolas-Henri Jardin (1720–1799), der seit 1760 dänischer Hofarchitekt war und über ein Jahrzehnt die

wichtigsten Neubauten in Kopenhagen verantwortete.¹⁰³ 1757 wurde er mit der Ausführung des *Spisesalen* im Palais des Oberhofmarschalls Adam Gottlob Moltke beauftragt und führte hier die später für dänische und norddeutsche Herrenhäuser verbindliche Innenraumgestaltung mit rechtwinkliger Felderteilung im Louis-Seize-Stil ein.¹⁰⁴ Für den Wandsbeker Speisesaal von 1776 orientierte sich Horn natürlich daran, erste Einflüsse lassen sich bereits am Speisesaal von Ahrensborg ablesen.¹⁰⁵

Jardin entwarf auch die Fassaden von Schloss Bernstorff bei Gentofte, die 1763/64 durch Stiche seines Schülers und Conducteurs Georg Erdman Rosenberg (1739–1788) überliefert sind. Weiteres Vorbild war offenbar das Palais Moltke im Amalienborg-Komplex der Kopenhagener Frederikstaden. Die von Schimmelman 1768 genehmigte Gartenfassade von Wandsbek sollte wohl vergleichbar eingeteilt und mit Medaillons, Festons und Vasen dekoriert werden. Denkbar ist auch, dass Horn zusätzlich französische Literatur respektive Palladio hinzuzog.¹⁰⁶ Eine von Schimmelman angebahnte enge Zusammenarbeit von Horn und Rosenberg ist in der Folge anzunehmen.

Strategien des Aufstiegs aus der zweiten Reihe

Bei beiden Architekten Johann Caspar Hindersin und Carl Gottlob Horn zeigt sich, dass sie trotz Fehlens einer einschlägigen Ausbildung ausreichend praktische Erfahrung nachweisen konnten, um dem Bedarf an zeitgenössischen Bauformen entsprechen zu können. Die enge kunsthistorische Perspektive, die überwiegend auf prominente Zeitgenossen und Kunstwerke ausgerichtet ist und diese als Maßstab setzt, vernachlässigt häufig die Bedeutung solcher Aufsteiger in der Forschung und führt zu Abwertungen ihres Werkes, wie: »*Architektonische Leckerbissen sind sie [die Bauten] nicht, die Qualität bleibt meist im Provinziellen (...). Hindersin ist ein Aufsteiger, dem die fehlende theoretisch-architektonische Ausbildung zeitlebens anhaftet.*«¹⁰⁷ Dabei sind gerade die Strategien dieser Vertreter bemerkenswert, die im Licht ihrer jeweiligen Rahmenbedingungen zielführend und erfolgversprechend waren – ohne zu den einflussreichsten und bekanntesten Persönlichkeiten ihres Fachs zu gehören.

Vorbilder

Die persönlichen Bindungen der Bauherren, sowohl in Ostpreußen als auch in Holstein, an die jeweiligen Höfe, unabhängig von der geografischen Lage der Ausführungsorte, gaben Hindersin und Horn Vorbilder auf un-



Abb. 11 Schloss Wandsbek mit Jagdbegegnung [1859]. Adolf Mosengel (sign. A. Mosengel), in: Omnibus 1876, Nr. 10, 115
(Foto: Hamburg, Staatsarchiv der Freien und Hansestadt Hamburg, Plankammer 720-1/152-1 = 7/741)

terschiedlichen Ebenen vor. Hier wie dort wurde eine französische Formensprache gewünscht, die durch französische Künstler vermittelt wurde. Der Aufenthalt am Hof zeigte geeignete Bauwerke, Aufgaben und Schmuckformen auf, die für die standesgemäße künstlerische Repräsentation eines Adligen seiner Zeit vonnöten waren. Die Schlösser des 18. Jahrhunderts in Ostpreußen und Holstein entstanden nicht in ihrem direkten regionalen Kontext, sondern in Bezugnahme auf etwa jeweils 400 bis 600 Kilometer entfernte königliche Herrschaftszentren.¹⁰⁸ Waren für Hindersin die Architekten Jean-Baptiste Broebes und Jean de Bodt Vorbilder, orientierte sich Horn an Nicolas-Henri Jardin und Georg Erdman Rosenberg. Für beide gilt zudem, dass sie die vorbildlichen Bauwerke und Formen nicht aus eigener Anschauung kannten, sondern diese wohl eher durch Zeichnungen und Publikationen vermittelt bekamen. Für Hindersin lässt sich annehmen, dass dieser etwa Charles Augustine d'Avilers »Cours d'architecture«¹⁰⁹ oder Goldmanns »Vollständige Anweisung zu der Civil-Baukunst«¹¹⁰ kannte und nutzte.¹¹¹ Für die Innenausstattung

verwendete er offensichtlich übliche Musterbücher von Vignola, Carlo Philippo Dieussart, Paul Decker¹¹² und vor allem Daniel und Jean Marot.¹¹³ 1708 berichtete der Bildhauer Kraus von den Bauarbeiten zum Festsaal in Schlobitten an Alexander: »Die Architektur hat Hindersin aus dem Vignola entnommen«, der in der dortigen Bibliothek vorhanden war.¹¹⁴ Carl Gottlob Horn konnte hingegen nicht auf die Bibliothek seines Dienstherrn zurückgreifen, sondern legte eine eigene Büchersammlung zu architektonischen Themen und Gartengestaltung an.¹¹⁵

Eigenständigkeit

Auffällig ist bei beiden Hausarchitekten die Einflussnahme ihrer Bauherren auf Entwürfe sowie die eigenständige Realisierung kleinerer, unbedeutender Bauwerke. Während im Falle Hindersins Alexander Dohna als hochgebildeter und künstlerisch interessierter Dienstherr verstanden werden muss, traf genau dies auf Schimmelmann nicht zu. Beide instruierten ihre Architekten zwar gleichermaßen, verfolgten hier aber unterschiedliche Intentionen. Alexander konnte auf eine hoch-

adlige Ausbildung zurückgreifen und kannte die aktuelle Kunstliteratur, sodass er »auf Augenhöhe« mit Architekten diskutierte und sich dadurch aktiv in die Planungen einbrachte.¹¹⁶

Schimmelmann versuchte sich ebenfalls als Dilettant an Beiträgen für Architektur- und Gartenentwürfe, 1767 etwa ergänzte er Entwürfe Horns für den Neubau von Schloss Wandsbek mit nicht durchdachten Konstruktionen wie einem Turmunterbau auf dem Risalitgiebel der Fassade, die konstruktiv nicht ausführbar waren.¹¹⁷ Den zugehörigen Gartenentwurf kommentierte er mit *»Wo Horn Bänke und Einschnitte hat haben wollen, bleiben gänzlich weg, und werden die Hecken geradezu gepflanzt«*.¹¹⁸ Schimmelmann delegierte hinsichtlich der zu bewältigenden Bau- und künstlerischen Ausstattungsaufgaben geschickt den notwendigen Wissenserwerb auf diesem Gebiet an seinen persönlichen Baumeister und Architekten, dessen Entwicklung er steuerte und sowohl Tätigkeitsbereiche als auch Vorbilder definierte. Für das Werk Horns lässt sich während seiner langen Schaffenszeit tatsächlich kaum eine künstlerische Entwicklung nachvollziehen. Horn arbeitete verlässlich und kompilatorisch, einmal gefundene funktionierende Formen behielt er bei.

Hindersin hingegen zeigte sich besonders geschickt in handwerklichen Fragen, etwa der Wärmetechnik der Schlösser.¹¹⁹ Anfangs wirken seine eigenständigen Entwürfe, wie der für das Gärtnerhaus in Schlodien von 1704 (Abb. 12), noch durch eine Anhäufung von Architekturelementen unruhig und überfrachtet. Durch die Praxis und wohl im Austausch mit am Hof erfahrenen Bildhauern wie Kraus wurde er sicherer, was sich etwa bereits 1708 in der ausgewogeneren Gestaltung des zweigeschossigen Schlobitter Festsaals (Abb. 5) mit Einzelfeldern und figürlichem Schmuck wie Büsten und Hermenpilastern zeigt.¹²⁰ Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang Hindersins Orientierung an den Prinzipien der Harmonischen Teilung, die er als Maßverhältnisse für seine Entwürfe konsequent anwendete.¹²¹

Netzwerke

Das persönliche Netzwerk der Dienstherren und der Hausarchitekten selbst wirkte sich auf die Karrieren Hindersins und Horns unterschiedlich aus. Während in Ostpreußen und Holstein ein Austausch von Künstlern, Baumeistern und Handwerkern auf den Familienbaustellen für Hindersin und Horn funktionierte und damit die Auftragslage gesichert war, profitierte Hindersin von



Abb. 12 Schlodien, »Gardinier-Haus« neben dem Schloss. Johann Caspar Hindersin, 1704. Aufnahme um 1910 (ex: FOELSCH 2014, 224)

der Stellung Alexanders und Christophs, um selbst im Staatsdienst tätig werden zu können.¹²² Ihm wurde es ferner sogar ermöglicht, sein privates Engagement für die Familie Dohna parallel zu bedeutenden öffentlichen Aufträgen für Kirchenbauten, Wohnhäuser, Wirtschaftsgebäude und weitere städtische Strukturen im Zuge des Retablislements Preußens beizubehalten. Horn hingegen blieb im exklusiven Dienst von Heinrich Carl Schimmelmann und seinen Kindern und scheint keinen einzigen externen Auftrag übernommen zu haben.

Fazit

Die Migration beider Hausarchitekten – Johann Caspar Hindersins aus der Neumark in das ostpreußische Oberland, Carl Gottlob Horns von Sachsen nach Holstein in den dänischen Gesamtstaat – geschah aus unterschiedlichen Gründen. Über Hindersins Motive ist wenig bekannt, allerdings lässt sich aufgrund der wirtschaftlichen Lage des Herzogtums davon ausgehen, dass er andernorts nach einer Anstellung suchte und diese bei Christoph Friedrich Dohna in Reichertswalde fand. Horn wählte das Ziel seiner Migration nicht selbst, sondern folgte seinem Dienstherrn zunächst wohl nach Hamburg und dann nach Holstein. Trotz ökonomischem Tiefpunkt, Pestepidemien und Bevölkerungshalbierungen bot sich für Hindersin die Chance, an den eng an Berlin geknüpften Schlossbauprojekten teilzuhaben, die weniger durch landwirtschaftliche Erträge aus den Gutsherrschaften als durch die hohen Staatsgehälter der Dienstherren Dohna verwirklicht werden konnten.¹²³ Horn betrafen die ökonomischen Rahmenbedingungen

des Landes ebenso wenig, da Schimmelmanns Bauvorhaben ebenfalls aus seinem privaten Vermögen finanziert wurden. Der Rückgriff auf bestehende Entwürfe oder die enge Anlehnung an bekannte Vorlagen erfüllten die Ansprüche beider Dienstherren. Daraufhin erfolgte eine Begutachtung der jeweiligen Ausführung von Autoritäten ihres Faches, etwa im Falle Hindersins durch Joachim Ludwig von Unfriedt, Leiter des preußischen Bauwesens und königlicher Baumeister, im Falle Horns durch den Kopenhagener Stadtbaumeister Rosenberg. Die Intention der Bauherren unterschied sich jedoch deutlich: Die Dohnas beabsichtigten bei aller Vorbildfunktion keine Ähnlichkeit mit den Berliner Schlössern, sondern demonstrierten ihre königsnahe Haltung sowie die für den preußischen Adel üblichen bekannten Standards.¹²⁴ Schimmelmann hingegen orientierte sich ausschließlich an den einflussreichsten Politikern Dänemarks Adam Gottlob von Moltke (1710–1792) und Johann Hartwig Ernst von Bernstorff (1712–1774) sowie am Königshaus mit seinen Künstlern – einerseits, um sich in eine in seinen Augen standesgemäße Reihe zu stellen und politische Loyalität zu demonstrieren, andererseits aber auch, um guten Geschmack zu beweisen und die modernsten Repräsentationsformen zu verwenden, die durch den dänischen Adel verifiziert waren.

Johann Caspar Hindersins Rolle als Hausarchitekt führte damit zu einer persönlichen Profilierung und einer eigenständigen Tätigkeit im preußischen Staatsdienst. Carl Gottlob Horn blieb demgegenüber seiner Rolle treu, die vor allem die soziale Stellung seines Dienstherren, des Parvenüs Heinrich Carl Schimmelmann, in seiner anvisierten Zielgesellschaft des dänischen Adels aufwertete.

Literatur

D'AVILER, Charles Augustin: *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole*. Paris 1691, weitere Ausgaben 1699 (dt. Übersetzung von Leonhard Christoph STURM), 1710 (erweiterte französische Ausgabe von Alexandre Le BLOND), 1725 (deutsche Übersetzung der erweiterten Ausgabe von STURM).

BEHRENS, Angela: *Das Adlige Gut Ahrensburg von 1715 bis 1867. Gutsherrschaft und Agrarreformen*. Neumünster 2006.

DECKER, Paul: *Fürstlicher Baumeister oder architectura civilis, wie großer Fürsten und Herren Palläste (...) anzulegen*. Augsburg 1711–1716.

DECKER, Paul: *Ausführliche Anleitung zur Civilbau-Kunst*. 3 Teile. Nürnberg o. J.

DEGN, Christian: *Die Schimmelmanns im atlantischen Dreieckshandel. Gewinn und Gewissen*. Neumünster 1974.

DEUTER, Jörg: *Die Genesis des Klassizismus in Nordwestdeutschland. Der dänische Einfluß auf die Entwicklung des Klassizismus in den deutschen Landesteilen Schleswig-Holstein und Oldenburg in den Jahren 1760 bis 1790*. Oldenburg 1997.

DEUTER, Jörg: *Franco-römische Grandezza und »Stille Storhed«*. Internationale Verflechtungen des dänischen Frühklassizismus zwischen 1750 und 1780 und ihr Einwirken auf das Werk C. F. Hansens. Ein Überblick. In: SCHWARZ 2003, 27–44.

DOHNA, Lothar zu: *Die Dohnas und ihre Häuser. Profil einer europäischen Adelsfamilie*. Göttingen 2013.

DUNCKER, Alexander: *Die ländlichen Wohnsitze, Schlösser und Residenzen der ritterschaftlichen Grundbesitzer in der preussischen Monarchie*, Bd. 2. Berlin 1860. URL: <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:kobv:109-1-7656186> (11. 6. 2021).

FOELSCH, Torsten: *Schlodien & Carwinden. Zwei Schlösser in Ostpreußen und die Burggrafen und Grafen zu Dohna*. Groß Gotschow 2014.

GOLDMANN, Nicolaus: *Vollständige Anweisung zu der Civil-Bau-Kunst: in welcher nicht nur die 5 Ordnungen samt den dazu gehörigen Fenster-Gesimsen (...) auf eine neue und sonderbare Art aufzureissen deutlich gewiesen, sondern zugleich getreulich entdekket wird (...) Wie man auf alle vorkommende Fälle die Säulen allein/gegeneinander/und übereinander stellen (...) soll. (...) Hg. von Leonhard Christoph STURM*. Braunschweig 1699.

GROMMELT, Carl: *Die ostpreußische Bauverwaltung im Anfange des 18. Jahrhunderts und der königlich preußische oberländische Landbaumeister und Landmesser Johann Caspar Hindersin*. Ein Beitrag zur Baugeschichte der Provinz Ostpreußen. Allenstein 1922.

GROMMELT, Carl/MERTENS, Christine von: *Das Dohnasche Schloß Schlobitten in Ostpreußen*. Stuttgart 1962.

HECK, Kilian: »Der Hoff verdienet unter di besten Paläste in Preußen gezehlt zu werden«. *Die Architektur von Friedrichstein im deutschen und europäischen Kontext*. In: HECK/THIELEMAN 2006, 98–135.

HECK, Kilian/THIELEMAN, Christian (Hgg.): *Friedrichstein. Das Schloss der Grafen von Dönhoff in Ostpreußen*. Berlin 2006.

HECKMANN, Hermann: *Baumeister des Barock und Rokoko in Brandenburg-Preußen*. Berlin 1998.

HINTERKEUSER, Guido: *Zwischen Politik, Ökonomie und Repräsentation. Berlin und die großen Schlösser des preußischen Adels (Dohna, Dönhoff, Finckenstein)*. In: PUSBACK/SKURATOWICZ 2007, 31–58.

HIRSCHFELD, Peter: *Carl Gottlob Horn, 1734–1807. Ein vergessener schleswig-holsteinischer Baumeister*. In: *Nordelbingen* 10 (1934), 328–365.

HIRSCHFELD, Peter: *Carl Gottlob Horn (1734–1807). Den Schimmelmann-Reventlowske familiekreds' arkitekt [Der Architekt des Schimmelmannschen-Reventlowschen Familienkreises]*. In: *Tilskueren. Maanedskrift for Literatur, Samfundsspørgsmaal og almenfattelige vitenskabelige Skildringer* 1935 [Der Zuschauer. Monatsschrift für Literatur, Gesellschaftsfragen und allgemein gefasste wissenschaftliche Schilderungen], H. Mai, 341–355.

KJÆR, Ulla: Nicolas-Henri Jardin. En ideologisk nyklassicist [Nicolas-Henri Jardin. Ein ideologischer Frühklassizist]. 2 Bde. Kopenhagen 2010.

KJÆR, Ulla: Frans elegance og dansk snilde [Französische Eleganz und dänisches Geschick]. Odense 2017.

KORDUBA, Piotr: Die Einrichtung einer spätbarocken Residenz in Ostpreußen. Zur Bedeutung von Schloss Schlobitten. In: WOLDT/ŻUCHOWSKI 2010, 187–204.

LORCK, Carl E. L. von: Landschlösser und Gutshäuser in Ost- und Westpreußen. Frankfurt/M. 1965.

LORCK, Carl E. L. von: Neue Forschungen über die Landschlösser und Gutshäuser in Ost- und Westpreußen. Frankfurt/M. 1969.

MAROT, Daniel: Das Ornamentwerk des Daniel Marot. In 264 Lichtdrucken nachgebildet. Hg. von Peter JESSEN. Berlin 1892.

PUSBACK, Birte / SKURATOWICZ, Jan (Hgg.): Landgüter in den Regionen des gemeinsamen Kulturerbes von Deutschen und Polen. Entstehung, Verfall und Bewahrung. Warszawa 2007.

RICKERT, Yvonne / WISZNIIEWSKA, Marianna: Schlodien. Barocke Architektur in Preußisch Holland. In: WOLDT/ŻUCHOWSKI 2010, 105–126.

SCHWARZ, Ulrich (Hg.): Christian Frederik Hansen und die Architektur um 1800. München/Berlin 2003.

WAGNER, Wulf D.: Das Königsberger Schloss. Eine Bau- und Kulturgeschichte. Regensburg 2008.

WOLDT, Isabella / ŻUCHOWSKI, Tadeusz J. (Hgg.): Im Schatten von Berlin und Warschau. Adelssitze im Herzogtum Preußen und Nordpolen 1650–1850. Berlin 2010.

Anmerkungen

- 1 GROMMELT/MERTENS 1962, 48.
- 2 Verbundprojekt »Virtuelle Rekonstruktionen in transnationalen Forschungsumgebungen – Das Portal: Schlösser und Parkanlagen im ehemaligen Ostpreußen«, 2013–2016, gefördert durch die Leibniz-Gemeinschaft, realisiert durch das Herder-Institut Marburg in Kooperation u. a. mit der Universität Greifswald, der Justus-Liebig-Universität Gießen, der Technischen Universität Łódź (Politechnika Łódzka), der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg und der Adam-Mickiewicz-Universität Posen (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu).
- 3 GROMMELT/MERTENS 1962, 47 f. – LORCK 1969, 13 f. – HECKMANN 1998, 243.
- 4 GROMMELT 1922, 46.
- 5 Dieses verfiel nach 1945. HECKMANN 1998, 243.
- 6 HECKMANN 1998, 243.
- 7 GROMMELT/MERTENS 1962, 47. – HECKMANN 1998, 243.
- 8 GROMMELT 1922, 90, 92. – HECKMANN 1998, 244 f.
- 9 Eine Übersicht jeweils bei GROMMELT 1922, 90–130. – HECKMANN 1998, 244 f.
- 10 GROMMELT/MERTENS 1962, 48. – HECKMANN 1998, 245.
- 11 Reichertswalde (1561), Mohrunen (1562/95), Carwinden und Schlobitten (um 1588), Schlobitten (1622) sowie der Scalichii Hof (1573, 1595) und der Pannonii Hof (1600, 1627) in Königsberg. GROMMELT/MERTENS 1962, 22. – DOHNA 2013, 32.
- 12 FOELSCH 2014, 209.
- 13 DOHNA 2013, 688.
- 14 DOHNA 2013, 688. – Das Gemälde von 1763 zeigt im Hintergrund das Schloss mit Attika und sieben statt sechs Achsen.
- 15 DOHNA 2013, 690.
- 16 FOELSCH 2014, 203.

17 DOHNA 2013, 690.

18 DOHNA 2013, 691. – 1763 war auch ein französischer Wirkteppich mit pyramidenförmigen Bäumen vorhanden. Heute steht in Reichertswalde ein Neubau von 2011, der die einst angebauten Ecktürme von 1909 integriert. DOHNA 2013, 692, 694.

19 DOHNA 2013, 480.

20 DOHNA 2013, 480.

21 DOHNA 2013, 480 f.

22 DOHNA 2013, 448, 481.

23 DOHNA 2013, 481–483.

24 DOHNA 2013, 483.

25 Bis 1945 Kreis Preußisch Holland in Ostpreußen, heute Warmia-Mazury (Ermland-Masuren), Powiat Braniewski (Kreis Braunsberg). Nach 1945 blieben nur die Umfassungsmauern erhalten.

26 GROMMELT/MERTENS 1962, 22. – DOHNA 2013, 701. – FOELSCH 2014, 203.

27 DOHNA 2013, 434. – FOELSCH 2014, 203.

28 DOHNA 2013, 427–433. – HINTERKEUSER 2007, 36.

29 DOHNA 2013, 442.

30 LORCK 1969, 9. – HECKMANN 1998, 166–169.

31 HINTERKEUSER 2007, 36.

32 GROMMELT/MERTENS 1962, 22. – HINTERKEUSER 2007, 37. – DOHNA 2013, 702.

33 DOHNA 2013, 703. – FOELSCH 2014, 203.

34 FOELSCH 2014, 203.

35 DOHNA 2013, 686 f.

36 FOELSCH 2014, 203.

37 GROMMELT 1922, 51. – LORCK 1969, 10. – HECKMANN 1998, 243.

38 GROMMELT/MERTENS 1962, 22 f., 28–30. – LORCK 1965, 44. – LORCK 1969, 10. – DOHNA 2013, 703.

39 GROMMELT 1922, 27, 53. – GROMMELT/MERTENS 1962, 48. – LORCK 1969, 10. – HECKMANN 1998, 251. – DOHNA 2013, 434, 444.

40 GROMMELT/MERTENS 1962, 28–30. – DOHNA 2013, 703. – FOELSCH 2014, 203.

41 GROMMELT/MERTENS 1962, 22. – DOHNA 2013, 32.

42 HINTERKEUSER 2007, 36, 39. – DOHNA 2013, 434. – FOELSCH 2014, 203.

43 DOHNA 2013, 434.

44 LORCK 1965, 42 f. – DOHNA 2013, 435. – FOELSCH 2014, 204.

45 DOHNA 2013, 709.

46 HINTERKEUSER 2007, 37.

47 LORCK 1965, 39 f. – DOHNA 2013, 437.

48 Der Hofteppichwirker Pierre Mercier sagte jedoch ab. HINTERKEUSER 2007, 39, 40. – DOHNA 2013, 438.

49 HINTERKEUSER 2007, 43. – KORDUBA 2010, 192.

50 HINTERKEUSER 2007, 43. – KORDUBA 2010, 192.

51 GROMMELT/MERTENS 1962, 85 f. – LORCK 1965, 44. – HECKMANN 1998, 159.

52 GROMMELT 1922, 51. – HINTERKEUSER 2007, 44.

53 HECKMANN 1998, 159.

54 LORCK 1965, 45. – LORCK 1969, 17 f. – HECKMANN 1998, 205, 208. – HINTERKEUSER 2007, 45. – DOHNA 2013, 755.

55 HINTERKEUSER 2007, 45. – KORDUBA 2010, 188. – DOHNA 2013, 461.

56 DOHNA 2013, 462.

- 57 HINTERKEUSER 2007, 45. – DOHNA 2013, 462.
- 58 DOHNA 2013, 455.
- 59 DOHNA 2013, 455.
- 60 HECKMANN 1998, 220.
- 61 HINTERKEUSER 2007, 46.
- 62 HINTERKEUSER 2007, 47.
- 63 HINTERKEUSER 2007, 47.
- 64 LORCK 1965, 50. – LORCK 1969, 21.
- 65 LORCK 1965, 50. – LORCK 1969, 21f. – RICKERT/WISZNIEWSKI 2010, 115.
- 66 HECKMANN 1998, 205, 209. – FOELSCH 2014, 203, 206, 210.
- 67 GROMMELT 1922, 81. – LORCK 1965, 45. – HECK 2006, 128. – DOHNA 2013, 455.
- 68 DOHNA 2013, 455.
- 69 GROMMELT 1922, 85. – DOHNA 2013, 455. – FOELSCH 2014, 246.
- 70 LORCK 1969, 19. – DOHNA 2013, 755.
- 71 DOHNA 2013, 756.
- 72 HINTERKEUSER 2007, 46. – FOELSCH 2014, 143, 157, 225f., 232f., 318.
- 73 GROMMELT 1922, 79.
- 74 GROMMELT 1922, 79f. – DOHNA 2013, 442, 750.
- 75 DOHNA 2013, 750.
- 76 WAGNER 2008, 354, 356.
- 77 1945 zerstört und abgetragen. LORCK 1969, 22f. – DOHNA 2013, 729.
- 78 GROMMELT 1922, 81, 83. – LORCK 1965, 36, 39. – HECKMANN 1998, 244. – DOHNA 2013, 724f.
- 79 DOHNA 2013, 725. – FOELSCH 2014, 341f.
- 80 LORCK 1969, 26–28. – HECKMANN 1998, 248.
- 81 FOELSCH 2014, 40, 343.
- 82 GROMMELT 1922, 74.
- 83 GROMMELT 1922, 71. – HECKMANN 1998, 244. – DOHNA 2013, 443, 696. – FOELSCH 2014, 162f.
- 84 Diese Anlage war bereits 1779 verfallen. FOELSCH 2014, 352.
- 85 DOHNA 2013, 33.
- 86 GROMMELT 1922, 79. – DOHNA 2013, 443.
- 87 DOHNA 2013, 442.
- 88 GROMMELT 1922, 80. – DOHNA 2013, 800.
- 89 DOHNA 2013, 43.
- 90 HINTERKEUSER 2007, 34. – DOHNA 2013, 800.
- 91 DOHNA 2013, 448f.
- 92 HIRSCHFELD 1934, 331.
- 93 HIRSCHFELD 1934, 331.
- 94 HIRSCHFELD 1934, 328. – HIRSCHFELD 1935, 344.
- 95 BEHRENS 2006.
- 96 HIRSCHFELD 1934, 344. – DEUTER 1997, 66.
- 97 DEGN 1974, 2–4.
- 98 DEGN 1974, 2–4.
- 99 HIRSCHFELD 1934, 332, 333. – DEUTER 1997, 66f.
- 100 27.10.1763, Hamburg. Schreiben Schimmelmanns: »Mr. Carl Gottlob Horn, ein Kondukteur in meinen Angelegenheiten nach Paris und von da nach einigem Aufenthalte wieder anhero zurück zu reisen hat.« HIRSCHFELD 1934, 333.
- 101 HIRSCHFELD 1934, 358. – DEUTER 1997, 66f.
- 102 DEUTER 1997, 79.
- 103 DEUTER 1997, 25, 41, 79. – KJÆR 2010. – KJÆR 2017.
- 104 DEUTER 2003, 31f.
- 105 DEUTER 2003, 32.
- 106 HIRSCHFELD 1935, 344.
- 107 HECKMANN 1998, 245f.
- 108 HINTERKEUSER 2007, 34.
- 109 D'AVILER 1691 und weitere Ausgaben.
- 110 GOLDMANN 1699.
- 111 FOELSCH 2014, 210, 212, 305, Anm. 58.
- 112 DECKER 1711–1716. – DECKER o.J. (verfasst um 1700, aus dem Nachlass um 1719/20 ediert).
- 113 MAROT/JESSEN 1892.
- 114 GROMMELT/MERTENS 1962, 51. – HECKMANN 1998, 246.
- 115 HIRSCHFELD 1934, 358. – DEUTER 1997, 66f.
- 116 DOHNA 2013, 437.
- 117 DEUTER 1997, 74.
- 118 HIRSCHFELD 1934, 355.
- 119 GROMMELT 1922, 51–63.
- 120 HECKMANN 1998, 246.
- 121 LORCK 1969, 16f.
- 122 FOELSCH 2014, 201.
- 123 HINTERKEUSER 2007, 32.
- 124 KORDUBA 2010, 190.

Stockholm – Paris – Rom

Die Studienreise von Tessins Schüler
Göran Josuæ Adelcrantz nach Frankreich
und Italien 1704 bis 1706

STEFANIE SCHULDT

Zum Ende des 17. Jahrhunderts befand sich Schweden am Höhepunkt seiner Großmachtstellung im Kampf um das *Dominium maris baltici*, die Vorherrschaft im Ostseeraum. Das nördliche Königreich war zu dieser Zeit in keinen Krieg verwickelt, weshalb das Land ein attraktives Ziel für migrierende und arbeitssuchende Künstler darstellte. Seit seinen eigenen Studienreisen unterhielt der Architekt Nicodemus Tessin d. J. (1654–1728) enge Kontakte nach Frankreich, die er regelmäßig nutzte, um die Kunstproduktion am Stockholmer Hof auf ein internationales Niveau zu heben (Taf. III).¹ Für anstehende Dekorationsarbeiten ließ er spezialisierte Handwerker und Künstler aus einem höfischen und akademischen Umfeld Ludwigs XIV. rekrutieren. Ab 1693 kamen sie im Zusammenhang mit der geplanten Modernisierung des Nordflügels des Stockholmer Schlosses für mehrere Jahre nach Schweden und arbeiteten seit 1697 am Neubau der gesamten Anlage nach Tessins Entwürfen.² Bei ihrer Anwerbung wurde der Oberintendant vor Ort durch den in Paris ansässigen schwedischen Diplomaten Daniel Cronström (1655–1719) unterstützt, der enge Verbindungen zu führenden Künstlern, Sammlern und Händlern pflegte.³

Die hier nur ansatzweise skizzierte Dimension eines schwedisch-französischen Kunst- und Kulturtransfers empfiehlt, weitere Akteure zu untersuchen, die in Tessins Auftrag agierten. Gleichzeitig ist die Ausbildung eines schwedischen Künstlernachwuchses näher in den Blick zu nehmen. Im Mittelpunkt des Beitrages stehen daher ein enger Mitarbeiter und Schüler von Tessin, der Schwede Göran Josuæ Adelcrantz (1668–1739, Abb. 1), und dessen zweieinhalbjährige Studienreise nach Frankreich und Italien.⁴ Auf der Grundlage seiner überlieferten Briefe sind im Folgenden verschiedene Aspekte seiner kulturellen und künstlerischen Mobilität im Zusammenhang mit transkulturellen Austauschprozessen untersucht worden. Dabei gilt es zu fragen, welche Intentionen Tessin mit der Reise- und Karrieregestaltung seines Schützlings verband? Welche Eindrücke gewann Adelcrantz unterwegs, und wovon zeigte er sich besonders begeistert? Wie gestaltete sich der künstlerische Transfer von und nach Schweden?

Einzig die Briefe, die der junge Architekturschüler von unterwegs an seinen Lehrer Tessin verfasst hat, geben Auskunft über die Stationen und den Verlauf seiner Tour.⁵ Über das Vorhandensein oder den Verbleib weiterer Notiz-, Tage- oder Zeichenbücher ist hingegen nichts bekannt, und auch die angefertigten Entwürfe, die er

Tessin zukommen ließ, befinden sich heute nicht mehr zwischen den Dokumenten. Für den Zeitraum von Oktober 1704 bis Dezember 1706 sind insgesamt 43 Schreiben erhalten.⁶ Sie ermöglichen insofern einen einzigartigen Einblick in einen anderweitig kaum dokumentierten Lebensabschnitt aus der persönlichen Sicht des jungen Adelcrantz. In den Schreiben entwickelte er ein detailliertes und persönliches Bild von seinen Erlebnissen in der Fremde – von den Begegnungen mit Künstlern, Diplomaten und Monarchen; den finanziellen Schwierigkeiten; von angekauften Kunstgegenständen und Büchern sowie deren Transport nach Schweden. Die Reise diente einerseits seinem persönlichen Bildungs- und Wissenserwerb. Andererseits scheint Tessin mit dem Frankreich- und Italienaufenthalt seines Schülers ganz private Zwecke verfolgt zu haben. Adelcrantz nahm somit immer wieder unterschiedliche Rollen ein, vom Kunstagenten über den Gesandten bis hin zum Schüler, Mitarbeiter und Reisenden. Vor diesem Hintergrund ist auch zu vermuten, dass sich Adelcrantz wiederholt in der ambivalenten Situation befand, zwischen seinen persönlichen Interessen und den offiziellen Aufträgen für seinen Lehrer abwägen zu müssen. Nach über zwei Jahren in der Fremde kehrte er am Beginn des Jahres 1707 in sein Heimatland zurück. Der gewonnene Wissensschatz sowie ein diplomatisches Gespür kamen ihm bei der weiteren Karrieregestaltung immer wieder zugute.

Importiertes Wissen – Künstlermigration nach Schweden

Mit dem Aufstieg zur politischen Großmacht in der Folge des Dreißigjährigen Krieges zogen repräsentative königliche wie adlige Bauaufträge viele Künstler und Handwerker unterschiedlicher Herkunft nach Schweden, insbesondere in die Hauptstadt Stockholm. Manche Künstler kamen nur temporär für bestimmte Projekte, andere blieben permanent im Land – darunter Maler, Bildhauer und Architekten aus dem deutschsprachigen und niederländischen Raum. Damit einhergehend erfolgte der Import spezialisierten Wissens an den peripher gelegenen Hof, der stets einer symptomatischen Rückständigkeit hinter den kulturellen Entwicklungen in Zentren wie Rom oder Paris bezichtigt wurde. Neben der Künstlerimmigration spielten die europäischen Ausbildungsreisen schwedischer Maler und Architekten eine zentrale Rolle. Für ihre anschließende Karriere im Heimatland waren sie beinahe obligatorisch und wurden gerade daher gezielt gefördert.⁷



Taf. III Porträt Nicodemus Tessins d.J. Georg Desmarées, um 1723. Öl auf Leinwand, H. 146 cm, B. 110 cm.
Stockholm, Nationalmuseum, Inv.-Nr. NMGrh 1022 (Foto: Nationalmuseum)

Nicodemus Tessin d. Ä. (1615–1681), der Vater des erwähnten jüngeren Tessin, stammte ursprünglich aus der pommerschen Hansestadt Stralsund und kam 1636 als Festungsingenieur nach Stockholm. Von 1651 bis 1653 unternahm er eine königlich unterstützte Studienreise durch Holland, Frankreich und Italien.⁸ Sein Sohn brach zwischen 1673 und 1688 insgesamt dreimal zu Touren quer durch Europa auf. Während seiner Besuche an unterschiedlichen Höfen studierte er verschiedenste Schloss- und Parkanlagen und baute sich ein breites Kontaktnetzwerk auf, worüber ein umfangreiches Konvolut an selbstbiografischen Aufzeichnungen Auskunft gibt.⁹ Rom stellte als künstlerisches und architektonisches Zentrum sein erstes großes Ziel dar. Dort bewegte sich Tessin im Umfeld von Gianlorenzo Bernini (1598–1680), dessen Schüler Carlo Fontana (1638–1714) die Leitung seiner Studien übernahm. Noch während seines Aufenthaltes in Italien wurde Tessin 1676 zum schwedischen Hofarchitekten ernannt. Vom Vater erbte er dessen Ämter als Schloss- und Stadtarchitekt. Die nächsten beiden Reisen 1678 bis 1680 und 1687 bis 1688 führten ihn nach England, Frankreich und erneut nach Italien.¹⁰ 1697 wurde er, nach dem Modell des von dem französischen Staatsminister Colbert (1619–1683) geschaffenen Amtes »Surintendance des Bâtiments du Roi«, zum Oberintendanten ernannt. In dieser Funktion zeichnete er außer für den Wiederaufbau des Stockholmer Schlosses auch für sämtliche königliche Gebäude, Gärten, Dekorationen und Feste verantwortlich.¹¹

Tessins starke Orientierung nach Frankreich und seine Bewunderung für die Organisation des dortigen Kunstsystems äußerten sich in dem Wunsch, dieses Wissen auch dem einheimischen Nachwuchs im Zuge einer künstlerischen Ausbildung zugänglich zu machen. Die Vermittlungsaufgabe hätten idealerweise die Franzosen übernehmen können, die ab 1693 für den Schlossbau nach Stockholm gekommen waren. Als in der Folge des Großen Nordischen Krieges ab 1700 das Budget für den Bau stetig sank und die Löhne der Beschäftigten nur unregelmäßig oder gar nicht mehr ausgezahlt werden konnten, verließen sie mit der Zeit einer nach dem anderen das Land.¹² Ein so umfassendes Projekt wie der Schlossbau erforderte jedoch ein hohes Niveau der künstlerischen Kompetenz, die unter den schwedischen Handwerkern bislang nicht ausreichend ausgebildet war. Um diese Lücke künftig zu füllen, bedurfte es gut ausgebildeten Personals – jedoch stand bisher kein einheimischer Nachwuchs bereit, wie Casten Feif (1662–1739), Sekretär der Feldkanzlei und enger



Abb. 1 Porträt Göran Josuæ Adelcrantz, Öl auf Leinwand auf Holz, H. 20,5 cm, B. 16 cm. Stockholm, Nationalmuseum, Inv.-Nr. NMGrh 4020 (Foto: Nationalmuseum)

Ratgeber des schwedischen Königs Karl XII. (1682–1718), im November 1712 in einem Brief an Tessin bemerkt: »Eure Excell. [Tessin, S. S.] klagt, dass sich unsere Jugend nicht mit den Künsten beschäftigt, gewiss sind sie dazu geschickt, aber wie ist es möglich, dass dazu jemand Lust bekommen soll, so lange man bei uns ungleich mehr das mag, was von Fremden gemacht wird, es mag so gut gemacht sein wie es geht, so wird es nicht geschätzt, solange es nicht aus Frankreich kommt oder ein Fremder gemacht hat [...].«¹³

In seiner Korrespondenz behandelte Feif, neben wirtschaftlichen und politischen Fragen, häufig kulturelle Themen, an denen Karl XII. und er während ihres vorübergehenden Exils in der Türkei auffallendes Interesse zeigten.¹⁴ Gleichzeitig weist Feif auf die Bedeutung und den Einfluss französischer Kunst sowie den hohen Stellenwert internationaler künstlerischer Beziehungen im Allgemeinen hin, worunter indes die Ausbildung des schwedischen Nachwuchses zu leiden habe. Die Möglichkeit, eine Akademie zu besuchen, gab es in Schweden nicht, weshalb einige der angehenden Künstler ihre Studien während einer Reise oder im Zuge eines temporären Arbeitsverhältnisses im Ausland fortsetzten.¹⁵



Abb. 2 Porträt Göran Josuæ Adelcrantz, Lorens Pasch d. Ä. zugeschrieben, Öl auf Leinwand, H. 80 cm, B. 64 cm. Schloss Gripsholm, Stockholm, Nationalmuseum, Inv.-Nr. NMGrh 1737 (Foto: Nationalmuseum)

Adelcrantz' Anstellung bei Tessin

Bei den zahlreich anfallenden Aufgaben in Verbindung mit dem Schlossbau war Tessin in starkem Maße auf die Unterstützung weiterer Werkstattmitarbeiter angewiesen – insbesondere im Rahmen der hohen Produktion von Zeichnungen.¹⁶ Adelcrantz trat als Assistent und Schüler ab 1697 in den Dienst des Oberintendanten. Er begann zunächst als Kopist und stieg bald darauf zum Kondukteur auf, wobei er Tessin vor allem bei den Entwürfen und der Baustellenüberwachung unterstützte.¹⁷

In der Forschung steht Adelcrantz bis heute im Schatten seines Lehrers, sodass viele Aspekte rund um sein Leben und sein Werk nicht differenziert untersucht worden sind. Aus späteren Quellen geht hervor, dass er während seiner Jugendzeit an der Universität in Uppsala eingeschrieben war und sich dort unter anderem mit den Rechtswissenschaften beschäftigt hatte. Bezüglich der folgenden Anstellung am Hof gibt sein Adelsbrief Aufschluss. Darin ist der Hinweis zu finden, dass Adelcrantz ein großes Interesse an den mathematischen

Wissenschaften zeigte und sich aus eigener Initiative als Mitarbeiter bei Tessin beworben hatte.¹⁸ In der Vergangenheit ist immer wieder spekuliert worden, wie dieses Arbeitsverhältnis praktisch zustande kam. Adelcrantz gehörte seit der Zeit seines Studiums in Uppsala einer Schauspielgruppe an, die zeitweise in Stockholm auftrat und für die er als Schauspieler, Autor und Bühnenbildner an mehreren Produktionen beteiligt war.¹⁹ In seinem Interesse an der Bühnen- und Kulissenkunst könnte damit ein wichtiger Schnittpunkt zu Tessin gelegen haben.²⁰

Sein juristischer Studienschwerpunkt, die frühen Jahre am Theater und schließlich die Anstellung bei Tessin verdeutlichen den Umstand, dass der Beruf des Architekten mit der dazugehörigen Ausbildung in Schweden noch nicht institutionalisiert war. Tessins Einfluss und seine jahrelange Fürsprache gegenüber Adelcrantz kann als eine klassische Schüler-Lehrer-Beziehung, in weiten Teilen aber auch als Verhältnis zwischen Patron und Klient subsumiert werden. Während seines gesamten Auslandsaufenthaltes war er von Tessins Wohlwollen abhängig, der das Reisebudget verwaltete und es seinem Schüler in Form von Wechselscheinen zukommen ließ. Darüber hinaus vermittelte er seinem Schüler wichtige Aufträge und Kontakte in den jeweiligen Aufenthaltsorten, womit sich für Adelcrantz schrittweise neue Handlungsräume eröffneten.²¹ Mit Tessins Unterstützung wurde er im Jahr 1712 in den Adelsstand erhoben und übernahm von Tessin nachfolgend dessen Ämter als Hof- und Stadtarchitekt. Bei der Wahl zum Direktor der städtischen Baubehörde wirkte Tessin ebenso zu seiner Gunst mit (Abb. 2).²²

Als die Arbeiten am Schlossbau ab 1703 immer mehr ins Stocken gerieten, bot sich Tessin eine Möglichkeit, seinen Mitarbeiter Adelcrantz zu Studienzwecken ins Ausland zu schicken. Dafür warb er 1704 beim König und dessen Staatsrat Carl Piper offiziell um finanzielle Unterstützung. Gegenüber Piper erklärte er schriftlich, warum die Reise für Adelcrantz und seinen zukünftigen Dienst als Architekt von großem Nutzen sei: Während der letzten Jahre seiner Ausbildung habe Tessin ihm vieles in der Theorie beibringen können. Abschließend fehle nur noch ein praktisches Studium im Ausland – insbesondere in den kulturellen Zentren Paris und Rom. In einem zeitgleich an Karl XII. gerichteten Brief wies Tessin deutlich auf sein zu vollendendes Bauprojekt hin, welches auch nach dem Tod des Oberintendanten möglichst exakt nach seinen Plänen fortgeführt werden sollte.²³

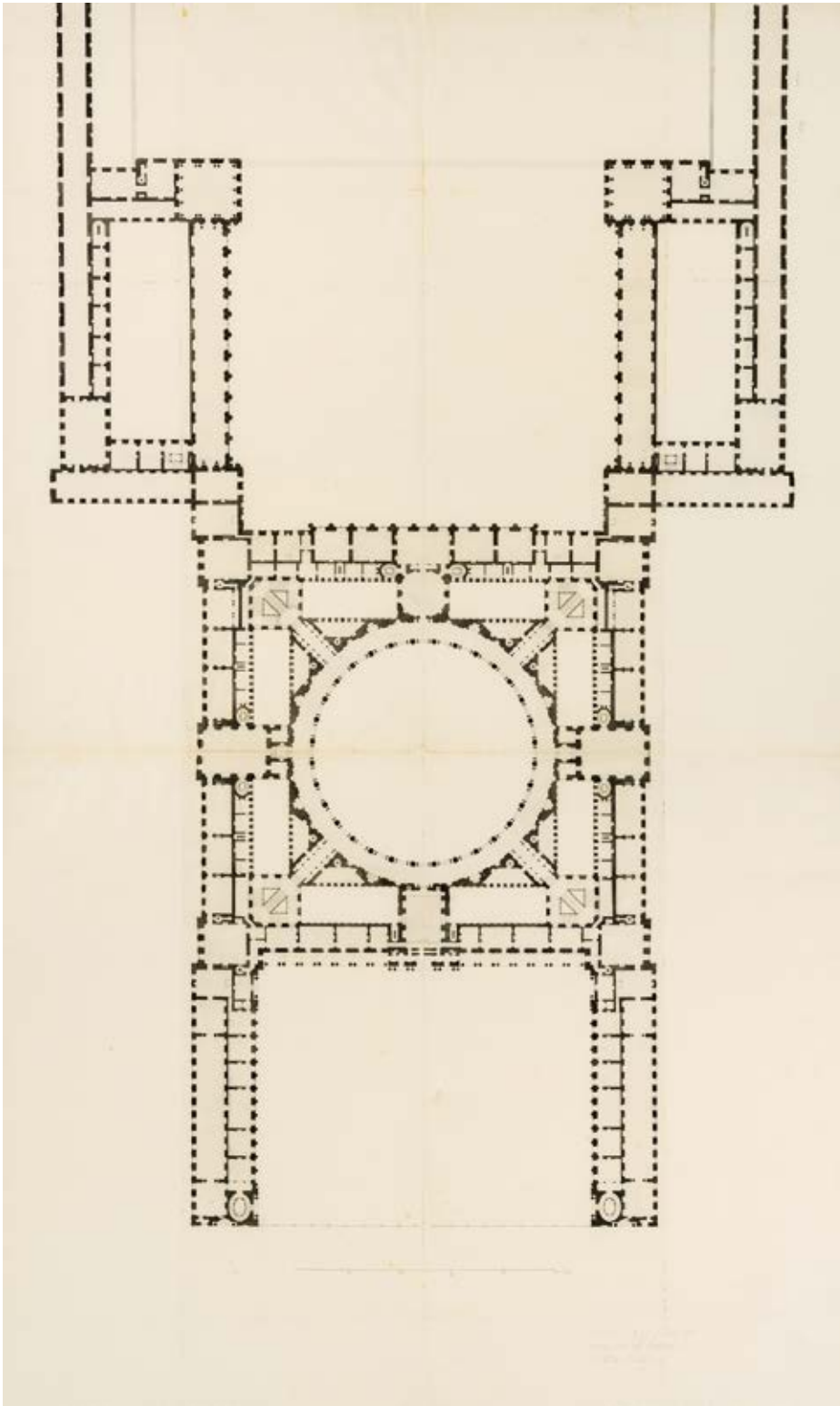


Abb. 3 Stationen der Studienreise Göran Adelcrantz' 1704 bis 1706 (Karte: Stefanie Scholdt)

Im Juli 1704 machte sich Adelcrantz auf den Weg und erreichte nach einem kurzen Zwischenstopp in Berlin und Zweibrücken am 15. Oktober Paris. Dort verbrachte er ein Jahr, bevor er weiter nach Italien und schließlich über das Heilige Römische Reich zum Jahreswechsel 1706/07 wieder nach Stockholm zurückkehrte (Abb. 3). Schon früh zeichnete sich ab, dass sein Budget nicht ausreichen würde, die geplante Route in der vorgesehenen Zeit zu absolvieren. Von Stockholm aus bat Tessin deshalb den König und Piper erneut um Geld, woraufhin Karl XII. noch einmal zwei Drittel der bereits erteilten Summe aus den gesparten Mitteln des Schlossneubaus zur Verfügung stellte.²⁴

Kunstagententum und Wissenserwerb in Paris 1704/05

Obwohl ursprünglich als klassische Studienreise angelegt, entwickelte sie sich für Adelcrantz immer mehr zu einer Dienstreise mit vollem Arbeitsprogramm. Der Oberintendant wünschte, dass er noch fehlende Bücher und Kupferstiche für seine private Sammlung aufspürte und erwarb. Gleichzeitig sollte ihn sein Schüler über aktuelle Entwicklungen auf den Gebieten der Architektur, Innenraumdekoration, Garten- und Bühnenkunst informieren und darüber hinaus dem französischen König Tessins Vorschläge zum Umbau des Pariser Stadtschlusses präsentieren.²⁵ Dem Projekt zur Vollendung des Louvre war kein Wettbewerb vorausgegangen – Tessin fertigte die Entwürfe vielmehr ohne offiziellen Auftrag an. Die Be-



Taf. IV Vorschlag zum Umbau des Louvre in Paris, Grundriss. Göran Josuæ Adelcrantz, Kopie nach Nicodemus Tessin d.J., um 1704. Federzeichnung auf Papier, H. 129,5 cm, B. 79,2 cm. Stockholm, Nationalmuseum, Inv.-Nr. NMH THC 1239 (Foto: Cecilia Heisser/Nationalmuseum)

weggründe dafür sind von der Forschung ausführlich interpretiert worden: als Versuch Tessins, sich einerseits neben Architekten wie Gianlorenzo Bernini und Claude Perrault (1613–1688) einzureihen, welche ihrerseits einige Jahrzehnte zuvor Pläne zur Fertigstellung des Pariser Stadtschlusses eingereicht hatten, andererseits als diplomatischen Freundschaftsakt zwischen Schweden und Frankreich, deren militärische und politische Beziehungen zu diesem Zeitpunkt sensibel waren.²⁶

Adelcrantz' Anteil an der Fertigstellung und Präsentation wird hingegen nur am Rande behandelt. Für das Projekt hatte er bereits in Stockholm großformatige Zeichnungen angefertigt (Taf. IV), die er nun vor Ort in ein Modell aus Holz, Papier und Pappe umsetzte. Die Maße des heute nicht mehr erhaltenen Modells sind nur ansatzweise zu erahnen, wenn Adelcrantz an einer Stelle berichtet, dass der zentrale Hof im Inneren der Anlage begehbar sei.²⁷ Die komplizierten Arbeiten nahmen fast zehn Monate in Anspruch, bis das Resultat schließlich im August 1705 präsentiert werden konnte. Bei der dekorativen Gestaltung erhielt Adelcrantz Unterstützung von dem französischen Bildhauer René Chauveau (1663–1722) und dem Maler Jacques Foucquet d. J. (etwa 1660–vor 1731), die er beide schon aus Stockholm kannte und die nun neben Cronström seine ersten Kontakte in der fremden Stadt darstellten.²⁸

Das Ergebnis der monatelangen und intensiven Arbeit am Modell erwies sich als durchaus gewinnbringend für Adelcrantz. So begegnete er nicht nur dem französischen König, sondern auch einer Reihe einflussreicher Persönlichkeiten am Hof, wodurch er sein eigenes Netzwerk stetig erweitern konnte. Als Anerkennung für die geleistete Arbeit erhielt er von Ludwig XIV. zudem eine Goldmedaille mit einer langen goldenen Kette geschenkt. Adelcrantz äußerte sich anfänglich enttäuscht über das Präsent, da er sich vor allem Geld versprochen hatte, womit er seinen weiteren Auslandsaufenthalt finanzieren wollte.²⁹ Außerplanmäßige Ausgaben in Vorbereitung auf die Präsentation hatten sein Reisebudget stark belastet. Hinzu kamen zeitweilige Unterhaltszahlungen für drei andere junge Schweden, die wie er zu Ausbildungszwecken nach Paris geschickt worden waren und die nun auf Geld von ihren Familien warteten. Adelcrantz erteilte ihnen täglich Zeichenunterricht und sie halfen bei der Fertigstellung des Modells.³⁰

In den wöchentlichen, mitunter auch zweiwöchentlichen Schreiben an Tessin lieferte er einen lebhaften Einblick in die französische Kunstproduktion, indem er

seine Treffen mit führenden Sammlern, Händlern und Künstlern festhielt. Tessins Bestellungen konzentrierten sich auf Berichte und Abbildungen von Innendekorationen, Gärten, Festen und Zeremonien. Der Umfang des auf dem Kunstmarkt erhältlichen Materials war für Adelcrantz anfänglich kaum zu überblicken. Vor allem die ersten Wochen fielen ihm sichtlich schwer, da er auf keine Kontakte zurückgreifen konnte, die ihm bei der Beschaffung der gewünschten Raritäten hätten behilflich sein können. Mit der Zeit lernte er jedoch verschiedene Leute kennen und verschaffte sich mit ihrer Hilfe ein immer besseres Urteilsvermögen. Die langen an Tessin gerichteten Erläuterungen zeugen von seinem Fleiß, sich sukzessiv bei den Künstlern oder im Handel auf die Suche nach den gewünschten Exemplaren zu machen.³¹ Viele Ausgaben waren rar, sodass sie auch unter Aufbringung größerer Geldsummen nicht oder nur durch Zufall erworben werden konnten – aussichtsreicher waren hingegen private Händler oder Nachlassverkäufe.

Die Recherche nach einem Katalog über das komplette Werk von Sébastien Le Clerc (1637–1714) erwies sich als besonders zeitintensiv. Adelcrantz hatte den Kupferstecher im März 1705 aufgesucht, der ihn in dieser Sache an seinen Sekretär weitervermittelte. Einige Monate später schrieb Adelcrantz, dass dieser nun bereit sei, einen Bestandskatalog über das Werk von Le Clerc anzufertigen, wenn Adelcrantz ihm im Gegenzug einen Katalog über das Werk »Suecia antiqua et hodierna« des Schweden Erik Dahlbergh (1625–1703) zukommen lassen könnte.³² Adelcrantz tätigte darüber hinaus private Einkäufe für sich selbst. In einem Brief berichtete er über den Versand von zwei kleinen Paketen nach Stockholm, darin alte Kupferstiche und Bücher, die er zu einem günstigen Preis erworben hatte und die wahrscheinlich einen Ausgangspunkt für seine eigene Buchsammlung bildeten. Bei seinem Tod enthielt der Auktionskatalog über seinen Nachlass mehr als 1500 Titel mit einem stark architekturtheoretischen Schwerpunkt.³³

Adelcrantz vermittelte aber nicht nur den Austausch von Druckerzeugnissen zwischen Frankreich und Schweden, sondern rekrutierte auch französische Künstler für den Stockholmer Schlossbau. In seinem letzten Brief aus Paris stellte er einen Schüler des Kupferstechers Charles Simonneau (1645–1728) vor, der Lust habe, nach Schweden zu kommen und der auf die Wiedergabe von Architektur und Ornamenten spezialisiert sei. Seine Hauptaufgabe könne, so Adelcrantz weiter, darin bestehen, Tessins Zeichnungen des Schlosses in

Stiche umzusetzen. Damit sich der Oberintendant selbst ein Bild von dessen Geschick machen konnte, schickte er einige Arbeitsproben nach Schweden.³⁴ Obwohl kein Name erwähnt ist, liegt die Vermutung nahe, dass es sich bei jenem jungen Franzosen um Claude Haton (etwa 1670–1732) handelte. Dieser lernte bei Simonneau in Paris und fertigte in Stockholm zwischen 1708 und 1712 großformatige Kupferstiche des königlichen Schlosses nach Tessins Entwürfen an.³⁵

Die verbleibende Zeit nach Erledigung seiner Aufträge nutzte Adelcrantz, um seinen eigenen Interessen als Architekturschüler nachzugehen. Er besichtigte die Stadt und den Königshof, wobei er seine Eindrücke für Tessin schriftlich dokumentierte und zum Teil um kleine selbstangefertigte Zeichnungen ergänzte. Immer wieder wurde er in der Stadt herumgeführt und erhielt auf diese Weise Zugang zu Ateliers und Werkstätten. Im Zuge der mehrtägigen Karnevalsfeiern im Februar erlebte er am Hof zahlreiche Paraden und Bälle.³⁶ Bezüglich der Malerei und Bildhauerei konstatierte er, dass sie in Paris auf dem höchsten Niveau seien.³⁷ Zugleich stellte er fest, dass auch hier die Künste stark unter dem Krieg litten, sodass, was die königliche und öffentliche Bautätigkeit betreffe, nicht viel geschehen sei.³⁸ Die detaillierten Beschreibungen und präzisen Beobachtungen der neuesten Moden und Veränderungen deuten immer wieder darauf hin, dass sich Adelcrantz bereits vor seiner Reise intensiv mit der französischen Stadtbau- und Gartenkunst auseinandergesetzt hatte und womöglich Tessins Reiseaufzeichnungen kannte.

Darüber hinaus begann Adelcrantz, sich mit der höfischen Gesellschaft zu umgeben. Empfehlungsschreiben des schwedischen Oberintendanten und die Unterstützung des Diplomaten Cronström halfen ihm, bestehende soziale Schranken zu durchbrechen. Einerseits bot erst die Präsentation des Louvre-Modells eine Möglichkeit, bestimmte Räume, die ausschließlich dem königlichen Zeremoniell vorbehalten waren, zu betreten. Auf der anderen Seite standen weite Teile der Schloss- und Parkanlagen als touristische Sehenswürdigkeit auch nichtadligen Reisenden zur Besichtigung offen. Adelcrantz' Briefe aus Paris offenbaren sein ausgeprägtes Interesse an der französischen Gartenbaukunst. Mit der Anweisung, sich insbesondere über Umgestaltungen auf diesem Gebiet zu informieren und die Veränderungen als Skizzen festzuhalten, schilderte er Tessin gründlich seine Eindrücke, den Aufbau und die neuesten Entwicklungen auf dem Feld der barocken Gartenarchitektur.³⁹

Die Weiterreise nach Italien

Adelcrantz hielt sich länger in Paris auf als ursprünglich geplant. Erst Anfang Oktober 1705 begann er damit, seine Weiterreise nach Italien zu organisieren. Tessin hatte für seinen Schüler womöglich eine ähnliche Route bestimmt, wie er sie 1687/88 selbst genommen hatte (Abb. 4). Auf dem Weg nach Paris und Rom hatte er zahlreiche Orte besichtigt und Personen getroffen, welche nun auch Adelcrantz aufsuchen sollte.⁴⁰ Entgegen den Empfehlungen entschied sich Adelcrantz aber oftmals für eine andere Route, verbunden mit einer Reihe von organisatorischen Problemen. Auf seiner Weiterreise besaß er nur selten eine feste Postadresse, sodass die Empfänger der Briefe bereits im Vorfeld zu organisieren waren. In der Korrespondenz und der Übermittlung von Wechselscheinen kam es dadurch immer wieder zu Verzögerungen. Adelcrantz nutzte zwei unterschiedliche Wege, seine Nachrichten an Tessin zu senden: zum einen das offizielle Postwesen über Venedig und Hamburg, zum anderen den langsameren und unsicheren Seeweg mittels Gesandter, die nach Paris unterwegs waren.⁴¹

Die Reise nach Italien führte Adelcrantz zunächst auf dem Landweg über Lyon bis nach Marseille, wo er ein Schiff nach Genua bestieg, anstatt über das von den Franzosen besetzte Herzogtum Savoyen und Turin zu reisen.⁴² Die italienische Hafenstadt erreichte er Ende Januar 1706, nach sechs stürmischen und abenteuerlichen Wochen auf dem Mittelmeer. In Genua hielt er sich sieben Tage auf und besichtigte Kirchen und Palais. Außerdem besuchte er Opernvorstellungen, deren Musik, Gesang und Kostüme er sachkundig und kritisch beurteilen konnte.⁴³ Von dort ging es mit dem Schiff weiter nach Livorno und anschließend über Pisa und Lucca bis nach Florenz, wo er verschiedenen Festen während der letzten Tage des Karnevals beiwohnte. Rom erreichte Adelcrantz am 22. Februar 1706.⁴⁴ Die Stadt empfand er insgesamt als Enttäuschung, denn obwohl er alle Sehenswürdigkeiten besucht hatte, stellte er überzeugt fest: »[...] und ich darf wohl zugeben, dass, was die Künste betrifft, in Paris allein mehr zu lernen ist als in Rom und all den anderen Städten zusammen.«⁴⁵

Nichtsdestotrotz verfolgte er die künstlerischen Aktivitäten in der »ewigen« Stadt gespannt und hielt im Rahmen eines Wettbewerbes an der Accademia di San Luca seine Impressionen prägnant fest. So gab es zwar einige schöne Bildhauermodelle und Zeichnungen von Malern zu sehen, seiner Meinung nach jedoch nichts



Abb. 4 Stationen der Studienreise Nicodemus Tessins d. J. 1687–1688 (Karte: Stefanie Schuldt)

Vergleichbares aus dem Bereich der Architektur. Der Einzige, der sein Interesse wecken konnte, war Tessins ehemaliger Lehrer Carlo Fontana, den er mehrfach besuchte und dessen Arbeiten er studierte. Daneben berichtete er von einem Treffen mit dem Architekten und Grafiker Alessandro Specchi (1668–1729), einem Schüler Fontanas.⁴⁶

Die Begegnung zwischen Adelcrantz und Filippo Juvarra (1687–1736), ebenfalls einem Schüler Fontanas, fand in den erhaltenen Briefen an Tessin hingegen keinerlei Erwähnung. Dieser Kontakt ist ausschließlich über eine Mappe mit vier originalen Bühnenzeichnungen und einem Titelblatt dokumentiert, welche Juvarra – so die Inschrift – Adelcrantz 1706 überreichte.⁴⁷ Das

Zustandekommen und die Umstände dieser Zuwendung sind nicht näher dokumentiert. Zur Sammlung des Stockholmer Nationalmuseums gehören überdies acht Blätter, die Adelcrantz zugeschrieben werden und bei denen es sich um Kopien nach Szenenentwürfen Juvarras handelt. Drei Motive sind mit den Blättern aus dem geschenkten Band identisch, weshalb die Schlussfolgerung naheliegt, dass die Mappe ursprünglich mehr Zeichnungen enthielt und die Szenenbilder als Vorlage für die Bühnengestaltung des schwedischen Hoftheaters gedacht gewesen sein könnten (Taf. V).⁴⁸

Adelcrantz setzte seine Suche nach grafischen Arbeiten und Büchern im Auftrag des Oberintendanten auch in Rom fort. Unter den Einkäufen befanden sich



Taf. V Bühnendekoration mit einem Platz und einem Triumphbogen. Göran Josuæ Adelcrantz.
Federzeichnung auf Papier, grau und braun laviert, H. 26 cm, B. 38 cm. Stockholm, Nationalmuseum,
Inv.-Nr. NMH THC 600 (Foto: Cecilia Heisser/Nationalmuseum)

Werke des Malers und Architekten Andrea Pozzo (1642–1709) und des Bildhauers und Stechers Domenico de' Rossi (1659–1730).⁴⁹ Zudem machte er die Bekanntschaft mit einem Landschafts- und einem Perspektivmaler, zwei nicht näher genannten Schülern Pozzos, die deutlich ihre Bereitschaft signalisierten, in Schweden arbeiten zu wollen.⁵⁰

Mitte Juli 1706 verließ Adelcrantz Rom und entschied sich für den Seeweg über Loreto und Ancona nach Venedig.⁵¹ Bereits im Vorfeld hegte er große Erwartungen an die Stadt, um dort die angekündigten Festarchitekturen und aufwendigen Dekorationen studieren zu können. Sein zweiwöchiger Aufenthalt stellte sich allerdings als herbe Enttäuschung heraus, da er nichts dergleichen zu sehen bekam.⁵²

Während seiner Heimreise hoffte Adelcrantz bis zuletzt, noch einmal Geld und die damit verbundene Möglichkeit zu erhalten, nach Paris zurückzugehen. Die

Stadt hatte insgesamt einen großen Eindruck bei ihm hinterlassen und er stellte Tessin in Aussicht, dort zukünftig weitere Aufträge für ihn übernehmen zu können. Da keine weitere Unterstützung zu erwarten war, reiste er Ende August weiter nach Augsburg und Nürnberg. Aufgrund der unsicheren Kriegszeiten entschied er sich gegen einen Besuch der Stadt Wien und nahm stattdessen den direkten Weg nach Hamburg.⁵³ Obwohl er die Stadt bereits zum Beginn des Monats Oktober erreichte, dauert es zwei lange Monate, bis er das Geld aufbringen konnte, mit dem Wagen über Kopenhagen nach Stockholm zurück zu fahren.⁵⁴

Fazit

Bei seiner Rückkehr nach Stockholm war Adelcrantz, mit Ausnahme seines Lehrers Tessin, zeitweise der einzige schwedische Architekt, der auf die Erfahrungen einer mehrjährigen Studienreise zurückgreifen konnte.

Als Zeitzeuge erschuf er ein lebhaftes Bild von den wichtigsten Künstlern und ihren Werken, wobei die Äußerungen immer wieder Hinweise auf seinen eigenen Geschmack preisgeben. Adelcrantz erledigte von Beginn an pflichtbewusst alle Aufgaben, die ihm Tessin aufgetragen hatte, und beförderte somit als international operierender Künstler auf unterschiedlichen Ebenen den Austausch und Import künstlerischer Ideen, Druck-erzeugnisse und Personen. Während aus den ersten Briefen kurz nach seiner Abreise aus Stockholm noch eine gewisse Unsicherheit zu erkennen ist, entwickelte er unterwegs ein immer stärkeres Selbstbewusstsein und baute sich sein eigenes Netzwerk auf.

Die Durchführung der Reise spiegelte die mehrfach angesprochene Absicht Tessins, dem eigenen schwedischen Nachwuchs spezielles Kunst- und Architekturwissen zu Ausbildungszwecken zugänglich zu machen. Mit dem langen Aufenthalt in Paris könnten sich für ihn indirekt noch weitere Intentionen verbunden haben, denn das französische Kunstsystem diene ihm wiederholt als Vorbild, wie nicht zuletzt die Einrichtung des Amtes als Oberintendant deutlich macht. Gegenüber Cronström äußerte Tessin mehrfach den Wunsch, das französische Akademiewesen in ähnlicher Weise zu Ausbildungszwecken für Schweden übernehmen zu wollen, über dessen Aufbau und Organisation er eventuell weitere interne Informationen wünschte. Aus den Erfahrungen seiner dritten Reise von 1687/88 sowie den wichtigsten Sehenswürdigkeiten entlang der Route scheint Tessin ein Studien- und Arbeitsprogramm für seinen Schüler zusammengestellt zu haben, für das er ihn ganz gezielt zu bestimmten Orten und Personen schickte. Im Gegensatz zu Tessin reiste Adelcrantz jedoch nicht als fertig ausgebildeter und angestellter Hof- und Schlossarchitekt, sondern als Schüler, der auf die Empfehlungen seines Lehrers angewiesen war.

Tessins anderthalbjährige Reise diente nicht nur Adelcrantz, sondern auch einer Reihe von weiteren Schweden als Ausgangspunkt. Nach dem Tod des Oberintendanten übernahmen sein Sohn Carl Gustav Tessin (1695–1770) sowie Carl Hårleman (1700–1753) die Fortsetzung des Schlossbaus in Stockholm. Beide hatten ihre Ausbildung im Ausland vollendet und dabei ähnliche Aufträge für Tessin übernommen wie schon Adelcrantz einige Jahre zuvor. In den 1730er Jahren begannen Carl Gustav Tessin und Hårleman erneut, gezielt und in einem größeren Umfang französische Künstler für den Stockholmer Hof zu rekrutieren. Damit einhergehend

entstand nach dem Vorbild europäischer Akademien im Jahr 1735 eine Zeichenakademie, in der die für den Schlossbau benötigten Handwerker und Künstler unterrichtet wurden. 1773 ging daraus die Königliche Maler- und Bildhauerakademie hervor, in der sich ab 1777 schließlich auch Architekten ausbilden konnten.⁵⁵

Ungedruckte Quellen

1704, Februar 27: Briefe Nicodemus Tessins d. J. an C. Piper und Karl XII. Stockholm, Riksarkivet, Allmänna verks, ämbetsmäns, direktions m. fl. skrivelser till Kungl. Maj:t, Överintendentsämbetet, vol. 309, 1697–1726.

1704, Oktober 27 – 1706, Dezember 14: Briefe Göran Josuæ Adelcrantz' an Nicodemus Tessin d. J. Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711, Brev till Tessin.

1704, Dezember 12: Brief Göran Adelcrantz' an Nicodemus Tessin d. J. Stockholm, Riksarkivet, Ericssbergsarkivet, Autografsamlingen, vol. 1.

1705, Mai 30: Brief Karls XII. an Nicodemus Tessin. Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5710, Kungliga Brev och resolutioner till överstemarkalken Tessin 1676–1728.

1706, März 06: Brief Göran Adelcrantz' an Nicodemus Tessin d. J. Stockholm, Riksarkivet, Ericssbergsarkivet, Autografsamlingen, vol. 1.

1712, Oktober 25: Adelsbrief für Göran Josuæ Adelcrantz (geb. Törnquist). Stockholm, Riksarkivet, Riksregistraturet.

Literatur

AHNELUND, Henrik: Johan Eberhard Carlberg. Stockholms stads arkitekt 1727–1773 [Johan Eberhard Carlberg. Stockholms Stadtarchitekt 1727–1773]. Stockholm 1984.

ANDERSSON, Gustaf (Hg.): Handlingar ur v. Brinkman'ska Archivet på Trolle-Ljungby [Unterlagen aus dem v. Brinkmanschen Archiv von Trolle-Ljungby]. Örebro 1859.

BJURSTRÖM, Per/SNICKARE, Mårten (Hgg.): Nicodemus Tessin the Younger. Sources, Works, Collections. Catalogue du cabinet des beaux arts 1712. Stockholm 2000.

CURMAN, Sigurd: Giöran (Georg) Josuæ Adelcrantz. In: Svenskt biografiskt lexikon [Schwedisches biografisches Lexikon]. Stockholm 1918, 68–71.

DAHLBERG, Gunilla: »Dän Swänska Theatren«. Studier kring vår första fasta theatertrupp, dess scen och repertoar [»Das Schwedische Theater«. Studien zu unserer ersten festen Theatergruppe, ihrer Bühne und ihrem Repertoire]. Göteborg 1976.

DAHLGREN, Stellan/FLOREN, Anders/KARLSSON, Åsa (Hgg.): Makt & Var-dag. Hur man styrde, levde och tänkte under svensk stormaktstid [Macht & Alltag. Wie man während der schwedischen Großmachtzeit regierte, lebte und dachte]. Stockholm 1993.

ENGLUND, Peter: Om klienter och deras patroner [Über Klienten und deren Patrone]. In: DAHLGREN/FLOREN/KARLSSON 1993, 86–97.

FOGELMARCK, Stig: Carl Fredrik Adelcrantz. Ett gustavianiskt konstnärssöde [Carl Fredrik Adelcrantz. Ein gustavianisches Künstlerschicksal]. Stockholm 1995.

HERNMARCK, Carl/WEIGERT, Roger-Armand (Hgg.): L'art en France et en Suède 1693–1718. Extraits d'une correspondance entre l'architecte Nicodème Tessin le jeune et Daniel Cronström. Stockholm 1964.

HINNERS, Linda: De fransöske handtwerkarne vid Stockholms slott 1693–1713. Yrkesroller, organisation, arbetsprocesser [Die französischen Handwerker am Stockholmer Schloss 1693–1713. Berufsrollen, Organisation, Arbeitsprozesse]. Diss. Stockholm 2012.

JOHANNESSON, Lena (Hg.): Konst och visuellt kultur i Sverige, del 1. Före 1809 [Kunst und visuelle Kultur in Schweden, Teil 1. Vor 1809]. Stockholm 2007.

JOSEPHSON, Ragnar: Nicodemus Tessin d. y. Tiden – Mannen – Verket [Nicodemus Tessin d. J. Die Zeit – der Mann – das Werk]. 2 Bde. Stockholm 1930–1931.

JOSEPHSON, Ragnar: Göran Josua Adelcrantz och den karolinska praktiken [Göran Josua Adelcrantz und die karolinische Pracht]. In: Karolinska Förbundets Årsbok 1961, 195–226.

KARLSSON, Åsa/KRONBERG, Klas/SANDIN, Per (Hgg.): Karl XII och svenskarna i Osmanska riket [Karl XII. und die Schweden im Osmanischen Reich]. Stockholm 2015.

KOMMER, Björn R.: Nicodemus Tessin der Jüngere und das Stockholmer Schloß. Heidelberg 1974.

LAINE, Merit/MAGNUSSON, Börje (Hgg.): Nicodemus Tessin the Younger. Sources, Works, Collections. Travel Notes 1673–1677 und 1687–1688. Stockholm 2002.

LINNARSSON, Magnus: Postgång på växlande villkor: det svenska postväsendets organisation under stormaktstiden [Postverkehr unter wechselnden Bedingungen: die Organisation des schwedischen Postwesens in der Großmachtzeit]. Diss. Lund 2010.

MAGNUSSON, Börje: Some Notes on the Development of Drawing Practices in Nicodemus Tessin's Workshop. In: VILLADSEN 1990, 119–140.

MAGNUSSON, Börje: Studies in Europe. In: SNICKARE 2002, 37–59.

MAGNUSSON, Börje/NORDIN, Jonas: Drömmen om stormakten. Erik Dahlberghs Sverige [Der Traum von der Großmacht. Erik Dahlberghs Schweden]. Stockholm 2015.

MILLON, Henry A.: Filippo Juvarra. Drawings from the Roman Period 1704–1714. Bd. 1. Roma 1984.

NORTH, Michael: Geschichte der Ostsee. Handel und Kulturen. München 2011.

OLIN, Martin: Stockholms slott och den nya kungsstaden [Stockholms Schloss und die neue Königsstadt]. In: KARLSSON/KRONBERG/SANDIN 2015, 186–213.

SIRÉN, Osvald: Nicodemus Tessin d. y.'s studieresor i Danmark, Tyskland, Holland, Frankrike och Italien. Anteckningar, bref och ritningar [Nicodemus Tessins d. J. Studienreisen in Dänemark, Deutschland, Holland, Frankreich und Italien. Anmerkungen, Briefe und Zeichnungen]. Stockholm 1914.

[SNICKARE 2002/I]: SNICKARE, Mårten (Hg.): Tessin. Nicodemus Tessin the Younger, Royal Architect and Visionary. Stockholm 2002.

[SNICKARE 2002/II]: SNICKARE, Mårten: Three Royal Palaces. In: SNICKARE 2002/I, 103–126.

SNICKARE, Mårten: Stormaktstiden [Die Großmachtzeit]. In: JOHANNESSON 2007, 201–256.

STORK, Stefanie Alexa: Geregeltes Vergnügen. Höfisches Theater in Schweden zur Zeit Nicodemus Tessins d. J. (1688–1706). Diss. Marburg/L. 2016.

VILLADSEN, Villads (Hg.): Festschrift to Erik Fischer. European Drawings from six Centuries. København 1990.

WALTON, Guy: Tessin as Diplomat and Artist. His First Project for the Louvre (1703–1706). In: Konsthistorisk tidskrift [Kunsthistorische Zeitschrift] 72 (2003), H. 1–2, 134–146.

Anmerkungen

1 Nicodemus Tessin, in Abgrenzung zu seinem gleichnamigen Vater »der Jüngere« genannt, wird im Folgenden ohne den Zusatz »d. J.« genannt.

2 Den Hintergrund und die wesentlichen Motive, französische Künstler nach Stockholm zu holen, untersucht HINNERS 2012 ausführlich in ihrer Studie über deren Anstellung am schwedischen Hof.

3 JOSEPHSON 1930/31, I, 73–77. – HERNMARCK/WEIGERT 1964. – In der über ein Vierteljahrhundert intensiv geführten Korrespondenz mit Tessin wird v. a. Cronströms zentrale Aufgabe als Kunstagent für den schwedischen Markt deutlich.

4 Vor seiner Nobilitierung im Jahr 1712 trug Adelcrantz den Familiennamen Törnquist. Obwohl der in diesem Beitrag behandelte Zeitraum vor seiner Erhebung in den Adelsstand lag, wird im Folgenden durchgehend der spätere Name Adelcrantz verwendet.

5 Die Briefe waren bisher nicht Gegenstand eines dezidierten Forschungsinteresses. Lediglich JOSEPHSON 1961 und STORK 2016 gehen knapp auf deren Inhalt und einzelne Stationen der Reise ein.

6 Mit 28 Nachrichten innerhalb eines Jahres stammt die Mehrzahl aus Paris. Es folgen je ein Brief aus Marseille (4.12.1705) sowie aus Livorno (3.2.1706). Von März bis Juni 1706 hielt er sich in Rom auf und schrieb sieben Mal nach Stockholm. Die Rückreise über Venedig (20.8.1706), Augsburg (13.9.1706), Nürnberg (20.9.1706) und Hamburg (6.10.1706; 7.12.1706; 14.12.1706) ist durch sechs Mitteilungen dokumentiert. Die Briefe sind allesamt an Tessin adressiert und nach dem Gregorianischen Kalender datiert, der in Schweden gültig war.

7 SNICKARE 2007, 231–236.

8 NORTH 2011, 157–166.

9 Die Arbeit von SIRÉN 1914 enthält eine Zusammenstellung der Briefe, Zeichnungen und Tagebuchnotizen, die Tessin während seiner Reise angefertigt hat. »The Tessin Research Project« veröffentlichte zuletzt, thematisch geordnet, zahlreiche Manuskripte Tessins, darunter die Reisetagebücher. LAINE/MAGNUSSON 2002.

10 MAGNUSSON 2002.

11 Zur Baugeschichte des Schlosses unter Tessin KOMMER 1974.

12 HINNERS 2012, 263–271.

13 Casten Feif an Tessin, Bender, 19. November 1712: »Eders Excell. klagar at vår ungdom intet lägger sig på konst, nog äre de därtil skicklige, men huru är det möjligt at någon skal få lust därtil, så länge man hoos oss tycker åljika mera om det som främmande göra, det må vara så väl gjordt som det vil, så acktas det intet, om det icke kommer frå Frankrike eller en fremmande det har gjordt [...]«. ANDERSSON 1859.

14 OLIN 2015. – Karl XII. hatte Stockholm bei Kriegsausbruch im Jahr 1700 verlassen, als der Schlossbau gerade erst am Anfang stand. Nach der schwedischen Kriegsniederlage bei Poltava in der Ukraine 1709 floh der König ins Osmanische Reich, wo er sich die nächsten fünf Jahre aufhielt.

15 STORK 2016, 47f.

16 MAGNUSSON 1990, 119–124, untersucht in seinem Beitrag die zeichnerische Praxis in Tessins Werkstatt und betont dabei den kollektiven Einsatz seiner Mitarbeiter.

17 Zu den biografischen Daten hier und im Folgenden CURMAN 1918, 68–71, und besonders JOSEPHSON 1961, 195–208. – Einen kurzen Überblick über das Leben von G. J. Adelcrantz gibt auch FOGELMARCK 1995, 8–17.

18 25. Oktober 1712. Stockholm, Riksarkivet, Riksregistraturet.

19 DAHLBERG 1976, 59.

20 STORK 2016, 54–57.

- 21 Zu der Beziehung zwischen zwei Personen von ungleichem Status an weiteren schwedischen Beispielen ENGLUND 1993.
- 22 AHNLUND 1984, 9 f.
- 23 27. Februar 1704. Stockholm, Riksarkivet, Överintendentsämbetet, vol. 309.
- 24 30. Mai 1705. Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5710.
- 25 JOSEPHSON 1961, 202–204.
- 26 Ausführlich dazu SNICKARE 2002/II, 119–121. – WALTON 2003, 135.
- 27 28. Mai 1705. Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711. – Eine kurze Beschreibung des Louvre-Modells auf der Grundlage des erhaltenen Grundrisses gibt u. a. SNICKARE 2002/II, 121–123.
- 28 HINNERS 2012, 54–59; 70 f. – Beide Künstler waren ab 1693 am Stockholmer Hof angestellt, bevor sie kurz nach 1700 wieder zurück nach Frankreich reisten. – Siehe außerdem: 12. Dezember 1704, Stockholm, Riksarkivet, Ericssbergsarkivet, Autografsamlingen. – 26. März 1705 und 17. April 1705, Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711.
- 29 20. August 1705 und 4. September 1705, Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711. – Schließlich verkaufte Adelcrantz die einzelnen Kettenglieder Stück für Stück, was ihm zunächst den weiteren Aufenthalt in Paris sowie die Fortsetzung der Reise sicherte.
- 30 23. November 1704, 15. Januar 1705 und 17. Juli 1705, Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711.
- 31 Adelcrantz nannte viele Kupferstichserien und die Titel einzelner Blätter, oftmals zusammen mit einer detaillierten Beschreibung, sodass sich deren Provenienz für weitere Forschungsvorhaben in Tessins Katalog ermitteln lassen könnte. Dazu die kommentierte Ausgabe des Katalogs BJURSTRÖM/SNICKARE 2000.
- 32 13. März 1705 und 17. Juli 1705, Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711. – Zum grafischen Werk Dahlberghs, dessen Entstehung und Verbreitung MAGNUSSON/NORDIN 2015.
- 33 24. Oktober 1705, Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711. – JOSEPHSON 1961, 212.
- 34 24. Oktober 1705, Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711.
- 35 Die 17 Stiche, darunter Ansichten, Grundrisse und Schnitte, befinden sich in der Sammlung des Nationalmuseums Stockholm. – Vgl. MAGNUSSON/NORDIN 2015, 218 f.
- 36 26. Februar 1705, Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711.
- 37 12. Dezember 1704, Stockholm, Riksarkivet, Ericssbergsarkivet, Autografsamlingen.
- 38 2. Januar 1705, Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711.
- 39 25. September 1705, Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711.
- 40 Hierzu das Reisetagebuch von Tessin: SIRÉN 1914. – LAINE/MAGNUSSON 2002.
- 41 Einen Überblick über die Organisation des Postwesens in der schwedischen Großmachtzeit gibt LINNARSSON 2010.
- 42 8. Oktober 1705 und 4. Dezember 1705, Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711.
- 43 Sein Gesamteindruck war, dass sie nicht mit den Aufführungen in Paris mithalten konnten. 3. Februar 1706, Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711.
- 44 2. März 1706, Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711.
- 45 »[...] och må jag väl bekiänna att kånsterna anbelangande, uti Paris allena mera är till lära an uti Rom och alla de andra Städer tillhopa«. 14. Mai 1706, Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711.
- 46 21. Mai 1706, Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711.
- 47 MILLON 1984. – Die Mappe mit den vier Bühnenbildentwürfen Juvarras befindet sich im Besitz der Stockholmer Kunstakademie. Die originale Beschriftung auf dem Titelblatt lautet: »*Pensieri Scenichi. Inventati é disegniati da me Filippo Yuuarra i Roma l'Anno 1706. Consecrati al merito, Del Mil:to Ill:stre Sig:re Glogio Gesve' Törnquist. Digniss:me Architetto della Maestà di Suezia.*«
- 48 Eine ausführliche Einordnung des Bühnenbildes und seiner Formsprache im 17. Jahrhundert sowie Beschreibung der Entwürfe bei STORK 2016, 65–71.
- 49 6. März 1706, Stockholm, Riksarkivet, Ericssbergsarkivet, Autografsamlingen, vol. 1.
- 50 28. April 1706, Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711.
- 51 14. Mai 1706 und 21. Mai 1706, Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711.
- 52 20. August 1706, Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711.
- 53 13. September 1706 und 20. September 1706, Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711.
- 54 14. Dezember 1706, Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711.
- 55 HINNERS 2012, 272 f.

Transkription und Übersetzung der Briefe Göran Josuæ Adelcrantz'

Transkription, Endredaktion und Anmerkungen: Stefanie Schuldt

Übersetzung: Pauline Wagenknecht

Redaktionelle Durchsicht: Peter Tångeberg

1.

Paris, 23. November 1704

Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711

Högwälborne Hr. Baron och Hoff-Marskalk

Paris 23. Nov. 1704

Ehuru wäl jag med nästförleden påst hade dän ähran Högwälb. Hr. Hoffmarskalken med skrifwelse att få upwakta, så föränlätas jag dock ännu af fruchtan, dät torde dän samma icke riktigt framkåmma, Högwälb. Hr. Hoffmarskalken jämwäl med dätta ödmiukligast å nyo att bemöda, hwar till jag och af medellösheten drifwes, hwilken twingar mig alldraödmiukligast att anhålla dät täcktes Högwälb. Hr. Hoffmarskalken effter sin nådige tillsäyelse och låfwen med det alldraförsta åm mina pänningars öfwerställande giöra anstalt, såsom och låta tillsäya Mst. [Mästar] Hans och Mst. Jonas att de utan uppehåld sina Söner med behörige medel förese, ty så länge jag hafft har jag länt däm med mig, men nu är jag siälf tårfftig. Elliest må de wäl och blifwa af mig dagel. [dageligen] uti tecknande öfwade, täcktes och Högwälb. Hr. Hoffmarskalken däm med några ord hos Hr. Envoyen recommendera wore dät mycket wäl. Hwad teckningarna angår, så wore wäl att description ju förr ju håller kunde öfwerständas, emedan deßförinnan ingen ting kan företagas. Hr. Ext. Envoyén lærer sedan där åm draga försårg. Han har utlåt it sig för mig att Mansatz benägenhet här till är mycket nödig, Högwälb. Hr. Hoffmarskalken kan siälf med Hr. Envoyén correspondera åm det skulle wara rådeligit bem. Hr. Öfwer Intendenten Mansart

Hochwohlgeborener Herr Baron und Hofmarschall

Paris, 23. November 1704

Ogleich ich durch die letzte Post die Ehre hatte, dem Herrn Hofmarschall¹ mit einem Schreiben huldigen zu dürfen, so bin ich dennoch aufgrund der Befürchtung, dass dasselbe nicht richtig zugestellt wurde, veranlasst, den Herrn Hofmarschall mit diesem erneut untertänigst zu bemühen, wozu ich jedoch durch Mittellosigkeit getrieben wurde, die mich dazu zwingt, den Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall nach seiner gnädigen Zusage und Versprechung alleruntertänigst zu ersuchen, dass er gedenke, alsbaldig Maßnahmen zur Übermittlung meines Geldes in die Wege zu leiten sowie Meister Hans und Meister Jonas unterrichten zu lassen, dass sie ihre Söhne unverzüglich mit angemessenen Mitteln auszustatten haben, denn solange ich etwas hatte, habe ich ihnen ausgeholfen, doch nun bin ich selbst bedürftig. Ansonsten geht es ihnen gut und sie werden täglich von mir im Zeichnen unterrichtet; wenn der Herr Hofmarschall sie mit einigen Worten beim Herrn Envoyé² bewerben könnte, wäre das sehr hilfreich. Was die Zeichnungen betrifft, so wäre es gut, wenn die Beschreibung so bald wie möglich gesendet werden könnte, nachdem davor nichts unternommen werden kann. Der Herr Envoyé extraordinaire wird sich später darum kümmern. Er hat mir gegenüber zum Ausdruck gebracht, dass Mansards³ Geneigtheit hierzu durchaus nötig sei, der Hochwohlgeborene Herr Hofmarschall kann sich selbst mit dem Herrn Envoyé darüber austauschen, ob es ratsam sein könnte, durch einen Brief die Freundschaft mit dem

igienom något bref uti sin wänskap att bibehålla. Hr. Envoyén Cronström tycker mycket åm teckningarna och åstundar siälf önskeligit tillfälle till deras anbringande. Den endeste såm jag af fransoserne här i staden ännu hafwer att conversera med är Mons. Fouquet, hwilken och låter anmäla sin ödmiuka respect och hälsning till Högwälb. Hr. Hofmarskalken, tillbiudandes sin hörsamma tjänst där Hr. Hoffmarskalken honom någon för rättning här på orten skulle tänkias anförtro, är åg finnad med första tillfälle öfwersända några vüer såm han med pänna uti Italien tecknat. För dät öfriga recommenderar jag mig uti Högwälb. Hr. Hoffmarskalkens mig tillsagde samt alltid åtniuten gunst och nåde, och här mäd näst ödmiuk hållsning till Högwälb. F. Grefwinnan, Högwälb. Hr. Hofmarskalken uti den högstes beskydd anbefaller förblifwandes in till min dödztund.

Högwälb. Hr. Hoffmarskalkens
Alldraödmiukeste Tiänare
Georg J. Törneqvist
Paris d. 23. Nov. 1704

2.

Paris, 12. Dezember 1704

Stockholm, Riksarkivet, Ericssbergsarkivet,
Autografsamlingen

Högwälborne Hr. Baron och Hoffmarskalk
Paris 12. Decemb. 1704

I går blef mig ifrån Hr. Envoyén Högwälb. Hr. Hoffmarskalkens effterlängtrade och kiärkåmme Skrifwelse tillstålt, hwar uti mig mycket hugnade, så wäl min wäxels ankåmst såm Högwälb. Hr. Hoffmarskalkens nådige recommendation, men tusenfalt mehra de hugenlige tiender åm Hr. Hoffmarskalkens samt deß förnåhm hus och åmwärdsnatz hållsosamma tillstånd, såsom och deß desseiners lyckelige fortgång och utförande. Här emot gör dät mig ondt, att mine Bref ifrån Berlin intet äro framkåmme, särdeles dät sidsta, hwilket uppå Hr. Envoyens Lejonstets inrådande för större Säkerhet skull, med en Swänsk Auditeur Rammercker, Tyska Bagarnes Sohn, till Stettin skickades att där på Strålsundske påsten inläggias dät han och lærer hafwa giordt, effter han åm Kåpparstycken bunten såm han

vorgenannten Herrn Oberintendanten Mansard aufrechtzuerhalten. Herr Envoyé Cronström hält viel von den Zeichnungen und ersehnt selbst eine günstige Gelegenheit für deren Anbringung. Der Einzige, mit dem ich mich von den Franzosen hier an diesem Ort noch besprechen kann, ist Monsieur Fouquet,⁴ welcher auch seinen untertänigen Respekt und Gruß an den Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall anmelden lässt sowie seinen ergebenen Dienst anbietet, wo auch immer ihm der Herr Hofmarschall eine Verrichtung an diesem Ort anzuvertrauen gedenkt, er ist auch darauf eingestellt, mit der ersten Gelegenheit einige Ansichten, die er in Italien mit der Feder gezeichnet hat, zu übersenden. Ansonsten empfehle ich mich der mir durch den Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall zugestandenen sowie stets genossenen Gunst und Gnade und verbleibe hiermit nebst untertänigem Gruß an die Hochwohlgeborene Frau Gräfin,⁵ dem Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall im Schutz des Allerhöchsten treu anbefohlen bis zu meiner Todesstunde

des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall
alleruntertänigster Diener
Georg Josua Törnqvist
Paris, 3. November 1704

Hochwohlgeborener Herr Baron und Hofmarschall
Paris, 12. Dezember 1704

Gestern wurde mir über den Herrn Envoyé das ersehnte und hochwillkommene Schreiben des Herrn Hofmarschall zuge stellt, worüber ich mich sehr erfreute, sowohl über die Ankunft meines Wechsels als auch über des Herrn Hofmarschall gnädige Empfehlung, doch tausendfach mehr an den erfreulichen Nachrichten über den guten Gesundheitszustand des Herrn Hofmarschall sowie seines vornehmen Hauses und Gefolges; desgleichen an der erfolgreichen Fort- und Ausführung der Zeichnungen. Dementgegen schmerzt es mich, dass meine Briefe aus Berlin nicht angekommen sind, besonders der letzte, welcher auf des Herrn Envoyé Lejonstedt⁶ Anraten zur höheren Sicherheit von einem schwedischen Auditeur namens Rammercker, dem Sohn eines deutschen Bäckers, nach Stettin gebracht wurde, wo er ihn bei der Stralsunder Post abgeben sollte, was er wohl auch gemacht hat, da er es bei dem Stoß Kupfer-

och med sig hade, wäl bestält. Igienom Hr. Secreteraren Smedman lærer Högwälb. Hr. Hofmarskalken ifrån påstmästare i Stråhlsund få kundskap där åm. Jag skulle icke hiärna se att dät wore förkämmit endels för de twänne mine ödmuke innesluten Bref till Högwälb. Frau Grefwinnan och Hr. Carl Gustav Tessin, men mäst för alla de åmständigheter, jag så mycket möyeligt war på dän kårta tiden, åm Berlinska wäsendet kunnas inhämta. Hr. Envoyen Lejonstedt såsom och Hr. Eosander wüste mig mycken höflighet och bewågenhet, och talte Hr. Eosander med stor respect och wårdat åm Kongl. Prinseßarna och Hofwet i Stockholm, berömmandes mycket Hr. Hoffmarskalken för dän fögnad och åhra honom där erwistes men bedyrade på det högsta sig ingen skrifwelse hafwa bekämmit och utlofwade sig straxt sökia tillfälle att berätta Konungen m Battaillernas afcopierande och sedan skrifwa Hr. Hofmarskalken till. Hwad mitt lufwerne här på orten anbelangar så må jag bekänna att jag i mangel af Kläder här till dagz intet har kāmmit att besee de stora Hofwen och Härhusen, men Kiörkior, Kloster och Hospitaler, sām här till en stor myckenhet finnas, har jag redan tämmelig gienom ögnat, såsom och hwad märkeligt och wårdigt synes, afmätt och crocquerat, och kan jag wäl säya dät måleryt och Bilt-huggeryt äro här upbrakte på dän högsta trappan, elljest i stället att tillförneme alt war med ornamenter öfwerlastadt, byggia de nu särdeles priwate husen, så slätt och simpelt så att hwad utwärtens architecturen angår, den synes willia skrida ur den ena extremiteten i den andra, hwar åm jag en annan gång widlyffteligen skrifwa skall, såsom och åm hwad nya wärk och Kopparstycken så wäl hos Berain som andra finnas kunna. Hr. Envöyen Cronström war strax i begynnelsen charmerat af desseinen, men nu är han af kopparstyckerna, hwilka jag på hans befallning afftrycka låtet, helt och hållet intagen, och förmodar både på det ena och på det andra sättet en god effect. Jag har i går och i dag för myckenhet af hans beställningar och Syßlor intet fått tala med honom, men så snart påsten är bårta, will han med mig öfwerläggia, hwad här wid lærer widare wara till giörandes. Mons. Fouquet och M. Chavaeu låta bäge ödmuikeligen hälsa Högw. Hr. Hoffmarskalken, jag umgås mycket med den, dock kan jag intet få weta hwad rätt Fouquets upsåt lærer wara emedan jag alldrig ser honom arbeta, men Chaveau har mycket att giöra, hafwandes han länge arbetat för Comte d'Avaux på hans palais sām är fyra mil ifrån

stiche, welchen er ebenfalls dabei hatte, zufriedenstellend erledigt hat. Über Herrn Sekretär Smedman wird der Hochwohlgeborene Herr Hofmarschall vom Postmeister in Stralsund Auskunft darüber bekommen. Ich würde nicht gerne sehen, dass es abhandengekommen ist, teils wegen der beiden untertänigen Briefe an die Hochwohlgeborene Frau Gräfin und Herrn Baron Carl Gustav Tessin,⁷ sondern vor allem wegen all der Bemühungen, unter denen ich so viel, wie in der kurzen Zeit möglich war, über das Berliner Wesen einbringen konnte. Herr Envoyé Lejonstedt sowie auch Herr Eosander⁸ erwiesen mir große Höflichkeit und Wohlwollen, und Herr Eosander sprach mit viel Respekt und Hochachtung über die Königlichen Prinzessinnen und den Hof in Stockholm und lobte den Herrn Hofmarschall sehr für die Gastfreundschaft und Ehre, welche ihm dort erwiesen wurde, doch bestätigte er durchaus, kein Schreiben erhalten zu haben und versprach sofort, eine Gelegenheit zu suchen, um dem König von der Abzeichnung der Schlachten zu berichten und danach dem Herrn Hofmarschall zu schreiben. Was meine Lebensführung hier vor Ort betrifft, muss ich zugeben, dass ich mangels [angemessener] Kleidung bis heute noch nicht dazu gekommen bin, den großen Hof und die Herrenhäuser zu besichtigen, doch die Kirchen, Klöster und Hospitaler, welche hier in großer Anzahl vorhanden sind, habe ich schon ziemlich alle inspiziert, sowie alles, was bemerkenswert und geeignet erscheint, ausgemessen und skizziert und ich kann durchaus sagen, dass die Malerei und Bildhauerei hier auf dem höchsten Niveau sind; ansonsten bauen sie an den Stellen, wo zuvor alles mit Ornamenten überladen war, nun vornehmlich private Häuser, so schlicht und einfach, was die äußere Architektur angeht, dass es so wirkt, als würden sie von einem Extrem in das andere übergehen wollen, worüber ich ein anderes Mal umfassend berichten werde sowie auch darüber, welche neuen Werke und Kupferstiche sowohl bei Bairain⁹ als auch bei anderen zu finden sind. Der Herr Envoyé Cronström war gleich zu Beginn angetan von den Zeichnungen, doch nun ist er von den Kupferstichen, welche ich auf seinen Befehl abdrucken ließ, gänzlich vereinnahmt und erwartet sowohl auf die eine als auch auf die andere Art eine gute Resonanz. Ich habe gestern und heute aufgrund der großen Menge seiner Aufträge und Beschäftigungen nicht mit ihm sprechen können, doch sobald die Post verschickt ist, will er mit mir überlegen, wie hier weiter vorzugehen ist. Monsieur Fouquet und M. Chaveau¹⁰ lassen den Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall beide untertänig grüßen; ich verkehre viel mit ihnen, obgleich ich noch nicht ausmachen kann, was Fouquets tatsächliche Absicht sein mag, da ich ihn nie arbeiten sehe; Chaveau hingegen hat viel zu tun, er hat lange für den Comte d'Avaux an dessen Palais gearbeitet, welches vier Meilen entfernt von

Paris, men nu håller han uppå, för en Biskop, icke långt här ifrån, twänne Grouper, den ena af Flora och Zephire, dän andra af Pomone och Ventumus, så som och fyra af Statuer af Elementerna, hwilka alle äro fuller giorde i gienom Sten, men så wackert som dät någonson wara kan och meriterar att affteknas, hwilket jag och åth minstone så mycket jag kan, innan jag här ifrån reser giöra skall. Jag fördristar dänna gången Högwälb. Hr. Hoffmarskalken icke längre att uppehålla, utan näst min alldraödmukeste hållsning till hennes Nåde Högwälb. F. Grefwinnan samt fröknarna och Hr. Baron, hwilken jag här näst skall hafwa den ähran att tillskrifwa, will jag hafwa Högw. Hr. Hoffmarskalken uti dän alldrahögstes beskydd ödmukeligen anbefallat, förblifwandes in till min dödztund

Högwälb. Hr. Hofmarschalkens
Alldraödmukeste Tiänare
Georg Josua Törnqvist
Paris d. 2/12 Decembr. 1704

3.

Paris, 2. Januar 1705

Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711

Högwälb. Hr. Baron och Hofmarskalk
Paris 2. Jan. 1705

För de många helgedagarna skulle, som här infallit, har jag intet stort kammitt att förrätta som kunde hållas wärdigt Högwälb. Hr. Hofmarschalken wid handen gifwas, särdeles emedan jag och måst innehålla med modelletz förfärdigande, till deß Hr. Envöyen får Swar åm något som han Hr. Hofmarskalken har tillskifwit. Jag har och med honom, lika såsom af mig siälf, discurerat åm expositionen I f. S. G. men han påstår, att först och främbst intet något af wärde uti bem. f. S. G. plägar föreställas, desutan skulle dät och intet wara anständigt för en L.K. det sedt, hwar effter man får see, huru tillfället skickar sig, och hwad råd man taga måste, han lærer wäl ingen ting försumma, som han märker, kan lända Hr. Hofmarskalken till till tiänst och fördel. I medler tyd håller jag på med klistringen och utskärningen, så mycket jag hinner, hwar åm jag här näst vidare skall låta Hr. Hof-

Paris ist, doch nun stellt er für einen Bischof, nicht weit weg von hier, zwei Gruppen fertig, die eine mit Flora und Zephyr, die andere mit Pomona und Vertumnus sowie außerdem vier Statuen der Elemente, welche alle gänzlich aus Stein gefertigt sind, doch so schön, wie sie nur sein können und sich abzeichnen lohnen, was ich auch, zumindest soweit es mir möglich ist, bevor ich von hier abreise, tun werde. Ich erlaube es mir dieses Mal nicht, den Herrn Hofmarschall länger aufzuhalten, sondern möchte nebst meinem alleruntertänigsten Gruß an die Gnädige Frau Gräfin sowie die Fräulein und den Herrn Baron, welchem zu schreiben ich als Nächstes die Ehre habe, dem Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall im Schutz des Allerhöchsten untertänig anbefohlen bis zu meiner Todesstunde

des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall
alleruntertänigster Diener
Georg Josua Törnqvist verbleiben.
Paris, 2/12. Dezember 1704

Hochwohlgeborener Herr Baron und Hofmarschall
Paris, 2. Januar 1705

Aufgrund der vielen Feiertage, welche hier angefallen sind, bin ich kaum dazu gekommen, etwas zu erledigen, was es wert wäre, dem Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall weiterzugeben, besonders, während ich zusätzlich mit der Anfertigung des Modells innehalten muss, bis der Herr Envoyé eine Antwort auf das erhält, was er dem Herrn Hofmarschall geschrieben hat. Ich habe auch mit ihm, wie auch für mich selbst, über die Präsentation im f. S. G. diskutiert, doch er behauptet, dass man in erster Linie nichts von Wert im erwähnten f. S. G. vorzustellen pflege; abgesehen davon sei es nicht angemessen, bevor ein L. K. es gesehen hat, weshalb abzuwarten ist, wie sich die Gelegenheiten bieten und welche Entscheidung man treffen muss; er wird wohl nichts versäumen, von dem er merkt, dass es dem Herrn Hofmarschall zu Nutzen und Vorteil verhelfen kann. In der Zwischenzeit werde ich weiter kleben und ausschneiden, soviel ich schaffe, worüber ich den Herrn Hofmarschall demnächst ausführlicher informieren werde. Ansonsten

marschalken weta. Elljest synas här, rätt så wäl som anderstädes kånsterna af krigetz beswärlighet, hafwa lidit en tämmelig Saknad, så att hwad Konungens och det publikt är, anbelangar, intet stort färhänder hafwas. Cuppeln uti Invalides står halfmålad, och M. Boulogne l'ainé som dånssamma begynt, har fått permission att resa till Konungen i Spanien. Uti Bosquetterna i Versailles äro alla Järngaller borttagen så att alt står öppet, undantagandes Labyrinten hwilken Konungen sör sig siälf läst behåller. Hwad som nu utaf private bygges skier med största simplicitet som möyeligit är, men hwad meubler angår så äro de magnifique nog, dock kan jag säkret betyga, att af alt hwad jag ännu här till dagz sedt, kånmer intet uti proprete och ordonnance up emot Hr. Hofmarschalkens hus såsom och parterren, men med deras skiöna yf el. Taxus som står grön hela wintern öfwer och med hwilken de reveterasina murar plank och Berseaur har naturen gifwit den här en särdeles fördel. Jag föranlåtes dånna gången för tidens kårthet skull, här med sluta, förblifwandes näst ödmiuk hållsning såsom och ett gått frögdefullt och lyckfalgitt nytt åhrs tillönskande, samt trogitt anbefallande uti den högstes beskydd, in till min dödztund

Högwälb. Hr. Hofmarschalken
Alldraödmiukeste Tiänare
Georg Josua Törnqvist
Paris d. 2. Jan. 1705/22. Dec. 1704

scheinen hier, recht so wie an anderen Orten, die Künste durch die Last des Krieges einen ordentlichen Schaden erlitten zu haben, sodass, was die königlichen und öffentlichen Bauten anbelangt, nicht viel vorangegangen ist. Die Kuppel vom Invalidendom ist zur Hälfte bemalt, und M. Boulogne,¹¹ welcher mit derselben begonnen hat, hat die Erlaubnis bekommen, zum König in Spanien zu reisen. In den Bosquets von Versailles wurden alle Eisengitter entfernt, sodass alles offensteht, abgesehen vom Labyrinth, welches der König zu seiner eigenen Nutzung verschlossen lässt. Was nun an privaten Bauwerken errichtet wird, geschieht mit der größtmöglichen Simplität, doch was die Möbel betrifft, so sind diese recht prachtvoll; dennoch kann ich sicherlich bezeugen, dass von allem, was ich hier bis zu diesem Tag gesehen habe, in Hinsicht auf Anordnung und Eleganz nichts dem Haus sowie Parterre des Herrn Hofmarschall gleichkommt, aber mit ihrer schönen Eibe oder Taxus, welcher den ganzen Winter über grün bleibt, mit dem sie die Mauern, Zäune und Laubengänge bekleiden, hat die Natur hier einen besonderen Vorteil gewährt. Ich gedenke diesmal aufgrund der Kürze der Zeit, den Brief hiermit zu beenden und verbleibe nebst untertänigem Gruß sowie ein gutes, freuden- und erfolgreiches Jahr wünschend, im Schutz des Höchsten treu anbefohlen bis zu meiner Todesstunde

des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschalls
alleruntertänigster Diener
Georg Josua Törnqvist
Paris, 2. Januar 1705/22. Dezember 1704

4.

Paris, 15. Januar 1705

Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711

No. 6
Högwälborne Hr. Baron och Hoffmarschalk
Paris 15. Jan. 1705

Min opaßlighet som mig en wecka eller något förmedelst fråða och Bröstwärck wid Sängen hållit, hra hindrat mig de twå sista påst dagarna Högw. Hr. Hofmarschalken att upwakta, så framt Gud hiälper mig till hållsan igien, må Hr. Hofmarschalken wara försäkrat, att jag här effter skal skrifwa flitigare. Hwad modellet anbelangar, så har jag fördelt den runda faciaten uti 8

No. 6
Hochwohlgeborener Herr Baron und Hofmarschall
Paris, 15. Januar 1705

Meine Unpässlichkeit, welche mich etwa eine Woche lang mittels Schüttelfrosts und Brustschmerzen ans Bett fesselte, hat mich an den letzten zwei Posttagen daran gehindert, dem Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall zu huldigen, doch sofern mir Gott wieder zur Gesundheit verhilft, darf der Herr Hofmarschall versichert sein, dass ich hiernach fleißiger schreiben werde. Was das Modell anbelangt, so habe ich die runde Fas-

stycken, hwilka allesammans nu äro upklustrade, och är jag när kraffterna tillåta, med utskiärningen syßelsatter, hwilket fuller är ett beswärligt arbeite, men lærer giöra en skön effect, sedan är jag finnad med små märlor dem mitt öfwer arcarderna att samman knäppa, så att fogarna intet kunna synas. Men åm den indra wäggen och hwalfwet öfwer gången är jag ännu i speculation huru det bekwämligast skall kunna wärkställas, hwilket jag fuller ser intet lærer kunna skie, för än båda båttnarna af Snickararbetet äro färdiga, in medler tid kunna nicherna och perspectiverna göras, att sedan altsammans snart kan hopsättias. Jag har på Hr. Envoyens inrådande talt med M. Fouquet åm figurernas ritande, hwilket han fuller giärna will giöra, men såsom han är tämmelig curieux att willja weta hwar till det skall wara, wet jag och intet ännu åm jag honom där med lærer beswära. Jag bekåm för några dagar sedan af Hr. Envoyen listan öfwer dät som i Callots wärk Hr. Hofmarskalken fattas, så snart jag kan gå ut, skall jag med flýt där effter sökia. Af Rubens har jag fuller några blad fått, men huru swårt det är att finna något af de upsatte festerna, kan Hr. Hofmarken intet tro hwilket Hr. Envoyen och wäl lærer kunna med mig betyga, och kan jag försäkra Hr. Hoffmarschalken att jag dageligen där effter letar. Jag har twänne gånger sökt Pere Menestrier, men såsom han är illa siukt, har jag intet än fått tala med honom, jag tror att han lærer hafft någon chagrin med sitt wärk, som här skall wara honom afslagit att trycktas, och han således nu wara finnad att låta i Hålland utgå. Här har i deßa dagar effter en conseiller för tämmelig billigt prys försåltz ett stort Bibliothek, alle böckerna uti rödt maroquin kåsteligen inbunden och förgylte, warandes fuller där ibland inga fester, men nog wacker Mathematiska och Architect böcker, hwilka dock Hr. Hofmarschalken alle tillförenen hafwer. Åm Medailleuren Richter har giort någon god ny medaille öfwer wår stora Konung, så beder jag ödmuikligast det Högw. Hr. Hofmarschalken tacktes mig en där af, med någon resande tillsända, fast än han för osäkerheten skull allenast wore af kåppar, effter åtskillige mig där åm anmodat, jag och har lust att föra honom med mig till Italien. Miniaturmålaren Richter är här, och har brackt sin kånst så wida att han tämmelig mycket har att giöra. Jag förånlåtes här med, näst ödmuik hälsning till Högw. Fru Grefwinnan /: hwars Elixir och Joh: olia kånmer mig nu wäl till paß :/ såsom och hela Hogw. Hr. Hoff-

sade in 8 Stücke unterteilt, welche nun alle aufgeklebt sind, und bin, wenn es die Kräfte zulassen, mit dem Ausschneiden beschäftigt, was durchaus eine beschwerliche Arbeit ist, aber einen schönen Effekt erzielen wird, danach beabsichtige ich, sie mit kleinen Krampen mitten über den Arkaden zusammenzuklammern, sodass die Fugen nicht mehr zu sehen sind. Doch was die inneren Wände und das Gewölbe über dem Gang betrifft, mutmaße ich noch, wie man es am bequemsten bewerkstelligen könnte, was ich in Gänze nicht für möglich halte, bevor beide Böden der Schreinerarbeit fertig sind; indessen können die Nischen und Perspektiven gemacht werden, damit bald danach alles zusammengesetzt werden kann. Ich habe auf des Herrn Envoyé Anraten mit M. Fouquet über die Zeichnung der Figuren gesprochen, welche er durchaus gerne anfertigen möchte, doch da er reichlich neugierig ist, zu erfahren, wofür dies gemacht werden soll, weiß ich nun noch nicht, ob ich ihn damit strapazieren werde. Ich erhielt vor einigen Tagen vom Herrn Envoyé die Liste darüber, was dem Herrn Hofmarschall aus Callots¹² Werk fehlt, und sobald ich wieder das Haus verlassen kann, werde ich mit Fleiß danach suchen. Von Rubens¹³ habe ich doch einige Blätter bekommen, aber wie schwierig es ist, etwas von den aufgeführten Festen¹⁴ zu finden, kann sich der Herr Hofmarschall nicht vorstellen, was mir auch der Herr Envoyé eifrig bezeugen können wird und ich kann dem Herrn Hofmarschall versichern, dass ich täglich danach suche. Ich habe zweimal Père Menestrier¹⁵ aufgesucht, doch da er schwer krank ist, konnte ich noch nicht mit ihm sprechen; ich denke, dass er einigen Kummer mit seinem Werk gehabt haben wird, dessen Druck hier abgelehnt worden sein soll, und dass er es daher in Holland herausgeben zu lassen beabsichtigt. Hier wurde in den letzten Tagen nach dem Tod eines Conseillers [Beraters] zu ziemlich günstigen Preisen eine große Bibliothek verkauft, alle Bücher in rotem Maroquin kostbar eingebunden und vergoldet; zwar waren darunter keine Festdarstellungen, doch reichlich schöne Mathematik- und Architekturbücher, welche jedoch der Herr Hofmarschall alle bereits besitzt. Falls der Medailleur Richter¹⁶ eine gute neue Medaille für unseren großen König gefertigt hat, so bitte ich untertänigst darum, dass der Hochwohlgeborene Herr Hofmarschall gedenke, mir eine davon mit einem Reisenden zu übersenden, wobei sie jedoch aus Sicherheitsgründen ausschließlich aus Kupfer bestehen soll, da mich etliche dazu gemahnt haben, mir steht auch der Sinn danach, sie nach Italien mitzubringen. Der Miniaturmaler Richter ist hier und hat seine Kunst so weit gebracht, dass er reichlich viel zu tun hat. Ich gedenke hiermit, nebst untertänigem Gruß an die Frau Gräfin, deren Elixir und Johannisöl mir nun durchaus zupasskommt, sowie die gesamte

marschalkens Högförnehme familie, hafwa honom uti
dän alldra högstens mächtige beskydd, anbefallad,
förblifwandes in till min dödztund

Högwälb. Hr. Hoffmarschalkens
Alldraödmikeste Tiänare
Georg Jos. Törnqvist
Paris d. 5/15 Januari 1705

hochvornehme Familie des Hochwohlgeborenen Herrn Hof-
marschall, ihn in den mächtigen Schutz des Allerhöchsten emp-
fehlend, bis zu meiner Todesstunde zu verbleiben

des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall
alleruntertänigster Diener
Georg Josua Törnqvist
Paris, 5./15. Januar 1705

5.

Paris, 26. Februar 1705

Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711

No. 10
Högwälborne Hr. Baron och Håfmarskalk
Paris 26. febr. 1705

Högwälb. Hr. Håfmarskalkens angenehme Bref No. 5
fick jag med sidsta påst, anmälandes straxt deß hälls-
ning och ursacht öfwer Skrifwandet, hos Hr. Extr.
Envoyen hwilken befalt mig twärt emot, giöra sin
ursacht hos Hr. Håfmarskalken, att han för affairernas
dageligen tillwäxande och Syßlars myckenhet icke så
åffta såm tillförende, nu på någon tyd, har kunnat
medelst Skrifwande yttrat sin Skyldige och wälmente
tiänst. Elliest är han så wäl såm och jag glad, att Hr.
Håfmarskalken öfwerwunnit dän anstöt han åter igien
hafft af dän Swåre gravellen. Dät hugnar mig och
mycket att Hr. Håfmarskalken håppas oförtöfwat
hafwa Swar ifrån hans Kongl. Maj. angående dessei-
nen, hwilket wore mycket wäl, ty ju förr kan han
blifwa öfwerlefweread, emedan jag snart lærer få alla
partierne färdiga, så att modellet med flere händers
tillhiälp i hast kan hopsättias då dät skall giälla. Rever-
serna eller Diviser till alla Konungars medailler har
hwarken Hr. Envoyén eller jag ännu kunnat öfwerk-
åmma, dock sökia wý med all flýt där äffter, i medler
tyd såge jag giärna, att åt minstone en af Strömarna
kunde hytsändas, effter jag nu håller uppå att upsättia
en åttonde deel, alldeles såm han bör wara, hwareffter
sedan de andra skola göras. När och tyden effterlåter,
försummar jag intet att effterleta, hwad som till Hr.
Håfmarskalkens fester och Kåpparstycken felas; och är
hwad festerna angår, här litet där af till synandes, och
håppas än mera i Hålland bekåmma. Men Callots sty-

No. 10
Hochwohlgeborener Herr Baron und Hofmarschall
Paris, 26. Februar 1705

Des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall ersehnten Brief
No. 5 erhielt ich mit der letzten Post und übermittelte sofort
den Gruß sowie die Entschuldigung wegen des Schreibens an
den Herrn Envoyé extraordinaire, welcher mir im Gegenzug
aufgetragen hat, den Herrn Hofmarschall um Verzeihung zu
bitten, dass er aufgrund der täglich zunehmenden Beschäfti-
gungen und der großen Anzahl an Aufgaben nicht so oft wie
zuvor mittels Schreiben seine ergebene und wohlgemeinte
Dienstbereitschaft zum Ausdruck bringen konnte. Ansonsten
ist er genauso wie ich froh, dass der Herr Hofmarschall den
erneuten Angriff des schweren Harngrießes, den er wieder
hatte, überwinden konnte. Es erfreut mich auch sehr, dass der
Herr Hofmarschall hofft, die Antwort Seiner Königlichen Ma-
jestät in Bezug auf die Zeichnung ohne Verzögerung zu erhal-
ten, was sehr gut wäre, denn umso schneller kann diese dann
weitergegeben werden, während ich bald alle Teile fertigstellen
werde, sodass das Modell unter Mithilfe mehrerer Hände rasch
aufgebaut werden kann, wenn es so weit ist. Die Revers oder
Divises zu allen königlichen Medaillen haben bisher weder ich
noch der Herr Envoyé gefunden, obgleich wir mit allem Fleiß
danach suchen; indessen wäre es mir lieb, wenn zumindest
einer der Flüsse/Strahlen hierher gesendet werden könnte, da
ich nun dabei bin, ein Achtel genauso aufzubauen, wie es aus-
zusehen hat, nach dessen Vorbild daraufhin die anderen ge-
macht werden sollen. Wenn es die Zeit erlaubt, versäume ich
nicht, danach zu suchen, was dem Herrn Hofmarschall an Fes-
ten und Kupferstichen fehlt, und was die Feste angeht, so sind
hier wenige davon zu finden, aber ich hoffe, in Holland noch

cken kunna finnas, äro tämmeligen faltade La grande tentation de S. Antoine kåstar 10, l'arbre de S. Francois 1 ½. Primo intermedio da fiorent 1, och S. Francois de Tulippe 3 franc, och har jag deße och flere så dyre blad, ännu intet köpt, utan allenast något smått såm emellan 6 och 12 sol försåltz, så snart såm jag hinner och kan få något tillhoppa såm spisar, skall jag sända Hr. Håfmarskalken uppsatz där uppå. Jag har dänna nu förliten Carnevalen, så uppå baler såm promenader, sedt stor myxkenhet masquer utaf hwilka många warit artiga nog, bizart coesserade samt med sine brokuge och ryke tyyt utzirade, men jag kan ändå intet säya att det warit något särdeles, framför dät jag redan i Stockholm sedt, eller såm meriterat att rätt noga i acht tagas. Så snart såm M. Berain blir frisk, skall jag sökia att få besee rummet, och huru Scenerna traseras, såsom och machinerna af Opera. Comedie-Theatern samt deß machiner, har jag redan besedt och hwad jag af nöden funnit, affteknat. Comedianterna giöra här Opera ibland stor afsaknad och hafwa mäst altyd mera fålck. Orsaken är att de nu hafwa sine ägen dantzare och Sångerskor och spela alla sina stycken med agrements, hwilket de tillförende intet kunnat. De hafwa nu i tre weckor continuerligen och meds tort tillåpp, spelt ett nytt stycke Mustapha benämbt, och operisterna Roland. Jag hade wäl lust att weta huru dät går med comedianterna I Stockholm och särdeles med M. Seigni för hans Bror skull, hwilken här har giort mig stor tjänst och är alltyd min Guide ett bese något. Tidens kårthet hwingar mig här med att sluta, förblifwandes jag näst ödmuk hälsning och anbefallande i dän allsmechtiges beskydd, in till min dödzstund.

Högwälb. Hr. Håfmarskalkens
Alldraödmukeste Tiänare
Georg J. Törnquist
Paris d. 26. Febr. 1705

mehr zu bekommen. Callots Stiche sind hingegen zu finden und tüchtig gefaltet; »La grande tentation de Saint Antoine« kostet 10, »L'arbre de Saint François« 1 ½, »Primo intermedio da Firenze« und »Saint François de la Tulipe« 3 Franc, und ich habe diese und ebenso teure Blätter noch nicht gekauft, sondern nur kleinere Dinge, die für 6 bis 12 Sol verkauft werden; sobald ich es schaffe, etwas zusammenzutragen, was ergiebig ist, werde ich dem Herrn Hofmarschall einen Aufsatz darüber schicken. Ich habe während dieses eben vergangenen Karnevals sowohl auf Bällen als auch auf Umzügen eine große Menge Masken gesehen, von denen viele recht hübsch waren, wenn auch bizarr auffallend mit ihren bunten und reichen Stoffverzierungen, doch ich kann trotzdem nicht sagen, dass das im Vergleich zu dem, was ich in Stockholm schon gesehen habe, etwas Besonderes wäre oder etwas, dem es sich recht lohnen würde, Beachtung zukommen zu lassen. Sobald M. Bairain gesund wird, werde ich ihn um die Besichtigung des Zimmers sowie der Handhabung der Szenen und der Opernmaschinerie ersuchen. Das Komödientheater sowie seine Geräte habe ich schon angesehen und was ich für nötig erachtete, abgezeichnet. Die Komödianten machen der Oper hier mitunter große Konkurrenz und haben die meiste Zeit mehr Publikum. Der Grund dafür ist, dass sie nun ihre eigenen Tänzer und Sänger beschäftigen und alle ihre Stücke mit großem Charme spielen, was ihnen zuvor nicht möglich war. Sie haben nun kontinuierlich und mit großem Zulauf über drei Wochen hinweg ein neues Stück namens »Mustapha« aufgeführt, die Operisten hingegen »Roland«. Ich hätte große Lust, zu erfahren, wie es um die Komödianten in Stockholm und, seinem Bruder zuliebe, welcher mir hier große Dienste geleistet hat und immer mein Begleiter ist, wenn es etwas zu besichtigen gibt, insbesondere um M. Seigny¹⁷ steht.

Der Mangel an Zeit zwingt mich dazu, hiermit zu schließen, und ich verbleibe nebst untertänigem Gruß und im Schutz des Allmächtigen treu anbefohlen bis zu meiner Todesstunde

des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall
alleruntertänigster Diener
Georg Josua Törnqvist
Paris, 26. Februar 1705

6.

Paris, 13. März 1705

Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711

Högwälborne Hr. Baron och Häfmasrskalk
Paris 13. Mars 1705

Såsom Hr. Extr. Envoyén befalt mig att efftersökia åm icke någon catalogue öfwer Le Clercs wärk för Hr. Häfmarskalken kunde skaffas, så har jag till dän ändan warit hos M. Le Clerc uti Goblins hwarest han bor, men såsom han siälf hwarken har, eller wet tahl på alt hwad han hiort, så har han adresserat mig till en Secreterare såm heter Le Riche hwilken fuller wýt mig tre stora folianter el. portefeuiller där af, men säger sig så mycket mindre kunnat giöra någon catalogue där öfwer, såm han siälf ännu icke fått kundskap åm alt hwad honom felas. Hr. Envoyén sankar åg siälf af Le Clercs, Callotz, Melans och Edlinks, har åg allaredan tämmelig tillsammans, män åfwanb. Le Riche har af alla, så italienske såm tyske och fransyske mästare en så stor myckenhet, att i hans Bibliothek gålf och wäggjar där af äro betäckte. Elliest har M. Le Clerc bedt mig att anmähla sin ödmiuka hälsningtill Hr. Häfmarskalken, han är en wacker och curieux man, såm oachtadt sin höga ållder, arbetar nätter åg dagar, har åg ett wackert cabinet, särdeles af Böcker och Modeller af allehanda machiner, forces, mouvantes Astronomiske Systemer och hypotheser, samt geometriske och optiske Demonstrationer, hwaruti han sin största förnöyelse hafwer; håller åg nu på att graveren Astronomie såm han will låta utgå. Tapetwäfweryt uti Goblins, hwilket jag nyligen sedt, är till alldrahögsta grad upbrackt, så att hwad en haute Elisse giörs, så wäl dät målade originalet, såm alt hwad med ögonen sees kan, uti Skiönhet wida öfwergå, dock är dät nu så retranscherat, så att i stället tillförenne någon hundrade personer där sammatstädes arbetade, äro nu icke öfwer fämtyo. Hr. Envoyén har befalt mig att äffterfråga, och Hr. Häfmarskalken weta låta, åm med gravningen af Rubens Gallerie, uti Palais d'Orleans continueras, hwilket jag giort och förnummit att här med dageligen fortfaras, de äro tillsammans 24 stycken, och såm jag tror, icke mer än 10 el. 11 ännu färdige stycken, hwar af Hr. Envoyén utan twifwel redan lärer hafwa sändt Hr. Häfmarskalken afftryck. Jag har åg talt med M. Fouquet åm Callots grafz afftecknande uti S. Eustache, hwilket han radan begynt, så snart såm han får det färdigt, skall det med någon resande öfwersän-

Hochwohlgeborener Herr Baron und Hofmarschall
Paris, 13. März 1705

Nachdem mir der Herr Envoyé extraordinaire befohlen hat, in Erfahrung zu bringen, ob nicht ein Katalog über Le Clercs¹⁸ Werk für den Herrn Hofmarschall beschafft werden könnte, war ich zu diesem Zweck bei M. Le Clerc in Gobelins, wo er wohnt, doch da er selbst keinen besitzt oder die Anzahl aller Werke, die er geschaffen hat, kennt, hat er mich an einen Sekretär namens Le Riche verwiesen, welcher mir auch durchaus drei große Folios oder Porteuilles davon gezeigt hat, jedoch von sich sagt, dass er nicht in der Lage sei, einen Katalog darüber zu erstellen, da er sich selbst noch nicht habe versichern können, was ihm alles fehlt. Der Herr Envoyé sammelt auch selbst Werke von Le Clerc, Callot, Melan¹⁹ und Edlink,²⁰ hat auch bereits reichlich beisammen, doch der obengenannte Le Riche hat von allen, den deutschen wie den italienischen und französischen Meistern eine so große Menge, dass in seiner Bibliothek Boden und Wände damit bedeckt sind. Ansonsten hat mich M. Le Clerc gebeten, dem Herrn Hofmarschall seinen untertänigen Gruß zu übermitteln, er ist ein redlicher und eigenartiger Mann, der ungeachtet seines hohen Alters Nacht und Tag arbeitet, er hat auch ein schönes Kabinett, insbesondere Bücher und Modelle von allerhand Maschinen, bewegliche astronomische Systeme und Hypothesen, sowie geometrische und optische Darstellungen, an denen er das größte Vergnügen hat; er ist auch gerade dabei, eine Astronomie zu gravieren, die er veröffentlichen lassen will. Die Teppichweberei in Gobelins, welche ich gerade erst gesehen habe, ist zum allergrößten Teil aufgebaut, sodass alles, was oben in Elysée produziert wird, sowohl das gemalte Original als auch alles, was man mit den Augen sehen kann, weit an Schönheit übertreffen wird, doch es wurde dort nun so reduziert, dass es statt wie zuvor mehrere Hundert Personen, die am selben Ort arbeiteten, nicht mehr fünfzig sind. Der Herr Envoyé hat mir befohlen, mich zu erkundigen und den Herrn Hofmarschall wissen zu lassen, ob die Gravierung von Rubens' Galerie im Palais d'Orléans fortgeführt wird, was ich getan und vernommen habe, dass daran täglich weitergearbeitet wird; es sind insgesamt 24 und, wie ich denke, nicht mehr als 10 oder 11 bereits fertige Stück, von welchen der Herr Envoyé dem Herrn Hofmarschall gewiss schon Abdrucke geschickt haben wird. Ich habe auch mit M. Fouquet über die Abzeichnung von Callots Grab in Saint-Eustache gesprochen, mit welcher er schon begonnen hat; sobald er sie fertigstellt, soll sie mit einem Reisenden übersendet wer-

das, de tecknade Italienske vüer, såm han Hr. Håfmarskalken låfwat, har han lånt åt en såm rest på landet, så snart han får dem igiän skola de åg föllia. Nästkåmande Tysdag, so mär d. 17 hujus lærer Hr. Extraordinair Envoyen wid Håfwet hafwa public audience angående gratulations complimenterna öfwer Duc de Bretagnes födelse, då åg wÿ här warande Swänske äro buden att giöra svite. De wackra dagarna begynna nu här att giöra orten liuflig, och börjar redan löfwet åg gräset samt Blåmstren uti parterrerne att låta se sig; men här emot tilltager och Krigzbullrert, fattigdomen och dyrheten. Gardiet el. maison Roiale har nu fått order att marchera, och äro några compagnier allaredan afgången, de hafwa nyligen fått nya kläder, hwilka på työ steg när gyfwa det anseendet, såm de ifrån tapp och til tåå wore med brede Silfwer galonner besmidde, men när man lägger ögat närmare in till, befinner man at galonnerna äro af hwitt Camelgarn. Jag läntar med åtrå att få resolution och ordres åm desseinen, såsom åg att weta hwad hos hans Kongl. Måj. vår allernådigste Konung, jag vidare kan hafwa att håppas åm resehiölp och min öfrige wälfärd, hwilken jag här med uti Högwälb. Hr. Håfmarskalkens nådige försårg, såsom tillförenne ödmukligast anbefaller, förblifwandes näst ödmuk hälsning till Högwälborne F: Grefwinnan, samt Hr. Carl Gustav Tessin och fröknarna.

Högwälb. Hr. Håfmarskalkens
Alldraödmukeste Tiänare
Georg Josua Törnqvist
Paris d. 13 Martÿ 1705

7.

Paris, 26. März 1705

Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711

No. 12
Högwälborne Hr. Baron och Håfmarskalk
Paris 26. Mars 1705

Jag fick för 3 dagar sedan tillika och på en gång Högwälb. Hr. Håfmarskalkens No. 7 och No. 8 med inenlychte wäxlar för mig och Trädgårdsmästarens Sohn, och kan jag icke tilfyllest beskrifwa med hwad hugnad och glädie jag förnimmer mig och min wälfärd, ännu

den, die gezeichneten italienischen Ansichten, welche er dem Herrn Hofmarschall versprochen hat, hat er einem geliehen, welcher aufs Land gereist ist, sobald er sie zurückbekommt, sollten diese ebenfalls folgen. Am kommenden Dienstag, welcher der 17. [Tag] dieses Monats ist, wird der Herr Envoyé extraordinaire am Hof an einer öffentlichen Audienz anlässlich der Beglückwünschung zur Geburt des Herzogs der Bretagne teilnehmen, zu deren Besuch auch wir hier befindlichen Schweden eingeladen wurden. Die schönen Tage beginnen nun, diesen Ort wunderbar zu machen, und Laub und Gras sowie Blumen in den Gärten lassen sich schon blicken; doch hiergegen nehmen auch Kriegslärm, Armut und Preisanstieg zu. Der Garde des Königshauses wurde der Befehl zum Marschieren erteilt und einige Kompanien sind schon aufgebrochen, sie haben vor Kurzem neue Uniformen bekommen, welche aus zehn Schritten Entfernung so aussehen, als wären sie von oben bis unten mit breiten Silberstreifen beschlagen, doch wenn man einen genaueren Blick darauf wirft, stellt man fest, dass die Streifen aus weißem Kamelgarn bestehen. Ich erwarte mit Sehnsucht Beschlüsse und Anordnungen bezüglich der Zeichnung sowie zu erfahren, was ich bei Seiner Königlichen Majestät, unserem allernädigsten König, weiterhin an Reisegeld und bezüglich meines sonstigen Wohlstands zu erhoffen habe, welchen ich hiermit der gnädigen Fürsorge des Herrn Hofmarschall wie zuvor untertänigst anvertraue, während ich nebst untertänigem Gruß an die Hochwohlgeborene Frau Gräfin sowie Herrn Carl Gustav Tessin und die Fräulein verbleibe

des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall
alleruntertänigster Diener,
Georg Josua Törnqvist
Paris, 13. März 1705

No. 12
Hochwohlgeborener Herr Baron und Hofmarschall
Paris, 26. März 1705

Ich bekam vor drei Tagen auf einmal und zur gleichen Zeit des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall Nr. 7 und Nr. 8 mit beiliegenden Wechsellern für mich und den Sohn des Gärtners, und ich kann nicht ausreichend beschreiben, welche Genugtuung und Freude ich für mich und meine glückliche Situation,

wara hos Högwälb. Hr. Håfmarskalken uti nådigt minne, kan åg så mycket mera giöra mig försäkrat, att Högwälb. Hr. Håfmarskalkens nådige recommendation lærer winna förnöyligt utslag, som Hännens Nåde Fr. [Fru] Grefwinnan Piper har dät siälf i beställning. Hwad modellet angår, så gör jag där med min högsta flýt, och håppas innan 14 dagar hafwa dät alldeles kant och klart. Nicherna äro grawerade af en såm heter Ertingér och se wäl uth. Figurerna lära och innan kårt blifwa färdiga, hwalfwet skall jag nu giöra med Chauveau tillhhiälp utaf papp, såsom åg dän öfra båttnen, dät stycket af Bårggårdén, såm Hr. Håfmarskalken will hafwa att synas rundt åmkring, kan åg giöres af papp, allenast jag får dät utlåfwade mönstret till Stenlägnningens traserande. Åg kan Hr. Håfmarskalken giöra sig försäkrat att ingen ting såm giörligit är skall af mig äfftersättias, willjandes jag åg sända Hr. Håfmarskalken en utförlig berättelse huru alt blifwer wärkstält, så snart jag begynt sättia dät ihop, hwilket skier i begynnelsen af ingående wecka, uti en stor Cammare såm Hr. Extraord. Envoyén mig där till uti sitt hus lânt hafwer. Utaf Callots wärk har jag inga så små att de kunna läggias owýkna uti bref, utan allenast le petit preste, hwilken Hr. Envoyén åt Hr. Håfmarskalken förähr, han giäller ordinert hos Kåpparstyckhandlare 5 franck, men bringas och stundom högre. De stycken såm utaf Callot i Italien giorde äro, hållas här tamme- lig rare och dyre, här är en Italienare Faniani wid namn, hwilken jag åg har warit hos, han har alla plåtarna af Sylvester, samt de såm De la Bella och Callot här i Frankriket giordt, hwilka han rent och propert uti wißa Tomer afftryckt och begiär för Callots wärk uti 2 tomer 100 Rl. oachtat att inga af de Italienska Styckerna däruti finnas. Jag har åg hördt effter, åm något af P. Menestriers qwarlåtenskap, skulle distraheras, men fått underrättelse, att konungens Bichtfader P. de la Chasse har tagit altsammans till Jesuiternas Bibliothek. Hwad jag elliést för Hr. Håfmarskalken kan få tillsammans, skall jag öfwersända med Hr. Cammarhärre Teet el. [eller] med Doct. Hein, hwilka icke långt till lära resa här ifrån. Hr. Envoyén hade lust att weta, åm Hr. Håfmarskalken ännu hat fått dän lådan såm unga kallingen lämnade och Tesmar sedan med sig tog. M. Bairain kåmmer sig nu före igien, men jag kan intet besökia, hwarken honom åller någon annan, för än jag får dätta bekymret ifrån mig. Jag beder åg Ödmiukelig åm tillgiff, att jag härtills intet har kunnat skrifwa någre curieuse particulariteter åm hwad så

immer noch beim Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall in gnädiger Erinnerung zu sein, empfinde und kann mich auch viel mehr versichern, dass des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall gnädige Empfehlung zu einem zufriedenstellenden Ergebnis führen wird, wie es die gnädige Frau Gräfin Piper²¹ selbst in Bestellung gegeben hat. Was das Modell betrifft, so arbeite ich mit höchstem Fleiß daran und hoffe, es innerhalb von 14 Tagen komplett fertiggestellt zu haben. Die Nischen sind von jemandem namens Ertingér²² graviert und sehen gut aus. Die Figuren sollten auch bald fertig werden, das Gewölbe werde ich nun unter Mithilfe von Chauveau aus Pappe herstellen, wie auch das obere Geschoss; der Teil des Burghofes, den der Herr Hofmarschall ganz außen herum sichtbar haben will, kann auch aus Pappe gemacht werden, wenn ich nur das versprochene Muster für die Trassierung der Steinlegung erhalte. Der Herr Hofmarschall kann sich außerdem versichern, dass nichts, was machbar ist, von mir vernachlässigt werden wird; ich möchte dem Herrn Hofmarschall auch einen ausführlichen Bericht darüber schicken, wie alles umgesetzt wird, sobald ich damit begonnen habe, es zusammenzubauen, was zu Beginn der nächsten Woche geschehen wird, draußen in einem großen Arbeitszimmer, das mir der Herr Envoyé extraordinaire dafür in seinem Haus zur Verfügung gestellt hat. Von Callots Werken habe ich keine, die so klein sind, dass man sie ungefaltet in einen Brief legen könnte, bis auf »Le Petit Preste«, welchen der Herr Envoyé dem Herrn Hofmarschall verehrt, er ist beim Kupferstichhändler gewöhnlich 5 Franc wert, kostet manchmal aber auch mehr. Die Stücke, welche von Callot in Italien gefertigt wurden, gelten hier als recht selten und wertvoll; hier gibt es einen Italiener namens Faniani, bei dem ich auch gewesen bin, er hat alle Druckplatten von Sylvester,²³ wie auch die, die De La Bella²⁴ und Callot hier in Frankreich gefertigt haben, welche er feinsäuberlich in einigen Bänden abgedruckt hat, und er verlangt für Callots Werk in 2 Bänden 100 Rl., ungeachtet der Tatsache, dass sich darunter keine der italienischen Stücke befinden. Ich habe mich auch umgehört, ob etwas von P. Menestriers Hinterlassenschaft verteilt werden soll, bin aber unterrichtet worden, dass der Beichtvater des Königs P. de la Chasse alles davon in die Jesuiten-Bibliothek gebracht hat. Was ich ansonsten für den Herrn Hofmarschall zusammenbekommen kann, werde ich mit Herrn Kammerherr Teet oder Doktor Hein übersenden, die bald von hier abreisen werden. Der Herr Envoyé wollte gerne wissen, ob der Herr Hofmarschall bereits die Kiste erhalten hat, die der junge Kerl dagelassen und Tesmar danach mitgenommen hat. M. Bairain zeigt sich jetzt wieder, aber ich kann ihn nicht besuchen, weder ihn noch irgendwen sonst, bevor ich diese Belastung losgeworden bin. Ich bitte auch untertänig um Verzeihung, dass ich bis jetzt nichts über etwaige kuriose Besonder-

wäl wid kånsternas idkande, sãm wid hãfwen är att remarquera, emedan jag effter Hr. Envoyéns willja, och de raisona sãm Hr. Håfmarskalken siãlf wäl wet intet fått wisa mig för några personer, sãm kunde hafwa någon bekantskap wid hãfwa, och sedan kiænna igiæn att jag längre warit här. Jag föränlåtes nu här mäd att sluta, och näst ödmiuk hållsning till hela Hr. Håfmarskalkens högförnähma Åmwärdat, samt trogit anbefallande uti dån alldrahögstes beskydd förblifwer

Högwällb. Hr. Håfmarskalkens
Alldraödmukeste Tiänare
Georg Josua Törnqvist
Paris d. 26 Martÿ 1705

heiten, welche sowohl im künstlerischen Betreiben als auch am Hof zu bemerken sind, geschrieben habe, weil ich mich nach des Herrn Envoyé Willen und aus den Gründen, die der Herr Hofmarschall selbst gut kennt, nicht vor Personen, die Bekanntschaft mit dem Hof haben und verstehen könnten, dass ich länger hier gewesen bin, zeigen durfte. Ich beabsichtige nun, hiermit zu schließen, und verbleibe nebst untertänigem Gruß an die ganze hochvornehme Gefolgschaft des Herrn Hofmarschall sowie dem Schutz des Allerhöchsten treu anbefohlen

des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall
alleruntertänigster Diener
Georg Josua Törnqvist
Paris, 26. März 1705

8.

Paris, 17. April 1705

Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711

No. 14
Högwälborne Hr. Baron och Håfmarskalk
Paris 17. Apr. 1705

Jag blyes wäl för att dät går så långt ut, innan jag kan berätta Hr. Håfmarskalken åm modellets fullkåmliga färdighet, men åm Högwällb. Hr. Håfmarskalken wiste hwad knäch där med är, skulle han intet förtänkia mig, hålst jag måste giöra största delen Siãlf, ty frantzoserne förutan dät de här uti intet kunna giöra mig till lagz, så weta de och intet huru högt de sitt arbete upstegra skola, jag har snart i twå månar warit med dån ledsamma klistringen och utskiärningen, Syßelsatter, som nu åmsider är till ända, och håppas jag innan några dagar wara alldeles färdig. Mons. Fouquet lærer åg snart hafwa figurerna teckade, grouperna, tropheerna och Strömarna äro redan färdiga och i mina händer att utskiäras och upklistras, men de stora och Små Statuerna håller han nu med flÿt uppå. Wÿ wore i förstone finnas att låta copiera effter åtskillige Kåpparstycken och Tryckte Statuer, men sãm M. Fouquet håller före, att det skulle se fattigt ut, och kan skie gifwa tillfälle till något tadel el. förakt, så har han siãlf altsammans af nyo inventerat, hwilket och af honom med förstånd och stor propieté är förestålt. Jag längtar af hiärtat att få dätta ifrån mig, på sin ort, där dät må

No. 14
Hochwohlgeborener Herr Baron und Hofmarschall
Paris, 17. April 1705

Ich schäme mich sehr dafür, dass es so lange dauert, bis ich den Herrn Hofmarschall über die vollendete Fertigstellung des Modells unterrichten kann, aber wenn der Hochwohlgeborene Herr Hofmarschall wüsste, welche Mühen es mit sich bringt, würde er es mir nicht verdenken, tatsächlich muss ich den größten Teil selbst machen, weil die Franzosen, abgesehen davon, dass sie hier draußen nichts zu meiner Zufriedenstellung erledigen können, auch nicht wissen, wie hoch sie ihre Preiserhöhungen ansetzen sollen, ich bin seit bald zwei Monaten mit dem beschwerlichen Verkleben und Ausschneiden beschäftigt, Arbeiten, die jetzt nach und nach zum Ende kommen, und ich hoffe, innerhalb von wenigen Tagen ganz fertig zu sein. Monsieur Fouquet wird auch bald die Figuren gezeichnet haben, die Gruppen, Trophäen und Ströme/Flüsse sind schon fertig und in meinen Händen zum Ausschneiden und Aufkleben, aber die großen und kleinen Statuen führt er nun mit Fleiß zu Ende. Wir hatten zu Beginn vor, von verschiedenen Kupferstichen und gedruckten Statuen zu kopieren, aber nachdem Monsieur Fouquet argumentiert, das würde ärmlich aussehen und könnte möglicherweise Anlass zu Tadel oder Verachtung geben, ist er selbst alles noch einmal neu durchgegangen und er hat es mit Verstand und großer Kompetenz präsentiert. Ich sehne mich

blifwa wäl uptagit, på det jag sedan med så mycket större frÿhet, må kunna betrackta, hwad här wÿdare är till seendes, och där åm gifwa Hr. Håfmarskalken berättelse, såsom åg mycket förblifwa resfärdig ifrån denna dyra orten, hwilket jag håppas in medio Junÿ lærer kunna skie så framt hans Kongl. Majtÿ. påbegynta nåd emot mig will continuera. Bediandes jag alldra ödmiukligast, att Högwällb. Hr. Håfmarskalken intet will tröttas wÿd mig, utan medelst sin Nådige intercession på behörig ort, esåm oftast giöra påminnelse åm Ammiral Pointis esquadres förlust i Medelhafwet lærer här wÿd håfwet hafwa förorsakat någon Chagrin, hwilken åg fördubblatz igienom M. Le Duc de Bretagnes dödelige afgång, såm skiedde sidst leden måndag affton, och förhindrade att wÿ dagen effter, såm ärnat war, intet finge se watt kånsterna springa, oansedt jag redan en gång sedt det, kråppen fördes i går affton af 4 Cardinaler el. Biskopar och en stor Suite Härrar, 4 Campagnie Gardecorps samt alla pages du Roy och valets de pied med oräknelige hwite waxfaklor till S. Denis, och därifrån hiärtat hÿt till Val de Grace. Jag förblifwer här mäd, näst ödmiuk hållsning, samt trogit anbefallande i dån alldrahögstes beskydd.

Högwällb. Hr. Håfmarskalkens
Alldraödmiukeste Tiänare
Georg Josua Törnqvist
Paris d. 17. April 1705

9.

Paris, 28. Mai 1705

Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711

No. 17
Högwällborne Hr. Baron och Håfmarskalk
Paris 28. May. 1705

Jag öfwersände fuller med sidsta påst en liten teckning, hwarutaf Hr. Håfmarskalken lærer kunna ser huru nu för tiden är brukeligit, här på orten parterrer att anlägga, men fick icke tÿd åm de öfrige mine beställningar något att anföra. Hwad Modellet angår så lærer H. Envoyén redan skrifwit hwad nöye han där utaf

von Herzen danach, es abzugeben an seinen Ort, wo es gut angenommen werden möge, woraufhin ich dann mit so viel größerer Freiheit darauf blicken, was hier weiter noch zu sehen ist, und dem Herrn Hofmarschall darüber Bericht erstatten sowie auch sehr abreisefertig von diesem teuren Ort werden kann, was, wie ich hoffe, Mitte Juni eintreten könnte, sofern Seine Königliche Majestät die zugestandene Gnade mir gegenüber aufrechterhalten will. Ich bitte alleruntertänigst darum, dass der Hochwohlgeborene Herr Hofmarschall meiner nicht überdrüssig wird, sondern mittels seiner Gnädigen Fürbitte an einem angemessenen Ort so häufig wie möglich des Verlustes des Geschwaders von Admiral Pointis²⁵ im Mittelmeer gedenkt, welcher hier am Meer einigen Kummer verursacht haben muss, der sich wiederum durch das Ableben des Herzogs der Bretagne noch verdoppelte, welches sich am letzten vergangenen Montagabend zutrug und verhinderte, dass wir am nächsten Tag, wie es beabsichtigt war, sehen konnten, wie die Künste vorangehen, abgesehen davon, dass ich es schon einmal gesehen habe; die Leiche wurde gestern Abend von 4 Kardinälen oder Bischöfen und einer großen Gefolgschaft von edlen Herren, 4 Kompanien Leibwächter samt allen Pagen des Königs und Dienern in Livree mit unzähligen weißen Wachsackeln nach St. Denis überführt und das Herz von dort hierher ins Val de Grace. Ich verbleibe ebenfalls hier, nebst untertänigem Gruß, sowie dem Schutz des Allerhöchsten treu anbefohlen

des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall
alleruntertänigster Diener
Georg Josua Törnqvist
Paris, 17. April 1705

No. 17
Hochwohlgeborener Herr Baron und Hofmarschall
Paris, 28. Mai 1705

Ich versandte durchaus mit der letzten Post eine kleine Zeichnung, auf der der Herr Hofmarschall sehen können sollte, wie es zurzeit gebräuchlich ist, hier an diesem Ort Parterres anzulegen, fand jedoch keine Zeit, meine anderen Aufträge in irgendeiner Weise anzuführen. Was das Modell betrifft, so sollte der Herr Envoyé bereits geschrieben haben, welche Freude es ihm

hafwer, och huru han achtar låta dät föreställas, hwilket jag dock tror icke ännu på två eller tre weckor lærer kunna skie, emedan konungen så länge lærer blifwa wýd Marly, hwarest han säyes af podager och annan chagrin wara nicommoderad. I medler tyd, har Hr. Envoyén låfwat att i wekan såm kåmmer willja prasentera mig för M. Mansard. Jag kan icke annat förmoda, än dät lærer blifwa wäl uptagit, hålst åm man kan förkåmma alla afwendsamma explicationer. Siålfwa Snickararbetet så wäl såm alt dät andra, är så giordt att dät i en timas tyd, kan i stycke söndertagas och åter sammanhåfftas tråät medelst pinnor Järnhakar, och pappet med små ramar. Effter man åg intet kan obligera så höga personer, att båkce Sig till att gå in uti Cirkelen, så har jag giordt att en åttonde del behändigt kan öpnas, och straxt de äro ingången, åter insättias. Jag tänker åg mitt uti att fastsättia en rund Stohl med en liten Spetz såm wisar ögen puncten, hwar uppå man åm så nödigt finnas, kan sättia ett glas, såm kan kringwridas, och hwarigenom ögat med större douceur och så mycket accuratare kan fatta perspecktiwen. Ballustraden såm jag med stor flýt utskurit, ser i hastighet ut såm han wore en ronde bosse men gallerwårket, effter dät intet wille giöra god effect, el.[eller] låta sig wäl och rent utskiåras, har jag dät alldeles bårtklipt och ett nytt af tiåckt papper utskurit och inklistrat, hwilket Jag åg låtit med meßelgull förgylla, såm nu gifwer hela wårket ett särdeles anseende. Jag har åg proberat huru dätta alt will se ut wid lius, men såm liusen gifwa en så stark skugga, att man under hwalfwet ingen ting hwarken af Architectur el. [eller] figurer see kan, så håller både Hr. Envoyén och M. Fouquet före att dät bör representeras wid starkt dagz Skien. Särdeles effter man åg wid Versailles intet annorledes lærer kunna, hwarest man måste emottaga lägenheten såm dån gifwes. Att de små figurerna skala kunna gå åmkring, är mig alldeles omöjeligit att åstadkåmma, ty skiönt Jag ån skulle finna någon Snickare såm kunde giöra så store och tunna Cirklar, huru skall jag sedan kunna söndertaga dån eller föra dån hela på de stora kiårrorna fyra mýl wågz? Men effter jag märker att dät åntelig är Hr. Håfmarskalkens wilja, skall jag ännu giöra min högsta flyt, åm dät medelst små slåpor af Bly, under cartons gålfwet kan jag gå an. Men att representera de fyra frontispicerna, hwar åm Hr. Håfmarskalken, uti Hr. Envoyens bref nämner, kan jag alldeles intet påtaga mig, effter tiden är förkårt, åg jag dåßutan intet wäl kan förstå, huru H. Hofmarskalkens mening är att dett skall föreställas. Hwad Hr.

bereitet und wie er es wertschätzt, es vorstellen zu dürfen, was gleichwohl, wie ich denke, erst in zwei oder drei Wochen geschehen kann, während der König solange in Marly sein wird, wo er offenbar von Fußgicht und anderen Leiden geplagt wird. In der Zwischenzeit hat der Herr Envoyé versprochen, mich in der kommenden Woche M. Mansard²⁶ vorzustellen. Ich kann nichts anderes vermuten, als dass das erfolgreich sein wird, besonders, wenn man allen abwendbaren Rechtfertigungen zuvorkommen kann. Selbst die Schreinerarbeit sowie alles andere ist so gefertigt, dass man es in der Zeit von einer Stunde in Einzelteile zerlegen und das Holz mithilfe von Stäben und Eisenhaken wieder zusammenfügen kann, die Pappe mit kleinen Rahmen. Da man so edlen Personen nicht auferlegen kann, sich zu bücken, um die Rotunde zu betreten, habe ich es so gearbeitet, dass ein Achtel einfach geöffnet und sogleich, wenn sie hineingegangen sind, wieder eingesetzt werden kann. Ich denke auch darüber nach, außen in der Mitte einen runden Stuhl anzubauen mit einer kleinen Spitze, die die Augenhöhe anzeigt, auf die man, falls es nötig erscheint, ein Glas setzen kann, das sich im Kreis drehen lässt und durch das das Auge mit größerer Sanftheit und so viel genauer die Perspektive erfassen kann. Die Balustrade, welche ich mit großem Fleiß ausgeschnitten habe, sieht auf den ersten Blick aus, als handele es sich um eine ronde-bosse, doch das Gitterwerk habe ich, nachdem dies weder einen guten Effekt erzeugte, noch gut und sauber auszuschneiden war, ganz weggeschnitten und ein neues aus dickem Papier ausgeschnitten und eingeklebt, welches ich außerdem mit Muschelgold vergolden ließ, welches nun dem ganzen Werk eine solche Wirkung verleiht. Ich habe auch probiert, wie das Ganze im Licht aussehen wird, aber da das Licht einen so starken Schatten produziert, dass man unter dem Gewölbe weder etwas von der Architektur noch von den Figuren erkennen kann, plädieren sowohl der Herr Envoyé als auch M. Fouquet dafür, dass es im direkten Tageslicht präsentiert werden sollte – besonders, nachdem man es auch in Versailles nicht anders tun können wird, wo man die Bedingungen so annehmen muss, wie sie gegeben sind. Dass die kleinen Figuren rundherum gehen können sollen, ist mir in der Umsetzung kaum möglich, denn selbst wenn ich noch einen Schreiner finden sollte, der so große und dünne Ringe herstellen könnte, wie sollte ich diese dann auseinandernehmen können oder am Stück auf den großen Karren über vier Meilen transportieren? Aber wenn ich bemerke, dass das endlich des Herrn Hofmarschall Wille ist, werde ich weiterhin meinen höchsten Fleiß bemühen und versuchen, ob es mir mittels kleiner Schienen aus Blei unter dem Boden des Kartons möglich ist. Aber die vier Frontspieße nachzubilden, die der Herr Hofmarschall im Brief des Herrn Envoyé erwähnt, kann ich wirklich nicht auf mich nehmen, nachdem die Zeit zu knapp ist und ich darüber hinaus nicht

Håfmarskalken ingalunda twifla på, att jag icke med all flyt och möyelighet skall beställa där åm, så snat jag kan blifwa alldeles kwitt dätta bekymbret. Jag sända fuller med Cammarhäre Teet, några Blad af Rubens, men intet stort af Callots, effter jag ännu håppas att få byta mig till några bättre får däm såm icke så wäl äro conditionerade, de två intermeder äro åg emot min wilja med kämme, innan jag fått dät första, hwilket jag dock håppas jämwäl snart att kunna skaffa. Jag skal beflita mig att få något tillhopa, till dåß Dantzmästaren Mons. Ristell reser, hwilken räknar för en lycka att häruti wÿsa Hr. Håfmarskalken något tiänst. Hwad lådan angår såm M. Tesmar i Hamburg lämnat, så har jag skrifwit M. Gidda till såm för dätta warit Hr. Envoyens Secretare men för 14 dagar sedan bårtrest och nu är i Hålland, att han skall taga hånne med sig ifrån Hamburg, och Hr. Håfmarskalken dän samma tillhanda ställa. För det öfriga har jag orsak att tanka Högwälb. Hl. Håfmarskalken för dän öfwersände wäxelen, och såsom dätta är slutet, af dän Summan hans Kongl. May. mig till min resa anslagit, så är jag så mycket mera förpliktat, med oughörlig wärdnad och tacksäyelse att ärkiänna dän nådige försårg, som Hr. Hofmarskalken för min fortkåmstz befrämjande, widare har sig på tagit, hwaremot jag dock intet annat förmår än med lust och nöye in till min dödstund förblifwa.

Högwälb. H. Håfmarskalkens
Alldraödmukeste Tiänare
Georg Josua Törnqvist
Paris d. 22 May 1705

10.

Paris, 17. Juli 1705

Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711

No. 20
Högwälbörne Hr. Baron och Håfmarskalk
Paris 17. Jul. 1705

För fiorton dagar sedan blef modellet alldeles färdigt, men Hr. Envoyén har ännu intet hafft tillfälle att få wysa dät, emedan Konungen alt stadigt är wÿd Marlÿ, i dag lærer M. Torsi kamma hÿt till staden, då med honom där åm lærer öfwerläggias. Elliest kan jag wäl

gut verstehen kann, wie sich das nach der Meinung des Herrn Hofmarschall vorgestellt werden soll. Der Herr Hofmarschall zweifele in keiner Weise daran, dass ich mit allem Fleiß und Bestreben versichere, dieses Problem alsbaldig zu beseitigen. Ich schicke außerdem mit dem Kammerherrn Teet einige Blätter von Rubens, aber nicht viele von Callot, da ich immer noch hoffe, mir ein paar bessere ertauschen zu können gegen die, deren Zustand nicht allzu gut ist, die beiden Intermedien sind auch gegen meinen Willen hinzugekommen, bevor ich das erste bekommen habe, welches ich dennoch auch bald beschaffen zu können hoffe. Ich werde mich bemühen, etwas zusammenzubekommen, bis der Tanzmeister Monsieur Ristell reist, welcher sich glücklich schätzt, dem Herrn Hofmarschall von hier aus einen Dienst zu erweisen. Was die Kiste betrifft, die M. Tesmar in Hamburg gelassen hat, so habe ich M. Gidda geschrieben, der davor der Sekretär des Herrn Envoyé gewesen war, aber vor 14 Tagen fortgereist und nun in Holland ist, dass er sie aus Hamburg abholen und dem Herrn Hofmarschall dieselbe aushändigen soll. Im Übrigen besteht für mich der Anlass, dem Herrn Hofmarschall für den übermittelten Wechsel zu danken, und da dies der Rest der Summe ist, die Seine Königliche Majestät für meine Reise veranschlagt hat, bin ich umso mehr verpflichtet, mit unaufhörlicher Hochachtung und Danksagung die gnädige Fürsorge anzuerkennen, die der Herr Hofmarschall für die Förderung meines Vorankommens überdies auf sich genommen hat, wohingegen ich doch nichts anderes vermag, als mit Lust und Freude bis zu meiner Todesstunde zu verbleiben

des Herrn Hofmarschall
alleruntertänigster Diener
Georg Josua Törnqvist
Paris, 22. Mai 1705

No. 20
Hochwohlgeborener Herr Baron und Hofmarschall
Paris, 17. Juli 1705

Vor vierzehn Tagen ist das Modell ganz fertig geworden, doch der Herr Envoyé hatte bis jetzt noch keine Gelegenheit, es präsentieren zu dürfen, da sich der König ununterbrochen in Marly aufhält, heute wird M. Torsi hierherkommen, weil dies mit ihm besprochen werden soll. Ansonsten kann ich durchaus sagen,

säya, att det ser proper tut, hwilket både Hr. Envoyén och M. Fouquet jämwäl tillstå, lärandes de siälfwa för Hr. Håfmarskalkens ordres giorde, åg så gått såm jag hans mening kunnat förstått, nembl. [nembligen] de Siu första trappstegen och palliererna utskuren, och wýd ändan där af, de fyra Strömarna upsatta, med en tecknad cordon där öfwer, alle colonnerne utskuren och gienombreten och lika såsom scener uti sin wiða distance rangerade. Uppe i wåningen synas de fyra Triumpherna uti de stora nicherna, eloignerade i anledning af plantan; sammaledes äro och de fyra portarna eller arcaderna, neder uti, och dörarna med där öfwer teknade tropheer uti öfra wåningen, med sin halfwa colonner, alldeles effter plantan utgiorde. Jag har åg fatt, effter Hr. Håfmarskalkens befallning, en stor hop små utskuren och colorerade figurer, så wäl i gångarna, såm på siälfa Bårggården, hwilka wäl se artigt nog ut, men jag fruchtar att jag måste taga bårt största delen igien, emedan så wäl Hr. Envoyén, såm M. Fouquet tyckia att ellenast några äro nödiga, men myckenheten ser affecterad ut. Här till dagz har jag intet hwad siälftwa architecturen anbelangar, hafft några discusser med Hr. Envoyén, emedan han intet welat utlåta sig, innan han finge se altsammans färdigt. Men nu fortificera wý åß dageligen emot alla de attaquer såm kunna uptänckias, såsom till exempel, där någon skulle säya, att dän runda figuren wore tiänligare och mera i antiquiteterna funderad för Amphitheater, än för Slått och Palais, såsom åg att Perraults peristyle, wore med fönster gienombruten, där han dock här uti, skall hafwa refuterat Cavallier Bernins dessein, påståendes att de gambla alldrig hafft några sådana ouvertures på dän facaden, som wetat emot avenüen, utan snarare där wýst någon magnificence af arcader eller collonader, och in i Bårggården hafft sina fönster. Att den nedra eller Doriska ordern synes lägre åg spädare än den Joniske, hwilken af honom bäres. Att dät åg warit tiänligare fast än effter en mindre scala, modellera hela wärket, än allenast wisa dän minsta delen, såm är Bårggården, för en så stor Konung och för ett Håf af så stor goust; och mera sådant hwilket alt mycket lätt är att förläggia, och för hwilket jag olika mindre fruchtar, än jag blyes för dän otrolige räkningen, jag här med nödgas Högwälb. Hr. Håfmarskalken tillsända, hon har mycket wäxt, sedan jag sidst där åm skref; men så sant mig Gud hiälpa, har jag icke en liard där af, utan jag har wýst Hr. Envoyén handtwärkarnas ågen quittencer, jag har ändå intet

dass es ordentlich aussieht, was sowohl der Herr Envoyé als auch M. Fouquet gleichermaßen bestätigen, nachdem sie auch selbst nach den Anordnungen des Herrn Hofmarschall arbeiteten und so vorgegangen sind, wie es dem, wie ich seine Ansicht verstehen konnte, entsprach; so wurden nämlich die ersten sieben Treppenstufen und -absätze ausgeschnitten und am Abschluss davon die vier Ströme/Flüsse/Strahlen eingesetzt, mit einer gezeichneten Kordel darüber, alle Säulen ausgeschnitten und darüber verteilt und dadurch auch die Szenerie in ihrer entsprechenden Perspektive arrangiert. Im oberen Geschoss sieht man die vier Triumphe in den großen Nischen, entfernt nach dem Plan, gleichermaßen sind die vier Tore oder Arkaden unten sowie die Türen mit darüber gezeichneten Trophäen und ihren Halbsäulen im Obergeschoss nach dem Plan ganz fertiggestellt. Ich habe auch nach dem Befehl des Herrn Hofmarschall eine große Gruppe kleiner ausgeschnittener und kolorierter Figuren eingesetzt, sowohl in den Gängen als auch im Burghof selbst, welche fraglos recht hübsch aussehen, doch ich befürchte, dass ich den größten Teil wieder herausnehmen muss, da sowohl der Herr Envoyé als auch M. Fouquet denken, dass nur wenige ausreichend wären, die große Anzahl hingegen affektiert aussehe. Bis heute habe ich noch nichts gehört, was die Architektur selbst betrifft, hatte zwar einige Diskussionen mit dem Herrn Envoyé darüber, doch er wollte sich nicht äußern, bevor er alles im fertigen Zustand gesehen hat. Doch nun rüsten wir uns täglich für alle Angriffe, die man sich ausdenken kann, so wie zum Beispiel, wenn jemand sagen würde, dass die runde Form eher in der Antike belegt und für Amphitheater geeigneter sei als für Schloss und Palais, oder auch, dass Perraults Peristyl mit Fenstern durchbrochen sei, wobei er doch deshalb Kavalier Berninis²⁷ Entwurf abgelehnt und darauf bestanden haben soll, dass die Alten nie solche Öffnungen an der Fassade gehabt hätten, welche der Avenue gegenüberliegt, sondern dort eher Pracht in Form von Arkaden oder Kolonnaden aufgewiesen und im Burghof ihre Fenster gehabt hätten. Dass die untere oder dorische Ordnung niedriger und zarter erscheint als die ionische, welche von ihr getragen wird. Dass es auch angemessener gewesen wäre, das ganze Werk, wenn auch in einem kleineren Maßstab, zu gestalten, doch nur den kleinsten Teil, also den Burghof, vor so einem großen König und einem Hof von so großer Klasse zu präsentieren; und mehr von der Art, was man sich alles sehr leicht vorstellen kann, wovor ich mich jedoch ungleich weniger fürchte, als ich mich für die unglaubliche Rechnung schäme, welche ich dem Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall hiermit zu schicken genötigt bin, sie ist sehr viel höher geworden, seit ich das letzte Mal darüber geschrieben habe; doch so wahr mir Gott helfe, bekomme ich keinen Liard davon, sondern habe die persönl-

räknat, att jag i Siu wekors tyd underhållit Trädgårdsmästarens Sohn, såm tillika med Mst. [Mästare] Jonas Sohn, dageligen hiälpst mig att arbeta där uppå, kan åg ännu intet weta hwad jag wid utförslen åg upsättjandet i Versailles skall på kåsta. Jag hade intet skolat sändt någon räkning, men såm Hr. Håfmarskalken wet mitt tilstånd bättre än jag siälf, så håppas jag, han af sin wanlige nåde åg generositet, lærer intet förtänkia mig. Med M. Ristell såm förleden fregdagz här ifrån reste, sände jag några kåpparstycken, hwaruppå såsom åg de förra en liten upsatz eller räkning följjer. Hwad ännu utaf Le Bruns Theser återstår, lærer jag oförtöfwat få. M. Le Riche har låfwat att skaffa mig en Catalogue öfwer Le Clercs wärk, allenast jag kunde skaffa honom ifrån Swärje en Catalogue af alt dät såm är tryckt af Gref Dahlbergs eller Svecia illustrata, hwilket wärk de curieuse här ute mycket astimera och effterfråga. Åm Hr. Håfmarskalken täktes sända några til Hedengran el. Camereraren Båman på Munklägret, så finge han dän straxt; jag kunde och där igienom tiäna Hr. Envoyén, såsom åg skaffa mig gunst åg bekantskap hos M. Le Premier, såm och är en curieux, samt en af Konungens största favoriter. Hwad Kåpparstyckerna angår, skall jag med nästa påst skrifwa utförligare där åm, effter tyden är mig nu förkårt; anbefallandes jag här med Högwälb. Hr. Håfmarskalken uti den alldra-högstens Beskydd, samt näst ödmruk hållsning till Högwälb. F. Grefwinnan, fröknarna och Hr. Carl Gustav, in till min dödztund förblifwandes

Högwälb. Hr. Håfmarskalkens
Alldraödmrukeste Tiänare
Georg J. Törnqvist
Paris d. 17. Julü 1705

chen Quittungen für die Handwerker des Herrn Envoyé angegeben, ich habe dennoch nicht berechnet, dass ich über sieben Wochen hinweg den Sohn des Gärtners unterhalten habe, welcher mir zusammen mit Meister Jonas' Sohn täglich bei der Arbeit daran geholfen hat, und weiß auch noch nicht, was ich für den Transport und den Aufbau in Versailles bezahlen werde. Ich hätte keine Rechnung schicken sollen, doch nachdem der Herr Hofmarschall über meine Umstände besser Bescheid weiß als ich selbst, hoffe ich, dass er es mir in seiner gewohnten Gnade und Großzügigkeit nicht verdenken wird. Mit M. Ristell, der am vergangenen Freitag von hier abreiste, übersende ich einige Kupferstiche, auf welche wie auf die vorherigen ein kleiner Aufsatz oder eine Rechnung folgt. Was von Le Bruns²⁸ Thesen noch aussteht, werde ich unverzüglich besorgen. M. Le Riche hat versprochen, mir einen Katalog über Le Clercs Werk zu beschaffen, doch nur, wenn ich ihm aus Schweden einen Katalog über all das, was von Graf Dahlberg²⁹ oder Svecia illustrata gedruckt ist, besorgen kann, welches Werk die Interessierten hier sehr schätzen und in großem Maße nachfragen. Wenn der Herr Hofmarschall einige davon an Hedengran oder den Kämmerer Boman auf Munklägret [heute Kungsholmen] schicken könnte, so würde er diesen umgehend erhalten; ich könnte damit auch dem Herrn Envoyé einen guten Dienst leisten sowie mir Gunst und Bekanntschaft bei und mit M. Le Premier sichern, welcher ebenfalls ein Interessent ist sowie einer der größten Favoriten des Königs. Was die Kupferstiche angeht, so werde ich in der nächsten Post ausführlicher darüber schreiben, nachdem mir die Zeit nun zu knapp ist; ich befehle mich hiermit dem Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall treu im Schutz des Allerhöchsten an und verbleibe nebst untertänigem Gruß an die Hochwohlgeborene Frau Gräfin, die Fräulein und Herrn Carl Gustav bis zu meiner Todesstunde

des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall
alleruntertänigster Diener
Georg J. Törnqvist
Paris, 17. Juli 1705

11.

Paris, 20. August 1705

Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711

No. 22

Paris 20 Augusti 1705

Höhwälb. Hr. Baron och Håfmarskalk

Högwälborne Hr. Håfmarskalken må intet förtänkia mig att jag någon påsten efftersatt skrifwandet, ty innan jag hindt förbättra åg uplaga modellet, upfriska åg nästan på ny öfvergå Desseinerna, samt af copiera profilen och figurana har tyden blifwit mig kårt nog. Inscriptionerna har jag upsatt och effter Hr. Envoyéns öfwerseende och för bättrande, dät bästa jag kunnat, så wäl på planen sām Profilen skrifwit d. 10 Augusti, berättade mig Hr. Envoyén att han med Mons. Torsi öfwerens kāmmit att Modellet måtte upsättias uti Madame La Duchesse de Bourgagnes Sahl, befallandes mig staxt resa till Versailles att tala siälf med Mons. Le Marquis de Torsi där åm, hwilket jag åg giorde, då han utfäste mig d. 12 sām war en onsdag 2 dagar där effter, befalte åg sin comis el. Secretaire att följja mig till Gouverneuren öfwer Versaille Trianon och Marly Mons. Bloin, hwilken war mig mycket gunstig, gick siälf med mig up I Slättet och wüste mig cabinet ou Sallon de Guere sām är I nedan af Stora Galleriet, men sām han märkte att jag intet war särdeles nädg med dät rummet, effter dät war med fönster åg Spegelglas på alla Sidor, och sådeles hade alt förstark dag, så gaf han mig låf att wällja hwilket rum jag hälst kunde behaga af hela dän Suiten in till capellet, då jag utwalde Salle de May eller dän nästa antichambren in till chamber du Liet sām elljest kallas Salle de Mercure. Där på lät Mons. Le Bloin kalla sin Concierge M. Le Belle befallandes honom att gå mig till handa med falck lius och hwad jag behöfde till hiälp att arbete öfwer natten, men jag brukade icke mer än Mst. Hans och Mst. Jonas Söner, sām wore I dätta målet mina gesäller samt en af Hr. Envoyens Laquejer och en Snickare gesell hwilken jag haft med mig ifrån Paris. Hr. Envoyen kām och dän dagen Sielf dýt ut och medelst sitt bemedlande giord alla så mycket willigare att hiälpa mig. Ehuruwål jag nu giordt min uträkning att kunna upsättia dät i 3 tymar så gick lickwål hela natten till samt största delen af mårgånstunder. Jag hade utur Staden lagt Skogztapeter, att kläda modellet utan på, men Mons. Bloin war så

No. 22

Paris, 20. August 1705

Hochwohlgeborener Herr Baron und Hofmarschall

Der Hochwohlgeborene Herr Hofmarschall möge es mir nicht verdenken, dass ich das Schreiben für eine gewisse Zeit vernachlässigt habe, denn bevor ich es geschafft habe, das Modell zu verbessern und zu korrigieren, die Dessins aufzufrischen und beinahe neu zu überarbeiten, wie auch das Profil und die Figuren abzukopieren, ist mir die Zeit knapp genug geworden. Die Inschriften habe ich aufgesetzt und nach des Herrn Envoyé Durchsicht und Verbesserung, so gut ich es konnte, sowohl auf den Plan als auch auf das Profil geschrieben. Am 10. August erzählte mir der Herr Envoyé, dass er mit Monsieur Torsi³⁰ übereingekommen sei, dass das Modell im Madame-La-Duchesse-de-Bourgogne-Saal ausgestellt werden dürfe, und er befahl mir, sogleich nach Versailles zu reisen, um selbst mit Monsieur Le Marquis de Torsi darüber zu sprechen, was ich auch tat, wo er mir den 12. versprach, welcher ein Mittwoch zwei Tage danach war, und auch seinem Comis oder Sekretär befahl, mich zum Gouverneur von Versailles, Trianon und Marly zu begleiten. Monsieur Bloin,³¹ welcher mir gegenüber sehr wohlwollend war, ging selbst mit mir hinauf ins Schloss und zeigte mir das Cabinet oder den Sallon de Guerre, welcher sich unterhalb der Großen Galerie befindet, doch als er merkte, dass ich nicht sonderlich zufrieden mit diesem Raum war, da es dort Fenster und Spiegelglas an allen Wänden gab und auf diese Weise das Tageslicht zu sehr verstärkt wurde, erteilte er mir die Erlaubnis, den Raum aus dieser ganzen Suite bis zur Kapelle zu wählen, welcher mir am meisten behagen würde, woraufhin ich mich für die Salle de May oder den nächsten gegenüberliegenden Raum zur Chambre du Liet, welche auch Salle de Mercure genannt wird, entschied. Darauf ließ Monsieur Bloin seinen Concierge M. Le Belle herbeirufen und befahl ihm, mir mit Fackellicht und dem, was ich zur Hilfe bräuchte, um über Nacht zu arbeiten, zur Hand zu gehen, doch ich brauchte nicht mehr als Meister Hans' und Meister Jonas' Söhne, die in diesem Projekt meine Gesellen gewesen waren, sowie einen der Diener des Herrn Envoyé und einen Schreiner-gesellen, welchen ich aus Paris mitgebracht hatte. Der Herr Envoyé kam an diesem Tag auch selbst dorthin und machte alle mittels seines Einflusses viel geneigter, mir zur helfen. Obgleich ich nun meine Rechnung aufgestellt hatte, es innerhalb von 3 Stunden aufbauen zu können, so verging doch die ganze

genereuse att han lät sin gardemeuble kläda det med gardiner af hwitt Damast och gullfrantzar åmkring. Jag kan icke nogsamst beskrifwa huru wäl modellet i dätta rummet såg ut, tu utan dät azz det hade en skön dag, så förökades des behagelighet af Ett P. de Cortonner stora Stycke el. nativité de la Vierge såm med sin förgylta ram stod just bakåm, på den ena Sidegafweln af Le Bruns Alexandre avec Les Reines des Perse aux ses pieds, och gå andra gafweln af Les pelerins d'Emmaus par Paul Veronese. Såsam åg af fyra Stora Crystal kronor Såm hängde just öfwer de fyra trapporna. Siälfwa Desseinerna hade jag prydt med sköna rullar och knappar af Bilthuggare arbete, förgylta med glantz af matt gull, hwilka kåstade mig twå pistoler, samt fodrat Sidekanterna med Smala blå tafftzband de uphängdes med hwita Silkins Snören uppå en af marmortribunerna såm äro på ömse Sidor åm Spisen och modellet, Nu woro alla rumen upfylte med cavallierer, fruntimber och allehanda Slagz fälck, Såm wänte att kånungen att kåmmer här igienom till måßan uti capellet. Dät war att allmänt roop: voila un Dessein qui est bien beau, c'est la plus belle pensée du monde, Rien peut etre mieux imaginé etc. Hr. Håfmarskalken kånner wäl frantzonzernas maner, det en gång har dån lyckan att behaga den, blir alldrig mog lastadt och uthwißlat. Effter de alla piquera sif af att wara connoisseurer, så beflitade den ena sig att explicera för dån andra talandes för Desseinerna såm den skolat warit hans ägen. Jag tror åg wäl att Hr. Envoyen hade här ibland någon af Sin wänner, såm så oförmarkt hiälpa till att höya det up till himmelen. Kläckan 10 kåm Konungen med Sin Suite, då Hr. Envoyén steg emot honom och förde honom till Desseinerna, wisandes med fingret och med några innehållet, då Konungen sade: C'est un dessein qui me plait beaucoup, et je puis dire que cet homme travaille avec beaucoup d'application et genie et ses desseins sont fort bien gravés. Hr. Envoyén swarade: Sire les desseins ne sont gravés, ils sont desinés ala main par M. Törnquist qui les apporté et qui est Architecte du Roy mon Maistre. Konungen sade c'est fait avec sain et propreté, il travaille dont soub Moss. Tessin. Hr. Envoyen swarade sire si fait. Där med wände han sig till modellet och sade: il faut que je voye tout cela est fort beau. M. Tessin quell age at il? Hr. Envoyen swarade sire environ quarante huit ans. Konungen sade pas que cela? Mig frågade han: venez vous tout droit de Suede? Jag swarade sire si fait pour avoir la

Nacht wie auch der größte Teil der Morgenstunden. Ich hatte um den Platz Waldtapeten ausgelegt, mit welchen das Modell außen verkleidet werden sollte, doch Monsieur Bloin war so großzügig, es durch seine Ausstatter mit Gardinen aus weißem Damast und mit Goldfransen am Saum verkleiden zu lassen. Ich kann nicht angemessen beschreiben, wie gut das Modell in diesem Raum aussah, denn noch abgesehen davon, dass es ein schöner Tag war, so verstärkte sich dessen Pracht durch ein großes Werk von P. de Cortonner³² oder die »Nativité de la Vierge«, welche in ihrem vergoldeten Rahmen direkt dahinter stand, im einen Seitengiebel durch Le Bruns »Alexandre avec les Reines de Perse aux ses pieds« und im anderen Giebel durch »Les pèlerins d'Emmaüs« von Paolo Veronese.³³ Gleichmaßen geschah es auch durch vier Kristalleuchter, welche direkt über den vier Treppen hingen. Die Zeichnungen selbst hatte ich mit schönen Rollen und Knöpfen in Bildhauerarbeit, mit dem Glanz von mattem Gold veredelt, welche mich zwei Pistolen gekostet hatten, geschmückt sowie die Seitenkanten mit schmalen blauen Taftbändern gefüttert, welche mit weißen Seidenschnüren oben an einer der Marmortribünen, welche jeweils zu beiden Seiten des Kamins und des Modells stehen, aufgehängt wurden. Nun waren alle Räume gefüllt mit Kavalieren, Frauenzimmern und allerlei Leuten, welche darauf warteten, dass der König hier durchkommen würde auf dem Weg zur Messe in der Kapelle. Es gab ein allgemeines Geraune: »Voilà un dessin qui est bien beau, c'est la plus belle pensée du monde, rien peut être mieux imaginé!« etc. Der Herr Hofmarschall kennt die Manier der Franzosen gut, nach der alles, was einmal die Gunst erfahren hat, ihnen zu gefallen, niemals verunglimpft oder ausgepiffen wird. Nachdem sie sich alle etwas darauf einbilden, Kenner zu sein, bemühte sich der eine, sich dem anderen zu erklären, als er über die Zeichnung sprach, als wäre sie seine eigene. Ich glaube auch wohl, dass der Herr Envoyé hier einige seiner Freunde dazwischen hatte, die auf diese Weise unbemerkt halfen, es bis in den Himmel zu loben. Um 10 Uhr kam der König mit seinem Gefolge; als der Herr Envoyé ihm entgegentrat und ihn zu den Zeichnungen führte, mit dem Finger zeigte und ein wenig erklärte, da sprach der König: »C'est un dessin qui me plaît beaucoup, et je puis dire que cet homme travaille avec beaucoup d'application et génie et ses dessins sont fort bien gravés.« Der Herr Envoyé antwortete: »Sire, les dessins ne sont gravés, ils sont dessinés à la main par M. Törnquist qui les apportait et qui est Architecte du Roi, mon Maître.« Der König sagte: »C'est fait avec sain et propreté, il travaille dont sous Monsieur Tessin.« Der Herr Envoyé antwortete: »Sire, si fait.« Damit wandte er sich dem Modell zu und sagte: »Il faut que je voie tout, cela est fort beau. M. Tessin quel âge a-t-il?« Der Herr Envoyé antwortete: »Sire, environ

grace de presenter a voy Majesté les desseins de Mr. Le Marchal de Tessin, där med gaf han mig en nådig nöye åg gick in i Capellet. Härrarna stode sedan in till afftonen och resonerade öfwer desseinerne, de hade sina cirklar med sig och mätte däm ifrån täpp till Tå, där woro många meningar och critique dock där hos ett allmänt beröm, och hwar åg en refuterade den andras såsom och sine ägen. Dät mästa de hade att säya, war att den runda gården är förliten, men sedan Hr. Envoyen wüste dän till place de victoire, hwilken nästan är af samma Storlek, taltes intet mera där åm. Mons. De Cante premier Architecte du Roy, hwilken åg berömde dät mycket, complimenterade mig här öfwer och sade: Monsieur, il faut que je vois rand la justice, que vous desine avec une grande proprete, et que vous meritez de travailler sous un si grand homme, qui possede l'architecture et l'ordonance dans la derniere perfection. Jag swarade: Monsieur je vous suis infiniment oblige pour la civilite que vous me faite, comme aussi de la part de Mons. Le Marchal de Tessin pour l'approbation que vous domez a ses desseins Monsieur, je vous assure qu'il vous connoist tres bien par la renommée de vos merites et je ne scai assé vous tesmoigner l'estime qu'il a pour vous. Madame /: c'est la douairiere d'Orleans :/ när han kām in med sin suite, ledde hāne en Cavallier la Coste, hwilken talade för desseinerne sām de warit hans ägen. Madame sade åtskillige gångor: rien peut estre mieux imagine, ce sont les plus belles penseés du monde, pour moy, je voudrais que cela seroit deia execute. Et ce qui est encore agreeable les desseins sont bien propres et exactes. Cavallier la Coste swarade: Mais il y a pourtant quelques qui ont a redire qu'on ny a pas marque sur le plan avec un couleur rougeatre tout ce qui est deja basti. Hon swarade: Phy don't cela gatteroit la proprete du dessein tout a fait. Dät war M. Le premier, eller le grand maistre, sām giorde mig dän remarquen, frågandes mig åm jag icke ånnu kunde illuminera på planer? Jag swarade att jag wäl kunde det, men att jag intet tordes sedan hans Majestet hade redan sedt desseinerne sām han nu är. Mons. Le Duc de Bourgogne, Madame la Duchesse de Bourgogne samt alla de andra af Kongl. Huset gafwo det ett allmänt beröm. Sammaledes alla härrarna, besynnerlig Monsieur le Marchal de Noaille, hwilken är en af de fyra förnåmbsta fältmarskalkar sām alltid måste wara hos konungen, han satt hos mig snart en hel tima och lät mig explicera för sig teckningen af modellet. Bad mig

quarante-huit ans.« Der König sagte: »Pas que cela?« Mich fragte er: »Venez-vous tout droit de Suède?« Ich antwortete: »Sire, si fait, pour avoir la grâce de présenter à vôtre Majesté les dessins de M. Le Maréchal de Tessin«; dazu brachte er seine gnädige Zufriedenheit zum Ausdruck und ging in die Kapelle. Die Herren blieben noch bis zum Abend und tauschten sich über die Zeichnungen aus, sie hatten ihre Zirkel dabei und maßen sie von oben bis unten ab; es gab viele Meinungen und Kritik und dabei doch allgemeine Anerkennung, und ein jeder verteidigte sie vor dem anderen, als wären es seine eigenen. Das meiste, was sie zu sagen hatten, war, dass der runde Hof zu klein sei, doch nachdem der Herr Envoyé sie auf die Place de Victoire verwies, der fast die gleiche Größe hat, wurde nicht mehr darüber gesprochen. Monsieur De Cante, der erste Architekt des Königs, welcher es ebenfalls hoch anerkannte, sprach mir dazu ein Lob aus und sagte: »Monsieur, il faut que je vous rende la justice, que vous dessiniez avec une grande propreté, et que vous méritiez de travailler sous un si grand homme, qui possède l'architecture et l'ordonnance dans la dernière perfection.« Ich antwortete: »Monsieur, je vous suis infiniment obligé pour la civilité que vous me faites, comme aussi de la part de Monsieur Le Maréchal de Tessin pour l'approbation que vous donnez à ses dessins. Monsieur, je vous assure qu'il vous connait très bien par la renommée de vos mérites et je ne sais assez vous témoigner l'estime qu'il a pour vous.«

Madame – das ist die douairière d'Orléans³⁴ – als sie mit ihrem Gefolge hereinkam, wurde sie von einem gewissen Cavallier la Coste geleitet, welcher über die Dessins sprach, als wären es seine eigenen. Madame sagte einige Male: »Rien peut être mieux imaginé, ce sont les plus belles pensées du monde, pour moi, je voudrais que cela serait déjà exécuté. Et ce qui est encore agréable, les dessins sont bien propres et exacts.« Cavallier la Coste antwortete: »Mais il y a pourtant quelques qui ont à redire qu'on n'a pas marqué sur le plan avec un couleur rougeâtre tout ce qui est déjà basti.« Sie antwortete: »Phy don't cela gêterait la propreté du dessin tout à fait.« Es war M. Le Premier, oder le grand maître, der diese Bemerkung an mich richtete und mich fragte, ob ich nicht schon auf den Plänen Farbe verwenden könnte. Ich antwortete, dass ich das wohl könnte, es jedoch nicht wagte, nachdem Seine Majestät die Zeichnung schon so gesehen hat, wie sie jetzt ist. Monsieur Le Duc de Bourgogne, Madame la Duchesse de Bourgogne sowie alle anderen Mitglieder des Königshauses sprachen ihr allgemeinen Lob aus, desgleichen auch alle Herren, insbesondere Monsieur le Maréchal de Noailles,³⁵ welcher einer der vier vornehmsten Feldmarschälle ist, die immer beim König sein müssen, er saß beinahe eine ganze Stunde bei mir und ließ sich von mir die Zeichnung des Modells erklären. Er bat mich danach

sedan försäkra Hr. Håfmarskalken icke allenast åt hans Majtzt. ägen, utan åg åt alla förståndigas approbation, såsom åg åt dät estim han sielf för Hr. Håfmarskalken hafwer. Han sade åg vous avez fait une grande depece a tout cela. Jag swarade: Monseigneur, la deponce est bien employé, quand on en peut avoir la grace du Roy et si l'on peut faire quelque Plaisir a sa Majesté. Han frågade mig åt Mons. Mansard har sedt dät? Jag sade mig wara olyckelig att M. Mansard wore opaßlig I Paris, hwilkens protection jag här wid mäst hade förmodat, då lag han och sade sacht att jag knapt hörde dät, la jalousie. De andre härrarna sade mig åg esåmåfftast, cela donnera la jalousie a hos architects hwilket jag åg märkte wara I sanning, ty när Mons. Mansard effter 8 dagar änteligen kām ut till Versailles, och Hr. Envoyen förde honom med sig in uti modellet, war han sin contenance så omächtig, att man kunde läsa i hans ögon jalousien öfwer det allmänna berömmt. Han sade en general att modellet ser wäl nog ut, men sig intet kunna förstå huru ett så stort hwalf öfwer runda galleriet kunde hafwa nog styrkia att spännas hwar på Hr. Envoyén swarade att ehuruwål han nog är försäkrad, att Hr. Håfmarskalken har dätta wid desseinerne förfärdigande wäl nog i acht tagit, så wet man åg att allestädes är brukeligit med järnankar och krampar in uti muren binda hwalfwen tillsammans, hwilket åg Mons. Perraut har practicerat i Louvren, upräknade åg någre andre exempel. Jag tillade att hwalfwen så mycket lättare bära sig sām de äro just på en half cirkel, såsom åg rundningen spänner sig siälf, där till hiälpa åg arcaderna att spanna emot såsom åg siälfwa rundningen af facader eller muren. Sedan tyckte han åg att peristylen wid trapporna, icke kunde wara nog eclarerad el. lius af dän dong sām infaller wid båda ändarna utur trapporna åg arcaderna. Såsom åg att dän runda gården, wore nästan liten emot bäge avant cours, hwilket alt Hr. Envoyen förfwarade och refuterade. Mons. Gabriel, sām är Controleur General des Batimens och mycket Hr. Envoyens wän, men där hos Hr. Mansarts Slächtingen, hwilken åg hörde dänna discoursen, råkade mig sedan i Stora Galleriet, då han steg till mig åg sade: Monsieur je vous demande excuse qu'a cause de mes affaires a Paris, je ne pouvois pas estre ici la premier fais que le Roy voyoit des desseins, je vous felicite de l'approbation universelle que vous avez trouve pour les pensées et desseins de Mons. Le Marchal de Tessin ils sont tres beaux, quoique l'on voudroit dire, que la maniere Italienne, que cherche

darum, dem Herrn Hofmarschall nicht nur den Zuspruch Seiner Majestät selbst, sondern auch aller Verständigen sowie die Hochachtung, welche er selbst vor dem Herrn Hofmarschall hat, zu versichern. Er sagte außerdem: »Vous avez fait une grande dépense a tout cela.« Ich antwortete: »Monseigneur, la dépense est bien employé, quand on en peut avoir la grâce du Roi et si l'on peut faire quelque plaisir a sa Majesté.« Er fragte mich, ob Monsieur Mansard es gesehen hätte. Ich äußerte mein Bedauern, dass M. Mansard in Paris unpässlich sei, dessen Beistand ich hier am meisten vermutet hätte; da lächelte er und sagte leise, sodass ich es kaum hörte: »La jalousie.« Die anderen Herren teilten mir ebenfalls mehrmals mit: »Cela donnera la jalousie à nos architectes«, was, wie ich bemerkte, auch der Wahrheit entsprach, denn als Monsieur Mansard 8 Tage später endlich nach Versailles kam und der Herr Envoyé ihn zum Modell geleitete, war er so unfähig, seine Contenance zu bewahren, dass man ihm die Eifersucht wegen des allgemeinen Lobes an den Augen ablesen konnte. Er sagte, dass das Modell im Allgemeinen wohl recht gut aussehe, er sich jedoch nicht erklären könne, wie ein so großes Gewölbe über der runden Galerie genug Stabilität haben solle, um darüber gespannt zu werden, worauf der Herr Envoyé antwortete, dass abgesehen davon, dass er sich recht sicher sei, dass der Herr Hofmarschall dies bei der Anfertigung der Zeichnungen durchaus berücksichtigt habe, bekannt sei, dass es allorts üblich sei, das Gewölbe mit Eisenankern und Krampen innerhalb der Mauer zu verbinden, was auch Monsieur Perrault³⁶ am Louvre durchgeführt habe, und er führte noch einige weitere Beispiele an. Ich fügte hinzu, dass die Gewölbe sich so viel einfacher selbst tragen, da sie nur von einem Halbkreis ausgehen und sich auch die Rundung selbst aufspannt; dabei helfen auch die Arkaden, welche dagegenspannen, sowie die eigene Rundung der Fassaden oder Mauer. Des Weiteren dachte er, dass das Peristyl bei den Treppen durch das an den beiden Enden von den Treppen und Arkaden einfallende Licht nicht genügend erhellt werden könne. Außerdem sei der runde Hof im Vergleich zu den beiden Vorhöfen beinahe zu klein, was jedoch der Herr Envoyé alles in Schutz nahm und verteidigte. Monsieur Gabriel,³⁷ welcher Contrôleur Général des Bâtimens und ein enger Freund des Herrn Envoyé ist, jedoch ein Verwandter von Herrn Mansard, und der diesen Diskurs ebenfalls hörte, begegnete mir später in der Großen Galerie, trat zu mir und sagte: »Monsieur, je vous demande excuse qu'à cause de mes affaires à Paris, je ne pouvois pas être ici la première fois que le Roi voyait des dessins, je vous félicite de l'approbation universelle que vous avez trouvé pour les pensées et dessins de Monsieur Le Maréchal de Tessin, ils sont très beaux, quoique l'on voudrait dire, que la manière italienne, qui cherche toujours le sombre pour

toujours le sombre pour mieux exterminer leur grande chaleur, ne se pourroit bien pratique ici, ou le grand jour doit augmenter la magnificence /: dät war till att öfwerstrycka hwad Mansard hade sagt. Jag swarade: Monsieur, Mons. Le Marechal vous sera infiniment oblige pour vostre approbation, qu'il estimera autant plus, que vous estes un des plus grands connoisseurs, mais je crois bien qu'il pourra aussi facilement soutenir sa these, que rien y est, que l'on ne pourroit pas exenter ici.

Till att beskrifwa alla discourser, åg alt hwad angående modellet åg desseinerne påserat, emedan de i 8 dagars tyd i ett så ampelt åg magnifict rum för 1000 människors mönstring åg skiärskådande stådt upsatt, hinner hwarken papper eller bläck till. Summan är dät att Hr. Håfmarskalkens namn, är där igenom med alldrastörsta ähra åg beröm kring hela dät frasnka håfwet utspridt. Comte d'Aveaux skall åg mycket wäl hafwa talt för Hr. Håfmarskalken, såsom å gen Italiensk Duc de Fornaro, såm här är, hwilken har gått förstånd uti Architecture och bär stort estim för Hr. Håfmarskalken. De 14. gick jag på Hr. Envoyens inrådande till Hr. Torsi åg sade: Monseig. je ne vois pas que je suis plus necessair ici, je veux apporter a vostre Excell. Les desseins, parce que c'est par V. Excell. Que M. le Marchal a eu l'agrement de les preientez a sa Majesté pour le modele, quel soit son sort, il e nest tres content, puisque il est regarde favorablement de sa majesté. Han swarade: Il est vrai que sa M. les a vue avec plaisir et contentement et sa Majesté a resolu de les faire garder aux Tuilleries pour vous Monsieur l'on prepare une discretion. Hr. Envoyén har sedan märkt att dät lærer blý en stor gullmedaille med kind, hwilket fuller är mycket honorabelt, men såm jag intet med honneur kan wända dät till pänningar, lærer min resa litet där af blifwa understödd, hwarföre jag åter nödgas taga min tillflyckt till högwälb. Hr. Håfmarskalkens nåde åg försårg, såsom åg ödmjukligast bidia, att ju förr ju håller kunna få hyt de sidst bewilljade 400 Rdl. [Riksdaler] på dät jag i tyd, må kunna kamma här ifrån, åg intet förtära dän, innan de kamma hyt. Jag är nu hel utblåttat på pänningar, så att jag redan är skyldig Hr. Envoyen öfwer 300 frank, modelletz åg desseinerne upwisande samt resan och de 8 dagar jag wistatz i Versaillen har kåstat mig in mot 200 frank hwilket jag intet säger därföre att jag will ha något igen, utan allenast att låta Hr. Håfmarskalken se att jag Hwarken

mieux exterminer leur grande chaleur, ne se pourrait bien pratique ici, où le grand jour doit augmenter la magnificence», das war, um zu beschönigen, was Mansard gesagt hatte. Ich antwortete: »Monsieur, Mons. Le Marechal vous sera infiniment obligé pour votre approbation, qu'il estimera autant plus, que vous êtes un des plus grands connaisseurs, mais je crois bien qu'il pourra aussi facilement soutenir sa thèse, que rien y est, que l'on ne pourrait pas accentuer ici.« Um alle Gespräche und alles, was in Zusammenhang mit dem Modell und den Zeichnungen während der 8 Tage, die sie in so einem bemerkenswerten und beeindruckenden Raum vor 1000 Personen zur Musterung und kritischer Inaugenscheinnahme ausgestellt waren, passiert ist, zu beschreiben, reichen weder Papier noch Tinte. Das Fazit ist, dass sich der Name des Herrn Hofmarschall dadurch in allergrößter Ehre und Anerkennung am gesamten französischen Hof verbreitet hat. Comte d'Aveaux³⁸ soll ebenfalls sehr gut vom Herrn Hofmarschall gesprochen haben und ebenso auch ein Italiener, Duc de Fornaro, welcher hier ist, der sich gut auf Architektur versteht und große Hochachtung vor dem Herrn Hofmarschall hat. Am 14. ging ich auf Anraten des Herrn Envoyé zu Herrn Torsi und sagte: »Monseigneur, je ne vois pas que je suis plus nécessaire ici, je veux apporter à votre Excellence les dessins, parce que c'est par Votre Excellence que M. le Marchal a eu l'agrément de les présenter à sa Majesté pour le modèle, quel soit son sort, il en est très content, puisque il est regardé favorablement de sa majesté.« Er antwortete: »Il est vrai que sa M. les a vue avec plaisir et contentement et sa Majesté a résolu de les faire garder aux Tuileries pour vous, Monsieur, l'on prépare une discrétion.« Der Herr Envoyé hat später erfahren, dass dafür eine große Goldmedaille verliehen werden soll, was durchaus sehr schmeichelhaft ist, welche ich jedoch nicht auf ehrbare Weise in Geld verwandeln kann; meine Reise wird dadurch nur wenig [finanziell] unterstützt werden, weshalb ich erneut genötigt bin, Zuflucht in der Gnade und Fürsorge des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall zu suchen sowie untertänigst darum zu bitten, die zuletzt bewilligten 400 Reichstaler je früher desto besser hierher zu überführen, damit ich beizeiten von hier fortkomme und das Geld nicht verbrauche, bevor es ankommt. Ich bin nun, was Geld betrifft, völlig mittellos, sodass ich dem Herrn Envoyé bereits 300 Franc schulde, die Ausstellung des Modells und der Dessins sowie die Reise und 8 Tage Aufenthalt in Versailles haben mich ungefähr 200 Franc gekostet, was ich nicht erwähne, um erneut etwas zu bekommen, sondern einzig und allein, um dem Herrn Hofmarschall zu zeigen, dass ich das Geld keineswegs für Eitelkeiten verwendet habe oder bei dem gespart hätte, was dem Herrn Hofmarschall zu Ehre verhilft. Somit ist nun alles gut und besser, als ich hätte vermuten können, verlaufen,

anwändt mina pänningar I fåfängia, eller spart i dät såm ländt till Hr. Håfmarskalken honneur. Således är nu alt wäl åg bättre än jag kunnat förmoda aflupit, hwilket alt Hr. Håfmarskalken har att tillskrifwa Hr. Envoyens försigtighet åg anstalt, uppå hwilkens gunstige wittnes byrd jag åg beropar mig, uti hwad såm här wyd min plickt åg skyldighet fordrat. Både gåßarna Mst. Jonas och Mst. Hans söner hafwa alt stadigt hiälpt mig att arbeta på modellet och deß upsättian. De, hwilka jag esåm åffkast har måst understödt, särdeles trädgardzmästarens uti hela twå månader uppehållit, icke att de dät påstådt eller begiärt något för sitt omak utast af mädliande att deras förälldrar lämnat däm tämmelig ohihågåkåmme. Hr. Håfmarskalken wet siälf hwad dät kåstar att lefwa I Paris, och att man här icke kan lära ett strek utan pänningar, hwilket jag ödmiukeligen beder Hr. Håfmarskalken, täckes deras förälldrar förehålla, såsom åg giöra för Mst. Hans Sohn påminelse hos hannes May. Dråttningen att hon låfwat hiälpa honom litet I Sönder åg effter hand.

Slutel. [Sluteligen] all min wällfärd befaller jag uti Gudz åg Hr. Håfmarskalkens händer, förblifwandes näst ödmiuk hållsning till Högwälb. Fru Grefwinnan Hr. Carl Gustav Tesisn och fröknarna, med ouphörlig wårdnat och förebidiande in till min dödztund.

Högwälb. Hr. Håfmarskalkens
Alldraödmiukeste Tiänare
Georg Josua Törnqvist
Paris d. 20 Aug. 1705

12.

Paris, 4. September 1705

Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711

Högwälb. Hr. Baron och Håfmarskalk
Paris 4. Sept. 1705

Af Högwälb. Hr. Håfmarskalkens sidste angenehme skrifwelse förminner jag deß lyckelige cur och återkåmst, samt hållsosamma tillstånd, hwilket mig mera hugnar än all dän fördel jag här åtniutit. För några dagar sedan tillstälte mig M. Torsi igienom Hr. Envoyén en Gullkedia med tiäcka länckor såm räcker ifrån hallsen ner till fötterna, hon wäger ungefär 200

was der Herr Hofmarschall der Besonnenheit und Organisation des Herrn Envoyé zuzuschreiben hat, auf dessen wohlwollendes Zeugnis ich mich für das, was ich hiermit aufgrund meiner Pflicht und Schuldigkeit fordere, ebenfalls berufe.

Die beiden Burschen, Meister Jonas' und Meister Hans' Söhne, haben mir überall geholfen, an dem Modell zu arbeiten und es aufzubauen. Diese musste ich wie so oft [finanziell] unterstützen sowie außerdem den Sohn des Gärtners ganze zwei Monate unterhalten, ohne dass sie darauf bestanden oder für ihre Mühen etwas gefordert hätten, sondern aus Mitleid, da ihre Eltern sie ziemlich unbedacht zurückgelassen haben. Der Herr Hofmarschall weiß selbst, was es kostet, in Paris zu leben, wo man ohne Geld nicht den kleinsten Strich ziehen kann, weshalb ich den Herrn Hofmarschall untertänigst bitte, dies ihren Eltern vorzuhalten sowie im Namen von Meister Hans' Sohn ihre Majestät, die Königin, daran zu erinnern, dass sie versprochen hat, ihm in der Not und danach ein wenig zu helfen.

Zuletzt lege ich mein Wohlergehen in die Hände Gottes und des Herrn Hofmarschall und verbleibe nebst untertänigem Gruß an die Hochwohlgeborene Frau Gräfin, Herrn Carl Gustav Tessin und die Fräulein, mit unaufhörlicher Wertschätzung und Dankbarkeit bis zu meiner Todesstunde

des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall
alleruntertänigster Diener
Georg Josua Törnqvist
Paris, 20. August 1705

Hochwohlgeborener Herr Baron und Hofmarschall
Paris, 4. September 1705

Aus dem letzten angenehmen Schreiben des Herrn Hofmarschall vernehme ich seine erfolgreiche Kur und Rückkehr sowie seinen gesunden Zustand, was mich mehr erfreut als jeder Nutzen, an dem ich teilhatte. Vor einigen Tagen überreichte mir M. Torsi über den Herrn Envoyé eine Goldkette mit dicken Gliedern, die vom Hals bis zu den Füßen reicht, sie wiegt ungefähr so viel wie 200 Dukaten; wäre es tatsächlich Geld, so

ducater, wore det i reda pänningar, så kunde det mycket befordra min resa, men nu wet jag äy hur jag skall bära mig åt. Modellet är ännu intet upsatt, utan står inlagt uti sin låde eller foder uti Versailles. Jag gißar att Mansart mäd flýt sökia att skiuta det på långbänken, ty alla weta att hans Jalousie tillwäxer lika såm Hr. Håfmarskalkens beröm. Jag har esåm åfftest visiter af de curieuse här i staden hwilka fråga effter desseinerna och hwar de kunna få se däm, jag wisar däm till M. Mansart hwilket lærer föröka hans afwund. För dät öfriga lærer Hr. Envoyén ingen ting försumma såm till Högwälborne Hr. Håfmarskalken fördel lända kan och i acht tagas bör. Åm Hr. Håfmarsklaken kan öfwerkåmma något fullkåmligit exemplar af Svecia antiqua et moderna el. det så kallade Gr. Dahlbergz wärk, att regalera Hr. Envoyen med, wet jag att där här lär göra honom en särdeles plaisir, och Hr. Håfmarskalken kan intet tro hur mycket han skulle obligera honom där mäd, ty han så wäl såm alla andra här i frankryket gör stort estim där af, och jag tror Hr. Håfmarskalken skulle få det i första ordet, af cantzli collegio såm har dät åm händer åm intet mera kan låta göra sig, så tänkes Hr. Håfmarskalken öfwersända en fullkåmlig catalogue huru alla kåpparstyckerna följja i årdning. Hwad såm jag skickade med M. Ristell, håppas jag redan lærer wara framme ty han skulle gå directe till Stockholm och ingenstädes uppehålla sig. Af Rubens stycken har jag kåmmit öfwer en hop wackra och rara blad, af Le Bruns och Callots lærer jag wäl åg något få, men det förtrycker mig, att jag intet kan kåmma öfwer några fester. Jag skall göra min högsta flýt så länge jag är här, uti alt hwad såm angår Hr. Hofmarskalkens anförtrödde beställningar, och hwad jag icke kan, skall jag lämna till Hr. Secreteraren Dryander, hwilken är min förtrogenste wän och lærer göra sig en stor fågnad af, att få tiäna Hr. Hofmarskal-ken. Såsom jag nu intet lærer kunna utwänta Hr. Håfmarskalkens swar uppå flera än dätta Brefwet, så beder jag här med ödmiukligast, att Högwälb. Hr. Håfmarskalken täckes continuera uti dän nåde ynnest och wällgiärningar såm han härtills uppå mig bewyst, jag har ingen annan här i wärlden att hålla mig till, skattar och intet af alt wärldzligit emot dän lyckan at få tiäna Hr. Håfmarskalken så länge jag är till. Hr. Envoyén har här uti paris giort mig stora wällgiärningar för Hr. Håfmarskalkens skull, men nu på resan och uti Italien lærer jag få spela på en annan pipa. Dock mißtröstar jag intet utan håppas på Gud och lyckan. Hr. Envoyen har

könnte dies meine Reise enorm fördern, doch jetzt weiß ich nicht, wie ich damit verfahren soll. Das Modell ist immer noch nicht aufgebaut, sondern steht verpackt in seiner Kiste oder Hülle in Versailles. Ich nehme an, dass Mansard es beflissen aufzuschieben versucht, denn alle wissen, dass seine Eifersucht gleichzeitig mit des Herrn Hofmarschall Ruhm wächst. Ich bekomme immer wieder Besuch von den Interessenten hier vor Ort, welche nach den Zeichnungen und wo sie sie ansehen können fragen, ich verweise sie dann auf M. Mansard, was seinen Neid wohl noch verstärkt. Im Übrigen wird der Herr Envoyé nichts versäumen, was dem Herrn Hofmarschall Nutzen bringen könnte und berücksichtigt werden sollte. Wenn der Herr Hofmarschall ein vollständiges Exemplar von »Svecia antiqua et moderna« oder dem sogenannten Werk des Grafen Dahlberg beschaffen könnte, um den Herrn Envoyé damit zu bedenken, kann ich versichern, dass es ihm eine besondere Freude machen wird, und der Herr Hofmarschall kann sich nicht vorstellen, wie sehr er ihn damit in Dankbarkeitsschuld bringen wird, da er wie jeder sonst hier in Frankreich große Hochachtung davor hat und ich denke, dass der Herr Hofmarschall es aus erster Hand vom Kanzleikollegium, das es besitzt, erhalten wird, doch wenn sich nicht mehr machen lässt, könnte der Herr Hofmarschall einen vollständigen Katalog mit allen Kupferstichen in der richtigen Reihenfolge übersenden. Was ich mit M. Ristell geschickt habe, ist hoffentlich schon angekommen, da er direkt nach Stockholm fahren und sich nirgends aufhalten wollte. Von Rubens' Stichen habe ich einige schöne und seltene Blätter ausfindig gemacht, von Le Bruns und Callots werde ich wohl auch etwas bekommen, doch es bedrückt mich, dass ich keine Festakte finden kann. Ich werde bezüglich aller mir vom Herrn Hofmarschall anvertrauten Aufträge meinen höchsten Fleiß bemühen, solange ich hier bin, und was ich nicht schaffe, werde ich Herrn Sekretär Dryander³⁹ überlassen, welcher mein vertrautester Freund ist und sich sehr daran erfreuen wird, dem Herrn Hofmarschall dienen zu dürfen. Nachdem ich nun der Antwort des Herrn Hofmarschall auf nicht mehr als diesen Brief harren kann, bitte ich hiermit untertänigst darum, dass der Hochwohlgeborene Herr Hofmarschall die gnädige Gewogenheit und gute Behandlung, welche er mir bis jetzt erwiesen hat, fortzuführen gedenkt, ich habe niemanden sonst auf der Welt, an den ich mich halten kann, und schätze auch nichts von allem Weltlichen gegenüber dem Glück, dem Herrn Hofmarschall dienen zu dürfen, solange ich lebe. Der Herr Envoyé hat mir hier in Paris dem Herrn Hofmarschall zuliebe große Gefallen getan, doch nun auf der Reise und in Italien werde ich auf einer anderen Flöte spielen müssen. Doch ich werde nicht den Mut verlieren, sondern auf Gott und das Glück hoffen. Der Herr Envoyé hat mich gebeten, ihn

bedt mig göra sin enskyllan att han i da går förhindrat att skrifwa. Elliest skickas descriptionen, såsom han funnit då samma nödig att ändras fär än han framgafwz förretalet är aldeles orördt och såsom Hr. Håfmarskalken dät giordt. Jag förblifwer Hr. med in till min dödztund.

Högwälb. Hr. Hågmarskalkens
Alldraödmukeste Tiänare
Georg Josua Törnqvist
Paris d. 4. Sept. 1705

P.S. Hr. Envoyen menar att descriptionen borde af Hr. Håfmarskalken adjusteras och till trycket befordras, men jag tror dät wore bäst intet förmycket skynde där med.

13.

Paris, 25. September 1705

Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711

Paris 25. Sept. 1725 [sic]
Högwälborne Hr. Baron och Håfmarskalk

Såsom jag sidtleden påstdag blef förhindrat, Högwälb. Hr. Håfmarskalken med Skrifwande att upwakta, så föranlåtes jag med dätta wisa min plickt åg Skyldighet, låtandes först åg främbst Hr. Håfmarskalken weta, att modellet effter Kånungens ordres står nu uppsatt uti Louvren brede wý cavallier Bernins och de andra modeller men desseinerna föwaras af Mons. Felibien uti Architectur Academien, och är således Gudi lof altsammans fullgiordt, hwilket lærer lända Hr. Håfmarskalken till wärdelig ära och Beröm. Jag twiflar åg icke på att Konungen wid något tillfälle lærer wisa sig tacksam. Han är nu med hela Håfwet wýd Fontainebleau, dýt jag åg snart tänker resa att taga afskied åg tacka hans Majt.

Jag har ännu intet kunnat fått ihop någon fullkåmlig catalogue öfwer Le Clercs wärk, dock håppas jag snart wara där med färdig, Langlois har dät tämmelig complett bestående af något mer än 3000 stycken, hwilket han intet will sällja under 550 frank. Men dät är en annan, sām har dät åg för 400 frank till sältz hwilket är åg tämmeligen complett och wäl conditionerat samt

zu entschuldigen, dass er heute nicht schreiben kann. Ansonsten wird die Beschreibung geschickt, nachdem er es für nötig erachtete, dieselbe redigieren zu lassen, bevor sie veröffentlicht wird; das Vorwort ist völlig unverändert und wie der Herr Hofmarschall es verfasst hat. Ich verbleibe hiermit bis zu meiner Todesstunde

des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall
alleruntertänigster Diener
Georg Josua Törnqvist
Paris, 4. September 1705

P.S. Der Herr Envoyé meint, dass die Beschreibung vom Herrn Hofmarschall redigiert und zum Druck gegeben werden soll, doch ich denke, es wäre am besten, sich damit nicht zu sehr zu beeilen.

Paris, 25. September 1705
Hochwohlgeborener Herr Baron und Hofmarschall

Nachdem ich am letzten Posttag verhindert war, dem Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall mit einem Schreiben aufzuwarten, beabsichtige ich mit diesem, meiner Pflicht und Schuldigkeit nachzukommen und den Herrn Hofmarschall zuallererst wissen zu lassen, dass das Modell nach Anordnung des Königs nun aufgebaut im Louvre steht, neben Cavaliere Berninis und den anderen Modellen, doch die Zeichnungen werden von Monsieur Félibien⁴⁰ in der Architekturakademie verwahrt, und somit ist, gottlob, alles vollendet, was dem Herrn Hofmarschall zu gebührender Ehre und Anerkennung verhelfen wird. Ich zweifle auch nicht daran, dass der König bei Gelegenheit seine Dankbarkeit zeigen wird. Er ist gerade mit dem gesamten Hof in Fontainebleau, wohin ich auch bald zu reisen gedenke, um mich bei Seiner Majestät zu verabschieden und zu bedanken.

Mir ist es immer noch nicht gelungen, einen vollständigen Katalog über Le Clercs Werk zu erstellen, doch ich hoffe, bald damit fertig zu werden; Langlois hat einen ziemlich kompletten, welcher aus etwas mehr als 3 000 Stichen besteht, den er nicht unter 550 Franc verkaufen möchte. Doch es gibt auch einen anderen, welcher für 400 Franc zum Verkauf steht und ebenfalls recht vollständig und in gutem Zustand sowie in zwei großen

inbundit uti två stora folianter. Hwad skulle wäl Hr. Håfmarskalken tycka åm, att kiöpa hela wärket, åg sälja bårt de fyrahundrade han hafwer, stycketals? Hwilka wäl här skulle tämmelig högt kunna utbringas, ty Le Clercs stycken äro mycket gångbara, och lærer wärket effter hans död mycket högt upstegras. Le Bruns Theser har jag äy håller ännu alla ihop; Boutliers, Mazarins och bågge De Mesmes äro mycket rara. Jag har fågat effter dän i alla bodar. Af Rubens har jag 54 blad och lærer kanske ännu få något mera, Callotz största Tentation de S. Antoine af två blad kan jag åg få för 10 frank, men med dän lilla är dät omöyeligit, ty här äro i hela Paris icke mer än tre såm hafwa dän samma, nembl. Konungen, Mons. Beringan el. le premier, och Mons. Bairain, dät skall wara det slätaste såm Calott giordt, så att han siälf skall hafwa brutit sönder plåten, hwaraf sedan nu Kåpparstycket blifwit så rart.

Jag öfwarsänder nu här uti innelyckt en liten desse in på parterren såm Hr. Håfmarskalken mig anbefalt, önskandes att dän samma kunde wara Hr. Håfmarskalken till nöyes. Jag har inrättat honom just effter dät maneret såm här nu brukeligast är hafwandes här jämte besedt åg confererat de wackerste parterrer såm finnas i Paris. Jag har märkt att de daga till listens och enroulementernas bredd 1/16 de af hela parterrens bredd, sedan delas dän samma i 7 delar, hwarutaf 3 tagas mitt uti till tårwfen och 2 på hwardera sidan till dät röda el. tegelstenen. Jag har åg hållit listen litet bredare än enroulementerna, emedan jag åch märkt att de såmblige städes sina lister hel dubbla giöra, nembl. en såm går utåm däm hwaruti vaserna el. arbuseaurna stå såsom af Lit. A. på hos fogade papper synes. Waserna uti listen har jag så satt att en kåmmer att swara emot hwar trä uti Alleèn, och arbuisåerna där emellan åm Hr. Håfmarskalken så tyckes, således stå de uti hostel de Lorge samt hos Mons. Bertin Le Tresorier, hos M. Crossart och flerstädes. Men uti hostel de Louvois, Palais Royal såsom åg i Orangeriet i Versailles, åg annorstädes, är listen toom och waserna stå utåm hånne en half alnin på gången och såmbligestädes något mera, hwarest de åg så äro satte att en orangekista med des trä och en Blommpåtta stå åm hwar annan, såsom af bifogade Lit. B. synes. Dät måste och i acht tagas att Blompåttorna ställas på höga Socler eller piedestaler och intet på bare Jorden såsom hos åß mångstädes brukas. Där såm det röda skall wara, lägges först en finger tiäckt med tegel miöhl, och där

Folios gebunden ist. Was würde der Herr Hofmarschall wohl davon halten, das ganze Werk zu kaufen und die 400 Stiche, die er besitzt, einzeln zu verkaufen? Diese könnten hier im Übrigen für einiges an Geld veräußert werden, da Le Clercs Stiche sehr beliebt sind und der Wert der Werke nach seinem Tod stark ansteigen wird. Von Le Bruns Thesen habe ich noch immer nicht alle zusammen. Boutliers, Mazarins und beide von De Mesmes sind sehr rar. Ich habe in allen Geschäften danach gefragt. Von Rubens habe ich 54 Blatt und werde vielleicht noch mehr bekommen; Callots größte »Tentation de Saint-Antoine« kann ich für 10 Franc kaufen, doch bei der kleinen ist es unmöglich, denn in ganz Paris gibt es nicht mehr als drei, die es haben, nämlich der König, Monsieur Beringan oder der Erste und Monsieur Bairain. Es soll das Schlichteste gewesen sein, was Callot gemacht hat, sodass er selbst die Druckplatte auseinandergebrochen haben soll, weshalb der Kupferstich nun so rar ist.

Ich schicke hier mit inbegriffen eine kleine Zeichnung des Parterres, wie es mir der Herr Hofmarschall befohlen hat, und hoffe, dass dieselbe den Ansprüchen des Herrn Hofmarschall genügt. Ich habe es so gestaltet, dass es genau der Manier, welche hier am gebräuchlichsten ist, entspricht, und außerdem die schönsten Parterres, die es in Paris gibt, besichtigt und mit einbezogen. Ich habe bemerkt, dass sie für die Breite der Leisten und Enroulements 1/16 der Breite des ganzen Parterres nehmen, danach wird dasselbe in 7 Teile gegliedert, von denen drei in der Mitte bis zum Gras laufen und je zwei an den Seiten zu den roten oder Ziegelsteinen. Ich habe die Leisten außerdem etwas breiter gehalten als die Enroulements, da mir auch auffiel, dass sie ihre Leisten mancherorts gar verdoppeln, nämlich als eine, die um jene herumführt, auf denen die Vasen oder Sträucher stehen, wie durch Lit. A auf dem beigefügten Papier gezeigt wird. Die Vasen auf den Leisten habe ich so platziert, dass jedem Baum in der Allee eine gegenübersteht und die Sträucher dazwischen, wenn der Herr Hofmarschall es sich so vorstellt, auf diese Weise stehen sie am Hôtel de Lorge sowie bei Monsieur Bertin Le Trésorier, bei M. Crossart und an weiteren Orten. Doch am Hôtel de Louvois, am Palais Royal sowie auch in der Orangerie in Versailles und andernorts ist die Leiste frei und die Vasen stehen um sie herum, eine halbe Elle in den Gang hinein oder mancherorts etwas mehr, wo sie so platziert sind, dass immer abwechselnd eine Orangenkiste mit ihrem Baum oder ein Blumentopf dazwischensteht, wie auf der beigefügten Lit. B gezeigt wird. Es muss auch berücksichtigt werden, dass die Blumentöpfe auf hohe Sockel oder Podeste gestellt werden und nicht auf die blanke Erde, wie es bei uns vielerorts üblich ist. Dort, wo der rote Bereich sein soll, wird zuerst eine fingerdicke Schicht Ziegelmehl aufgeschüttet und darauf etwas Grobes, wie Kiesel oder grober Sand. Auf die gleiche Weise geht man auch mit Steinkohle auf

uppå dät grofwa såsom ärter eller grof Sand. Sammal-
edes giör man åg med Stenkåhlen uti Bladen. Dät
måste och achtas att man icke tager dän rödaste tegel-
sten, utan dän sām är något blek, ty elljest sticker dät
för starkt af. Jag har här öfwer talt med Mons. Boivin
och M. Coustillier sām äro de habilste i Trädgårdzwä-
sendet, såsom åg med Architecten M. Le Blond, hwilka
dock icke gifwa mig andra raisoner än hwars åg ens
fantaisie och att deße färgor så för materiens ringhet
sām deß durachtighet stå alldrabäst att practiceras.
Sluteligen will jag här med, näst ödmiuk hållsning till
Högwälb. Fru Grefwinnan samt hela deß förnehme
åmwärdat, hafwa Högwälb. Hr. Håfmarskalken uti
dän alldrahögstes mächtige beskydd anbefallad, för-
blifwandes in till min dödztund.

Högwälb. Hr. Håfmarskalkens
Alldraödmiukeste Tiänare
Georg J. Törnqvist
Paris d. 25. Sept. 1705

[quer an der Seite geschrieben]: Jag ber Hr. Håfmarskal-
ken alldrödmukligast åm förlåtelse att jag för tidens
kårthet skull intet nu hinner att skattera och lawera
parterreckningensåm sig bör, Hr. Håfmarskalken
förstår ändå wälmeningen. Dät går mig sām gemen-
ligen plägar, att på sidste dagarnaäre så många beställ-
ningar att omöyelig alla kunna blifwa wäl giorde.

14.

Paris, 8. Oktober 1705

Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711

No. 27
Paris 8. Octob. 1705
Högwälborne Hr. Baron och Håfmarskalk

Jag ärhålt med förra påsten Högwälborne Hr. Håf-
marskalken angenehma Skrifwelse, hwar utur jag
med hugnad förmärkt Hr. Håfmarskalkens förnöyelse
öfwer Desseinernas och Modelletz, lyckelige anbrin-
gande och allmänne approbation, hafwandes Hr.
Håfmarskalken där jämte lust att weta hwad Monseig-
neur Le Dauphin här öfwer sagt, hwilket jag åg uti
min största relation intet hade försummat, där han

dem Papier um. Man muss auch darauf achten, nicht den rötes-
ten Ziegelstein zu wählen, sondern jenen, welcher etwas blass
ist, denn sonst hebt er sich zu sehr ab. Ich habe über das alles
mit Monsieur Boivin und M. Coustillier gesprochen, welche im
Gartenwesen am fähigsten sind, sowie auch mit dem Architek-
ten M. Le Blond,⁴¹ welche mir jedoch keine anderen Argumente
liefern konnten als die Fantasie jedes Einzelnen und dass diese
Farben wegen der Schlichtheit des Materials sowie ihrer Halt-
barkeit als am besten anzuwenden gelten.

Schließlich möchte ich hiermit, nebst untertänigem Gruß an
die Hochwohlgeborene Frau Gräfin sowie das gesamte vor-
nehme Gefolge, den Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall
dem mächtigen Schutz des Allerhöchsten anvertraut wissen
und verbleibe bis zu meiner Todesstunde

des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschalls
alleruntertänigster Diener
Georg J. Törnqvist
Paris, 25. September 1705

[quer an der Seite geschrieben]: Ich bitte den Herrn Hofmar-
schall alleruntertänigst um Verzeihung, dass es mir wegen der
Kürze der Zeit gerade nicht möglich war, die Parterrezeichnung
zu schattieren und lavieren, wie es sich gehört; der Herr Hof-
marschall möge die gute Absicht dennoch erkennen. Es geht
mir so, wie es gemeinhin zu sein scheint, dass in den letzten
Tagen so viele Aufträge anfallen, dass es unmöglich ist, alle
ordentlich zu erledigen.

No. 27
Paris, 8. Oktober 1705
Hochwohlgeborener Herr Baron und Hofmarschall

Ich erhielt mit der letzten Post des Hochwohlgeborenen Herrn
Hofmarschall willkommenes Schreiben, aus dem ich mit Freude
die Zufriedenheit des Herrn Hofmarschall über die geglückte
Installation des Modells und der Zeichnungen und die allge-
meine Anerkennung vernehme; der Herr Hofmarschall hätte
auch gerne erfahren, was Monseigneur Le Dauphin dazu ge-
sagt hat, was ich auch in meiner längsten Ausführung nicht
vergessen habe, denn er hat sich nicht im Geringsten dazu

sig dät ringaste utlåtitt, men han stod hel tyst en liten stund åg såg där uppå, och hörde Madame La Duchesse de Bourgogne, såm med någre ord stode honom hwad dät war? Han är nu härre såm intet talar mycket, dock kunde han wäl märkia att dät intet mißhagade honom. Modellet står nu upsatt i Louvren, men gör för trängslen och rummetz mörkhet skull intet sin rätta effect, hwarföre Hr. Envoyen lærer tala med Mons. Felibien, att dät kan få annat rum el. blifwa annorledes placerat. Hwad Hr. Håfmarskalkens Kåpparstycken anbelangar, så will jag i förhåpning att ännu få mehra, intet skicka upsatzen på dät jag har, för än med nästa påst, då jag lærer sidsta gången få dän ähran här i Paris Högwälb. Hr. Håfmarskalken sriffeligen att upwachta. Jag har af Rubens en tämmelig hop, af le Bruns felas mig icke mer än twå Theser och Miches asnes Crucifix, hwilket å går mycket rart, jag har sedt dät med hel hwit grund, med änglar åg swart grund är dät swårt att öfwerkåmma, dock håppas jag ännu att få däm. Såsom åg Le portement de Croix, et l'entrée en Jerusalem hwilka Simoneau nu mästendels har färdiga. Jag war i går hos honom, då han sade sig hafwa så brått åm med Konungens stora medaille Bok, såm af honom stickes och å nyo skall upläggias, att han intet har tyd gifwa deße plåtar Les derniers coups de force och låta afftryckia däm, för än i slutet af dänna månaden. Men Benoist Audran såm graverar L'elevation en croix, un des derniers tableaux de M. Le Brun, lærer ännu intet på en månad bli färdig där med, så snart såm dät är giörligit, skall Hr. Secr. Dryander skicka Hr. Håfmarskalken aftrycken. Effter Coupels lærer jag åg få något nytt men med Le Clercs Catalogue är jag hudlat Le Riche såm hela tiden uppehållit mid med låfwen att willja föra hyt till Staden dän delen där af sam han har på landet, är nu siälf på landet, åg wet jag intet åm han lærer kamma hem innan jag reser. Skulle dät intet skie, så skall Hr. Envoyen sedan tala med honom, att han siälf låter giöra ett Extract där af. Nästkåmmande tysdag åtta dagar till, tänker jag med Gudz hiälp resa här ifrån med Skutan först till Lyon och så till Genua och så öfwer Livorno till Rom, ty igienom Savoyen och Turin är omöyeligitt att kamma så länge Staden är så hårdt af fransoserna belägrad, åy håller hinna mina pänningar till att taga en så kåst-sam wäg. För dät öfriga tackar jag Högwälb. Hr. Håfmarskalken alldraödmiukligast, för deß wälmente råd åg anledning till min reses fortsättiande, hwilket

geäußert, sondern stand eine Weile ganz still davor und betrachtete es und hörte Madame La Duchesse de Bourgogne zu, die ihm mit einigen Worten erklärte, um was es sich handele. Er ist nun mal ein Herr, der nicht viel spricht, doch es war durchaus zu merken, dass es ihm nicht missfiel. Das Modell ist nun im Louvre aufgebaut, doch es entfaltet wegen der Enge und der Dunkelheit des Raumes nicht seine volle Wirkung, weshalb der Herr Envoyé mit Monsieur Félibien besprechen wird, dass es in einen anderen Raum kommen oder anderswo aufgestellt werden soll. Was die Kupferstiche des Herrn Hofmarschall betrifft, so möchte ich in der Hoffnung, dass ich noch mehr bekomme, vor der nächsten Post noch keinen Aufsatz über das, was ich habe, schicken, wenn ich zum letzten Mal die Ehre haben werde, dem Herrn Hofmarschall hier von Paris aus schriftlich aufzuwarten. Ich habe von Rubens eine ansehnliche Sammlung, von Le Brun fehlen mir nicht mehr als zwei Thesen und Michelangelos⁴² Kruzifix, welches ebenfalls sehr rar ist – ich habe es mit ganz weißem Hintergrund gesehen, mit Engeln und schwarzem Hintergrund ist es schwer zu finden – doch ich hoffe, sie noch zu bekommen. So ist es auch mit »Le portement de la croix« und »L'entrée en Jerusalem«, welche Simoneau⁴³ nun zum größten Teil fertiggestellt hat. Ich war gestern bei ihm und er behauptete, so in Eile wegen des großen Medaillenbuchs für den König zu sein, das von ihm gestochen wird und neu aufgelegt werden soll, dass er vor Ende des Monats keine Zeit habe, diesen Platten »les derniers coups de force« zu geben und sie abdrucken zu lassen. Doch Benoît Audran,⁴⁴ der »L'élévation en croix« graviert, eines der letzten Gemälde von M. Le Brun, wird wohl auch nicht in einem Monat damit fertigwerden; sobald es machbar ist, wird Herr Sekretär Dyrander dem Herrn Hofmarschall die Abdrucke schicken. Von Coupel⁴⁵ werde ich wohl auch noch etwas Neues bekommen, doch was den Katalog über Le Clerc betrifft, bin ich abhängig von Le Riche, der mich die ganze Zeit mit dem Versprechen vertröstet hat, den Teil davon hierher in die Stadt zu bringen, den er auf dem Land hat, und er ist jetzt selbst auf dem Land, doch ich weiß nicht, ob er nach Hause kommen wird, bevor ich abreise. Sollte dies nicht geschehen, wird der Herr Envoyé später mit ihm sprechen und ihn selbst einen Auszug davon erstellen lassen. Übernächsten Dienstag, in acht Tagen, beabsichtige ich mit Gottes Hilfe von hier abzureisen, mit dem Schiff erst nach Lyon, dann nach Genua und dann über Livorno nach Rom, denn Savoyen und Turin können unmöglich durchquert werden, solange die Stadt so stark von den Franzosen belagert wird, und außerdem reicht mein Geld nicht aus, um einen so kostspieligen Weg zu nehmen. Im Übrigen danke ich dem Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall alleruntertänigst für die wohlmeinende Empfehlung und Anleitung für die Fortset-

jag på dät nogaste skall beflita mig å matt effterföllja,
önskandes här med Hr. Håfmarskalken med deß
K. Åmwärdat uto dän alldrahögstes nådige beskydd,
samt in till min dödztund förblifwandes

Högwälb. Hr. Håfmarskalkens
Alldraödmukeste Tiänare
Georg Josua Törnquist
Paris d. 8. Octob. 1705

zung meiner Reise, die ich mich genauestens und nach Maß zu
befolgen bemühen werde, und empfehle hiermit den Herrn Hof-
marschall mit seinem Königlichen Gefolge in des Allerhöchsten
gnädigen Schutz und verbleibe bis zu meiner Todesstunde

des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall
alleruntertänigster Diener
Georg Josua Törnqvist
Paris, 8. Oktober 1705

15.

Paris, 24. Oktober 1705

Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711

No. 28
Paris 24. Oct. 1705
Högwälborne Hr. Baron och Håfmarskalk

Jag är här med föranlåten att bedia alldraödmukligast
åm förlåtelse, att jag för landtresor samt andra förhin-
der, på någon tid intet kunnat Högwälb. Hr. Håfmars-
kalken effter min skyldighet med skrifwelser upwachta,
och såsom jag nu står på resande fort att begifwa mig
här ifrån Paris fördristar jag att lämna deßa rader till
Swars på Högwälb. Hr. Håfmarskalkens sidsta ange-
nehme Skrifwelse.

Jag har länge effter tänckt hwad wäg mig skulle wara
rådligast att taga, igienom Sawoyen och Turin hade jag
fuller hafft lust att gå, men såsom hela landet är fult
med Solldater och Snapphaner, jämwäl siäfwä Staden
ännu af frantzoserna belägrat, så synes dätta wara
alldeles omöyligit. Igienom Geneve och Switserlandet
wore wäl åg en wacker resa, men hon faller mig denna
gången för kåstsam, hwarföre jag nödgas gripa till dän
lättesta och säkraste, såm är ända Strömmen utföre till
Marseille, hwarest jag har tillsäyelse att få kamma på
en af Konungens Gallerer såm skall föra duc de Gonza-
que öfwer till Gennes. Jag täncker effter Hr. Håfmars-
kalkens råd att gå först till Rom, men så twiflar jag på
att kunna wara i Venedig inom carnevalen ändas,
emedan det skier i slutet af Februarÿ månad, och jag
lärer först i begynnelsen af December kunna kamma
till Rom, och således intet få wara där mer än twå
månader, hwilken tyd skulle blifwa alt för kårt att bese
alt hwad i Rom finnas remarquabelt.

No. 28
Paris, 24. Oktober 1705
Hochwohlgeborener Herr Baron und Hofmarschall

Ich bin hiermit veranlasst, untertänigst um Verzeihung zu bit-
ten, dass ich aufgrund von Landreisen und anderen Verhinde-
rungen dem Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall für ei-
nige Zeit nicht mit Schreiben huldigen konnte, wie es meine
Pflicht ist, und da ich nun kurz vor der Reise stehe und mich
von Paris fortbegeben werde, erlaube ich mir, diese Zeilen als
Antwort auf das letzte angenehme Schreiben des Hochwohl-
geborenen Herrn Hofmarschall zu hinterlassen.

Ich habe lange darüber sinniert, welchen Weg zu nehmen am
ratsamsten wäre; durch Savoyen und Turin wäre ich fraglos
gerne gefahren, doch nachdem das gesamte Land voll von Sol-
daten und Straßendieben ist und die Stadt selbst außerdem
noch von den Franzosen belagert wird, scheint das völlig aus-
geschlossen zu sein. Durch Genf und die Schweiz wäre es si-
cherlich auch eine schöne Reise, welche mir jedoch diesmal zu
kostspielig ist, weshalb ich gezwungen bin, auf den einfachsten
und sichersten Weg zurückzugreifen, der den Fluss entlang
hinunter nach Marseille führt, wo ich die Zusage habe, auf eine
der Galeeren des Königs kommen zu dürfen, die den Duc de
Gonzague nach Gennes überführen soll. Ich überlege, nach
dem Rat des Herrn Hofmarschall zuerst nach Rom zu fahren,
doch dann bezweifle ich, dass ich in Venedig sein kann, bevor
der Karneval endet, da das Ende Februar geschieht und ich erst
Anfang Dezember nach Rom gelangen können werde, wodurch
ich nicht mehr als zwei Monate dort bleiben könnte, was viel
zu wenig Zeit wäre, um alles Bemerkenswerte in Rom zu be-
sichtigen. Was den Wechsel betrifft, so wäre es recht gut, wenn

Hwad wäxeln angår, så wore dät rätt wäl, åm jag kunde få dän samma directe till Rom, men kan dät icke ske, så tackes Högw. Hr. Håfmarskalken låta ställa dän samma till någon af Hr. Hildebrands correspondenter i Venise, och sända wexelbrefwet till Hr. Envoyén, på det han kan skicka det till mig i Rom, under där warande fransyske ministerens couvert, och jag kan sedan igienom någon Banquier i Rom draga pennin-garna, till mig, eller låta däm stå i Venise där jag icke så brått skulle behöfwa dän. Jag ser wäl ändå att jag med mina penningaromöyeligen hinner ut, så framt de icke upspådas med någre länckor af Gullkeden, hwilket jag dock ogärna giör, men nöden har ingen lag. Mons. Coipel och M. Simoneau hafwa gifwit mig recommendationer till M. Person hwilken är Directeur de l'academie royale i Rom, jag lærer och igienom Hr. Envoyén få någre andre recommendationer såsom och till Florentz att kunna ärhålla Les Batailles de Medices de Callot, hwilka fållas, så wäl där såm här rare, och i stort wärde.

Jag skickar här uti innelycht en liten upsatz på dät såm jag af Rubens, Callotz och Le Bruns Kåpparstycken öfwerkåmmit, och för Högwälb. Hr. Håfmarskalken effter ordres och deß catalogue upkiöpt, åm något där ibland finnes såm Hr. Håfmarskalken har tillförende, så är dät intet min skulld ty jag kiöper icke ett blad, såm icke uttryckeligen står nämnd eller beskriwut uti de cataloguer såm Hr. Håfmarskalken mig siälf gifwit. Af Rubens kan jag dänna gången här i Staden intet mera få ihop, utan håppas på hemresan i Hålland finna dät öfriga såm ännu felas, hwarest de intet lära hållas så rare och dyre såm här. Af Callotz resterar nu allenast det alldrararesta och det man sällan och icke utan ett lyckeskått kan kamma öfwer att få se. Mariette hwilken pretenderar wara dän ypperste här i Staden att förstå sig på Kåpparstycken och wärks hopsamblande, har sagt mig att Fl. Le Comtes Bok är mycket felachtig och otydelig, och att han skrifwit den samma mer effter relationer än förfarenhet, och att stycken finnas införde, såsom till exempel, uti catalogen öfwer Callots, hwilka Callot alldrig graverat, nembl. Un Ture le dard a la main et deux Tures Semblables etc. M. Mariette har åg Les batailles de Medices påt ett blad när, men will intet sällja den under 40 Rl. M. Maurtin sager sig åg kunna skaffa dän men ingen halfwöre under 10 pistoler sam-maledes les douze Mois et les quatre Saisons för 15 pistoler. För les Miracles de l'annonc hwilka åg äro mycket rara, begiära de 10 Rl. Men jag fick däm hos en

ich ihn direkt nach Rom geschickt bekommen könnte, doch sollte das nicht möglich sein, so gedenke der Hochwohlgebo-rene Herr Hofmarschall, sie einem der Korrespondenten Herrn Hildebrands in Venedig zuzustellen und den Wechselbrief an den Herrn Envoyé zu senden, damit er ihn mir in einem Kuvert des dortigen französischen Ministers nach Rom schicken und ich daraufhin über einen Bankier in Rom das Geld abheben und an mich nehmen oder in Venedig verwahren lassen kann, wo ich es nicht so schnell benötigen werde. Ich sehe dennoch wohl, dass mir das Geld unmöglich reichen wird, wenn man es nicht mit einigen Gliedern der Goldkette aufstockt, was ich zwar ungern tue, doch die Not kennt kein Gesetz.

Monsieur Coipel und M. Simoneau haben mich auf M. Person⁴⁶ verwiesen, der Directeur de l'académie royale in Rom ist; ich werde wohl auch vom Herrn Envoyé noch einige Empfehlungen erhalten, wie nach Florenz zu fahren, um »Les Batailles des Médiques« von Callot zu bekommen, was hier wie dort als rar und von hohem Wert gilt.

Ich schicke beiliegend einen kleinen Aufsatz über die Kupferstiche von Rubens, Callot und Le Brun, die ich ausfindig machen konnte und für den Herrn Hofmarschall in Übereinstimmung mit den Bestellungen und dem Katalog gekauft habe; wenn sich darunter etwas findet, was der Herr Hofmarschall zuvor schon hatte, so ist das nicht meine Schuld, denn ich kaufe kein Blatt, das nicht ausdrücklich in den Katalogen, die mir der Herr Hofmarschall selbst gegeben hat, genannt oder beschrieben wird. Von Rubens kann ich diesmal an diesem Ort nicht mehr bekommen, hoffe allerdings, auf der Heimreise in Holland das Übrige zu finden, was noch fehlt, wo sie nicht so rar sein und teuer gehandelt werden dürften wie hier. Von Callot verbleibt nur noch das Allerseltenste und was man kaum und nicht ohne einen Glückstreffer zu sehen bekommt. Mariette,⁴⁷ welcher sich als der Beste von allen, die sich hier in der Stadt auf Kupferstiche und die Sammlung von Werken verstehen, aufspielt, hat mir gesagt, dass Fl. Le Comtes Buch sehr fehlerhaft und ungenau sei und dass er dasselbe mehr auf Grundlage von Beziehungen als aus Erfahrung geschrieben habe und dass Stiche aufgenommen wurden, wie zum Beispiel im Katalog über Callots Werk, die Callot nie graviert hat, nämlich »Une Ture le dard á la main et deux Tures Semblables« etc. M. Mariette hat auch »Les Batailles des Médiques« bis auf ein Blatt, doch er will es nicht unter 40 Rl. verkaufen. M. Maurtin sagt, er könne es ebenfalls beschaffen, doch für keine halbe Öre unter 10 Pistolen, auf die gleiche Weise außerdem »Les douze Mois et les quatre Saisons« für 15 Pistolen. Für »Les Miracles de l'annonce«, welche ebenfalls sehr rar sind, verlangen sie 10 Rl. Doch ich habe sie bei einem Étaleur, der sich nicht so recht damit auskannte, für 10 Franc bekommen; auch wenn es

etaleur, såm intet så noga förstod sig på, för 10 franc oansedt de icke äro just af de alldrabästa epreuvez så understood jag mig dock icke att släppa däm effter jag har Hr. Håfmarskalkens ordre satt kiöpa den, och de deßutan sällan finnas till fångz. La grande Tentation de S. Antoine har jag och kiöpt för 10 franck, de curieuse betala hånne ordinairt 15 då hon finnes.

På dän upsatzen såm Hr. Håfmarskalken gifwit mig öfwer Le Bruns stycken, felas intet mer än twänne Theser, Le Silence, Le grand crucifix gr.[graverat] par Michel Larnier [Nachname ist unleserlich], hwilket är rart, dock hade jag på ett ställe kunnat fått dät för en Rl. men jag tordes intet, effter dät icke war avec plusieurs anges en l'air, fond obscur, såm cataloguen för-mähr, utom med hel hwit grund, ehuruwål jag tror att det aldrig är annorledes graverat, och att Le comte har confunderat el. tagit detta för det crucifix såm Russelet graverat effter M. Le Brun hwilket är med änglar på en mörk grund. L'elevation en croix, le portement, et l'entree en Jerusalem, har Simoneau låfwat bära till Hr. Envoyen så snart de blifwa färdiga. Han har åg redan gifwit mig Le Mausolé de Turenne, hwilken han nyligen graverat, såm åg är effter Le Bruns Dessein. Wid återkåmsten ifrån Italien har han låfwat skaffa mig alt hwad af Le Bruns stycken icke är infört uti Flor. Le Comtes catalogue, allenast jag till däß, kan af Hr. Håfmarskalken få en fullkåmblig upsatz på alt hwad han redan af samma wärk hafwer, och dän tydelig beskrifwen att man icke får ett stycke två gånger såsom med Rubens händt. Af Coipels äro åg ännu många nyligen graverade stycken, hwilka Hr. Håfmarskalken intet hafwer, hwilkas upkiöpande jag will bespara till deß Gud gifwer mig en lyckelig återkåmst till Paris. Jag är olyckelig med cataloguen öfwer Le Clercs wärk, ty M. Bairain och M. Le Riche af hwilka jag dän hafwa skulle, hafwa warit hela Sämmarne på landet och äro ännu, när jag kåmmer tillbakas, skall jag anwända min Högsta flýt att få honom ihop. För fiorton dagar sedan skickade jag med M. Grubb hwilken reser directe till Stockholm och icke lærer uppehålla sig på någon ort, en rulle af Rubens och andra Kopparstycken, såsom af hosfogade upsatz synes den öfrige delen kunde jag för hastigheten skull intet få med, ty jag fick intet weta att han skulle resa för än han redan satt i wagnen, dän andra rullan har jag lämnat hos Hr. Envoyen, hwilken lærer sända honom med M. Repsdorph såm innom fiorton dagar skall resa här ifrån till Swärje. Uti

nicht der allerbeste Druck ist, habe ich es mir nicht erlaubt, sie zurückzulassen, nachdem ich den Auftrag des Herrn Hofmarschall habe, sie zu kaufen, und sie zusätzlich selten erhältlich sind. »La grande Tentation de S. Antoine« habe ich auch für 10 Franc gekauft; die Verständigen bezahlen dafür gewöhnlich 15, wenn es sie gibt.

Zu dem Aufsatz, den mir der Herr Hofmarschall über Le Bruns Stiche gegeben hat, fehlen nicht mehr als zwei Thesen, »Le Silence« und »Le grand crucifix«, graviert von Michel Larnier, was sehr selten ist, und doch hätte ich es an einem Ort für 1 Rl. bekommen können, wagte es jedoch nicht, da es nicht »avec plusieurs anges en l'air, fond obscur« war, wie im Katalog vermerkt, sondern auf ganz weißem Grund, wobei ich glaube, dass es nie anders graviert wurde und dass Le Comte es verwechselt oder für das Kruzifix gehalten hat, das Rousselet nach M. Le Brun graviert hat, welches mit Engeln auf dunklem Grund dargestellt ist. »L'élévation en croix«, »Le portement« und »L'entrée en Jérusalem« hat Simoneau versprochen, dem Herrn Hofmarschall zu liefern, sobald sie fertig sind. Er hat mir auch bereits »Le Mausolée de Turenne« übergeben, das er kürzlich graviert hat, ebenfalls nach einer Zeichnung Le Bruns'. Er hat mir versprochen, bei der Rückkehr aus Italien alles zu beschaffen, was von Le Bruns Stichen nicht in Flor. Le Comtes Katalog aufgeführt wird, wenn ich nur dazu vom Herrn Hofmarschall einen vollständigen Bericht über alles, was er von demselben Werk bereits besitzt, bekommen kann, mit ordentlichen Beschreibungen, damit man einen Stich nicht zweimal besorgt, wie es bei Rubens geschehen ist. Von Coipel gibt es auch noch viele kürzlich gravierte Stiche, die der Herr Hofmarschall nicht besitzt, mit deren Ankauf ich warten will, bis Gott mir eine heile Rückkehr nach Paris beschert. Ich bin unglücklich mit dem Katalog über Le Clercs Werk, weil M. Bairain und M. Le Riche, von denen ich ihn hätte bekommen sollen, den ganzen Sommer auf dem Land waren und es noch immer sind; wenn ich zurückkomme, werde ich meinen höchsten Fleiß bemühen, um ihn fertigzustellen. Vor vierzehn Tagen schickte ich mit M. Grubb, welcher direkt nach Stockholm reist und sich an keinem Ort aufhalten wird, eine Rolle mit Rubens' und anderen Kupferstichen; wie im beiliegenden Verzeichnis erläutert wird, konnte ich den übrigen Teil aus Eile nicht anfügen, denn ich erfuhr nicht, dass er reisen würde, bevor er schon im Wagen saß; die andere Rolle habe ich beim Herrn Envoyé abgegeben, welcher sie mit M. Repsdorph schicken wird, der in vierzehn Tagen von hier nach Schweden reisen wird. In derselben Rolle befinden sich auch die durchgezeichneten Skizzen für das Modell sowie die Kopie des langen Profils. Ich konnte sie nicht mit der Post schicken, da man sie dann

Samma rulla äre och de af-tracerade figurerna till modellet, såsom åg copian af dän långa profilen. Jag har intet kunnat skicka däm med påsten emedan de då skolat wýktz ihop, och således blifwit bårtskiämda. Jag har på Hr. Envoyéns befallning talt med M. Simoneau åm Desseinerna graverande, /: ty M. Le Clerc will intet taga dät på sig :/ han är åg en af de härwarande habilste graveurer och låfwar giöra det med flýtt, så snart Hr. Envoyén will contrahera med honom där åm. Elliest har han mycket recommenderat mi gen graveur sãm warit hans discipel, hwilken har lust att resa till Swärje. Skulle Hr. Håfmarskalken tackes antaga någon, så kan jag försäkra att dänna lærer giöra Hr. Håfmarskalken noýe, han är en ung karl åm sina 20 åhr, sãm lærer med lifztiden drifwa sin kånst högt, och sãm Hr. Håfmarskalken kan tillböya effter sitt ägit behag och goust bäst honom tackes, han har ett pro-pert och rent maner och arbetar ändå fort, dätta lilla bladet el. Elevationen af Place de Victoire, sãm är utur Le Blonds wärk, hwilket han störste delen graverat, har han på en dag förfärdigat och kan Hr. Håfmarskalken där uti så mycket bättre se han rena maner att ätza, sãm han dät ännu intet retoucherat eller rördt där wid med grafstickelen. Jag skickar och uti rullan sãm lämnas hos Envojen ett större blad nembl. Plantan af S. Denis kiörkia, hwilket är rätt wäl giordt, och hwaruppå han icke mer än i Siu dagar arbetat. Architectur och ornamenten är hans force men med figurer sãm äro något större, är han ännu icke nog wan, dock har han Simoneaus maner och lærer snart där uti giöra sig jamwäl färdig. M. Simoneau har för säkrat mig att Hr. Håfmarskalken kan hafwa honom och jag tror att denna Kåpparstickaren är rätt wuxen åt Hr. Håfmarskalkens Slåtz desseiner, hwilka jag uptecknat, och hwilka alla menniskior så wäl i Staden sãm wid håfwet önska att få snart se i dagzliuset. Effter Hr. Håfmarskalken har utlåtut sig, att ju förr ju hälldre willia begynna där med, så fördristar jag mig att recommendera honom på Simoneaus parolle och hwad jag redan af hans arbeite sedt, hemställandes här jämte Hr. Håfmarskalken att man intet alltid kan finna en Karl sãm är habil och ändå ung, utan Hustru och Barn, och sãm Hr. Håfmarskalken kan gifwa en liten Cammare uti sitt hus och drifwa honom effter sitt ägit godtyckio. När freden blir, blifwa åg Handtwärkarena dyra, men nu weta de intet hwad de skola taga sig före i mangel af åtgång på deras arbeite, Hr. Håfmarskalken kan här uti

hätte zusammenfalten müssen, wodurch sie verdorben worden wären. Ich habe nach des Herrn Hofmarschall Befehl mit M. Simoneau über die Gravierung der Zeichnungen gesprochen, da M. Le Clerc sie nicht auf sich nehmen will; er ist ebenfalls einer der fähigsten Graveure hier und verspricht, mit Fleiß daran zu arbeiten, sobald der Herr Hofmarschall mit ihm darüber einen Vertrag abschließen will. Ansonsten hat er mir dringend einen Graveur empfohlen, der sein Schüler war, welcher gerne nach Schweden reisen würde. Sollte der Herr Hofmarschall jemanden aufzunehmen gedenken, so kann ich versprechen, dass dieser dem Herrn Hofmarschall Freude bereiten wird, er ist ein junger Kerl um die 20 Jahre, welcher es in seiner Lebenszeit mit seiner Kunst weit bringen wird und den der Herr Hofmarschall sich zurechtbiegen kann, wie es ihm nach seinem Behagen und seiner Laune am besten erscheint; er hat einen ordentlichen und sauberen Stil und arbeitet trotzdem schnell, dieses kleine Blatt oder die Elevation vom Place des Victoires, welches aus Le Blonds Werk stammt und das er zum größten Teil graviert hat, hat er an einem Tag angefertigt, und daran kann der Herr Hofmarschall noch viel besser seine saubere Art zu ätzen erkennen, da er es noch nicht retuschiert oder mit dem Grabstichel angerührt hat. Ich schicke außerdem in der Rolle, die beim Envoyé verbleibt, ein größeres Blatt, nämlich den Plan der Kirche von Saint-Denis, welche recht gut gemacht ist und an der er nicht länger als sieben Tage gearbeitet hat. Architektur und Ornamente sind seine Stärke, mit etwas größeren Figuren ist er noch nicht sehr vertraut, doch er beherrscht Simoneaus Stil und wird die entsprechenden Fertigkeiten bald entwickeln. M. Simoneau hat mir versichert, dass der Herr Hofmarschall ihn haben kann und ich glaube, dass dieser Kupferstecher wie geschaffen für die Schlosspläne des Herrn Hofmarschall ist, welche ich aufgezeichnet habe und welche alle Menschen, sowohl in der Stadt als auch am Hof, bald im Tageslicht zu sehen wünschen. Nachdem der Herr Hofmarschall zum Ausdruck gebracht hat, dass er so schnell wie möglich damit beginnen wolle, erlaube ich mir, ihn nach Simoneaus Bericht und dem, was ich bereits von seiner Arbeit gesehen habe, vorzuschlagen, und möchte den Herrn Hofmarschall ansonsten darauf hinweisen, dass man nicht immer einen Kerl findet, der fähig, aber noch jung ist, ohne Frau und Kind, und dem der Herr Hofmarschall ein kleines Zimmer in seinem Haus geben und ihn nach seinem eigenen Gutdünken anleiten kann. Wenn wieder Frieden herrscht, werden auch die Handwerker teuer, doch gerade wissen sie aus Mangel an Nachfrage für ihre Arbeit nicht, wie sie sich beschäftigen sollen, der Herr Hofmarschall kann daher bis zum Frühling dafür festlegen, was er will. Unterdessen

resolvera hwad honom tackes till wåren. I medler tyd will jag förmana honom att öfwer wintern lägga sig med flýt på Stora figurer, hwilket kunde kamma till paß wid particulariteternas förfärdigande, oansedt dät sām af sådant smått skall wara rätt wäl kan Hr. Håfmarskalken låta sticka här.

Trädgårdsmästarens Sohn S. Christian är Hr. Håfmarskalken alldrödmuikligast förbunden, emot dän Nåde honom wisat är. Jag har skaffat honom hos en Mästare, hwilken han fuller måste gie en Louis d'or åm månan, men har där emot fritt att wara hos honom alla dagar i weckan ifrån mågon in till afftonen, och får afcopiera hwilka desseiner han helst will begiära, han skall med det första och när han ännu litet avancerat sända Hr. Håfmarskalken particulariteterna af Marly tregård och cascader. Dät är en kwicker dräng, men där hos ännu mycket flychtig, hwarföre jag recommenderat honom uti Hr. Envoyens kåst, hus och upseende dät han öfwer wintern fritt och för intet hafwer, emot wåren måste han begifwa sig i trädgårdar. Jag har och fått hans pänningar åt Hr. Envoyen, att han nu måste giöra räkenskap för hwar halföre.

Jag har twänne små Ballotter af gambla Kåpparstycken och Böcker, sām jag här för gått kiöp ska krast mig till, hwilka Hr. Envoyen lærer under Hr. Håfmarskalkens namn sända till Stockholm med Carl Fricks Skeppare Hans Prytz, åm Hr. Håfmarskalken tackes wisa mig dän nåden att taga dām emot och betala frakten så kan det afräknas på hwad jag i Rom för Hr. Håfmarskalken lærer upkiöpa, Mademoiselles Jacquins hade låfwat mig att taga den mäd sig, men nu hafwa de hafft den olyckan att både på en dag fastna i Mäßlingen eller Kåpporna, så att de intet kunna resa för än i wår dät är skade med dām ty dän älsta är Skiön, dock försäkrar deras Medecin att de intet blifwa mycket marquerade, hwilket Hr. Håfmarskalken tackes låta M. Lundberg berätta deras moder.

Åm Sängerskorna i Italien, skulle jag gärna wid första lägenhet åstunda ifrån Hr. Håfmarskalken uttryckeligare Ordres, samt huru mycket Hr. Håfmarskalken alldrahögst will Spändera där uppå, Hr. Envójén har där åm talt och frågat M. Le Nonce men han säger att nu för tiden, inga särdeles goda röster finnas i Rom, hwafwandes Kåysaren dragit de alldrabästa till Vien, dock skola uti Bolonien ännu wara några kwar. Alla wåra Landzmän sāsom Benzeliuss, Cederhiälm, Carlsson, Brauner, hwilka hafwa kāmmit hýt ifrån Vien,

werde ich ihn ermahnen, sich über den Winter fleißig mit großen Figuren zu befassen, was ihm bei der Anfertigung der Details gelegen kommen könnte, dessen ungeachtet kann der Herr Hofmarschall das, was von den so kleinen wirklich gut werden soll, hier stechen lassen.

Der Sohn des Gärtners, S. Christian, ist dem Herrn Hofmarschall alleruntertänigst verbunden angesichts der Gnade, die ihm erwiesen wurde. Ich habe ihn bei einem Meister untergebracht, dem er einen ganzen Louis d'Or im Monat bezahlen muss, aber dafür steht es ihm frei, alle Tage der Woche von morgens bis abends bei ihm zu sein und alles an Zeichnungen abzukopieren, was er am liebsten wünscht; er wird als Erstes und, wenn er noch etwas weiter gekommen ist, dem Herrn Hofmarschall Details aus dem Marly-Garten und von den Kaskaden senden. Er ist ein lebendiger Bursche, doch dabei noch sehr sprunghaft, weshalb ich ihn in des Herrn Envoyé Versorgung, Unterkunft und Aufsicht übergeben habe, die er über den Winter kostenlos und ohne Gegenleistung bekommt, doch im Frühjahr muss er sich in die Gärten begeben. Ich habe auch sein Geld dem Herrn Envoyé übertragen, sodass er nun jede halbe Öre abrechnen muss.

Ich habe zwei kleine Weinkisten mit alten Kupferstichen und Büchern, die ich hier zu einem guten Preis erstanden habe, welche der Herr Envoyé unter des Herrn Hofmarschall Namen mit Carl Fricks Schiffer Hans Prytz nach Stockholm senden wird; wenn der Herr Hofmarschall mir die Gnade erweisen würde, sie entgegenzunehmen und die Frachtkosten zu bezahlen, so kann das mit dem verrechnet werden, was ich in Rom für den Herrn Hofmarschall aufkaufen werde. Die Mademoiselles Jacquin hatten mir versprochen, sie mitzunehmen, doch nun hatten sie das Unglück, beide an einem Tag an Mässern oder Blättern zu erkranken, sodass sie erst im Frühjahr reisen können; es ist schade um sie, denn die Älteste ist schön, doch ihr Arzt hat versichert, dass sie keine schlimmen Male davontragen werden, was der Herr Hofmarschall gedenken könnte, M. Lundberg ihrer Mutter erzählen zu lassen. Wegen der Sängern in Italien würde ich gerne bei der ersten Gelegenheit des Herrn Hofmarschall ausdrückliche Bestellungen erwünschen sowie wie viel der Herr Hofmarschall allerhöchstens dafür ausgeben will; der Herr Envoyé hat darüber gesprochen und M. Le Nonce gefragt, doch er sagt, dass es heutzutage keine sonderlich guten Stimmen in Rom gebe, da der Kaiser die allerbesten nach Wien geholt habe, doch in Bologna sollen noch einige übrig sein. Alle unsere Landsmänner, wie Benzeliuss, Cederhiälm, Carlsson und Brauner, welche von Wien hierhergekommen sind, erzählen, dass sie dort am selben Ort heutzutage alles nach italienischer Manier bauen und dass

berätta att de där sammastädes nu för tiden bygga alt på dät Italienske maneret och att deras meubler uti rikhet mycket öfvergå fantzosernas, hwilket jag har möda att tro och stor Lust att se, men för min medel-löshet skull låter dät intet göra sig, så framt icke Hr. Håfmarskalken igienom något förslag kunde utwärka hans Kongl. Majt. allernådigste continuation af min sidsta pension, får nästkåmmande åhr, då jag kunde gå ifrån Venise till Vien och så tillbakars genom Bejern och Switserlandet in uti frankriket igien, ty uti Munken säyes en stor Slåtbygnad wara begynt, såm uti magnificerna skall öfvergå dän Berliske.

Med första Bref såm Högwälb. Hr. Håfmarskalken tackes skrifwa mig till Rom, skulle jag och gärna weta huru Hr. Håfmarskalken will att de Böcker jag där kiöpandes warder skola kamma till Stockholm åm jag skall föra dän mäd mi geller åm de skola inpackas och skickas med påstwagnen ifrån Venise till Hambourg. Hr. Envöjen menar att dät är kårtaste och Säkraste wägen, men jag will i medler tyd, så snart jag kamma i Italien, göra mig åm deß Säkerhet noga kunnig och underrättad.

För dät öfriga är jag föranlåten nu ssom tillförenda min wällfärd uti Högwälb. Hr. Håfmarskalkens nådiga försårg att anbefalla, utåm hwilkens bistånd jag näst Gudz intet kan kamma ur stället, bediandes jag alldra-ödmiukligast, att där jag uti Italien skulle råka i någon nöd, att Hr. Håfmarskalken tackes råka mig sin hiäl-prika hand. Högwälborne Hr. Håfmarskalken tackes åg anmähla min alldraödmiukeste tjänst och hållsning till Högwälb. Frau Grefwinnan samz fröknarna och Hr. Baron Tesisn hwar med jag näst trogit anbefallande uti den alldrahögstes beskydd, in till min dödztund för-blifwer

Högwälb. Hr. Håfmarskalkens
Alldraödmiukeste Tiänare
Georg Josua Törnqvist
Paris d. 24. Octobr. 1705

deren Möbel die der Franzosen an Prunk weit übertreffen, was ich nur schwer glauben und sehr gerne sehen möchte, doch aufgrund meiner Mittellosigkeit wird sich das nicht bewerkstelligen lassen, sofern nicht der Herr Hofmarschall durch irgendeine Anregung Seiner Königlichen Majestät allergnädigste Fortführung meiner letzten Vergütung über das folgende Jahr bewirken könnte, in dem ich von Venedig nach Wien und durch Bayern und die Schweiz zurück nach Frankreich fahren könnte, denn in München soll ein großer Schlossbau begonnen worden sein, welcher in seiner Pracht den in Berlin übertrifft.

Durch den ersten Brief, den mir der Herr Hofmarschall nach Rom zu schreiben gedenkt, würde ich außerdem gerne erfahren, wie der Herr Hofmarschall sich vorstellt, dass die Bücher, die ich dort kaufen werde, nach Stockholm gelangen, ob ich sie mitführen soll oder ob sie verpackt und mit dem Postwagen von Venedig nach Hamburg geschickt werden sollen. Der Herr Envoyé meint, das sei der kürzeste und sicherste Weg, doch ich will indessen, sobald ich nach Italien komme, mich über dessen Sicherheit ausreichend kundig machen.

Im Übrigen beabsichtige ich nun wie zuvor, meinen Wohlstand der gnädigen Fürsorge des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall anzuvertrauen, ohne dessen Beistand ich nach dem Gottes nicht von der Stelle kommen kann und bitte untertänigst darum, dass, sollte ich in Italien irgendwie in Not geraten, mir der Herr Hofmarschall seine hilfsbereite Hand zu reichen gedenke. Der Hochwohlgeborene Herr Hofmarschall möge ebenfalls meine alleruntertänigste Ergebenheit und Grußbotschaft an die Hochwohlgeborene Frau Gräfin sowie die Fräulein und Herrn Baron Tessin weitergeben, womit ich in meiner treuen Ergebenheit im Schutz des Allerhöchsten verbleibe bis zu meiner Todesstunde

des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall
alleruntertänigster Diener,
Georg Josua Törnqvist
Paris, 24. Oktober 1705

16.

Marseille, 4. Dezember 1705

Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711

Marseille 4 Dec. 1705

Högwälborne Hr. Baron och Håfmarskalk

Jag har ännu intet längre hindt än hyt till Marseillen, orsaken att jag i Lion måst wänta i 5 dagar uppå le coche d'eau eller warpskutan såm borde gå därifrån till Auvignon, hwilken war ofärdig, och blef ändå intet färdig utan wÿ måste resa landwägen hyt neder. Men i medler tyd, har jag åg fått sedt alt hwad på dänna Sidan af frankriket är wärdigt att besees, såsom Antiquiteterna i Nismes, Pont S. Esprit, Pont de Garde, Avignon, Aix, S. Baume, och åtskillige andre orter, här i Marseillen har jag med Ledsamhet redan wändt i åtta dagars tyd, hafwandes först ärnat gå med en Genuesisk Felucque, men såm alla afrådt mig ett så litet fartyg, uti så stor stärm och så hårdt årstyd, så har jag tingat åß in på en fransk barque såm innan twå dagar och så går till Genua. Jag har sedan ärnat gå genom Milan till Venise att se Carnevalen, men åm jag i Genua märker dän ringaste osäkerhet, eller får icke dåß bättre föllje, så tar jag kårtare wägen genest till Rom, och lagar sedan att jag christi himmelsfärdz tyd kan wara i Venise, att se ceremonierna och de fester såm anställas öfwer Dogens förlofning med hafwet. Hwarest jag kan hafwa något tillfälle Högwälborne Hr. Håfmarskalken med min ödmiuka Skrifwelse att upwachta, skall jag intet förfinna att låta Högw. Hr. Håfmarskalken weta huru jag min resa fortsättiar, och hwad jag kan öfwerkåmma som hörer till de mig anförtrodde memorialer. Skulle Högwälb. Hr. Håfmarskalken i medlertyd hafwa något mig att befalla, så wore det bäst att sända Brefwen till Hr. Envoyén då han vidare lærer hafwa försårg att de kåmma mig tillhanda. Jag föranlåtes och ödmiukligaste att bedia dät Högwälb. Hr. Håfmarskalken tacktes med dät första låta mig weta hwarest och till hwilken Banquier min wäxel ställes, på det jag i nödfall måtte hafwa något att gå till. För det öfriga drager jag ännu dän ödmiuka tillförsicht till Högwälb. Hr. Håfmarskalken, att ha nicke tager sin Hiälprike hand ifrån mig nu när dät bäst är mig angelägit, utan täncker uppå något möyen att för må hans Kongl. Maÿt. ännu till någon Liberalité, på det jag i hemresan nästkåmmande åhr, må kunna droÿa ett p. [paar] måner i Paris och sedan besökia Ängeland åg Hålland, åm åg Högwälb. Hr. Håfmarskalken intet skulle finna rådeligit

Marseille, 4. Dezember 1705

Hochwohlgeborener Herr Baron und Hofmarschall

Ich habe es noch nicht weiter geschafft als bis hier nach Marseille; der Grund ist, dass ich in Lyon 5 Tage auf »le coche d'eau« oder das Treidelschiff warten musste, welches von dort nach Avignon fahren sollte, das noch nicht fertig war, jedoch auch nicht fertig wurde, weshalb wir über den Landweg nach hier unten reisen mussten. Doch in der Zwischenzeit konnte ich alles sehen, was auf dieser Seite Frankreichs wert zu besichtigen ist, wie die Antiken von Nîmes, Pont-Saint-Esprit, Pont du Gard, Avignon, Aix, Sainte-Baume und einige andere Orte; hier in Marseille habe ich zu meiner Betrübniß schon acht Tage gewartet, nachdem ich erst mit einer genuesischen Feluke zu fahren gedachte, doch als alle mir von so einem kleinen Fahrzeug abrieten, in so starkem Sturmweather und der so harten Jahreszeit, habe ich uns auf einer französischen Barke angemeldet, die in zwei Tagen abfährt, und zwar nach Genua. Ich beabsichtige danach, über Mailand nach Venedig zu fahren, um den Carneval zu sehen, doch wenn ich in Genua die geringste Unsicherheit verspüre oder dafür keine bessere Begleitung bekomme, so nehme ich den kürzeren Weg direkt nach Rom und richte es so ein, dass ich zur Zeit um Christi Himmelfahrt in Venedig sein kann, um die Zeremonien und die Feste, die zur Verlobung des Dogen mit dem Meer stattfinden, zu sehen. Wo auch immer ich zu der Gelegenheit komme, dem Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall mit einem Schreiben aufzuwarten, werde ich nicht versäumen, den Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall wissen zu lassen, wie ich meine Reise fortsetze und was ich von dem, was den mir anvertrauten Memoranden angehört, beschaffen kann. Sollte der Hochwohlgeborene Herr Hofmarschall mir unterdessen etwas aufzutragen haben, so wäre es am besten, die Briefe an den Herrn Envoyé zu schicken, der sich anschließend sicherlich darum kümmern wird, dass ich sie erhalte. Ich möchte außerdem auf das Untertänigste darum bitten, dass der Hochwohlgeborene Herr Hofmarschall mir baldmöglichst mitzuteilen gedenkt, wohin und an welchen Bankier mein Wechsel adressiert wird, damit ich im Notfall einen Ort wüsste, wohin ich mich wenden kann. Im Übrigen schöpfe ich noch immer die untertänige Zuversicht dem Herrn Hofmarschall gegenüber, dass er seine hilfsbereite Hand nicht von mir fortziehe, wo sie mir am dringendsten gelegen kommt, und sich zusätzlich ein Mittel überlege, Seine Königliche Majestät dazu zu bewegen, mehr Freiraum zu gewähren, sodass ich auf der Heim-

att jag må besökia Vien och de Tyska fristäderna hwarest likwål kånster och manufacturer säyas ännu florera. Dät är sant att jag, nu måste wända min Gullkied i penningar till att understödia dän Italienske resan, hwarest allting säyes wara dyrare än i frankriket, men Högwälb. Hr. Håfmarskalken kan och wäl tänkia med hward harm man måste resa, när man intet är mächtig att kiöpa ett blad af dät man stundom af en händelse och sedan alldrig mera kan få se. Hundrade Rl. [Riksdaler] mer eller mindre för hans Kungl. Mayt. är en ringa ting, men så wet jag dock att Högwälb. Hr. Håfmarskalken icke utan möda och swårighet kan utwärka något, hwarföre jag och alldrödmuikligast beder åm min drif-tighetz tillgiff, jag har ingen annan här i wärlden min nöd att anförtro, än Högwälb. Hr. Håfmarskalken, utån hwilkens hiälp jag intet mera kan håppas att få se Swärje, hwarest jag dock intill min dödstund önska att få wara

Högwälb. Hr. Håfmarskalkens
Alldraödmukeste Tiänare
Georg Josua Törnquist
Marseille d. 4. Decemb. 1705

[Am linken Rand:] Min ödmuke hållsning till Högwälb. Fru Grefwinnan, fröknarna och Hr. Baron Tessin förglömmens ingalunda.

17.

Livorno, 3. Februar 1706

Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711

Livorno 3. Febr. 1706
Högwälb. Hr. Baron och Håfmarskalk

Effter jag nu har tillfälle, föranlåtes jag medelst deßerader, giöra hos Högwälb. Hr. Håfmarskalken min ödmuke upwachtning, samt berätta min motgång och olycka, att jag endelst af en obeskrifwelig Stårm, och endels af Piemontesiske Corsarer och Brigantiner, uti Sex wekors tyd på en fransysk barque drifwitz kring Medelhafwetz Strander, d. 23 Januarÿ S. N. kummo wÿ änteligen till Genuar, hwarest jag mig uti Siu dagar uppehållit, och må jag otwifwelachtigt bekiänna att åm Genua af något skall kallas Superba så må det änteligen

reise im kommenden Jahr einige Monate in Paris verweilen und sodann England und Holland bereisen dürfen werde, wenn es auch dem Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall nicht ratsam erscheint, dass ich Wien und die deutschen Freistädte besuche, wo gleichwohl die Künste und Handwerke weiterhin florieren sollen. Es ist wahr, dass ich nun meine Goldkette in Geld eintauschen muss, um die Italienreise zu bezuschussen, wo alles teurer sein soll als in Frankreich, doch der Hochwohlgeborene Herr Hofmarschall kann sich wohl vorstellen, mit welchem Ärger man reisen muss, wenn es einem nicht in der Macht steht, ein Blatt zu kaufen, das man zuweilen gelegentlich und dann nie mehr zu sehen bekommt. Hunderte Reichstaler mehr oder weniger sind für Seine Königliche Majestät eine geringe Angelegenheit, und doch weiß ich, dass der Hochwohlgeborene Herr Hofmarschall nicht ohne Mühe und Anstrengung etwas bewirken kann, weshalb ich auch wegen meines Tatendrangs um Verzeihung bitte, ich habe niemanden sonst auf der Welt, dem ich meine Not anvertrauen kann, als den Herrn Hofmarschall, ohne dessen Hilfe ich nicht darauf hoffen kann, Schweden jemals wiederzusehen, wo ich doch bis zu meiner Todesstunde zu sein wünschen dürfte

des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall
alleruntertänigster Diener,
Georg Josua Törnqvist
Marseille, 4. Dezember 1705

[Am linken Rand:] Mein untertäniger Gruß an die Hochwohlgeborene Frau Gräfin, die Fräulein und Herrn Baron Tessin wird keineswegs vergessen.

Livorno, 3. Februar 1706
Hochwohlgeborener Herr Baron und Hofmarschall

Nachdem ich jetzt die Gelegenheit habe, beabsichtige ich mit diesen Zeilen dem Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall meine untertänige Hochachtung zu erweisen sowie von meinem Pech und Unglück zu berichten, dass ich zum Teil wegen eines unbeschreiblichen Sturms und zum Teil wegen piemontesischer Korsaren und Brigantinen für sechs Wochen auf einer französischen Barke zwischen den Stränden des Mittelmeers umhergetrieben bin; am 23. Januar S. N. kamen wir endlich in Genua an, wo ich mich sieben Tage lang aufgehalten habe, und ich darf zweifelsohne gestehen, dass, wenn Genua in irgendeiner Hin-

wara af deß wackra Frescomålningar än af tiänlig Architectur både utwändigt och inwändigt äro upstylte. Jag har där sammastädes sedt twänne Opera ett af 9. och ett af 6 förändringar. Så wäl Theatrerna, såm deß decorationer wore mycket wakra och effter Biblienas dessein, hwilken nu för tiden hålles för en af de habilste architecter och perspectiv tecknare i Italien, när jag hinner till Modena hwarest han bor skall jag sökia hans bekantskap. Deras dantz är gieuserie, deras orchester går äy håller upp emot dän Parisiske, men af röster wore twänne nembl. ett qwinfålk och en Snöping, såm wore mycket behagelige, deras arier siungdes med en oförlikelig kånst och liuflighet, men siälfwa recitativet kan jag äy säya åm det war siunget talat, hackat eller malit, äy håller wore acterna så magnificit klädde såm i Paris, och alldeles inga chorer. Hwar jag farit fram och i alla Boklåder har jag hört effter fester, men dät är Saker som Genueserna alldrig hafwa hört talas åm och intet förstå sig uppå. Och kåm Hr. Håfmarskalken intet tro uti hwad fattigt tillstånd Bokhandelen är uto deße Städer, särdeles på Kåpparstycken hwilka bodar allenast bestå af en hop fransyske moden såm kåmma ifrån Paris öfwer Marseille, och uti några älendige Marie-bilder ifrån Rom. Jag kåm i går med en feluque hýt till Ligorne, och går i mårgon gud will, till Pisa och sedan genom Lucca och Pistoie till Fiorenza, där säyes wara en wacker carneval hwar med jag åg dånna gången måste förnöya mig, tÿ tiden blefwa kårt att gå till venise såm jag ärnat. Ifrån Fiorenza går jag directe till Rom hwarest jag innan fiorton dagar håppas med Gudz hialp att wara, då jag åm ett och annat straxt skall gifwa Hr. Håfmarskalken utförlig berättelse. Skulle Högwälb. Hr. Håfmarskalken i medler tÿd tackas mig något att befalla, så kunna brefwen sändas till Hr. Env. Crons-tröm, hwilken har låfwat draga försårg att de månge kåmma mig till handa. S. Fristedt låter mycket flitigt hållsa sin K. fader Mst. Jonas, han mår wäl och är alt ännu med mig. Högwälb. Hr. Håfmarskalken tackes och anmähla min alldraödmukeste tiänst och hållsning till Högwälb. Fru Grefwinnan fröknarna och Hr. Baron Tessin, hwar med jag in till min dödstund förblifwer

Högwälb. Hr. Håfmarskalkens
Alldraödmukeste Tiänare
Georg Josua Törnquist
Livorno d. 3. Febr. 1706

sicht bemerkenswert genannt werden kann, dann wäre das eher aufgrund der schönen Freskomalereien als wegen tauglicher Architektur, die sowohl von außen als auch von innen verkündigt ist. Ich habe dort an diesem Ort zwei Opern gesehen, eine mit 9 und eine mit 6 Szenenwechseln. Sowohl die Theater als auch ihre Dekorationen waren sehr schön und nach Biblienas⁴⁸ Plänen gebaut, der heutzutage für einen der fähigsten Architekten und Perspektivenzeichner gehalten wird; wenn ich es nach Modena schaffe, wo er wohnt, werde ich versuchen, mich mit ihm bekanntzumachen. Ihr Tanz ist eine Zumutung, ihr Orchester kann auch nicht mit dem aus Paris mithalten, doch von den Stimmen gab es zwei, nämlich ein Frauenzimmer und einen Kastraten, die sehr angenehm waren, ihre Arien wurden mit einer unvergleichlichen Kunstfertigkeit und Lieblichkeit gesungen, doch beim Rezitativ kann ich nicht sagen, ob es gesungen, gesprochen, gestammelt oder geleiert wurde; die Schauspieler waren außerdem nicht so prächtig gekleidet wie in Paris und es gab überhaupt keine Chöre. Wo auch immer ich vorbeigekommen bin und in allen Buchläden habe ich mich nach Festdarstellungen erkundigt, doch das sind Dinge, von denen die Genueser noch nie gehört haben und auf die sie sich nicht verstehen. Der Herr Hofmarschall wird auch nicht glauben können, in welch ärmlichem Zustand der Buchhandel in diesen Städten ist, besonders, wenn es um Kupferstiche geht, welche ausschließlich ein paar der französischen Mode, die über Marseille aus Paris kommen, und einige elendige Marienbilder aus Rom umfassen dürften. Ich bin gestern mit einer Feluke hierher nach Ligorne gefahren und fahre morgen, so Gott will, nach Pisa und sodann durch Lucca und Pistoia nach Florenz, wo es einen schönen Karneval geben soll, mit dem ich mich dieses Mal begnügen muss, denn die Zeit ist zu kurz, um nach Venedig zu reisen, wie ich es vorhatte. Von Florenz fahre ich direkt nach Rom, wo ich mit Gottes Hilfe innerhalb von vierzehn Tagen zu sein hoffe und dem Herrn Hofmarschall daraufhin sofort über das eine oder andere berichten werde. Sollte der Herr Hofmarschall mir indessen etwas aufzutragen haben, so können die Briefe an den Herrn Envoyé Cronström geschickt werden, er hat versprochen, dafür zu sorgen, dass sie mir zukommen mögen. S. Fristedt lässt seinen lieben Vater Meister Jonas sehr fleißig grüßen; ihm geht es gut und er ist immer noch stets bei mir. Der Hochwohlgeborene Herr Hofmarschall gedenke auch, meine alleruntertänigste Ergebenheit sowie ebensolchen Gruß an die Hochwohlgeborene Frau Gräfin, die Fräulein und Herrn Baron Tessin auszurichten, womit ich bis zu meiner Todesstunde verbleibe

des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall
alleruntertänigster Diener,
Georg Josua Törnqvist
Livorno, 3. Februar 1706

18.

Rom, 2. März 1706

Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711

Rom 2. Mars 1706

Högwälborne Hr. Baron och Håfmarskalk

Jag skref fuller Högwälb. Hr. Håfmarskalken till då jag war uti Livorno, och lade brefwet uti min rescammeratz S. Helins couvert till sin fader, hwilket af hans Banquier fortsändes, åm det är framkåmmit, lærer Högwälb. Hr. Håfmarskalken der af se, min olyckelige och långsamma resa till siöf. Uti Pisa drögde jag en och en half dag, att se il combattimento del pontem hwarest jag och såg Gran Duca och deß inträde. Uti Lucca war jag twå dagar, wäntandes på ett opera, hwilket och hade skiöna röster, men decorationerna wore intet så särdeles. Uti Florence drögde wj i 16 dagar, hwarest jag och såg opera samt de sidste dagarna af carnevalen, jämte alt annat, hwad uti Florence är att sees, d. 22. Febr. S.N. kummo wj hýt till Rom, och kan jag äy nogsam beklaða, denna resans dyrhet och många utgiffter, jag är redan så utblåttat, att jag måst sällja halfparten af min kied, och innan jag kåmmer hädan lærer jämwäl resten gå till. Hwarföre jag och ödmiukligast beder, det Högwälb. Hr. Håfmarskalken tåckes så i tid öfwerställa wåxelen, att jag åt monstone där af kan betiåna mig till resan här ifrån. Sig. Rossi, såsom och Dorigni låta ödmiukel. Hållsa Hr. Håfmarskalken, de hafwa skiöna stycken och Böcker, men icke något särdeles, såm nyligen är giort utan allenast redan wet, och på dån åt mig öfwersånde listan specificerat, hwar åm jag och nästkåmmande lördag widlyfftigare will skrifwa, med den påsten såm går öfwer Venise och Hamburg, ty han säyes gå mycket fortare, och richtigare, än dånna öfwer frankriket. Mons. Person hwilken är Directeur de L'Academie Francoise är mig mycket favorable, har och bedt mig anmåhla sin ödmiuke hälsning till Högwälb. Hr. Håfmarskalken, samt låfwat sända med mig Konungen i franckriketz portrait af sin ågen hand, will att betyga den estime han har för Hr. Håfmarskalkens merite och att recomendera sitt namn i deß angenehma bekantskap. Jag har och hafft åtskillige recommendations bref af cardinalenr d'Estreé och andre, hwilka Hr. Extraordinaire Envoyen Cronström skaffat mig, och kan jag wål säya åm Italienerna att åm deras giårningar swarat emot orden och complimenterna, åre de intet menniskior

Rom, 2. März 1706

Hochwohlgeborener Herr Baron und Hofmarschall

Ich habe durchaus an den Herrn Hofmarschall geschrieben, als ich in Livorno war und legte den Brief in das Kuvert meines Reisekameraden S. Helin an seinen Vater, welches von seinem Bankier abgesandt wurde; wenn er angekommen ist, wird der Herr Hofmarschall diesem den Bericht über meine unglücklich verlaufene und langsame Reise zu See entnehmen können. In Pisa verweilte ich eineinhalb Tage, um »il combattimento del ponte« zu besichtigen, wo ich auch den Gran Duca sowie seinen Einzug zu sehen bekam. In Lucca war ich für zwei Tage, um eine Oper abzuwarten, in welcher es auch schöne Stimmen gab, doch die Dekorationen waren nichts Besonderes. In Florenz verweilten wir 16 Tage, wo ich ebenfalls eine Oper sowie die letzten Tage des Karnevals sah und gleichermaßen alles andere, was es in Florenz zu besichtigen gibt; am 22. Februar S. N. kamen wir nach Rom, und ich kann die Kostspieligkeit und die vielen Ausgaben dieser Reise nicht genug beklagen, meine Taschen sind schon so leer, dass ich die Hälfte meiner Kette verkaufen musste, und bis ich von hier abreise, wird wohl der Rest auch fort sein. Daher bitte ich untertänigst darum, dass der Hochwohlgeborene Herr Hofmarschall meinen Wechsel in der Zeit zu übermitteln gedenke, sodass ich mich zumindest für die Rückreise daran bedienen kann. Signore Rossi⁴⁹ und auch Dorigni⁵⁰ lassen den Herrn Hofmarschall untertänig grüßen, sie haben schöne Stiche und Bücher, doch nichts Besonderes, was kürzlich angefertigt wurde, sondern schon alles Bekannte, was auf der mir zugesandten Liste spezifiziert wird, worüber ich auch kommenden Samstag ausführlicher schreiben will, über den Postweg, der durch Venedig und Hamburg führt, denn dieser soll viel schneller und auch eher fehlerlos sein als der durch Frankreich. Monsieur Person, der Directeur de L'Académie Française und mir sehr wohlgesonnen ist, hat mich ebenfalls gebeten, seinen untertänigen Gruß an den Herrn Hofmarschall auszurichten, und versprochen, mir ein mit eigener Hand gemaltes Porträt des französischen Königs mitzugeben, er will damit die Hochachtung, die er vor dem Herrn Hofmarschall hat, bezeugen und seinen Namen in seine angenehme Bekanntschaft empfehlen. Ich habe und hatte auch etliche Empfehlungsbriefe von dem Kardinal d'Estreé⁵¹ und anderen, die mir der Herr Envoyé extraordinaire Cronström besorgt hat, und ich kann durchaus über die Italiener sagen, dass sie, wenn ihre Taten Worten oder Komplimenten entspräch-

utan änglar. Jag håppas likwäl igienom goda wänner och drikz penningar /: hwilket det förnåmbsta och nödigaste är :/ få se alt hwad här wärdigt är att besees. Mons. Starbhus har mycket bedt mig att giöra sin ödmiuke recommendation hos högwälb. Hr. Håfmarskalken, han är mycket afhållen och berömbd af M. Person, såsom och alle andre hör I Staden. M. Fristedt är jag och förplichtadt att recommendera I Högwälb. Hr. Håfmarskalkens nåde och ynnest, han giästar i samma hus såm jag, och har antagit en af de bästa architecter, Rosini wid namn, att lærer sig italienske architectüren, hwilket Hr. Håfmarskalken wid willfälle kan berätta hans fader Mst. Jonas. Såsom jag förmodar, att dät brefwet jag här näst skrifwandes warder, lærer förr kamma Hr. Håfmarskalken till handa, än dätta, så will jag här med sluta, och näst ödmiuk hälsning till Högwälb. Fru Grefwinnan, samt deß förnåhme åmwårdnat, hafwa Högwälb. Hr. Håfmarskalken i dän alldrahögstes mächtige beskydd anbefallad förblifwandes in till min dödztund.

Högwälb. Hr. Håfmarskalkens
Alldrödmiukeste Tiänare
Georg Jos. Törnquist
Rom d. 2 Martis Å 1706

19.

Rom, 6. März 1706

Stockholm, Riksarkivet, Ericssbergsarkivet,
Autografsamlingen, vol. 1

Högwälborne Hr. Baron och Håfmarskalk
Rom 6. Mars 1706

Jag skref fuller förleden tisdag under Hr. Extraordinarie Envoyens couvert, Högwälb. Hr. Håfmarskalken till, men såm dät säyes att påsten härifrån till frankriket, stundom går något owichtig, är jag förorsakat att jämwäl skrifwa öfwer Venise, lätandes här med Högw. Hr. Håfmarskalken weta, att jag effter mycken wederwärdighet uppå sion, och effter en kåstsam landtres, änteligen har hindt hýt till Rom. Dät första jag har giorde, så war jag till S. Rossi, att höra effter, hwad nytt af kåpparstycken nyligen uti hans tryckeri wore förfärdigat, han swarade mig, att han uppå det såm i förtälet af Studio del architettura låfwades, ännu intet vidare

chen, keine Menschen, sondern Engel wären. Ich hoffe dennoch, durch gute Freunde und Trinkgeld, was das Vornehmste und Nötigste ist, alles zu sehen zu bekommen, was besichtigungswürdig ist. Monsieur Starbhus⁵² hat mich inständig darum gebeten, dem Herrn Hofmarschall seine untertänige Ergebenheit mitzuteilen, er ist sehr beliebt und wird sowohl von M. Person als auch von allen anderen hier in der Stadt gelobt. Ich bin außerdem verpflichtet, M. Fristedt in des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall Gnade und Gunst zu empfehlen, er ist im selben Haus wie ich untergebracht und hat einen der besten Architekten namens Rossini engagiert, um ihm die italienische Architektur zu lehren, was der Herr Hofmarschall bei Gelegenheit seinem Vater Meister Jonas erzählen kann. Nachdem ich vermute, dass der Brief, den ich hiernach schreiben werde, dem Herrn Hofmarschall früher in die Hände kommt als dieser hier, will ich hiermit schließen und nebst untertänigem Gruß an die Hochwohlgeborene Frau Gräfin sowie ihr vornehmes Gefolge den Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall dem mächtigen Schutz des Allerhöchsten anvertraut wissen und verbleibe bis zu meiner Todesstunde

des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall
alleruntertänigster Diener
Georg Josua Törnqvist
Rom, 2. März 1706

Hochwohlgeborener Herr Baron und Hofmarschall
Rom, 6. März 1706

In der Tat schrieb ich bereits vergangenen Dienstag unter des Herrn Envoyé extraordinaire Kuvert an den Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall, doch da gesagt wird, dass die Post von hier nach Frankreich mitunter etwas vernachlässigt wird, bin ich veranlasst, zusätzlich über den Postweg durch Venedig zu schreiben, um dem Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall mitzuteilen, dass ich es nach sehr widrigen Umständen auf der See und einer kostenaufwendigen Reise über den Landweg endlich hierher nach Rom geschafft habe. Als das Erste, was ich hier machte, ging ich zu S. Rossi, um mich zu erkundigen, welche neuen Kupferstiche kürzlich in seiner Druckerei angefertigt wurden; er antwortete mir, dass er in Bezug auf das, was im Vorwort des Studio del

hindt, än först keysarnas, påwarnas samt de Fransyske, Spanske, Ångelskes och Pålske Konungarnas succession och portraitter, de äro alle af Samma art och Storlek såm de Turkiske hwilka Hr. Håfmarskalken redan uti sitt gallerie har, och såm jämwäl ät ett blad af samma wark. Där näst Raccolte de Statue antiche et Moderne, hwilket wärk är mycket wackert och wäl stäcket, men kåstar 12 Scudi. Mästarna såm dät stuckit, äro Randon, Dorigni, Andriot, Audenaerd, fr. Aquila och Polly, bak effter är och en discours öfwer alla Statuerne. Af det öfriga, såm i bemålte förtahl ut fästes, skall fuller en stor hop wara tecknat, men ännu ingen ting wara påbegynt att stickas, och menar Rossi att det intet inåm tre åhr lærer kunna förfärdigas. Elliest har han nu ett wärk under händer, såm heter Gemine antiche, figurate cioè nova edizione delle gemme di Leonardo Agostini d'Enca Vio, e di Pietro Stefanonio, com copiosa aggiunta etc. hwilket wärk innan några månader lærer bli färdigt. Utan dätta är intet annat än Lucerne antiche di Bartoli, hwilken Hr. Håfmarskalken redan på sin upsatz anteknat och begiärt. Såsom och Sepolcri antichi del Medesimo Bartoli hwilken ännu senare uplagd är och kåster jämwäl 4 Scudi, och wänter jag befallning åm han och skall kiöpas, eller åm Hr. Håfmarskalken honom redan har. Af Cavallier Fontanas wärk, är ännu intet någon senare tom utkåmmen, oansedt jag ännu intet warit hos honom, eller wet åm det påarbetas, eller huru där med lider, utan skall med det första giöra mig här åm nogare underrättade. Elljest är en wacker Bok nyligen uplagd hos Antonio Rossi såm heter Basilica Pisana, med wackra Kopparstycken öfwer siälfwa kiörkan, såsom och alt annat, hwad af Architectur och andra curiositeter i Staden Pisa finnas, han kåster 4 Scudi. När jag war i Florence berättade mig Stahärtigens Bibliothecarius Malibechi att Le grand Prime har under händer att låta gravera ett wärk, af alla particulariteter, Målningar och Statuer, såm i galleriet och Palazzo di Pitti finnas, och att redan wid paß 130 plåter där af äro färdige. Hr. Håfmarskalken lærer wäl redan hafwa le tre camere di Pietro Bezetti da Cortonia i 26 fogli e mezofogli imperiali. Jag har för några dagar sedan besökt Padre Bonemi, att se hans el. Jesuiternas skiöna cabinet, och såm jag förnam, att han nu intet hade mer än 5 exemplar af det goda pappret igiän, af sin bok, nödgades jag straxt att kiöpa ett för 7 Scudi, det giemerare kåstar 6. Inåm några weckor, blir och färdig hans Catalogus ordinum Religiosorum, dät är en utförlig beskrifning öfwer alla slagz munkar och numra med deras drächter, wälstucke. Han

architettura versprochen wurde, noch nicht mehr geschafft habe, als vorerst die Sukzession und Porträts der Kaiser, Päpste sowie der französischen, spanischen, englischen und polnischen Könige; sie sind alle im selben Stil und in derselben Größe wie die der türkischen, von welchen der Herr Hofmarschall bereits eines in seiner Galerie hat und was eigentlich ein Blatt aus demselben Werk ist. Danach folgen die »Raccolte de Statue Antiche et Moderne«, was ein sehr schönes und gut gestochenes Werk ist, aber 12 Scudi kostet. Die Meister, die es gestochen haben, sind Randon,⁵³ Dorigni, Andriot,⁵⁴ Audenaerde,⁵⁵ F. Aquila⁵⁶ und Polli;⁵⁷ hinten gibt es außerdem eine Abhandlung über alle Statuen. Von dem Übrigen, was im erwähnten Vorwort angekündigt wurde, soll durchaus schon eine große Anzahl gezeichnet worden sein, doch es wurde noch nicht begonnen, etwas zu stechen, und Rossi ist der Ansicht, dass es nicht einmal innerhalb von drei Jahren fertiggestellt werden könne. Ansonsten ist bei ihm gerade ein Werk in Bearbeitung, das »Gemine antiche, figurate cioè nuova edizione delle gemme di Leonardo Agostini d'Encavio, e di Pietro Stefanonio, com copiosa aggiunta etc« heißt, welches wohl innerhalb von ein paar Monaten fertig sein wird. Abgesehen davon verbleibt nichts anderes als »Lucerne antiche di Bartoli«, was der Herr Hofmarschall bereits in seinem Aufsatz vermerkt hat und gerne besäße, wie auch »Sepolcri antichi del Medesimo Bartoli«, was noch später aufgelegt wurde und ebenfalls 4 Scudi kostet, und ich warte auf den Befehl, ob dies auch gekauft werden soll, oder ob der Herr Hofmarschall es bereits besitzt. Von Kavalier Fontanas⁵⁸ Werk ist noch kein neuerer Band erschienen, wobei ich bislang nicht bei ihm gewesen bin oder weiß, ob dieser in Arbeit ist und wie es damit vorangeht, worüber ich mich jedoch so schnell wie möglich unterrichten lassen werde. Ferner wurde kürzlich ein schönes Buch bei Antonio Rossi aufgelegt, das »Basilica Pisana« heißt, mit hübschen Kupferstichen zu ebendieser Kirche sowie allem anderen, was es an Architektur und anderen Sehenswürdigkeiten in der Stadt Pisa gibt; es kostet 4 Scudi. Als ich in Florenz war, erzählte mir des Großherzogs Bibliothekar Malibechi, dass Le Grand Prime daran arbeite, ein Werk gravieren zu lassen, das alles Hervorzuhebende an Malereien und Statuen umfasst, die sich in der Galerie und im Palazzo di Pitti befinden und dass bereits ungefähr 130 Platten davon fertig seien. Der Herr Hofmarschall wird »Le tre camere di Pietro Bezetti da Cortonia i 26 fogli e mezofogli imperiali« wohl schon besitzen. Ich habe vor einigen Tagen Padre Bonemi besucht, um sein schönes Kabinett, oder das der Jesuiten, zu besichtigen, und als ich erfuhr, dass er nunmehr nur noch 5 Exemplare seines Buches auf schönem Papier hat, war ich direkt genötigt, eines für 7 Scudi zu kaufen; das Gewöhnliche kostet 6. Innerhalb von wenigen Wochen sollte auch sein »Catalogus ordinum Religiosorum« fertig werden, dabei handelt es sich um eine ausführliche Beschreibung

will och nu begynna att upläggia på nytt och in folio, sin Delectatio mentis et oculi, dät är en utförlig beskrifning och aftekning af hela deras gallerie, med antiquiteter oh andra curiositeter, hwilken och inåm ett åhr lærer blifwa färdig. Padre Pozzo har warit ett par åhr i Vien att arbeta för Kaïsaren, men wäntes nu oförtöfwat tillbakas hÿt till Rom, och såsom jag markt att hans wärk fort går åt, har jag och kiöpz för Hr. Håfmarskalken, deß andra tom af Perspectiva, hwilken Å. 1700 utgången är, han består af äfwen så många och så skiöna Kåpparstycken, såm dän förre åm Hr. Håfmarskalken redan skulle hafwa honom, önskar jag att få weta, på det jag kunde förÿttra honom igiän. Rafaëls planeter, och de 5 tableaux de S. Pierre, har jag kiöpt hos Dorigni, det stor stycket, såm han nyligen graverat effter Christi Förklaring af Rafaël uti S. Pietro in Montorio, är mycket wackert men altfördyrt, giällandes 5 testoner, hwilket jag så mycket mindre kan drista mig att gie därföre, såm jag wet, att Hr. Håfmarskalken har det samma tillförmene, graverat af en annan mästare. Med festerna är jag alldeles olyckelig, ty uti alla de Städer och fläckter jag igienomfarit, är icke en Bokhandlare eller Bokbindare bod, hwaruti jag icke warit, och där effter frågat, har och wäl sedt några hundrade men icke dät ringaste af det såm jag har på listerna. Hwad Callot anbelangar, så har jag fuller hafft cardinal d'Estreks recommendation till Florentinske ministern här i Rom, Comte Fede, at than skulle skaffa mig något ifrån Florence, han har och wäl låfwat, men jag tror att det blir effter det Italienske maneret, ord och complimenter dät förnemsta jag lærer få. Jag har redan förfrågat mig, huru man framdeles, kan få härifrån till Stockholm, hwad såm af Böcker och annat kunde åstundas, och hafwa så wäl Rossi såm några andre låfwat draga försårg att dät kan skickas med påstwagnen öfwer Venise till Hamburg, men där måste Hr. Håfmarskalken, hafwa någon wiß corespondent till hwilken man kan adressera Sakerna, och såm sedan kan sända dän, med någon Lybzman, eller annat bud åth Stockholm. När jag kåmmer till Hamburg kan jag beställa där åm i medler tyd will jag dänna gången släpa med mig så mycket jag kan, för det öfriga beder jag alldraödmuikligast, dät Högwälb. Hr. Håfmarskalken täcktes få laga, att min wwäxel kan kåmma richtig till Venise, och att jag kan här få weta till hwilken han är, på dät jag ned kunna draga penningarna hÿt till mig, där jag få har af nöden. Gud wet huru dät skall hinna ut, kieden lærer alldeles gå åt innan jag kåmmer ifrån Rom. Åm Hr. Håfmarskalken täckes skrifwa mig till, så är

über alle Arten von Mönchen und Nonnen mit ihren Trachten, gut gestochen. Er möchte nun auch damit beginnen, seine »Delectatio mentis et oculi« neu und in Folio aufzulegen, das ist eine ausführliche Beschreibung und Abzeichnung ihrer gesamten Gallerie, mit Antiquitäten und anderen Besonderheiten, welche innerhalb von einem Jahr fertig werden soll. Padre Pozzo⁵⁹ ist ein Jahr in Wien gewesen, um für den Kaiser zu arbeiten, und wird nun ohne Verzögerung wieder hier in Rom erwartet; und nachdem ich gemerkt habe, dass sein Werk schnell ausgeht, habe ich für den Herrn Hofmarschall seinen zweiten Band der »Perspectiva« erworben, der im Jahr 1700 ausverkauft wurde, er besteht aus ebenso vielen und schönen Kupferstichen wie der vorherige; falls der Herr Hofmarschall ihn bereits besitzen sollte, wünsche ich dies zu erfahren, damit ich ihn wieder veräußern kann. Rafaels Planeten und die 5 »Tableaux de Saint Pierre« habe ich bei Dorigni gekauft; das große Stück, das er kürzlich nach der Erklärung Christi von Raffael⁶⁰ in San Pietro in Montorio graviert hat, ist sehr schön, doch viel zu teuer, und zwar 5 Testoni, was ich mir noch viel weniger dafür zu geben erlauben kann, nachdem ich weiß, dass der Herr Hofmarschall dasselbe bereits besitzt, nur von einem anderen Meister graviert. Mit den Festen habe ich überhaupt kein Glück, denn in all den Städten und Ortschaften, durch die ich gefahren bin, gibt es keinen Buchhändler oder Buchbinderladen, bei dem ich nicht war und danach gefragt habe, ich habe wohl auch einige Hundert gesehen, doch nicht das Geringste von dem, was auf meiner Liste steht. Was Callot betrifft, so hatte ich durchaus die Empfehlung des Kardinals d'Estre an den florentinischen Minister hier in Rom, Comte Fede, dass er mir etwas aus Florenz beschaffen solle, er hat es wohl auch versprochen, doch ich denke, dass es nach der italienischen Manier verlaufen wird und Worte und Komplimente das Höchste sein werden, was ich bekomme. Ich habe mich schon erkundigt, wie man später das, was an Büchern und Sonstigem anfallen könnte, von hier nach Stockholm befördern kann, und sowohl Rossi als auch einige andere haben versprochen, dafür zu sorgen, dass es mit dem Postwagen über Venedig nach Hamburg geschickt würde, doch dort müsste der Herr Hofmarschall einen gewissen Korrespondenten haben, an den man die Sachen adressieren kann und der sie dann mit einem Landsmann oder einem anderen Boten nach Stockholm zu senden vermag. Wenn ich nach Hamburg komme, kann ich mich darum kümmern, doch indessen möchte ich dieses Mal so viel wie möglich selbst mit-schleppen; im Übrigen bitte ich alleruntertänigst darum, dass der Hochwohlgeborene Herr Hofmarschall einzurichten gedenke, meinen Wechsel richtig nach Venedig zu übermitteln, und so, dass ich von hier erfahren kann, an wen er zugestellt wurde, damit ich das Geld hierher beziehen kann, wo ich in Not wenig davon habe. Gott weiß, ob es reichen wird, die Kette wird mir

mitt adresse a la Strade del Popolo dirimpetto al Scudo di Frania men dät giörs föga behof, ty här slås cartha uth äfwen sām hos åß och påsten emellan Hamburg och här, går altid riktigt och Säkert. Jag tänker intet öfwer tre eller högt 4 månader att bli här, så framt icke dän starka hetan är mig hinderlig att resa, oansedt för mig resan är mera att rättas effter pängen, än effter wäderleken. Jag har och giort bekantskap med en excellent Brabandz landskapzmålare, såsom och en perspective Målare, sām warit Padre Pozzos discipel och arbetat med honom uti Grand Giesu, S. Ignace, coppelen och hwalfwen, theater och allehanda. Stora wärk, är och licka stark uti Ålljeferg och Fresco, de tyckas både två intet obenägna resa till Swärje, där de skulle begiäras. Ty under dännas regimente drifwas icke kåsterna med någon särdeles ardeux. Jag föranlåtes här med att sluta, och näst min alldraödmukeste hällsning till Högwälb. Hr. fru Grefwinnan, samt Hr. Baron Tessin och frökarna bförblifwer in till min dödztund

Högwälborne Hr. Håfmarskalkens
Alldraödmukeste Tiänare
Georg Jos. Törnquist
Rom den 6. Martÿ S. N. 1706

20.

Rom, 28. April 1706

Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711

Högwälb. Hr. Baron och Håfmarskalk
Rom 28. April 1706

Sedan jag kām till Rom har jag tre gång skrifwit Högwälb. Hr. Håfmarskalken till nembl. d. 2. samt 30 Martÿ under H. Envoyens Cronströms couvert, såsom och directe till Stockholm öfwer Venise d. 6 Martÿ hwilket jag berättadt hwad sām af böcker och kåpparstycken nyligen här är utgångit, wäntandes där åm oförtöfwat Högwälb. Hr. Håfmarskalkens Swar och befallning hwad sām skall kiöpas. Jag har och ännu icke fått dän ringaste bokstaf ifrån Hr. Envoyen, oachtat jag skrifwit honom tre bref till, hwilket mig mycket ängslar och satter mig i fruchtan att han intet lærer fått mina bref. Dät brefwet jag skref ifrån Livorno Högw. Hr. Håfmarskalken till, tror jag wäl långa sedan lærer wara fram-

wohl ganz ausgehen, bevor ich Rom verlasse. Sollte der Herr Hofmarschall mir schreiben wollen, so ist meine Adresse »A la Strade del Popolo dirimpetto al Scudo di Frania«, doch es nützt wohl wenig, denn hier versagt die Landkarte, auch wenn bei uns und zwischen Hamburg und hier die Post stets sicher am richtigen Ort ankommen soll. Ich habe vor, nicht länger als drei oder höchstens vier Monate hier zu bleiben, sofern mich die starke Hitze nicht am Reisen hindert, ungeachtet dessen, dass sich meine Reise mehr nach dem Geld richtet als nach der Wetterlage. Ich habe mich auch mit einem exzellenten Brabanter Landschaftsmaler bekannt gemacht sowie mit einem Perspektivmaler, der Padre Pozzos Schüler war und mit ihm an Grand Giesu [Il Gesù], San Ignace, der Kuppel und dem Gewölbe, dem Theater und allerehand großen Werken gearbeitet hat, er ist auch genauso begabt in Ölfarben- und Freskomalerei; sie scheinen beide nicht ungeneigt zu sein, nach Schweden zu reisen, wenn man sie dort benötigen sollte, denn unter ihrer Anleitung werden die Kosten nicht mit solcher Leidenschaft in die Höhe getrieben. Ich beabsichtige, hiermit zu schließen, und verbleibe nebst meinem alleruntertänigsten Gruß an die Hochwohlgeborene Frau Gräfin sowie Herrn Baron Tessin und die Fräulein bis zu meiner Todesstunde

des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall
alleruntertänigster Diener
Georg Josua Törnqvist
Rom, 6. März S. N. 1706

Hochwohlgeborener Herr Baron und Hofmarschall
Rom, 28. April 1706

Seit ich nach Rom gekommen bin, habe ich dreimal an den Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall geschrieben, nämlich am 2. sowie 30. März über das Kuvert des Herrn Envoyé Cronström und anschließend direkt nach Stockholm über Venedig am 6. März, als ich darüber berichtete, was hier an Büchern und Kupferstichen neu erschienen ist, und unverzüglich eine Antwort des Herrn Hofmarschall mit der Anordnung, was zu kaufen sei, erwartete. Ich habe jedoch noch nicht den kleinsten Buchstaben vom Herrn Envoyé erhalten, ungeachtet der Tatsache, dass ich ihm dreimal geschrieben habe, was mich sehr beunruhigt und befürchten lässt, dass er meine Briefe nicht bekommen haben wird. Der Brief, den ich aus Livorno an den Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall geschrieben habe, wird wohl, so denke ich, schon lange

kåmmit, emedan det gick under ett säkret couvert. Men jag är hel bestört öfwer, att jag ingenstädes kan få Spänning å min wäxel, hwarest han lærer wara, emedan jag intet annat kan förmoda, än att Högwälb. Hr. Håfmarskalken effter sin nådige låfwen långesedan lærer hafwa den samma öfwerstält att wara för mig i Rom. Jag har och skrifwit till Venise Hopfer och Backmair till, men icke ännu fått något Swar. Yttersta nöden hotar mig nu, ty de 10 doppier jag fått för gullkieden, äre uppå dän kåstsamma resan och de två månader jag redan alt hwad nödigt warit, besedt så att jag nu intet annat wäntar på än wäxelen, så snart jag dän får reser jag här ifrån, men desinnan kan jag intet kamma ur rummet. Jag lærer först gå till Venise och sedan får jag se hwad wäg säkrast är åt frankriket, så framt jag icke i medler tyd, får Högwälb. Hr. Håfmarskalkens bref och ordre satt gå till Vien el. directe åt Swärje, hwilket senare jag dock icke gärna gör så framt icke nöden mig twingar. Det wore mig fühler mycket nödigt så för Högwälb. Hr. Håfmarskalkens såm mine ägen beställningar att wara ännu ett par månar i Paris, men där will penningar till, och när deße sidste pänningar hwilka jag nu med wäxelen wänter ärre åtgången, wet jag intet huru dät lærer gå med mig, så framt icke Högw. Hr. Håfmarskalken kunnat utwäcka någon nu nåd af hans Kongl. Maj. för mig. Högwälb. Hr. Håfmarskalken är och så gunstig att han förehåller Mst. Jonas att ofelachtigt longa så att hans Sohn kan hafwa richtiga penningar för sig i Venise, eljest råkar han i stor nöd, ty jag har nu ingen ting widare att undsättja honom. Jag har ännu intet fått Swar ifrån Bernhard i Paris sedan jag tillbaka sände hans öpen wäxelbref, hwilket S. Libu här intet wille acceptera. Jag är nu här bekant med en stor hop perspectiv – landskapz och figur måhlare, såm siälfwa tillbiuda sig att gå till Swärje der de skulle åstundas, särdeles en såm warit p. Pozzos discipel, hwilken så gått såm bedt mig där åm dät är nog att jag har sedt deras capacitet och wet där åm berätta Högw. Hr. Håfmarskalken, och kan i framtiden så här ifrån hwad man åstundar. Slutel. Näst ödmiuk hållsning förblifwer jag in till min dödzstund

Högwälb. Hr. Håfmarskalkens
Alldraödmiukeste Tiänare
Georg Josua Törnquist
Rom d. 24. April 1706

angekommen sein, nachdem er mit einem sicheren Kuvert verschickt wurde. Doch ich bin völlig bestürzt darüber, dass ich nirgends eine Aussicht auf meinen Wechsel erhalten kann oder erfahren, wo er sich befindet, da ich nichts anderes vermuten kann, als dass der Hochwohlgeborene Herr Hofmarschall denselben nach seinem gnädigen Versprechen schon vor langer Zeit für mich nach Rom übermittelt haben wird. Ich habe auch nach Venedig an Hopfer und Backmair geschrieben, jedoch noch keine Antwort erhalten. Ich bin nun von äußerster Not bedroht, denn die 10 Doppier, die ich für die Goldkette bekommen habe, wurden für die kostenaufwendige Reise und die zwei Monate, in denen ich schon alles, was nötig war, besichtigt habe, aufgebraucht, sodass ich nun auf nichts anderes als den Wechsel warte; sobald ich ihn habe, werde ich von hier abreisen, doch davor kann ich mein Zimmer nicht verlassen. Ich werde zuerst nach Venedig fahren und dann in Erfahrung bringen, welcher der sicherste Weg nach Frankreich ist, sofern ich nicht unterdessen des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall Brief und Anordnung, nach Wien oder direkt nach Schweden zu fahren, erhalte, wobei ich Letzteres jedoch nicht gerne tun möchte, solange ich nicht durch meine missliche Lage dazu gezwungen bin. Es wäre für mich durchaus notwendig, sowohl für des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall als auch meine eigenen Aufträge, noch ein paar Monate in Paris zu verbringen, doch dafür ist Geld erforderlich, und wenn dieser letzte Betrag, den ich mit dem Wechsel erwarte, verbraucht ist, weiß ich nicht, wie es mit mir weitergehen wird, sofern nicht der Hochwohlgeborene Herr Hofmarschall bei Seiner Königlichen Majestät neue Gnade für mich erwecken kann. Der Hochwohlgeborene Herr Hofmarschall sei auch so gnädig, Meister Jonas dazu anzuhalten, fehlerlos zu arbeiten, sodass sein Sohn ausreichend Geld in Venedig zur Verfügung hat, denn sonst gerät er in große Not, da ich nun nichts mehr habe, um ihn zu unterstützen. Ich habe noch keine Antwort von Bernhard in Paris erhalten, nachdem ich seinen offenen Wechsel zurückgesandt habe, welche S. Libu hier nicht akzeptieren wollte. Ich kenne hier nun eine große Gruppe Perspektiven-, Landschafts- und Figurenmaler, die von sich aus anbieten, nach Schweden zu gehen, wenn dies dort erwünscht ist, besonders einer, der P. Pozzos Schüler gewesen ist, welcher mich mehr oder minder darum gebeten hat; es ist nun so, dass ich ihre Fähigkeiten gesehen habe, dem Herrn Hofmarschall darüber zu berichten weiß und in Zukunft von hier aus weitergeben kann, was gewünscht wird. Schließlich verbleibe ich nebst untertänigem Gruß bis zu meiner Todesstunde

des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall
alleruntertänigster Diener
Georg Josua Törnqvist
Rom, 24. April 1706

21.

Rom, 14. Mai 1706

Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711

Högwälborne Hr. Baron och Håfmarskalk
Rom 14. Maj 1706

Jag bekâm i går sâam war d. 14 Maj S. N. Högw. Hr. Håfmarskalkens angenehma skrifwelse daterat den 24. Martÿ hwarutaf jag med alldrastörsta Glädie Högwälb. Hr. Håfmarskalkens samt deß förnhem anhöriges hållsosamma tillstånd inhämtat. Sâsom och hward nytt hos wår Konung och armenerna i Pålen förelustit, hwilket så mycket mehr kiäkâmmitt är, sâam jag nu på samfâlte Sâx månaders tyd, icke dän ringaste bokstaf här âm erhållit. Jag har och ifrån det jag skilldes wÿd Paris ingen skrifwelse hafft ifrån Hr. Extraordinarie Envoyén Cronström, oachtadt jag åtskillige gågor skrifwit honom till hwilket gör mig mycket ondt, särdeles sâam jag intet kan få någon kundskap, hwarken âm Bonnani, Mazaretti och andre Kåpparstycken sâam jag för Hr. Håfmarskalken upkiöpt och honom med Cardinal Jansons folck tillsändt, i mening att hafwa den för mig i Paris, äÿ håller âm Mst. Jonas Sohn assignation el. wäxelbref, hwilket wÿ och Hr. Envoyén tillsändt med påsten, att han det täcktes banquieren igiengifwa, och åß en annan wäxel återskaffa, Gud wethär det hänger ihop, i medler tid äro wÿ illa der om och uti yttersta nöden för penninglösa âm icke Mst. Jonas straxt sänder sin Sohn en nÿ wäxel öfwer Hålland och Venise, så lærer han blifwa lämnad här och råka i misere, och neder 300 Rl. kan han knapt få honom hem till Stockholm. Hade jag haft min wäxel här, så hade jag allaredan warit här ifrån, ty jag kan intet se mig här något vidare hafwa att lära eller giöra. Effter jag nur finner igienom de Swårigheter, sâam Högwälb. Hr. Håfmarskalken uti sin skrifwelse anförer, mig wara utan alt håpp, att vidare åtniuta hans Kongl. Maÿtz. Nåd och pensions förlångiande, så är mig fuller dät säkraste, att straxt och utan upkâf föllja Högwälb. Hr. Håfmarskalkens råd, och så snart wäxelen ankâmmet, ty förr slipper jag icke ur rummet, begifwa mig här ifrån till Venise, hwarest jag will wânta Högwälb. Hr. Håfmarskalkens Swar på dâtta bref. Men huru jag sedan skall kâmma directe till Swärje, och mxcket mehra öfwer Vien och Prague med 200 Rl. dät lämnar jag uti Gudz nådige försyn. Hr. Envoyen lærer wânta mig tillbaka till Paris, och må jag wäl bekiänna att

Hochwohlgeborener Herr Baron und Hofmarschall
Rom, 14. Mai 1706

Ich bekam gestern, am 14. Mai S. N. das angenehme Schreiben des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall, datiert auf den 24. März, dem ich mit allergrößter Freude die Kunde von der guten Gesundheit des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall sowie seiner vornehmen Angehörigen entnahm. Genauso war es in Bezug auf das, was an Neuigkeiten über unseren König und die Armeen in Polen offenbart wurde, was ich umso mehr begrüße, nachdem ich nun durchgehend über sechs Monate hinweg keinen einzigen Buchstaben dazu erhalten habe. Ich habe auch, seit ich Paris verlassen habe, kein Schreiben des Herrn Envoyé extraordinaire Cronström erhalten, wenngleich ich ihm mehrere Male geschrieben habe, was mich sehr schmerzt, besonders, weil ich keine Auskunft bekommen kann, weder über Bonanni und Mazaretti noch über andere Kupferstiche, die ich für den Herrn Hofmarschall erworben und ihm mit Kardinal Jansons Leuten zugesandt habe, mit der Absicht, sie für mich in Paris aufbewahren zu lassen, auch nicht über die Assignation oder Wechsel für Meister Jonas' Sohn, welche wir dem Herrn Envoyé ebenfalls mit der Post zugeschickt haben, auf dass er gedächte, sie dem Bankier zurückzugeben und uns einen neuen Wechsel zu beschaffen; Gott weiß, wie das zusammenhängt, doch indessen sind wir schlimm dran und befinden uns durch den Mangel an Geld in äußerster Not – sollte nicht Meister Jonas seinem Sohn unverzüglich einen neuen Wechsel über Holland und Venedig senden, so wird er hier zurückgelassen werden und in Elend geraten, und unter 300 Rl. kann er ihn kaum heim nach Stockholm holen. Hätte ich meine Wechsel hier, so wäre ich schon längst fort, denn ich sehe hier für mich nichts weiter zu lernen oder zu tun. Nachdem ich mich nun durch die Schwierigkeiten, die der Hochwohlgeborene Herr Hofmarschall in seinem Schreiben anführt, ohne jede Hoffnung fühle, weiterhin die Gnade Seiner Königlichen Majestät und damit eine Verlängerung meiner Unterhaltung genießen zu dürfen, erscheint es mir durchaus am sichersten, sofort und ohne Aufschub dem Rat des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall zu folgen und mich, sobald der Wechsel ankommt, denn davor komme ich nicht aus dem Zimmer, von hier nach Venedig zu begeben, wo ich der Antwort des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall auf diesen Brief harren will. Doch wie ich danach mit 200 Rl. direkt nach Schweden kommen soll oder vielmehr über Wien und Prag, das überlasse ich Gottes gnädiger Vorse-

känsterna anbelangande, uti Paris allena mera är till att lära än uti Rom och alla de andra Städer tillhoppa. Men effter Högwälb. Hr. Håfmarskalken gifwer mkiig håpp att få än en gång kamma dýt, måste jag låta trösta mig i min bedröfwelse, såm elljest stor är, ty då jag där sidst war hade jag äy tyd att lära alt hwad jag där lära borde. Dät är sant att Wien är en Stadt hwilken alla berömma, och hwaruti nu för tiden kånsternas nog säyas florera, men der hos skall man och äy det ringaste kunna få se eller lära utan dyr betalnin. Med nästa påst skall jag widlyffteligare skrifwa åm ett åg annat, i medler tyd recommenderar jag mig uti Högwälb. Hr. Håfmarskalkens wanlige Gunst och nåde förblifwandes näst ödmiuk hållsning samt trogit anbefallande i den alldrhögstes beskydd

Högwälb. Hr. Håfmarskalkens
Alldraödmukeste Tiänare
Georg Jusue Törnquist
Rom d. 14 Maj 1706

22.

Rom, 21. Mai 1706

Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711

Högwälborne Hr. Baron och Håfmarskak
Rom 21. Mai 1706

Jag skref fuller med sidsta påst några radar, att låta Högwälb. Hr. Håfmarskalken weta det jag des angenehma skrifwelse inhändigat, och huru mitt tillstånd nu för tiden är hwilket bref under S. Starbhus couvert afsändes, men såm tiden då war mig något kårt, förarlåtes jag ännu vidare här med wara Högw. Hr. Håfmarskalken beswärlig, och håppas jag att Högwälb. Hr. Håfmarskalken i betrachtande där af att nöden twingar mig, icke lærer förtänkia min dristighet och otidighet att jag i alla mina bref åm hiälp och penningarnas öfwerställande anhåller. Hr. Håfmarskalken wet wäl att jag näst Gud ingen annan hiälpare har i wärlden hafwer. Jag märker wäl att min resa här effter lærer blifwa mig alt swårare och swårare, effter såm Hr. Håfmarskalken låter mig förstå, att åm hans Kungl. Majtzt. vidare nåde medelst min pensions förlängande, all förhåpning lærer wara ute, såsom och att

hung. Der Herr Envoyé wird mich wieder in Paris erwarten und ich darf wohl zugeben, dass, was die Künste betrifft, in Paris allein mehr zu lernen ist als in Rom und all den anderen Städten zusammen. Doch nachdem mir der Hochwohlgeborene Herr Hofmarschall die Hoffnung gibt, noch einmal dorthin kommen zu dürfen, muss ich mich in meiner Betrübniß trösten lassen, die dennoch groß ist, denn als ich zuletzt dort war, hatte ich nicht genug Zeit, alles zu lernen, was ich dort hätte lernen sollen. Es ist wahr, dass Wien eine Stadt ist, die alle preisen und wo die Künste heutzutage durchaus florieren sollen, doch dabei soll man auch nicht das Geringste ohne teure Bezahlung sehen oder lernen können. Mit der nächsten Post werde ich ausführlicher über das eine oder andere schreiben; indessen empfehle ich mich in die gewohnte Gunst und Gnade des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall und verbleibe nebst untertänigem Gruß sowie im Schutz des Allerhöchsten treu ergeben

des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall
alleruntertänigster Diener
Georg Josua Törnqvist
Rom, 14. Mai 1706

Hochwohlgeborener Herr Baron und Hofmarschall
Rom 21. Mai 1706

Ich schrieb durchaus mit der letzten Post ein paar Zeilen, um den Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall wissen zu lassen, dass mir sein angenehmes Schreiben in die Hände gekommen ist und wie es augenblicklich um meine Situation steht; dieser Brief wurde mit S. Starbhus' Kuvert versandt, doch nachdem mir die Zeit damals etwas knapp war, beabsichtige ich hiermit, den Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall weiter zu belästigen, und hoffe, dass der Hochwohlgeborene Herr Hofmarschall in Anbetracht dessen, dass die Not mich dazu zwingt, mir meine Dreistigkeit und Unverschämtheit, dass ich mir in allen Briefen Hilfe und die Übermittlung von Geld erbitte, nicht verdenken wird. Der Herr Hofmarschall weiß gewiss, dass ich neben Gott keinen Helfer hier auf der Welt habe. Ich merke durchaus, dass meine Reise hiernach immer mühsamer und mühsamer werden wird, nachdem mir der Herr Hofmarschall zu verstehen gibt, dass in Bezug auf Seiner Königlichen Majestät fortbestehende Gnade mittels Verlängerung meiner Bezuschussung alle Hoff-

tidernas Swårigheter wägra all annan undsättning, hwarföre jag och, ju för ju håller nödgas begifwa mig på hemresan så framt den lilla Summan jag nu wänter, skall hinna någon wärt. Jag hade satt mig före att resa öfwer Loretto, och vidare Siöwägen ifrån Ancona till Venise, särdeles emedan alt härtills trachten emellan Boulognen och Ferrara har varit osäker och upfylt med troupper, såsom och uti Boulogne säyes wara mehra af målningar än af architectur till att se. Men effter Hr. Håfmarskalken, uti sitt bref råder mig till, att resa tillbakas åt Florence, och så igienom Bolonier, skall jag deß befallning och råd uti alt effterfölla, gud gifwe att jag allenast råkade någon rescammerat, ty älljest blir resebekåstnaden dubbel. Mons. Fristedt reser nu inåm en wecka eller twå föråt till Venise Siöwägen med M. Starbhus, hwarest han wänter mig till deß jag kan få penningar att kamma effter. Hwar till han och twingas, emedan hans medel här blifwit alla, och han intet kan weta huru snart hans fader M. Jonas annan wäxel honom kan tillställa, i medler tid har M. Starbhus låfwat informera honom någorlunda uti figurtekning, hwilket han åg wäl behöfwer, innan han uti architecturtekningar kan giöra vidare framsteg. M. Starbhus låter omwäla sin ödmuke hälsning och recommendera sig uti Högw. Hr. Håfmarskalkens nåde. Han är en skickelig person och här afhållen hos alla, blir och färdig uti sin kånst, M. Person såm är Director de l'academie, har mycket berömt honom för mig, han gör så wäl goda portraiter såm historiske compositioner, och täncker nu uppehåller sig ett åhr uti Venise att studera uti coloriter hwilken där säyes wara bättre än här i Rom. Jag hade och giärna varit ännu ett par månader här, att öfwa mig något uti practiquen af perspectiwers tracerande uti hwalf, Cupler och Scener, men jag töes icke utblåta mig så mycket på en ort, kan skie och att uti Venise eller Vien lærer finnas åtskilliga Theatren och decorationer. Jag fick i dag bref ifrån Paris af Hr. Envoyen Cronström, hwilken änteligen wänter mig tillbaka, han har och gifwit mig commission att upkiöpa något, men jag wet intet hur jag skall få det dýt, ty igen resande will här i landet taga något med sig, och är således intet annat att tänkia på än att siälf släga allt med sig i chaisen. Cardinal Jansons folk toge af mig ett paquet att föra till paris, försäkrade mig och att det redan wore afsändt med cardinalens saker, så att jag skref Hr. Envoyen till der åm, och nu sedan cardinalen och alla äro bårta, berättas mig att byltan är här lämnat och intet kunnat

ning verloren ist, sowie dazu die Schwierigkeiten der Zeit jede andere Rettung verweigern, weshalb ich auch, je früher desto besser, genötigt bin, mich auf die Heimreise zu begeben, sofern die kleine Summe, auf die ich nun warte, irgendwie ausreichen sollte. Ich hatte zuvor beschlossen, über Loretto und weiter auf dem Seeweg von Ancona nach Venedig zu reisen, insbesondere nachdem bis zuletzt die Gegend zwischen Bologna und Ferrara unsicher und voll von Truppen gewesen ist und außerdem gesagt wird, dass es in Bologna mehr an Gemälden als an Architektur zu sehen gebe. Doch nachdem der Herr Hofmarschall mir in seinem Brief dazu rät, zurück nach Florenz und dann durch Bologna zu reisen, werde ich seinen Befehl und Rat vollkommen befolgen, Gott hilf, dass ich zumindest einem Reisekameraden begegne, denn ansonsten werden die Reisekosten verdoppelt. Monsieur Fristedt reist nun innerhalb von einer oder zwei Wochen mit M. Starbhus über den Seeweg voraus nach Venedig, wo er auf mich warten wird, bis ich das Geld habe, um nachzukommen, wozu er jedoch auch gezwungen ist, nachdem seine Mittel hier ausgegangen sind und er nicht wissen kann, wie bald ihm sein Vater M. Jonas einen neuen Wechsel übersenden können wird; indessen hat M. Starbhus versprochen, ihm etwas über das Figurenzeichnen zu vermitteln, was für ihn auch durchaus nötig ist, bevor er im Architekturzeichnen weitere Fortschritte machen kann. M. Starbhus lässt seinen untertänigen Gruß ausrichten und empfiehlt sich in die Gnade des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall. Er ist ein tüchtiger Mensch und hier bei allen beliebt, er wird auch immer geschickter in seiner Kunst; M. Person, der Directeur de l'Académie ist, hat ihn mir gegenüber sehr gelobt, er fertigt sowohl gute Porträts als auch historische Compositionen an und gedenkt, sich nun ein Jahr in Venedig aufzuhalten, um Kolorite zu studieren, die dort besser sein sollen als in Rom. Ich wäre auch gerne noch ein paar Monate hier geblieben, um die perspektivische Abzeichnung von Gewölben, Kuppeln und Bühnen ein wenig zu üben, doch ich wage es nicht, mich an einem Ort so sehr verelenden zu lassen; es kann sein, dass es auch in Venedig oder Wien einige Theater und Kulissen gibt. Ich habe heute einen Brief aus Paris vom Herrn Envoyé Cronström bekommen, der darauf wartet, dass ich endlich zurückkomme; er hat mir auch den Auftrag erteilt, etwas zu kaufen, doch ich weiß nicht, wie ich es dorthin befördern kann, da kein Reisender hier im Land etwas mitnehmen will und daher an nichts anderes zu denken ist, als alles selbst mit in die Kutsche zu schleppen. Kardinal Jansons Leute haben mir ein Paket abgenommen, um es nach Paris zu schaffen, und versichert, dass es bereits mit den Sachen des Kardinals abgeschickt worden sei, woraufhin ich dem Herrn Envoyé deshalb geschrieben habe, und jetzt, nachdem der Kardinal und alle anderen fort sind, wird mir berichtet, dass das Bündel hier zurückgelassen

kåmma mäd, dock äro sådana strek här på orten intet rara. I deße dagar har Påfwen gjort 13 st. Nya Cardinaler, hwilken function och ceremonier samt förut och på Italienske maneret högst af skrytte rejouicenser, jag noga besedt, parturient montes d. hela magnificencer bestod uti några waxfaklor I cardinalernas fönster och några gambla tunnor såm upbrändes på gatorna. Sål änga jag ännu warit ute, har jag warit så olyckelig, att jag af fästens och solemiteter ingen ting sedt, såm warit wackert, eller spisat emot det jag redan sedt hemma i Stockholm, det gör mig allenast ondt, att jag intet kan se den wackra fästen såm Högwälb. Hr. Håfmarskalken med de små cavallierer och fröknar lærer anställa. För fiorton dagar sedan utdeltes här uti campidolio priserna för academisterna af S. Luc, där woro mähra Bilthuggare modeller samt Målareteckningar såm wore wackre nog, men intet något särdeles uti architecturen, jag wet intet om architecturen ligger här på sitt yttersta, eller huru det rätt står till, men inga goda tecknare finnas här. Hos cavallir Fontana har jag lickwäl sedt något såse warit wackrat nog. Han har bedt mig änteligen anmähla sin ödmuke hällsning till Hr. Håfmarskalken och contestera den hugnad han hafwer öfwer Hr. Håfmarskalkens lycka och wällgång. Dät är en god gubbe såm lofwa utan facon, och är ändå alldrig få fäng, han har bedt mig kåmma esäm oftast till sig det jag åg gör, hafwandes jag fritt att see alla hans desseiner. Andra och tredie tomen af hans bok, lära innan tre eller 4 månader blifwa alldeles färdiga, alla figurerna och kopparstycken äro redan stuckien, och texten tryckes nu med all flýt. Dän andra tomen är om Colisseen och den tridie om några andre curieuse wärk, och tror jag wäl att deße böcker lära göra Hr. Håfmarskalken nöye. Jag har och warit hos S. Specchi, men dät är en karl såm altid gör sig bråttäm, är och i Sanning starkare att sticka i Kåppar än att teckna. Hwad öfwrigit om allehande saker kunde wara att skrifwa, will jag bespara till en annan gång, i medler tyd, beder jag ödmukligast, att Högwälb. Hr. Håfmarskalken täckes skrifwa mig till Venise, och gifwa mig ännu vidare sitt nådige betänkiande om min resas fortsättiande och om det skulle wara nödigt att gå till Vien och Prag, emedan att se deße orter allenast på två eller tre weckor, är så gått såm intet se dem. Paris wore mig fuller mycket nyttigare så wäl att lära något, so matt upkiöpa hwad som restorer af Hr. Håfmarskalkens fester och Kåpparstycken, men effter såm penningarna fela, will jag håller utwälja att lida nöd i Tys-

wurde und nicht mitgenommen werden konnte, doch solche Streiche sind hier an diesem Ort nicht selten. In diesen Tagen hat der Papst 13 neue Kardinäle ernannt, deren Tätigkeiten und Zeremonien sowie zuvor die nach der italienischen Manier höchst prahlerischen Festlichkeiten ich zur Genüge beobachtet habe; parturient montes bestand die ganze Pracht aus ein paar Wachsackeln in den Fenstern der Kardinäle und einigen alten Fässern, die auf den Straßen verbrannt wurden. Solange ich hier gewesen bin, war ich so glücklos, nichts an Festen und Feierlichkeiten gesehen zu haben, was schön gewesen wäre oder vergleichbar mit denen, die ich bereits daheim in Stockholm gesehen habe; es schmerzt mich nur, dass ich nicht das schöne Fest erleben kann, das der Hochwohlgeborene Herr Hofmarschall mit den kleinen Kavalieren und Fräulein ausrichten wird. Vor vierzehn Tagen wurden hier am Kapitol Preise an die Mitglieder der Akademie von S. Luca verteilt, dort gab es einige Bildhauermodelle sowie Malerezeichnungen, die recht hübsch waren, doch nichts Besonderes im Bereich der Architektur; ich weiß nicht, ob die Architektur hier in den letzten Zügen liegt oder wie es wirklich um sie steht, doch es gibt hier keine guten Zeichner. Bei Kavalier Fontana habe ich jedoch etwas gesehen, das recht ansehnlich war. Er hat mich darum gebeten, dem Herrn Hofmarschall endlich seinen untertänigen Gruß auszurichten und die Freude zum Ausdruck zu bringen, die er über des Herrn Hofmarschall Glück und Wohlergehen empfindet. Er ist ein guter Alter, der ohne Maß gelobt wird und dennoch nie eingebildet ist, er hat mich eingeladen, so oft wie möglich zu ihm zu kommen, was ich auch tue, und es steht mir dann frei, alle seine Entwürfe zu betrachten. Der zweite und dritte Band seines Buches sollten in drei oder vier Monaten ganz fertiggestellt sein; alle Figuren und Kupferstiche sind bereits graviert und der Text wird nun mit allem Fleiß gedruckt. Der zweite Band behandelt das Kolosseum und der dritte einige andere bemerkenswerte Werke, und ich glaube wohl, dass diese Bücher dem Herrn Hofmarschall Freude machen werden. Ich bin auch bei S. Specchi⁶¹ gewesen, doch er ist ein Mann, der sich immer sehr beeilt, er ist in Wahrheit auch besser im Kupferstechen als im Zeichnen. Was es ansonsten über allerhand Dinge zu schreiben gäbe, werde ich für ein anderes Mal aufsparen; indessen bitte ich untertänigst darum, dass der Herr Hofmarschall gedenke, mir nach Venedig zu schreiben und mir weiterführend sein gnädiges Erachten bezüglich der Fortsetzung meiner Reise mitzuteilen und ob es nötig wäre, nach Wien und Prag zu fahren, nachdem eine Besichtigung dieser Orte für nur zwei oder drei Wochen so gut ist wie sie gar nicht zu besuchen. Paris wäre mir durchaus viel mehr von Nutzen, sowohl um etwas zu lernen, als auch um für den Herrn Hofmarschall das, was noch an Festbeschreibungen und Kupferstichen übrig ist, zu erwerben, doch da das Geld fehlt, würde ich

kland där jag torde kunda förtiäna något och uppehåller mig på wißa orter, än i frankricket, hwarest intet är att giöra, än att gie ut penningar. Åm Hr. Håfmarskalken känner wår Envoye såm är i Vien, beder jag ödmiukelig åm ett litet recommendationsbref till honom, såsom och ett nytt latinskt paß af Konungen eller Senaten, ty des prutas redan på att det förriga är något gammalt. För det öfriga näst ödmiuk hållsning till Hr. Hofmarskalkens hela förnähme åmwårdnat, förblifwer jag in till min dödztund

Högwälb. Hr. Håfmarskalkens
Alldraödmiukeste Tiänare
Georg Josua Törnqvist
Rom d. 11/21 Maj 1706

lieber wählen, in Deutschland Not zu leiden, wo ich etwas verdienen und mich an gewissen Orten aufhalten können dürfte, als in Frankreich, wo es nichts anderes zu tun gibt, als Geld auszugeben. Wenn der Herr Hofmarschall unseren Envoyé in Wien kennt, so bitte ich untertänig um einen kleinen Empfehlungsbrief an ihn sowie um einen neuen lateinischen Pass vom König oder vom Senat, denn es wurde sich schon darüber beschwert, dass der vorige etwas alt ist. Im Übrigen verbleibe ich nebst untertänigem Gruß an des Herrn Hofmarschall gesamtes vornehmes Gefolge bis zu meiner Todesstunde

des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall
alleruntertänigster Diener
Georg Josua Törnqvist
Rom, 11./21. Mai 1706

23.

Venedig, 20. August 1706

Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711

Högwälborne Hr. Baron ich Håfmarskalk
Venedig 20. Aug. 1706

Jag hade fuller litet för min afresa ifrån Röm dän ähran att upwackta Högwälb. Hr. Håfmarskalken med Skrifvelse, hwaruti jag jämte mitt tillstånd och förrättningar, gaf Hr. Håfmarskalken till kiänna, att jag alla deß angenehme Bref, samt wäxlarna så wäl för mig som S. Fristedt inhändigat och penningarna richtig utbekämmat, hwarföre jag Högwälb. Hr. Håfmarskalken alldra ödmiukligast betankar. Resan ifrån Rom hyt till Venise, gick gudi låf och lyckeligen oansedt jag uti dän förfiffilige campagne di Roma såg exempel på fålk, såm af denna lufftens förändring och skarphet dödde wägen för våra ögon. När jag kām hyt till Venise fan jag för mig Högw. Hr. Håfmarskalkens sidsta bref såm han skrifwit wyd sin bortresa till Surbrunn, såsom och ett bref af M. Johan Lundberg med inelliggiande Resepaß af Kongl. Senaten, hwarföre jag och ödmiukligast tackar. Jag har nu i fiorton dagar varit här i Venise wäntandes på en fest och solemitet såm med 2 dagars carneval el. masquerade wyd Spanske ambassadeurens, samt den nya venetianiske patriarcens intåg ske lærer, men såm det åter är upskutit nödgas jag i öfwer mårgon will Gud, resa här ifrån till Augsburg och

Hochwohlgeborener Herr Baron und Hofmarschall
Venedig, 20. August 1706

Ich hatte durchaus kurz vor meiner Abreise von Rom die Ehre, dem Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall mit einem Schreiben aufzuwarten, in dem ich nebst der Beschreibung meiner Lage und anderen Erzählungen dem Herrn Hofmarschall Bescheid gegeben habe, dass ich alle seine willkommenen Briefe sowie die Wechsel sowohl für mich als auch für S. Fristedt erhalten und das Geld entsprechend ausbezahlt bekommen habe, wofür ich mich beim Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall alleruntertänigst bedanke. Die Reise von Rom hierher nach Venedig verlief gottlob auch glimpflich, abgesehen davon, dass ich in den vorwitzigen Campagne di Roma ein Beispiel für Leute sah, die durch diese Veränderung und Schärfe der Luft auf dem Weg vor unseren Augen starben. Als ich hierher nach Venedig kam, fand ich den letzten Brief des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall vor, den er bei seiner Abreise zur Brunnenkur geschrieben hatte, sowie auch einen Brief von M. Johan Lundberg mit beiliegendem Reisepass vom Königlichen Senat, für den ich ebenfalls untertänigst danke. Ich bin nun für vierzehn Tage hier in Venedig gewesen und warte auf ein Fest oder eine Solennität, die in Form eines zweitägigen Karnevals oder Maskenumzugs bei den spanischen Ambassadeuren sowie des Einzugs des neuen venezianischen Patriarchen

Regensburg och så Donau Strömmen utföre till Vien. Ty dänna wägen är säkrare än igienom Steirmark och kåstar intet mer än fyra Ducater mehra. Så snart jag framkämme till Vien, skall jag låta Hr. Håfmarskalken weta hwad wäg jag vidare taga nödgas. Mons. Starbus lærer blifwa här i Venise in till Påsk, hans målery har redan wunnit de förnehmas approbation, och där ha nicke med Studerande och af copierande af Paul veronese och Titzians quadrer wille syßelsättia sig, kunde han af venetianerne hafwa arbete mer än han hunner med. Af de Böcker och Kåpparstycken såm jag i Rom för Högwälb. Hr. Håfmarskalken upkiöpes för jag en del med mig, och en del skickar jag med forwagnen öfwer Augsburg till Hamburg och addresserar det till Libert Wolters, såsom Hr. Håfmarskalken sielf befalt. Dät jag täncker afsända lærer med låda och alt wäga in emot 70 el. 80 Rl. och lærer förlönne kasta wid paß 4 Rl., men såm jag ännu intet kunnat af påst expediten få någon wiß uträkning, kan jag dänna gången intet gifwa Hr. Håfmarskalken någon uppsatz, utan will där med bespara till deß jag hinner till Augsburg, då det wist skie skall. Uti Rom har jag och så begått att jag kan få där ifrån, hwad jag will, så snart wäxel eller pänningar öfwerställas. Ty icke allenast M. Rossi, utan twänne andra mina wänner såsom och min banquier, hafwa låfwat mig att riktigt beställa här åm, så snart jag dät af den skulle begiära. Hwad jag i Tyskland af fester skulle kunna öfwerkåmma, will jag gärna upkiöpa, så långt medlen tillstädia, men jag är redan så utblåttat, att jag twiflar åm min resas fortsättiande, och lita nu allenast på Gud och Lyckan. För det öfwriga anförtro och recommenderar jag mig uti Högwälb. Hr. Håfmarskalkens nådige Gunst och Bewågenhet, förblifwandes näst ödmiuk hälsning till Högwälb. F. Grefwinnan samt hela deß höga och förnåhme åmwårdnat

Högwälb. Hr. Håfmarskalkens
Alldraödmiukeste Tiänare
Georg Josua Törnquist
Venise d. 20. Aug. 1706

chen stattfinden soll, doch nachdem dies erneut aufgeschoben wurde, bin ich genötigt, übermorgen – so Gott will – von hier nach Augsburg und Regensburg zu reisen und dann über die Donau stromabwärts nach Wien. Denn dieser Weg ist sicherer als der durch die Steiermark und kostet nur vier Dukaten mehr. Sobald ich in Wien angekommen bin, werde ich den Herrn Hofmarschall wissen lassen, welchen Weg zu nehmen ich von dort aus gezwungen bin. Monsieur Starbus wird bis Ostern hier in Venedig bleiben, seine Malerei hat bereits die Anerkennung der Vornehmen gewonnen, und wenn er sich nicht mit dem Studieren und Abzeichnen von Paolo Veroneses⁶² und Tizians⁶³ Gemälden befassen will, könnte er von den Venezianern mehr Arbeit bekommen, als ihm zu bewerkstelligen möglich ist. Von den Büchern und Kupferstichen, die ich in Rom für den Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall erworben habe, führe ich einen Teil mit mir und schicke den anderen Teil mit dem Lastenwagen über Augsburg nach Hamburg und adressiere ihn an Libert Wolters,⁶⁴ wie es der Herr Hofmarschall selbst befohlen hat. Das, was ich zu versenden gedenke, wird wohl mit der Kiste und allem anderen ungefähr 70 oder 80 Rl. wiegen und etwa 4 Rl. kosten, doch da ich vom Posthändler noch keine genaue Berechnung bekommen konnte, kann ich dem Herrn Hofmarschall diesmal keinen Bericht darüber liefern, sondern möchte dies hinauszögern, bis ich Augsburg erreiche, wo es gewiss geschehen wird. In Rom habe ich es so eingerichtet, dass ich von dort bekommen kann, was ich will, sobald ein Wechsel oder Geld übermittelt wird. Denn nicht bloß M. Rossi, sondern auch zwei weitere meiner Freunde sowie mein Bankier haben mir versprochen, sich entsprechend darum zu kümmern, sobald ich es von ihnen verlange. Was ich in Deutschland an Festbeschreibungen finden kann, werde ich gerne erwerben, sofern die Mittel es erlauben, doch meine Taschen sind schon so leer, dass ich an der Fortsetzung meiner Reise zweifle und mich nur noch auf Gott und das Glück verlasse. Im Übrigen übertrage und empfehle ich mich in des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall gnädige Gunst und Gewogenheit und verbleibe nebst untertänigem Gruß an die Hochwohlgeborene Frau Gräfin sowie ihr gesamtes hohes und vornehmes Gefolge

des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall
alleruntertänigster Diener
Georg Josua Törnqvist
Venedig, 20. August 1706

24.

Augsburg, 13. September 1706

Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711

Högwälborne Hr. Baron och Håfmarskalk
Augsburg 13. Sept. 1706

Jag förmodar att det bref jag sidst wýd min afresa ifrån Venedig skref lærer nu wara kommit Högwälborne Hr. Håfmarskalken tillhanda, men som jag då icke hinte att beställa åm böckernas afsändande, och öfwerskicka räkning för de undfängen 100 Rl. Carol., så nödgas jag beswära Högw. Hr. Håfmarskalken der med dänna gången, låtandes jämwäl Hr. Håfmarskalken weta, att såsom det war omöyeligit att föra med mig den största Bokpackan, så har jag lefwererat dän samma till Hr. Königz correspondent S. Jean Jacob Pommer, hwilken har försäkrat mig att med alldrastörsta forwahn willia sända den till Hr. Libert Wolters i Hamburg. Jag har jämbwäl i dag skrifwit Hr. Wolters till här åm, med begiäran det han tackes taga emot packan, och där åm notificera Hr. Hofmarskalken, så snart den in Hamburg ankämmer. Den lilla rullan af lösa Kopparstycken, för jag med mig uti min korthet, och de andre hwilka Hr. Pommer har, äro inswepte uti waxduk, och inlagde uti en Brädlåda med merkie utan på nembl. N. T. Stockholm. Jag har och gifwit så wäl Hr. Pommer, som och tillsändt Hr. Libert Wolters, upsatz på det som i lådan eller packan är, på ted de så mycket bättre wid tull och plombarning må se sig före. Min resa ifrån Venise har för rägn och owägar skull, warit något långsam, i det jag först effter fiorton dagar hindt hý till Augsburg, hwarest jag i förgårs affton ankom och täncker i dag åter resa här ifrån directe till Vien ända utföre Donaströmmen. I Regensburg kanskie jag lærer en dag uppehålla mig att bese Hr. Envoyens Storres curiositeter och berömbde cabinett. M. Starbus lämnades i Venise, hwarest han lærer fördröya först och främbst in till ändan af carnevalen, skulle i medler tyd Hr. Håfmarskalken, willija hafwa något ifrån Rom eller Venise, så kan han wäl beställa der åm, ändock jag letade där alla bodar igienom, men fan intet af det Hr. Håfmarskalken åstundar. Jag såg wäl uti en bokförarebod Fasti Magistratuum et Triumph Romanorum Goltsü, uti 3 band in folio, men det begiärtes 2 Secchiner, hwilket jag intet hade råd att gifwa för hånne tý häller tyckte jag hånne wara så mycket wärd, ty alla Kåpparstycken där uti äro äy annat än tabeller, utan

Hochwohlgeborener Herr Baron und Hofmarschall
Augsburg, 13. September 1706

Ich vermute, dass der Brief, den ich zuletzt, bei meiner Abreise von Venedig, schrieb, dem Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall inzwischen zugekommen sein wird, doch nachdem ich es damals nicht schaffte, die Versendung der Bücher zu arrangieren und die Rechnung über die 100 Rl. Carol. zu übermitteln, bin ich genötigt, den Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall dieses Mal damit zu belästigen, und möchte den Herrn Hofmarschall außerdem darüber in Kenntnis setzen, dass ich, da es mir unmöglich war, das größte Bücherpaket mitzuführen, dasselbe an Herrn Königs Korrespondenten S. Jean Jacob Pommer ausgeliefert habe, welcher mir versichert hat, dass er es mit der allergrößten Sorgfalt an Herrn Libert Wolters in Hamburg senden wird. Ich habe heute ebenfalls deshalb an Herrn Wolters geschrieben, mit dem Ersuchen, dass er das Paket annehmen und den Herrn Hofmarschall darüber unterrichten möge, sobald es in Hamburg ankommt. Die kleine Rolle loser Kupferstiche führe ich aufgrund meiner Eile mit mir und jene, die Herr Pommer hat, sind in Wachstuch eingeschlagen und in einer Holzkiste verpackt, die außen eine Markierung hat, nämlich N. T. Stockholm. Ich habe auch sowohl Herrn Pommer ein Verzeichnis über alles, was in der Kiste oder dem Paket ist, gegeben als auch dasselbe an Herrn Libert Wolters geschickt, sodass sie sich so viel besser bezüglich des Zolls und der Plombierung vorsehen können. Meine Reise von Venedig aus ging aufgrund von Regen und Unwetter recht langsam voran, weshalb ich es erst nach vierzehn Tagen nach Augsburg geschafft habe, wo ich vorgestern Abend angekommen bin und heute wieder von hier direkt nach Wien, weiter stromabwärts die Donau entlang, zu reisen gedenke. In Regensburg werde ich mich vielleicht einen Tag aufhalten, um des Herrn Envoyé Storre Kuriositäten und berühmtes Kabinett zu besichtigen. M. Starbus blieb in Venedig zurück, wo er vorerst bis zum Ende des Karnevals verweilen wird; sollte der Herr Hofmarschall indessen etwas aus Rom oder Venedig haben wollen, so kann er das wohl einrichten, obschon ich dort alle Läden durchsucht und nichts von dem, was der Herr Hofmarschall begehrt, gefunden habe. Ich sah durchaus in einem Bücher führenden Laden Goltzius⁶⁵ »Fasti Magistratuum et Triumphorum Romanorum« in drei Bänden in Folio, doch die geforderten 2 Zechinen konnte ich mir nicht leisten, da es mir auch nicht so viel wert zu sein schien, nachdem alle Kupferstiche darin nichts anderes als Tabellen sind,

dän ringaste figur el. buste, dock åm Hr. Håfmarskal-ken will hafwa hånne, kan jag ännu skrifwer Starbus till att han kiöper dän samma, men dät är mig sagt att dänna Boken skall wara nyligare uplagd i Hålland. Palazzi e Chiese di Venetia äro så illa tecknade och graverade att de intet meritera att kiöpas, och kåsta ändå en Louisdor. Här uti Augsburg är en Kåpparstyck-handlare såm begynt ett wärk af alla de förnembste Palais Kiörkior och Lusthus uti Vien, hwilket lærer blifwa wackert nog, sammaledes öfwer Rådhuset och fontainerna i Augsburg. Han har och begynt battail-lierna belägringarna och de nyaste actionerna uti detta kriget, i samma maner och Storlek som Konungen i frankriketz actioner af Le Clerc, men det är ännu icke mer än fämb färdiga. Padre Pozzos wärk afcopieras jämwäl och upläggies här i Augsburg och är redan första Tomer färdig, sammaledes Faldas, såsom och en stor del af Le Clercs, hela Laresses wärk och flera andras. Det lönte och wäl mödan att bese Nurnberg emedan jag är så när, så wäl för siälfwa Staden skull, såm för boklådor och Kåpparstickare, men mina medel tillsäya det intet, ty fattigdomen följjer mig redan alt för tätt uppå hälarna så att jag intet har mera penninga igien, än att jag knapt kan hinna till Breslau, hwilken wäg nödwändigt måste tagas emedan wägen emellan Prag och Berlin eller Francfurt, ligger igienom Saxen och Lausitz, dönna Brist uppå medel fruchtar jag lærer twinga mig att wänta i Vien, till deß någon utwäg uppar sig att jag kan blifwa hiälppter, antingen till något arbeite att förtiäna så mycket pänningar som till resans fortsättiande tarfwas, eller att få wara hos någon öfwer deßa tre wintermånader. Men skulle i medler tyd Högw. Hr. Håfmarskalken af sin wanliga nåde täckias ännu en gång skrifwa till hans Kongl. Maj. eller hans Excell. Gref Piper åm mig, och huru jag wýd hemkåmsten, må kunna blifwa försörgd, så skiedde mig en stor och oförmodelig wällgiärning, hwilken jag dock tror hans Kongl. Maj. intet skulle neka till. Hade jag allenast ännu 100 Rl. så kunde jag fullborde min resa med heder, jag må och alldrig förmoder att wäsendet i Swärje är så fattigt och äländigt att Kongl. Stadz contoirtet icke skulle kunna bewekas där till. Åm Högwälb. Hr. Håfmarskalken täcktes effter tänkia något förslag på de medel som minst kunna saknas, eller och att det bestodes mig löner så länge jag wore ute. Men jag beder alldra ödmiukligast att Högwälb. Hr. Håfmarskalken icke will taga mådigt up, och till mißtyckiens dänna min dristighet, hwar till jag af

ohne eine einzige Figur oder Büste, doch wenn der Herr Hofmarschall es haben will, kann ich immer noch an Starbus schreiben, sodass er dasselbe kauft, doch mir wurde gesagt, dass ebendieses Buch in Holland neu aufgelegt werden soll. Die »Palazzi e Chiese di Venetia« sind so schlecht gezeichnet und graviert, dass es sich nicht lohnt, sie zu kaufen, und sie kosten trotzdem einen Louis d'Or. Hier in Augsburg gibt es einen Kupferstichhändler, der ein Werk begonnen hat, das alle der vornehmsten Paläste, Kirchen und Lusthäuser in Wien umfasst, welches recht hübsch werden sollte, außerdem noch ein ähnliches mit dem Rathaus und den Fontänen in Augsburg. Er hat auch mit den Schlachten, Belagerungen und neuesten Handlungen in diesem Krieg begonnen, im gleichen Stil und in ähnlicher Größe wie die Feldzüge des Königs in Frankreich von Le Clerc, doch davon sind noch nicht mehr als fünf fertig. Padre Pozzos Werk wird hier in Augsburg ebenfalls abkopiert und aufgelegt, und die ersten Bände sind bereits fertig, Faldas⁶⁶ ebenso sowie auch ein großer Teil von Le Clercs, das gesamte Werk von Laresses⁶⁷ und mehreren anderen. Es würde sich wohl auch die Mühe lohnen, Nürnberg zu besichtigen, nachdem ich in der Nähe bin, sowohl um der Stadt selbst willen als auch wegen der Buchhändler und Kupferstecher, doch meine Mittel lassen es nicht zu, denn die Armut ist mir schon allzu eng auf den Fersen, sodass ich wiederum nicht mehr Geld habe, als dass es knapp reicht, um bis nach Breslau zu kommen, und dieser Weg muss notwendigerweise eingeschlagen werden, da der Weg zwischen Prag und Berlin oder Frankfurt zwischen Sachsen und der Lausitz liegt; diese Knappheit an Mitteln wird mich, so fürchte ich, zwingen, in Wien zu warten, bis sich ein Ausweg eröffnet und mir geholfen werden kann, entweder durch eine Arbeit, mit der so viel Geld verdient werden kann, wie für die Fortsetzung der Reise nötig ist, oder dadurch, dass ich über diese drei Wintermonate bei jemandem unterkomme. Sollte jedoch der Hochwohlgeborene Herr Hofmarschall in seiner gewohnten Gnade indessen gedenken, noch einmal meinethwegen an Seine Königliche Majestät oder Seine Exzellenz, den Grafen Piper,⁶⁸ zu schreiben, wie ich bei der Heimkunft unterstützt werden könnte, so würde mir eine große und unverhoffte Wohltat widerfahren, was doch, wie ich glaube, Seine Königliche Majestät nicht verweigern würde. Bekäme ich nur noch 100 Rl., so könnte ich meine Reise ehrenhaft vollenden, ich würde auch zu keiner Zeit vermuten, dass der Zustand in Schweden so ärmlich und elendiglich ist, dass die Königliche Stadtkasse nicht dazu bewegt werden könnte. Vielleicht könnte der Hochwohlgeborene Herr Hofmarschall sich einen Vorschlag für die Mittel, die am wenigsten vermisst würden, überlegen, sodass mir Löhne gegeben werden könnten, solange ich unterwegs bin. Doch ich bitte alleruntertänigst darum, dass der

ytterste nöden drifwas, och hwar uppå jag wänter
beder Hr. Envoyens Stralenheims eller Hr. Secreteraren
Stiernhöks couvert, Högwälb. Hr. Håfmarskalkens
nådige Swar, förblifwandes för det öfriga in till min
dödzstund.

Högwälb. Hr. Håfmarskalken
Alldraödmukeste Tiänare
Georg Josua Törnqvist
Augsburg [sic] d. 3/13 Sept. 1706

25.

Nürnberg, 20. September 1706

Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711

Högwälb. Hr. Baron och Håfmarskalk
Nurnberg 20. Sept. 1706

Utaf min sidste ifrån Augsburg afsände ödmuke skrif-
welse, lærer Högwälb. Hr. Håfmarskalken redan märkt,
min desse in hafwa warit, att fortsättia min resa till
Vien, men såsom Sakerna sedan fått här uti Tyska
rýket en märkelig förändring så wäl igienom de Key-
serliges lyckelige progresser och Frantzoser nas Stora
nederlag wyd Turin, som särdeles igienom de Swäns-
kas hastiga infall uti Saxen, hwar igienom alle Tys-
karna, äro blefen oß så Gädske och förtretelige, att
man wid alle diskar och Samtwämen måste intärka
deras Smädeord, samt wyd hwarjehande tillfällen röna
deras willka, hwilken så mycket mehr uti Vien kunde
wara mig skadelig, som jag uti dätta mit fattiga till-
stånd, wore alt förlångt afsöndrat ifrån mitt fadernes-
land, såsom och wyd dän minsta våra Sakers åmby-
telse, skulle wara arrester och annan wedervärdighet
underkastad, så föranlåtes jag här med alldraödmuk-
ligast bedia, det Högwälb. Hr. Håfmarskalken tackes
icke onådigt uptaga allt jag ändrat dänna resan, och
täncker nu gå directe öfwer Hannover til Hamburg,
hwarest jag innåm tre weckors tyd förhåppas att wara.
Det gör mig hiärtelig ondt, att jag dänna gången där
jag dock så när är, intet kan få se, den så mycket af
Tyskarna utskrutte och berömde Staden, hwaruti så
många skiöna och nya palais skola finnas. Jag kunde
wäl lätteligen kamma dýt, kan skie där kunde och
wara något att förtiäna, men kan skie och intet, då jag

Hochwohlgeborene Herr Hofmarschall dies nicht schlecht auf-
nehmen und meine solche Dreistigkeit nicht missbilligen möge,
zu der ich durch äußerste Not getrieben werde, worauf ich die
gnädige Antwort des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall
in des Herrn Envoyé Strahlenheim oder des Herrn Sekretär
Stjärnhök Kuvert erwarte und erbitte, und ich verbleibe im Üb-
rigen bis zu meiner Todesstunde

des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall
alleruntertänigster Diener
Georg Josua Törnqvist
Augsburg, 3./13. September 1706

Hochwohlgeborener Herr Baron und Hofmarschall
Nürnberg, 20. September 1706

Aus meinem letzten, aus Augsburg abgesendeten untertänigen
Schreiben wird für den Hochwohlgeborenen Herrn Hofmar-
schall bereits hervorgegangen sein, dass es mein Plan gewesen
ist, meine Reise nach Wien fortzusetzen, doch nachdem die
Dinge hier im Deutschen Reich merkliche Veränderungen er-
fahren haben, sowohl durch das erfolgreiche Vordringen der
Kaiserlichen als auch die große Niederlage der Franzosen in
Turin sowie insbesondere durch den plötzlichen Einfall der
Schweden in Sachsen, durch den alle Deutschen uns gegenüber
so hasserfüllt und verdrießlich geworden sind, dass man an
allen Ladentischen und bei allen Zusammenkünften ihre
Schmähworte aushalten sowie bei jeder Gelegenheit mit ihrer
Willkür rechnen muss, was mir in Wien noch viel mehr von
Nachteil sein würde, nachdem ich in meinem so verarmten Zu-
stand, viel zu weit von meinem Vaterland entfernt sowie auch
bei der kleinsten Änderung unserer Angelegenheiten Festnah-
men und anderen Widerwärtigkeiten unterworfen wäre; also
beabsichtige ich hiermit, alleruntertänigst darum zu bitten,
dass der Hochwohlgeborene Herr Hofmarschall all das, was ich
an der Reise geändert habe, nicht als ungnädig auffassen möge,
und gedenke, nun direkt über Hannover nach Hamburg zu fah-
ren, wo ich innerhalb von drei Wochen anzukommen hoffe. Es
schmerzt mich von Herzen, dass ich dieses Mal, obgleich ich so
nah bin, die von den Deutschen ausgeschmückte und gelobte
Stadt nicht zu sehen bekomme, in der es so viele schöne und
neue Paläste geben soll. Ich könnte wohl leicht dorthin gelan-
gen, vielleicht könnte es dort sogar etwas zu verdienen geben,

blefwe där sittandes i nöd och älände, och där jämwäl förhåppningen ag hans Kongl. Maÿtz. Widare nåde, sloge mitt felt, hade jag sedan ingen utwäg eller medel att kamma dädan. Skulle och Högwälborne Hr. Håfmarskalken, ännu kunna utwärka någon hiälp där till af vår allernådigste Konung, så kåstar resan ifrån Hamburg till Vien intet mer än tiugu ducater och kan på tre wekors tyd giöras. Jag afwachtar så uppå dänna, som min förra ödmiuka skrifwelse uti Hamburg, Högw. Hr. Håfmarskalkens Swar samt nådihe utlåtande åm och någon hiälp till resans fortsättiande åt Stockholm, kan förhåppas. Skulle åg Högwälb. Hr. Håfmarskalken täckias anförtro mig någon commision aller ansökiande hos hans Kongl. Maÿ. emedan han är så när, så skulle jag gienom Berlin och Brandenburg snart kunna kamma till Swänske armeen, emedan straxt där uppå gräntzen åtskillige af våra trupper säyes stå. För det öfrige önskar jag Högwälb. Hr. Håfmarskalken uti den alldrahögstes mächtige beskydd, och näst min ödmiukeste hälsning till Högwälb. F. Grefwinnan och deß kiärste anhörige, förblifwer in till min dödztund

Högwälb. Hr. Håfmarskalkens
Alldraödmiukeste Tiänare
Georg Josua Törnqvist
Nurnberg d. 10/20 Sept. 1706

26.

Hamburg, 14. Dezember 1706

Stockholm, Riksarkivet, Tessinska samlingen, E5711

Högwälborne Hr. Baron och Håfmarskalk
Hamburg 14. Dec. 1706

Högwälb. Hr. Håfmarskalkens angenehma Skrifwelse af d. 20. Novembr. sidstleden, är mig wäl till handa kommit, hwarutaf jag förminner att Hr. König intet will gifwa någon ny wäxel, för än han får Swar ifrån S. Heilman, att den under Hr. Stienhöks couvert afsände, intet redan är betalt, och såm dätta torde gå något långt ut, har jag uppå Högwälb. Hr. Håfmarskalkens tillstädielse anmodat H. Wolters att avancera mig penningarna, hwilket han åg I anseende till Högwälb. Hr. Håfmarskalken och deß skrifftelige försäkran,

doch vielleicht auch nicht, dann würde ich in Not und Elend dort festsitzen und nachdem zugleich die Hoffnung auf Seiner Königlichen Majestät fortbestehende Gnade versiegt ist, hätte ich daraufhin keinen Ausweg und keine Möglichkeit, von dort fortzukommen. Sollte der Hochwohlgeborene Herr Hofmarschall doch noch irgendeine Form der Hilfe durch unseren allergnädigsten König aushandeln können, so kostet die Reise von Hamburg nach Wien nicht mehr als zwanzig Dukaten und kann in drei Wochen durchgeführt werden. Ich warte forthin in Hamburg auf des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall Antwort auf dieses sowie mein vorheriges untertäniges Schreiben und ferner eine gnädige Äußerung dazu, ob irgendeine Art der Hilfe zur Fortsetzung der Reise nach Stockholm zu erhoffen ist. Sollte der Hochwohlgeborene Herr Hofmarschall außerdem gedenken, mir eine Kommission oder ein Gesuch bei Seiner Königlichen Majestät zu vermitteln, während er gerade so in der Nähe ist, könnte ich über Berlin und Brandenburg rasch zur schwedischen Armee kommen, nachdem direkt dort auf der Grenze etliche unserer Truppen stationiert sein sollen. Im Übrigen wünsche ich den Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall in den mächtigen Schutz des Allerhöchsten und verbleibe nebst meinem untertänigsten Gruß an die Hochwohlgeborene Frau Gräfin und ihre teuersten Angehörigen bis zu meiner Todesstunde

des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall
alleruntertänigster Diener
Georg Josua Törnqvist
Nürnberg, 10./20. September 1706

Hochwohlgeborener Herr Baron und Hofmarschall
Hamburg, 14. Dezember 1706

Des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall Schreiben vom kürzlich vergangenen 20. November ist wohlbehalten bei mir angekommen, dem ich entnehme, dass Herr König keinen neuen Wechsel ausstellen möchte, bevor er die Antwort von S. Heilmann erhält, dass der mit Herrn Stjärnhöks versendete noch nicht ausbezahlt wurde, und nachdem das recht lange dauern wird, habe ich auf des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall Genehmigung hin H. Wolters ersucht, mir Geld zu kommen zu lassen, was er in Anbetracht der Bedeutung der Person des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall sowie

emot min revers giöra will, så att jag nästkåmmande Söndag will Gud, med Kiöpenhames wagen kan kamma här ifrån, I medler tyd beder jag alldraödmuikligast, att där H. König skulle få Swar Högw. Hr. Håfmarskalken då tacktes öfwerställa dän nya wäxelen till Hr. Wolters. Det torde elljest falla mig altförlångt och kåstsamt att wänta på Hr. Stiernhöks Swar, hwilken älljest berömmes att wara god och redelig, men at than later sina Bref liggia 3 månaders tyd I Wien och wänta sig, är tecken antingen af negligence eller alt förstor sesparning af påstpenningar. Så snat jag kammer till Kiöpenhamn, och kan där något uträtte, skall jag Högw. Hr. Håfmarskalken det genom min ödmiuka Skrifwelse berätta. I medler tyd önskar jag alldrahögstes mächtige beskydd, och näst ödmiuk hållsning förblifwer in till min dödzstund

Högwälb. Hr. Håfmarskalkens
Alldraödmuikeste Tiänare
Georg Josue Törnqvist
Hamburg d. 4/14 Decembr. 1706

seiner schriftlichen Kaution gegen meine schriftliche Verpflichtung auch tun will, sodass ich kommenden Sonntag, so Gott will, mit dem Kopenhagener Wagen von hier fortkommen kann; indessen bitte ich alleruntertänigst darum, dass wenn Herr König eine Antwort erhält, der Hochwohlgeborene Herr Hofmarschall gedenke, den neuen Wechsel an Herrn Wolters zu übertragen. Es dürfte für mich sonst allzu lange dauern und zu teuer werden, auf Herrn Stjärnhöks Antwort zu warten, welcher ansonsten dafür gepriesen wird, gut und redlich zu sein, doch dass er seine Briefe für drei Monate in Wien liegen und auf sich warten lässt, ist entweder ein Zeichen für Nachlässigkeit oder für zu große Sparsamkeit bei Postgebühren. Sobald ich nach Kopenhagen komme und dort etwas arrangieren kann, werde ich es dem Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall mittels meines untertänigen Schreibens berichten. Indessen wünsche ich des Allerhöchsten mächtigen Schutz und verbleibe nebst untertänigem Gruß bis zu meiner Todesstunde

des Hochwohlgeborenen Herrn Hofmarschall
alleruntertänigster Diener
Georg Josua Törnqvist
Hamburg, 4./14. Dezember 1706

Anmerkungen

- 1 Nicodemus Tessin d. J. (1654–1728).
- 2 Daniel Cronström (1655–1719), schwedischer Diplomat, in Paris ansässig.
- 3 Jules Hardouin-Mansart (1646–1708), französischer Architekt.
- 4 Jacques Fouquet d. J. (etwa 1660–vor 1731), französischer Maler.
- 5 Hedvig Eleonora Stenbock (1655–1714), schwedische Hofdame und Ehefrau von Tessin d. J.
- 6 Anders Leijonstedt (1649–1725), Diplomat, Reichsrat, Landmarschall.
- 7 Carl Gustaf Tessin (1695–1770), Sohn von Nicodemus Tessin d. J. und schwedischer Politiker.
- 8 Johann Friedrich Eosander von Göthe (1670–1729), Architekt.
- 9 Jean Bérain d. Ä. (1640–1711), französischer Maler, Zeichner, Kupferstecher, Dekorateur.
- 10 René Chauveau (1663–1722), französischer Bildhauer.
- 11 Louis de Boullogne (1654–1733), französischer Maler.
- 12 Jacques Callot (1592–1635), Zeichner, Kupferstecher, Radierer.
- 13 Peter Paul Rubens (1577–1640), flämischer Maler.
- 14 Gedruckte Darstellungen und Berichte von Festen, wie Krönungen, Begräbnissen, Hochzeiten, gewonnenen Schlachten, Friedensschlüssen. Manchmal, aber nicht immer illustriert.
- 15 Claude-François Ménestrier (1631–1705), Jesuit, Theologe, Philosoph aus Frankreich.
- 16 Bengt Richter (1670–1735), schwedischer Medailleur und Münzstempelschneider.
- 17 François de la Traversie de Sevigny (1699–1706), französischer Schauspieler am schwedischen Hof.
- 18 Sébastien Le Clerc (1637–1714), französischer Kupferstecher.
- 19 Claude Mellan (1598–1688), französischer Kupferstecher und Zeichner.
- 20 Gérard Edelinck (1640–1707), französischer Kupferstecher.
- 21 Christina Piper (1673–1752), schwedische Gräfin, Grundbesitzerin und Unternehmerin.
- 22 Franz Ertinger (1640–1710), Radierer, Zeichner, Kupferstecher.
- 23 Israël Silvestre (1621–1691), französischer Maler und Kupferstecher.
- 24 Stefano della Bella (1610–1664), italienischer Zeichner und Radierer.
- 25 Bernard Desjean, Baron de Pointis (1645–1707), französischer Admiral, Freibeuter.
- 26 Jules Hardouin-Mansart (1646–1708), französischer Architekt.
- 27 Gian Lorenzo Bernini (1598–1680), italienischer Bildhauer und Architekt.
- 28 Charles Le Brun (1619–1690), französischer Künstler, Architekt.
- 29 Erik Dahlberg (1625–1703), schwedischer Architekt.
- 30 Jean-Baptiste Colbert de Torcy (1665–1746), französischer Diplomat und Außenminister.
- 31 Jean-Baptiste Alexandre Le Blond (1679–1719), französischer Architekt und Gartenarchitekt.
- 32 Pietro da Cortona (1596–1669), italienischer Künstler.
- 33 Paolo Veronese (1528–1588), italienischer Maler.
- 34 Marguerite Louise d'Orléans (1645–1721).
- 35 Adrien-Maurice de Noailles, Herzog von Noailles (1678–1766), Marschall von Frankreich.
- 36 Claude Perrault (1613–1688), französischer Architekt.
- 37 Jacques Gabriel (1667–1742), französischer Architekt.
- 38 Jean-Antoine de Mesmes (1640–1709), französischer Diplomat.
- 39 Jonas Johansson Dryander (1670–1707), schwedischer Diplomat.
- 40 Jean-François Félibien des Avaux (1658–1733), französischer Architekt und Kunsthistoriker.
- 41 Jean-Baptiste Alexandre Le Blond (1679–1719), französischer Architekt.
- 42 Michelangelo Buonarroti (1475–1564), italienischer Künstler.
- 43 Charles Louis Simonneau (1645–1728), französischer Kupferstecher.
- 44 Benoît Audran der Ältere (1661–1721), französischer Kupferstecher.
- 45 Antoine Coypel (1661–1722), französischer Maler.
- 46 Charles-François Poërsen (1653–1725), französischer Maler.
- 47 Jean Mariette (1660–1742), französischer Kupferstecher, Kunsthändler, Verleger.
- 48 Vermutlich Francesco Galli da Bibiena (1659–1739).
- 49 Domenico de' Rossi (1659–1730), italienischer Kupferstecher und Verleger.
- 50 Nicolas Dorigny (1658–1746), französischer Kupferstecher.
- 51 César d'Estrées (1628–1714), französischer Diplomat und Kardinal.
- 52 Johan Starbus (1679–1724), Maler.
- 53 Claude Randon (1674–1704), französischer Kupferstecher.
- 54 François Andriot (1655–1705), französischer Kupferstecher.
- 55 Robert van Audenaerde (1663–1748), flämischer Zeichner und Kupferstecher.
- 56 Francesco Faraone Aquila (1676–1740), italienischer Kupferstecher.
- 57 François de Poilly (1623–1693), französischer Kupferstecher.
- 58 Carlo Fontana (1638–1714), italienischer Architekt.
- 59 Andrea Pozzo (1642–1709), Maler und Architekt.
- 60 Raffael, Raffaello Sanzio da Urbino (1483–1520), italienischer Maler und Architekt.
- 61 Alessandro Specchi (1666–1729), römischer Architekt.
- 62 Paolo Veronese (1528–1588), italienischer Maler.
- 63 Tizian (1488/90–1576), italienischer Maler.
- 64 Liebert Wolters (1647–1719), Hamburger Kaufmann.
- 65 Hubert Goltzius (1526–1583), niederländischer Maler und Stecher.
- 66 Giovanni Battista Falda (1643–1678), italienischer Zeichner und Kupferstecher.
- 67 Gerard de Lairese (1640–1711), niederländischer Maler und Radierer.
- 68 Carl Piper (1647–1716), schwedischer Staatsmann.

Architektur von Bildhauern

Die internationale Reichweite
von Cornelis Floris
und Hendrick de Keyser¹

KONRAD OTTENHEYM

Im 15. und im frühen 16. Jahrhundert war es üblich, dass Baumeister aus den südlichen Niederlanden weit von ihrer Heimat entfernt beruflich tätig waren. Große Bauunternehmungen wie die von Evert Spoorwater und der Familie Keldermans aus Mechelen dominierten die größten Baustellen in der Provinz Holland, etwa in den Städten Delft, Haarlem und Alkmaar.² Persönliche Beziehungen zu den Steinbruchbetreibern in Brabant verschafften ihnen Vorteile, gegen die ihre Mitbewerber aus dem Norden keine Chance hatten. Im 17. Jahrhundert kam den Bauunternehmern aus Amsterdam eine ähnliche Vormachtstellung zu, als diese ihre Geschäftsaktivitäten in der Republik Holland auf ländliche Regionen ausweiteten. Ohne an die Jurisdiktion der bürgerlichen Gilden gebunden zu sein, handelten sie Verträge für große Bauvorhaben aus, etwa für Landhäuser und sogar Schlösser,³ in denen sie die anfallenden Maurer-, Zimmermanns- und Steinmetzarbeiten zusammen als Pauschalleistung anboten. Dieses Vorgehen gab es nicht nur in den Niederlanden, sondern ist auch für andere Gebiete belegt, in denen man über ertragreiche Steinbrüche und eine gewinnorientierte bauunternehmerische Tradition verfügte, wie beispielsweise in der Weserregion. So wurde zum Beispiel die neue Sandsteinfassade des Rathauses von Leiden 1595 von Lieven de Key aus Haarlem entworfen, während die Zeichnungen für kleinere Einzelelemente von Claes Cornelisz., dem Stadtsteinmetz von Leiden, geliefert wurden. Die gesamte Fassade wurde in Bremen von Luder von Bentheim vorgefertigt. 1597 wurde die Fassade stückweise nach Leiden verschifft, zusammen mit zwei Assistenten Bentheims, die dann ein ganzes Jahr damit beschäftigt waren, diese in Leiden zu errichten.⁴

Im 16. und frühen 17. Jahrhundert waren die führenden Meister im Bereich der internationalen Verbreitung niederländischer Architektur vornehmlich Bildhauer, in der Nachfolge derjenigen, die ein Jahrhundert lang große, skulpturale Holz- und Alabasteraltäre geschaffen und exportiert hatten.⁵ Eigentlich auf die feine Formsprache von *all'antica*-Werken wie Grabmälern und Kanzeln spezialisiert, waren einige Bildhauer auch in der Lage, ganze Gebäude zu entwerfen und zu erbauen. Die Werkstätten sowohl von Cornelis Floris im Antwerpen des 16. Jahrhunderts als auch von Hendrick de Keyser im Amsterdam des frühen 17. Jahrhunderts waren wegweisend für die internationale Verbreitung architektonischer Neuerungen aus den Niederlanden.

Dieser Beitrag befasst sich mit ihrem eigenen Werk, dem Werk ihrer früheren Assistenten und dem Einfluss, den sie auf im Ausland lebende Meister hatten, ohne dass diese eine Verbindung zu ihren berühmten Werkstätten erkennen ließen.

Cornelis Floris' internationale Aufträge

Wie es bei seinen Bildhauer- und Steinmetzkollegen auch der Fall war, konnte die Familie von Cornelis Floris (1514–1575) seit dem 15. Jahrhundert eine solide Tradition im Steinmetzhandwerk und in der Bildhauerei vorweisen. Floris wurde in Antwerpen geboren und wuchs dort auf. Vermutlich arbeitete er bei seinem Vater, einem namhaften Steinmetz, und seinem Onkel, dem Bildhauer Claudius Floris.⁶ In den 1530er Jahren lebte er in Rom. 1539 kehrte er nach Antwerpen zurück, wo er in die Sankt-Lukas-Gilde eintrat und seine eigene Werkstatt eröffnete. Innerhalb weniger Jahre erarbeitete sich seine Werkstatt einen herausragenden Ruf für Grabmonumente, Tabernakel, Altäre und andere Arbeiten, bei denen klassische architektonische Elemente mit exquisiten Skulpturen aus Stein, weißem Alabaster und farbigem Marmor kombiniert wurden. Da man ihn für einen Experten für bauliche Details *all'antica* hielt, trug man Cornelis Floris 1549 auf, eine Reihe von Triumphbögen für die *joyeuse entrée* Karls V. (* 1500, reg. 1519–1556, † 1558) und Philipps II. (* 1527, reg. 1556–1598) in Antwerpen zu entwerfen. Diese kurzlebigen Bauten boten ihm die optimale Gelegenheit, seine Kenntnisse der klassischen Ordnungen und der modernen Dekorationsweise wie des Rollwerks anzuwenden. Die hochwertigen Buchpublikationen⁷ über die Festivitäten und die überbordenden Dekorationen zogen in ganz Europa die Aufmerksamkeit auf sich und gaben der internationalen Karriere Cornelis Floris' mehr und mehr Auftrieb.

Floris' erster wichtiger Auftrag aus dem Ausland war das Epitaph für Herzogin Dorothea von Preußen (* 1504), die Schwester König Christians III. von Dänemark (* 1503, reg. 1534–1559) und erste Frau Herzog Albrechts von Preußen (* 1490, reg. 1511/25–1568), die 1547 starb (Abb. 1, 2). Herzog Albrecht zeigte großes Interesse an Architektur und Bildhauerei aus den Niederlanden. 1533 war er einer der ersten ausländischen Regenten, der seinen eigenen Architekten in die Niederlande entsandte, um dort Architektur zu studieren. Zehn Jahre später erwarb er Jacques du Broeucqs (etwa 1505–etwa 1585) Entwurf für die Residenz Karls V. in der Zitadelle



Abb. 1 Epitaph für Herzogin Dorothea von Preußen (1504–1547), Aufsatz. Cornelis Floris. Ehemals Kaliningrad (Königsberg), Dom (Foto: Slg. Konrad Ottenheym)



Abb. 2 Epitaph für Herzogin Dorothea von Preußen (1504–1547), Büste. Cornelis Floris. Ehemals Kaliningrad (Königsberg), Dom. Die Büste befindet sich heute in Moskau, Puschkin-Museum (Foto: open source/Shakko 2011, bearb. Sarah Weiselowski)

von Gent.⁸ 1548 wurde Jacob Binck (1490/1504–1559), Hofmaler in Dänemark und Preußen, nach Antwerpen geschickt, um fähige Künstler für diesen Auftrag zu finden. Er entschied sich für Cornelis Floris. 1549 war Binck noch immer in Antwerpen, um das fertige Monument abzunehmen und seine Verschiffung vorzubereiten. Bincks Briefe lassen nachverfolgen, dass die Kisten zunächst nach Dordrecht verschifft wurden, dann nach Lübeck, wo sie im Frühjahr des Jahres 1550 ankamen.⁹ Zwei Jahre später schickte Binck die Kisten zu ihrem eigentlichen Bestimmungsort nach Königsberg, wo die Einzelteile von Cornelis Floris' Assistenten im Dom angebracht wurden.¹⁰ Als Binck 1549 in Antwerpen war, bestellte er ein weiteres wichtiges Monument bei Cornelis Floris: ein freistehendes königliches Grabmal zu Ehren Friedrichs I., des ehemaligen Herzogs von Schleswig und Holstein und Königs von Dänemark (* 1471, reg. 1523–1533), der 1533 verstorben war. Diese beiden Monumente waren der Beginn einer Reihe von internationalen Aufträgen für Floris, der in den folgenden 25 Jahren noch vier weitere Grabdenkmäler für die herrschenden Häuser von Dänemark und Preußen entwerfen und ausführen sollte. Diese Auftragsarbeiten setzten zudem einen neuen Standard für Herrscher in Norddeutschland, Schweden und Polen, da die Höfe im Umfeld der Ostsee in enger Verbindung miteinander standen.¹¹ Dem Beispiel ihrer Standesgenossen folgend und dem ihrer Rivalen nacheifernd, wandte sich die Aufmerksamkeit der Herrscherhöfe Cornelis Floris oder anderen Künstlern und Kunsthandwerkern zu, deren Arbeit der von Floris ähnlich war.

Floris' Œuvre umfasste nahezu alle Möglichkeiten für Grabdenkmäler, die über die dekorierte Steinplatte hinausgingen.¹² Die meistverbreitete Form war das Epitaph: eine Gedenktafel an der Wand mit einem Text, Wappen und manchmal einer Porträtskulptur. Cornelis Floris legte seine Epitaphe wie architektonische Bauwerke an, mit mehreren übereinander angeordneten Tafeln, die von Säulen und Karyatiden gerahmt waren, einen klassischen Sarkophag enthielten und oft eine angehängte Kartusche im unteren Bereich.

Wandgräber waren noch höherrangige Denkmäler. Bei der Architektur seiner großformatigen Wandgrabdenkmäler folgte er dem italienischen Vorbild – einem an die Wand angesetzten Triumphbogen mit einer lebensgroßen Skulptur des verstorbenen Adligen in der Mitte, zumeist als *priant* (in kniender Position).¹³ Nischen zur Linken und zur Rechten wurden mit Statuen

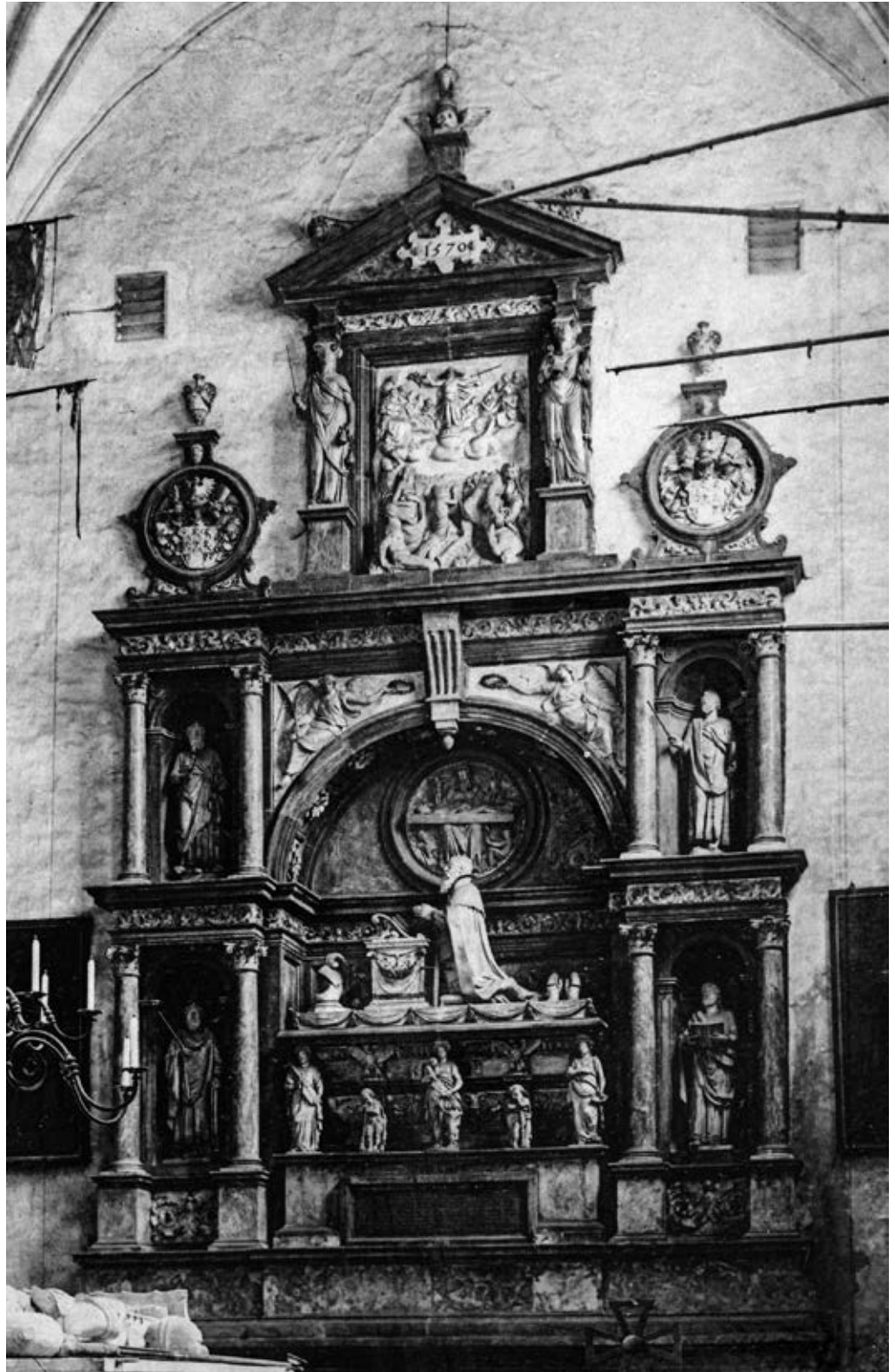


Abb. 3 Grabmal für Herzog Albrecht von Preußen (* 1490, reg. 1511/25–1568). Cornelis Floris, 1568–1570. Ehemals Königsberg (Kaliningrad), Dom; 1945 zerstört (ex: BOETTICHER 1897, Taf. 3)



Abb. 4 Grabmal König Friedrichs I. von Dänemark (* 1471, reg. 1523–1533). Cornelis Floris. Schleswig, Dom (Foto: open source/W. Bulach 2009, bearb. Sarah Weiselowski)

allegorischer Figuren gefüllt, so beim Grabmal für Albrecht von Preußen im Chor des Königsberger Doms, das zwischen 1568 und 1570 geschaffen, aber im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde (Abb. 3).

Freistehende Grabmonumente waren die höchste Form von Grabdenkmälern und waren nur Mitgliedern des höchsten Adels angemessen. Cornelis Floris verwirklichte hierbei zwei Modelle. Das erste war der monumentale Sarkophag, umrahmt von Karyatiden, mit Liegefiguren der Toten darauf, so beim Sarkophag König Friedrichs I. in Schleswig (Abb. 4) sowie dem des dänischen Admirals Herluf Trolle und seiner Frau Birgitte Gøye in Herlufsholm (Abb. 5). Das zweite, noch ehrwürdigere Modell folgte den zeitgenössischen Beispielen der französischen Monarchie in St. Denis und ist gekennzeichnet durch einen Sarkophag in der Mitte, auf

dem sich Liegefiguren befinden und der von Säulen und einem klassischen Baldachin mit Priantfigur auf der Deckplatte umgeben war, wie man es bei Floris' Denkmal für König Christian III. im königlichen Mausoleum von Roskilde sehen kann (Abb. 6). Dieses Grabmal war 1569 von König Friedrich II. (* 1534, reg. 1559–1588) in Auftrag gegeben worden, sodann von Floris zwischen 1573 und 1575 in Antwerpen gefertigt und wenige Jahre später im königlichen Mausoleum im Dom von Roskilde errichtet worden.

Typisch für den architektonischen Aufbau der Monumente von Cornelis Floris war die Kombination einer streng klassischen Anordnung, bei der Rundsäulen und Karyatiden das gerade Hauptgesims stützen, ergänzt um neu erdachte Schmuckelemente wie weibliche Köpfe, Rollwerkkartuschen, bildhauerisch fein gearbeitete Statuen der Verstorbenen sowie Personifikationen von Tugenden und Putten. Buntmarmor und andere farbige Steine erhöhten die Pracht dieser architektonischen Objekte. Die Materialien für den architektonischen Rahmen kamen aus den Südniederlanden – schwarzer Marmor aus der Region von Namur und roter Marmor aus Rance –, wohingegen die meisten Statuen aus weißem Alabaster gemeißelt wurden, der aus England importiert wurde.

Cornelis Floris selbst unternahm keine Reisen ins Baltikum. Er produzierte diese Monumente in Antwerpen und schickte sie in Form von montagefertigen Einzellieferungen an ihre Bestimmungsorte, was in Antwerpen über ein Jahrhundert lang eine verbreitete Praxis war. Es scheint, als wären den Ausmaßen von auf diese Weise produzierten Werken keine Grenzen gesetzt gewesen, mitunter war sogar ein ganzes Gebäude darunter. Im Jahr 1557 entwickelte Floris zwei Entwürfe für die neue Laube am Kölner Rathaus.¹⁴ Sein erster Entwurf zeigte ein fünf-bogiges Konstrukt aus freistehenden Säulen, mit einer Superposition der ionischen über der dorischen Säulenordnung. Sein zweiter, stärker ausgearbeiteter Entwurf zeigte im Erdgeschoss Pfeilerarkaden mit vorgesetzten korinthischen Säulen und freistehenden kompositen Säulen in der ersten Etage. Floris' Entwurf wurde abgelehnt und im Laufe der folgenden Jahre reichten andere Steinmetze und Bildhauer ihre Entwürfe für dasselbe Projekt ein. Schließlich wurde das Bauvorhaben zwischen 1569 und 1571 in Namur-Stein von Willem Vernukken aus Kalkar ausgeführt, dessen Entwurf nur eine Variation von Floris' zweitem Vorschlag darstellte (Abb. 7). Die Laube wurde wie ursprünglich geplant mit fünf Jochen gebaut, der Raum dahinter aber wurde doppelt so



Abb. 5 Grabmal des Admirals Herluf Trolle und seiner Frau Birgitte Gøye, mit prächtig gerahmter Inschrifttafel an der Wand. Cornelis Floris, 1568. Næstved-Herlufsholm, Kirche des ehemaligen Klosters und der späteren Internatsschule (Foto: K. Ottenheim)



Abb. 6 Grabmal König Christians III. Cornelis Floris, 1573–1575. Rechts das Grabmal König Friedrichs II. Gert van Egen, 1594–1598. Roskilde, Dom (Foto: K. Ottenheim)



Abb. 7 Köln, Rathaus, Laube. Willem Vernukken (Kalkar), Variation eines Entwurfs von Cornelis Floris, 1569–1571 (Foto: Konrad Ottenheym)

breit. Pfeilerarkaden gab es nun in beiden Geschossen. Ungeachtet der Bezugnahme der endgültigen Bauausführung auf Floris' ursprünglichen Entwurf wurde seine Werkstatt schließlich nicht an der Realisierung des Vorbaus beteiligt und die meisten Materialien wurden von Coenraad II. van Neurenberg aus Namur geliefert.¹⁵

Dabei besaß Cornelis Floris' Werkstatt die Mittel und Möglichkeiten, um diese Art von Bauprojekt aus beträchtlicher Ferne von Antwerpen aus umzusetzen. So weicht die Rathauslaube in Köln kaum von der prächtigen Chorschranke ab, die Floris in den 1570er Jahren für die Kathedrale von Tournai schuf. Einige Quellen gehen auch davon aus, dass Floris und seine Werkstatt sogar am Entwurf und der Konstruktion der Royal Exchange in London in den Jahren 1566 und 1567 beteiligt waren. Dieses Gebäude wurde von Thomas Gresham in Auftrag gegeben, dem Kaufmann, der führend im Handel zwischen England und den Niederlanden war und hervorragende Kontakte in Antwerpen besaß. Hendrick van Paesschen (Passe), der die Bauleitung bei der New Exchange innehatte, arbeitete auch beim Bau des Antwerpener Rathauses (1561–1565) mit Floris zusammen. Säulen und andere Bauelemente der London Exchange wurden vorgefertigt

und aus Antwerpen importiert. Richard Clough, Greshams Vertreter in Antwerpen, schrieb im Dezember 1566 einen Brief an Gresham, in dem er vorschlug, dass diese Elemente aus der Werkstatt von Floris geliefert werden sollten: »for the tochestone you send me [for], I cannot write you answer by this letter; for that both Henryke and Florys are both out of town. But and if they will deliver them in London, redy hewed at 2 s. the foote, it wolde not be dear.«¹⁶

Der Florisstil und Floris' Werkstatt wurden in den Ländern um die Nordsee und Ostsee sehr erfolgreich, insbesondere aufgrund einer Reihe von Kupferstichen seiner Ornamente, die er zwischen 1548 und 1557 produzierte. Diese beliebten Drucke waren ein wichtiges Medium für die Verbreitung seiner Errungenschaften.¹⁷

Cornelis Floris' ehemalige Assistenten in Nordeuropa

Cornelis Floris' ehemalige Assistenten spielten eine wichtige Rolle bei der Verbreitung seines Stils.¹⁸ Über die Jahre wurde seine Werkstatt zum Anziehungspunkt für viele Lehrlinge, die in der Baukunst und in der Bildhauerei ausgebildet werden wollten. 1595 teilte sein Sohn Cornelis III. Floris rückblickend mit, dass von 1550 an mindestens 27 Lehrlinge in dem Geschäft gearbeitet hätten. Zudem erklärte er, viele von diesen seien später »Meister und Künstler, die die Bildhauerkunst und Baukunst im Ausland an diversen Königshöfen praktizierten«, geworden.¹⁹ Sie lernten, Statuen und Bauornamente aus Stein herzustellen, und wurden allgemein in der Baukunst unterwiesen.²⁰ Zusätzlich zu diesen Schülern trugen hochqualifizierte Assistenten, Wandergesellen und Berufskollegen zu den großformatigen Projekten bei, jeder seiner Fähigkeit und Spezialisierung entsprechend – beispielsweise polierten die jungen Lehrlinge die Marmorsäulen, die Assistenten modellierten die Schnecken und die Frieze, und die Wandergesellen begannen mit der Arbeit an Statuen und überließen die Endbearbeitung Cornelis Floris selbst oder seinen hochrangigen Mitarbeitern. Der kooperative Ansatz war für seine Werkstatt elementar wichtig. Anders wäre es unmöglich gewesen, so viele Aufträge für Monumente gleichzeitig zu bearbeiten. Ein Mangel an fähigen Assistenten konnte zu großen Verspätungen führen, wie auch die nicht ausreichende Lieferung von Baumaterial, wie sie in einem Brief überliefert ist, den Floris 1553 schrieb und in dem er den Verzug hinsichtlich der rechtzeitigen Fertigstellung des Schleswiger Grabdenkmals für Friedrich I. von Dänemark beklagt.²¹



Abb. 8 Grabmal König Johannis III. von Schweden, Zustand nach der zweiten Rekonstruktion 1893, Gesamtansicht. Willem van den Blocke, Danzig, 1593–1596. Uppsala, Dom (Foto: Konrad Ottenheim)



Abb. 9 Grabmal König Friedrichs II. von Dänemark. Gert van Egen, 1594–1598. Roskilde, Dom (Foto: Konrad Ottenheim)

Bei Aufträgen anderswo in den südlichen Niederlanden arbeitete Floris manchmal mit anderen Meistern seines Berufs zusammen, die einfach seine Entwürfe *in situ* ausführten. Waren keine lokalen Handwerker verfügbar, schickte er seine Assistenten aus Antwerpen. Anspruchsvolle Grabdenkmäler wie die königlichen Mausoleen in Dänemark und Preußen wurden in Holzkisten verpackt und in einzelnen Teilen verschickt. Diese Kisten wurden von einem qualifizierten Abgesandten aus der Werkstatt begleitet, der wusste, wie man die Teile richtig zusammenzufügen hatte, eventuelle Transportschäden beheben konnte und *in situ* das Fundament für das Monument aus Stein aus der Region herzustellen in der Lage war. Ein Beispiel aus späterer Zeit – wenn auch nicht die Werkstatt von Floris betreffend – zeigt genau, welche entscheidende Rolle solche mitreisenden Kunsthandwerker spielten. Im Jahr 1593 gab die schwedische Krone ein

Marmorgrab für den verstorbenen König Johann III. (* 1537, reg. 1568–1592) bei der bekannten Werkstatt von Willem van den Blocke in Danzig in Auftrag (Abb. 8). Das Monument wurde rechtzeitig fertig, blieb jedoch aufgrund von politischen und finanziellen Schwierigkeiten fast zwei Jahrhunderte lang in Danzig. Im späten 18. Jahrhundert kamen die Kisten mit den einzelnen Teilen endlich in Schweden an, um im Dom zu Uppsala aufgestellt zu werden. Offensichtlich war das Denkmal als Wandgrab angelegt. Doch kannte zu diesem Zeitpunkt niemand mehr den ursprünglichen Entwurf und alle fragten sich, wie die Einzelteile genau zusammenzubauen wären. Schließlich wurden die einzelnen Elemente im 19. Jahrhundert als freistehendes Monument mit einem von vier Säulen gestützten Baldachin aufgebaut. In der Folgezeit ist das Denkmal von späteren Generationen in anderen möglichen Konstruktionsweisen neu arrangiert worden.²²

Dieser Fall zeigt, wie kompliziert großformatige Monumente, die an einem anderen, entfernten Ort vorgefertigt wurden, angelegt waren, und es wird deutlich, warum Cornelis Floris immer einen Assistenten zur Beaufsichtigung des Aufbaus dieser monumentalen Gebilde mitschickte, was er schon seit den Anfängen seiner internationalen Tätigkeit so gehalten hatte. Ein gewisser Steinmetz Heinrich (*»Heinrich einem Steinmetzer«*) aus Antwerpen war 1553 in Königsberg dabei, um das Epitaph für Herzogin Dorothea anzubringen.²³ Nachdem er diese Arbeit vollbracht hatte, kehrte er wahrscheinlich nach Hause zurück, um weiterhin in Floris' Werkstatt zu arbeiten. Im Jahr 1568 wurde das Grabmal für Herluf Trolle und seine Ehefrau in Herlufsholm in Dänemark von Hans Floris, wahrscheinlich Cornelis' Neffen, und Robert Midow aufgestellt (Abb. 5).²⁴ Wann sie in die Niederlande zurückkehrten, ist nicht gesichert. Spätestens 1575 war Hans Floris erneut (oder noch immer) in Dänemark und arbeitete in Schloss Kronborg, wo er Leiter der Bauleute wurde und damit Hans van Paesschen nachfolgte.²⁵ Robert Midow war ein Mitglied der großen Familie Midow (im Ausland auch Mido oder Mida geschrieben), die eine jahrhundertalte Reputation als Steinhändler aus Écaussines hatten. Im 16. Jahrhundert wurden verschiedene Mitglieder dieser Familie hochgeschätzte Assistenten in Cornelis' Werkstatt. 1561 insizierte Cornelis Floris, während er die Bewerbung für den Bau des Rathauses von Antwerpen vorbereitete, zusammen mit Colijn Midow Steinbrüche in den Niederlanden.²⁶ Später befanden sich beide Söhne Midows,



Abb. 10 Oosterend/Easterein (Gde. Súdwest Fryslân), St. Martin, Chorschränke. Hein Hagaert, 1554
(Foto: open source/Gouwenaar 2010)

Robert und Nicolas, unter Floris' erfahrensten Mitarbeitern und repräsentierten ihn oft im Ausland. Im Jahr 1563 reiste Nicolas Midow († 1602) nach Bremen und in die Weser-Region, um Oberkirchner Sandstein zu verschiffen, der von Anthonis de Serron für das Antwerpener Rathaus gefördert worden war.²⁷ 1568 war Robert, wie schon erwähnt, in Dänemark, und 1570 wurden sowohl Robert als auch Nicolas Midow nach Königsberg geschickt, um das Epitaph für Herzogin Anna Maria, die zweite Frau Herzog Albrechts, zu errichten.²⁸ Beide blieben für beinahe ein halbes Jahr dort. Zurück zu Hause, im Jahr 1572, beaufsichtigte Robert die Errichtung von Cornelis Floris' Lettner in der Kathedrale von Tournai.²⁹ Nicolas Midow zog nach Mecklenburg, um Assistent von Philip Brandin zu werden und, im Jahr 1594, dessen Nachfolger als Hofarchitekt von Herzog Ulrich III. von Mecklenburg, eine Funktion, in der er den Ostflügel des Schlosses Güstrow erbaute.

Die Praxis, hochqualifizierte Assistenten mit vor gefertigten Monumenten mitreisen zu lassen, wurde über Jahrzehnte beibehalten – doch waren die Mitarbeiter nicht immer so zuverlässig wie Cornelis Floris hoffte. 1553 hatte er über ernste Probleme zu klagen: unzuverlässige entsandte Mitarbeiter auf Reisen, die unerwartet krank wurden oder davonliefen, wie auch über das Fehlen von gutem Stein, Probleme, die sich auf seine größeren Werke ungut auswirkten.³⁰ Insbesondere seit den späten 1560er Jahren, als sich die politische und wirtschaftliche Lage in den Niederlanden dramatisch veränderte, begannen viele Leute im Ausland nach neuen Möglichkeiten zu suchen. Mehrere von Cornelis Floris' Assistenten, die ins Ausland geschickt worden waren, um ein kostbares Monument an einen ausländischen Hof zu begleiten, kehrten nicht zurück, als ihre Arbeit getan war. Stattdessen versuchten sie, sich eigene Karrieren mit einer »Werkstatt à la Cornelis Floris« aufzu-



Abb. 11 Grabmal für Häuptling Edo Wiemken d.J. Jever, Stadtkirche. Hein Hagaert, nach 1560 (Foto: Konrad Ottenheim)

bauen. Einige hatten damit tatsächlich Erfolg. Zum Beispiel kam Willem van den Blocke nach Königsberg, um den Aufbau von Floris' herzoglichem Monument im Dom vorzubereiten. Er kehrte nie zurück, sondern eröffnete stattdessen eine Werkstatt, die in Nord- und Mitteleuropa einflussreich wurde.³¹

Gert van Egen, ein Bildhauer aus Mechelen, baute sich eine ähnliche Karriere auf. Im Jahr 1578 arbeitete er schon am dänischen Schloss Kronborg mit.³² In den darauffolgenden Jahren führte er die Aufsicht über den Aufbau von Cornelis Floris' Grabmonument für den verstorbenen König Christian III. (Abb. 6). Floris hatte das Grabmal kurz vor seinem Tod im Jahr 1575 noch vollendet. Aufgrund finanzieller Probleme kam das Grabmal erst 1579 in Dänemark an und wurde 1580 im Dom zu Roskilde aufgestellt. Nach Beendigung dieser Arbeit blieb van Egen in Dänemark und wurde Hofbildhauer, um dann vorwiegend in Kronborg zu arbeiten.³³ Wie Willem van den Blocke in Königsberg schuf van Egen nun die Monumente zum Gedächtnis der nächsten Herrschergeneration. Zwischen 1594 und 1598 erschuf er die königliche Grabstätte für König Friedrich II. (Abb. 6, 9), der 1588 gestorben war, in der Nachbarschaft von Cornelis Floris' Grab für Christian III.³⁴ Hier war Cornelis Floris' Werk offensichtlich das Vorbild, aber, wie es auch bei van den Blocke in Königsberg der Fall war, imitierte van Egen es nicht bloß. Er versuchte, sein Vorbild zu übertreffen, indem er das Bauwerk mit einer komplexeren Architektur umgab, mit doppelten Säulen an den Ecken und anstelle von Putten elaborierten Personifikationen, welche die kniende Figur des Monarchen auf dem Dach des Monuments umgeben.

Zusätzlich zu den Künstlern, die als Begleitpersonen mit Floris' Arbeiten ins Ausland geschickt worden waren, aber nie zurückkehrten, verließen weitere Mitarbeiter der Werkstatt Antwerpen, weil sie Aufträge annahmen, die ihnen direkt angeboten worden waren. In den meisten Fällen musste man, um ein erfolgreicher Künstler an einem ausländischen Hof zu werden, mehr als nur ein fähiger Bildhauer sein, denn rein künstlerische Aufträge gab es nur selten. Man musste auch die Fähigkeit mitbringen, Gebäude und Festungsanlagen zu entwerfen sowie deren Bau zu beaufsichtigen. So führte der Vertrag für den neuen Hofkünstler in Kassel im Jahr 1577 auf, dass zu seinen Pflichten gehöre, »mit Bauen anzugeben, abzureissen, Visierungen zu stellen, bildhauen, Gips auszuschneiden, Estrich zu schlagen, im Tirass zu arbeiten«.³⁵ Anscheinend hatten die reisenden Kunsthand-

werker aus der Werkstatt des Cornelis Floris einen guten Ruf und so die Gelegenheit, im Ausland ihre eigenen Karrieren zu beginnen.

Hein Hagaert war ein solcher Mitarbeiter. Die zweigeschossige hölzerne Chorschranke mit Schnitzwerk in der Martinskirche des friesischen Dorfes Oosterend (fries. Easterein, Gde. Südwest Fryslân; Abb. 10), die mit »Hein H« signiert ist, wird diesem zugeschrieben. In Auftrag gegeben wurde die Chorschranke im Jahr 1554 von dem örtlichen Adligen Syerck van Donia als letzte Anstrengung, in dieser Region den Katholizismus zu stärken. Eine andere bemerkenswerte Arbeit, die Hagaert zugeschrieben wird, ist das Grabmal für Häuptling Edo Wiemken (* um 1454, reg. 1468–1511) in Jever aus der Zeit kurz nach 1560 (Abb. 11). Auf diesem Monument konnte nur ein Steinmetzzeichen »HH« nachgewiesen werden. Das freistehende Grab ist eine Nachbildung von Floris' Entwurf für dasjenige Friedrichs I. in Schleswig. In Jever bereichert den monumentalen Sarkophag ein oktogonaler Baldachin, dessen Arkaden mit gemeißelten Friesen und Statuen dekoriert sind und der von einer ebenfalls oktogonalen Holzkuppel überwölbt ist. 1562 war Hagaert zurück in Antwerpen und arbeitete wieder in Cornelis' Werkstatt. Hier war er nicht nur Assistent, sondern gleichwertiger Mitarbeiter. Der deutsche Bildhauer Arnold Abel besuchte Hagaert auf seiner Reise durch die Niederlande auf der Suche nach fähigen Künstlern in Floris' Werkstatt. Hagaert und sein Kollege Philip Diewas (de Vos), der ebenfalls eng mit Cornelis Floris zusammenarbeitete,³⁶ wurden von Abel für die Arbeit am Kenotaph für Maximilian I. in Innsbruck rekrutiert. Tatsächlich ging Hein Hagaert nach Innsbruck und assistierte bei den Arbeiten von Abel und Alexander Colijn. Eigene Werke von ihm sind in Österreich nicht dokumentiert.

Joris (Georg) Robijn (um 1520/25–1595) wurde nicht in der Werkstatt von Cornelis Floris ausgebildet, hat aber zumindest einmal, zwischen 1558 und 1561, mit ihm zusammengearbeitet, und zwar am Altar der Sakramentskapelle der St.-Michael-und-Gudula-Kirche zu Brüssel.³⁷ Floris entwarf den Altar und Robijn baute ihn. Er wurde allerdings während des reformatorischen Bildersturms 1566 beschädigt und schließlich im 17. Jahrhundert ersetzt. Die Familie Robijn/Robin stammte aus Ypern, war in der Architekturtradition verwurzelt und stellte baukünstlerische Objekte wie Altäre und Lettner her, war aber auch an Befestigungswerken tätig. Die Arbeiten von Joris in den südlichen Niederlanden umfassten Lettner, Kirchenrestaurierungen, Wasserbau



Abb. 12 Würzburg, Neubaukirche, Inneres
(Foto: open source/bearb. durch Sarah Weiselowski)

und Schmuckstücke im antiken Stil. Im Jahr 1573 ging er als in seinem Heimatland hochangesehener Kunstschaffender, der eine erfolgreiche Karriere vorzuweisen hatte, nach Deutschland. Vermutlich wurde er von Günther XLI. von Schwarzburg (* 1529, reg. 1552–1583) dorthin eingeladen, einem Schwager des Statthalters Wilhelm von Oranien (* 1533, amt. 1559–1584). Zwei Jahre darauf, im Jahr 1575, zog Robijn nach Mainz weiter, wo er zum Architekten, Bildhauer und Maler am Hof des Kurfürsten und Erzbischofs Daniel Brendel von Homburg (* 1523, reg. 1555–1582) ernannt wurde. In dieser Position lud er seinen Bruder, den Bildhauer Jan II. Robijn (um 1525–um 1600), und ihren Neffen Peter Osten (um 1545–um 1600) ein.

Zusätzlich zu seiner Arbeit in Mainz erlaubte der Kurfürst Joris Robijn, einige wichtige Werke der Baukunst an benachbarten Herrscherhöfen zu schaffen. 1583

erhielt er die Genehmigung, Graf Wolfgang II. von Hohenlohe-Weikersheim (* 1546, reg. 1568/86–1610), einen weiteren Schwager Wilhelms von Oranien, bei der Renovierung seines Schlosses in Weikersheim zu beraten. Ob seine Meinung in den folgenden Jahren irgendeinen Einfluss auf das Resultat hatte, ist nicht vollständig geklärt. Wichtiger waren seine eigenen Bauwerke, insbesondere das Hospital und die Universität für den Fürstbischof von Würzburg, Julius Echter von Mespelbrunn (* 1545, reg. 1573–1617). Das Juliusspital war ein Hospital mit Fürstenresidenz, wurde 1575 entworfen und im Laufe der folgenden zehn Jahre erbaut.³⁸ In späteren Jahrhunderten wurde das Gebäude radikal verändert. Besser konnte sich Robijns Baukunst in dem neuen Komplex der Universitätsgebäude entfalten und erhalten, den er zwischen 1582 und 1591 erbaute.³⁹ Die Vierflügelanlage zeichnete sich durch verputzte Wände und dekorative bildhauerische Elemente am Äußeren aus, besonders am Eingangsportal und an den Volutengiebeln der Hauptgebäude. Die spektakuläre Architektur im Inneren der Universitätskirche (Neubaukirche), die im Südflügel der Anlage errichtet wurde, stand jedoch in einem Kontrast dazu. Die üppige Gestaltung der südlichen Außenwand war eine spätere Ergänzung, als die Mauer im 17. Jahrhundert durch Strebewerk verstärkt wurde. Das hohe Hauptschiff der Kirche ist von drei übereinandergesetzten Arkaden aus Pfeilern mit Halbsäulen in dorischer, ionischer und korinthischer Säulenordnung umzogen, was für eine überwältigende römisch-antike Anmutung sorgt (Abb. 12). Zugleich bewahrten die gotisierenden Maßwerkfenster den religiösen Charakter des Gebäudes, das auch als Mausoleum für das Herz seines Gründers, des Fürstbischofs, gedacht war.

Reisende Bildhauer-Architekten, 1550 bis 1600

In den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts gelang es zahlreichen talentierten Bildhauer-Architekten aus den Niederlanden, sich große Karrieren im Ausland aufzubauen. Eine Verbindung zur Werkstatt des Cornelis Floris kann für die zuvor genannten Kunsthandwerker bewiesen werden. Ob auch andere einige Zeit in seiner Werkstatt verbracht haben, muss jedoch oft im Bereich der Spekulation bleiben. Selbstverständlich war die Werkstatt von Cornelis Floris nicht die einzige, die eine gründliche Ausbildung auf dem Gebiet der antiken und der modernen Bildhauer-, Ornamenten- und Architektursprache bot. Jedenfalls waren alle zwischen den Ländern wandernden Bildhauer und Steinmetzen offensichtlich gut in der Formsprache, die Floris und seine Werkstatt im dritten

Viertel des Jahrhunderts entwickelt hatten, ausgebildet und die Gestaltungsideen, die er publiziert hatte, waren ihnen anscheinend wohlbekannt. Von 1560 an waren den migrierenden Künstlern auch die Errungenschaften Hans Vredeman de Vries' (1527–1609) ein Begriff. Cornelis Floris' Verwendung von kostbarem farbigem Marmor fand überall großen Anklang. Die Kombination von weißem, rotem und schwarzem Marmor und blaugrauem Stein ließ an antike römische Interieurs denken, wie sie von Vitruvius und Plinius beschrieben worden waren. So wurde der Einsatz einer solchen Farbgebung auch als Teil der *all'antica*-Ästhetik wahrgenommen.⁴⁰

Niederländische Meister besaßen gute Verbindungen zu Steinbruchbetreibern oder zumindest zu den Steinhändlern, was ihnen erlaubte, diese farbigen Marmorarten auch anderswo nach Europa zu importieren und dort zu verwenden. Natürlich boten Städte, die mit dem Schiff zu erreichen waren, die besten Möglichkeiten. Doch arbeiteten die niederländischen Meister im Ausland auch mit lokalen Steinvorkommen, wie schwedischem und dänischem Sandstein, der in Danzig ohne Umstände benutzt wurde. Während diese Steinarten weniger kostspielig waren, blieben die Steinmetzarbeiten im Vergleich zu Arbeiten in Alabaster und Marmor aber notwendigerweise auch weniger fein detailliert. Materialuntersuchungen aus neuerer Zeit förderten außerdem zutage, dass die meisten dieser Arbeiten, Gräber und Epitaphe aus Sandstein, damals gefasst waren, um den farbigen Marmor aus den Niederlanden zu imitieren.⁴¹ Selbst Gebäude waren in dieser Farbgebung gehalten. Zum Beispiel sah man am sogenannten Englischen Haus, das 1570 in Danzig von Hans Kramer aus Dresden gebaut wurde, eine Sandsteinfassade mit fünf übereinandergesetzten Reihen von Wandpfeilern, gefolgt von zwei Segmenten mit Karyatiden am Giebel (Abb. 13). Die Fasadenelemente waren dekoriert mit Sgraffito-Ornamenten in Schwarz und Weiß. Die gesamte Säulenordnung war schwarz gefasst, mit goldenen Details, die Holztür und die Fensterrahmen waren mit einem roten Marmorimitat bemalt, und die Friese waren blau eingefärbt.⁴²

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verlangten nahezu alle an die Niederlande vergebenen Aufträge *all'antica*-Arbeiten, mit einigen wenigen Ausnahmen: Ab Mitte des 16. Jahrhunderts wurden eine Reihe von königlichen Grabmälern in Auftrag gegeben, welche die Autonomie der schwedischen Monarchie und die Zugehörigkeit zu ihr betonen sollten, die soeben ihre Unabhängigkeit wiedererlangt hatte. Im Jahr 1574 schuf Lucas



Abb. 13 Danzig, Englisches Haus. Hans Kramer, 1570
(Foto: Hist. Aufnahme, Slg. Konrad Ottenheim)

de Werdt Grabmäler im Chor der Riddarholm-Kirche in Stockholm, um zwei mittelalterlichen schwedischen Königen, Magnus I. Ladulås (* 1240, reg. 1275–1290) und Karl VIII. Knutsson Bonde (* 1408/09, reg. 1448–1450, 1464–1465, 1467–1470), ein Denkmal zu setzen.⁴³ Um die Vorrangstellung der schwedischen Monarchie auszudrücken, stellten diese posthumen Grabdenkmäler keine antike Ornamentik und architektonische Formsprache zur Schau, sondern waren vielmehr bewusst mit Anspielungen an den historischen »gotischen« Stil gestaltet (Abb. 14). Es fehlte hier auch die dreifache Farbigkeit, da beide Gräber in einem monochromen hochpolierten braunen Stein ausgeführt wurden. Nur die Kartuschen an den Seiten der Grabdenkmäler, auf denen der Zeitpunkt ihrer Errichtung erwähnt wird, wurden mit Details zeitgenössischen Rollwerks versehen.



Abb. 14 Gotisierende Grabmäler der Könige Magnus I. Ladulås († 1290) und Karl VIII. Knutsson Bonde († 1470) im Chor der Stockholmer Riddarholmkyrkan. Lucas de Werdt, 1574 (Foto: Konrad Ottenheym)

Philipp Brandin (1535–1594) war einer der erfolgreichen Bildhauer-Architekten aus den nördlichen Niederlanden, die ins Ausland gegangen waren. In den 1540er Jahren verließ er Utrecht, wo sein Vater Jan Brandt an der Erbauung der Zitadelle Vredenburg beteiligt gewesen war.⁴⁴ Von 1563 bis zu seinem Tod im Jahr 1594 arbeitete er als Bildhauer und Baumeister für den Hof der Herzöge von Mecklenburg in Wismar, Schwerin und Güstrow.⁴⁵ Seine Bauaufträge bestanden zum größten Teil in Umbauten der herzoglichen Residenzen. Am Beginn seiner Karriere stand der Umbau des Schlosses Schwerin und der dortigen Schlosskirche nach den Entwürfen des italienischen Künstlers Johann Baptista Parr.⁴⁶ Brandin hatte die Aufsicht über mehr als ein Dutzend Handwerker, von denen viele ebenfalls aus den Niederlanden stammten.⁴⁷ Nach 1578 verbrachte er den Großteil seiner Zeit damit, die Residenz in Güstrow umzugestalten. Die beiden imposantesten Flügel der Schlossanlage wurden zwischen 1558 und 1567 von Franciscus und Christopher Parr, Brüdern des zuvor erwähnten Johann Baptista, umgebaut.⁴⁸

Nachdem die Parr-Brüder Mecklenburg 1572 verlassen hatten, um in Kalmar für den schwedischen König zu

arbeiten, wurde Philipp Brandin offizieller Hofbaumeister zu Güstrow und beendete dort die beiden verbleibenden Flügel des Schlosses. 1590 stellte die einzige Tochter des Herzogs, Herzogin Sophie von Mecklenburg, Witwe des dänischen Königs Friedrich II., Brandin in ihren Dienst. Er baute nun deren Schloss Nykøbing auf der dänischen Insel Falster um. Dort starb Brandin 1594. Von seinen Bauwerken ist wenig geblieben. Der Nordflügel des Güstrower Schlosses wurde 1795 durch einen Brand teilweise zerstört, während Schloss Nykøbing abgetragen wurde, nachdem es im späten 18. Jahrhundert verfallen war. Auch wenn eine direkte und gründliche Analyse seiner Baukunst unmöglich geworden ist, muss Brandis' Einfluss auf die weitere Entwicklung der Architektur, unter Mitwirkung seiner Landsmänner, die ihn begleitet hatten, in der Region beträchtlich gewesen sein.

Hans Fleming (1545–1623) war ein Steinmetz-Bildhauer aus Namur, der 1563 mit Brandin nach Mecklenburg gekommen war.⁴⁹ Er half Brandin in Güstrow, eröffnete aber bald seine eigene Werkstatt und bekam für mehrere wichtige Aufträge in Lübeck den Zuschlag, darunter für die Kanzel im Dom (1568–1570), die mit »HF 1568« signiert und datiert ist (Abb. 15), und die neue Fas-

Abb. 15 Lübeck, Dom, Kanzel, Gesamtansicht. Hans Fleming, 1568–1570 (Foto: open source/ Bodo Kubrak 2015)





Abb. 16 Lübeck, Rathaus, neuer Vorbau. Hans Fleming, Hercules Midow, 1570–1572
(Foto: open source/Andreas Geick 2006)

sade des Rathauses (1570–1572) mit ihren Arkaden im Erdgeschoss, ionischen Pilastern und Karyatiden im Stockwerk darüber und drei dekorativen, wappengeschmückten Giebeln ganz oben (Abb. 16).⁵⁰ Fleming führte diesen Rathausflügel in Zusammenarbeit mit Hercules Midow aus. Dieser Bau ist eher eine vorgesetzte Wand als ein wirklich eigenständiger Baukörper. Insofern hat er viel gemeinsam mit der kurzlebigen Triumpharchitektur und der Art von monumentalen Lettern, die zu dieser Zeit in Antwerpen geschaffen wurden. Die bedeutungsvollste dieser Arbeiten, Cornelis Floris' Lettner in Tournai, war von Robert Midow ausgeführt worden. Die offene Galerie des Lübecker Rathauses mit ihren sechs Bögen auf oktagonalen Pfeilern im Erdgeschoss, die die Basis für eine darüber liegende Galerie bilden, war vergleichbar mit dem Aufriss der Stock Exchange in London, die in Antwerpen vorgefertigt worden war. Ein *all'antica*-Bau wie dieser war, wie auch seine architektonischen Details, für Lübeck zur damaligen Zeit vollkommen neu. Die Ursprünge dieser »anti-

ken« Elemente können auf die Niederlande zurückgeführt werden, wie etwa die Hermen im ersten Obergeschoss, die Vredeman de Vries' Druckserie aus dem Jahr 1560 ähneln, und auf die Werkstatt Parr in Güstrow, besonders die schwere, rustizierte Brüstung im ersten Geschoss. Die drei Giebel, die den neuen Rathausvorbau krönen, sind wie Triumphbögen gestaltet, mit einem Dreiecksgiebel als Abschluss und mit zahlreichen Voluten verziert. Diese Schneckenverzierungen entsprechen nicht den modischen Formen, die Vredeman de Vries populär gemacht hatte, mit sanft ineinandergreifenden C- und S-Voluten, sondern sind eher steif und geometrisch ausgeführt, mit geraden vertikalen und horizontalen Bahnen und Viertelkreisen.

Im Jahr 1572 folgte Fleming den Parr-Brüdern nach Schweden und wurde für Umbauarbeiten am Schloss Kalmar angestellt. 1581 hielt er sich kurzzeitig in Dänemark am Öresund auf und bemühte sich um eine Aufenthaltsgenehmigung für Helsingör.⁵¹ Wahrscheinlich suchte er Arbeit in Kronborg, aber es ist nicht gesichert,

dass er dort tatsächlich gearbeitet hat. Im späten 16. Jahrhundert kehrte er als Bildhauer, Baumeister und Militärbaumeister in schwedische Dienste zurück. In den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts war sein wichtigster Auftrag die Hinzufügung eines dritten Stockwerks auf den Hauptflügel des königlichen Schlosses Vadstena.⁵² Im obersten Stock des zentralen Hauptturms schuf er eine außergewöhnliche Kirche, die sich durch ein mächtiges Sterngewölbe auf einem quadratischen Grundriss mit modernen gotisch gespitzten Bögen und Rosettenfenstern auszeichnet. Zwischen 1612 und 1620 schloss er die Außenwände auf den beiden kurzen Seiten mit Ziergiebeln ab. Als Bildhauer schuf er das Grabmal für den jüngeren Bruder König Johanns III., den Herzog Magnus Gustavsson Wasa (1542–1595), in der Klosterkirche Vadstena. Dieses freistehende rechteckige Grabmal ist von kleinen korinthischen Säulen umgeben, mit der Liegefigur des verstorbenen Herzogs obenauf (Abb. 17). Als Militärbaumeister trug er zur Fundamentierung der neuen Innenstadt von Göteborg bei.⁵³ Diese kurze Aufzählung von Flemings Tätigkeiten illustriert deutlich die unterschiedlichen Kompetenzen, die von Kunstschaaffenden beim Wechsel in ein anderes Land erwartet wurden, wenn sie an einen Herrscherhof berufen werden wollten. Es gab nicht genügend Aufträge für Bildhauerarbeiten, um einzig und allein als Bildhauer existieren zu können. Daher war weitere Expertise auf gefragten Gebieten notwendig.

Außer der Möglichkeit, um eine Position am Hof zu konkurrieren, konnten sich eingewanderte Künstler aber auch in einer großen Stadt niederlassen und sich von der Gruppe der reichen Patrizier und Kaufleute anstellen lassen. Durch das breitere Spektrum der Kunden war es bei dieser Strategie leichter, sich dauerhaft auf eine einzige Disziplin zu spezialisieren. Wie erwähnt, war Danzig ein führendes Zentrum für niederländische Künstler. Aber auch andere Städte zogen Bildhauer-Architekten an, wenngleich in geringerer Zahl. Kurz nach 1550 wanderten Hans und Michael Fleischer aus Nijmegen nach Schlesien aus.⁵⁴ Hans baute eine Werkstatt für großformatige Skulpturen in Breslau (Wrocław), der Hauptstadt der Region, auf. Sein Bruder Michael ließ sich in Liegnitz (Legnica), siebzig Kilometer westlich von Breslau, nieder. Hans Fleischers Werkstatt florierte dreißig Jahre lang und lieferte das gesamte Spektrum von Statuen, Reliefs und Objekten der Mikroarchitektur wie Grabmäler, Epitaphe und Altäre an die bürgerliche Elite der Stadt und die Adelsfamilien der Umgebung



Abb. 17 Grabmal Herzog Magnus Gustavsson Wasas. Hans Fleming. Vadstena, Klosterkirche (Foto: Konrad Ottenheym)

(Abb. 18).⁵⁵ Er führte die moderne antike Formensprache im Stil von Cornelis Floris ein, mit der typischen Kombination von klassischen Säulen nach Serlios Vorgaben mit Rollwerkkartuschen, Karyatiden, freistehenden Figuren und Reliefplaketten. Fleischer integrierte sogar nach eigenen Entwürfen vorfabrizierte Alabasterreliefs, die er aus den Niederlanden importieren ließ.⁵⁶ Auch er bildete viele Schüler und Assistenten niederländischer wie auch deutscher Herkunft in seiner Werkstatt aus. Durch das Wirken der Fleischer-Brüder (unter anderen) wurde Breslau zu einem wichtigen Zentrum in Mitteleuropa, in dem sich Skulpturen und Objekte der Baukunst fanden, die von Cornelis Floris' Entwürfen beeinflusst waren. Wie auch in anderen Werkstätten »à la Floris« wurde hier die Rolle der figürlichen und dekorativen Skulptur nach und nach wichtiger als der architektonische Rahmen, besonders, wenn man die Werke mit den Originalwerken von Floris verglich.

Bildhauer aus Breslau waren überall entlang der alten Handelsroute nach Krakau und weiter östlich nach



Abb. 18 Epitaph für Heinrich Müller. Breslau, St. Maria Magdalena. Hans Fleischer, Breslau, nach 1563 (ex: LUTSCH 1903)

Lemberg (Lwiw/Львів, poln. Lwów) zu finden. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bereisten auch Handwerker aus den Niederlanden diese Strecke, darunter Henryk Horst aus Groningen und sein deutscher Kollege Hermann van Hutte aus Aachen, die in den 1560er Jahren in Lemberg arbeiteten und Alabaster aus der Region fördern ließen, den sie mit dem roten Marmor aus Krakau kombinierten und so farbenprächtige Altäre und andere Werke schufen (Abb. 19).⁵⁷ Die dortigen Vorkommen machten sie unabhängig von den oft mit Schwierigkeiten verbundenen Importen dieser kostbaren Steinarten aus

den Niederlanden, von denen ihre Kollegen rund um die Ostsee abhängig waren. Auch Bildhauer regionaler Herkunft wurden in den niederländischen Werkstätten in Breslau und Umgebung ausgebildet. Demgemäß arbeitete vom späten 16. Jahrhundert an eine neue Generation schlesischer Künstler wie Jan Pfister (1573 – um 1640) in der modernen antiken Formensprache und waren gegenüber den niederländischen und italienischen Einwanderern durchaus konkurrenzfähig.⁵⁸

Cornelis Coppers war ein weiterer Bildhauer-Architekt, der seine eigene Werkstatt in einer ausländischen Stadt gründete. Er stammte aus Mechelen, lebte aber in den 1590er Jahren in Lübeck, wo er eine erfolgreiche Bildhauerwerkstatt aufbaute.⁵⁹ Wie seine Zeitgenossen schuf Coppers seine Werke ausgehend von verschiedenen Arten von Epitaphen und Grabmälern aus dem Hause Cornelis Floris, die klassische architektonische Details mit *all'antica*-Statuen kombinierten.⁶⁰ Die Werke seiner Baukunst umfassten die prächtige Außentreppe am Rathaus der Stadt Lübeck, die er 1594 erbaute (Abb. 20). Dieser Treppenaufgang bildete bei zeremoniellen Anlässen den Eingang zu dem neuen, imposanten Saal, den man in dem angebauten Flügel des Rathauses geschaffen hatte und der »Kriegsstube« genannt wurde.⁶¹ Auf der Außenseite ist vor den Treppenaufgang ebenerdig ein Pavillon gesetzt, der mittels eines auf ionischen Säulen aufgesetzten Ziergiebels hervorgehoben wird. Der Giebel enthält eine Rollwerkkartusche mit dem Stadtwappen. Weitere Rollwerkkartuschen an der Brüstung und Karyatiden mit ionischen Säulen zwischen den Fenstern schmücken den überdachten Treppenaufgang. Oben folgt ein weiterer Pavillon, bevor man das Gebäude betritt, verziert mit ähnlichen Karyatiden und von einem Giebel mit üppigem Dekor bekrönt. 1603 reiste Coppers nach Preußen, doch haben sich in Königsberg keine Spuren seines Werks erhalten.

Niederländische Künstler und Handwerker wanderten auch in die beiden östlich der Ostsee gelegenen städtischen Zentren aus: Riga in Litauen und Reval (Tallinn) in Estland. Wie Danzig war Riga eine nahezu unabhängige Stadt – seit 1581 offiziell dem Königreich Polen untertan und von 1621 an unter schwedischer Obrigkeit. Wie Danzig bemühte sich die Regierung der Stadt Riga, erfahrene Kunsthandwerker niederländischer Herkunft wie den bemerkenswerten Joris Jorissen Frese⁶² anzustellen, damit sie als Baumeister, Bauingenieure und Befestigungstechniker arbeiteten. Um 1600 modernisierten Lambert und Adrian Janssen das mittelalterliche



Abb. 19 Seitenaltar in farbigem Marmor aus der Region. Henryk Horst und Hermann von Hutte, um 1595 (Umrahmung oben 1745 hinzugefügt). Lemberg (Lwiw), Maria-Schutz-Kathedrale im Komplex der ehemaligen Pfarrkirche St. Nikolaus (Foto: Konrad Ottenheim)



Abb. 20 Lübeck, Rathaus, Treppenaufgang. Cornelis Coppers, Lübeck, 1594 (Foto: Konrad Ottenheim)

Schwarzhäupterhaus, das Zentrum der Handelsgeschäfte mit Deutschland (Abb. 21). Sie brachten an der hoch aufragenden Fassade dekorative Voluten an, die den aus niederländischen Druckwerken bekannten ähnelten. Die Modernisierung lässt sich mit der des Artushofs in Danzig vergleichen, eines Gebäudes mit einer ähnlichen Funktion, das zur selben Zeit von Abraham van den Blocke umgebaut wurde. Sowohl in Riga als auch in Danzig wurden die hohen Spitzbogenblenden sorgsam erhalten, um den historischen Eindruck und somit den Status und die gesellschaftliche Bedeutung des Gebäudes zu bewahren.

Die Situation in Estland war eine andere. Nach 1561 war das Land eine Provinz Schwedens geworden, die Kaufleute und die gehobenen Schichten der Stadtbevölkerung hielten jedoch ihre traditionellen Kontakte mit Riga und Danzig. Trotzdem wurden die prestigereichen Aufträge vor allem von der neuen schwedischen Herrschaftselite vergeben, die in direktem Kontakt mit dem Hof in Stockholm stand. Arent Passer (1560–1637) war der führende Bildhauer seiner Zeit in Reval.⁶³ Er stammte aus Danzig, wo ein Bildhauer namens Peter Passer, »van Hagen aus Holland ein Schnitzker«, vermutlich Arents Vater, 1570 Bürger geworden war.⁶⁴ Von 1589 an war Arent Passer in Reval auf einem Gebiet tätig, das als Spezialität der Künstler aus den Niederlanden galt: Grabmonumente verschiedenster Art, von Steinplatten bis hin zu freistehenden Grabdenkmälern, sowie geschnitzte architektonische Kleinarbeiten und architektonische Entwürfe. Sein erster Auftrag in Reval wurde sogleich sein imposantestes Werk dort: Grab und Epitaph des Pontus de la Gardie (1520–1585), des schwedischen Oberbefehlshabers und Gouverneurs von Estland, und seiner Frau Sofia Gyllenhielm, einer Tochter König Johanns III. von Schweden (Abb. 22). Diese Verbindung zum Hof in Stockholm erklärt, warum dieses Grabmal so große Ähnlichkeit mit Willem Boys Wasa-Grab in Uppsala hat, insbesondere wenn man in Betracht zieht, dass, wie vermutet wird, ursprünglich vier Obelisk anstelle der nun dort befindlichen Flammenvasen die Ecken des Grabmals zierten.⁶⁵ Zur Grabtumba gehört zudem ein Wandepitaph mit klassischen korinthischen Säulen, zwei Statuen in den seitlichen Nischen und in der Mitte, unter dem bekrönenden Wappen, einem Relief mit der Auferstehung Christi.

Passer wird auch als Architekt der Häuser von einigen dieser Familien der schwedischen und deutschen Elite erwähnt. Er blieb der favorisierte Künstler in Diensten der Familie de la Gardie in Estland. Sein am besten



Abb. 21 Riga, Schwarzhäupterhaus. Um 1600 von Lambert und Adrian Janssen modernisiert (Foto: Konrad Ottenheim)



Abb. 22 Grab und Epitaph des Pontus de la Gardie, schwedischer Gouverneur von Estland, und seiner Gemahlin Sofia Gyllenhielm. Arent Passer, 1589–1595. Reval (Tallinn), Dom St. Marien (Foto: Peeter Säre)



Abb. 23 Reval, Schwarzhäupterhaus. Arent Passer, 1597–1600
(Foto: Konrad Ottenheim)

dokumentiertes Bauwerk war die Fassade des neuen Hauptsitzes der deutschen Kaufleute, auch hier Schwarzhäupterhaus genannt (1597–1600), mit der er den volutenverzierten Giebel im Straßenbild Tallinns einführte (Abb. 23).⁶⁶ Er kannte sich auch mit Befestigungsanlagen aus und wendete dieses Wissen in Reval ebenfalls an. Sein Ruhm als Architekt und Baumeister erreichte sogar den schwedischen Hof. Im Jahr 1619 erbat Gustav II. Adolf Passers Anwesenheit in Stockholm bei den Ausbauarbeiten des königlichen Schlosses, die bereits im Gang waren, »für ein Gehalt, das ihm zusagt«.⁶⁷ Passer hätte, wie schon einige Jahrzehnte zuvor Willem Boy, die Stellung am Hof in Stockholm erhalten können, doch konnte ihn de la Gardie, der Gouverneur von Estland, zu Hause nicht entbehren und das Angebot wurde zurückgezogen. Schließlich warb Gustav Adolf Caspar van Panten (Kasper Panten, um 1585–1630) aus Amsterdam für die Position in Stockholm an, während Passer in Estland blieb. Zwischen 1626 und 1628 entwarf er ein

neues Schloss für de la Gardie in Haapsalu, das aber nicht gebaut wurde, sowie de la Gardies Residenz in Kolga.⁶⁸ Arent Passers Werkstatt wurde auch der führende Anlaufpunkt für den schwedischen Adel in Finnland.⁶⁹ Die Werkstatt belieferte die Elite im östlichen Ostseeraum mit Grabsteinen und Grabdenkmälern sowie anderen kostbaren Werken der Bildhauerkunst für die städtischen Patrizier und den Landadel, die im internationalen Vergleich nicht hinter ihren Standesgenossen zurückbleiben wollten.

Die internationale Reichweite von Hendrick de Keyser

Der Hintergrund von Hendrick de Keyser (1565–1621) war mit dem von Cornelis Floris und anderen Bildhauer-Architekten der vorausgegangenen Generation vergleichbar.⁷⁰ Sein Vater war Schnitzer, und als »*antykdrayer*« war er zudem auf Renaissanceornamente spezialisiert. Hendrick de Keyser wurde in Utrecht von Cornelis Bloemaert – dem Vater des Malers Abraham Bloemaert (1564–1651) – zum Bildhauer, Architekten und Bauingenieur ausgebildet. Hendrick de Keyser begleitete Bloemaert senior, als dieser 1591 nach Amsterdam gerufen wurde, um die Festungsanlagen zu verbessern. 1595 wurde Hendrick de Keyser zum hauptverantwortlichen Meisterbildhauer und -steinmetzen der Stadt Amsterdam ernannt (»*Mr. Beeltsnijder ende steenhouwer over dese stede wercken*«).⁷¹ Zusammen mit dem Schreiner- und dem Maurermeister leitete er den Baubetrieb der Stadt Amsterdam zu einer Zeit enormer Expansion und war in seiner Funktion an zahlreichen städtischen Bauprojekten beteiligt, wie dem Kanalsystem, drei neuen städtischen Kirchen, dem Gebäude der Handelsbörse, verschiedenen Markthallen und einer Anzahl von Privathäusern. In seiner Rolle als städtischer Steinmetz und Bildhauer übernahm de Keyser bei den Bauvorhaben die Umsetzung der kreativen Anteile. Er war die künstlerische Kraft in der Baukompanie und somit verantwortlich für den skulpturalen Schmuck und vermutlich auch für den kompletten architektonischen Entwurf verschiedener öffentlicher Gebäude. Die Qualität der zeitgenössischen Repräsentationsarchitektur hing von der Qualität der Bildhauerarbeiten an den Fassaden ab.

In einem Dokument aus dem Jahr 1613 wurde de Keyser als der »*städtische Meister antiker Arbeiten* (*stads antyc meester*)« beschrieben,⁷² ein Spezialist für antike Werke mit Expertenwissen hinsichtlich des gesamten Repertoires klassischer Formen. Rein antike Formen haben sich in seinem Werk jedoch nicht gefunden.

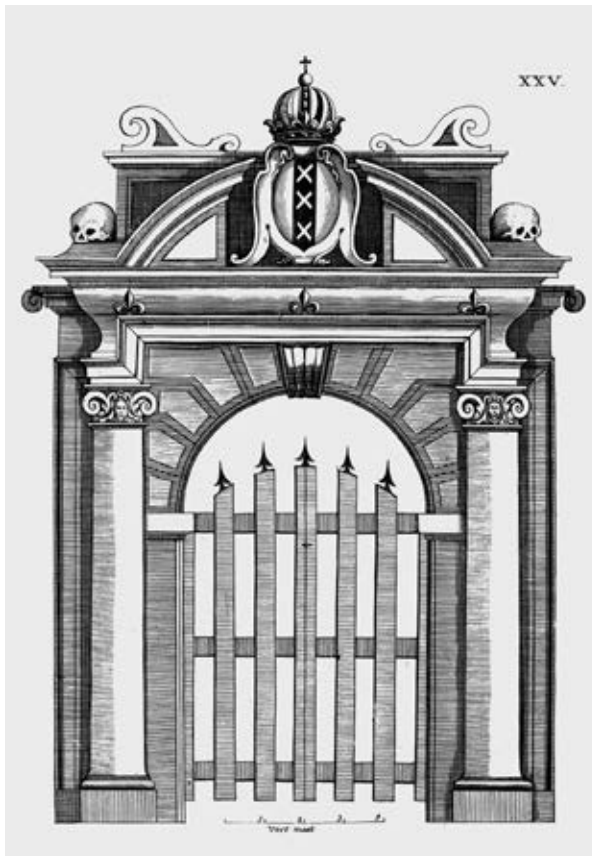


Abb. 24 Portal-Entwurf. Hendrick de Keyser (ex: KEYSER 1631, Taf. XXV)

Vielmehr ersann er wiederholt neue, zuvor ungesehene »Funde«. Im Band *Architectura moderna* aus dem Jahr 1631, einer posthumen Publikation seiner wichtigsten Werke, wurde de Keyser nicht für seine erfolgreiche Imitation antiker Baukunst gelobt. Im Gegenteil, die Anmerkungen zu den Kupferstichen drückten große Ehrfurcht vor seinen originellen und modernen Ideen aus. Sein Werk wurde für die Neuartigkeit der Ornamente und die Genialität ihres Erfinders gelobt. »*Dekorative und besondere Funde voller ungewöhnlicher Aufteilungen*« seien ein Vergnügen »für das Auge, das eifrig immer auf Neues aus ist«. Ein gesprengter Giebel wurde als »absolute Wonne« gepriesen, wie auch die »ungewöhnlichen, dekorativen Aufteilungen«, die »dekorativen Änderungen« und die »exquisite Besonderheit der Ideen« (Abb. 24).⁷³ Solcherlei Beschreibungen sprachen direkt die hohen Ideale der Innovation und Invention an sowie die Fähigkeit, das Repertoire antiker klassischer Ordnungen mit cleveren eigenen Lösungen zu erweitern.⁷⁴ Diese reichhal-

tigen, neuartigen Dekorationsmöglichkeiten trugen zu einer höheren Ausdruckskraft der Architektur bei.

Obwohl Hendrick de Keyser zu Recht als einer der einfallsreichsten und kreativsten Baumeister seiner Zeit angesehen wurde, waren doch nicht alle seiner Neuerungen neu. Er rüstete Vredeman de Vries' existierendes Repertoire mit bemerkenswerten neuen Ideen auf, die direkt aus Italien kamen. Das beste Vorbild konnte Michelangelo abgeben, den Vasari dafür pries, er habe die Kunst seiner Zeit von den engen Rahmenbedingungen der Antike befreit und demonstriert, wie derartige Neuerungen die klassische Kunst sogar übertreffen konnten. Zu den neuen baulichen Details gehörten der Knickbogen, der gesprengte Giebel mit Voluten, schwere Triglyphenblöcke, die als Gesimse dienten, und schwere Schlusssteine, die nach oben verlängert wurden. Die Anwendung dieser neuen Elemente im Michaelangelo-Stil hoben das Werk de Keyzers in besonderer Weise von dem der vorhergehenden Generation ab. Diese Details unterschieden sein Werk auch von dem anderer Baumeister in den Niederlanden während der ersten beiden Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts.

De Keyser nahm außer von den städtischen Behörden auch Aufträge von anderen Kunden an, unter anderem für Kaufmannshäuser, das Rathaus von Delft und das Grabdenkmal für Wilhelm von Oranien in Delft, das von den Generalständen in Auftrag gegeben wurde. Diese architektonischen und architekturnahen Tätigkeiten waren vergleichbar mit denen von Cornelis Floris eine Generation früher. De Keyser folgte auch dem Beispiel großer Hofbildhauer wie Adriaen de Vries (1545/56–1626), indem er Bronzestatuen in unterschiedlichen Größen anfertigte, von überlebensgroßen Figuren (beispielsweise seiner Statue des Erasmus von Rotterdam) bis hin zu kleinen Sammlerstücken. Tatsächlich betraf sein ehrenvollster Auftrag aus dem Ausland seine bildhauerische Arbeit und kein Bauwerk. Im Jahr 1619 wurde de Keyser gebeten, die Statuen und Reliefs für die neue Marmorgalerie im Hof des königlichen Schlosses in Frederiksborg in Dänemark herzustellen (Abb. 25).⁷⁵ Die Galerie war von Hans van Steenwinckel errichtet worden, höchstwahrscheinlich nach Entwürfen seines Bruders Laurens. Sie bestand aus zwei übereinanderliegenden Arkaden mit sieben Jochen, im unteren Teil dorisch, im oberen ionisch ausgeführt. Die oberen Bögen waren von sieben Sandsteinskulpturen antiker olympischer Götter und Göttinnen gekrönt.⁷⁶ Die Brüstung der Arkade im ersten Stockwerk war mit diverssem Meeresgetier in Reliefdarstellung bestückt.



Abb. 25 Schloss Frederiksborg, Marmorgalerie im Innenhof. Hans van Steenwinckel, 1619–1623. Mit Standbildern aus der Werkstatt Hendrick de Keyzers (Foto: Konrad Ottenheim)

Ob die Statuen in den Nischen dem ursprünglichen Plan entsprechen, ist nicht gesichert. Die sieben Statuen oben wurden wie die Sandsteinreliefs in Amsterdam in Henrick de Keyzers Werkstatt geschaffen. Der Gulland-Sandstein für diese Bildhauerarbeiten wurde im Jahr 1619 nach Amsterdam verschifft durch den internationalen Steinhändler Laurens Sweys aus Amsterdam, Schwiegersohn von de Keyzers *collega proximus* Cornelis Danckerts, dem obersten Steinmetzmeister der Stadt.⁷⁷ Die Entwürfe der Skulpturen für Frederiksborg oblagen de Keyser und seine Ideen für die Reliefs wurden später als eine Serie von Kupferstichen veröffentlicht.⁷⁸ Da er gänzlich mit der Vollendung des Grabmonuments für Wilhelm von Oranien in Delft beschäftigt war, lag die Kontrolle über die tatsächliche Ausführung der Statuen für Frederiksborg bei seinem Vorarbeiter Geraert Lambertsz. Als im Jahr 1619 Theodorus Roodenburg im Auftrag von Christian IV. de Keyzers Werkstatt besuchte, fand er die Statuen und Reliefs für Frederiksborg in Bearbeitung vor.⁷⁹

Auch wenn die meisten der Arbeiten Hendrick de Keyzers, architektonische wie bildhauerische, für Kunden innerhalb der Republik der Vereinigten Niederlande

entstanden, so sollte doch sein Einfluss auf andere Teile Nordeuropas nicht übersehen werden. Wie bei Cornelis Floris ein halbes Jahrhundert zuvor, war ein Netzwerk von Schülern und Assistenten verantwortlich dafür, dass die besondere Sprache des Meisters sich verbreitete. Obwohl es ihm erlaubt war, Aufträge von anderen Kunden als der Stadt Amsterdam anzunehmen, durfte er kein Personal der städtischen Baukompanie für diese externen Arbeiten einsetzen. Daher besaß de Keyser in Ergänzung zum städtischen Baupersonal seine eigene, private Werkstatt mit hochrangigen Assistenten (wie dem zuvor erwähnten Lambertsz.) und Lehrlingen. Gemäß den Bestimmungen der Gilde dauerte die Lehrzeit zwei bis vier Jahre, und in dieser Zeit wurde der Lehrling von de Keyser im »Behauen von Steinen, Herstellen von Porträtbildnissen und Ornamenten als den grundlegenden Bereichen dieses Handwerks« ausgebildet.⁸⁰ Leider sind die Listen der Gilde für diese Zeit verloren gegangen und nur wenige Namen dieser Schüler haben sich in anderen Quellen erhalten. Selbst diese mageren Quellen übermitteln jedoch die internationale Reputation, die de Keyzers Werkstatt hatte, denn einige dieser Lehrlinge waren Söhne angesehener Meister aus dem Ausland,



Abb. 26 Oxford, Eingangstor zum Botanischen Garten.
Nicolas Stone, 1632–1633 (Foto: Konrad Ottenheym)



Abb. 27 Kirby Hall (Northamptonshire), Tor zum Vorhof.
Nicolas Stone, 1638–1640 (Foto: Konrad Ottenheym)

darunter Hendrick Jansz., der Sohn von Jan Hedricx, dem Maurermeister der Stadt Emden,⁸¹ und Hans Schut aus Danzig.⁸² Im Jahr 1602 wurden Laurens und Hans van Steenwinckel aus Dänemark nach Holland geschickt, um dort ihre Ausbildung abzuschließen, bevor sie ihren Vater als königliche Architekten ablösten. Einige Wissenschaftler gehen davon aus, dass die jungen Steenwinckel-Brüder möglicherweise in den darauffolgenden Jahren in de Keyzers Werkstatt geblieben sind.⁸³

Nicholas Stone (um 1586–1647) war de Keyzers berühmtester Assistent.⁸⁴ 1607 war de Keyser in London, um Greshams Royal Exchange aus dem Jahr 1566 als Modell für die zukünftige Handelsbörse in Amsterdam zu studieren. Während seines Aufenthalts in Großbritannien traf de Keyser den zwanzigjährigen Steinmetzen aus Devon, der ihn anschließend nach Amsterdam begleitete und sechs Jahre in seiner Werkstatt verbrachte. 1613 wurde Stone de Keyzers Schwiegersohn und kehrte mit seiner Braut nach London zurück, um in Long Acre, in der Nähe von Covent Garden, seine eigene Werkstatt für Steinmetzarbeiten und Bildhauerei zu eröffnen. Er verbreitete de Keyzers Stil in England und wurde als Auftragnehmer sehr begehrt. Als Steinmetz arbeitete

er mit Inigo Jones bei der Errichtung des Banqueting House (1619–1622) und des klassischen Portikus der alten St. Paul's Cathedral (1634–1642) zusammen. Stone wurde höchster königlicher Steinmetz am Hof und arbeitete am Schloss Windsor wie auch an Holyrood House in Edinburgh. Seine Werkstatt fertigte zahlreiche Grabmäler und Epitaphe, Schornsteine, Tore und Portale sowie Skulpturen, Porträts und Statuen.⁸⁵ Im Jahr 1627 entwarf er das Water Gate für York House, die Stadtresidenz des Herzogs von Buckingham, das von de Keyzers Haarlemmerpoort in Amsterdam inspiriert war (die letztgültige und ausgeführte Entwurfsversion dieses Water Gate entstand nach Änderungen von Jones).⁸⁶

Das Eingangstor zum Botanischen Garten von Oxford (1632–1633) war sein am getreuesten an der Antike orientierter Entwurf, mit vielen Nischen, die auf den sogenannten Janus-Bogen (*Ianus quadrifrons*) auf dem Forum Boarium in Rom anspielten (Abb. 26). Eine seiner wichtigsten Errungenschaften als Architekt großer Bauwerke war der Umbau des Nordflügels und Vorhofs von Kirby Hall, Northamptonshire, in den Jahren 1638 bis 1640 (Abb. 27). Hier verwendete er mehrere Architekturelemente, die häufig auch in Werken de Keyzers zu



Abb. 28 Audley End (Essex), Eingangsportal. Bernard Jansen, 1605–1614 (Foto: Konrad Ottenheym)

sehen sind, wie zum Beispiel monumentale Tore, Volutengiebel an den Eckpavillons und niedrige Balustraden oben auf dem Mittelrisalit des Nordflügels. In London arbeitete Stone zudem mit anderen Bildhauern niederländischer Herkunft zusammen, wie zum Beispiel Bernard Jansen, einem Architekten und Bildhauer aus Flandern, der im frühen 17. Jahrhundert in London tätig war.⁸⁷ Ob dieser Kollege von Stone derselbe Jansen war, der zwischen 1605 und 1614 an der Errichtung von Audley End in Essex beteiligt war, ist nicht geklärt, weil es mehrere Handwerker dieses Namens gab (Abb. 28).⁸⁸ Vielleicht hat derselbe Bernard Jansen auch den kurzlebigen Triumphbogen entworfen, den die niederländische Gemeinde in London anlässlich der Krönung von Charles I. in den Jahren 1625 und 1626 errichten ließ.⁸⁹

Das gesamte Jahrhundert hindurch blieb Nicholas Stones Werkstatt in London ein verlässlicher Ankerpunkt in England für die Söhne von de Keyser. Nach dem Tod ihres Vaters arbeiteten die jüngeren Söhne dort, um die letzte Phase ihrer Ausbildung abzuschließen. In den

1620er und 1630er Jahren arbeitete beispielsweise Willem de Keyser (1603–um 1674) in Stones Werkstatt. Willem heiratete eine Engländerin und verlor wahrscheinlich nie den Kontakt nach London. Um 1640 kehrte er nach Holland zurück, um als Steinmetz an den höchstangesehenen Bauprojekten mitzuwirken, wie im Jahr 1642 an der Sandsteinfassade von Philips Vingboons' Haus für Joan Poppen auf dem Kloveniersburgwal Nr. 95, der herausragendsten Steinfassade der damaligen Zeit in der Stadt, die sich durch kolossale korinthische Pilaster auszeichnete. Im Jahr 1647 wurde er zum städtischen Steinmetz ernannt, um Jacob van Campen als Konstrukteur am neuen Rathaus als Assistent zuzuarbeiten. 1653 wurde er durch Simon Bosboom ersetzt, offenbar aufgrund seiner nicht korrekten Finanzbuchhaltung. 1658 war er bankrott und kehrte wieder nach England zurück. Willem de Keyser könnte noch im selben Jahr am Bau des neuen Tors zum Friedhof an St. Olave's, Hart Street in London (Abb. 29) beteiligt gewesen sein. Dieses Tor aus dem Jahr 1658 entspricht genau dem Entwurf eines der Eingangstore zur Westerkerk in Amsterdam, das 1620 von Hendrick de Keyser entworfen und 1631 in *Architectura Moderna* veröffentlicht wurde (Abb. 30).⁹⁰ 1655 wurde der Friedhof, der die Westerkerk in Amsterdam umgab, aufgelöst und die Friedhofstore mit ihrer expliziten Todessymbolik wurden entfernt. Wahrscheinlich ist das an St. Olave's errichtete Eingangstor keine neugeschaffene Kopie nach dem Muster des Stiches aus der *Architectura moderna*, sondern sogar das Originaltor der Westerkerk, das 1655 von Willem de Keyser abgebaut und 1658 wieder neu aufgebaut wurde. Was auch immer zutreffen mag, so war Willem de Keyser jedenfalls als Steinmetz an mehreren Großprojekten in London beteiligt, wie zum Beispiel dem Whitehall Palace, Somerset House und Greenwich. Wie in Amsterdam kombinierte er sein Handwerk mit dem Steinhandel, gemeinsam mit seinem Sohn Hendrick III. de Keyser, der ihm 1659 nach England gefolgt war.⁹¹ Auch er war als Händler für Stein und Marmor bekannt.⁹²

Die Verbindung zwischen den beiden Familien funktionierte auch in die andere Richtung. Später wurden die Söhne von Nicholas Stone nach Amsterdam geschickt, um in der Werkstatt von Pieter de Keyser (1595–1664), Hendrick de Keyser's ältestem Sohn und seinem Nachfolger als oberster Steinmetz- und Bildhauermeister der Stadt Amsterdam, ausgebildet zu werden. Pieter hatte zudem de Keyser's private Werkstatt mit ihren internationalen Kontakten übernommen, wobei seine eigene Tätigkeit im internationalen Bereich bisher nur in Ein-



Abb. 29 London, Portal zum Kirchhof von St. Olave's, Hart Street. 1658 (Foto: Konrad Ottenheym)



Abb. 30 Entwurf für einen der ehemaligen Seiteneingänge zur Westerkerk, Amsterdam. Hendrick de Keyser, 1620 (ex: DE KEYSER 1631, Taf. XVII)

zelaspekten untersucht ist.⁹³ Wie sein Vater und seine Vorgänger im 16. Jahrhundert exportierte Pieter de Keyser sowohl Statuen als auch mikroarchitektonische Teile, wie etwa eine monumentale Kanzel mit Treppenaufgang und Zeremonientor für eine Kirche in Hamburg, die von Dominicus von Uffelen, einem wohlhabenden niederländischen Kaufmann in Hamburg, in Auftrag gegeben worden war.⁹⁴ Er lieferte wahrscheinlich auch den Hauptaltar für die Lutherische Heilige-Dreifaltigkeits-Kirche, die Laurens Steenwinckel in Christianstadt (zur damaligen Zeit dänisch, heute in Südschweden) erbaut hatte.⁹⁵ 1620 wies König Christian IV. Sweys an, Marmor und Blaustein in den südlichen Niederlanden zu kaufen, die für die Galerie in Frederiksborg und den Altar der Heilige-Dreifaltigkeits-Kirche verwendet werden sollten. 1621 verschiffte Sweys den Altar für Christianstadt nach Dänemark, zusammen mit de Keyzers Skulpturen für die Galerie in Frederiksborg; vermutlich kamen beide Auftragsarbeiten aus derselben Werkstatt.⁹⁶

Weitere dokumentierte Exporte von bildhauerischen Werken von Pieter de Keyser durch denselben Händler datieren von 1629, als der Bildhauer weitere drei Statuen nach Skandinavien verschiffte, die Laurens Sweys bestellt hatte.⁹⁷ Leider ist bis heute unbekannt, zu welchem Projekt sie gehörten. Pieter de Keyzers prestigeträchtigstes Projekt im Ausland ist auf 1637 zu datieren – das Grabmal für den schwedischen General Erik Soop und seine Frau, Anna Posse, im Dom zu Skara in Schweden (Abb. 31). Typologisch steht das Soop-Grabmal zwischen einem breiten und flachen Wandgrab mit Triumphbogen und dem freistehenden königlichen Baldachin. Es hat die Form eines vor der Wand platzierten Kenotaphs mit zwei Liegefiguren unter einem Marmorbaldachin, der von Säulen getragen und an der Schmalseite von zwei Statuen von Minerva und Mars flankiert wird, die den ewigen Frieden des Generals bewachen. Der Aufbau ähnelt Pieter de Keyzers erstem, nicht ausgeführten Entwurf für das Grabmal des friesischen Statthalters Lodewijk van Nassau in Leeuwarden.⁹⁸



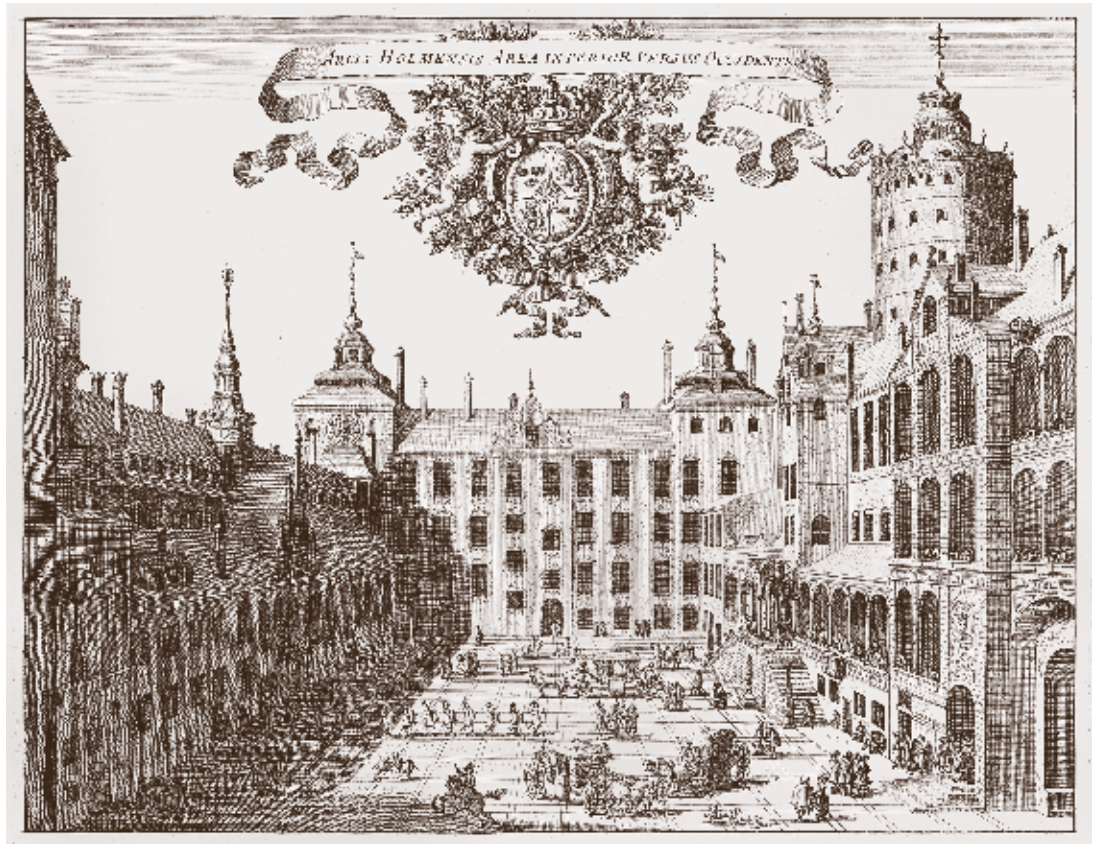
Abb. 31 Grablege des schwedischen Generals Erik Soop und seiner Gemahlin Anna Posse. Skara, Dom. Pieter de Keyser, 1637 (Foto: open source, Harri Blomberg)

Im Amsterdam des frühen 17. Jahrhunderts war der Kreis der Steinhändler, Steinmetze und Bildhauer recht klein. Alle waren entweder durch eine kommerzielle Partnerschaft oder durch Familienbeziehungen miteinander verbunden, und alle nutzten auch gemeinsame internationale Netzwerke. Hendrick de Keyser arbeitete mit Mitgliedern der Steinhändlerdynastien van Neurenberg und van Delft zusammen.⁹⁹ Claes Adriaensz. van Delft und sein Bruder Herman waren frühere Assistenten Hendrick de Keyzers.¹⁰⁰ Die Brüder van Delft waren während des frühen 17. Jahrhunderts an nahezu allen wichtigen Bauprojekten in Holland beteiligt und arbeiteten mit Architekten wie Hendrick und Pieter de Keyser wie auch Jacob van Campen und Philips Vingboons zusammen. Sie gehörten auch zu einem internationalen Netz von Händlern, die Marmorböden nach Kopenhagen und Kalmar verkauften.

Kaspar Panten aus Amsterdam (um 1585–1630) war ein weiterer wichtiger internationaler Künstler, der mit

Hendrick de Keyser und van Delft zu tun hatte. Obwohl von ihm keine Werke in Holland gefunden wurden, war er wahrscheinlich mit Hendrick de Keyzers Arbeit vertraut, betrachtet man ihre ähnlich gelagerten Interessen. Panten wird Bildhauer und Bildschnitzer (*»beeldjouwer en beeldsnyder«*) genannt und wie de Keyser experimentierte er mit Kunststein. Im Jahr 1612 erhielt de Keyser ein Patent für künstlichen Marmor, offenbar eine Art Stuck.¹⁰¹ 1617 experimentierte Panten mit Gipsputz, um damit Pilaster, Säulen, Kaminteile und Statuetten herzustellen.¹⁰² Er lebte von 1620 an in Schweden, arbeitete dort für den Bruder des Königs und wurde 1622 zum Architekten von Gustav Adolf persönlich ernannt.¹⁰³ 1624 begann er ein zehn Jahre dauerndes Bauprojekt, die Modernisierung der Hauptflügel des mittelalterlichen Teils des Stockholmer Schlosses. Dazu kam ein neues Kanzleigebäude auf der Ostseite des Vorhofs, ein dreistöckiger Bau ohne Pilaster, den ein Volutengiebel in der Mitte zierte (Taf. VI). In den frühen 1620er Jahren entwarf Panten das Universitätsgebäude in Uppsala, das Gustavianum, das noch im selben Jahrhundert durch ein Anatomiegebäude mit einer Kuppel in der Mitte ergänzt wurde. Pantens bemerkenswertestes architektonisches Werk war Schloss Vibyholm, ein neuer Landsitz, der zwischen 1622 und 1626 auf einer Insel im Båven-See für die Mutter Gustav Adolfs erbaut wurde (Taf. VII).¹⁰⁴ Der Grundriss dieses kleinen Landsitzes hielt sich eng an das Muster für *maisons de campagne* von Jacques I. Androuet du Cerceau (1510/20–1585/86), aber die äußere Gestalt, besonders die Frontseite mit ihren rustizierten Pilastern, Bildhauerelementen und drei imposanten Volutengiebeln, ähnelte den Werken de Keyzers in Amsterdam.

Im Zuge der Vorbereitungen für die Arbeiten am königlichen Schloss wurde Panten 1624 zurück nach Amsterdam entsandt, um geeignete Arbeiter zu rekrutieren und verschiedene Werkzeuge zu kaufen – wie es schon bei seinen Vorgängern im 16. Jahrhundert gewesen war. Er kehrte mit 42 Handwerkern und Künstlern zurück, darunter Tischler, Steinmetze, Bildhauer und Glasmaler. Unter ihnen befand sich der Bildhauer Aris Claesz. van Delft (belegt 1616–1633), der vermutlich ein Sohn des zuvor erwähnten Claes Adriaensz. van Delft war. In Schweden wurde Aris Claesz. van Delft ein ziemlich bekannter Künstler, der mehrere Aufträge aus Adelskreisen für Grabmäler und andere Monumente erhielt, wie Gustaf Banérs Grabmal aus dem Jahr 1629 im Dom zu Uppsala.¹⁰⁵ Im Jahr 1628 entwarf er die ersten Zeichnungen für ein neues Versammlungshaus des schwedischen



Taf. VI Stockholm, Vorhof des Schlosses Tre Kronor, im Hintergrund der Kanzleitrakt.
 Kaspar Panten, 1620er Jahre (ex: DAHLBERGH 1667–1715)



Taf. VII Vibyholm (Årdala), Schloss. Kaspar Panten, 1622–1626 (ex: DAHLBERGH 1667–1715)



Abb. 32 Grabmal für Jesper Mattson Cruus und Brita de la Gardie. Stockholm, St. Nikolai (Storkyrkan). Signiert und datiert »I T 1628«, daher Johan Tijsen zugeschrieben, 1628 (Foto: Konrad Ottenheym)

Adels, das Riddarhus, sein Entwurf wurde aber nicht verwirklicht.¹⁰⁶ Aris Claeszoon kehrte 1631 nach Amsterdam zurück, wo er unter anderem mit Pieter van Delft zusammenarbeitete.¹⁰⁷

Johan Tijsen war ein weiterer niederländischer Bildhauer, der im Jahr 1624 mit Panten nach Schweden auswanderte. Er arbeitete mit Panten am Palast in Stockholm und nahm auch private Aufträge an. Das elabourierte Grab von Jesper Mattson Cruus und seiner Frau Brita de la Gardie in St. Nikolai, der Hauptkirche im Zentrum von Stockholm, war vermutlich seine Arbeit, wenn man von seiner Signatur »I T 1628« ausgeht (Abb. 32).¹⁰⁸

Schlussbemerkung

Obwohl die Migration von Künstlern aus den südlichen und den nördlichen Niederlanden in andere Gebiete Nord- und Mitteleuropas schon eine lange Tradition hatte, stieg die Zahl der auswandernden Künstler ab den späten 1540er Jahren signifikant an. Als Antwerpen, Mechelen und Utrecht hochqualifizierte Zentren für die Anwendung antiker Architektursprache wurden, beauftragten ausländische Kunden Meister aus diesen Städten für ihre prestigereichsten Vorhaben. Der berühmteste von ihnen, Cornelis Floris, reiste nach Gründung seiner

Werkstatt nicht ins Ausland. Die Kommunikation und der Transport über die langen Distanzen schufen jedoch Probleme, unter anderen Lieferverzögerungen und unsicheren Geldtransfer. Auftraggeber, die mehr Kontrolle über das entstehende Werk haben wollten oder einen Spezialisten für anspruchsvollere Bauvorhaben benötigten, brauchten jemanden, der vor Ort arbeitete. Einige Meister wurden eingeladen, andere gingen auf eigene Initiative auf Reisen.

Der Ruhm von Cornelis Floris erleichterte es seinen reisenden Mitarbeitern und Assistenten, für solche Aufträge in Betracht gezogen zu werden. Andere, die keine direkte Verbindung zu seiner Werkstatt vorweisen konnten, mussten imstande sein, in seinem Stil zu arbeiten, also klassische Bauelemente zu erdenken, die mit Statuen und eigentümlichen Ornamenten geschmückt wurden. Im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert maß man die Qualität der Architektur an der Qualität ihrer Bildhauerelemente und der Originalität der Ornamentik. Die Musterbücher von Floris und Vredeman de Vries wurden dabei als Inspirationsquellen geschätzt. Von der Jahrhundertwende an verlagerten die ausländischen Auftraggeber nach und nach ihren Fokus von Antwerpen auf Amsterdam. Hendrick de Keyser wurde nun als der herausragende Meister »modern-antiker« Invention angesehen und wurde zum Orientierungspunkt für niederländische Künstler im Ausland, ähnlich wie es Floris einige Jahrzehnte zuvor gewesen war.

In dieser Ära, von 1550 bis 1625, als die Baukunst von Bildhauern dominiert wurde, war die Verfügbarkeit typisch niederländischen Materials für Bildhauerarbeiten ausschlaggebend für den Erfolg niederländischer Künstler im Ausland. Das hohe Ansehen, das Cornelis Floris' Werke genossen, hing auch mit dem kostbaren farbigen Marmor zusammen, den er verwendete. Es war daher ein allgemeines Interesse dieser Meister, enge Verbindungen mit dem Steinhandel in den Niederlanden zu pflegen und vielleicht dieses Gewerbe auch selbst auszuüben. Dementsprechend ließen sich viele Meister in Hafenstädten mit direkten Handelsrouten in die Niederlande nieder. Wer ohne solche guten Verbindungen über den Wasserweg in Mitteleuropa arbeiten musste, konnte nur Erfolg haben, wenn er regionale Steinbrüche fand, die einen vergleichbaren Marmor oder marmorähnlichen Stein hergaben, mit dem sich die Nachfrage ihrer Kunden nach *all'antica*-Objekten höchsten Ranges zufriedenstellend bedienen ließ. Der Erfolg dieser Bildhauer-Architekten nahm ein jähes Ende mit einem Paradigmenwechsel, der nach 1650 eintrat und ein wachsen-

des Interesse an streng-klassischen Bauwerken, wie jenen in Holland zur damaligen Zeit, mit sich brachte. Von da an erschien eine andere Art von Baukunst aus den Niederlanden auf der internationalen Bühne – eine eng an der Architekturtheorie ausgerichtete, weniger in praktischer Bildhauerei beziehungsweise Steinmetzkunst geschulte und im Handel mit Baumaterialien erfahrene Baukunst.¹⁰⁹

Literatur

AHLBERG, Nils: Stadsgrundningar och planförändringar. Svensk stadsplanering 1521–1721 [Stadtgründungen und Planänderungen. Schwedische Stadtplanung 1521–1721]. Diss. Uppsala 2005 (Acta Universitatis Agriculturae Sueciae, 1652–6880; 2005:94). URL: <https://pub.epsilon.slu.se/930/> (18. 4. 2021).

ALBRECHT, Stephan: Eine Fassade geht auf Reisen. Über die Geschäfte eines Bremer Steinmetzbetriebes mit der Stadt Leiden. In: Bremen und die Niederlande. Jahrbuch 1995/96 der Wittheit zu Bremen. Bremen 1997, 69–73.

ALM, Göran/ESTHAM, Inger/FULTON, Torbjörn/HOLMQUIST, Kersti/JOHANNESSON, Kurt/KNUTSSON, Johan/LINDGREN, Mereth/OLAUSSEN, Magnus/TÄNGEBERG, Peter: Renässansens Konst [Die Kunst der Renaissance]. Lund 1996 (Signum svenska konsthistoria).

ANDERSEN, Michael/JOHANSEN, Birgitte Bøggild/JOHANSEN, Hugo (Hgg.): Reframing the Danish Renaissance. Problems and Prospects in a European Perspective. København 2011.

[Ausst.-Kat. Güstrow 2006]: Ausst.-Kat. Schloss Güstrow. Prestige und Kunst 1556–1636. Hg. von Kornelia von BERSWORDT-WALLRABE. Staatliches Museum Schwerin, Kunstsammlungen, Schlösser und Gärten, Schloss Güstrow, 6. 5. – 6. 8. 2006. Schwerin 2006.

[Ausst.-Kat. Würzburg 2017]: Ausst.-Kat. Julius Echter, Patron der Künste. Ausstellung zum 400. Todestag. Red. Damian DOMBROWSKI, Markus Josef MAIER, Fabian MÜLLER u. a. Würzburg, Martin-von-Wagner Museum der Universität Würzburg, 25. 6. – 24. 9. 2017. München 2017.

AXEL-NILSSON, Göran: Dekorativ stenhuggarkonst i yngre vasastil [Dekorative Steinmetzkunst im jüngeren Wasa-Stil]. Stockholm 1950.

BALIS, Arnout/HUVENNE, Paul/LAMBRECHT, Jeanine/MULDERS, Christine van (Hgg.): Florissant. Bijdragen tot de kunstgeschiedenis der Nederlanden (15de – 17de eeuw) [Florissant. Beiträge zur Kunstgeschichte der Niederlande (15. – 17. Jahrhundert)]. Liber amicorum Carl van de Velde. Brussel 2005.

BARESEL-BRAND, Andrea: Grabdenkmäler nordeuropäischer Fürstenthäuser im Zeitalter der Renaissance 1550–1650. Kiel 2007.

BECKETT, Francis: Frederiksborg. Slottets Historie [Frederiksborg. Geschichte des Schlosses]. 2 Bde. København 1914.

BENGTSSON, Herman: Uppsala domkyrka, VI. Gravminnen. Uppsala 2010 (Sveriges Kyrkor 232).

BERGSTRÖM, Ingvar: Stenhiggere pa Gustav Adolfs och Kristinas tid, med nagra uppgifter om Aris Claeszon [Steinmetzen in Gustav Adolfs und Christinas Zeit, mit einigen Informationen zu Aris Claeszon]. In: Konsthistorisk Tidskrift 21 (1952), 28–33.

BOETTICHER, Adolf (Hg.): Die Bau- und Kunstdenkmäler in Königsberg. Königsberg 1897 (Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreußen VII).

BORGGREFE, Heiner/LÜPKES, Vera (Hgg.): Hans Vredeman de Vries und die Folgen. Ergebnisse des in Kooperation mit dem Muzeum Historyczne Miasta Gdańska durchgeführten internationalen Symposions am Weserrenaissance-Museum Schloß Brake, 30. 1. – 1. 2. 2004. Marburg/L. 2005 (Studien zur Kultur der Renaissance 3).

BRACKER, Jörgen (Hg.): Bauen nach der Natur – Palladio. Die Erben Palladios in Nordeuropa. Ostfildern 1997.

BRAUN, Georg/HOGENBERG, Frans: Civitates orbis terrarum. 6 Bde. Köln 1572–1617. – Faksimile hg. von Raleigh A. SKELTON u. a. Kassel 1965; Amsterdam 1980. – Ausgabe hg. von Stefan FÜSSEL. Köln 2008.

BRUNS, Friedrich/RAHTGENS, Hugo/WILDE, Lutz: Rathaus und öffentliche Gebäude der Stadt. Lübeck 1974 (Die Bau- und Kunstdenkmäler der Hansestadt Lübeck 1.2).

BÜRGER, Stefan: Residenz der Wissens. Die Architektur des Kollegiengebäudes. – Tempel des Herzens. Die Universitätskirche. In: Ausst.-Kat. Würzburg 2017, 255–269.

BURTON, John William: The Life and Times of Sir Thomas Gresham; Compiled Chiefly from His Correspondence Preserved in Her Majesty's State-Paper Office. 2 Bde. London 1839. Online: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10063578-9> (19. 2. 2021).

CUNY, Georg: Danzigs Kunst und Kultur im 16. und 17. Jahrhundert, Bd. 1. Baugeschichtliches. Danzigs Künstler mit besonderer Berücksichtigung der beiden Andreas Schlüter. Frankfurt/M. 1910.

DAHLBERGH, Erik Jönsson: Suecia antiqua et hodierna. [Stockholm] [1667–1715]. – Faksimile hg. von Erik VENNERBERG. Stockholm [1924].

DILLEN, Johannes Gerard van: Bronnen tot de geschiedenis van het bedrijfsleven en gildewezen van Amsterdam, 2. 1612–1632 [Quellen zur Geschichte der Unternehmen des Gildewesens von Amsterdam, 2. 1612–1632]. S'Gravenhage 1933.

DUPONT, Anne/MARIAGE, Florian: L'œuvre exquis du jubé. In: Notes et documents (1569–1889) sur un témoin majeur du patrimoine de la cathédrale de Tournai. Tournai 2006 (Tournai – Art et Histoire. Instruments de travail 5).

EHRENBERG, Hermann: Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preußen. Leipzig/Berlin 1899.

[FRIIS 1890–1901/I]: FRIIS, Frederik Reinholdt: Bidrag til dansk Kunsthistorie [Ein Beitrag zur dänischen Kunstgeschichte]. København 1890–1901, 5–42.

[FRIIS 1890–1901/II]: FRIIS, Frederik Reinholdt: Kunstnerfamilien Stenwinkel [Künstlerfamilie Stenwinkel]. In: FRIIS 1890–1901/I, 5–42.

FULTON, Torbjörn: Byggnadsskulpturen. In: Alm/ESTHAM/FULTON u. a. 1996, 115–165.

GIROUARD, Mark: Elizabethan Architecture. Its Rise and Fall, 1540–1640. New Haven/London 2009.

GRAPHAEUS, Cornelius: Spectaculorum in susceptione Philippi Hisp[aniae] Princ[ipis] divi Caroli V. Caes[aris] ff[ili]i an[no] M. D. XLIX. Antverpia aedictorum mirificus apparatus. Antwerpen 1550. Online: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb1195693_00007.html (19. 2. 2021).

[GRELL 1996/I]: GRELL, Ole Peter: Calvinist Exiles in Tudor and Stuart London. Aldershot 1996.

[GRELL 1996/II]: GRELL, Ole Peter: Tribute and Triumph. Dutch Pageants and Stuart Coronations. In: GRELL 1996/I, 163–190.

GROSSMANN, G. Ulrich (Hg.): Renaissance in Nord-Mitteuropa, Bd. 1. München/Berlin 1990.

GUILLAUME, Jean (Hg.): Demeures d'éternité. Églises et chapelles funéraires aux XV^e et XVI^e siècles. Actes du colloque tenu à Tours du 11 au 14 juin 1996. Paris 2005 (De Architectura 10).

HAHR, August: Arkitektfamiljen Pahr. Studier i Johan III's Renässans I [Die Architektenfamilie Pahr. Studien zu Johanns III. Renaissance I]. Uppsala/Leipzig 1907.

HAHR, August: Villem Boy. Bildhuggaren och Byggmästaren. Studier i Johan III's Renässans II [Villem Boy. Bildhauer und Baumeister. Studien zu Johanns III. Renaissance II]. Uppsala/Leipzig 1910.

HARASIMOWICZ, Jan: Schlesische Epitaphien und Grabmäler der Reformationszeit – ihre Typen und architektonisch-plastische Struktur. In: GROSSMANN 1990, 189–224.

HEDICKE, Robert: Cornelis Floris und die Florisdekoration. Studien zur niederländischen und deutschen Kunst im XVI. Jahrhundert. Berlin 1913.

HEIBERG, Steffen (Hg.): Christian 4. og Frederiksborg [Christian IV. und Frederiksborg]. København 2006.

HOOD, Gervase: The Netherlandic Community in London and Patronage of Painters and Architects in Early Stuart London. In: RODING/SLUIJTER u.a. 2003, 43–56.

HOPPE, Stephan: Die ursprüngliche Raumorganisation des Güstrower Schlosses und ihr Verhältnis zum mitteldeutschen Schlossbau. In: Burgen und frühe Schlösser in Thüringen und seinen Nachbarländern. München/Berlin 2000 (Forschungen zu Burgen und Schlössern 5), 129–148.

HURX, Merlijn: Architecture as Profession. The Origins of Architectural Practice in the Low Countries in the Fifteenth Century. Turnhout 2018 (Architectura moderna 13).

HUYSMANS, Antoinette: De grafmonumenten van Cornelis Floris [Die Grabmonumente von Cornelis Floris]. In: Belgisch Tijdschrift voor de Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis/Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art 56 (1987), 91–122.

HUYSMANS, Antoinette/DAMME, Jan van/VELDE, Carl van de/MULDERS, Christine van: Cornelis Floris 1514–1575. Beeldhouwer, architect, ontwerper [Cornelis Floris 1514–1575. Bildhauer, Architekt, Designer]. Brussel 1996.

JACOBS, Lynn F.: Early Netherlandish carved altarpieces, 1380–1550. Medieval tastes and mass marketing. Cambridge MA 1998.

JETTER, Dieter: Das europäische Hospital, von der Spätantike bis 1800. Köln 1986.

[JOHANNSEN 2010/I]: JOHANNSEN, Hugo: Masters, Meanings & Models. Studies in the Art and Architecture of the Renaissance in Denmark. Essays published in Honour of Hugo Johannsen. Ed. by Michael ANDERSEN, Ebbe NYBORG and Mogens VEDSØ. København 2010.

[JOHANNSEN 2010/II]: JOHANNSEN, Hugo: Dignity and Dynasty. On the History and Meaning of the Royal Funeral Monuments for Christian III, Frederik II and Christian IV in the Cathedral of Roskilde. In: JOHANNSEN 2010/I, 117–149.

[JOHANNSEN 2010/III]: JOHANNSEN 2010 b: JOHANNSEN, Hugo: Stonemasons in Denmark from the reigns of Frederik II (1559–1588) and Christian IV (1588–1648). The Emergence and Antecedents of the Renaissance Portal. In: JOHANNSEN 2010/I, 160–183.

JOHANNSEN, Hugo: The Steenwinckels. The Success Story of a Netherlandish Immigrant Family in Denmark. In: OTTENHEYM/DE JONGE 2013/I, 128–141.

[JOLLY 1999/I]: JOLLY, Anna: Netherlandish sculptors in sixteenth-century northern Germany and their patrons. In: Simiolus 27 (1999), H. 3, 119–143.

[JOLLY 1999/II]: JOLLY, Anna: Philip Brandin, ein niederländischer Bildhauer des 16. Jahrhunderts im Dienst der Herzöge von Mecklenburg. In: Oud Holland 113 (1999), 13–34.

DE JONGE, Krista: Les fondations funéraires de la haute noblesse des anciens Pays-Bas dans la première moitié du XVI^e siècle. In: GUILLAUME 2005, 125–146.

DE JONGE, Krista/OTTENHEYM, Konrad (Hgg.): Unity and Discontinuity. Architectural Relations between the Southern and Northern Low Countries 1530–1700. Turnhout 2007 (Architectura moderna 5).

KARLING, Sten: Hans Fleming. Ett bidrag till kännedom om hans verksamhet i Tyskland och Sverige [Hans Fleming. Ein Beitrag zur Kenntnis seiner Tätigkeit in Deutschland und Schweden]. In: Tidskrift för Konstvetenskap 21 (1937/38), 65–86.

KARLING, Sten: Arent Passer. In: Kunsthistorisk Tidskrift 8 (1939), 97–119.

KAVALER, Ethan Matt: The Diaspora of Netherlandish Sculptors in the Second Half of the Sixteenth Century. In: OTTENHEYM/DE JONGE 2013/I, 89–101.

KERNKAMP, Gerhard Willem: Memoriën van Ridder Theodorus Rodenburg betreffende het verplaatsen van verschillende industrieën uit Nederland naar Denemarken met daarop genomen resolutiën van koning Christiaan IV (1621) [Erinnerungen an Ritter Theodorus Rodenburg über die Verlagerung verschiedener Industrien aus den Niederlanden nach Dänemark mit darauf bezogenen Resolutionen von König Christian IV. (1621)]. In: Bijdragen en Mededelingen van het Historisch Genootschap 23 (1902), 189–257.

DE KEYSER, Hendrick: Architectura moderna ofte Bouwinge van onsen tyt. Bestaende in verscheyde soorten van gebouwen zoo gmeene als bysondere, als Kercken, Thornen, Raedshuyse, Poorten, huysen, Graven, en dergelyke gestichten [Architectura moderna oder das Bauen unserer Zeit. Bestehend aus verschiedenen Gebäudetypen, verbreiteten wie besonderen, wie Kirchen, Türmen, Rathhäusern, Toren, Häusern, Gräben und ähnlichen Einrichtungen] (...). Amsterdam 1631.

[DE KEYSER o. J.]: DE KEYSER, Hendrick: Nouveau livre des Dieux et Déesses de la Marine del inventio de Henri de Caizer./Bouckje van zeegoden en godinnen geïnventeert door Hendrik d'Caizer. Amsterdam o. J. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

[DE KEYSER/OTTENHEYM u.a. 2008]: DE KEYSER, Hendrick: Architectura moderna. Moderne bouwkunst in Amsterdam 1600–1625 [Architectura moderna. Moderne Baukunst in Amsterdam 1600–1625]. Hg. von Konrad OTTENHEYM, Niek SMIT und Paul ROSENBERG. Amsterdam 2008.

KIENE, Michael: Zur Planungsgeschichte der Kölner Rathausvorhalle. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 52 (1991), 127–150.

KIRGUS, Isabelle: Die Rathauslaube in Köln (1569–1573). Architektur und Antikenrezeption. Bonn 2003.

KODRES, Krista: Der Vredeman de Vries-Stil als Markenzeichen Arent Passers in Reval/Tallinn. In: BORGGREFE/LÜPKES 2005, 50–57.

KODRES, Krista/MAISTE, Juhan/VABAR, Vappu (Hgg.): Sten Karling and Baltic Art History. Tallinn 1999 (Estonian Academy of art Proceedings 6).

KOSSMANN, Ernst Ferdinand: Hendrick de Keyser als uitvinder [Hendrick de Keyser als Erfinder]. In: Oud Holland 46 (1929), 284–288.

KRAGELUND, Patrick: Olympens Guder [Die Götter des Olymp]. In: HEIBERG 2006, 44–61.

KRAGELUND, Patrick: A Stage for the King. The Travels of Christian IV of Denmark and the Building of Frederiksborg Castle. København 2019.

KRAMM, Christiaan: Levens en werken der hollandsche en vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters van den vroegsten tot op onzen tijd [Leben und Werk der holländischen und flämischen Kunstmaler, Bildhauer, Grafiker und Baumeister von den Anfängen bis in unsere Zeit], vol. 4. Amsterdam 1860.

KRAMM, Walter: Die beiden ersten Kasseler Hofbildhauerwerkstätten im 16. und 17. Jahrhundert. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 8–9 (1936), 329–390.

TER KUILE, Engelbert Hendrik: Het ontwerp van de Leidse stadhuisgevel van 1597 [Der Entwurf des Leidener Stadthausgiebels von 1597]. In: Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond 6th ser. 17 (1964), col. 89–106.

LARSSON, Lars Olof: Palladios Erben in Schweden. Probleme der Legitimität. In: BRACKER 1997, 213–228.

LIPiŃSKA, Aleksandra: Wewnętrzne światło. Południowoniderlandzka rzeźba alabastrowa w Europie środkowo-wschodniej [Inneres Licht. Südniederländische Alabasterskulptur in Ostmitteleuropa]. Wrocław 2007.

LEWELLYN, Nigel: Funeral Monuments in Post-Reformation England. Cambridge 2000.

LOUW, Hentie J.: Anglo-Netherlandish Architectural Interchange, c. 1600–c. 1660. In: Architectural History 24 (1981), 1–23.

LOUW, Hentie J.: Dutch Influence on British Architecture in the Late-Stuart Period, c. 1660–c. 1714. In: Dutch Crossing 33 (2009), H. 2, 83–120.

LUTSCH, Hans: Bilderwerk schlesischer Kunstdenkmäler. Textband und 3 Mappen. Breslau 1903.

- LYNGBY, Thomas: Antikkens guder og helte på Frederiksborg Christian IV. [Götter und Helden der Antike im Frederiksborg Christians IV.]. In: PLESNER HORSTE/ANDERSEN FUNDER 2017, 153–179.
- LYSBERG MOGENSEN, Christina: Marmorgalleriets ikonografi – oprindelse og restaureringer [Die Ikonografie der Marmorgalerie – Herkunft und Restaurierungen]. In: Kulturstudier (2018), Nr. 2, 34–64.
- MAISTE, Juhan: The House of the Brotherhood of Blackheads. Tallinn 1995.
- MAISTE, Juhan: Arent Passer (1560–1637) and his Time in Tallinn. Passer and Tallinn's Renaissance Tradition. In: KODRES/MAISTE/VABAR 1999, 51–80.
- MANDER, Karel van: Het schilder-Boeck [Das Maler-Buch]. Haarlem 1604.
- MEGANCK, Tine: Cornelis Floris and the »Floris-school« in the Baltic. In: BALIS/HUVENNE/LAMBRECHT/MULDERS 2005, 171–184.
- MEISCHKE, Ruud: Een nieuwe gevel voor het Leidse stadhuis (1593–1598) [Ein neuer Giebel für das Leidener Stadthaus (1593–1598)]. In: Leids Jaarboekje 1989, 54–83.
- MEISCHKE, Ruud: Het Amsterdamse fabrieksambt van 1595–1625 [Das Amsterdamer Amt für öffentliche Arbeiten 1595–1625]. In: Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond 93 (1994), 100–122.
- MEISCHKE, Ruud (Hg.): Huizen in Nederland. Architectuurhistorische verkenningen aan de hand van het huizenbezit van de Vereniging Hendrick de Keyser, deel 2. Amsterdam [Häuser in den Niederlanden. Architekturhistorische Erkundungen anhand des Wohneigentums des Hendrick-de-Keyser-Verbundes, Teil 2. Amsterdam]. Amsterdam/Zwolle 1995.
- MEISCHKE, Ruud/OTTENHEYM, Koen: De herbouw van het huis Amerongen (1673–1685) [Der Wiederaufbau des Hauses Amerongen (1673–1685)]. In: Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond 110 (2011), 3–18.
- MIESKES, Kuno: Fürsorge und Repräsentation. Das Juliusspital. In: Ausst.-Kat. Würzburg 2017, 69–81.
- NEURDENBURG, Elisabeth: Hendrick de Keyser. Beeldhouwer en Bouwmeester van Amsterdam [Hendrick de Keyser. Bildhauer und Baumeister aus Amsterdam]. Amsterdam [1930].
- NEURDENBURG, Elisabeth: Pieter de Keyser als beeldhouwer [Pieter de Keyser als Bildhauer]. In: Oudheidkundig Jaarboek 9 (1940), 62–72.
- NEURDENBURG, Elisabeth: De zeventiende eeuwse beeldhouwkunst in de Noordelijke Nederlanden. Hendrick de Keyser, Artus Quellinus, Rombout Verhulst en tijdgenoten [Die Bildhauerkunst des 17. Jahrhunderts in den nördlichen Niederlanden. Hendrick de Keyser, Artus Quellinus, Rombout Verhulst und Zeitgenossen]. Amsterdam 1948.
- NEURDENBURG, Elisabeth: Hendrick de Keyser en het beeldhouwwerk aan de galerij van Frederiksborg in Denemarken [Hendrick de Keyser und die Bildhauerarbeiten an der Galerie von Frederiksborg in Dänemark]. In: Oudheidkundig Jaarboek 12 (1953), 33–41.
- NORDBERG, Tord O:son: Gustav II. Adolf som byggherre. Studie rörande Stockholms slotts byggnadshistoria under 1600-talets början [Gustav II. Adolf als Bauherr. Studien betreffend die Baugeschichte des Stockholmer Schlosses im frühen 17. Jahrhundert]. In: Fornvännen 26 (1931), 94–131.
- OSZCZANOWSKI, Piotr: Hans Vredeman de Vries and Silesian art in the age of mannerism. In: BORGGREFE/LÜPKES 2005, 65–75.
- OTTENHEYM, Konrad: Architectura moderna. The Systemization of Architectural Ornament Around 1600. In: DE JONGE/OTTENHEYM 2007, 111–136.
- OTTENHEYM, Konrad: Hendrick de Keyser and Denmark. In: ANDERSEN/JOHANSEN/JOHANSEN 2011, 313–324.
- [OTTENHEYM 2013/I]: OTTENHEYM, Konrad: Sculptor's Architecture. The International Scope of Cornelis Floris and Hendrick de Keyser. In: OTTENHEYM/DE JONGE 2013/I, 102–127.
- [OTTENHEYM 2013/II]: OTTENHEYM, Konrad: Foreign Architects in the Low Countries and the Use of Prints and Books. In: OTTENHEYM/DE JONGE 2013/I, 212–235.
- [OTTENHEYM 2013/III]: OTTENHEYM, Konrad: Models of Modesty and Dignity in the Age of Absolutism. In: OTTENHEYM/DE JONGE 2013/I, 332–355.
- [OTTENHEYM/DE JONGE 2013/I]: OTTENHEYM, Konrad/DE JONGE, Krista (Hgg.): The Low Countries at the Crossroads. Netherlandish Architecture as an Export Product in Early Modern Europe (1480–1680). Turnhout 2013 (Architectura moderna 8).
- [OTTENHEYM/DE JONGE 2013/II]: OTTENHEYM, Konrad/DE JONGE, Krista: The Architecture of The Low Countries and its International Reception, 1480–1680. A Bird's Eye View. In: OTTENHEYM/DE JONGE 2013/I, 14–30.
- PACZKOWSKI, Renate: Die Vorhalle von 1570 am Rathaus zu Lübeck. Überlegungen zu ihrer kunstgeschichtlichen Stellung und ihrer typologischen Verbindungen. Diss. (masch.) Kiel 1975.
- PLESNER HORSTE, Camilla/ANDERSEN FUNDER, Lærke Maria (Red.): Antikkens veje til renæssancens Danmark [Die Wege der Antike ins Dänemark der Renaissance]. Aarhus 2017.
- POŁUJAN, Katarzyna (Hg.): Stosunki polsko-szwedzkie w epoce nowożytnej. Materiały sesji Warszawa, grudzień 1999/Polish-Swedish relations from 16th to 18th centuries. Warszawa 2001.
- DE REN, Leo: De familie Robijn-Osten. Ieperse renaissance-kunstenaars in Duitsland [Die Familie Robijn-Osten. Ypernsche Renaissance-Künstler in Deutschland]. Brussels 1982 (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten 34).
- RODING, Juliette/SLUIJTER, Erik Jan/WESTERWEEL, Bart/MEIJ-TOLSMA, Marijke van der/NIEUWENHUIS, Eric Domela (Hgg.): Dutch and Flemish Artists in Britain 1550–1850. Leiden 2003 (Leids Kunsthistorisch Jaarboek 13).
- ROGGEN, Domien/WITHOF, Jan: Cornelis Floris. In: Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis 8 (1942), 79–171.
- RÜCKBROD, Konrad: Universität und Kollegium. Baugeschichte und Bautyp. Darmstadt 1977.
- SAAR-KOZŁOWSKA, Alicja: Historia fundacji i rekonstrukcji pomnika grobowego Jana III w katedrze w Uppsali. Przyczynek do badań nad twórczością Willem van den Blocke [Die Geschichte der Gründung und Rekonstruktion des Grabmals Johanns III. in der Kathedrale von Uppsala. Ein Beitrag zur Erforschung der Werke Willem van den Blockes]. In: POŁUJAN 2001, 63–106.
- SCHOLTEN, Frits: Sumptuous Memories. Studies in Seventeenth-Century Dutch Tomb Sculpture. Zwolle 2003.
- SCHÖNHERR, David von: Geschichte des Grabmals Kaisers Maximilians I. und die Hofkirche zu Innsbruck. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 11 (1890), 140–268.
- SKIBIŃSKI, Franciszek: The Expansion of Gdańsk and the Rise of Taste for Netherlandish Sculpture in the Polish-Lithuanian Commonwealth in the Sixteenth and Seventeenth Century. In: OTTENHEYM/DE JONGE 2013/I, 158–176.
- SKIBIŃSKI, Franciszek: Willem van den Blocke. A Sculptor of the Low Countries in the Baltic Region. Turnhout [2020] (Early modern cultural studies 1).
- SPÄRTIS, Ojārs: Joris Jorissen Frese and the origins of Renaissance sacral architecture in Livonia. In: OTTENHEYM/DE JONGE 2013/I, 287–299.
- TERTTU KNPAS, Marja: Sepulchral Monuments in Finland Attributed to the Workshop of Arent Passer. In: KODRES/MAISTE/VABAR 1999, 81–93.
- TØNNESSEN, Allan: »Al het Hollandse volk dat hier nu woont«. Nederlanders in Helsingør circa 1550–1600 [»Al het Hollandse volk dat hier nu woont«. Niederländer in Helsingør etwa 1550–1600]. Hilversum 2003 (Zeven Provinciënreeks 21).
- TUSSENBOEK, Gabri van: The Architectural Network of the Van Neurenberg Family in the Low Countries (1480–1640). Turnhout 2006 (Architectura moderna 4).
- TYLICKI, Jacek: The Van den Blocke Family in Gdańsk and in Central Europe. In: OTTENHEYM/DE JONGE 2013/I, 142–157.
- UGGLAS, Carl Ramsell af: Ett par portaler i staden inom broarna och Aris Claesz. från Haarlem [Einige Portale in der Stadt innerhalb der Brücken und Aris Claesz. von Haarlem]. In: St. Eriks årsbok 1916, 123–173.

UNNERBÄCK, Eyvind: Vadstena Slott 1545–1554. En byggnadshistorisk undersökning [Schloss Vadstena 1545–1554. Eine baugeschichtliche Untersuchung]. Stockholm 1966.

WEISSMAN, Adriaan Willem: Het geslacht De Keyser [Das Geschlecht De Keyser]. In: Oud Holland 22 (1904), 65–91.

WEISSMAN, Adriaan Willem: De Engelse bloedverwanten van Hendrik de Keyser [Die englischen Blutsverwandten von Hendrik de Keyser]. In: Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, 2. ser., 4 (1911), 49–66.

WEISSMAN, Adriaan Willem: De schoonzoon van Hendrick de Keyser [Der Schwiegersohn von Hendrik de Keyser]. In: Oud Holland 38 (1920), 155–164.

WELLS-COLE, Anthony: Art and Decoration in Elizabethan and Jacobean England. The Influence of Continental Prints 1558–1625. New Haven/London 1997.

WHITE, Adam: A Biographical Dictionary of London Tomb Sculptors c. 1560 – c. 1660. In: Walpole Society 61 (1999), 1–162.

ZAKRZEWSKI, Leszek u. a.: Documentation of the conservation works on the epitaph of Eduard Blemke. Typoskript im Archiv des Amts des Regional-konservators Gdańsk. Gdańsk 2000.

Anmerkungen

1 Dieser Beitrag wurde erstmals in englischer Sprache publiziert: OTTENHEYM 2013/I. – Übersetzung von Sabine Franke.

2 HURX 2018.

3 MEISCHKE 1995. – MEISCHKE/OTTENHEYM 2011.

4 Ter KUILE 1964. – MEISCHKE 1989. – ALBRECHT 1997.

5 JACOBS 1998, 209–237. – Einen Überblick geben OTTENHEYM/DE JONGE 2013/II.

6 HEDICKE 1913. – ROGGEN/WITHOF 1942. – HUYSMANS 1987. – HUYSMANS/DAMME/VELDE/MULDERS 1996.

7 GRAPHAEUS 1550.

8 ROGGEN/WITHOF 1942, 102.

9 Bincks Briefe sind veröffentlicht in EHRENBURG 1899 und werden in ROGGEN/WITHOF 1942 zitiert.

10 HEDICKE 1913, 58.

11 MEGANCK 2005.

12 BARESEL-BRAND 2007.

13 Diese Form des Wandgrabs war im frühen 16. Jahrhundert von Andrea Sansovino eingeführt worden. Besonders beachtenswert sind die Exemplare in Santa Maria del Popolo, Rom, allerdings mit einer Halbliegefigur (im Ornat eines Prälaten).

14 KIENE 1991. – KIRGUS 2003.

15 TUSSENbroek 2006, 62–66. – KIRGUS 2003.

16 BURGON 1839, II, 177f. – Zitiert nach GIROUARD 2009, 272, Anm. 87.

17 WELLS-COLE 1997. – OTTENHEYM 2013/II.

18 JOLLY 1999/I. – JOHANNSEN 2010/III.

19 »[...] meesters en meesters en kunstenaars, [die] in hetvbeeldsnijden en architecture in verscheidenen landenven koninkrijken hun kunst exercereren«. ROGGEN/WITHOF 1942, 170, doc. LIX.

20 ROGGEN/WITHOF 1942, 170, doc. LIX. – Im Jahr 1595 erklärte Cornelis III. Floris außerdem, dass diese Schüler in »het kleinsteken [...] zoo van beelden als anderszins bij Cornelis Floris« ausgebildet wurden. HUYSMANS/VAN DAMME u. a. 1996, 79.

21 HUYSMANS et al. 1996, 245.

22 HAHR 1910, 50–58. – SAAR-KOZŁOWSKA 2001. – BENGTSOON 2010. – SKIBIŃSKI 2020.

23 ROGGEN/WITHOF 1942, 148, doc. XIII.

24 ROGGEN/WITHOF 1942, 110. – JOHANNSEN 2010/II, 146, Anm. 24.

25 JOHANNSEN 2010/III, 165.

26 ROGGEN/WITHOF 1942, doc. XXX.

27 TUSSENbroek 2006, 17.

28 »Robert und Niklasch aus Antorf, beiden Steinhauern beim Epitaphio«. ROGGEN/WITHOF 1942, 164, doc. XLVII (Auszug aus der Hofberichterstattung zu Königsberg, vgl. EHRENBURG 1899).

29 DUPONT/MARIAGE 2006, 32–34.

30 »Axcedenten ende quellighen, die op alsulcke groote wercken loopen, soe van steen, soe vanden ghesellen. Deen wort ziek, dander ghaet loopen. [Unvorhergesehene Umstände und Qualen, die an solchen großen Projekten auftreten, sei es wegen des Steins, sei es wegen der Gesellen. Der eine wird krank, der andere läuft davon.]«. Brief vom 19. September 1553 an Joos Facuez, den Sekretär des Kanzlers von Brabant. Brussels, Algemeen Rijksarchief. In voller Länge publiziert bei HUYSMANS/VAN DAMME u. a. 1996, 245 f.

31 SKIBIŃSKI 2013. – TYLICKI 2013. – SKIBIŃSKI 2020.

32 JOHANNSEN 2010/II, 124.

33 Das Portal der Schlosskirche zu Kronborg (um 1585) gilt allgemein als sein und Thomas Frandsens Werk. JOHANNSEN 2010/III, 169.

34 JOHANNSEN 2010/II, 128.

35 Vertrag vom 1. Mai 1577. Marburg/L., Staatsarchiv. Zitiert nach KRAMM 1936, 362. – Der ernannte Künstler war Willem Vernukken aus Kalkar. KRAMM 1936, 359–390.

36 »... so neben einander bei Cornelio Floris gearbeit haben«. Innsbruck, Statthaltereiarchiv, Gemeine Missiven 1563, fol. 828. SCHÖNHERR 1890, 214, Nr. 7690.

37 DE REN 1982. – Es ist noch immer unklar, wie oder ob der Bildhauer Arend Robijn/Robin, der in Stadthagen und Bückeburg tätig war, mit Joris Robijn c. s. verwandt war. Zu Arend Robijn JOLLY 1999/I, 136–138.

38 JETTER 1986, 118–122. – MIESKES 2017.

39 RÜCKBROD 1977, 139 f., Abb. 28–29. – BÜRGER 2017.

40 Das älteste Beispiel in den Niederlanden war, soweit bekannt, der Lettner in Mons, 1534/35. DE JONGE 2005, 135.

41 ZAKRZEWSKI u. a. 2000. – Mit Dank an Franciszek Skibiński.

42 CUNY 1910 b, 18.

43 ALM/ESTHAM/FULTON u. a. 1996, 315 f.

44 JOLLY 1999/I und 1999/II.

45 KAVALER 2013.

46 Zu Parr und seinen Brüdern in Schweden HAHR 1907.

47 JOLLY 1999/II, 19.

48 HOPPE 2000. – Ausst.-Kat. Güstrow 2006.

49 KARLING 1937/38.

50 BRUNS/RAHTGENS/WILDE 1974, 90–96. – PACZKOWSKI 1975.

51 TØNNESSEN 2003, 60.

52 UNNERBÄCK 1966. – FULTON 1996, 122–127.

53 AHLBERG 2005, 411–423.

54 HARASIMOWICZ 1990. – OSZCZANOWSKI 2005.

55 Sein Werk umfasst zahlreiche Epitaphe, Statuen am Turm des Breslauer Rathauses, das Taufbecken in der dortigen Magdalenenkirche (um 1570–1572) wie auch das Monument für Herzog Karl Christoph von Münsterberg-Oels (1545–1569) in der Schlosskirche zu Oels (Oleśnica). HARASIMOWICZ 1990, 211.

56 LIPÍŃSKA 2007, 541.

57 LIPÍŃSKA 2007, 542.

- 58 SKIBIŃSKI 2013.
- 59 JOLLY 1999/I, 128 f.
- 60 KAVALER 2013.
- 61 BRUNS/RAHTGENS/WILDE 1974, 118–126. – Der Treppenaufgang wurde 1893, 1927 und 1951 restauriert bzw. durch Nachbildungen ersetzt. Die Kriegsstube war üppig verziert mit Holzschnitzarbeiten und Intarsien von Tönnies Everts und wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört. BRUNS/RAHTGENS/WILDE 1974, 216–241.
- 62 SPARITIS 2013.
- 63 KARLING 1939. – MAISTE 1999. – KODRES 2005.
- 64 KARLING 1939. – KODRES 2005, 50.
- 65 KARLING 1939.
- 66 »Arent dem Stenhowe Ehm gegengen dat he ein Schamppeellunn machede, darmen den gewell na buwede«. Tallinn, Stadtarchiv, F. 87, nim. 1, s.-ü 364. – MAISTE 1995, 55–69. – MAISTE 1999, 59.
- 67 20. Dezember 1619. Brief von Gustav II. Adolf an Jakob de la Gardie. Dorpat, Universitätsbibliothek, De-la-Gardie-Archiv, H, fol. 126. – Zitiert nach KARLING 1939, 116, Anm. 2.
- 68 Die Zeichnungen für Haapsalu, mit »AP« signiert, werden im Riksarkiv in Stockholm aufbewahrt (Livonica). – KARLING 1939. – MAISTE 1999, 61.
- 69 TERTTU KNAPAS 1999.
- 70 NEURDENBURG 1930. – DE KEYSER/OTTENHEYM u. a. 2008.
- 71 Offizielle Ernennung am 19. Juli 1595. Amsterdam, Stadsarchief, 2e Groot Memorial, fol. 170v.
- 72 So wurde er auf der Hochzeit seiner Tochter Maria mit Nicholas Stone am 25. April 1613 genannt. Amsterdam, Stadsarchief, Puiboek.
- 73 DE KEYSER 1631, Texte zu den Tafeln XVIII bis XXIII, XXV, XXIX und XVI. – Siehe auch OTTENHEYM 2007.
- 74 OTTENHEYM 2007.
- 75 NEURDENBURG 1953. – OTTENHEYM 2011.
- 76 Ob in dem ursprünglichen ikonografischen Programm der Galerie hier die sieben Planetengötter vorgesehen waren, wird immer noch diskutiert. LYNGBY 2017. – LYSBERG MOGENSEN 2018. – KRAGELUND 2019.
- 77 Sweys erbat vom dänischen König 1619 zollfreien Transport der Gulland-Steine nach Holland für Hendrick de Keyser's Werkstatt. – Zu den Skulpturen der Galerie auf Schloss Frederiksborg BECKETT 1914, I, 129, 263. – Zu Sweys' Verhältnis zu Danckerts WEISSMANN 1904, 76 f. – JOHANNSEN 2013.
- 78 DE KEYSER o. J.
- 79 KERKAMP 1902, Nr. 19: »Geraert Lambertsen, beeldhouwer«.
- 80 »het steenhouwen, contrefeyten ende alle cyraet te maecken, gelyck een steenhouwer tot synder neeringhe nodich ende van doen heeft«. Vertrag zwischen de Keyser und seinem Lehrling Hendrick Jansz. Amsterdam, Stadsarchief, NA 47, nots. Lieven Heylinck, fol. 128, 13. April 1595. WEISSMAN 1904.
- 81 Amsterdam, Stadsarchief, Notarieel Archief, no. 47, notaris Lieven Heylinck, fol. 128, 13. April 1595.
- 82 Er kam im Jahr 1611. Amsterdam, Stadsarchief, Lehrlingsregister der Sankt-Barbara-Gilde. NEURDENBURG 1940.
- 83 BECKETT 1914, II, 65.
- 84 WEISSMAN 1911. – WEISSMAN 1920. – LOUW 1981.
- 85 WHITE 1999. – LLEWELLYN 2000.
- 86 Zeichnung in der Sir John Soane's Collection, London. Die Information verdanke ich Gordon Higgott.
- 87 WHITE 1999, 63 f.
- 88 HOOD 2003, 48–49 und 54, Anm. 21–28. – Im Jahr 1615 schufen Nicolas Stone und »Mr. Jansen in Southwark« das Grabmal von Thomas Sutton in Charterhouse, London. WEISSMAN 1911, 56, meint, es könnte sich um Hendrick Jansen, einen anderen früheren Lehrling von Hendrick de Keyser aus Amsterdam, handeln.
- 89 GRELL 1996/II. – HOOD 2003.
- 90 Es handelt sich um den früheren Osteingang zur Kirche zur Seite des Friedhofs hin, der das Areal einst umschlossen hat. Abgedruckt in DE KEYSER 1631, Taf. XVII (dort fälschlich als Südeingang bezeichnet). – WELLS-COLE 1997, 155. – DE KEYSER/OTTENHEYM u. a. 2008, 62.
- 91 LOUW 2009, 90.
- 92 Im Jahr 1663 verkaufte er schwarzen Marmor an den Bischof von Durham. LOUW 2009, 85.
- 93 NEURDENBURG 1940.
- 94 »[...] een preeckstoel met een trap ende portael tottet cruys toe metten aenclieven van dien«. – Vermutlich für die Katharinenkirche, da laut VAN MANDER 1604, 77, van Uffelen in der Gröninger Straße wohnte, genau hinter dieser Kirche. An diesem Auftrag war auch der Steinmetz Pieter Emanuelsz. aus Amsterdam beteiligt, der mit der Familie de Keyser verwandt war: Seine Schwester Anneke Emanuelsz. war mit Thomas Gerritsz. de Keyser, einem Cousin von Pieter de Keyser, verheiratet. Amsterdam, Stadsarchief, Notarieel archief, no. 594 (notaris Lamberti), fol. 194, d. d. 20. August 1632. – DILLEN 1933, Nr. 1458.
- 95 NEURDENBURG 1948, 140 f.
- 96 FRIIS 1890–1901/II, 16.
- 97 Amsterdam, Stadsarchief, Notarieel archief, no. 398 (Notar Jacobs), fols. 310 und 478, d. d. 11. April und 9. Juni 1629. – DILLEN 1933, Nrr. 1207 und 1218.
- 98 SCHOLTEN 2003, 89–108.
- 99 TUSSENBROEK 2006, 181–183.
- 100 NEURDENBURG 1940, 68. – MEISCHKE 1994.
- 101 Patent der Generalstände v. 26. Januar 1612. KOSSMANN 1929.
- 102 Patent v. 30. August 1617. KRAMM 1860, IV, 1246 f. – NORDBERG 1931, 108.
- 103 NORDBERG 1931, 107–126.
- 104 NORDBERG 1931, 114–117. – LARSSON 1997, 217 f. – Das Gebäude wurde im 18. Jahrhundert vollkommen verändert.
- 105 NORDBERG 1931, 111. – NEURDENBURG 1940, 68, 72, Anm. 66. – BERGSTRÖM 1952.
- 106 UGGLAS 1916.
- 107 SCHOLTEN 2003, 105.
- 108 AXEL-NILSSON 1950, 60 f. – Das Grab ist umgeben von einer Kolonnade korinthischer Säulen auf Sockeln. Die Art der Ornamente an Säulen-schäften und Sockeln mit merkwürdigen Masken und schwerem Laubwerk passt nicht zur niederländischen Formensprache dieser Zeit und scheint aus einer anderen Werkstatt mit größerer Affinität zur Knorpelwerk-Ornamentik zu stammen, die zu dieser Zeit in den deutschen Ländern so beliebt geworden war.
- 109 OTTENHEYM 2013/III.

Gdańsk and Beyond

Artist Mobility and Artistic Exchange in
Royal and Ducal Prussia (1550–1650)

FRANCISZEK SKIBIŃSKI



Pl. VIII Prvssia. Royal and Ducal Prussia. Map, printed by Willem Blaeu 1645 after a woodcut by Caspar Henneberg von Erlich (1529–1600) (photo: public domain)

Studies on artist mobility usually offer a bird's eye perspective on major phenomena or focus on selected artistic centres (cities and courts) and careers of individual artists. In this paper, I shall attempt a different approach and explore the patterns and conditions of artist mobility in a distinct and well-defined region that nonetheless includes several different centres. Before we proceed any further, it must be stressed that the geographical factor is not to be taken as a distinguishing marker that leads to a strict categorisation based on stylistic considerations. Rather, it helps to frame the dynamic character of the processes that shape art and architecture.¹

In my understanding, it is above all the existence of a complex and multilayered set of durable, concentrated and diverse relations between the actors involved in the production of art and architecture that defines an artis-

tic region.² Therefore, a region will be construed here as a distinct web of relations structuring artistic exchange and transformation in a specific area. Needless to say, these relations undergo constant variation generated by economic, political and cultural changes, which have an impact on artistic culture and underpin its protean nature. What is more, webs of relations in each region usually overlap with other networks and thus create numerous intersections within a large circulatory system of artistic forms and ideas. Hence, it is important to consider the interplay of endogenous (internal) and exogenous (external) factors of artistic change.³ These two dimensions, the physical one which is based on geographical boundaries and the less tangible but more important one which involves various sets of relations between the actors are inseparable if we are to grasp the

dynamics of artistic exchange and transformation.⁴ The emphasis will be placed on mobility, as it is argued that mobility is essential in building and sustaining the above-mentioned webs of relations.

As many scholars have articulated, art and architecture in the lands surrounding the Baltic Sea display a range of features specific to this area.⁵ Nonetheless, the Baltic region was in fact a conglomerate of numerous smaller regions, each with its own centres and peripheries, different patterns of exchange and dynamics of artistic transformation. A thorough analysis of these sub-regions which at the same time acknowledges interaction and continuity between them may increase our understanding of art in the entire Baltic area and its links with other parts of the continent. Therefore, in what follows I intend to examine artistic relations in one such sub-region: Prussia. Extending over the territory of the former monastic state of the Teutonic Knights, it was divided into Royal and Ducal Prussia in 1525. Royal Prussia, created at the end of the Thirteen Years' War in 1466 and comprising Gdańsk (Danzig), Elbląg (Elbing), and Toruń (Thorn) remained a province of the Kingdom of Poland until 1793. The Duchy of Prussia, with Kaliningrad (Königsberg) as its capital, was a fief to the King of Poland between 1525 and 1657, thereafter coming under the sovereign rule of the Dukes of Brandenburg (Pl. VIII). It is of course impossible in short compass to give a comprehensive picture of the arts over such a vast and complex territory. In this paper I shall therefore present a collection of case studies which may help to make a step from the idiosyncratic to the more general, hopefully without straying into superficial generalisation.

Moving to Prussia

In the sixteenth and seventeenth centuries Prussia was a major artistic centre in North-Eastern Europe that attracted artists and architects from various places.⁶ They settled mainly in Kaliningrad, Gdańsk, and Elbląg, major cities that were leading artistic centres in the region. Having access to various assets necessary for their work, artists and architects established there could easily supply various patrons. Despite their proximity as well as ethnic, cultural, and socio-political similarities, the cities differed considerably in terms of artistic patronage and patterns of artistic production.

Unlike other urban centres in Prussia, Kaliningrad was a court-oriented city, where artistic patronage was centred around the ducal court, first that of Albrecht

Hohenzollern (* 1490, reign 1511–1568), then Albrecht II Friedrich (* 1553, reign 1568–1618), and finally Georg Friedrich of Brandenburg-Ansbach (* 1539), a regent in Prussia between 1578 and 1603. The dukes carried out the most ambitious projects, such as refurbishing medieval castles of the Teutonic Knights into modern residences and transforming the local cathedral into a ducal mausoleum, which were followed albeit on a much lesser scale by the local nobility and patrician elite.⁷

The ducal court played a pivotal role in encouraging artist mobility, either by actively seeking skilled professionals, or by starting major projects that attracted artists and architects from abroad. As early as in 1533, Duke Albrecht sent his court builder to the Low Countries to study architecture, thus establishing a longstanding tradition of artistic ties between the two regions.⁸ Soon after, the first Netherlands arrived in Kaliningrad, among them the builder Jacob called "Hollander" and the sculptor Bernt from Utrecht.⁹

Albrecht's successors continued to employ artists from abroad. Arriving in the duchy in the late 1570s Duke Georg Friedrich brought with him artists and architects who previously served him in Ansbach. One of them was Blasius Berwart who worked at castle Plessenburg as well as in Stuttgart and Tübingen. In Kaliningrad, he supervised various architectural projects carried out by the duke, most importantly the refurbishing of his main residence.¹⁰ Upon his arrival Georg Friedrich continued to search for architects, engineers, sculptors and decorators capable of creating a décor befitting a prince. In the 1580s he recruited Wilhelm Zacharias, a building master who was present in Szczecin (Stettin) and carried out some major works for the ducal court there.¹¹ Zacharias, who may have been recommended to Georg Friedrich by Duke Johann Friedrich of Pomerania (* 1522, reign 1569–1600), travelled to Kaliningrad to refurbish the ducal residence and to create a typical Lutheran castle chapel.¹² There, he was still called a "building master from Szczecin", where he returned thereafter.¹³ Other artists, for instance a sculptor who worked in the Prussian capital as early as 1562, also travelled from Szczecin to Kaliningrad.¹⁴

Another notable figure employed by the duke was Hans Windrauch, a stuccoist who previously worked for the Danish court at Kronborg, the residence and fortress of the Danish king guarding the Sund which was one of the most important 16th-century buildings in the Baltic

area.¹⁵ Departing from Denmark, Windrauch received a letter of recommendation from King Frederik II.¹⁶ He arrived in Kaliningrad in 1586 and stayed there for about four years. According to a letter issued by Duke Georg Friedrich in 1589, he decorated the new castle chapel and other rooms at the ducal residence with various figures made of stucco (fig. 1).¹⁷ Apparently, the professional profile of Zacharias and Windrauch differed significantly. The former was established in Szczecin, taking up occasional works elsewhere, while the latter appears to have been travelling in search of employment. In both situations however, they came to Kaliningrad to work for the ducal court.

Even though Duke Georg Friedrich was able to recruit some skilled workmen and designers, he nonetheless complained about the scarcity of qualified builders and decorators in his domain. Recruiting a capable workforce proved to be a challenging task, also because high demand gave accomplished professionals a strong negotiating position. This is well illustrated by the failed attempt to hire Hercules van Obbergen (c. 1517–1602), an architect from Mechelen who worked for the Danish court for many years. Georg Friedrich requested him to come to Kaliningrad, and to bring with him a team of skilled and capable assistants. The architect however declined that offer, informing the duke that he would not find anyone willing to go there at that point.¹⁸

Not all the artists and architects who made an impact on the local milieu came on invitation, however. The sculptor Willem van den Blocke (c. 1550–before 1628) arrived in Prussia delivering the funeral monument of Albrecht Hohenzollern, which was produced in the Antwerp workshop of Cornelis Floris (fig. 2).¹⁹ According to the practice observed in the Floris studio, prefabricated tombs were sent to their places of destination accompanied by the master's collaborators qualified to set up the works and to repair any damage.²⁰ In this case it was the pattern of workshop practice that incited the artist to take to the road. After building the Albrecht monument the sculptor remained in Kaliningrad. The duchy must have been an attractive place for a young artist who had not attained a sound professional position yet, as was the case with Van den Blocke. The well-established taste for Netherlandish sculpture among the local elite and the aforementioned weakness of the local artistic milieu may have been further enticement.



Fig. 1 Kaliningrad (Königsberg), castle, decoration of the Hirschsaal (destroyed). Hans Windrauch, 1586–1589 (photo: Bildarchiv Foto Marburg)

In Gdańsk, a trade hub experiencing a period of exceptional prosperity, the patterns of migration were different. Instead of court patronage the main incentives for foreign artists and architects were the manifold possibilities offered by the city and its prosperous art market. A convenient geographical position, promising market and easy access to a skilled workforce and necessary materials attracted artists from various places, including the Low Countries, Mecklenburg, Silesia, Saxony, southern Germany, and even France and Italy, as well as from other parts of the Polish-Lithuanian Commonwealth. For instance, builders and sculptors recorded in the Guild of Masons, Stonecutters and Sculptors came from places such as Ghent, Antwerp, Mechelen, Brussels, Rotterdam, Amsterdam, Bremen, Lübeck, Szczecin, Copenhagen, Dresden, Augsburg, Freiburg im Breisgau, Halle, and Lviv (Lwów).²¹ Artist mobility was likely enhanced by the growing exchange of information between expatriates and their associates or relatives at home and elsewhere, which provided



Fig. 2 Tomb of Duke Albrecht of Prussia. Cornelis Floris and workshop, 1568–1571. Kaliningrad, cathedral (destroyed)
(photo: Bildarchiv Foto Marburg)

the latter with detailed knowledge about the advantages and disadvantages offered by the city.²²

During the period roughly between 1580 and 1620 Gdańsk was dominated by artists and architects from the Low Countries, who had begun to arrive there in greater numbers in the 1560s.²³ Despite the Netherlandish preponderance on the market, the Gdańsk artistic milieu remained highly complex, with masters and journeymen of diverse origins working alongside each other. One of the foreign masters, who played an important role in shaping Gdańsk architecture and sculpture, was Hans Kramer (before 1550–1577), an architect and engineer from Saxony, who arrived in the city already as an experienced practitioner of his craft in 1565.²⁴ He worked in the city until his death in 1577, for instance building the splendid house of Dietrich Lylge together with Willem van der Meer the Elder, a stonecutter from Ghent responsible for the rich detailing of the façade (fig. 3).²⁵ He also cooperated with emigrants from Saxony and Silesia as well as from Hamburg. For instance, in 1571 he employed assistants from Dresden and from Guben and a year later from Freiberg (most likely Freiberg in Saxony), Wrocław (Breslau), Gotha, Chemnitz and Halle.²⁶ The presence of the accomplished Saxon architect thus facilitated the influx of other craftsmen from that region and shaped the patterns of migration.

The example of Hans Kramer shows that the Prussian artistic network extended beyond Baltic connections. A major route to Prussia led from the south, from Saxony, Silesia, and the Polish province of Greater Poland to Toruń and further north to Gdańsk and Kaliningrad. This road was likely taken by Hans Kramer and other builders, stonecutters and sculptors from Saxony and Silesia who arrived in Gdańsk. Many builders and stonemasons worked in other cities located on this route, most importantly Poznań (Posen) in Greater Poland and Toruń in Royal Prussia. As early as the 1560s, sculptors from Silesia were present in Kaliningrad, including Andreas Walther from Breslau, likely a member of the Walther clan of sculptors who also worked in Saxony.²⁷ Movement along this route was bilateral, and artists from Kaliningrad and Elbląg, such as the sculptors Samuel Kops and Sebastian Sandenbrück (Van den Bruck/Van der Broecke?) as well as the painters Andreas Stuss and Jacob Stephan, travelled south in the late sixteenth and early seventeenth centuries.²⁸



Fig. 3 Gdańsk, 16 Chlebnicka Street, House of Dietrich Lylge (the so-called 'English House'). Hans Kramer, Willem van der Meer the Elder, 1568–1570. See also Abb. 13 in the essay by K. Ottenheim (photo: open source/Pumeks, 17 November 2005)

Moving inside Prussia

Once in Prussia, artists and architects often travelled, either invited by local authorities to work on major projects, or in search of better professional possibilities. With its booming economy and highly developed market for artists and architects, Gdańsk attracted many accomplished and aspiring professionals from across the region. This is well illustrated by the brothers Matthias (1564–1588) and Fabian Neisser (1559–1605), a woodcarver and a painter who moved there from Toruń in the late 16th century. Once in Gdańsk, they collaborated with artists already established in the city, including émigrés from other parts of Europe. Tellingly, Fabian Neisser married a daughter of Aegidius van den Blocke (1530–1573), a woodcarver from Mechelen who arrived in Gdańsk in the late 1560s. The family epitaph created by the brothers and set up in St Mary's Church in Toruń followed printed designs by Cornelis Floris and Hans Vredeman de Vries which they had likely learned

from the numerous Netherlands working in Gdańsk (fig. 4).²⁹ The city's attractive power is further illustrated by the career of the architect Hans Strakowski (1567–1642) who was involved in some of the most important architectural projects carried out in Gdańsk in the early 17th century, such as the building of the Brama Długouliczna (Langgasser Tor) and refurbishing of the Dwór Artusa (Artushof/Junkerhof). He arrived in the city from Malbork (Marienburg), a much smaller town in Royal Prussia, in the 1590s.³⁰ Another accomplished and highly



Fig. 4 Epitaph of the Neisser Family. Matthias and Fabian Neisser, 1588. Toruń, St Mary's Church (photo: Andrzej Skowroński)

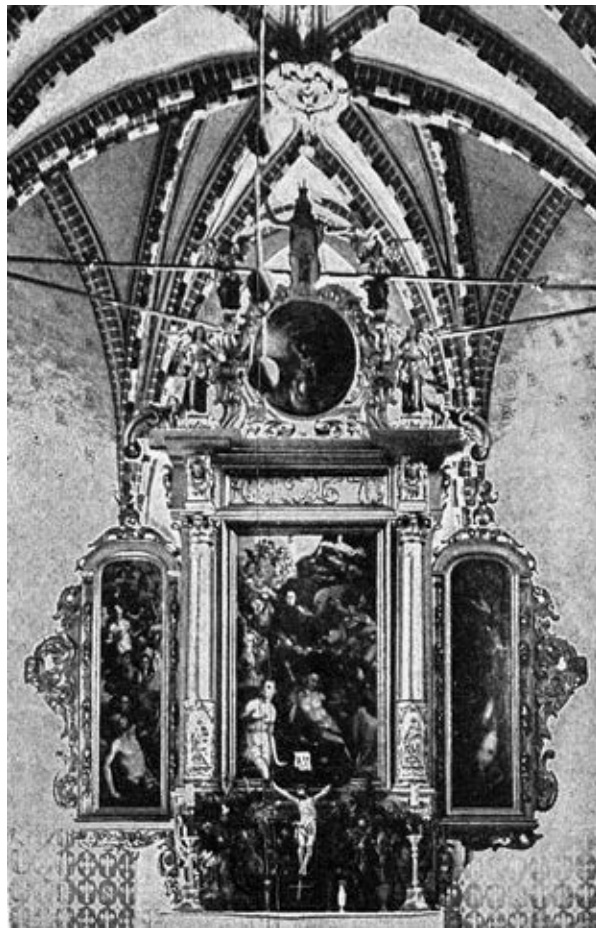


Fig. 5 Last Judgment. Anton Möller, 1585–1587. Kaliningrad, Steindammer Church, destroyed in 1945 (ex: GRZYBOWSKI 1905)

esteemed architect and engineer, Hans Schneider von Lindau (c. 1544–1608), moved to Gdańsk from Elbląg, where he worked previously.³¹

The appeal of Gdańsk was strong enough to attract artists from Kaliningrad as well. After the ambitious projects of the dukes came to an end in the last years of the 16th century, the importance of Ducal Prussia as an artistic centre diminished. New Calvinist rulers of the Duchy, members of the Brandenburg branch of the Hohenzollern dynasty, had their main residence in Berlin and were either not interested in grand undertakings in the East, or simply lacked the appropriate means. The deteriorating local market led some of the leading artists working there to move on. After completing the tomb of Duchess Elisabeth in 1582, the sculptor Willem van den Blocke moved to Gdańsk. There, he established a large and prominent workshop supplying elite patrons

from the city and beyond with lavish tombs and possibly other works of stone sculpture. Compared to Kaliningrad, Gdańsk offered the sculptor much better access to the assets necessary for his practice, most importantly skilled assistants and sculpting materials. This seems particularly important, as difficulties with finding collaborators and securing a steady supply of stone were major obstacles during Van den Blocke's practice in Kaliningrad.³²

Information on the local situation was likely another important factor facilitating Van den Blocke's move to Gdańsk. The sculptor knew the city well before settling down. During the time spent in Kaliningrad he collaborated with the sculptor Hans Steffens and the building master Paul van Doren, who were both working in Gdańsk and were members of the local Guild of Masons, Stonecutters and Sculptors. Even more importantly, his own brother Aegidius was present in the city as early as the 1560s. Willem van den Blocke must have had therefore a good knowledge of the opportunities available in Gdańsk, but also the possible dangers, and was able to weigh the pros and cons of his move.

Another notable artist who moved away from Kaliningrad was the painter Anton Möller (1563–1611). A son of a court physician, Möller began his career in that city but moved on in the late 1580s (fig. 5). After establishing his workshop in Gdańsk, he extended his activities across Prussia. In 1602 he was in Toruń, a major town in the south of the province where he carried out his largest project, namely a set of paintings for the Town Hall, which was commissioned by the burgomaster Heinrich Stroband. The paintings, destroyed in 1703 by a massive fire caused by Swedish bombardment of the town, are known only from a detailed description of the programme handed to the painter by the patron.³³ Soon afterwards he was back in Gdańsk, where he completed a great painting of the Last Judgment for the Arthushof/Junkerhof.

Heinrich Stroband, who brought Anton Möller to Toruń, employed other artists and architects from beyond the town to carry out his ambitious projects as well. To create new city defenses he engaged Anthonis van Obbergen (1543–1611) and Frederik Vroom († 1593), two highly accomplished architects and engineers based in Gdańsk.³⁴ Obbergen, who was originally from Mechelen, earned prestige as the architect of Kronborg.³⁵ Vroom also enjoyed international fame and was described by Karel van Mander in his *Schilder-Boeck* as an “outstanding sculptor, who had much knowledge of geometry, architecture and perspective, and he was in his time architect to the town of Danzig”.³⁶

Although Stroband ultimately failed to provide his city with modern fortifications, he completed another major project, namely the modernisation of Toruń Town Hall (fig. 6). To renew the imposing four-wing building he employed building master and stonecutter Willem Mertens, who was for many years a *Stadtmaurer* in Elbląg.³⁷ Mertens and his team extended the Town Hall and embellished it with gables and corner towers decorated with up-to-date architectural detailing and figural sculpture; much of it was lost during the fire of 1703. His work



Fig. 6 Town Hall in Toruń, detail. Willem Mertens and workshop, 1602–1605 (photo: Franciszek Skibiński)



Fig. 7 Epitaph of the Stroband family. Willem van den Blocke, 1590. Toruń, St Mary's Church (photo: Michał Wardzyński)

in Toruń shows that even though Gdańsk was by far the most important artistic centre in the region, contemporaneous Prussia evades a simple centre-periphery model.

Mertens took with him or hired a group of workers that included some skilled stone carvers. This reminds us of the importance of the mobility of assistants employed by leading building masters and artists running major workshops, who constituted a significant, though often overlooked group of itinerant artists. Mobility was an essential part of the life of a typical rank and file worker, and numerous adepts of various crafts were travelling between workshops and cities in search of training and employment and to join major workshops

operating across the region. For instance, records of the Guild of Masons, Stonecutters and Sculptors in Gdańsk inform us of numerous journeymen travelling to Elbląg and accepting illegal commissions there, a fact indicating high demand for skilled craftsmen on the local market.

Visits of Anton Möller, Anthonis van Obbergen, Frederik Vroom, and Willem Mertens in Toruń well illustrate the pattern of short-term mobility instigated by major projects. A further example is offered by architects and engineers from Gdańsk and Elbląg who were brought to the Duchy of Prussia by Duke Georg Friedrich. In 1583 he invited the afore-mentioned Frederik Vroom to either design or inspect unspecified *Wasserbauten* in Gvardeisk

(Tapiiau, lit. Tepliuva), Sovetsk (Tilsit), and Klaipėda (Memel).³⁸ Likewise, three years later Prussian authorities requested the city council in Elbląg to dispatch another engineer, Michael Pfüngst, to work in Kaliningrad.³⁹ Such invitations were of course directed only at the most reputable professionals.

Import of artworks

Artistic exchange was further enhanced by the movement of artworks. In the period covered by this study some major works of art arrived in Prussia from abroad, most importantly from the Low Countries. Among the most significant were the monumental works of sculpture imported by the Prussian dukes. Set up in their places of destination, they shaped the taste and expectations of the local patrons and thus had an impact on art in the region. Apart from such trend-setting imports, however, demand for sculptures, paintings and other works of art in Prussia was fulfilled by local production. Workshops operating in major centres supplied clients across the region. Gdańsk was by far the most important centre, followed by Elbląg and Kaliningrad. Works of art produced there were often made for members of Prussian nobility and civic elites of other towns. The spread of luxury items such as paintings and sculptures was facilitated by a dense network of personal, economic and political relations linking civic and noble elites in the region.

Imports were particularly important in Toruń, a major city which nonetheless lacked an established artistic milieu until the late 17th century. Members of the local elite usually imported artworks from abroad, especially from Gdańsk. To create an epitaph commemorating his parents and grandparents and to accentuate his family's prominent position in the city, Heinrich Stroband hired the above-mentioned sculptor Willem van den Blocke (fig. 7). The epitaph was imported from Gdańsk and installed in St Mary's Church around 1590. Franz Esken, another member of the local civic elite, also employed a workshop based in Gdańsk to create the portal and other elements of the architectural décor of his house, which he refurbished at the turn of the 16th century (fig. 8). Complex works of stone sculpture such as epitaphs and portals were likely assembled on the spot by craftsmen brought for that purpose, who were typically members of the workshops which made these works. Obviously, this pattern of production also encouraged artist mobility.



Fig. 8 Portal of the Esken family's house. Anonymous workshop from Gdańsk, c. 1600. Toruń, 16 Łazienna Street (photo: Andrzej Skowroński)

Willem van den Blocke supplied clients from other Prussian centres as well. In the early 1590s his workshop created an epitaph of Valentin von Bodeck which was destined for the St Nicolas Church in Elbląg (fig. 9). Elbląg however was much less dependent on imports than Toruń. A number of notable works, such as the mantlepiece from the old Town Hall, which was destroyed in a great fire that devastated the town in 1777, and from the house of Zacharias Krell, were likely created on the spot.⁴⁰ In the first half of the century workshops operating in the town created further important works, such as the tomb of the Swedish general Franziskus von Thurm,



Fig. 9 Epitaph of Valentin von Bodeck. Willem van den Blocke, before 1594. Elbląg, St Nicolas Church (photo: Michał Wardzyński)

which was also destroyed in 1777.⁴¹ Artists based in Elbląg also supplied clients elsewhere in the region, especially in Warmia (Ermland), as witnessed by several stone altarpieces made for the cathedral church in Frombork (Frauenburg) by Leonhard Mertens and his workshop.⁴² The example of Elbląg well illustrates the complexity of artistic relations within Prussia. Even though some major artworks were brought there from Gdańsk, the city had its own artistic milieu and even exported artists and artworks to other places across the region.

Members of the foremost Prussian noble families also employed artists active in Gdańsk and other Prussian cities, as illustrated by the patronage of the Konopacki family. In the 1590s Jerzy Konopacki set up an epitaph of his late son, Jan, in St Nicolas Church in Gdańsk, likely a work by the Van den Blocke studio. His brother, Maciej Konopacki, commemorated his son Piotr with a sandstone epitaph in Malbork (fig. 10), a work by a different workshop operating in Gdańsk or Elbląg. Another small epitaph commemorating a member of the family was founded by Łukasz, Fabian, and Jerzy Konopacki, and set up in Grzywna (Sternberg), a village north of Toruń (part of the *gmina wiejska* Chełmża).⁴³ A further case study is offered by the patronage of the Oleski family which was centred on the parish church in Pieniążkowo (Pienionskowo). While the church itself, completed in 1593, was a modest building built of brick typical in the region, its interior was furnished with artworks created by some of the leading artists from Gdańsk, such as the superbly carved slab commemorating Jerzy Oleski and his wife, probably made by the Van den Blocke workshop (fig. 11).

Major ecclesiastical centres were also important clients. In the predominantly Protestant Prussia, old monasteries with their powerful resources and support of the Polish kings were the main centres of counter-reformation. The most important were the Cistercian abbeys in Oliwa, located a few miles west of Gdańsk, and Pelplin, further to the south. Their abbots, such as Feliks Kos, Leonard Rębowski and Aleksander Kęsowski, carried out ambitious programmes that involved refurbishing the interiors and exteriors and adjusting them to the current challenges. In the 17th century the large medieval church in Pelplin was thoroughly refurbished with numerous altars, finely made benches, paintings and organs. Local abbots employed mostly artists from Gdańsk, including some leading exponents of their respective crafts, such as the painter Hermann Hahn



Fig. 10 Epitaph of Piotr Konopacki. Anonymous workshop from Gdańsk or Elbląg, after 1589. Malbork, St John's Church (photo: Michał Wardzyński)

(c. 1570–1628), born in Gdańsk of a Netherlandish father and possibly trained in Antwerp in the circle of Otto van Veen (1556–1629). Initially working for the Gdańsk civic elite, in particular the burgomaster Johann von der Linde, from around 1610 onward he began to carry out major commissions issued by the abbots of the monasteries in Pelplin and Oliwa. His single most important work was the spectacular *Coronation of the Virgin* painted in 1623–1624 for the great altar in Pelplin (Pl. IX). The painter became in fact a Catholic, moved out of Gdańsk and established himself in Chojnice (Konitz), where he spent the last years of his life.⁴⁴



Fig. 11 Tomb slab of Jerzy Oleski and Zofia née Konopacka. Willem van den Blocke, c. 1598. Pieniążkowo, Parish Church (photo: Michał Wardzyński)

The last important factor stimulating contact and exchange between the various centres in Prussia and elsewhere to be mentioned here was trade in materials necessary for artistic and architectural practice, such as sculpting and building stone.⁴⁵ Sculptors and stonecutters operating in Prussia used several varieties of stones, almost exclusively brought there from abroad. Some of the leading sculptors in Gdańsk, such as Abraham van den Blocke, the son of Willem who continued his enterprise, Willem van der Meer, an émigré from the Low Countries who ran a large workshop in the Baltic metropolis, and Wilhelm Richter (1592–1667), who inherited

Abraham's studio after his death in 1628, were engaged in the stone trade. Perhaps the most important stone merchant in Prussia however was the afore-mentioned builder and stonecutter Willem Mertens, who traded Gotland sandstone and limestone from present-day Belgium. He extended his activities across the region and even supplied the Polish King Sigismund III Vasa (* 1566, reign 1587–1632).⁴⁶ Although his main base of operations was Elbląg, he also offered stone on the Gdańsk market, to the dismay of local dealers. Willem van der Meer, who also imported building and sculpting material to the city, even tried to stop his activities there.⁴⁷

Professional and Social Position of the Artists

Different possibilities offered by each centre and the diversity of patronage affected the professional and social status of the artists and architects, who developed various strategies to secure a profitable position and advance their careers. Some artists, especially those based in major cities, joined the guilds. For instance, stone sculptors in Gdańsk usually joined the Guild of Masons, Stonecutters and Sculptors, the key professional association for the exponents of these crafts, who worked in the city. However, membership in a guild did not exclude other possibilities. In Kaliningrad, for instance, members of the local Guild of Painters worked for the court, which is confirmed by the statute of this professional association.⁴⁸ What is more, particularly successful artists and architects were often exempted from some of the guild regulations. Upon his arrival in Gdańsk the sculptor Willem van den Blocke joined the Guild of Masons, Stonecutters and Sculptors. Nonetheless, he was granted personal privileges freeing him from onerous duties, imposed on members of the guild. This privilege resulted from the support of the city council following the recommendation issued by King Stephan Báthory (* 1533, reign 1576–1586). In Gdańsk, Willem van den Blocke completed several major commissions issued by the Polish court and by members of the royal families and of their entourage. In this sense, while being a guild member he was also a 'royal sculptor', even though he did not receive a regular salary, and his relationship with the circles of court patronage were based on a sequence of individual commissions.

Many artists in Prussia, however, were independent of any guild. Tellingly, the Painters's Guild in Gdańsk, which was by far the most important centre of painting production in the region, was established as late as 1612,



Pl. IX Coronation of the Virgin. Hermann Hahn, 1623/24. Pelplin, Cathedral, former church of the Cistercian abbey (photo: Andrzej Skowroński)

while Toruń lacked a sculptors' guild until 1695.⁴⁹ An important example is Bartholomaeus Strobel, a painter who arrived in Prussia from Silesia in the wake of the Thirty-Years' War.⁵⁰ He travelled extensively between Elbląg, Gdańsk and Toruń, adding significantly to the dynamics of artistic exchange in the region. In the 1630s and 1640s the painter, who officially became a royal servitor in 1639, worked for highest-ranking patrons, including King Ladislaus IV Vasa (* 1595, reign 1632–1648), the future Crown Marshall Jerzy Ossoliński (1595–1650), Prince Władysław Zasławski-Ostrogski (1618–1656) and Prince Janusz Radziwiłł (1612–1655). Similarly, after his departure from Gdańsk, Hermann Hahn, who previously belonged to the local Painters's Guild which he helped to establish, worked for the abbots of Pelplin and Oliwa, and was supported by his powerful patrons.

Some architects employed by city authorities were also freed from membership in the guilds. Anthonis van Obbergen and Frederik Vroom worked for the city of Gdańsk and were independent from its guild structure. As reputable professionals they were also occasionally employed by the ducal court in Kaliningrad and city authorities elsewhere, typically with the consent of their main employers. Similarly, stonecutters who assisted Willem Mertens at Toruń Town Hall were independent from the local guild, whose members were apparently incapable of carrying out such a major work.⁵¹ As can be seen from this short survey, accomplished artists and architects in both parts of Prussia worked for a wide range of patrons, including the ducal court, local nobility and the civic elite, which gave a considerable level of professional freedom and mobility.

Conclusion

In this paper an attempt has been made to highlight some of the factors which stimulated artistic exchange in 16th and 17th-century Prussia. Whereas earlier historiography usually placed emphasis on the importance of artist migration to Prussia and assimilation of innovative visual models developed abroad, equally important for understanding the patterns of exchange and dynamics of artistic transformation in the province are the endogenous factors. Artists arriving in Prussia would have never been able to maintain such a high rate of productivity if not for the well-developed and absorptive internal market. Therefore, the presence of many affluent and cultivated patrons was a particularly important stimulus for artistic develop-

ment. Artists and architects based in Kaliningrad, Gdańsk, Elbląg and other cities worked for the ducal court, governments of large cities, local urban elites and nobility, and ecclesiastical institutions. Linked by various lines of communication, patrons were often well informed about major commissions and practitioners operating in the region. Information exchange between the clients was therefore essential for selecting contractors and, in consequence, making artists and architects take to the road. To meet the market's demand, many artists moved between various centres, and the activities of the most accomplished ones, like the painters Anton Möller, Hermann Hahn and Bartholomaeus Strobel, the sculptor Willem van den Blocke, and the architects Frederik Vroom, Anthonis van Obbergen and Willem Mertens, extended over the entire province. Taking up works for various patrons as court artists, members of the local guilds, independent masters, or a mixture of these career, artists and architects established in Prussia were able to advance their professional, social and economical position.

Bibliography

- ANDERSEN, Michael/NYBORG, Ebbe/VEDSØ, Mogens (eds.): *Masters, Meanings and Models. Studies in the History of Art and Architecture of the Renaissance in Denmark. Essays published in Honour of Hugo Johannsen*. København 2010.
- ANDERSON, Eduard: Königsberger Stuckdecken. In: *Altpreußische Forschungen* 6 (1929), vol. 1, 120–126.
- BASNER, Hildegard: *Der Danziger Maler Hermann Hahn*. Danzig 1933.
- BECKMANN, Sabine/GARBER, Klaus (eds.): *Kulturgeschichte Preußens königlich polnischen Anteils in der Frühen Neuzeit*. Tübingen 2005.
- BIAŁOSTOCKI, Jan: The Baltic Area as an Artistic Region in the Sixteenth Century. In: *Hafnia. Copenhagen Papers in the History of Art* 4 (1976), 11–23.
- BOCK, Sabine: Die Bauten des pommerschen Adels im 16. und frühen 17. Jahrhundert. Ihre Nähe zu den herzoglichen Schlössern. In: *MAKAŁA* 2018/I, 147–177.
- BOECK, Wilhelm: Anton Wilhelm oder Wilhelm Zacharias der Baumeister der Stettiner Schlosses. In: *Forschungen zur Brandenburgischen und Preußischen Geschichte* 50 (1938), 129–131.
- BROSENS, Koenraad/KELCHTERMANS, Leen/VAN DER STIGHELEN Katlijne (eds.): *Family Ties. Art Production and Kinship Patterns in the Early Modern Low Countries*. Turnhout 2012.
- BROSIG, Alfred: *Materjały do historii sztuki wielkopolskiej [Materials on Art in Greater Poland]*. Poznań 1934.
- CALABI, Donatella/CHRISTENSEN, Stephen Turk (eds.): *Cultural Exchange in Early Modern Europe*, vol. 2. *Cities and Cultural Exchange in Europe 1400–1700*. Cambridge 2007.
- CUNY, Georg: *Danzigs Kunst und Kultur im 16. und 17. Jahrhundert*. Frankfurt on the Main 1910.
- [DYBAŚ/FARBISZEWSKI 1989/I]: DYBAŚ, Bogusław/FARBISZEWSKI, Marek (eds.): *Miscellanea źródłowe do historii kultury i sztuki Torunia [Miscellaneous Sources to History of Culture and Art of Toruń]*. Wrocław 1989.

- [DYBAŚ/FARBISZEWSKI 1989/II]: DYBAŚ, Bogusław/FARBISZEWSKI, Marek: Memoriał burmistrza Henryka Strobanda: »Von Befestigung der Stadt Thorun« [Memorial of the mayor Henryk Stroband: »Von Befestigung der Stadt Thorun«]. In: DYBAŚ/FARBISZEWSKI 1989/I, 21–95.
- EHRENBERG, Hermann: Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preußen. Berlin 1899.
- EICHBERGER, Dagmar/LORENTZ, Philippe/TACKE, Andreas (eds.): The Artist Between Court and City (1300–1600). Petersberg b. Fulda 2017.
- FAFIUS, Zofia/GLIŃSKA, Maria/RADACKI, Zbigniew: Mecenat książąt zachodniopomorskich w XVI i XVII w. [Artistic patronage of West-Pomeranian Dukes in the 16th and 17th centuries]. In: STUDNIARKOWA 1972, 135–184.
- FRIEDRICH, Karin: The Other Prussia. Royal Prussia, Poland and Liberty, 1569–1772. Cambridge 2000.
- FUCHS, Michael Gottlieb: Beschreibung der Stadt Elbing und ihres Gebietes in topographischer, geschichtlicher und statistischer Hinsicht, vol. 2. Elbing 1821.
- FUČÍKOVÁ, Eliška (ed.): Rudolf II and Prague. The Court and the City. London 1997.
- GAŚSIOROWSKI, Eugeniusz: Ratusz staromiejski w Toruniu [The City Hall of the Old Town in Toruń]. Toruń 2004.
- GELSHORN, Julia/WEDDIGEN, Tristan: Das Netzwerk. Zu einem Denkbild in Kunst und Wissenschaft. In: LOCHNER/SCHNEEMANN 2008, 64–77.
- GRZYBOWSKI, August: Geschichte der evangelischen Steindammer Kirche zu Königsberg i. Pr. Aus Anlaß ihres 650jährigen Jubiläums. Königsberg i. Pr. 1905.
- HAGEN, August: Über Stuckatur-Decken. In: Altpreußische Monatsschrift 10 (1873), 23–33.
- HARASIMOWICZ, Jan/OSZCZANOWSKI, Piotr/WISŁOCKI, Marcin (eds.): On the Opposite Sides of the Baltic Sea. Relations between Scandinavian and Central European Countries. Wrocław 2006.
- HARTMANN, Sys (ed.): Weilbach Dansk Kunstnerleksikon [Weilbachs Dänisches Künstlerlexikon], vol. 6. København 1997.
- HAUKE, Karl. Hans Schneider von Lindau, ein Baumeister des 16. Jahrhunderts in deutschen Osten. In: Zeitschrift für Ostforschung. Länder und Völker im Östlichen Mitteleuropa 8 (1959), 533–549.
- HENSEL, Thomas/SCHRÖTER, Jens: Die Akteur-Netzwerk-Theorie als Herausforderung der Kunstwissenschaft. Eine Einleitung. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 57 (2012), 5–18.
- HENTSCHEL, Walter: Dresdner Bildhauer des 16. und 17. Jahrhunderts. Weimar 1966.
- JOHANNSSEN, Hugo: Dignity and Dynasty. On the History and Meaning of the Royal Funeral Monuments for Christian III, Frederik II and Christian IV in the Cathedral of Roskilde. In: ANDERSEN/NYBORG/VEDSØ 2010, 117–149.
- JOLLY, Anna: Netherlandish Sculptors in Sixteenth Century Northern Germany and Their Patrons. In: SIMIOLUS. Netherlandish Quarterly for the History of Art 27 (1999), vol. 3, 119–143.
- KAUFMANN, Thomas DaCosta: Introduction. In: KAUFMANN/PILLIOD 2005, 1–19.
- KAUFMANN, Thomas DaCosta/PILLIOD, Elizabeth (eds.): Time and Place. The Geohistory of Art. Burlington 2005.
- KAUFMANN, Thomas DaCosta: The Baltic Area as an Artistic Region. Historiography, State of Research, Perspectives for Further Study. In: HARASIMOWICZ/OSZCZANOWSKI/WISŁOCKI 2006, 33–39.
- KOCHANOWSKA, Janina (ed.): Zamek książęcy w Szczecinie [The Ducal Castle in Szczecin]. Szczecin 1992.
- KOLENDO-KORCZAK, Katarzyna: Praecepta politica w toruńskim ratuszu. Niezachowany cykl malowideł z Sali Rady z 1603 roku i jego europejski kontekst [Praecepta Politica in the Toruń Town Hall. An Unpreserved Council Hall Painting Cycle of 1603 and Its European Context]. Warszawa 2014.
- KROMAN, Krystyna: Dzieje architektury zamku od schyłku średniowiecza po czasy współczesne [Architectural history of the castle from the Middle Ages to the present]. In: KOCHANOWSKA 1992, 81–111.
- KRUSZELNICKA, Janina: Fabian (1559–1605) i Maciej (1564–1588) Neisserowie. Malarz i snycerz [Fabian (1559–1605) and Maciej (1564–1588) Neisser. Painter and woodcarver]. In: POKLEWSKI 1985, 36–43.
- LICHTENBERG, Hanne, Honnens de: Oberberg (Oberbers, Ouerbergh), Hercules (Herkules), von. In: HARTMANN 1997, 231–232.
- LOCHNER, Hubert/SCHNEEMANN Peter J.: Grammatik der Kunstgeschichte. Sprachproblem und Regelwerk im »Bild-Diskurs«. Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag. Zürich 2008.
- ŁYCZAK, Bartłomiej. Toruński cech rzeźbiarski i snycerka na obszarze jego oddziaływania w latach 1695–1793 [The Guild of Woodcarvers in Toruń and Woodcarving in the Area of its Influence 1695–1793]. Warszawa 2018.
- [MAKAŁA 2018/I]: MAKAŁA, Rafał (ed.): Unbekannte Wege. Die Residenzen der Pommernherzöge und der verwandten Dynastien als Kunstzentren und Stationen künstlerischer Migration zwischen Reformation und Dreißigjährigem Krieg. Schwerin 2018.
- [MAKAŁA 2018/II]: MAKAŁA, Rafał: Das Stettiner Schloss unter Herzog Johann Friedrich (1542–1600). In: MAKAŁA 2018/I, 29–52.
- MARX, Axel: Why Social Network Analysis might be relevant for art historians: a sociological perspective. In: BROSENS/KELCHTERMANS/VAN DER STIGHELEN 2012, 6–42.
- MIEDEMA, Hessel (ed.): Karel van Mander: The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first Edition of the Schilder-boeck (1603–1604), vol. 1. Doornspijk 1994.
- NOLDE, Dorothea/SVALDUZ, Elena/RÍO BARREDO, María José del: City Courts as Places of Cultural Transfer. In: CALABI/CHRISTENSEN 2007, 254–285.
- OTTENHEYM, Konrad: Sculptors' Architecture. The international scope of Cornelis Floris and Hendrick de Keyser. In: OTTENHEYM/DE JONGE 2013, 102–127.
- OTTENHEYM, Konrad (ed.): Architects without Borders. Migration of Architects and Architectural Ideas in Europe 1400–1700. Mantova 2014.
- OTTENHEYM, Konrad/DE JONGE Krista (eds.): The Low Countries at the Crossroads. Netherlandish Architecture as an Export Product in Early Modern Europe (1480–1680). Turnhout 2013 (Architectura moderna 8).
- PAPRITZ, Johannes: Dietrich Lilie und das Englische Haus. In: Zeitschrift des Westpreussischen Geschichtsvereins 68 (1928), 127–184.
- [PARSONS 1961/I]: PARSONS, Talcott (eds.): Theories of Society. Foundations of Modern Sociological Theory. New York 1961.
- [PARSONS 1961/II]: PARSONS, Talcott: An Outline of the Social System. In: PARSONS 1961/I, 30–79.
- PASIERB, Janusz St.: Malarz gdański Herman Han [The Gdańsk painter Hermann Hahn]. Warszawa 1974.
- POKLEWSKI, Józef (ed.): Artyści w dawnym Toruniu [Artists in old Toruń]. Warszawa/Poznań/Toruń 1985.
- RACZKOWSKI, Juliusz (ed.): Stare i nowe dziedzictwo Torunia [Old and New Heritage of Toruń]. Toruń 2013.
- RITTERSHAUSEN, Carl: Wilhelm Zacharias' Tätigkeit am Schloss zu Jasenitz. In: Monatsblätter. Herausgegeben von der Gesellschaft für pommersche Geschichte und Altertumskunde 53 (1939), vol. 9, 192–196.
- RYNKIEWICZ-DOMINO, Wiesława: Bauwesen und Kunsthandwerk in Elbing von der Mitte des 16. Jahrhundert bis etwa 1772. In: BECKMANN/GARBER 2005, 637–693.
- SCHOLTEN, Frits/WOODALL, Joanna (eds.): Art and Migration. Netherlandish Artists on the Move, 1400–1750. Zwolle 2013 (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 63).

SKIBIŃSKI, Franciszek. Kilka uwag o Hansie Strakowskim, Simonie Herle i architekturze gdańskiej przełomu XVI i XVII w. [Some notes on Hans Strakowski, Simon Herle and architecture in Gdańsk c. 1600]. In: *Porta Aurea. Rocznik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego* 11 (2012), 123–135.

[SKIBIŃSKI 2013/I]: SKIBIŃSKI, Franciszek: Rzeźba kamienna w Toruniu ok. 1580–1650. Pomiędzy produkcją miejscową a importem z czołowych ośrodków rzeźbiarskich Rzeczypospolitej [Stone Sculpture in Toruń. Between Local Production and Import from Leading Centres of Sculpture Production in the Old Commonwealth]. In: *RACZKOWSKI* 2013, 206–224.

[SKIBIŃSKI 2013/II]: SKIBIŃSKI, Franciszek: Early Modern Netherlandish Sculptors in Gdańsk and East-Central Europe. A study in Dissemination through Interrelation and Workshop Practice. In: *SCHOLTEN/WOODALL* 2013, 76–101.

SKIBIŃSKI, Franciszek: Immigration, Integration, Expansion. Foreign Architects, Masons and Stone Sculptors in Danzig between c. 1550 and 1630. In: *OTTENHEYM* 2014, 76–89.

SKIBIŃSKI, Franciszek: Willem van den Blocke. A Sculptor from the Low Countries in the Baltic Region. Turnhout 2020.

SMOLIŃSKI, Mariusz: Willem i Abraham van den Blocke a zagadnienie autorstwa nagrobków Konopackich [Willem and Abraham van den Blocke – the Attribution of the Konopacki Tombstones]. In: *Ikonotheka* 17 (2004), 91–104.

STUDNIARKOWA, Elżbieta (ed.): Funkcja dzieła sztuki [The Use of Arts]. Materiały Sesji Stowarzyszenia historyków sztuki, Szczecin, listopad 1970. Warszawa 1972.

SULEWSKA, Renata: Dłutem wycięte. Snycerstwo północnych ziem Polski w czasach Zygmunta III Wazy [Cut with a chisel. Wood Carving in the North of Poland during the Reign of Sigismund III Vasa]. Warszawa 2004.

SZMYDKI, Ryszard: Artystyczno-dyplomatyczne kontakty Zygmunta III Wazy z Niderlandami Południowymi [Artistic and Diplomatic Contacts of Sigismund III Vasa with the Southern Netherlands]. Lublin 2008.

TIMANN, Ursula: Hofmaler und Zunftmaler. Künstlerschicksale aus dem 16. und 17. Jahrhundert. In: *EICHBERGER/LORENTZ/TACKE* 2017, 365–375.

TYLICKI, Jacek: Obraz „Alegoria cnoty małżeńskiej”. Klucz do drugiego oblicza sztuki Hermana Hana [The painting „Allegory of Marital Virtue”. A key to the Other Side of Hermann Hahn’s Art]. In: *Biuletyn Historii Sztuki* 59 (1997), H. 1, 38–59.

TYLICKI, Jacek: Bartłomiej Strobel. Malarz epoki wojny trzydziestoletniej [Bartholomaeus Strobel the Younger. A Painter of the Thirty Years’ War Period]. Toruń 2000.

TYLICKI, Jacek: The Van den Blocke Family in Gdańsk and Central Europe. In: *OTTENHEYM/De JONGE* 2013, 143–157.

ULBRICH, Anton: Geschichte der Bildhauerkunst in Ostpreussen vom Ausgang des 16. bis in die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. 2 Bde. Königsberg i. Pr. 1926–1929.

VERMEYLEN, Filip: Greener Pastures? Capturing Artists’ Migration During the Dutch Revolt. In: *SCHOLTEN/WOODALL* 2013, 40–57.

WAGNER, Wulf D.: Das Königsberger Schloss. Eine Bau- und Kulturgeschichte, vol. 1. Von der Gründung bis zur Regierung Friedrich Wilhelms I. (1255–1740). Regensburg 2008.

WANSCHER, Vilhelm: Kronborgs historie [Kronborg’s history]. København 1939.

WARDZYŃSKI, Michał: Marmur i alabaster w rzeźbie i małej architekturze Rzeczypospolitej. Studium historyczno-materiałoznawcze przemian tradycji artystycznych od XVI do początku XVIII wieku [Marble and Alabaster in Sculpture and Small-Scale Architecture in the Polish-Lithuanian Commonwealth. Transformation of Art Traditions from the 16th to the early 18th Century through the Lens of History and Materials Science]. Warszawa 2015.

Endnotes

- 1 See, for instance, KAUFMANN 2005, 2 f.
- 2 On the various types of social networks see, for instance, MARX 2012.
- 3 For a discussion of exogenous and endogenous factors of change in a broader context of socio-political studies see PARSONS 1961/II.
- 4 GELSHORN/WEDDIGEN 2008. – HENSEL/SCHRÖTER 2012.
- 5 See, for instance, BIAŁOSTOCKI 1976. – KAUFMANN 2006.
- 6 On the political and cultural identity of Prussia, see especially FRIEDRICH 2000.
- 7 See, among others, EHRENBURG 1899. – ULBRICH 1926–1929. – WAGNER 2008. – On court cities like Königsberg see, among others, FUČÍKOVÁ 1997. – NOLDE/SVALDUZ/RÍO BARREDO 2007.
- 8 EHRENBURG 1899, 9, 154.
- 9 EHRENBURG 1899, 235.
- 10 EHRENBURG 1899, 82–102. – WAGNER 2008.
- 11 Details of the professional position held by Zacharias in Szczecin and elsewhere is yet to be established. This issue has been discussed by EHRENBURG 1899, 89. – BOECK 1938. – RITTERSHAUSEN 1939. – FAFIUS/GLIŃSKA/RADACKI 1972, 168–170. – KROMAN 1992, 85. – MAKALA 2018/II, 35. – BOCK 2018, 164–168.
- 12 WAGNER 2008, 149.
- 13 EHRENBURG 1899, 217.
- 14 EHRENBURG 1899, 68.
- 15 On Windrauch’s work at Kronborg see, for instance, WANSCHER 1939, 141, 146. – On his engagement in Kaliningrad see HAGEN 1873. – EHRENBURG 1899, 90–95. – ANDERSON 1929, 120 f. – WAGNER 2008, 150–153.
- 16 WAGNER 2008, 150.
- 17 HAGEN 1873, 26. – EHRENBURG 1899, 220 f.
- 18 Letter, dated 10 January 1582. København, Rigsarkivet, 301, Tyske Kancelli, Udenrigske Afdeling, 1526–1626, Preussen, Brevveksling mellem fyrstehusene, Markgrev Georg Friedrich af Ansbach som regent i Preussen til Frederik II, regeringsråderne og, 11–7. – EHRENBURG 1899, 211 f., nos. 584, 585, 593. – LICHTENBERG 1997. – JOLLY 1999, 129.
- 19 For recent literature on Willem van den Blocke see TYLICKI 2013. – SKIBIŃSKI 2020.
- 20 JOHANNSEN 2010, 149. – OTTENHEYM 2013, 107.
- 21 See also SKIBIŃSKI 2014, 82.
- 22 Compare with VERMEYLEN 2013.
- 23 See, among others, CUNY 1910. – SKIBIŃSKI 2013/II. – SKIBIŃSKI 2014.
- 24 CUNY 1910, 15, 122.
- 25 PAPRITZ 1928.
- 26 See also SKIBIŃSKI 2014, 78 f.
- 27 EHRENBURG 1899, 68. – On the Walther family, see above all HENTSCHEL 1966.
- 28 Basic archival material on these artists has been presented in BROSIĆ 1934.
- 29 KRUSZELNICKA 1985. – SULEWSKA 2004, 160.
- 30 SKIBIŃSKI 2012, 124 f.
- 31 HAUKE 1959.
- 32 SKIBIŃSKI 2020.
- 33 A thorough analysis of the painterly cycle’s programme has been presented in KOLENDO-KORCZAK 2009.
- 34 DYBAŚ/FARBISZEWSKI 1989/II.
- 35 Key archival sources are published in WANSCHER 1939.

- 36 MIEDEMA 1994, 406 (fol. 287r).
- 37 GAŚSIOROWSKI 2004, 91–118. – SKIBIŃSKI 2013/I, 211–214.
- 38 EHRENBURG 1899, 213.
- 39 EHRENBURG 1899, 218.
- 40 RYNKIEWICZ-DOMINO 2005, 662. – The author, however, attributes the latter to the Gdańsk sculptor Willem van den Blocke.
- 41 FUCHS 1821, 210 f.
- 42 WARDZYŃSKI 2015, 167.
- 43 SMOLIŃSKI 2004.
- 44 The most important studies on Hahn are BASNER 1933. – PASIERB 1974. – TYLICKI 1997.
- 45 For a general survey of this issue, see WARDZYŃSKI 2015.
- 46 SZMYDKI 2008, 213–225.
- 47 Gdańsk, Archiwum Państwowe w Gdańsku, 300, 5/8, fol. 73.
- 48 TIMANN 2017, 366. – On artists between cities and courts see the studies collected in EICHBERGER/LORENTZ/TACKE 2017.
- 49 On the Sculptors' Guild in Toruń, see recently ŁYCZAK 2018.
- 50 On his Prussian itinerary, see TYLICKI 2000, 1, 83–97.
- 51 SKIBIŃSKI 2013/I, 213 f.

»bey eingefallenen Kriegs-Troublen zog er nach Amsterdam«

Künstlerweg und Kunsttransfer
zwischen Holland und Schleswig-Holstein

CONSTANZE KÖSTER

Das Herzogtum Schleswig-Holstein-Gottorf, das sich als sogenannter Flickenteppich über Gebiete der südlichen Kimbrischen Halbinsel verteilte, entwickelte sich im 17. Jahrhundert trotz aller kriegerischen Konflikte zu einem herausragenden kulturellen Zentrum. Das kleine Herzogtum wurde auch ohne politische Macht Anziehungspunkt für Künstler, Handwerker und Gelehrte, die zur Gottorfer Glanzzeit beitrugen.¹ Dieses kulturelle Aufblühen, das sich in Projekten wie dem Gottorfer Riesenglobus, der von Adam Olearius verfassten *Persischen Reise*, der Bibliothek und Kunstkammer, der Ausstattung der Residenz Gottorf, den Gärten und Festen widerspiegelt, wurde von den Nordischen Kriegen immer wieder zum Stocken gebracht, aber auch befördert.²

Das Herzogtum war im Schleswiger Anteil dänisches Lehen, im holsteinischen Reichslehen. Der Konflikt um die Ansprüche auf Schleswig, ein stetes Auf und Ab der Beziehungen zwischen dem Gottorfer Herzog und dem eng verwandten dänischen König prägen die Gottorfer Geschichte.³ Friedrich III. (1597–1659), der Gottorf zu einem Ort der Wissenschaft und Kultur ausbaute, scheiterte damit, im Dreißigjährigen Krieg mit kaiserlicher Hilfe Souveränität von Dänemark zu erlangen.⁴ 1659 starb er während des Zweiten Nordischen Krieges in der von dänischen Truppen belagerten Festung Tönning. Sein Sohn und Nachfolger Christian Albrecht (1641–1694) war dank des Friedens von Roskilde von der dänischen Lehenspflicht befreit, dennoch bestand weiterhin die gemeinschaftliche Regierung des Herzogtums Schleswig.⁵ Der Konflikt brach im Zuge des Schwedisch-Brandenburgischen Krieges 1674 erneut aus, 1675 bis 1679 lebte Christian Albrecht erstmals im Hamburger Exil, Gottorf und weite Teile des Herzogtums waren von seinem Schwager Christian V. von Dänemark besetzt. Zu dieser Zeit waren die kulturellen Ambitionen des Herzogshauses weitgehend zum Erliegen gekommen. Erst unter seinem Sohn Friedrich IV. (1671–1702) kam es mit dem Frieden von Traventhal 1700 nochmals zu einer kurzen Blütezeit des nun wiederum souveränen Herzogtums. In dieser Zeit wurde mit dem Umbau der Residenz zum barocken Schloss nach Stockholmer Vorbild begonnen, der eine zuvor unerreichte Zahl an Handwerkern und Künstlern band.⁶ Bereits 1702 fiel Friedrich IV. jedoch in der Schlacht bei Klissow, womit weitere Baumaßnahmen schließlich zum Erliegen kamen. Vollenendet wurde nur der neue Südflügel, der bis heute weit über den Grundriss der älteren Anlage hinausragt.⁷ 1713 wurde der Schleswiger Anteil des Herzogtums im Zuge

des Großen Nordischen Krieges wiederum von Dänemark besetzt, 1720 erhielt Dänemark Schleswig, und das Herzogtum schrumpfte auf den holsteinischen Anteil,⁸ womit auch die Geschichte Schloss Gottorfs als herzogliche Residenz und Ort von Kultur und Gelehrsamkeit ein Ende fand.

Die Gottorfer Blütezeit war dem Rhythmus politischer Auseinandersetzungen folgend unstet, die Ambitionen der Herzöge und der Herzoginnen kamen aber bis 1713 nie ganz zum Erliegen. Infolge der Vereinnahmung Schloss Gottorfs durch Dänemark wurden sämtliche mobilen Zeugnisse verstreut, sodass die herzogliche Residenz mit all ihrer Ausstattung heute nur als vierteilige Rekonstruktion vor Augen steht.⁹ Das Fehlen materieller Zeugnisse ist ein Grund, warum viele hier agierende Künstler nur oberflächlich fassbar sind; ein weiterer ihre auch von den Kriegen beeinflusste Mobilität. So geben etwa die Einträge der Gottorfer Rentekammer einige Namen wieder, denen keine Originale zugeordnet werden können. Ihre Vielzahl und die beschriebenen Arbeiten verraten jedoch, wie attraktiv Gottorf für Künstler und Handwerker war – und dass große Summen in alle Formen von Kunst und Kunsthandwerk investiert wurden.¹⁰ Namen wie Marten von Brüssel, Marten van Achten – der den Gemäldezyklus der Schlosskapelle malte – oder Lorens de Keister – womöglich der erste Lehrer Jürgen Ovens', dessen Werdegang im Folgenden dargelegt wird – zeigen, dass wandernde Künstler aus den gesamten Niederlanden angezogen wurden.¹¹

Die Strategien der für den Hof tätigen Akteure waren vielfältig, und in den kritischen Kriegsjahren beschritten sie je nach ihren Möglichkeiten ganz unterschiedliche Wege. So harnte der Bildschnitzer Hans Gudewerd d. J. (um 1600–1671), der dem Hof unter anderem mehrere Brautkutschen lieferte,¹² an seine Werkstatt gebunden in Eckernförde aus; offenbar, ohne nachhaltig beeinträchtigt zu werden.¹³ Der Erbauer des Riesenglobus und der zugehörigen *Sphaera Copernicana* Andreas Bösch verließ 1657 das Herzogtum, allerdings war seine Arbeit zu diesem Zeitpunkt abgeschlossen und der drohende Krieg nicht zwangsläufig Ursache für seinen Fortzug.¹⁴ Sein weiterer Weg ist unbekannt. Der Hofmaler des Gottorfer Witwensitzes Husum, Broder Matthiesen († 1666), nutzte die Gelegenheit und ließ sich 1659 als kurfürstlicher Hofmaler in Berlin verpflichten, war aber in den folgenden Jahren wiederum für die Gottorfer tätig.¹⁵ Der Hofgelehrte Adam Olearius (1599–1671), Spiritus Rector vieler Gottorfer Projekte, begleitete Friedrich III. nach



Abb. 1 Gottorfer Friedensfest. Die Gottorfer Herzogsfamilie in einer Allegorie auf den Frieden. Jürgen Ovens, 1652. Öl auf Leinwand, H. 314 cm, B. 477 cm. Nationalmuseum Stockholm, Statens Porträttsamling Gripsholms Slott, Inv.-Nr. NMGrh 452 (Foto: Nationalmuseum Stockholm/public domain)

Tönning bis an sein Sterbebett.¹⁶ Wie die teils edierten Quellen verraten, gab es viele weitere Künstler, deren Bewegungsmuster aber kaum nachgezeichnet werden können. Hinsichtlich der Auswirkungen der Nordischen Kriege auf eine Künstlervita ist Jürgen Ovens (1623–1678) das spannendste Beispiel. Er ist auch die entscheidende Figur für den Transfer niederländischer Malerei nach Schleswig-Holstein und vermittelte niederländische Meister an den Hof.

Jürgen Ovens hielt seit den Jahren seiner Ausbildung in der Werkstatt Rembrandts in den 1640er Jahren stets engen Kontakt nach Amsterdam. 1651 ließ er sich in Friedrichstadt nieder, nicht weit entfernt von seiner Geburtsstadt Tönning. Zu diesem Zeitpunkt hatte er erste Aufträge des Gottorfer Hofes erlangt.¹⁷ Dies war neben persönlichen Gründen wie seiner Hochzeit offenbar der Anlass, aus dem blühenden Amsterdam in das provinzielle Schleswig-Holstein zurückzukehren. Für den Herzog und daraus folgend für den Hofstaat zu arbeiten, war ohne Frage prestigeträchtig und auch gut be-

zahlt (sofern die Bezahlung ohne Umschweife erfolgte), letztlich jedoch eine unsichere Einnahmequelle, zudem war die Zahl weiterer Auftraggeber im Land limitiert. Andererseits hatte Ovens den großen Vorteil, in Schleswig-Holstein nahezu konkurrenzlos zu sein.¹⁸ So war er schließlich so gut wie allein für die malerische Ausstattung Schloss Gottorfs und seiner Anlagen zuständig.¹⁹ Auch Aufträge des Hofstaats gingen in erster Linie an Ovens, wie etwa ein Blick auf die Stiftungen im Schleswiger Dom aus den 1650er bis 1670er Jahren zeigt: Neben dem *Kielmannseckschen Altar*, benannt nach dem Stifter, Hofkanzler Johann Adolph Kielmann von Kielmannseck, und der *Blauen Madonna* fertigte Ovens Porträts für Epitaphien und Grüfte.²⁰

Mit den Arbeiten der 1650er Jahre für Friedrich III. und dessen Ehefrau Maria Elisabeth von Sachsen (1610–1684) brachte Ovens niederländische Malerei nach Vorbild Rembrandts und van Dycks nach Schleswig-Holstein und löste damit schlagartig einen bis dahin geübten hölzernen traditionellen Stil ab, der aus inter-



Taf. X Allegorie auf die Krönung Hedwig Eleonoras von Schleswig-Holstein-Gottorf zur Königin von Schweden, August 1654. Jürgen Ovens, 1654. Öl auf Leinwand, H. 105 cm, B. 78 cm. Nationalmuseum Stockholm, Statens Porträttsamling Gripsholms Slott, Inv.-Nr. NMGrh 1222 (Foto: Nationalmuseum Stockholm/public domain)



Taf. XI Porträt Göran Rosenhanes. Jürgen Ovens, um 1660. Öl auf Leinwand, H. 106,5 cm, B. 79,5 cm.
Privatbesitz (Bukowskis, Stockholm, 4. Juni 2015) (Foto: Bukowskis)

nationaler Perspektive noch dem frühen 17. Jahrhundert verpflichtet war.²¹ Mit der Fähigkeit, lebensnahe Porträts ebenso wie vielfigurige Historien und vielschichtige Allegorien zu gestalten, war Ovens genau der Maler, den Friedrich III. für seine ambitionierten Ausstattungspläne benötigte. 1654 lieferte Ovens auch eine Kopie nach Rubens' »Silenos«,²² also wohl eine Wiederholung des *Trunkenen Silen* (um 1618/25), der heute in München hängt,²³ was exemplarisch das Interesse des Hofes an flämischer Malerei zeigt. Werke wie das große *Gottorfer Friedensfest* (Abb. 1) oder die *Allegorie auf die Krönung Hedwig Eleonoras* (Taf. X) vereinen Kenntnisse und Eindrücke, die Ovens in seiner ersten Amsterdamer Zeit sammeln konnte: Das Clair-obscur Rembrandts trifft auf van Dycksches Porträtkostüm, der pastose schnelle Strich des Lehrers auf flämische Farbpracht, weiterhin sind Anleihen an Jacob Jordaens, Jan Lievens oder Adriaen Pietersz. van de Venne ablesbar.²⁴

Bemerkenswert ist, dass der Maler sich 1651 nicht in unmittelbarer Nähe zum Hof niederließ, sondern im jungen Friedrichstadt. Damit bewahrte er sich eine gewisse Autonomie, unter Nutzung aller Privilegien, die ihm zugestanden wurden.²⁵ Das 1621 gegründete Friedrichstadt, »nach Holländischer Manier, sehr nett [...] angeleget«,²⁶ war eng mit den Niederlanden verbunden. Friedrich III. gewährte Religionsfreiheit und warb Niederländer, besonders Remonstranten an, um von deren kaufmännischem und technischem Know-how zu profitieren.²⁷ Ab 1623 durften auch die Mennoniten ihren Glauben praktizieren.²⁸ In Friedrichstadt fand Ovens also die nötigen Kontakte nach Holland, er war nicht weit entfernt von der Westküste und konnte sich die Handelsbeziehungen zunutze machen, um per Schiff in kurzer Zeit nach Amsterdam zu reisen; gleichzeitig war er in abrufbarer Nähe zum Hof und letztlich auch dicht bei seiner Familie.

Ovens, selbst Lutheraner, war vor allen Dingen den Mennoniten eng verbunden, sein langjähriger Kontaktmann in Amsterdam war der mennonitische Maler und Kunsthändler Gerrit van Uylenburgh (um 1625–1679), der Sohn des berühmteren Hendrick und damit Cousin von Rembrandts Frau Saskia. Ovens diente als Mittelsmann Gerrit van Uylenburghs am Gottorfer sowie Husumer Hof, er erschien dort gemeinsam mit dem Amsterdamer Kunsthändler oder nahm stellvertretend Bezahlung an.²⁹ In Amsterdam war er ebenfalls in Uylenburghs Kunsthandel involviert.³⁰ Im Gegenzug vermittelte Uylenburgh Ovens Aufträge, relativ früh in seiner



Abb. 2 Bildnis einer Mennonitin. Jürgen Ovens, 1650. Öl auf Leinwand, H. 125,4 cm, B. 95,9 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 89.15.28 (Foto: public domain)

Karriere bemerkenswerterweise von Amsterdamer Mennoniten (Abb. 2).³¹ Ovens nutzte also das Netzwerk einer Gemeinde, der er selbst gar nicht angehörte.

Während der ersten Friedrichstädter Phase begab Ovens sich auf eine – soweit fassbar – einmalige Reise nach Stockholm. Anlässlich der Hochzeit der Gottorfer Prinzessin Hedwig Eleonora mit dem schwedischen König Karl X. Gustav am 24. Oktober 1654 begleitete er die Braut, am 6. Oktober reiste Hedwig Eleonora samt der herzoglichen Gesandtschaft per Schiff aus Eckernförde ab.³² Ovens, begleitet von einem weiteren Maler und einem Diener,³³ hatte den Auftrag, die Hochzeit Hedwig Eleonoras für die in Gottorf verbliebenen Brauteltern im Bild festzuhalten. Drei großformatige Historien zeigen Hochzeit, Krönung und die Prozession zum Brautbett; außerdem fertigte Ovens weitere Porträts der Königsfamilie im Auftrag des Herzogs an.³⁴ Man möchte annehmen, dass Ovens eine derartige Reise genutzt hätte, um sich neue Auftraggeber zu erschließen, tatsächlich scheint er aber in Stockholm keine weiteren Kunden gewonnen zu haben. Zwar gibt es vereinzelte Porträts



Abb. 3 Porträt Nicolaes Tulps. Lambert Visscher nach Jürgen Ovens, 1672 (nach Gemälde von 1658), verwendet in der Neuauflage von Tulps *Observationes medicæ*. Radierung, H. 140 mm, B. 84 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-62.046 (Foto: Rijksmuseum/public domain)

schwedischer Auftraggeber, diese sind jedoch später in Amsterdam oder Schleswig-Holstein beziehungsweise Hamburg entstanden, so beispielsweise das Bildnis des Freiherrn Göran Rosenhane (Taf. XI), das wie das Porträt seines Bruders wohl in Amsterdam gemalt wurde.³⁵ Die zahlreichen Gemälde Ovens' aus königlichem Besitz, die heute zum Bestand des Nationalmuseums gehören, sind größtenteils erst nach 1713 nach Schweden gelangt.³⁶ Zur Zeit der Hochzeit, als David Klöcker Ehrenstrahl erst ganz am Anfang seiner Karriere stand, hätte Ovens am Stockholmer Hof gute Chancen haben sollen, zumal Hedwig Eleonora stark von der Gottorfer Kultur geprägt war und dieses Erbe in Schweden weiterpflegte.³⁷

Anscheinend war er jedoch eng an Gottorf gebunden, oder es bestand schlichtweg kein persönliches Interesse, sich so weit in den Norden verschlagen zu lassen. Dennoch bleibt es überraschend, dass aus Ovens' Stippvisite keine weiteren Arbeiten hervorgingen.

Der stete Wechsel zwischen Amsterdam und Friedrichstadt lässt sich nur für die langen Perioden genau belegen, das heißt für die langen Zeitspannen, in denen Ovens samt Familie dauerhaft in die eine oder andere Stadt übersiedelte. Tatsächlich kann man aber von zahlreichen kurzen Reisen und der Vermittlung von Aufträgen aus der Ferne durch Gerrit Uylenburgh ausgehen, die keinen Wechsel des Wohnorts bedeuteten, wie einzelne Werke verraten.³⁸ Die Möglichkeit, langfristig in das jeweils andere Land auszuweichen, machte Ovens sich anlässlich verschiedener Katastrophen zunutze, solange es ihm möglich war. So schreibt sein Enkel in einer kurzen Biografie des Malers explizit: »Ao 1657 d. 25 Aug. bey eingefallenen Kriegs-Troublen zog er nach Amsterdam und gewann allda das Bürger Recht.«³⁹ Zuvor schrieb Ovens' Sohn, auf den diese exakte Angabe des Datums offenbar zurückgeht: »Ao 1657. ist darauff der Krieg eingefallen, durch welchen unßer Vater und Schwieger-Vater ist verursacht worden, den 25. Aug. selbigen Jahres sich nach Amsterdam zu begeben, und das Bürger-Recht alda zu gewinnen.«⁴⁰ Dieses zweifache Zeugnis belegt somit zweifelsfrei den Grund für den Umzug der Familie. Erst einen Monat zuvor war Ovens' Sohn Friedrich Adolf getauft worden,⁴¹ unter normalen Bedingungen hätte man eine derartige Reise mit einem Säugling sicherlich vermieden. Dass Ovens zur Erfüllung von Porträtaufträgen holländischer Kunden nicht permanent in Amsterdam residieren musste, belegen drei Gemälde aus dem Jahr 1656: das Bildnispaar der Mennoniten David Rutgers und Susanna de Flines sowie das prestigeträchtige Gruppenporträt der Regenten des Oudezijds Huiszittenhuis.⁴²

Sowohl persönliche Umstände als auch ausstehende Bezahlung seitens des Hofes hätten somit gegen eine Abreise gesprochen, Ovens ließ diese Angelegenheiten wohl notgedrungen vorerst auf sich beruhen. Dennoch kam ihm die Umsiedlung letztlich gelegen, denn in Amsterdam brach unmittelbar seine erfolgreichste Phase an.⁴³ Die Tatsache, dass Ovens bereits 1658 den berühmten Nicolaes Tulp porträtierte (Abb. 3),⁴⁴ belegt exemplarisch, wie gut er in Amsterdam vernetzt war beziehungsweise wie gut sein »Agent« Uylenburgh ihn zu vermitteln wusste.⁴⁵ Ovens profitierte außerdem von seinem Ruf als Hofmaler, wenngleich er dieses Amt nie im eigent-



Taf. XII Verherrlichung Christian Albrechts von Schleswig-Holstein-Gottorf. Jürgen Ovens, 1661. Öl auf Leinwand, H. 350 cm, B. 338 cm. Privatbesitz Schloss Erholm (ex: Ausst.-Kat. Schleswig 1997, I, 451, Abb. 171)

lichen Sinne innehatte.⁴⁶ So rühmt Philipp von Zesen Ovens 1664 als »Seiner Durchleichtigkeit, des Hertzogs von Holstein, berühmter Hof-kunst-mahler«,⁴⁷ und auch Sandrart verortet ihn »bey dem Hertzogen von Holstein«.⁴⁸

Ovens hatte in dieser Phase, anschließend an seine Ausbildung und erste Jahre in Amsterdam in den 1640er Jahren, alle Möglichkeiten, niederländische Malerei auf ihrem Höhepunkt zu studieren – flämische beziehungsweise vom Londoner Hofmaler Anthonis van Dyck ge-

prägte englische Einflüsse inbegriffen.⁴⁹ In dieser Zeit muss er auch mindestens einmal nach Antwerpen und wohl auch in andere flandrische Städte gereist sein.⁵⁰ Als Mittelsmann des Hofes verhalf Ovens dem Herzog, nun dem jungen Christian Albrecht, nicht nur zu Marmor für die obere Fürstengruft im Dom zu Schleswig (1661–1663), sondern vermittelte den Auftrag für deren Gestaltung an keinen geringeren als Artus Quellinus (1609–1668), der zu dieser Zeit an der Ausstattung des

Amsterdamer Stadhuis arbeitete. Für die Arbeiten vor Ort schickte Quellinus seinen Bruder Hubertus (1619–1687) und seinen Schwager François de Saeger, selbst erschien er nicht in Schleswig.⁵¹ Auch andere Künstler blieben nur vorübergehend. So taucht der niederländische Bildschnitzer Johann Bomwick nur einmal in der Gottorfer Rentekammerrechnung auf, vermutlich stammt von ihm der aufwendige Rahmen des *Kielmannseckschen Altars* im Schleswiger Dom.⁵² Als der Maler Johannes Voorhout 1672 vor dem Niederländisch-Französischen Krieg nach Friedrichstadt floh, bot Ovens ihm an, in seiner Werkstatt zu arbeiten. Voorhout lehnte jedoch ab und zog weiter nach Hamburg, das offenbar attraktiver war, obwohl seine Frau in Friedrichstadt laut Houbraken viele wohlhabende Freunde hatte.⁵³ Schleswig-Holstein scheint für die meisten Künstler als dauerhafte Wirkungsstätte weniger attraktiv gewesen zu sein, obwohl der Bedarf da war, wie Ovens' Angebot an Voorhout beispielhaft zeigt. Abgesehen von Uylenburgh und den Bildhauern Quellinus und de Saeger konnte Ovens keine bekannten Zeitgenossen aus Holland nach Gottorf oder Schleswig-Holstein locken.

Bemerkenswert ist, dass Ovens in Amsterdam dem Herzog Geld für die Bildhauerarbeiten der Fürstengruft auslegte.⁵⁴ Er ging zugunsten Christian Albrechts also ein nicht geringes Risiko ein, zumal die drei großen Gemälde mit Hochzeit und Krönung Hedwig Eleonoras aus der Zeit vor 1657 noch nicht bezahlt waren.⁵⁵ Neben der Pflege der guten Beziehungen zum Hof, von denen nicht nur Ovens selbst, sondern auch seine Familie in Schleswig-Holstein abhing,⁵⁶ versprach Ovens sich sicherlich auch weitere Aufträge des Hofes. Vielversprechend war bereits die 1661 entstandene *Verherrlichung Christian Albrechts* (Taf. XII).

Die großformatige Inszenierung des neuen Herzogs, umringt von einer Vielzahl allegorischen Bildpersonals, zeigt einerseits Ovens' künstlerische Weiterentwicklung ganz hin zum flämischen hellen Stil und den Geschmack der neu angetretenen Generation; andererseits hinsichtlich Mobilität und Arbeitsmöglichkeiten Ovens', dass er auch aufwendige Arbeiten aus der Ferne bewältigen konnte beziehungsweise keine Notwendigkeit bestand, wieder nach Friedrichstadt überzusiedeln, um für den Herzog zu arbeiten. Allerdings hatte Christian Albrecht wohl Interesse daran, Ovens zurückzuholen und ihn wieder enger an den Hof zu binden. Ovens' Sohn schreibt: »auff Eü: Hochfürstl. Durchl. Gnädigstes erfordern unser Vater [...] Ao 1663 von Amsterdam wieder anhero be-

rufen worden«,⁵⁷ und Ovens' Enkel hält später sogar fest, dass er »als dero Hof-Schilderer 1663 [...] nach Hollstein wieder zurückkehrte«. ⁵⁸ Wie erwähnt war Ovens nicht der Gottorfer Hofmaler, dessen Arbeit eher handwerklich war,⁵⁹ aber Christian Albrecht erneuerte sein Privileg, das ihm die Vorrechte eines Hofbeamten zusicherte.⁶⁰

Ovens verließ Amsterdam schließlich »kurz nach Pfingsten [1663] mit seiner ganzen Familie«⁶¹ und ließ sich wieder in Friedrichstadt nieder. Zwar wirkt der erneute Umzug auf den ersten Blick weniger abrupt als der 1657, aber Ovens ließ vielversprechende Möglichkeiten zurück. Erst kurz zuvor hatte er sein zweites großes Gruppenbildnis abgeschlossen, das prestigeträchtige Porträt der Regenten des Amsterdamer Burgerweeshuis (Taf. XIII). Das Register der Einnahmen und Ausgaben des Waisenhauses gibt ein schönes Beispiel dafür, wie viel verlässlicher und unkomplizierter die Bezahlung seitens des holländischen Bürgertums war als in Gottorf.⁶² Im Jahr zuvor konnte Ovens einen Auftrag für das Stadhuis verwirklichen, die *Justitia* im Schepenzaal.⁶³ Der Briefwechsel zwischen Ratspensionär Johan de Witt und seinem Schwager Pieter de Graeff⁶⁴ verrät, dass Ovens weitere vielversprechende Porträtaufträge erwarten konnte. Angesichts der knappen Zeit bis zur Abreise Ovens' entschieden sich de Graeff und de Witt jedoch für Jan Lievens, um das Bildnis der verstorbenen Schwiegermutter malen zu lassen.⁶⁵

In Schleswig-Holstein erwarteten Ovens die Vorzüge des erneuten Privilegs sowie die Aussicht auf umfangreiche Aufträge: Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Vorbereitung für den großen Zyklus zur Gottorfer Geschichte, eine raumfüllende elfteilige Gemäldeserie, die Ovens 1665 fertigstellte, bereits 1663 begonnen hatte.⁶⁶ Aber auch eine erneute allgemeine Katastrophe dürfte wiederum mit ausschlaggebend gewesen sein, denn im Frühjahr 1663 brach in Amsterdam die Pest aus. Ein berühmtes Opfer der Epidemie ist Hendrickje Stoffels, die Lebensgefährtin Rembrandts, die im Juli verstarb. Am 10. Juli stellte Christian Albrecht das erneuerte Privileg aus, zu diesem Zeitpunkt war Ovens samt Familie also zurück in Friedrichstadt.⁶⁷

Unter Christian Albrecht malte Ovens die umfangreichsten Werkgruppen, neben dem erwähnten *Gottorf-Zyklus* entstanden die aufwendige Ausmalung der Amalienburg, eines Lusthauses im Gottorfer Neuwerkgarten, Deckengemälde und verschiedene Einzelstücke für Schloss Gottorf sowie Aufträge von Hofangehörigen.⁶⁸ Ovens war als Porträtist und Historienmaler in Schles-



Taf. XIII Die Regenten des Amsterdamer Burgerweeshuis. Jürgen Ovens, 1663. Öl auf Leinwand, H. 257 cm, B. 401 cm. Amsterdam-Museum, Inv.-Nr. SB 4843 (Foto: public domain)

wig-Holstein konkurrenzlos und mit seiner Werkstatt allein für alle großen Aufträge zuständig. Diese hatten einen enormen Wert, der die finanziellen Möglichkeiten des Herzogs teilweise überstieg. So wurde Ovens als Vergütung für den *Gottorf-Zyklus* Land übertragen.⁶⁹ Oftmals musste der Maler Jahre auf Bezahlung warten, so wurde er beispielsweise erst 1661 für die drei großen Gemälde zur Hochzeit Hedwig Eleonoras entlohnt oder erst im September 1671 »fur gefertigte Contrafaiete, de Annis 1667. 668. & 669. [...] und] de Ao 1670.«⁷⁰ vollständig bezahlt. Häufig erhielt er nur Abschlüsse, und die Bezahlung setzte sich aus verschiedenen Einnahmen, etwa durch Märkte (Umschläge), zusammen.⁷¹ Seine Witwe forderte noch zwei Jahre nach Ovens' Tod Bezahlung für ein Porträt des Herzogs von 1677, bei allen Floskeln in recht direkter Sprache: »Die Reiß-Kosten [nach Hamburg], obschon selbige bey 20 [Reichstaler] kommen, werden dah mit unter obige 60 [Reichstaler] verstanden, und daher weiter nichts desideriret.«⁷² Eine erhoffte Prämie über die vereinbarte Bezahlung hinaus für die Ge-

mälde der Amalienburg wurde nicht gezahlt, obwohl Ovens daran erinnerte und in blumigen Worten darlegte, dass er »alleruntertenigste treuwwilligkeit«⁷³ bei der Ausführung bewiesen habe. Allerdings lieferte er die Bilder verspätet ab und erschien, wohl wegen Krankheit, nicht persönlich am Hof, was ein willkommener Grund gewesen sein mag, keinen Bonus auszuzahlen.

Teilweise waren diese Verzögerungen kriegsbedingt, etwa die Bezahlung des Auftrags Friedrichs III. über die drei Großformate mit seiner Tochter Hedwig Eleonora, die erst Christian Albrecht beglich, oder die von Ovens' Witwe eingeforderte Bezahlung des Porträts, das im Hamburger Exil entstand. Bedingt durch die erneut unsichere politische Situation im Land erhielt Ovens Mitte der 1670er Jahre keine größeren Aufträge mehr. Zwar arbeitete er, wie das Schreiben seiner Witwe verrät, auch für den Herzog im Exil, die Bezahlung ließ jedoch auf sich warten. Auch die Rechnungen des Witwensitzes in Husum, wo Ovens' langjährige Mäzenin Maria Elisabeth residierte, verzeichnen nach langen Jahren regelmäßi-

ger Ausgaben für Kunstwerke und Baumaterialien, die Ovens aus Holland besorgte, ab 1671 nur noch die Zinsen, die Ovens auf seine Ausstände gezahlt wurden.⁷⁴ 1671 war auch Adam Olearius verstorben, der ein wichtiger Impulsgeber für die Projekte am Gottorfer Hof gewesen war. Der Hofkanzler Johann Adolph Kielmann von Kielmannseck, langjähriger Förderer Ovens', starb 1676 in Kopenhagener Gefangenschaft. In dieser Lage wäre es naheliegend gewesen, das Land wiederum zu verlassen. Allerdings war auch die Situation in Amsterdam nach dem *Rampjaar* 1672 (Katastrophenjahr) mittlerweile angespannt: Gerrit van Uylenburgh ging 1675 bankrott, infolge seiner unglücklichen Beteiligung am *Dutch Gift*⁷⁵ 1660 und des durch den Niederländisch-Französischen Krieg geschwächten Kunstmarkts, und siedelte im Jahr darauf nach England über.⁷⁶ Damit verlor Ovens seinen wertvollen, so gut vernetzten Mittelsmann. Es scheint, als sei er 1675 das letzte Mal in Amsterdam gewesen, denn Arnold Houbraken hält fest: »*Hy was 1675 nog in leven en schilderde voor den Hertog van Holsteyn in Frederikstadt.*«⁷⁷ Danach brach der Kontakt nach Holland wohl ab, denn eine spätere Inschrift auf einem Porträt Ovens' von der Hand Jacob Houbrakens gibt an, der Dargestellte sei 1675 verstorben.⁷⁸

Derzeit lassen sich nur zwei Porträts relativ sicher einer Entstehung Anfang der 1670er Jahre in Amsterdam zuordnen.⁷⁹ Ovens konnte sein zuvor so erfolgreiches Schaffen hier nicht aufrechterhalten, auch wenn die Bildnisse Eva Roeters' und ihres Ehemanns (in spe) Anthony van Hengst vermuten lassen, dass der Auftrag dank seiner früheren Beziehungen zustande kam: Eva Roeters ist die Nichte eines der Regenten des Burgerweeshuis, Floris Roeters, der Ovens seinerzeit in seinem Atelier besucht hatte.⁸⁰

In Friedrichstadt hatte Ovens nun direkt mit den Auswirkungen des Krieges zu tun, so war er 1675 von den Einquartierungen von Truppen betroffen und zeigte sich »*gantz willig*« zu helfen, wie die Polizeiprotokolle verraten.⁸¹ Im vorigen Krieg, als Ovens in Amsterdam weilte, entzog er sich wohl derartigen Ansprüchen, auch wenn sie seinen großen Landbesitz betrafen: 1664 beklagte sich einer seiner Pächter beim Herzog, dass Ovens sich nicht an den durch die Kriegseinquartierung entstandenen Unkosten beteiligt hatte.⁸² Mit seinem großen Vermögen samt Grundbesitz konnte Ovens das Wegbrechen großer Aufträge kompensieren und auch dank des herzoglichen Privilegs seinen Lebensstandard halten. Seine Witwe hingegen ver-

ließ Friedrichstadt 1684, nachdem ihr diese Privilegien nicht weiter zugestanden wurden.⁸³

Ovens' Lebenswandel war nachhaltig von den Kriegen und Katastrophen des 17. Jahrhunderts geprägt, die Auswirkungen auf seine Karriere waren jedoch eher positiv als negativ. Die Option, sich dem jeweils anderen Wohnsitz zuzuwenden, war mehr als eine Notlösung, der stete Wechsel verhalf Ovens vielmehr dazu, ein bestens vernetzter Maler guten Rufs mit guter Auftragslage zu werden. In Schleswig-Holstein profitierte er von der langen Schulung und den zahlreichen Einflüssen der Niederlande – in Amsterdam wiederum vom Ruf eines höfischen Malers. Erst gegen Ende seines Lebens brach die Möglichkeit des steten Pendelns weg, sowohl Gottorfer Blüte als auch Goldenes Zeitalter gingen deutlich ihrem Ende entgegen, und Ovens verlor Auftraggeber und Netzwerke auf beiden Seiten.

Seit den Jahren um 1650 versorgte Ovens die Herzogsfamilie und Angehörige des Hofes mit Porträts, Allegorien, Historien und sakralen Werken nach der aktuellen Mode niederländischer Malerei. Damit brach, wie es auch die weiteren Errungenschaften Gottorfs auf dem Gebiet von Kultur und Wissenschaft belegen, eine neue Ära an; Gottorf konnte sich durchaus mit den großen Höfen in Kopenhagen und Stockholm messen und war diesen in manchen Belangen überlegen. So rasch diese Entwicklung unter Friedrich III. an Schwung gewann, so schnell war sie spätestens 1713 gänzlich beendet. Bereits in den vorhergehenden unruhigen Jahren stagnierte die kulturelle Entwicklung im Land. Es ist bemerkenswert, dass sich nach den vielfältigen Anstößen, die Ovens hier in der Malerei geben konnte, unmittelbar nach seinem Tod 1678 wieder ein provinzieller Stil von geringerer Qualität und kaum unter Berücksichtigung internationaler Entwicklungen etablierte. Dies lässt sich deutlich an den Werken in schleswig-holsteinischen Kirchen ablesen, die dabei oftmals Ovens rezipieren. Derartige Arbeiten verraten, dass es eine Art von Ovens-Schule und -Nachfolge gab, wohl in erster Linie ausgehend von der Tönninger Werkstatt seines Sohns Friedrich Adolf (1657–1699), der ebenfalls Maler war, ohne dass dieser Kreis große Namen oder Werke hervorgebracht hätte.⁸⁴

Der Gottorfer Hof verschwand, und alle mobilen Ausstattungstücke wurden entfernt. Wie auch die Gottorfer Werke Ovens' verteilen sie sich heute zu einem großen Teil auf dänische Sammlungen.⁸⁵ Das ehrgeizige Kulturprogramm war beendet und fiel schließlich in großen Teilen der Vergessenheit anheim. Das abrupte



Abb. 4 Porträt Maria Elisabeths von Sachsen. Broder Matthiesen, um 1659. Öl auf Leinwand, H. 103 cm, B. 80 cm. Stockholm, Nationalmuseum, Statens Porträttsamling Gripsholms Slott, Inv.-Nr. NMGrh 1300 (Foto: Nationalmuseum Stockholm/public domain)



Abb. 5 Die Götter Herzogsfamilie. Julius Strachen, etwa 1639. Öl auf Leinwand, H. 166 cm, B. 208 cm. Schloss Eutin, Inv.-Nr. 4221 (Foto: Hendrik Jung)

Ende kultureller Prozesse infolge des Großen Nordischen Krieges kann neben der Malerei auch auf allen anderen künstlerischen Gebieten beobachtet werden, am eindrucklichsten am Beispiel des unvollendeten barocken Neubaus Schloss Gottorfs mit seinem eigenartig unregelmäßigen Grundriss.

Jürgen Ovens ist die Schlüsselfigur für den Transfer niederländischer Malerei nach Schleswig-Holstein im 17. Jahrhundert und prägte damit die Kunst ganz Nordeuropas. Im Vergleich zur Porträtmalerei der nördlichen wie der südlichen Niederlande und des in England entwickelten van Dyckschen Stils war die Malerei bis zur Mitte des Jahrhunderts im Herzogtum Schleswig-Holstein-Gottorf tatsächlich provinziell, sowohl stilistisch als auch hinsichtlich des technischen Vermögens. Vergleicht man Werke Ovens' mit Arbeiten Broder Matthiesens (Abb. 4) oder Julius Strachens (Abb. 5), wird deutlich, wie flach und steif der Stil letzterer ist. Der dänische Hof war in dieser Hinsicht schon moderner, hier ist vor allem Karel van Mander III. (1609–1670) zu nennen, der seit den 1630er Jahren für den Hof arbeitete.⁸⁶ Sein Bewegungsmuster kann gut mit dem Ovens' verglichen werden, beide orientierten sich immer wieder nach Holland.⁸⁷ Offenbar war aber die Abgrenzung zwischen Dänemark und Gottorf in diesen Jahren so fest, dass in künstlerischer Hinsicht kein direkter Einfluss aus oder Austausch mit Kopenhagen ablesbar ist.⁸⁸ Allerdings muss angenommen werden, dass sich die Wege der beiden Maler in Amsterdam kreuzten, da beide beispielsweise Berührungspunkte mit Govert Flinck hatten.⁸⁹

Abgesehen vom Einfluss der Kriege des 17. Jahrhunderts auf die Kultur im Land und auf den Lebenslauf Ovens', war das Thema Krieg, noch mehr jedoch der Gegenstand des Friedens essenziell für die Werke Ovens' sowie für die höfische Inszenierung allgemein, etwa in Form von Balletten.⁹⁰ Ovens griff die von Rubens geprägte Ästhetik der Kriegsdarstellungen auf, seine Gemälde verraten außerdem den direkten Einfluss Jacob Jordaens' und Jan Lievens'. Ein eindruckliches Beispiel für die Übernahme eines Einzelmotivs ist der trommelnde Putto im *Gottorfer Friedensfest*, der den bezwungenen Mars quält. Dieses Motiv ist aus Lievens' *Allegorie auf den Frieden* (Abb. 6) entlehnt⁹¹ oder geht auf ein gemeinsames Vorbild zurück. Lievens zeigt Luise Henriette von Oranien als Pax, die von Minerva bekränzt wird. Auch die Inszenierung der Gottorfer Prinzessinnen als Pax und Minerva hat eine Parallele zu Lievens' Komposition. Hedwig Eleonora trägt in ihrer *Krönungs-*



Abb. 6 Allegorie auf den Frieden. Jan Lievens, 1652. Öl auf Leinwand, H. 217 cm, B. 211 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. SK-A-612 (Foto: Rijksmuseum/public domain)

allegorie ebenfalls Züge der Pax.⁹² In der Prozession zum Brautbett wird sie wiederum von Pax begleitet. Die Allegorie des Friedens verweist hier auf die Hoffnungen, durch ein Bündnis zwischen Gottorf und Schweden Stabilität und Frieden zu erlangen. Auch in der *Verherrlichung Christian Albrechts* tritt die Personifikation des Friedens auf und schmückt den Thron des neuen Herzogs, die angebrochene Friedenszeit bereitet den Weg zur Herrschaft.⁹³ Im *Gottorf-Zyklus* werden verschiedene kriegerische Auseinandersetzungen angesprochen, größtenteils als vermeintlich sachliche Historien ohne allegorisches Personal.⁹⁴ Tatsächlicher Krieg wird allerdings nicht gezeigt. Im großen Hauptgemälde und Schlusspunkt tritt dafür ein ganzer Reigen symbolischer Gestalten auf, darunter Eirene, die Friedensgöttin, die ganz im Stil Rubens' Mars und Furie wegstößt.⁹⁵

Besonders diese geradezu überfüllten vielfigurigen Kompositionen verweisen auf Jacob Jordaens' *Triumph des Frederik Hendrik von Oranien* im Oranjezaal von Huis ten Bosch. Auch hier bevölkert eine Schar allegorischer Figuren den großen Bildraum, Fürst und Frieden werden verherrlicht, der Krieg und seine Folgen beziehungsweise sein Gefolge werden zermalmt.⁹⁶

Eine ungewöhnliche Darstellung fand sich in einem Gottorfer Deckengemälde, in einem Inventar beschrieben als Bild, in dem »General Teutsch Frieden Gerichtet.«⁹⁷ Der zugehörige Entwurf (Taf. XIV) zeigt einen Mann in römischer Rüstung, wohl »General Teutsch«, vor dem sich eine als Pax zu identifizierende Figur niederwirft. Das Geschehen ist also eigenartig, Pax tritt hier nicht als strahlende Figur einer Allegorie auf die Friedenszeit auf, wie man es aus so vielen Darstellungen nach 1648 kennt,



Taf. XIV General Teutsch richtet den Frieden. Jürgen Ovens, um 1665. Lavierte Feder über Bleistift auf Papier, H. 210 mm, B. 420 mm. St. Petersburg, Eremitage, Inv.-Nr. OR-14950 (Foto: The State Hermitage Museum, Svetlana Suetova)

sondern ordnet sich einer kriegesischen Figur unter. Die Deutung des Bilds und die Identifikation des »Generals Teutsch« bleiben bisher offen⁹⁸ – vielleicht erhellt sie sich nachfolgend im Kontext der Erforschung von Wechselwirkungen zwischen Künsten und Krieg.

Die Skizze ebenso wie das Fragment eines zugehörigen Seitenbilds offenbaren, dass Ovens unmittelbar Amsterdamer Vorbilder für die Gottorfer Werke verarbeitete, in diesem Fall Govert Flincks *Salomos Gebet um Weisheit* (Abb. 7) aus dem Stadhuis.⁹⁹ Ovens und Flinck waren künstlerisch und persönlich eng verbunden.¹⁰⁰ In diesem Fall übernahm Ovens die perspektivische Untersicht mit der asymmetrischen Architektur aus Stufen, Säulen und Pilastern. Inhaltlich geht das Gottorfer Gemälde jedoch wohl nicht auf ein holländisches Vorbild, sondern vermutlich auf eine Erfindung des Hofgelehrten Adam Olea-

rius zurück, der auch für andere komplizierte Kompositionen verantwortlich ist.¹⁰¹ Damit ist die Federzeichnung Ovens' weiterhin ein prägnantes Beispiel für die Verknüpfung niederländischer Malerei mit Gottorfer Narrativen: Teilweise komplexe Welt- und Sinnbilder werden im lebendigen, leuchtend bunten hellen Stil¹⁰² und hinsichtlich der symbolischen Assistenzfiguren gewissermaßen mit »niederländischem Personal« dargestellt.

Jürgen Ovens war zwar kein niederländischer Immigrant im Norden, sondern kehrte als erfolgreicher Auswanderer gut ausgebildet in seine Heimat zurück, dennoch kann er künstlerisch gewissermaßen als Holländer eingeordnet werden. Dieser in heutiger Rückschau so fruchtbare Einfluss auf die zuvor provinzielle Malerei in Schleswig-Holstein wurde vor hundert Jahren durchaus negativ bewertet, wenn es in Harry



Abb. 7 Salomos Gebet um Weisheit. Govert Flinck, 1658. Öl auf Leinwand, H. 465 cm, B. 450 cm. Amsterdam, Koninklijk Paleis (Foto: public domain)

Schmidts erster Ovens-Monografie heißt: »*Ovens ist ganz ein Fremder geworden. Er gehört völlig zur niederländischen Schule.*«¹⁰³ Gerade dieses – im damaligen nationalistischen Verständnis als enttäuschend undeutsch empfundene – »Fremde« seiner Malerei ist es, was die Gottorfer Herzöge und Herzoginnen im 17. Jahrhundert als hochmoderne Kunst so geschätzt haben. Die Malerei des niederländischen Goldenen Jahrhunderts auf ihrem Höhepunkt bot alle Möglichkeiten zur Repräsentation, an der die europäischen Fürsten sich maßen. So entstand auch auf Schloss Gottorf die vierteilige symbolisch durchdrungene Ausschmückung der Residenz im Dienst der Verherrlichung der Gottorfer.

Wie so viele andere war Ovens wiederum als Immigrant und Neubürger in Amsterdam überaus erfolg-

reich, letztlich profitierte sein Werdegang von dem, teils durch politisch-historische Entwicklungen erzwungenen, steten Wechsel zwischen Schleswig-Holstein und Amsterdam – und wurde durch das Ende dieser Option offensichtlich ausgebremst.

Der niederländische Einfluss in Schleswig-Holstein war vielfältig und lässt sich in allen Bereichen ablesen, von der Architektur über das Deichbauwesen bis hin zur Musik.¹⁰⁴ Experten aus den Niederlanden – Künstler, Ingenieure, Kaufleute – waren gefragt und wurden gezielt angeworben, ebenso waren niederländische beziehungsweise über die Niederlande gehandelte Güter begehrt. So prägte der niederländische Einfluss den Gottorfer Hof und das ganze Land, von der Gottorfer Kunstkammer¹⁰⁵ bis hin zu den Deichen der Westküste.

Literatur

- [Ausst.-Kat. Amsterdam 2006]: Ausst.-Kat. Uylenburgh & Zoon. Kunst en commercie van Rembrandt tot De Lairese [Kunst und Handel von Rembrandt bis De Lairese]. 1625–1675. London, Dulwich Picture Gallery, 7. 6. – 3. 9. 2006; Amsterdam, Museum Het Rembrandthuis, 16. 9. – 10. 12. 2006. Zwolle 2006.
- [Ausst.-Kat. Kiel 1965]: Ausst.-Kat. Gottorfer Kultur im Jahrhundert der Universitätsgründung. Kulturgeschichtliche Denkmäler und Zeugnisse des 17. Jahrhunderts aus der Sphäre der Herzöge von Schleswig-Holstein-Gottorf. Kiel, Neues Schloss zu Kiel, 31. 5. – 31. 7. 1965. Flensburg 1965.
- [Ausst.-Kat. Schleswig 1997]: Ausst.-Kat. Gottorf im Glanz des Barock. Kunst und Kultur am Schleswiger Hof 1544–1713. Schleswig, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, 3. 6. – 19. 10. 1997. 4 Bände. Schleswig 1997. Bd. 1: Die Herzöge und ihre Sammlungen. – Bd. 4: LÜHNING 1997. BAUMANN, Kirsten/KÖSTER, Constanze/KUHL, Uta (Hgg.): Adam Olearius. Neugier als Methode. Petersberg b. Fulda 2017.
- BAUMANN, Kirsten/KÖSTER, Constanze/KUHL, Uta (Hgg.): Wissenstransfer und Kulturimport in der Frühen Neuzeit. Die Niederlande und Schleswig-Holstein. Petersberg b. Fulda 2020.
- BEHLING, Holger: Hans Gudewerdt der Jüngere (um 1600–1671). Bildschnitzer zu Eckernförde. Neumünster 1990 (Studien zur schleswig-holsteinischen Kunstgeschichte 16).
- BÜTTNER, Nils/MEIER, Esther (Hgg.): Grenzüberschreitung. Deutsch-niederländischer Kunst- und Künstlertausch im 17. Jahrhundert. Marburg/L. 2011.
- CLAUSSEN, Nils: Friedrichstadt. Friedrich III. und seine neue Stadt. In: Ausst.-Kat. Schleswig 1997, 107–109.
- DREES, Jan: Jürgen Ovens (1623–1678) als höfischer Maler. Beobachtungen zur Portrait- und Historienmalerei am Gottorfer Hof. In: Ausst.-Kat. Schleswig 1997, I, 245–258.
- DREES, Jan: Vom Gottorfer Friedensfest zum Kieler Universitätssiegel. Ausgewählte Beispiele der emblematischen Bildwelt am Hof der Gottorfer Herzöge. In: Forschungen und Berichte aus der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel 79 (2014), 25–60.
- EIKEMA HOMMES, Margriet van/FROMENT, Emilie: »Een doek van gene betekenisse«. De nachtelijke samenzwering van Claudius Civilis in het Schakerbos van Govert Flinck en Jürgen Ovens technisch onderzocht [»Ein Tuch ohne Bedeutung«. Die nächtliche Verschwörung des Claudius Civilis in Schakerbos von Govert Flinck und Jürgen Ovens technisch erforscht]. In: Oud Holland 124 (2011), 141–170.
- ELLGER, Dietrich: Dom zu Schleswig. Der Dom und der ehemalige Dombezirk. München/Berlin 1966 (Die Kunstdenkmäler der Stadt Schleswig 2).
- FÜRSEN, Ernst Joachim/WITT, Reimer (Hgg.): Schleswig-Holstein und die Niederlande. Aspekte einer historischen Verbundenheit. Schleswig 2003 (Veröffentlichungen des Landesarchivs Schleswig-Holstein 80).
- GORDENKER, Emilie E. S.: Anthony van Dyck (1599–1641) and the Representation of Dress in Seventeenth-Century Portraiture. Turnhout 2001 (Pictura Nova VIII).
- GUNDESTRUP, Bente: Adam Olearius and the Kunstkammer. In: BAUMANN/KÖSTER/KUHL 2017, 185–192.
- HENNINGSEN, Lars N.: Die Herzöge von Gottorf. In: RASMUSSEN 2008/I, 143–183.
- HÖPEL, Ingrid: Adam Olearius und die Gottorfer Feste und Festballette. In: BAUMANN/KÖSTER/KUHL 2017, 216–225.
- HOUBRAKEN, Arnold: De Grootte Schouburgh der Nederlandsche Konstschilders en Schilderessen. 3 Bde. Den Haag 1718–1721.
- KÖSTER, Constanze: Jürgen Ovens (1623–1678) und die Inszenierung des Friedens in der Malerei der Mitte des 17. Jahrhunderts. Beispiele für Bildfindung und Motivübernahme. In: Nordelbingen 84 (2015), 7–31.
- [KÖSTER 2017/I]: KÖSTER, Constanze: Jürgen Ovens (1623–1678). Maler in Schleswig-Holstein und Amsterdam, Petersberg b. Fulda 2017 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 147).
- [KÖSTER 2017/II]: KÖSTER, Constanze: Maler, Bildschnitzer und Hofhandwerker am Gottorfer Hof des 17. Jahrhunderts. Organisation und Akteure. In: TACKE/FACHBACH/MÜLLER 2017, 75–90.
- LAINE, Merit (Hg.): Hedvig Eleonora. Den svenska barockens drottning [Hedwig Eleonora. Die Königin des schwedischen Barocks]. Karlstad 2015 (Skriver från Kungl. Husgeräds-kammaren 15).
- [LAMMERTSE 2006/I]: LAMMERTSE, Friso: Gerrit Uylenburgh, kunsthandelaar en schilder te Amsterdam en Londen [Gerrit Uylenburgh, Kunsthändler und Maler zu Amsterdam und London]. In: Ausst.-Kat. Amsterdam 2006, 61–114.
- [LAMMERTSE 2006/II]: LAMMERTSE, Friso: Het kunstbedrijf van Gerrit Uylenburgh tussen 1655 en 1675 [Das Kunstunternehmen von Gerrit Uylenburgh zwischen 1655 und 1675]. In: Ausst.-Kat. Amsterdam 2006, 207–287.
- LARSEN, Patrick: Niet Jürgen Ovens (1623–1678), maar een onbekende oude man in Houbrakens Grootte Schouburgh (1718) [Nicht Jürgen Ovens (1623–1678), sondern ein unbekannter alter Mann in Houbrakens Grootte Schouburgh (1718)]. In: Oud Holland 131 (2018), H. 1, 57–64.
- LARSSON, Lars Olof: Jürgen Ovens und die Malerei an den nordeuropäischen Höfen um die Mitte des 17. Jahrhunderts. In: LINDQUIST 1989, 161–176. – Wieder in: LARSSON 1998, 170–184.
- LARSSON, Lars Olof: Wege nach Süden – Wege nach Norden. Aufsätze zur Kunst und Architektur. Kiel 1998.
- LEUPE, Pieter Arend: De schilder Jan Lievensz. en de Portretten van de Bickers. 1663–1664 [Der Maler Jan Lievensz. und die Porträts von de Bickers. 1663–1664]. In: De Nederlandsche Spectator 19 (1874), 122–124.
- LINDQUIST, Sven Olof (Hg.): Economy and Culture in the Baltic. 1650–1700. Visby 1989.
- LJUNGSTRÖM, Lars: Brudfärden [Die Brautfahrt]. In: LAINE 2015, 98–99.
- LOHMEIER, Dieter: Kleiner Staat ganz groß. Schleswig-Holstein-Gottorf. Heide 1997 (Kleine Schleswig-Holstein-Bücher 47).
- LÜHNING, Felix: Der Gottorfer Globus und das Globushaus im »Nenen Werck«. Dokumentation und Rekonstruktion eines frühbarocken Welttheaters. Schleswig 1997 (Ausst.-Kat. Schleswig 1997 4).
- MICHELSON, Karl: Polizeiprotokoll von Friedrichstadt. 1623–1712. 2 Bde. (Msc.) Friedrichstadt 2003.
- MIDDELKOOP, Norbert: Jürgen Ovens in Amsterdam. A Reconnaissance of the Artist's Dutch Years. In: BÜTTNER/MEIER 2011, 123–138.
- OLEARIUS, Adam: HochFürstliche ansehnliche Leichbegängniß Des Durchläuchtigsten Fürsten und Herrn, Herrn Friederichs [...]. Schleswig 1662.
- OLEARIUS, Adam: Kurtzer Begriff Einer Holsteinischen Chronic. Oder Summarische Beschreibung der denckwürdigsten Geschichten, so innerhalb 200. und mehr Jahren, nemlich von Anno 1448. biß 1663. in den Nord-Landen, sonderlich in Holstein sich begeben. Schleswig 1663.
- PETER-RAUPP, Hanna: Die Ikonographie des Oranjezaal. Hildesheim/New York 1980 (Studien zur Kunstgeschichte 2).
- PONTOPPIDAN, Erik: Theatrum Daniæ Veteris Et Modernæ. Oder: Schau-Bühne Des alten und jetzigen Dannemarcks [...]. Bremen 1730.
- [RASMUSSEN 2008/I]: RASMUSSEN, Carsten Porskrog (Hg.): Die Fürsten des Landes. Herzöge und Grafen von Schleswig, Holstein und Lauenburg. Neumünster 2008.
- [RASMUSSEN 2008/II]: RASMUSSEN, Carsten Porskrog: Die dänischen Könige als Herzöge von Schleswig und Holstein. In: RASMUSSEN 2008/I, 72–107.
- RODING, Juliette: Karel van Mander III (1609–1670) hofschilder van Christiaan IV en Frederik III. Kunst, netwerken, verzameling [Karel van Mander III. (1609–1670), Hofmaler Christians IV. und Friedrichs III. Kunst, Netzwerke, Sammlung]. Hilversum 2014 (Zeven Provinciën Reeks 34).

SANDRART, Joachim von: Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste. 3 Bde. Nürnberg 1675–1680. Wissenschaftliche kommentierte Online-Edition, hg. von Thomas KIRCHNER u.a. 2008–2012. URL: <http://ta.sandrart.net>.

[SCHMIDT 1914]: SCHMIDT, Harry: Das Portal der Herzoglichen Gruft im Dom zu Schleswig. Ein Werk des Artus Quellinus. In: *Oud Holland* 32 (1914), 224–232. – Wieder in: *Die Heimat. Monatsschrift des Vereins zur Pflege der Natur- und Landeskunde in Schleswig-Holstein, Hamburg, Lübeck und dem Fürstentum Lübeck* 26 (1916), 209–215.

SCHMIDT, Harry: Gottorfer Künstler. Aus urkundlichen Quellen im Reichsarchiv zu Kopenhagen. I. Teil. In: *Quellen und Forschungen zur Geschichte Schleswig-Holsteins* 4 (1916), 179–321.

SCHMIDT, Harry: Gottorfer Künstler. Aus urkundlichen Quellen. II. Teil. In: *Quellen und Forschungen zur Geschichte Schleswig-Holsteins* 5 (1917), 233–392.

SCHMIDT, Harry: Jürgen Ovens. Sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Malerei im XVII. Jahrhundert. Kiel o.J. [1922] (*Kunstgeschichtliche Forschungen* 1).

SKOGH, Lisa: *Material Worlds. Queen Hedwig Eleonora as Collector and Patron of the Arts*. Stockholm 2013.

TACKE, Andreas/FACHBACH, Jens/MÜLLER, Matthias (Hgg.): *Hofkünstler und Hofhandwerker in deutschsprachigen Residenzstädten der Vormoderne*. Petersberg b. Fulda 2017.

WADE, Mara: Emblems and German Protestant Court Culture. Duchess Marie Elisabeth's Ballet in Gottorf (1650). In: *Emblematica. An interdisciplinary Journal for Emblem Studies* 9 (1995), 45–109.

WIESINGER, Anja Silke: *Schloss Gottorf in Schleswig – der Südflügel. Studien zur barocken Neugestaltung einer norddeutschen Residenz um 1700*. Kiel 2015 (*Bau + Kunst* 23).

ZESEN, Philipp von: *Beschreibung der Stadt Amsterdam*. Amsterdam 1664.

Anmerkungen

- 1 Einen vielfältigen Überblick geben die Bände von *Ausst.-Kat. Schleswig 1997*.
- 2 Zu Adam Olearius und seinen Projekten zuletzt BAUMANN/KÖSTER/KUHL 2017; einen Überblick über die politische und wirtschaftliche Entwicklung gibt LOHMEIER 1997, 7–46 und passim.
- 3 LOHMEIER 1997, 16–32. – Ausführlich bei RASMUSSEN 2008/II.
- 4 HENNINGSEN 2008, 160.
- 5 HENNINGSEN 2008, 162.
- 6 WIESINGER 2015, 168–319. – KÖSTER 2017/II, 84 f.
- 7 WIESINGER 2015, 405.
- 8 HENNINGSEN 2008, 171. – RASMUSSEN 2008/II, 98 f.
- 9 Siehe fortführend *Ausst.-Kat. Kiel 1965*. – *Ausst.-Kat. Schleswig 1997*.
- 10 Eine Edition großer Teile der Quellen zu Gottorfer Künstlern gibt SCHMIDT 1916 und 1917.
- 11 SCHMIDT 1916, 202–207, 215 f. – SCHMIDT 1917, 259–264, 309–311. – SCHMIDT 1922, 108–110.
- 12 BEHLING 1990, 196–204.
- 13 BEHLING 1990, 52 f., 59.
- 14 LÜHNING 1997, 73.
- 15 SCHMIDT 1917, 336. – *Ausst.-Kat. Kiel 1965*, 362.
- 16 OLEARIUS 1662, o. S. [Widmung S. 3].
- 17 KÖSTER 2017/I, 53, 58.

- 18 KÖSTER 2017/I, 55 f., 267, 300.
- 19 KÖSTER 2017/I, 211.
- 20 KÖSTER 2017/I, 100–102, 106, 248–261, 357, G7; 360, G21; 371, G66, G67; 382 f., G114–G117, G120; 417, W2.
- 21 LARSSON 1989, 166. – KÖSTER 2017/I, 47, 56, 72, 103, 100.
- 22 KÖSTER 2017/I, 38, 326, Quelle II.A.2. – Hier und im Folgenden wird auf die wortgetreue Wiedergabe der jeweiligen Quellen im Quellenanhang verwiesen.
- 23 München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 319.
- 24 KÖSTER 2017/I, 68–71, 76, 78; eine ausführliche Beschreibung ebenda, 62–79.
- 25 LARSSON 1989, 166 f. – KÖSTER 2017/I, 57.
- 26 PONTOPPIDAN 1730, 284. – CLAUSSEN 1997, 108.
- 27 OLEARIUS 1663, 189–191. – CLAUSSEN 1997, 107 f.
- 28 OLEARIUS 1663, 190 f. – CLAUSSEN 1997, 108 f.
- 29 LAMMERTSE 2006/II, 260. – KÖSTER 2017/I, 25, 332 f., Quelle II.B.1., 1655, 1665; 334, Quelle II.B.3., 1655–1656, 1656–1657.
- 30 LAMMERTSE 2006/II, 260–263. – KÖSTER 2017/I, 26.
- 31 KÖSTER 2017/I, 25–27, 42, 113 f.
- 32 OLEARIUS 1663, 308, 313.
- 33 LJUNGSTRÖM 2015, 98. – KÖSTER 2017/I, 80.
- 34 KÖSTER 2017/I, 74–92, 81, 332, Quelle II.B.1., 1655.
- 35 SCHMIDT 1922, 187 f., Kat. 251, 253. – KÖSTER 2017/I, 377, G94. – Vermutlich 1667 in Hamburg porträtierte Ovens die abgedankte Königin Christina von Schweden. SCHMIDT 1922, 47 f. – KÖSTER 2017/I, 325, Quelle I.6.
- 36 Die *Allegorie auf die Krönung Hedwig Eleonoras* (Taf. X) ist vermutlich bereits 1654 als Geschenk an Karl X. Gustav nach Stockholm gelangt. KÖSTER 2017/I, 77, siehe auch 79. – Zu den weiteren Bildern KÖSTER 2017/I, 368–370, G55–G63; 381, G110; 387, G139; 388, G142; 389 f., G145–G147.
- 37 SKOGH 2013, 33–40 und passim.
- 38 KÖSTER 2017/I, 113 f., 153.
- 39 SCHMIDT 1922, 134, Nr. 21. – KÖSTER 2017/I, 325, Quelle I.5.
- 40 KÖSTER 2017/I, 344, Quelle V.B.5.
- 41 KÖSTER 2017/I, 338, Quelle III.A.2.
- 42 KÖSTER 2017/I, 113 f., 153–156.
- 43 KÖSTER 2017/I, 109–171.
- 44 KÖSTER 2017/I, 115 f., 374, G79, G80.
- 45 KÖSTER 2017/I, 129 f.
- 46 KÖSTER 2017/I, 56 f.
- 47 ZESEN 1664, 209.
- 48 SANDRART 1675–1680, III, 77. – HOUBRAKEN 1718–1721, I, 274.
- 49 GORDENKER 2001, 69–75.
- 50 KÖSTER 2017/I, 109, 265.
- 51 SCHMIDT 1914, 226–228. – SCHMIDT 1922, 88–92. – KÖSTER 2017/I, 169 f.
- 52 ELLGER 1966, 343. – KÖSTER 2017/I, 248 f.
- 53 »*veel brave en wel gegoede Vrienden*«. HOUBRAKEN 1718–1721, III, 225.
- 54 SCHMIDT 1914, 227 f. – SCHMIDT 1922, 91 f. – KÖSTER 2017/I, 170, 332, Quelle II.B.1., 1663.
- 55 KÖSTER 2017/I, 332, Quelle II.B.1., 1661.

- 56 So standen beispielsweise Ovens' Bruder, der Maler und Kaufmann Broder Ovens, und sein Schwiegervater, der Kaufmann Jens Martens, in Kontakt zum Hof. Zu diesen beiden gibt SCHMIDT 1922, 106 f., 110–115, einen Überblick. – KÖSTER 2017/I, 21, 332, Quelle II.B.1., 1657, 334, Quelle II.V.3., 1656–1657, 1657–1658.
- 57 KÖSTER 2017/I, 344, Quelle V.B.5.
- 58 SCHMIDT 1922, 134. – KÖSTER 2017/I, 325, Quelle I.5.
- 59 SCHMIDT 1922, 21. – KÖSTER 2017/I, 54 f. – KÖSTER 2017/II, 77 f.
- 60 KÖSTER 2017/I, 327 f., Quelle II.A.7.
- 61 »kort nae pinxter met syn gantsche familie«. LEUPE 1874, 122. – Wieder gegeben bei KÖSTER 2017/I, 342, Quelle V.B.2.a.
- 62 Die Regenten zahlten ihre Anteile im Laufe des Mais 1663 ein, Ovens und der Rahmenbauer wurden im Juni und Juli entlohnt. KÖSTER 2017/I, 340 f., Quelle IV.6.
- 63 KÖSTER 2017/I, 168 f., 363, G32.
- 64 Sohn des Amsterdamer Regenten Cornelis de Graeff, Neffe Andries de Graeffs.
- 65 LEUPE 1874, 122–124. – KÖSTER 2017/I, 134.
- 66 KÖSTER 2017/I, 179–181.
- 67 KÖSTER 2017/I, 173, 327 f., Quelle II.A.7.
- 68 KÖSTER 2017/I, 211–230, 234–261.
- 69 KÖSTER 2017/I, 181, 328 f., Quelle II.A.10.–11; 333, Quelle II.B.1., 1666.
- 70 KÖSTER 2017/I, 333, Quelle II.B.1., 1671.
- 71 KÖSTER 2017/I, 332 f., Quelle II.B.1.
- 72 KÖSTER 2017/I, 331 f., Quelle II.A.20.
- 73 KÖSTER 2017/I, 330, Quelle II.A.15.
- 74 KÖSTER 2017/I, 334, II.B.3.
- 75 Das *Dutch Gift* war eine Sammlung von Gemälden und weiteren Kunstwerken, die die Generalstaaten dem englischen König Charles II. zum Geschenk machten, um die politischen Beziehungen mit England zu verbessern. Dieses Bemühen war jedoch erfolglos, bereits 1663 beziehungsweise 1665 befanden sich die Republik der Sieben Vereinigten Provinzen und England im Zweiten Englisch-Niederländischen Krieg. Gerrit van Uylenburgh war an der Zusammenstellung der Kunstwerke beteiligt und begleitete die Sammlung nach England. Letztlich schadete diese Mitwirkung ihm finanziell und schädigte seinen Ruf. LAMMERTSE 2006/I, 64–70, 105.
- 76 LAMMERTSE 2006/I, 105–110.
- 77 HOUBRAKEN 1718–1721, I, 274.
- 78 KÖSTER 2017/I, 18 f., Abb. 3, hier noch mit der alten Zuschreibung an Dou. LARSEN 2018, 57–61, schreibt die Zeichnung überzeugend Jacob Houbraken zu, verwirft allerdings nicht plausibel die Identifizierung des Dargestellten als Ovens. – Zu den (Selbst-)Porträts Ovens' KÖSTER 2017/I, 18–20, 214 f., 288–290.
- 79 KÖSTER 2017/I, 269 f., 384 f., G126, G127. – Wahrscheinlich ist auch das *Bildnis eines Mannes im roten Mantel* in der ersten Hälfte der 1670er Jahre in Amsterdam entstanden. KÖSTER 2017/I, 384, G125.
- 80 MIDDELKOOP 2011, 138, Anm. 55. – KÖSTER 2017/I, 156, 270, 340 f., Quelle IV.6.
- 81 MICHELSON 2003, 247 f. – KÖSTER 2017/I, 340, Quelle IV.1.
- 82 KÖSTER 2017/I, 343, Quelle V.B.3.
- 83 SCHMIDT 1922, 21, Anm. 134.
- 84 KÖSTER 2017/I, 282–288.
- 85 Zahlreiche Gottorfer Objekte versammeln Ausst.-Kat. Kiel 1965, 22–174, und Ausst.-Kat. Schleswig 1997, I, 513–624.
- 86 RODING 2014, 20 f.
- 87 RODING 2014, 22 f., 30–32, 49–52.
- 88 Diese Barriere lässt sich nicht nur in der Malerei erkennen. Allerdings war das Interesse an »dänischer« Malerei, größtenteils ausgeführt von Niederländern, groß. So nahm sich Ovens beispielsweise Adriaen Pietersz. van de Venne's Gemälde *Christian IV. als Friedensvermittler* (um 1643), zum Vorbild, das sich auf dem Weg von Den Haag nach Kopenhagen zeitweise im holsteinischen Glückstadt befand. LARSSON 1989, 166. – DREES 1997, 249. – KÖSTER 2017/I, 68 f.
- 89 RODING 2014, 30 f. – KÖSTER 2017/I, 27 f. und passim.
- 90 WADE 1995, 46–54. – DREES 2014, 26–42. – KÖSTER 2015, 7 und passim. – HÖPEL 2017, 216–224. – KÖSTER 2017/I, 62–77, 88, 92. 173–177, 197–201, 226–228, 230 f.
- 91 DREES 1997, 248 f. – KÖSTER 2015, 11. – KÖSTER 2017/I, 69 f.
- 92 KÖSTER 2017/I, 76.
- 93 KÖSTER 2017/I, 175–177.
- 94 KÖSTER 2017/I, 189–193.
- 95 KÖSTER 2017/I, 199, zum Bild insgesamt 197–200. – Peter Paul Rubens: *Minerva schützt Pax vor Mars*, 1629/30. London, National Gallery, Inv.-Nr. NG46.
- 96 PETER-RAUPP 1980, 147–163.
- 97 KÖSTER 2017/I, 226, 335, Quelle II.C.1.
- 98 KÖSTER 2017/I, 228.
- 99 KÖSTER 2017/I, 227 f.
- 100 So überarbeitete Ovens nach Flincks Tod dessen Aquarell mit der *Verschwörung der Bataver* für das Stadhuis Amsterdam. EIKEMA HOMMES/FROMENT 2001, 143–155. – KÖSTER 2017/I, 161–168.
- 101 KÖSTER 2017/I, 73, 174–211, 228, 296.
- 102 Das mit van Dyck assoziierte helle/klare Malen (»helder schilderen«) stand dem mit Rembrandt verknüpften Malen nach dem Leben (»naar 't leven«) gegenüber. HOUBRAKEN 1718–1721, I, 21, 256–266.
- 103 SCHMIDT 1922, 286.
- 104 FÜRSEN/WITT 2003. – BAUMANN/KÖSTER/KUHL 2020.
- 105 Zuletzt GUNDESTRUP 2017.

Der Stettiner Herzogshof um 1600 als Ziel und Station künstlerischer Wanderungen

RAFAŁ MAKALA

Die Blütezeit des Hofes der Herzöge von Pommern zwischen der Wiedervereinigung des Herzogtums im ausgehenden 15. Jahrhundert und dem Niedergang der Dynastie zu Beginn des Dreißigjährigen Krieges ist seit mehr als anderthalb Jahrhunderten eines der wichtigsten Forschungsthemen in Geschichte und Kunstgeschichte. Dennoch ist das Bild dieses Hofes als ein Kulturzentrum bei Weitem nicht vollständig, ja in einigen Bereichen sogar noch ganz unvollständig – auch wenn es als Forschungsthema seit Franz Kuglers *Geschichte der Pommerschen Kunst* von 1840 mehrfach aufgegriffen wurde.¹ Die Heterogenität der Kunst im Umkreis des Herzogshauses provozierte zu der Frage nach der Herkunft der Konzepte, der Ideen und nicht zuletzt der Künstler – so z. B. bei Helmuth Bethe, Maria Glińska oder Barbara Januszkiewicz.² Monografisch versuchte das Problem Janina Kochanowska in der 1996 herausgegebenen Kurzfassung ihrer zuvor am Historischen Institut der Stettiner Universität fertiggestellten Dissertation zur künstlerischen Kultur am Hofe der Herzöge von Pommern im 16. Jahrhundert zu erfassen.³ Diese Publikation wurde jedoch stark kritisiert (unter anderem wegen des mangelnden Wissens um die Kontexte und schwach oder kaum begründeter Hypothesen), sodass sie nur unter Vorbehalt als wissenschaftliche Quelle weiter genutzt werden kann.⁴

Obwohl also relativ viel dazu geforscht wurde, ist die Frage der Herkunft der am Stettiner Hofe tätigen Künstler weitgehend ungeklärt. Einer der Gründe dafür ist die recht sparsame Erfassung der Bestände des herzoglichen Archivs, aus denen nur einzelne Dokumente bzw. Dokumentengruppen durch Historiker analysiert wurden.⁵ Ferner hatte das für das 19. und 20. Jahrhundert typische beinahe fieberhafte Suchen nach Künstlernamen eine Reihe von fragwürdigen, wenn nicht ganz willkürlichen Zuschreibungen zur Folge. Ideologische und politische Faktoren beeinflussten ebenso die Forschung – vor 1945 in der Vermeidung jeglicher Fragestellung zu den Beziehungen zur polnisch-litauischen Monarchie, nach dem Zweiten Weltkrieg dann in den Versuchen, den »deutschen« Charakter jener Kunst durch die Hervorhebung niederländischer, italienischer respektive polnischer Einflüsse zu retuschieren. Die wichtigste Ursache ist jedoch das Schicksal des Nachlasses des pommerschen Greifenhauses. Nach dem Aussterben der Dynastie und der Aufteilung Pommerns zwischen Schweden und Brandenburg im Westfälischen Frieden

wurde Stettin zur Provinzhauptstadt degradiert. Zwar blieb das Stettiner Schloss, im Gegensatz zu fast allen anderen Residenzen des Herzogshauses, erhalten, doch seine gesamte Ausstattung, insbesondere die umfangreiche Kunstsammlung, wurde bereits im 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts verstreut und ist nur noch schwer nachweisbar.⁶ Die heutige Sammlung des Stettiner Nationalmuseums (Muzeum Narodowe w Szczecinie) wurde nachträglich im 19. und 20. Jahrhundert zusammengeführt, und gemeinsam mit in den Beständen anderer Museen identifizierbaren Objekten bildet sie nur einen Bruchteil des ursprünglichen Umfangs ab.⁷ Auch die Zerstörung der übrigen Schlösser und Residenzen, sowohl innerhalb des Stettiner Residenzensembles als auch in anderen Teilen des Herzogtums, erschweren die Forschungsarbeit, insbesondere die Verifizierung von Quellenangaben. Und doch lässt sich trotz dieser gravierenden Probleme heute einiges zur Frage der Rolle des Stettiner Herzogshofes als eines Ziels respektive einer Station im Rahmen von Künstlerkarrieren sagen. Die folgenden Überlegungen fassen das bisherige Wissen zusammen und versuchen es zugleich kritisch zu sichten und zu kommentieren. Darüber hinaus bildet die Verschiedenheit der Verbindungen von Künstlern mit dem pommerschen Hof im 16. und 17. Jahrhundert den Schwerpunkt dieses Beitrags.

Die Frage nach der Herkunft der am Hofe der Herzöge von Pommern-Stettin tätigen Künstler ist natürlich vor allem mit der Kunstpolitik der einzelnen Vertreterinnen und Vertreter des Herzogshauses, ihren Familienverbindungen oder politischen Bündnissen verknüpft, die sich nicht nur in einem regen Austausch von Kunstwerken, sondern auch in der Vermittlung der Auftragnehmer spiegeln.⁸ Das pommersche Greifenhaus kann hier als ideales Beispiel einer mittelstarken Dynastie im alten Reich der Renaissancezeit gelten. Besonders wichtig sind dabei nicht nur die verwandtschaftlichen Beziehungen der Greifen (unter anderem mit den Hohenzollern, Wettinern, Piasten oder Welfen), sondern auch ihre Lehensverhältnisse. Als Herzöge von Pommern-Stettin waren sie Reichsherzöge, zugleich aber waren sie auch Vasallen der polnischen Krone, belehnt mit den Herzogtümern Lauenburg (Lębork) und Bütow (Bytów), was sie seit dem späten 15. Jahrhundert im Umkreis des polnischen Königshofes der Jagiellonen und der ersten Wahlkönige platzierte. Ferner verfolgten sie eine Neutralitätspolitik, indem sie zwischen den im

Ostseebereich rivalisierenden Mächten – vor allem Dänemark, Schweden, Polen, der Hanse und dem Römischen Kaiser – auszubalancieren trachteten. Das bekannteste Ergebnis dieser Politik ist der Stettiner Friedenskongress von 1570, der den ersten Nordischen Krieg beendete. Eines der Mittel jener Politik waren rege Kontakte zu mehreren Herrscherhäusern, nicht nur der Nachbarländer, so Herzog Johann Friedrichs Verbindungen zu Francesco I. de' Medici.⁹ Nicht zuletzt war es die verhältnismäßig gute finanzielle Lage des Greifenhauses zwischen Reformation und Dreißigjährigem Krieg, die den Stettiner Hof zu einem attraktiven Ziel für Künstler machte.¹⁰

Die letzte, relativ lange Blütezeit Pommerns unter der eigenen Dynastie begann mit der Wiedervereinigung des Landes in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts unter der Herrschaft Herzog Bogislaw X. (* 1454, reg. 1474–1523). In der polnischen Geschichtsschreibung wird oft seine 1491 geschlossene Ehe mit der Tochter König Kasimirs IV. von Polen (* 1427, reg. 1440/47–92), Anna (1476–1503), als symbolisches Datum gewählt, mit dem jene Periode begonnen habe.¹¹ Tatsächlich trug dieses Bündnis mit der mächtigen Dynastie der Jagiellonen wesentlich zu der Beseitigung der Gefahr einer Lehensunterwerfung unter die brandenburgischen Hohenzollern bei und letztlich zum Aufstieg der Greifen in den Reichsherzogsstand 1521.¹² Die Reformation und die damit verbundene Übernahme der Güter der bereits seit 1520 säkularisierten Klöster sowie des Bischofs von Cammin (Kamień Pomorski) gab dem Herzogshaus die materielle Basis für eine großzügigere Hofhaltung – und damit auch für reichere Kunstaufträge. Das folgende Jahrhundert war damit eine Epoche reger Kunstförderung im Umkreis der Greifendynastie. Sie wurde zu einem der wichtigsten Mittel ihrer Politik.

Den Höhepunkt dieser Blütezeit des Hofes bildete die Regierungszeit Philipps II. (* 1573, reg. 1606–1618), der als Auftraggeber des berühmtesten Kunstschranks Europas bekannt wurde, vor allem dank des Augsburger Philipp Hainhofer (1578–1643).¹³ Der Einfall Wallensteins nach Pommern 1627 während des Dreißigjährigen Krieges und das Aussterben der Dynastie 1637 bedeuteten das Ende der Epoche.¹⁴

Für die Situation der Stettiner Hofkünstler war die Frage der Sukzession innerhalb des Herzogshauses in Stettin von besonderer Bedeutung. Die Greifen wurden seit 1521 vom Kaiser als Herzöge von Pommern-Stettin belehnt, was dem in der Hauptstadt ansässigen Mitglied fast automatisch den höchsten Rang innerhalb der Fa-

milie verlieh. Auch nach der erneuten Teilung des Landes in den westlichen Wolgaster und den östlichen Stettiner Teil, deren Herrscher rechtlich gleichgestellt wurden und gemeinsam über das Land regierten, blieb der in Stettin residierende Barnim XI. (* 1501, reg. 1523–1573) informelles Familienoberhaupt.¹⁵ Die seit Mitte des 16. Jahrhunderts sehr verzweigte Familie unterteilte das Land in zwei größere und einige kleinere Fürstentümer, dennoch besaß der Herzog von Pommern-Stettin als Lehensmann des Kaisers den höchsten Rang innerhalb der Dynastie. Aus diesem Grund war der Titel sehr begehrt, umso mehr, als in jener Epoche nur zweimal ein Sohn seinem Vater in der Regierung folgte: 1523 übernahm Georg I. (* 1493, reg. 1521–1531) die Regierung von Bogislaw X., und 1606 folgte Philipp II. (* 1573, reg. 1606–1618) auf Bogislaw XIII. (* 1544, reg. 1603–1606). Nach Georgs Tod übernahm Stettin vollständig sein mitregierender Bruder Barnim XI., dem sein Großneffe Johann Friedrich (* 1542, reg. 1560/66/69–1600) folgte. Nach dessen Tod regierten nacheinander zwei seiner Brüder, Barnim XII. (* 1549, reg. 1600–1603) und der bereits erwähnte Bogislaw XIII. Nach dem Ableben Philipps II. folgten in Stettin seine Brüder Franz I. (* 1577, reg. 1618–1620) und – der letzte Herzog der Dynastie – Bogislaw XIV. (* 1580, reg. 1620–1637).¹⁶ Die Nachfolge in Stettin wurde deswegen durch komplizierte Familienverträge geregelt, die sehr oft detailliert die Hofhaltung und nicht zuletzt das Schicksal der Hofkünstler beeinflussten.

Trotz dieser hier nur kurz skizzierten Wirrungen der Erbschaftsfragen lassen sich im »Künstlerimport« des Stettiner Hofes einige deutliche Tendenzen aufzeigen. Sie waren selbstverständlich stark von den verwandtschaftlichen Verbindungen des Herzogshauses und von den großen Linien der Politik, doch auch von den Präferenzen der einzelnen Mitglieder des Herzogshauses oder vom Einfluss der Umgebung der Herzöge und Herzoginnen sowie von den Initiativen diverser Vermittler und Anbieter abhängig.

Das der Forschung sicherlich am besten bekannte Gebiet, aus dem Künstler nach Pommern abwanderten, war das Kurfürstentum Sachsen. Dies war die Folge der Politik des Herzogshauses wie auch der relativ früh durchgeführten Reformation, bei der die bedeutendste Rolle der aus einer alten pommerschen Ritterfamilie stammende Johannes Bugenhagen (1485–1558) spielte. Herzog Bogislaw X. suchte zu Beginn des 16. Jahrhunderts nach Verbündeten, die ihm im Konflikt gegen den »Erbfeind« Brandenburg behilflich sein könnten, was zu



Taf. XV Triptychon. Thomas Nether zugeschrieben. Stettin, Muzeum Narodowe w Szczecinie
(Foto: Muzeum Narodowe w Szczecinie)

einer Annäherung an Sachsen beitrug. 1508 wurde der älteste Sohn Bogislaws, Georg I., zur Ausbildung an den Hof seines Onkels und Paten, Herzog Georgs des Bärtigen (* 1471, reg. 1500–1539), geschickt.¹⁷ 1518 kam Georg jüngerer Bruder Barnim XI. an die Universität in Wittenberg, wo er bis 1520, also in der Zeit Martin Luthers, studierte, was seine Politik wie seine Kunstpräferenzen stark beeinflusste. Beide Brüder übernahmen nach dem Ableben ihres Vaters 1523 gemeinsam die Regierung, und nach dem vorzeitigen Tod Georgs wurde Barnim zum Vormund seines minderjährigen Neffen Philipps I. eingesetzt. 1534 setzten die beiden Herzöge auf dem Landtag in Treptow die Einführung der Kirchenreform Luthers in ihrem Lande durch, was die bereits seit 1519 vorrückende Reformation in Pommern vollendete. Infolge der Säkularisierung kirchlicher Güter übernahmen die Herzöge die meisten Landklöster und das Vermögen des Bischofs von Cammin, was eine stabile finanzielle Basis für viele Initiativen, nicht zuletzt im künstlerischen Bereich, schuf.¹⁸

Der neuorganisierte Hof Bogislaws und seiner Söhne benötigte neue repräsentative Bauten sowie grundsätzlich eine neue, dem Status eines Reichsherrn entsprechende Repräsentationsform. Dies bildete ein attraktives Arbeitsfeld für Künstler, darunter auch für Einwanderer, die neue, im Lande nicht bekannte Kenntnisse, Formen oder Kompetenzen mitbrachten. So wurde der pommersche Herzogshof zum Ziel vieler Künstler, die nach einer festen Anstellung als Hofkünstler suchten. Eine solche Karriere machte in Stettin der aus Wittenberg stammende Maler Thomas Nether. Er wurde zunächst nach Stettin berufen, um in der Stadtpfarrkirche St. Jakobi den von Jakob Scherer ausgeführten Orgelprospekt zu dekorieren. Noch während dieser Arbeit erhielt er den ersten Auftrag von Herzog Johann Friedrich, Barnims späterem Nachfolger in Stettin. Er bestellte bei Nether ein Gemälde mit der Darstellung des letzten Abendmahls für die Kirche St. Petri in Wolgast. Später zog der Maler ganz nach Stettin, doch ist es nicht sicher, dass er für Herzog Barnim arbeitete. 1572 wird zwar ein



Taf. XVI Hochaltar der Pfarrkirche in Greifenhagen (Gryfino). David Redtel, 1588.
Stettin, Muzeum Narodowe w Szczecinie (Foto: Muzeum Narodowe w Szczecinie)



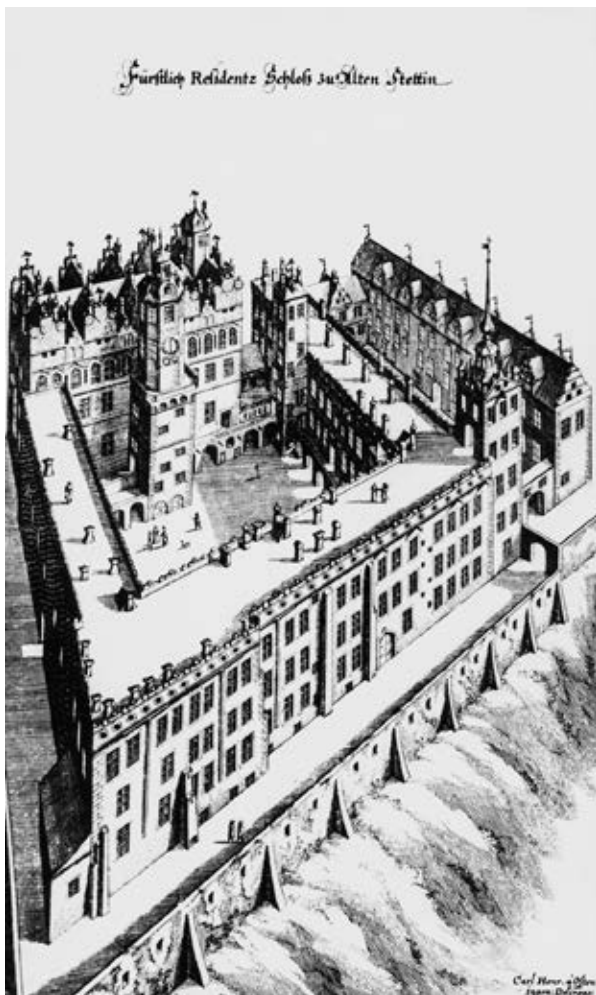


Abb. 1 »Fürstlich Residentz Schloß zu Alten Stettin«. Zeichnung Karl Heinrich v. Ostening. Stettin, Muzeum Narodowe w Szczecinie (Foto: Muzeum Narodowe w Szczecinie)

»Thomas, Maler« in der Liste der Hofleute erwähnt, doch Nether hatte bereits ein Jahr zuvor das Stettiner Bürgerrecht erworben und war in die Zunft aufgenommen worden. Erst zur Zeit von Barnims Nachfolger Johann Friedrich gelang es Nether, Hofkünstler zu werden. 1575/76 ist er als besoldeter Hofmaler verzeichnet, und von 1588 bis zu seinem Tod 1594 wird er in der Tischordnung berücksichtigt. Sein Sohn Matthias erhielt nach 1597 Aufträge von Johann Friedrich und seinen Nachfolgern, doch es ist nicht sicher, dass er den Status eines Hofmalers errungen hatte.¹⁹

Thomas Nethers Werk ist allerdings schwer zu identifizieren. 1992 wurde ihm ein kleines, 1568 datiertes Triptychon unbekannter Herkunft, heute in der Samm-

lung des Stettiner Nationalmuseums, zugeschrieben (Taf. XV).²⁰ Diese ikonografisch sehr interessante Komposition zeigt eine eher traditionell gefasste Kreuzigungsgruppe auf der Mitteltafel sowie Darstellungen des Herzogs und seiner Gattin mit protestantischen Theologen als Fürbittern auf den Flügeln. Obwohl in der Forschung manchmal behauptet wird, der Flügelaltar sei als Epitaph für den Herzog und seine Frau gedacht, lässt die eher bescheidene Qualität daran zweifeln. Vielmehr handelt es sich dabei um eine Stiftung für eine unter dem Patronat des Herzogs stehende Kirche.²¹ Dennoch lässt die Formgebung, die stark an die Cranach'schen Altarbilder von Schneeberg (1539) bis Kemberg (1569) erinnert, kaum Zweifel daran aufkommen, dass es sich hier um einen in Kursachsen ausgebildeten Maler handelt.²²

Ebenso wie Nether aus Sachsen, genauer aus Torgau, stammte sein Schwiegersohn, der 1543 geborene David Redtel. In Torgau hatte er sich in den 1560er Jahren ein berufliches Auskommen erarbeitet, was seine Miniaturen in dem 1563 datierten Herbarium des Johann Kentmann, des Leibarztes Kurfürst Augusts von Sachsen (* 1526, reg. 1553–1586), belegen.²³ Nach Stettin kam er erst 1574, um Anna Nether zu heiraten, was bedeutet, dass Nether stets Kontakte in seine Heimat pflegte. Bereits wenige Monate nach seiner Ankunft wird Redtel als Hofmaler Herzog Johann Friedrichs verzeichnet. Was für seinen Schwiegervater die Krönung seiner Karriere bedeutete, war für Redtel hingegen nur eine Etappe, denn bereits 1576 erlangte er das Stettiner Bürgerrecht und wurde in die Malerinnung aufgenommen. Als zünftischer Maler arbeitete er bis zu seinem Tod 1591. Aus dieser Zeit stammt der von ihm signierte und 1588 datierte Hochaltar der Pfarrkirche in Greifenhagen (Gryfino; Taf. XVI).²⁴ Er ist nicht nur Zeugnis der hohen Qualität seiner Malkunst, sondern auch seiner Interessen und Kenntnisse der italienischen und niederländischen Malerei. Über die Gründe seiner Entscheidung, Zunftmeister statt Hofmaler zu werden, kann nur spekuliert werden, ob sie zum Beispiel rein ökonomisch begründet war oder ob er bei Hofe durch einen Konkurrenten ersetzt wurde. 1571 kam nämlich Johann Baptista Perini, manchmal auch Giovanini Battista Perinus genannt, nach Stettin. Über seine Herkunft ist nichts Gesichertes zu sagen, jedenfalls war er in den 1560er Jahren am Berliner Hof als Porträtmaler tätig. So wird ihm unter anderem ein Bildnis Kurfürst Joachims II. zugeschrieben. In Stettin arbeitete er spä-

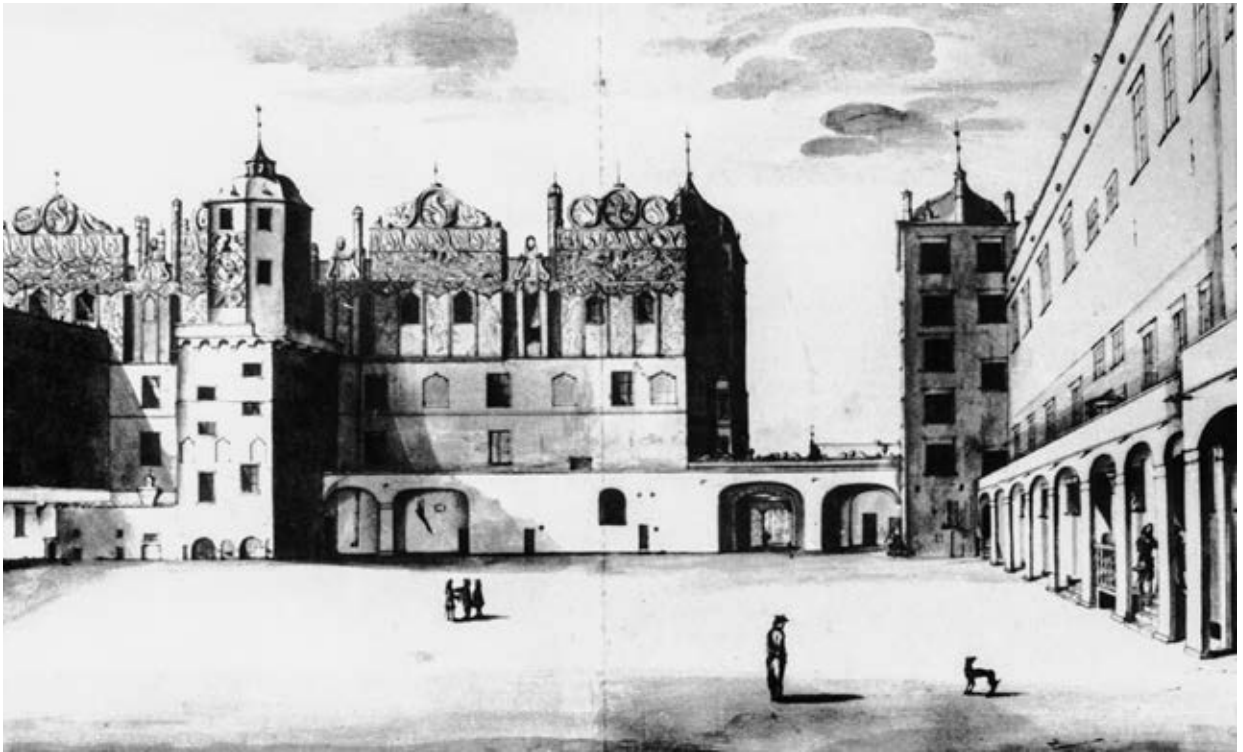


Abb. 2 Stettin, Schloss, Südflügel. Zeichnung (Foto: Museum Skokloster slott)

testens seit 1575 als Hofmaler und schuf unter anderem das monumentale Triptychon für die Schlosskirche.²⁵

Nicht nur Maler folgten einem solchen Karrieremodell. Nach dem Tod Barnims IX. übernahm sein Großnephew Johann Friedrich die Regierung in Stettin²⁶ und begann sofort mit dem Umbau des Stadtschlusses zu einer stattlichen Vierflügelanlage (Abb. 1). Bereits 1577 muss der Neubau weitgehend fertiggestellt gewesen sein, was die eingemeißelten Daten über der Haupteinfahrt und an einem der Fensterstürze des Nordflügels ebenso belegen wie die Tatsache, dass er am 17. Februar dieses Jahres in der Schlosskirche Erdmüte (1561–1623), Tochter des Kurfürsten Johann Georg von Brandenburg (* 1525, reg. 1571–1598), heiratete. Über die Autorschaft des Entwurfs für die Umbauten wird mindestens seit den 1930er Jahren diskutiert. Unumstritten ist jedoch, dass 1575 an dem Bau der italienische Meister Wilhelm Zacharias angestellt wurde.²⁷ Nach einer 1992 von Lucyna Turek-Kwiatkowska veröffentlichten Quelle sollte er die Bauarbeiten der Visierung entsprechend ausführen und die Innenräume wölben.²⁸ Diese Feststellung ließ einige Forscher zu der Behauptung kommen, Zacha-

rias sei Autor des ganzen Umbauprojektes gewesen,²⁹ was jedoch unmöglich ist, weil die Arbeiten bereits zwei Jahre früher begonnen hatten. Zacharias war vor allem ein hoch anerkannter Spezialist in der Wölbkunst. Als solcher arbeitete er zuvor in Berlin (seit 1557, unter anderem im Schloss Köpenick) und später in Königsberg (Kalininingrad), wo er 1585 die Gewölbe der Schlosskirche begutachtete. Als Leiter des Schlossbaus in Stettin war er bis 1581 tätig, doch wird er in den Quellen nie als Hofangestellter erwähnt – und das, obwohl er für das Herzogshaus verschiedene Aufträge realisierte.³⁰ Um 1580 kaufte er in Stettin ein Haus in der Pelzerstraße und zwei Jahre später die Hälfte einer Kapelle an der Marienstiftskirche als eigene Grablege.³¹ Zacharias gehörte also wie Redtel und Nether zu den Einwanderern, die sich dank herzoglicher Aufträge als Zunftmeister etabliert haben. Zwar wurde er höchstwahrscheinlich als Fachmann für eine Aufgabe eingestellt, nämlich die Leitung des Schlossausbaus, doch gelang es ihm, seine Position im Umkreis des Hofes bzw. in der Stadt zu festigen, was ihn dazu brachte, sich in Stettin niederzulassen. Demselben Karrieremodell folgte der etwa 1547 bis 1566 in



Abb. 3 Bildnis Herzog Philipps I. von Pommern. Hans Schenck genannt Scheußlich, 1546. Stettin, Muzeum Narodowe w Szczecinie (Foto: Muzeum Narodowe w Szczecinie).

Stettin für Herzog Barnim IX. tätige Tapisseriehersteller Peter Heymans.³²

Genauso oft, wenn nicht häufiger, war der Stettiner Hof Station in der Karriere von Künstlern. Es ist dabei bis auf einige Ausnahmen nicht feststellbar, ob es sich um eine Entscheidung des Künstlers oder des Fürsten handelte. So kann man beispielsweise vermuten, dass der Eintritt Redtels in die Stettiner Malerinnung durch die Konkurrenz Perinis verursacht wurde. Ob es aber eine Entscheidung des Herzogs oder des Malers selbst gewesen ist, darüber kann nur spekuliert werden. Kurzfristig waren mit dem Hof grundsätzlich jene Künstler und Handwerker verbunden, die eine spezielle Aufgabe ausführen sollten, wie die wohl sächsischen Baumeister, die für Herzog Barnim IX. den Südflügel des Stettiner Stadtschlusses nach 1532 ausgebaut haben (Abb. 2). Die bisherige Forschung ist sich weitgehend einig, dass er für



diese Aufgabe sächsische Meister aus dem Torgauer Kreis geholt habe. Zbigniew Rajmund Radacki stellte das 2004 aufgrund einer Formenanalyse erneut fest und wies dabei besonders auf sächsische Vorbilder hin.³³ Zwar konnte seine Hypothese bisher nicht durch Archivfunde bestätigt werden, doch sind seine Argumente sehr überzeugend. Diese These von der Herkunft des Schlossbaumeisters wird durch andere Beispiele der Tätigkeit sächsischer Künstler am Stettiner Hofe bekräftigt.

Mehr weiß man über die Verbindung eines anderen nur gelegentlich mit den pommerschen Herzögen verbundenen Künstlers, des Bildhauers Hans Schenck genannt Scheußlich (um 1500 – um 1566). Der aus Sachsen stammende Künstler, der unter anderem für Herzog Albrecht I. von Preußen, den polnischen Kanzler Mikołaj Szydłowiecki und für die Berliner Hohenzollern tätig war, arbeitete 1545 bis 1548 auch für die Herzöge von Pommern, Barnim IX. und Philipp I., für die er zahlreiche Bildnismedaillen schuf, was auch durch schriftliche Quellen belegt ist.³⁴ Das wichtigste Werk Schencks für das pommersche Herzogshaus ist das Bildnisrelief Philipps I. aus Schloss Ückermünde, datiert 1546 (Abb. 3). Es

ist zwar nicht signiert, wird aber seit den 1930er Jahren und auch in der neuesten Literatur als unzweifelhaftes Werk des Meisters anerkannt.³⁵ Dennoch war Schenck seit 1543 in Berlin ansässig,³⁶ somit können die Arbeiten für die Herzöge aus dem Greifenhaus entweder während kürzerer Aufenthalte in Pommern oder in seiner Berliner Werkstatt entstanden sein.

Ein nur mit einem Werk beauftragter Künstler war wohl Cornelius Krommeny (nach 1530–1599), ein aus Krommenie (Gde. Zaanstad, Nordholland) stammender Maler, der sich 1575 bis 1599 am Hof Ulrichs I. von Mecklenburg-Güstrow aufhielt, wo er unter anderem eine Ahnentafel malte.³⁷ Im Stettiner Nationalmuseum befindet sich ein von ihm signiertes und 1598 datiertes monumentales Gemälde mit dem Stammbaum der Herzöge von Pommern (Taf. XVII).³⁸ Es gibt keine Quellen zu seinem möglichen Aufenthalt in Pommern, ja man

Taf. XVII Stammbaum der Herzöge von Pommern. Cornelius Krommeny, 1598. Stettin, Muzeum Narodowe w Szczecinie (Foto: Muzeum Narodowe w Szczecinie)

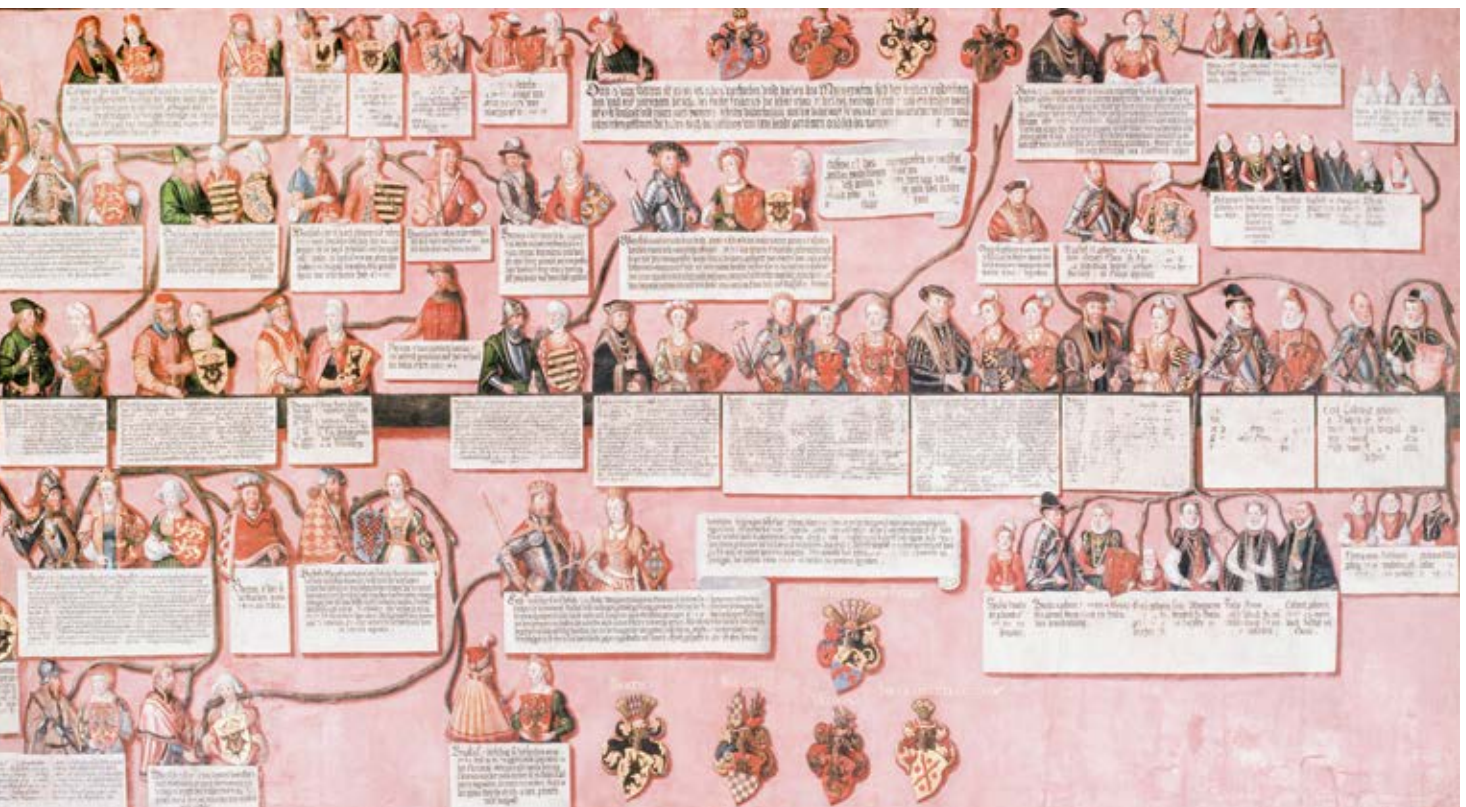




Abb. 4–6 Der Pommersche Kunstschränke, Gesamtansicht, frontal, geöffnet. Nach einem Konzept von Philipp Hainhofer, Augsburg, 1610–1617. 1945 zerstört (ex: BRÜNING/LESSING 1905)

weiß so viel über seine Tätigkeit in Güstrow zu eben dieser Zeit, dass eine mehrere Monate dauernde Abwesenheit von dort unmöglich erscheint.³⁹ Das lässt einige Forscher glauben, das Gemälde sei in Güstrow als Geschenk Herzog Ulrichs an seinen Schwager Bogislaw XIII., Herzog von Pommern-Barth (* 1544, reg. 1569–1606) angefertigt worden. Doch in den Güstrower Quellen, die sonst Krommenys Arbeit gut nachweisen, fehlt jegliche Information über einen solchen Auftrag. Dabei ist zu betonen, dass die Stettiner Überlieferung um ein Vielfaches größer ist als jene über die Güstrower Arbeiten Krommenys. Es ist somit unwahrscheinlich, dass alle Quellen zu gerade diesem Werk fehlen. Auch das ikonografische Programm des Gemäldes schließt Bogislaw XIII. als Empfänger einer solchen Schenkung wie auch als Stifter aus. Er ist nämlich nicht wie seine Brüder Johann Friedrich und Ernst Ludwig in der stark betonten Mittelachse des Stammbaumes dargestellt. Zudem weisen technische Gründe darauf hin, dass das große, fast sieben Meter breite Gemälde, das aus vier zusammengenähten Leinwandstücken besteht, vor Ort angefertigt wurde.⁴⁰ Es ist also anzunehmen, wie es Janina Kochanowska bereits 1996 vermutete, dass nur Herzog Johann Friedrich von Pommern-Stettin dieses Werk in Auftrag gegeben haben kann. Herzog Ernst Ludwig war bereits 1593 gestorben und sein Sohn Philipp Julius 1598 erst 14 Jahre alt.

Waren die Werke Schencks oder Krommenys nicht Importe, so gab es natürlich mehrere Künstler, die für die Herzöge von Pommern-Stettin gearbeitet haben, ohne selbst ins Land zu kommen. Das bekannteste Beispiel sind die Autoren des Pommerschen Kunstschranks, der für Philipp II. 1610 bis 1617 in Augsburg nach dem von Philipp Hainhofer ausgearbeiteten Konzept ausgeführt wurde (Abb. 4–6).⁴¹ Die reiche und vielfältige Ausstattung sowie das komplizierte inhaltliche Programm wurden jedoch in der Korrespondenz zwischen Hainhofer und dem Herzog ausgearbeitet. Somit ist der Kunstschränk ein Objekt, das im unmittelbaren Wirkungsbereich des Stettiner Hofes entstanden ist. Der als Kunstskenner bekannte Fürst verfolgte in seiner kurzen Regierungszeit 1603 bis 1618 eine konsequente Kunstpolitik im Geiste des Manierismus, die ihn als weisen, tugendhaften und frommen Herzog herausstellen sollte. In diesem Rahmen entstand auch die herzogliche Kunstkammer, in der der Kunstschränk seinen Platz fand.⁴²

Die außerhalb des Landes erteilten Einzelaufträge sind in der Regel schwer aufzuspüren. Eine der wenigen



Abb. 7 König David als Patron der Musik. Rügenwalder Silberaltar mit Silberplatten mit Passionsszenen nach Hendrik Goltzius (Foto: Muzeum Narodowe w Szczecinie)

Ausnahmen ist der Auftrag, der von Herzog Philipp II. an die Augsburger Goldschmiede Christoph und Zacharias Lencker erging. Um 1607 beschloss er die Bestellung eines Satzes von zwölf Silberplatten mit Passionsszenen nach grafischen Vorlagen von Hendrik Goltzius – als Ausdruck seiner evangelischen Frömmigkeit und zugleich als mehrteiliges Kunstobjekt.⁴³ Die beiden ersten Reliefs führte der aus Braunschweig stammende Hofgoldschmied Johannes Körver aus. Das dritte, von diesem begonnen, blieb nach Körvers Tod 1607 unvollendet. Auf der Suche nach einem Künstler, der die hohe Qualität der Arbeit Körvers fortzusetzen imstande wäre, wandte sich der Herzog an Hainhofer, der ihm die Augsburger Meister Lencker empfahl. Bis zum Tod Zacharias Lenckers 1612 wurden vier weitere Platten ausgeführt (Abb. 7). Nach dessen Tod fertigte Christoph Lencker (1556–1613) ein weiteres Relief – vermutlich die unabhängig von dem Passionszyklus bestellte Darstellung des Königs David, den Philipp II. besonders verehrte.



Abb. 8 Abendmahlskelch für die Stettiner Schlosskirche.
Alexander Wegener, Stettin, 1558. Stettin, Muzeum Narodowe w Szczecinie (Foto: Muzeum Narodowe w Szczecinie)

Nach dem Tod beider Lencker suchte Hainhofer in Augsburg vergeblich nach einem Goldschmied, der diese Aufgabe übernehmen könnte. Letzten Endes wurden die weiteren Reliefs wohl von einem oder mehreren unbekannten Stettiner Goldschmied(en) ausgeführt.⁴⁴

Die Passionsreliefs waren also kein Werk, das einfach bei einem Künstler außerhalb des Landes in Auftrag gegeben, also importiert wurde, wie es bei einer anderen Silberarbeit der Fall war, einem Bildnisrelief des Herzogs und seiner Gemahlin, das Jan de Vos 1614 ausführte.⁴⁵ Bei dem Passionszyklus wurde nicht nur das Konzept in Stettin erfunden, die Augsburger Goldschmiede mussten dem Modus der von Körver bereits ausgeführten Platten weitgehend folgen. Ferner musste sich der unbekannte, wohl Stettiner Hofgoldschmied wiederum an Körvers und Lenckers Arbeit anpassen. Der Satz von zwölf Reliefs ist also gewissermaßen ein kollektives Werk, das in Stettin

begonnen, in Augsburg weiterentwickelt und wiederum in Stettin, jedoch von einem anderen Meister fertiggestellt wurde. Christoph und Zacharias Lencker gehörten zu einer Gruppe von Künstlern, die für den Stettiner Herzogshof gearbeitet haben – und das, obwohl sie niemals in Pommern gewesen sind. Sie sind also ein exzellentes Beispiel für jene Künstler, die im Kreise eines Hofes tätig waren, ohne jegliche weitere Verbindungen zum Land oder zum Herrscher.

Die Autorschaft der letzten sechs Reliefs des Passionszyklus Philipps II. ist nicht bekannt. Sie waren zwar mit einem Meisterzeichen, dem Monogramm IKF gezeichnet, jedoch nicht mit der Stadtpunze versehen. Deshalb nimmt die Forschung an, es habe sich nicht um einen Zunftmeister gehandelt. Dieser habe jedoch ebenfalls für den herzoglichen Hof gearbeitet – und das musste keinesfalls Werke von geringerer Qualität bedeuten.

Das bekannteste Beispiel einer solchen Arbeit für den Stettiner Hof ist der 1558 von Herzog Barnim IX. gestiftete Abendmahlskelch für die Stettiner Schlosskirche (Abb. 8). Das Stück wurde von Alexander Wegener ausgeführt, einem mindestens seit 1530 bekannten Stettiner Zunftmeister, der unter anderem 1535 zum Vorsteher der Stettiner Goldschmiedeeinnung gewählt wurde.⁴⁶ Vier seiner Arbeiten sind heute bekannt, alle von vergleichbar hoher künstlerischer Qualität. Darunter ist der Barnimskelch das beste Werk, in dem sehr gelungen die spätgotische Form mit reichem Renaissanceornament verbunden wurde. Die Dekoration wird mit den Mitte des 16. Jahrhunderts herausgegebenen grafischen Vorlagen von Virgil Solis in Verbindung gebracht; zudem ist der Stettiner Kelch eines der frühesten erhaltenen Beispiele der Verwendung von Rollwerk und Maureske an einer Goldschmiedearbeit in Europa.⁴⁷

Ein weiteres Beispiel für die Arbeit eines Zunftmeisters ist das Gemälde des Pancratius Renicke mit der Darstellung der Apotheose Herzog Philipps II., datiert 1608 (Taf. XVIII). Über den aus Sorau (Żary) in der Niederlausitz stammenden Maler ist wenig überliefert. 1604 erwarb er das Stettiner Bürgerrecht, 1610 wurde sein Tod vermerkt. Weitere signierte Arbeiten sind unbekannt. Das 50,4 mal 38,6 Zentimeter kleine Ölgemälde auf Kupferblech zeigt ein komplexes, vielfältiges ikonografisches Programm, das der Glorifizierung des Herzogs dient, ergänzt um eine panegyrische Inschrift.⁴⁸ Komposition und Inhalt passen besser zu einem monumentalen Tafel- oder Wandgemälde als zu einem Kabinett-



Taf. XVIII Apotheose Herzog Philipps II. von Pommern. Pancratius Renicke, 1608.
Stettin, Muzeum Narodowe w Szczecinie (Foto: Muzeum Narodowe w Szczecinie)

stück. Das lässt vermuten, dass es sich hier um eine Studie für eine größere Komposition handelt, was die etwas skizzenhafte Malweise bestätigen mag, oder um ein Objekt, mit dem der Maler seine Fähigkeiten dem potenziellen Auftraggeber vor Augen stellte. Abgesehen von der ursprünglichen Funktion des Bildes ist es ein Zeugnis der hohen Qualität der Arbeiten der Zunftmeister, die für den Stettiner Herzogshof arbeiteten.

Die hier charakterisierten Arten der Einbindung einzelner Künstler in den Kreis des pommerschen Hofes sind nicht einmalig oder besonders. Vielmehr kann die Situation in Stettin als typisch für kleinere und mittlere Fürstenhöfe jener Zeit in Mitteleuropa gelten – was aber diese Fallstudie interessant macht. Der Kreis der für die Herzöge von Pommern tätigen Künstler war grundsätzlich weder einheitlich noch stabil. Das war weniger eine Folge der spezifischen Situation der indirekten Erbfolge in Stettin als vielmehr der Art und Weise, wie die Herrscher und Fürsten der Frühen Neuzeit ihre Kunstpolitik realisierten – so auch die Herzöge von Pommern. Der Kreis der Hofkünstler war eher klein und mit den Grundbedürfnissen eines Hofes verbunden – Porträtmalerei, Herstellung von Medaillen und Schmuck. Wechsel in jener Gruppe waren einerseits mit dem Regierungsantritt neuer Fürsten verbunden, andererseits mit dem Streben der Künstler, sich eine sichere Position zu erarbeiten. Das brachte wahrscheinlich einige Künstler dazu, auf die Anstellung bei Hof zugunsten einer Zugehörigkeit zur Zunft zu verzichten, besonders in Anbetracht eines baldigen respektive sich gerade vollzogen habenden Wechsels an der Spitze. Ein Beispiel dafür sind vor allem die Karrieren Thomas Nethers und David Redtels. Die großen und wohlhabenden Städte Pommerns, eines vor dem Dreißigjährigen Krieg zumindest im westlichen Teil stark urbanisierten Landes, boten einen stabilen und vor allem größeren Markt als der Hof bzw. die Höfe des Herzogshauses wie auch des Landadels, deren finanzielles Potenzial demjenigen des reichen Bürgertums nachstand. Darum spielten auch Zunftmeister eine wichtige Rolle im Kunstbetrieb des Hofes, denn sie waren in der Lage, ein Qualitätsniveau anzubieten, das selbst sehr kunstsinnige Herrscher wie Barnim IX. oder Philipp II. zufriedenstellen konnte – so wie Alexander Wegener oder Johan Körver.

Der enge Kreis von Künstlern in der näheren Umgebung wurde oft durch weitere ergänzt, die man mit speziellen Aufgaben betraute, so Wilhelm Zacharias mit

dem Bau der Gewölbe im Stettiner Schloss, Hans Schenck mit dem Portätrelief Philipps I. in Ückermünde oder die sächsischen Baumeister Barnims IX. Solche Aufträge verbanden sich jedoch nicht automatisch mit dem Aufenthalt der Auftragnehmer am Hof. Besonders bei kleinformatischen, leicht transportierbaren Objekten war eine Fernbeauftragung relativ häufig. Das bedeutete jedoch nicht, dass jene Kunstwerke als reine Importstücke gelten können. Das Beispiel der Silberreliefs von Philipp II. beweist eindeutig, dass der Auftraggeber nicht nur Inhalt, sondern auch weitgehend die Form bestimmen konnte. Auch die oben erwähnte Arbeit Schencks ist wahrscheinlich in seiner Berliner Werkstatt angefertigt worden, und ein Aufenthalt des Meisters in Ückermünde war – wenn er überhaupt stattfand – nur mit der Anbringung an der Wand verbunden. Ähnlich entstand der große Stammbaum Krommenys: Der Auftraggeber lieferte weitestgehend die Inhalte, d. h. Texte, Wappen und Bildnisse, bestimmte aber gewiss auch die Art der Narration, vor allem die Herausstellung eines bestimmten Hauptstamms der Dynastie. Ob Krommeny sein Werk im Ganzen oder zu einem wesentlichen Teil in Güstrow angefertigt hat, ist nicht klar; jedenfalls war er in die Hofkunst des Herzogshauses stark involviert, obwohl er nur kurz oder gar nicht in Pommern anwesend war.

Die oben skizzierte Aufteilung der für den Stettiner Herzogshof arbeitenden Künstler in vier Gruppen ist selbstverständlich nichts Spezifisches. Vielmehr handelt es sich um eine typische Situation, um ein Beispiel als *pars pro toto* für den Kunstbetrieb an den Fürstenhöfen um 1600. Deswegen sind jedoch die geschilderten Beispiele für Verbindungen zwischen Hof und Künstler nicht weniger interessant, vor allem die große Dynamik der Veränderungen, verursacht durch einzelne Initiativen, die von Herrschern ausgingen, wie auch durch das Streben der Künstler nach einer festen, prominenten Position. Auch die wechselnden »Moden« der Kunst und der damit verbundene Bedarf an Auftragnehmern von bestimmten Fähigkeiten und Kenntnissen hatten sicherlich Einfluss auf diese Dynamik, wahrscheinlich sogar größeren als die Herrscherwechsel. Gewiss übten auch Kontakte zwischen den Dynastien erheblichen Einfluss auf jene Veränderungen aus, nicht zuletzt durch die noch wenig bekannten Netzwerke der Frauen, vor allem der in verschiedene Häuser eingeheirateten Schwwestern und Cousinen. Die weitere Erforschung dieser Prozesse verlangt vor allem die Erschlie-

ßung der Hofarchive, die in Stettin zu beträchtlichen Teilen erhalten geblieben sind, sowie der Korrespondenz zwischen den Mitgliedern einer Dynastie, mit den verwandten Herrscher- und Fürstenhäusern sowie der Herzöge mit ihren Kunstagenten.

Literatur

- [Ausst.-Kat. Berlin 2009]: Ausst.-Kat. Cranach und die Kunst der Renaissance unter den Hohenzollern. Kirche, Hof und Stadtkultur. Eine Ausstellung der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg in Kooperation mit der Evangelischen Kirchengemeinde St. Petri-St. Marien. Hg. von Hans Georg HILLER VON GÄRTRINGEN. Berlin 2009.
- BĄDKOWSKA, Justyna: Malerei am Hofe der pommerschen Herzöge im 16. und 17. Jahrhundert aus der Sammlung des Muzeum Narodowe w Szczecinie. In: MAKALA 2013/I, 43–59, 110–114, 123–159, 168–188.
- BAHLCKE, Joachim / ROHDEWALD, Stefan / WÜNSCH, Thomas (Hgg.): Religiöse Erinnerungsorte in Ostmitteleuropa. Konstitution und Konkurrenz im nationen- und epochenübergreifenden Zugriff. Berlin 2013.
- BETHE, Hellmuth: Studien zur Renaissanceplastik in Pommern. In: Baltische Studien N. F. 34 (1932), 203–212.
- [BETHE 1937/I]: BETHE, Hellmuth: Die Kunst am Hofe der pommerschen Herzöge. Berlin 1937.
- [BETHE 1937/II]: BETHE, Hellmuth: Die Bildnisse des pommerschen Herzogshauses. Stettin 1937.
- BETHE, Hellmuth: Neue Funde zur Kunst am Hofe der pommerschen Herzöge. In: Greifswald-Stralsunder Jahrbuch 1 (1961), 152–171.
- BRÜNING, Adolf (Hg.) / LESSING, Julius: Der Pommersche Kunstschränk. Berlin 1905 (Veröffentlichungen der Orlop-Stiftung).
- CANTE, Andreas: Hans Schenck oder Scheußlich (um 1500 – um 1572). Zur historischen Einordnung seines großplastischen Schaffens. Berlin 1993.
- CANTE, Andreas: Hans Schenck oder Scheußlich, 2. Katalog, Anhang, Verzeichnisse, Abbildungen. O. O. 2007 (387–1051).
- CANTE, Andreas: Maler und Bildhauer am Hof der Kurfürsten Joachim I. und Joachim II. im Spiegel der Quellen. In: Ausst.-Kat. Berlin 2009, 42–57.
- CNOTLIWY, Eugeniusz (Hg.): Zamek książęcy w Szczecinie [Das herzogliche Schloss in Stettin]. Szczecin 1992.
- DAHLENBURG, Birgit / SAUER, Rita: Der Croÿ-Teppich der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald – national wertvolles Kulturgut Deutschlands. In: Pommern. Zeitschrift für Kultur und Geschichte 52 (2014), H. 3, 42–47.
- EMMENDÖRFFER, Christoph: Wunderwelt. Der Pommersche Kunstschränk und sein »Hainhofer-Code«. In: EMMENDÖRFFER/TREPESCH 2014, 32–57.
- EMMENDÖRFFER, Christoph / TREPESCH, Christof (Hgg.): Wunderwelt. Der Pommersche Kunstschränk. Augsburg 2014.
- FRANKOWSKA-MAKALA, Monika: »Das gantze Kleidt is gewesen von einen schönen geblünten Güldenem stück ...« – der Pommernherzöge Kleider und Juwelen aus der Sammlung des Muzeum Narodowe Szczecin. In: MAKALA 2013/I, 81–107.
- FRANKOWSKA-MAKALA, Monika: Herzog Philipp II. – Gelehrter, Sammler, Mäzen. In: ZDERO 2015, 12–51.
- FRANKOWSKA-MAKALA, Monika: Ołtarz z Gryfina Davida Redtela [David Redtels Altar in Greifenhagen]. In: Encyklopedia Pomorza Zachodniego – pomeranica.pl, 2016. URL: www.pomeranica.pl/wiki/O%C5%82tarz_z_Gryfina_Davida_Redtela (29. 6. 2019).
- FRANKOWSKA-MAKALA, Monika: Aleksander Wegener. In: Encyklopedia Pomorza Zachodniego – pomeranica.pl, 2017. URL: www.pomeranica.pl/wiki/Alexander_Wegener (29. 6. 2019).
- GLIŃSKA, Maria: Książęce fundacje w zakresie rzeźby kamiennej [Fürstliche Grundlagen auf dem Gebiet der Steinbildhauerei]. In: JANUSZKIEWICZ/FILIPOWIAK 1990, 75–102.
- GLIŃSKA, Maria: Rezension zu KOCHANOWSKA 1996. In: Materiały zachodniopomorskie 42 (1996), 514–517.
- GLIŃSKA, Maria: Wpływy niderlandzkie w sztuce Pomorza Zachodniego w czasach nowożytnych [Niederländische Einflüsse in der Kunst Westpommerns in der Neuzeit]. In: KAPUSTKA/KOZIEŁ/OSZCZANOWSKI 2003, 276–290.
- GÖSSE, Frank: Von der verschmähten Vasallität zu dynastischer Übereinkunft. Die brandenburgisch-pommerschen Beziehungen zwischen dem ausgehenden 15. und dem frühen 17. Jahrhundert. In: Jahrbuch für die Geschichte Mittel- und Ostdeutschlands 55 (2009), 43–70.
- HELM, Johannes: David Redtel, der bisher unbekannte Künstler des handgemalten »Kreutterbuches« von Johannes Kentmann aus dem Jahre 1563. Hinweise und Belege. In: Sudhoffs Archiv. Zeitschrift für Wissenschaftsgeschichte 53 (1969), H. 2, 153–159.
- HINTERKEUSER, Guido: Funktion und Prestige. Der Ausbau des Berliner Schlosses im 16. Jahrhundert. In: Ausst.-Kat. Berlin 2009, 111–125.
- JANUSZKIEWICZ, Barbara / FILIPOWIAK, Władysław (Hgg.): Mecenat artystyczny książąt Pomorza Zachodniego [Künstlerisches Mäzenatentum der Herzöge Westpommerns]. Szczecin 1990.
- KAPUSTKA, Mateusz / KOZIEŁ, Andrzej / OSZCZANOWSKI, Piotr (Hgg.): Niderlandyzm na Śląsku i w krajach ościennych [Der »Niederlandismus« in Schlesien und den Nachbarländern]. Wrocław 2003.
- KOCHANOWSKA, Janina: Tryptyk Barnima XI. [Das Triptychon Barnims XI.]. In: Biuletyn historii sztuki 54 (1992), 129–145.
- KOCHANOWSKA, Janina: Kultura artystyczna na dworze książąt szczecińskich w XVI w. [Künstlerische Kultur am Hofe der Stettiner Herzöge im 16. Jahrhundert]. Szczecin 1996.
- KOŚCIELNA, Joanna: Jan Fryderyk [Johann Friedrich]. In: Encyklopedia Pomorza Zachodniego – pomeranica.pl 2016. URL: www.pomeranica.pl/wiki/Jan_Fryderyk (29. 6. 2019).
- KOZIŃSKA, Bogdana: Ołtarz Davida Redtela z Gryfina. Przyczynek do rozważań nad stylem i ikonografią w malarstwie niemieckim 2 poł. XVI w. [Der Altar David Redtels in Greifenhagen. Ein Beitrag zu Überlegungen zu Stil und Ikonografie in der deutschen Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts]. Magisterarbeit an der Nikolaus-Kopernikus-Universität Toruń (Msc.) 1979.
- KOZIŃSKA, Bogdana: Johann Baptista Perini i jego ołtarz z kaplicy zamkowej [Johann Baptista Perini und sein Altar in der Schlosskapelle]. In: CNOTLIWY 1992, 207–224.
- KRASNOŃBESKA, Kinga: Nowożytna rzeźba kamienna na dworach książąt pomorskich w okresie złotego wieku Pomorza [Neuzeitliche Steinbildhauerei an den Höfen des pommerschen Herzogtums in der Zeit der Goldenen Ära Pommerns]. In: MAKALA 2013/I, 65–69, 197 f.
- KROMAN, Krystyna: Dzieje architektury zamku od schyłku średniowiecza do po czasy współczesne [Die Geschichte der Architektur des Schlosses vom Ende des Mittelalters bis heute]. In: CNOTLIWY 1992, 81–115.
- KUGLER, Franz: Pommersche Kunstgeschichte. Stettin 1840.
- LABUDA, Gerard (Hg.): Historia Pomorza, Tom 2. Do roku 1815, Część 1, 1464/66–1648/57 [Pommersche Geschichte, Bd. 2. Bis zum Jahr 1815, Teil 1, 1464/66–1648/57]. Poznań 1976.
- [MAKALA 2013/I]: MAKALA, Rafał (Hg.): Złoty wiek Pomorza. Sztuka na dworze książąt pomorskich w XVI i XVII wieku. Katalog wystawy stałej, Muzeum Narodowe w Szczecinie / Das Goldene Zeitalter Pommerns. Kunst am Hofe der pommerschen Herzöge im 16. und 17. Jahrhundert. Katalog der Dauerausstellung, Nationalmuseum zu Stettin. Szczecin 2013.
- [MAKALA 2013/II]: MAKALA, Rafał: Kunst im Dienste der Herzöge von Pommern im 16. und 17. Jahrhundert. In: MAKALA 2013/I, 15–42.

MAKAŁA, Rafał: Das Stettiner Schloss unter Herzog Johann Friedrich (1542–1600). In: MAKAŁA/SIMONINI/HUTH 2018, 29–52.

MAKAŁA, Rafał/SIMONINI, Giulia/HUTH, Robert (Hgg.): Unbekannte Wege. Die Residenzen der Pommernherzöge und der verwandten Dynastien als Kunstzentren und Stationen der künstlerischer Migration zwischen Reformation und Dreißigjährigem Krieg. Schwerin 2018.

MUNDT, Barbara: Der Pommersche Kunstschränk des Augsburger Unternehmers Philipp Hainhofer für den gelehrten Herzog Philipp II. von Pommern. München 2009.

MUNDT, Barbara: Der Pommersche Kunstschränk. In: EMMENDÖRFFER/TREPESCH 2014, 20–31.

NEUMANN, Carsten: Die Kunst am Hofe Ulrichs zu Mecklenburg. Kiel 2009.

PISKORSKI, Jan M. (Hg): Pommern im Wandel der Zeiten. Szczecin 1999.

PODRALSKI, Jerzy: Archiwum Książąt Szczecińskich [Das Archiv der Stettiner Herzöge]. Szczecin 1991.

RADACKI, Zbigniew: Rezension zu KOCHANOWSKA 1996. In: *Materiały Zachodniopomorskie* 42 (1996), 523–524.

RADACKI, Zbigniew: Dalszy ciąg dyskusji o autorstwie rozbudowy zamku książęcego w Szczecinie w XVI w. [Eine weitere Diskussion über die Urhebererschaft der Erweiterung der herzoglichen Burg in Stettin im 16. Jahrhundert]. In: *Materiały Zachodniopomorskie*, Nowe Seria 1 (2004), H. 2, 5–18.

REINITZER, Heimo: *Tapetum Concordiae*. Peter Heymans Bildteppich für Philipp I. von Pommern und die Tradition der von Mose getragenen Kanten. Berlin 2012.

RYMAR, Edward: *Rodowód książąt pomorskich* [Der Stammbaum der pommerschen Herzöge]. Szczecin 2005.

SCHLEINERT, Dirk/SCHMEIKART, Monika (Hgg.): Zwischen Thronsaal und Frauenzimmer. Handlungsfelder pommerscher Fürstinnen um 1600. Köln/Weimar/Wien 2017.

SZYMCAK, Dorota Szymczak: *Srebrny ołtarz darłowski* [Der Rügenwalder Silberaltar]. Słupsk 2007.

TUREK-KWIATKOWSKA, Lucyna: Inwentarze zamkowe z XVI i XVII wieku. [Schlossinventare aus dem 16. und 17. Jahrhundert]. In: CNOTLIWY 1992, 147–174.

WACHOWIAK, Bogdan: Pomorze Zachodnie w początkach czasów nowożytnych (1464–1648) [Westpommern am Beginn der Frühen Neuzeit (1464–1648)]. In: LABUDA 1976, 651–1058.

WACHOWIAK, Bogdan: Das vereinigte Herzogtum Pommern (bis 1648). In: PISKORSKI 1999, 129–171.

WEHRMANN, Martin: Beziehungen pommerscher Fürsten zu Florenz. In: *Baltische Studien* N. F. 18 (1914), 57–82.

WERLICH, Ralf-Gunnar/NEUMANN, Carsten: Der Greifenstammbau des Cornelius Krommeny. In: *Pommern. Zeitschrift für Kultur und Geschichte* 47 (2009), H. 1, 27–33.

WISŁOCKI, Marcin: *Sztuka protestancka na Pomorzu 1535–1684* [Protestantische Kunst in Pommern 1535–1684]. Szczecin 2005.

WISŁOCKI, Marcin: Der Croÿ-Teppich. In: BAHLCKE/ROHDEWALD/WÜNSCH 2013, 350–359.

WŁODARCZYK, Edward (Hrsg.): *Szczecin na przestrzeni wieków. Historia – kultura – sztuka* [Stettin im Laufe der Jahrhunderte. Geschichte – Kultur – Kunst]. Szczecin 1995.

ZDERO, Renata (Hg.): Philipp II. Eine Metapher für die Welt. Szczecin 2015.

ŻUCHOWSKI, Tadeusz J.: *Szczecińska kaplica zamkowa w 1577 roku. Próba rekonstrukcji* [Die Stettiner Schlosskapelle 1577. Versuch einer Rekonstruktion]. In: WŁODARCZYK 1995, 207–213.

ŻUCHOWSKI, Tadeusz J.: Rezension zu KOCHANOWSKA 1996. In: *Materiały zachodniopomorskie* 42 (1996), 526–539.

Anmerkungen

1 KUGLER 1840. – Eine ausführliche Übersicht der Literatur zu Hofkultur und Kunst am Hofe der Herzöge von Pommern bei MAKAŁA 2013/II, wie auch bei FRANKOWSKA-MAKAŁA 2015 und MUNDT 2009.

2 BETHE 1937/I. – JANUSZKIEWICZ/FILIPOWIAK 1990. – GLIŃSKA 2003.

3 KOCHANOWSKA 1996.

4 GLIŃSKA 1996. – ŻUCHOWSKI 1996.

5 www.szukajwarchiwach.gov.pl/en/zespol/-/zespol/67996 (27.12.2021).

6 Zur Geschichte des Schlosses ausführlich KROMAN 1992. – MAKAŁA 2018. Dort auch weitere Literatur.

7 BETHE 1937/I, 112. – BETHE 1961, 159.

8 Zuletzt wurden diese Aspekte in Bezug auf die Frauennetzwerke thematisiert: SCHLEINERT/SCHMEIKART 2017.

9 WEHRMANN 1914, 80–82. – MAKAŁA 2018, 34.

10 Zu der Lage des Herzogshauses im 16. und 17. Jahrhundert WACHOWIAK 1999.

11 RYMAR 2005, 389.

12 WACHOWIAK 1976, 783. – GÖSSE 2009, 45–52.

13 Philipps II. Kunstförderung wurde seit KUGLER 1840 mehrfach behandelt, vgl. zuletzt vor allem MUNDT 2009. – EMMENDÖRFFER/TREPESCH 2014. – ZDERO 2015.

14 WACHOWIAK 1976, 993–1003.

15 RYMAR 2005, 435.

16 WACHOWIAK 1999, 146–153.

17 RYMAR 2005, 429.

18 WISŁOCKI 2005, 21–24.

19 Die Angaben zu Nethers Karriere nach KOCHANOWSKA 1996. Dort auch die Quellen und die ältere Literatur. – Siehe auch WISŁOCKI 2005, 90.

20 KOCHANOWSKA 1992, 31–36.

21 Auf der Außenseite der Flügel waren die vier Evangelisten dargestellt. Erhalten geblieben sind nur die drei aus den Rahmen genommenen Bildtafeln. Es gibt keine Informationen über eine Predella, eine Bekrönung oder mögliche andere Bestandteile des Triptychons. BĄDKOWSKA 2013, 123–128.

22 BĄDKOWSKA 2013, 48.

23 HELM 1969.

24 Zu David Redtel v. a. KOZIŃSKA 1979. – KOCHANOWSKA 1996, 114 f. – WISŁOCKI 2005, 64, 74–77. – BĄDKOWSKA 2013, 51 f. – FRANKOWSKA-MAKAŁA 2016.

25 Zu Perini siehe v. a. KOZIŃSKA 1992. – ŻUCHOWSKI 1995, 212. – KOCHANOWSKA 1996, 113 ff., 119. – BĄDKOWSKA 2013, 49–52.

26 Zur Biografie Johann Friedrichs KOŚCIELNA 2016, dort auch weitere Literatur.

27 Zusammenfassungen der Diskussion bei RADACKI 2004, 7–13, und MAKAŁA 2018, 29–31.

28 TUREK-KWIATKOWSKA 1992, 149.

29 So KOCHANOWSKA 1996, 44–46. – HINTERKEUSER 2009, 122 f.

30 So z. B. den Ausbau des Schlosses in Stolp (Słupsk) zum künftigen Witwensitz der Herzogin Erdmute oder den Umbau des seit der Reformation den Herzögen gehörenden Stadthauses der früheren Äbte des Stifts Jasenitz (Jasienica).

31 KOCHANOWSKA 1992.

32 Zu Heymans REINITZER 2012. – WISŁOCKI 2013 (mit weiterer Literatur). – DAHLENBURG/SAUER 2014.

33 RADACKI 2004, 6–9.

- 34 KRASNOŃBSKA 2013, 66, 197 f.
- 35 Als erster hat BETHE 1932, 206 f., das Relief als Werk Schencks erkannt; neuerdings anerkannten dies GLIŃSKA 1990, 82. – CANTE 2007, 429–433. – KRASNOŃBSKA 2013, 195–202. – Auch andere Steinarbeiten aus Pommern wurden im Laufe des 20. Jahrhunderts Schenck zugeschrieben, so das Porträtrelief Barnims IX. und seiner Gemahlin Anna von Braunschweig-Lüneburg (1545), was aber immer wieder infrage gestellt wird. Eine Zusammenfassung der Diskussion bei KRASNOŃBSKA 2013, 66–68.
- 36 CANTE 2009, 42–57.
- 37 NEUMANN 2009, 79–93.
- 38 WERLICH/NEUMANN 2009.
- 39 NEUMANN 2009, 217–221. – Anderer Meinung ist BĄDKOWSKA 2013, 138–147.
- 40 Die technischen Gründe ausführlich bei BĄDKOWSKA 2013, 144–146. – Das Gemälde wurde sicherlich zusammengerollt transportiert, doch an den Nähten gibt es keine Spuren von Ausbesserungen oder wesentlichen Ergänzungen, was nach dem langen Weg von Güstrow, der auf dem Wasserwege vonstatten gegangen wäre, also mehrere Tage gedauert hätte, nötig gewesen wäre. Das bedeutet, dass Krommeny das Bild zumindest am Bestimmungsort vollendet, wenn nicht das ganze Gemälde ausgeführt hat. Außerdem spricht der Umfang der Genealogie dafür, dass sie nur einer der pommerschen Herzöge in Auftrag gegeben und bezahlt haben kann. Ulrichs von Mecklenburg Ahnentafel ist nur 96,5 × 105,5 cm groß, die Stettiner Genealogie hingegen 190 × 693 cm. Es ist zu bezweifeln, dass Ulrich einem seiner Schwäger ein fast 14-fach größeres Gemälde geschenkt haben würde – und besondere politische oder andere Gründe dafür sind bisher nicht bekannt.
- 41 MUNDT 2009 (mit der älteren Literatur). – EMMENDÖRFFER 2014. – MUNDT 2014.
- 42 Zur Kunstpolitik Philipps II. umfassend MUNDT 2009, 77–133.
- 43 SZYMCAK 2007.
- 44 FRANKOWSKA-MAKAŁA 2015, 37–40 (mit weiterer Literatur).
- 45 FRANKOWSKA-MAKAŁA 2013, 22 und 40.
- 46 FRANKOWSKA-MAKAŁA 2017.
- 47 FRANKOWSKA-MAKAŁA 2013, 345–347.
- 48 BĄDKOWSKA 2013, 150–153.

Die Migration von Bildhauern und das Erstarken barocker Bildhauerwerkstätten in Kurland und Riga¹

ELITA GROSMANE

I

In meinem Beitrag möchte ich Fragen in den Mittelpunkt stellen, die sich aus der Betrachtung künstlerischer Strömungen und der jeweils tätigen Kunsthandwerker ergeben. Bewegung und Mobilität waren und sind wichtige Triebkräfte für die Entwicklung und Verbreitung von künstlerischen Prozessen. Doch sind dies nur einige Aspekte, ebenso entscheidend sind die politische und ökonomische Stabilität sowie die Frage nach den Werken selbst und den Auftraggebern.

Eine neue Phase, gekennzeichnet durch die Abkehr von der katholisch geprägten Funktion der Kunst des Mittelalters, wurde durch die Auflösung Altlivlands und die Gründung des Herzogtums Kurland und Semgallen sowie durch das Erstarken des Protestantismus als der führenden Konfession im größten Teil des heutigen Territoriums von Lettland eingeleitet. Doch die neuen von Luther verkündeten Ideen fanden nur langsam Verbreitung. Nach Plünderung und Zerstörung vieler Kirchen folgte eine längere Zeit der Verwirrung und Erstarrung. Die Wiederherstellung der Ausstattungen der verschonten Gotteshäuser mit neuen Kunstwerken erfolgte langsam und stufenweise erst in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts. Damals neigte sich die Zeit der künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten der Renaissance in Europa ihrem Ende zu und an ihre Stelle traten andere, neue Gestaltungsformen und Ideenvariationen, die im östlichen Baltikum nicht auf eine eigenständige Entwicklung oder die Übernahme vormaliger Traditionen zurückgreifen konnten, sondern durch auswärtige wandernde Künstler vermittelt wurden. Diese Migration war in erster Linie durch politische Verhältnisse bedingt und nahm in verschiedenen Gegenden unterschiedliche Formen an. Dies bedeutet, dass sich bisherige künstlerische Erfahrungen nicht in einem allmählichen Übergang entwickelten, sondern vielmehr eine neue Situation eintrat, die dann wiederum typologisch und stilistisch unterschiedliche Entwicklungen hervorrief.

In den späten 80er und 90er Jahren des 16. Jahrhunderts füllten sich die Rigaer Gotteshäuser erneut mit Einrichtungsgegenständen. Als eine der wichtigsten Transit-Initiativen dieser Zeit kann der Bau der Orgel des Rigaer Doms gelten, für den man im Jahre 1595 eine Summe von 5 685 Staatstalern und 3 Mark zahlte. Doch bleibt ungewiss, was dafür geleistet wurde.² Mehr Informationen hat uns der aus Lübeck gekommene Jakob



Abb. 1 Riga, Dom, Orgelprospekt, 1595–1601, 1773–1776
(Foto: Elita Grosmane, Riga, 2018)

Rab mit einer in Holz geschnitzten Inschrift hinterlassen: »Ich meister Jakob Rab genant / Hab dvrch Gottes Gnad vnd Beistand / Zu seiner Ehrn dis[es] Werck fvndirt / Die Gmein hir dvrch auch schon gezirrt. / 1601 die JahrZahl wahr / Da solches all ist worden klar.« Nach Beendigung des Auftrages kehrte Meister Rab nach Deutschland zurück und arbeitete am Orgelprospekt der Marienkirche in Wismar. Über die Person von Jakob Rab ist nichts weiter bekannt,³ doch im Zusammenhang mit der Orgel des Rigaer Doms war er derjenige, der den im 17. und 18. Jahrhundert dominierenden Typus eingeführt hat (Abb. 1). Der Orgelprospekt gehört zu den damals in Holland und Norddeutschland verbreiteten großen zweiteiligen mit mehreren Pfeifentürmen bestückten Organen, die mit Rückpositiv und Basstürmen sowie mit aufwendigem figürlichen und ornamentalen Dekor versehen waren.⁴ Dieser Stil wurde vor allem durch die Meister Hans Scherer den Jüngeren (1570/80–1631) und



Abb. 2 Ugāhlen (Ugāle), Orgelprospekt, 1697–1701
(Foto: Elita Grosmane, 2016)

Arp Schnitger (um 1648–1719) geprägt.⁵ Die Gestaltungsvorgabe ihrer Orgelbauten erreichte nicht nur Riga, sondern verbreitete sich bis nach Kurland.

In der Bildschnitzerwerkstatt von Windau (Ventspils) fertigte der Holzschnitzer Michael Marquardt den Orgelprospekt der Kirche von Ugāhlen (Ugāle) (Abb. 2). Dieses einzigartige Kunstwerk ist nicht nur ein herausragendes Beispiel des damaligen Kunsthandwerks, sondern auch eines der ältesten erhaltenen Instrumente – eine Orgel mit zwei Manualen und einem Pedal sowie 28 Registern, die sich bis heute in ihrem ursprünglichen Aufbau erhalten hat. Eine am Prospekt angeklebte Visitenkarte weist auf die Beteiligung des Instrumentenbauers Cornelius Rhaneus des Älteren (?) (1633–1707) hin.⁶ Selbst das ästhetische Abweichen von der damals verbreiteten barocken Farbfassung und Vergoldung von Orgeln, die an diesem Instrument aus finanziellen Gründen nicht ausgeführt wurden, mindert keineswegs

das Wahrnehmen der Formen und des bewegten Lichtspiels der Akanthusblätter, der Blüten- und Fruchtgirlanden, der in Holz geschnittenen Engel sowie des mit einem Bewegungsmechanismus versehenen Adlerflügels und des Sterns von Betlehem.

Eine Steigerung in konstruktiver und visueller Hinsicht stellte die in der Bildschnitzerwerkstatt von Windau bei Nicolaus Söffrens dem Jüngeren (1662–1710), dem Schwager Marquardts, in Auftrag gegebene aufwendige Orgel dar. In der zu Lebzeiten des Gutsbesitzers Carl Friedrich von Fircks (1679–1715) erbauten, von außen schlichten privaten Kirche von Lesten (Lestene) entstand eines der aufwendigsten und prächtigsten Ensembles barocker Ausstattung des frühen 18. Jahrhunderts, einschließlich der Orgel (Abb. 3).⁷ Die großen Basstürme auf jeder Seite verleihen der an der Westwand des Mittelschiffs angebrachten zweiteiligen Orgel, die aus einem Haupt- und Rückpositiv besteht, monumentalen Charakter. Doch wie die Orgel in der Kirche von Ugāhlen zeigen sich auch hier verspielte Elemente wie nackte Putti, die Festons tragen und über den Köpfen der Kirchenbesucher schweben. Die Engelsfiguren sind dem Vorlagenrepertoire des Augsburger Goldschmieds und Ornamentenzeichners Abraham Drentwett (1647–1727/29) entlehnt. Die Empore lässt das Instrument prachtvoll aussehen, und die den Prospekt bekronende Adlerfigur berührt sogar das Gewölbe.⁸ Als das formal und stilistisch am nächsten verwandte Instrument kann die große Orgel im Westbau des Lübecker Domes (bis 1942) genannt werden, die in den Jahren 1696–1699 von Arp Schnitger erbaut und vom Bildschnitzer Johann Jakob Budde ausgestaltet worden war.

Das Nachvollziehen der Verbreitungswege bestimmter Muster ist nicht ganz einfach, da sich solche Vorlagen nicht sehr zahlreich erhalten haben. Die rasche Entwicklung und steigende Verbreitung des Buchdrucks und der Druckgrafik im 17. und 18. Jahrhundert waren wichtige und fördernde Faktoren der Kommunikation, doch bleibt unbekannt, auf welche Weise beispielsweise die grafischen Musterlösungen verschiedener Instrumente, darunter auch Orgeln, im Traktat *Syntagma musicum* des Komponisten, Organisten und Gelehrten Michael Praetorius (um 1571–1621) die Entwicklung des Orgelbaus beeinflussten. Einerseits waren die komplexen Konstruktionen der Barockzeit über einen langen Zeitraum weit verbreitet, es war damals ein Höhepunkt in der Entwicklung der Orgelbaukunst erreicht. Andererseits war gleichermaßen die Variationsvielfalt der dekorativen Elemente

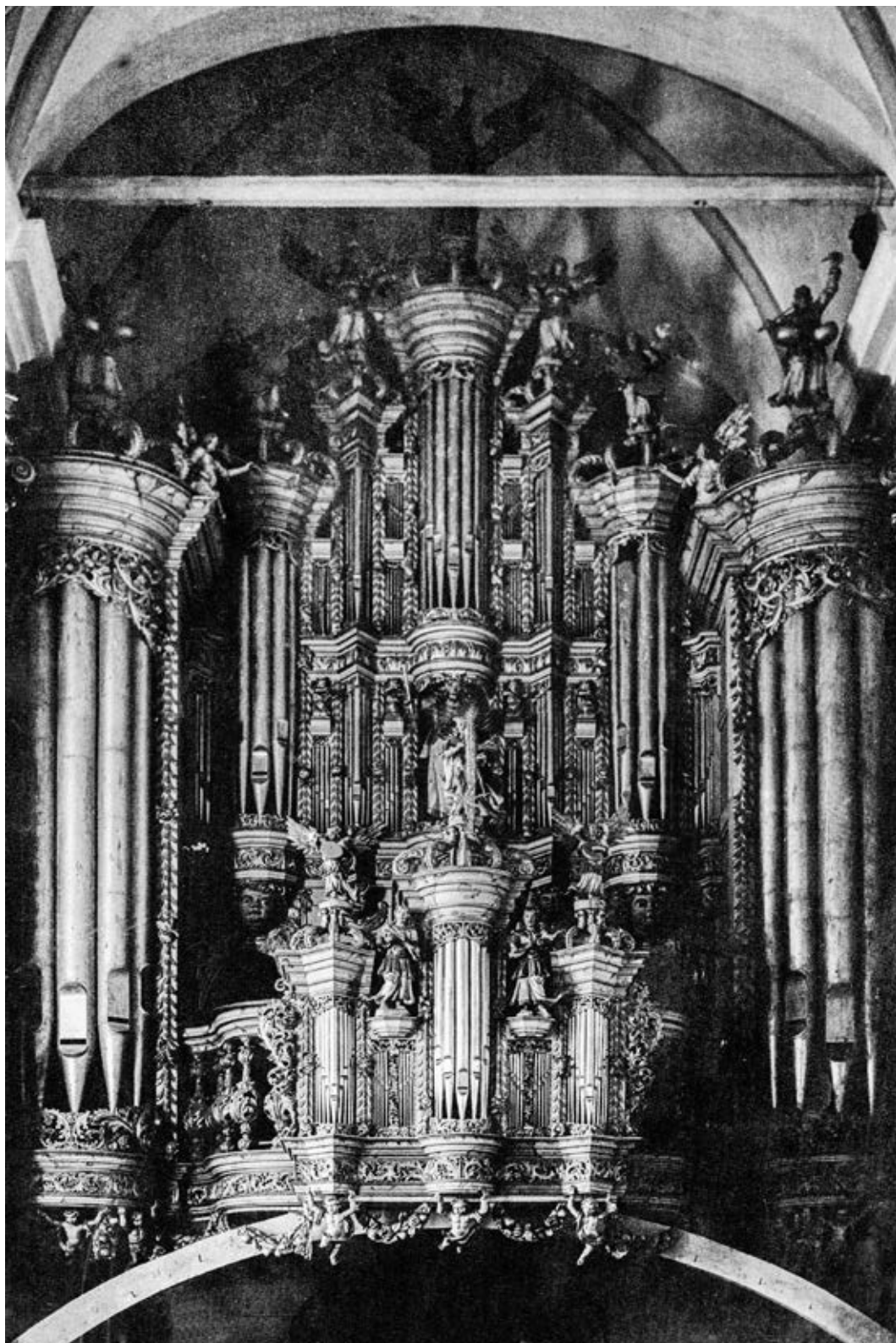
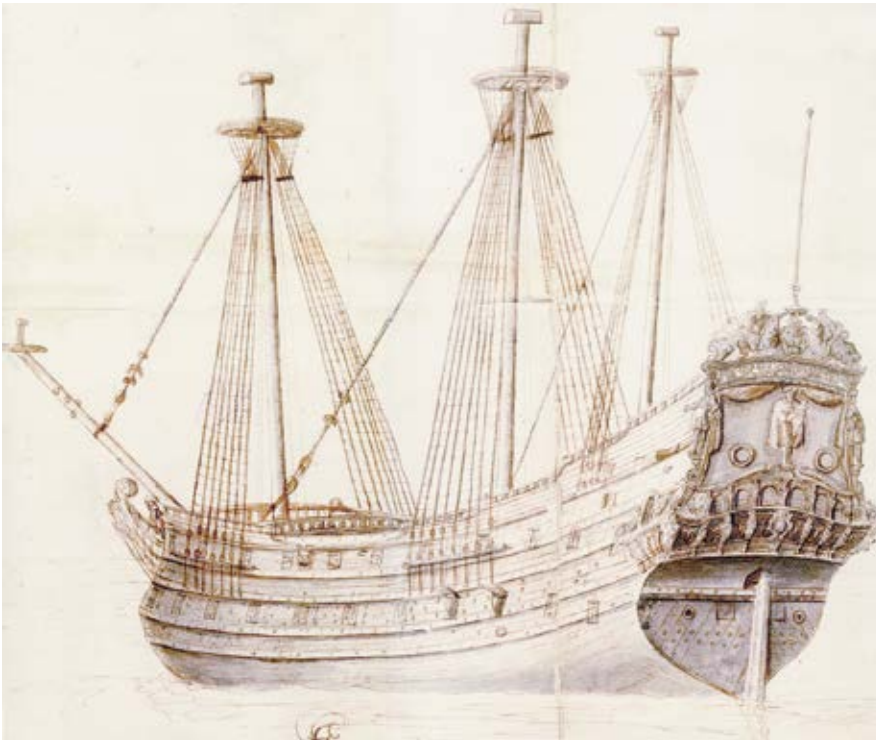


Abb. 3 Lesten (Lestene), Orgelprospekt, 1704–1707
(Foto: Matīss Pluka, 1930, Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, Nr. 24588)



Taf. XIX Zeichnung eines Schiffs, aus der Sammlung des Kurländischen herzoglichen Archivs, Historisches Staatsarchiv Lettlands des Lettischen Nationalarchivs / Latvijas Nacionālā arhīva Latvijas Valsts vēstures arhīvs (HSAL), Best. 554, Rep. 1, Einh. 850 (Scan: HSAL)

wichtig, die in Zusammenarbeit der in der jeweiligen Region und Werkstatt beteiligten Bildschnitzer, Fassmaler, Vergolder und Orgelbaumeister entstand und die wiederum von den Vorstellungen und Wünschen der Auftraggeber und nicht zuletzt ihren finanziellen Möglichkeiten und Ambitionen bestimmt wurden.

II

Nach dem Zerfall der Livländischen Konföderation im März 1562 entstand das Herzogtum Kurland und Semgallen mit der Hauptstadt Mitau (Jelgava). Die relative Unabhängigkeit des Herzogtums förderte die Entstehung mehrerer Holzbildhauerwerkstätten. Die Region wurde zu einem bedeutenden Zentrum barocker Holzbildhauerkunst, in der die Zuwanderung mit der Entstehung stabiler lokaler Traditionen eng verbunden war. Als ein dafür besonders anschauliches Beispiel sei die an der Windauer Werft angesiedelte Werkstatt angeführt. Diese Werkstatt bestand fast 100 Jahre lang, hier arbeiteten Holzbildhauer über drei Generationen.

Das Entstehen der Werkstatt wurde durch das wirtschaftliche Wachstum des kurländischen Herzogtums mit seinem aktiven Außenhandel gefördert, für dessen Stärkung eine Flotte notwendig war. Ebenso wichtig war dabei die Repräsentation. Bezeichnend scheint in diesem Zusammenhang die vielzitierte Aussage von Jean-Batiste Colbert (1619–1683), Premierminister des französischen Sonnenkönigs Ludwig XIV., zu seinem Ausbauprogramm der Flotte: »Es scheint mir angebracht, die Größe des Königs und seine Macht den entlegensten Ländern nicht nur durch die Anzahl und Stärke seiner Schiffe, sondern auch durch die Pracht und Schönheit ihrer Ornamente zu vermitteln.«⁹ Dieses Programm wurde ergänzt um Entdeckungen ferner Länder, ihre Kolonialisierung und wirtschaftliche Ausbeutung. An solch ambitionierten Vorhaben wollte sich auch das Herzogtum Kurland und Semgallen beteiligen. So wurden für die Zeit von 1639 bis 1693 zwei karibische Inseln, Trinidad und Tobago, zu Kolonien namens Neukurland. Um sie zu erreichen, wurden Schiffe benötigt.



Taf. XX Topografische Planskizze der Stadt Windau und Umgebung, Stockholm, Kgl. Krigsarkivet, 35 Bandet, No. 86, No. 1046 (Foto: Kgl. Krigsarkivet)

Im 17. Jahrhundert war ein Schiff ein Statussymbol der Macht und zugleich ein Kunstwerk von komplexem architektonischen Aufbau, für das die Bezeichnung »schwimmender Barock« durchaus zutreffend ist.¹⁰ Auch der Herzog von Kurland, Jakob Kettler (* 1610, reg. 1638/42–1682), beschloss, die Flotte der mächtigsten europäischen Staaten um seinen Anteil zu ergänzen. Die Entscheidung fiel mit einer Zeit der Veränderungen im Schiffsbau zusammen, in der es modern wurde, das Galleon des Schiffskorpus und insbesondere das Heck umfangreich zu verzieren. »Um 1620 ist die Verwandlung des Hecks vom bloßen Funktionselement eines Schiffes zum repräsentativen Architekturprospekt vollzogen.«¹¹ Die künstlerische Gestaltung der Schiffe im Herzogtum Kurland folgte dem Beispiel der eher zurückhaltend geschmückten Schiffe der Niederländer, indem die Schiffseiten schmucklos belassen wurden. Doch verzichtete man nicht auf den thematisch breit gefächerten Dekor des Hecks als Hauptelement, angefangen mit Porträts weltlicher Herrscher bis hin zu mythologischen Gottheiten, Helden und biblischen Gestalten (Taf. XIX). Einen Ein-

blick in die Ikonografie der kurländischen Schiffe geben ihre Namen wie beispielsweise »Wappen des Herzogtums Kurland«, »Der rote Löwe«, »Der Schwan« und weitere. Am 27. August 1687 wurde dem kurländischen Herzog aus Grobin (Grobiņa) gemeldet, dass am Heckspiegel eines Schiffes die Figur eines Seepferds befestigt und weitere Arbeiten ausgeführt werden sollten.¹² Am 11. November 1694 wird von einem neuen großen Schiff berichtet, dessen Bau so weit fortgeschritten sei, dass der Heckspiegel angepasst werden könne, der auf Wunsch des Herzogs mit einer Figur der Herzogin verziert und hierfür nicht nur »die Manier der Kleidung«, sondern auch der »gnädigsten Hertzoginn Conterfeÿ (...), daß eine Ähnlichkeit auch des Angesichtes treffen möchte«,¹³ benötigt würden. Auch auf solche Weise verlieh die künstlerische Fertigkeit der Bildhauer den Schiffen ihre prachtvolle Gestalt und künstlerische Ausstrahlung.

Auch die gesamteuropäische politische und wirtschaftliche Konjunktur, bedingt durch die hohe Nachfrage an Lebensmitteln, begünstigte diese Entwicklung, sodass in Windau, einer der ältesten Städte Kur-



Abb. 4 Libau (Liepāja), Retabel der St.-Annen-Kirche, Nicolaus Söffrens d.J., 1697 (Foto: Elita Grosmane, 2019)

lands, eine Schiffswerft errichtet wurde, in der in den etwa 50 Jahren zwischen 1638 und 1682 insgesamt 44 Kriegs- und 79 Handelsschiffe gebaut wurden. Die Schiffe waren nicht nur Transportmittel, sondern auch eine gefragte Ware, die nach England, Frankreich, Venedig u. a. verkauft wurde. Während der Blütezeit beschäftigte die Werft etwa 100 Mitarbeiter, darunter auch den Holzschnitzer Nicolaus Söffrens den Älteren († 1694), der in Windau erstmalig am 17. Februar 1656 bei der Eheschließung mit Magdalena Wierig in Erscheinung trat.¹⁴ Sein niederländisch lautender Familienname und die Annahme, dass er im Zuge der großen Wanderungswelle niederländischer Handwerker während des Dreißigjährigen Krieges (1618–1648) in das Herzogtum Kurland und Semgallen

gekommen sei, könnten erste Anhaltspunkte bei der weiteren Suche nach seiner Herkunft sein.

Aus dieser Zeit gibt es keine Schiffe mehr, aber im Königlichen Kriegsarchiv in Stockholm hat sich ein topografischer Plan von Windau und Umgebung erhalten (Taf. XX).¹⁵ Vermutlich ist er während der schwedischen Überfälle Ende der 50er Jahre des 17. Jahrhunderts entstanden. Außerhalb der Stadt, am linken Ufer des gleichnamigen Flusses ist der Standort der Schiffswerft eingezeichnet. In einem umzäunten Territorium wird auch ein im Bau befindliches Schiff gezeigt. Mit dem Buchstaben H wurde der Hafen markiert und vermerkt, dass sich dort bis zu 20 Schiffe befanden.

Darstellungen von Schiffen in verschiedenen Fertigungszuständen finden sich auch auf Zeichnungen in

der Sammlung Herzog Jakobs von Kurland.¹⁶ Es handelt sich dabei hauptsächlich um Arbeitsskizzen mit der Wiedergabe der verschiedenen Schritte der Schiffsproduktion und sachlichen Erläuterungen in niederländischer Sprache. Ungewöhnlich erscheint auch ein im Jahre 1653 bei Hendrick Iansz Vissher in Amsterdam gedrucktes Blatt mit der Darstellung eines merkwürdigen Unterwasserbootes, wofür sich, wie festgestellt werden konnte, der kurländische Herzog ebenfalls interessierte.¹⁷

III

Doch die scheinbare Idylle war gegen Kriegszerstörungen und polnisch-schwedische Überfälle nicht ausreichend gewappnet, worunter der Schiffsbau litt und Holzbildhauer andere Verdienstmöglichkeiten und Einnahmequellen suchen mussten. Neben Tischlerarbeiten wurden in der Schiffswerft auch kirchliche Aufträge ausgeführt, so 1663 die Erneuerung der zerstörten Ausstattung der St.-Katharinen-Kirche in Goldingen (Kuldīga), die Nicolaus Söffrens d. Ä. zusammen mit dem Tischler Englein Tiessen übernahm.¹⁸ An diesen Objekten werden die für die Werkstatt von Söffrens charakteristischen Merkmale der Komposition und des Dekors zum ersten Mal fassbar. Trotz der späteren Veränderungen des zweistöckigen Retabels bleibt sein klarer und ausgewogener Aufbau ablesbar. Im Gegensatz zu dem manieristischen Flimmern kleinteiliger Formen, das bislang die konstruktive Qualität der Säulenordnungen in der bildenden Kunst Kurlands verschleiert und versteckt hatte, zeigt sich hier die Rückkehr zu den klassischen Grundfunktionen. Die prächtigsten Bestandteile des Retabels sind heute die Ohrmuscheldekore, die mit hölzernen-steinen Figuren kontrastieren. Ursprünglich waren diese farbig gefasst und durch gold- und silberfarbene Details auf schwarzem Grund belebt.¹⁹

Wie einst ihr Vater, wandten sich auch die Söhne der Holzbildhauerei von kirchlichen Ausstattungsgegenständen zu. Der jüngste Sohn, Nicolaus Söffrens d. J. (1662–1710), schuf 1697 für die St.-Annen-Kirche in Libau (Liepāja) das aufwendigste und eindrucksvollste Barockretabel in Kurland (Abb. 4) und bezeugte dies durch seine an einer seitlichen Säule in auffallender Weise angebrachte Signatur »HOC ALTARE FECIT NICOLAVS SÖFFRENS VINDAVIAE Aō 1697« (Abb. 5).²⁰ Dieses Retabel zeichnet sich durch einen mehrgeschossigen architektonischen Aufbau mit glatten oder gewundenen Säulen aus, die ohne expressive Übertreibungen mit figür-



Abb. 5 Libau (Liepāja), Retabel der St.-Annen-Kirche, Signatur des Bildhauers, Nicolaus Söffrens d. J., 1697 (Foto: Māra Brašmane, 1981)

lichen und ornamentalen Elementen verbunden werden. Das ikonografische Programm ist hier besonders ausführlich gestaltet und verweist auf den Gebrauch von druckgrafischen Vorlagen, so in der Wiedergabe der Himmelfahrt Christi und Grablegung Christi, oder auch in der Gestaltung der Akanthusornamente, die beispielsweise denen des Prager Hoftischlers Marcus Nonnenmacher (1653–1720) ähneln, der in Akanthusranken nackte Putti setzte.²¹ Beachtung verdient auch die Kreuzigungs-



Abb. 6 Lesten (Lestene), Kanzel, emblematische Reliefs, Nicolaus Söffrens d.J. (Werkstatt), 1704–1707
(Foto: M. Pluka, 1930, Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, Nr. 24586)

darstellung im unteren Bereich des Retabels mit der Gottesmutter und dem Lieblingsjünger Johannes sowie zwei Engeln, von denen einer mit einem Lorbeerkrantz, der andere mit einem zerzausten Tüchlein in den Händen zu Füßen des mit vier Nägeln Gekreuzigten angeordnet ist, was der Szene einen leicht mystischen Anstrich verleiht und damit an die vorgotische Tradition erinnert, die im 17. Jahrhundert wiederbelebt wurde. Möglicherweise rührt diese spezifische Darstellungsform aus seiner Lehrzeit als Wandergeselle her, über die wir zwar nichts wissen, die er aber vermutlich in einer damals gefragten und in zeitgenössischen theologischen Diskursen gut unterrichteten Bildhauerwerkstatt verbrachte.

Es ist bemerkenswert, dass der Vier-Nägel-Kreuzifixus noch einmal zehn Jahre später in der von Söffrens d.J. hergestellten Ausstattung der Kirche von Lesten (1704–1707) Anwendung fand, in der er in einer

dynamischeren, auf das Rokoko hinweisenden Art den Aufbau des Retabels der St.-Annen-Kirche in Libau wiederholte. Obwohl hier noch die gleiche, durch Horizontale und Vertikale gebildete dreiteilige Gliederung und die Ikonografie mit Kreuzigung, Grablege Christi sowie den Patriarchen des Alten Bundes und flankierenden Jüngern Christi beibehalten wurde, tritt doch anstelle der kompakten Zentrierung und des ovalen Umrisses am Retabel der St.-Annen-Kirche ein ausladender architektonischer Aufbau und erhält zudem eine solche wichtige Neuerung wie den lichtdurchfluteten Strahlenkranz, durch dessen zusätzlichen Lichteinfall die Wahrnehmung der mit dekorativen Elementen gesättigten Komposition erleichtert wird.

Die Kanzel der Kirche in Lesten stellt hingegen in der Kunst des Herzogtums insgesamt wie auch im künstlerischen Schaffen der Söffrens-Werkstatt einen Einzelfall dar (Abb. 6). Ungewöhnlich erscheinen hier die em-

blematischen Reliefs am Kanzelkorb mit Darstellungen wie einem Seifenbläser, der die Vergänglichkeit des Lebens symbolisiert, oder einem Rosenbusch mit überdimensionierten Blüten und Bienen, dazu entsprechenden Hinweisen in Textform. Das regionale Interesse führte zu verschiedenen Formen des Umgangs mit Emblemen und ihrer Wahrnehmung. Es war der Patron, auf dessen Wunsch der Kirchenbau nicht nur dekorativ vervollkommenet wurde, sondern die Ausstattung auch einen spezifischen Sinn erhielt, der dann Nachbarn und Gästen stolz vorgeführt werden konnte.

Gemäß der damaligen Rechtsprechung sollte der am 26. August 1660 geborene ältere Bruder Johann der rechtmäßige Erbe der Schiffswerft in Windau werden. Sein Name kommt allerdings in den schriftlichen Überlieferungen der Werft überhaupt nicht vor. Vermutlich blieb er während seiner Lehrjahre in Westpreußen und wurde dort als Sewrentz aus Elbing bekannt. Nachrichten über sein Wirken sind aus der Heilig-Kreuz-Kirche in Warschau überliefert; an deren Altaraufsatz sind Skulpturen (1697–1704) von Johann Söffrens enthalten, die nach einem Entwurf des in Polen tätigen niederländischen Architekten Tylman van Gameren (1632–1706) gefertigt wurden.²² Für die Anfertigung von Altaraufsatz und Kanzel der Kirche in Altfeld (Stare Pole) wurden im Jahre 1711 350 Florin bezahlt.²³

In der dritten Generation erbte der Stiefsohn von Nicolaus Söffrens dem Jüngeren, Johann Mertenss (1690–1737) den Titel eines herzoglichen Bildhauers (Hoftischlers). Sein künstlerisches Wirken fiel in die Spätzeit der Werkstatt. Obwohl Mertenss einige Schnitzarbeiten für Schiffe fertigte und auch einen eigenen Stil entwickelt hatte, zeichnete sich in Zeiten der Pestepidemie und der schwedischen Invasion doch ein allmählicher Niedergang der traditionsreichen Werkstatt ab.

IV

Andere Erfahrungen mit der Migration hatte man in Mitau, der Hauptstadt des Herzogtums Kurland und Semgallen. Der neue Status förderte das Wachstum der Stadt und auch die Nachfrage nach repräsentativen, der zeitgenössischen Barockkunst entsprechenden dekorativen Bildhauerarbeiten für das herzogliche Schloss und die Gotteshäuser. Zu diesem Zweck wurde in Mitau eine Bildhauerwerkstatt gegründet und man lud höchstwahrscheinlich Hans Weidemann († 1614), einen Lehrling (1581) des Lübecker Bildhauers Tönnies Evers des



Abb. 7 Mitau (Jelgava), Lesepult aus der St.-Trinitatis-Kirche, Jelgava, Gederts-Elias-Museum für Geschichte und Kunst, Tobias Heintz (Foto: Jānis Šabanovs, 2019)

Jüngeren (um 1550–1613), nach Mitau ein und verlieh ihm den Titel eines Hofbildschnitzers.²⁴ Jüngere Forschungen schreiben ihm die intarsierte Schüler- oder Chorempore in der St.-Trinitatis-Kirche zu, die insbesondere mit dem von Lübecker Holzschnitzern gepflegten und geprägten Intarsien-Stil verwandt ist, wie ihn beispielsweise die 1600 gefertigte Truhe der Tischlerzunft, heute im St.-Annen-Museum in Lübeck zeigt.²⁵ Nach dem Tod seines Lehrmeisters eröffneten sich für Tobias Heintz (1590–1653), den 24-jährigen Gesellen, neue Möglichkeiten. Unterlagen des Waisengerichts vom 28. November 1614 halten fest, dass er durch die Heirat mit Magdalena Blome, der Witwe und Mutter

zweier Kinder des Meisters Weidemann, dessen Werkstatt und andere Besitztümer übernehmen konnte.²⁶ Schon 1616 fertigte Heintz für die St.-Trinitatis-Kirche das Epitaph des Wilhelm Becker und ergänzte die dortigen Emporen mit figürlichen Holzschnitzarbeiten, und um dieselbe Zeit wurde das Wappen der Herzogin Elisabeth Magdalena von Pommern (1580–1649), heute im Rigaer Museum für Stadtgeschichte und Schifffahrt, intarsiiert.

Aufmerksamkeit verdient auch das von Heintz gefertigte Lesepult, das er zum Dank für die Verleihung des Titels eines Hofischlers der St.-Trinitatis-Kirche schenkte (Abb. 7).²⁷ Eine Inschrift an der Vorderseite lautet »TOBIAS HEINTZ F[ürstlicher] G[naden] HOF DISCH / LER HAT DAS POLBET ZVR ER / RE GOTTES VERERET«; an der Innenseite des Lesepults findet sich ein in Einlegearbeit gefertigtes Selbstporträt mit der Erklärung »DA ICH 1617 ZALT / WAR ICH 27 IAR ALT«. Die szenischen Motive der Opferung Isaaks, der Geschichte von Tobias und die verlorengegangene Darstellung der Verlobung mit Sara könnten als indirekte Hinweise auf das Leben des Bildschnitzers selbst gedeutet werden.²⁸

Der Überfall auf die Stadt durch die Polen und Schweden im Jahre 1621 unterbrach das aktive Stadtleben, viele unter der Steuerlast und den Einquartierungen fremder Söldner leidende Einwohner verließen Mitau. Heintz und seine Familie zogen 1622 nach Reval (Tallinn), wo er Bürgerrechte erhielt und eine Bildhauerwerkstatt gründete. Im Laufe von zwanzig Jahren hat seine Werkstatt die Kirchen der Stadt und Umgebung mit Einrichtungsgegenständen ausgestattet, so zum Beispiel dem Altaraufsatz für die Kirche zu Keila (1632) oder der Kanzel in der Kirche zu Taivassalo (1633) in Finnland.²⁹

Doch die Verbindungen nach Mitau waren nicht abgebrochen. Im Februar 1639 begab er sich mit seinem Stiefsohn, dem Tischler Christofer Weidemann, nach Mitau, um dort Erbschaftsangelegenheiten zu regeln. Die Lage im Lande hatte sich verbessert, die Werkstatt begann wieder Auftragsarbeiten für Kirchen in Lettland zu übernehmen. 1641 wurden zwei große Aufträge fertiggestellt, zum einen die Kanzel für den Dom zu Riga, zum anderen ein von Herzogin Elisabeth Magdalena (1590–1649) gestifteter Altar für die St.-Trinitatis-Kirche Mitau mit den Wappen von Kurland und Pomeranien. Diese Arbeiten leiteten die späte Schaffenszeit des Holzschnitzers Heintz ein und möglicherweise auch seine Rückkehr nach Mitau, da zu dieser Zeit auch andere Auf-

träge ausgeführt wurden. Die Reife seines künstlerischen Talents zeigt sich in der Komposition der Ausstattungsgegenstände wie in der Vielfalt der angewandten figürlichen und ornamentalen Plastiken.

Die Kanzel des Rigaer Doms wurde vom Ratsherrn und Juristen, Landrichter und Assessor des Königlichen Schlossgerichts, Ludwig Hintelmann (1578–1643), und seiner Gattin Katharina († 1666) gestiftet.³⁰ Die Grundstruktur des Kanzelaufbaus lässt bereits früher von Heintz verwendete Muster erkennen, doch muss man in diesem Fall mehrere Veränderungen vom Beginn des 19. Jahrhunderts wegdenken.³¹ Von Heintz stammen das Grundgerüst der Kanzel, die Apostelfiguren in den Nischen des Kanzelkorbs sowie die Tugendallegorien und Engelsfiguren in beiden Geschossen des Kanzeldeckels. Nur eine der Apostelfiguren, die des hl. Lukas, wurde von den verschiedenen Schichten der Farbfassungen befreit. Die hervortretende strahlend weiße Gestalt vor schwarzem Grund, hinterfangen von einem Strahlenkranz in Form einer perlmuttfarbenen Muschel, weist darauf hin, dass die ursprüngliche Fassung der Holzfiguren Marmor imitieren sollte. Lediglich blaue Pupillen und vergoldete Gewandsäume belebten die Figuren ein wenig. Obwohl die Merkmale des Frühstils von Heintz auch noch im Retabel der St.-Trinitatis-Kirche in Mitau erkennbar bleiben, findet sich in seinem Aufbau eine hier erstmalig angewandte und später häufig genutzte Neuerung, indem er in der Mitte des Retabels rechteckig gerahmte Reliefs mit Darstellungen des Heiligen Abendmahls und Christi am Ölberg einsetzte, deren expressiv bewegter Gewandfaltenrhythmus die Komposition belebt.

Es haben sich zwei weitere Kircheneinrichtungen aus der Zeit des Herzogtums Kurland erhalten: der um 1645 entstandene Altar und die Kanzel der Kirche von Schleck (Zlēkas) sowie die 1648 fertiggestellte Einrichtung der Kirche zu Neuenburg (Jaunpils) (Abb. 8). Zur Herkunft beider Objekte gibt es unterschiedliche Meinungen, manche Autoren schreiben sie Tobias Heintz zu, Sten Karling hielt sie hingegen für Nachahmungen: »Beide Aufsätze sind typische Epigonenwerke (...), es handelt sich hier um zwei verschiedene Meister, die bei Heintze gelernt (haben).«³² Man sollte aber im Auge behalten, dass Heintz zu dieser Zeit noch arbeitsfähig war und beide Einrichtungen zu seinen Lebzeiten entstanden. Nach Restaurierung der Einrichtung der Kirche zu Neuenburg einschließlich der Entfernung späterer Farbfassungen zeigt sich, dass man der Auffassung von Karling zustim-



Abb. 8 Neuenburg (Jaunpils), Retabel, 1648
(Foto: Elita Grosmane, 2016)

men kann, dass die Einrichtungen in Schleck und Neuenburg mehr durch ihre auffallend grelle Farbfassung blenden als durch die Qualität der Holzschnitzarbeiten.

Viel schwieriger ist es, die Auftragsgeschichte des sogenannten Meisters von Subbath (Subate) nachzuvollziehen. Der Notname des unbekannten Meisters rührt von der Dichte der ihm zugeschriebenen Denkmäler in der Stadt Subbath an der Grenze zu Litauen her. Sieben bis acht verwandte Kircheneinrichtungen räumen jedoch alle Zweifel an der Existenz eines solchen Meisters aus. All diese Objekte sind ähnlich im Aufbau und zeigen eine reiche barocke Formensprache in einer stilistisch individuellen Ausführung: rhythmisch sich wiederholende Gewandfalten, liebliche Gesichtszüge mit verspielten Haarlocken an den Ohren und betont dekorative Ornamente, so im Falle der Einrichtung in der Kirche zu Stelmuže (Litauen) oder an der stilistisch später entstandenen Kircheneinrichtung in Subbath. Stilis-

tisch am nächsten verwandt scheinen die Arbeiten von Johann Sasse (1640–1706) aus der Werkstatt von Attenborn zu sein, so zum Beispiel die um 1700 datierte Kanzel der evangelisch-lutherischen Kirche in Unna, wie ein Vergleich der am Schalldeckel der Kanzel angebrachten Engelsfiguren in ihren langen Hemden zeigt, den mit einem Gürtel zusammengehaltenen Chiton, die unten dreieckige Umschläge bilden. Die Herkunft der künstlerischen Anregungen des Meisters von Subbath bedarf jedoch weiterer Recherchen.³³

V

Im Folgenden schauen wir nach Riga, der größten Hafenstadt der Region, wohin durch viele Handelskontakte kulturelle und künstlerische Anregungen und Einflüsse aller Art leicht gelangten, doch nur selten dauerhaft blieben und stabile lokale Tradition bildeten. Dies hing mit den häufig wechselnden Machtverhältnissen sowie der vielfältigen Zusammensetzung der Einwohnerschaft zusammen. Doch auch in diesem Territorium erreichte man eine Hochkonjunktur des Barocks. Mehr als durch die Anzahl der erhaltenen Kunstwerke aus dieser Zeit kann diese Aussage durch eine Statistik der Quellen bestätigt werden, wonach in der Zeit von 1600 bis 1650 in Riga 16 Bildhauer registriert waren, von 1650 bis 1700 waren es bereits 50, bis zur Mitte des nächsten Jahrhunderts, von 1700 bis 1750, sank ihre Zahl wieder auf 13.³⁴ Eine solche Statistik ist der wichtigste Anzeiger für Künstlerwanderungen, doch lässt sich daraus noch kein detailliertes Gesamtbild ableiten. Aus der Menge der erwähnten Bildhauer lässt nur eine begrenzte Anzahl von Vertretern des Kunsthandwerks auf das Bestehen stabiler lokaler Traditionen schließen. Oft kann man nur den Namen und die Tätigkeit der Einwanderer erfahren. Und dies bedeutet keinesfalls, dass in dieser Region die Barockkunst nicht eine gewisse Blüte erreicht hätte.

Im Zusammenhang mit der Migration von Kunsthandwerkern muss der 1665 auf Einladung der Tischlerzunft – »damit er hier bleibe und arbeite« – nach Riga gekommene Michael Brinckmann erwähnt werden. Doch bleibt es unklar, woher er kam. Es ist überliefert, dass er sich 1682 in Danzig (Gdańsk) aufhielt und von dort Briefe an seine Frau schrieb.³⁵ In der Folgezeit war er intensiv tätig und fertigte in den Jahren 1667 bis 1671 unter anderem ein nicht erhaltenes Reiterstandbild des heiligen Ritters Georg an. Bis heute erhalten sind nur das Standbild des hl. Christophorus (1682), das als Wahrzeichen

Rigas gilt, und zwei Figuren mit Trommeln von einst insgesamt 20 Krieger (1688), die auf Postamenten standen und sich im Zeughaus befanden.³⁶ Letztere sind nicht nur ausgeprägt dekorativ gestaltet, sondern auch mit Bewegungsmechanismen ausgestattet. Er unterhielt in Riga eine eigene Werkstatt, und Peter Erich, einer seiner Gesellen, wurde auf Reisen nach Kurland geschickt.³⁷

Des Weiteren sind Nachrichten zum Bildhauer und Baumeister Nicolaess Millich (1629–1699) aus Antwerpen überliefert, der 1650 ein Marmorgrabmal für den Freiherrn von Dunten im Dom zu Riga und einen Gedenkstein (1673) mit Namenskürzel der schwedischen Königin Hedwig Eleonora (1636–1715) über dem Eingangsportal der ihr gehörenden Gutskirche in Alt-Piebalg (Vecpiebalga) fertigte.³⁸

Im Jahre 1678 kam der Bildhauer Michael Merkli aus Basel nach Riga und blieb hier bis zu seinem Ableben im Jahre 1707. Seine einzige durch schriftliche Überlieferungen belegte Arbeit ist ein in Stein gearbeitetes Tauben-Emblem im Lorbeerkranz am Speicher des Hl.-Geist-Konvents.

Um dieselbe Zeit, im Jahre 1679, kam der Bildhauer und Bildschnitzer Dietrich Walter aus Stockholm nach Riga. Er fertigte die Kirchenbank der Schwarzhäupter im Dom zu Riga (1693) und in der St.-Jakobi-Kirche (1694) sowie ein Altarretabel und eine Kanzel für eine Kirche auf dem Lande.

Die Aufzählung lässt sich fortsetzen mit der Nennung des 1680 im Dienst des schwedischen Königs tätigen Christoph Mittelhausen, der gemeinsam mit dem Tischler Hanss Jacob Schrade ein Altarretabel für die St.-Jakobi-Kirche in Riga gefertigt hat.³⁹ Der klare Aufbau und die Verwendung der für die schwedische Bildhauerei charakteristischen klassischen Elemente wie der korinthischen Ordnung mit kannelierten Säulen unterscheidet dieses Retabel von anderen Altaraufsätzen dieser Zeit. Zudem lässt sich an diesem Retabel das Beziehungsgeflecht von Vorbild und Nachahmung aufzeigen: zum einen in der bildenden Kunst Kurlands selbst, so beispielsweise an der zu Beginn des 18. Jahrhunderts entstandenen Einrichtung der Kirche zu Grenzhof (Mežmuiža (Augstkalne)) und am Altarretabel der St.-Annen-Kirche in Mitau; zum andern im künstlerischen Schaffen Südlivlands, so den 1697 vom Mitauer Bildhauer Johann Daniel Schau geschaffenen Altarretabel, Beichtstuhl und Kanzel für die Kirche in Ugahlen. Johann Daniel Schau hatte die Werkstatt des verstorbenen Bildhauers Elias Rohn in Riga übernommen. Das

architektonische Gerüst des Altarretabels in Ugahlen wiederholt zweifellos das Muster des Retabels der Rigaer St.-Jakobi-Kirche, doch verleihen das einheitlich gehaltene ikonografische Programm zur Passion Christi und der vom Rigaer Beispiel abweichende Stil der Holzschnitzarbeiten diesem einen eigenständigen Charakter. Insgesamt kann man der mit Schweden verbundenen Stilströmung eine größere Bedeutung beimessen als bisher angenommen. Um 1675 verfestigten sich dort neue Stilvorstellungen, italienisierende Tendenzen, die sich aus dem Klassizismus eines Giovanni Lorenzo Bernini (1598–1680) ableiteten lassen, sich im künstlerischen Schaffen solch führender Architekten wie Nicodemus Tessins d. Ä. (1615–1681) und Nicodemus Tessins d. J. (1654–1728) spiegelten⁴⁰ und über Riga bis in die Provinz ausstrahlten, wo sie in Form einer zunehmend dekorativer werdenden Stilrichtung mit den lokalen Traditionen verschmolzen.

Mit Riga verbunden sind auch zwei Schächer-Figuren aus einem ehemaligen Kalvarienberg in der Kirche der kurländischen Stadt Kandau (Kandava) (Abb. 9 a–b). In ihrer künstlerischen Qualität heben sie sich vom allgemeinen künstlerischen Niveau ab. Die sich in Schmerzen windenden Körper zeigen anatomische Feinheiten, ohne zu übertreiben, und die seitlich geneigten, schwerfälligen Häupter erinnern an nur den niederländischen Bildhauern eigene stilistische Ausdrucksmittel emotionaler Zustände. So schließt der gute Schächer (Abb. 9 a) in einer friedlichen »Resignation« die Augen, während sich der andere, der Jesus nicht als Erlöser anerkennt, sich abrupt abwendet (Abb. 9 b). In der barocken Bildhauerkunst auf dem Gebiet des heutigen Lettland findet man nichts Vergleichbares. Jüngste Recherchen in Archiven bestätigen, dass sich 1690 in Kandau ein namentlich nicht genannter Bildhauer aus Riga aufhielt, um dort Altar, Kanzel und Beichtstuhl aufzustellen.⁴¹

VI

Dabei dürfen auch andere einzelne, was den Typus betrifft abweichende, im Ausland gefertigte und importierte Kunstwerke nicht außer Acht gelassen werden, weil sich durch sie die Vielfalt der künstlerischen Einflüsse und ihrer Verzweigungen innerhalb einer Epoche und in einer weit von den Entstehungszentren des Barocks entfernten Region nachvollziehen lässt. Zwei Beispiele können angeführt werden: Zuerst sei ein vom Gutsbesitzer von Samiten (Zemīte) gestiftetes Altarretabel



Abb. 9 Kandau (Kandava), gläubiger und verstockter Schächer aus einer Kreuzigung
(Foto: M. Brašmane, 1988)

aus der Werkstatt des Königsberger Holzschnitzers Joachim Pfaff aus der Mitte des 17. Jahrhunderts genannt, das ein im damaligen Kontext einzigartiges, künstlerisch deutlich hochwertigeres Werk darstellt.⁴²

Ein ebenbürtiges Beispiel ist das Ausstattungsensemble der Kirche zu Schönberg (Skaistkalne), das im Zuge der Errichtung des Jesuitenklosters im Besitz der dort ansässigen Gutsherrenfamilie Karmel de Berch entstand. Pater Ernst Sturm (1633–1710) wurde im Auftrag des Provinzials von Österreich nach Schönberg ge-

schickt. Er bestimmte die architektonische Gestalt der Kirche von Schönberg, die vom ursprünglichen Bau der Wiener Jesuitenkirche (1623–1631), erbaut von einem unbekannten Architekten, beeinflusst erscheint.⁴³ Auch im Altaraufsatz spiegeln sich Vorbilder römischen Stils wider, deren klassisch-übersichtlicher Aufbau einen figürlich und ornamental bereicherten, dekorativen Charakter erhalten hat. Höchstwahrscheinlich ist der Autor der stilistisch verwandten Einrichtungsgegenstände wie Retabel, Kanzel und Orgelprospekt im Wirkungs-

kreis der Jesuiten selbst anzunehmen. Das Hauptargument für die Wahl eines Künstlers aus den Ordenskreisen liefern die in prachtvollen Priestergewändern dargestellten Figuren der Ordensgründer Ignatius von Loyola (1491–1556) und Francisco de Xavier (1506–1552) im zweiten Geschoss des Retabels sowie das Ordensmonogramm IHS im Strahlenkranz des Retabels. Die künstlerische Perfektion der Figuren mit stilistischen Merkmalen an der Grenze zur sentimental Lieblichkeit wie zarten Gesichtern, dunklen Augen, kleinen Mündern und anderem sind ungewöhnlich für den Barock in Kurland und legen eher Assoziationen mit Holzskulpturen des österreichisch-alpenländischen Bildhauers Johann Meinrad Guggenbichler (1649–1723) nahe, der der Stilrichtung der »kleinen, rundlichen Putti« zugerechnet wird. Doch war er nicht ihr einziger Vertreter, sodass vorerst unbekannt bleibt, durch wen und auf welchem Wege diese in den 1690er Jahren nach Schönberg gelangte und wie sie im Arbeitsprozess wechselwirkend auf die lokalen Traditionen traf.

Zum Schluss sei noch ein Sonderfall erwähnt. Es ist urkundlich belegt, dass ein Tischler aus Memel (Klaipėda), Eckert Frölich, um 1710 Ausstattungen für zwei Kirchen in Kurland fertigte. Die fast brutal asymmetrische und expressive Formenbildung verleihen den Gestalten aus Rutzau (Rucava, Abb. 10) einen archaisch-irrationalen Ausdruck, trotzdem beauftragte der Kammermeister Chr. Rommel die Herstellung von »*auff dieselbe Manir alß in der Rutzauschen Kirchen, doch nach Proportion etwas größer dergleichen stücke zum gutten Bestande*« für 800 Gulden auch für die Kirche in Niederbartau (Nica).⁴⁴

VII

Der kurze Überblick zeigt, dass sich Holzschnitzarbeiten im Laufe der Zeit überwiegend in kirchlichen Ausstattungszusammenhängen erhalten haben und sich hinsichtlich der Typen zumeist auf wenige Gegenstände beschränken wie Altarretabel (in katholischen Gotteshäusern könnten es bis zu drei sein), Kanzel und Beichtstuhl, die sich im 17. und 18. Jahrhundert auch in lutherischen Kirchen erhalten haben, sowie auf den Orgelprospekt, da Musik eine wesentliche Rolle in den Gottesdiensten spielte. Ergänzend zur Grundausrüstung des kirchlichen Inventars konnten eine Taufe, Emporen und eine Kirchenbank oder eine Loge für den Patronatsherren hinzukommen.

Die profane Kunst ist zumeist durch spätere Umbauten verloren gegangen, doch ihre Blütezeit erreichte sie erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nach der Wahl des Favoriten der russischen Zarin Anna Ioanowna (1693–1740), des Grafen Ernst Johann Biron (1690–1772), zum Herzog von Kurland, der mit seinen groß angelegten Projekten wie dem Bau zweier riesiger Schlösser in Mitau und Ruhenthal (Rundāle) diesen Zweig der Kunst enorm förderte. In dieser Zeit war in dieser Region vor allem der in Bayern geborene Bildhauer Johann Michael Graff (1742–1796) beschäftigt, der allein im Schloss Ruhenthal an der dekorativen Ausstattung von 27 Räumen beteiligt war, darüber hinaus im Winterpalais des Herzogs in Mitau, auch in der Academia Petrina, in den fürstlichen Schlössern in Swethof (Svēte) und Würzau (Vircava), im Schloss Oberpahlen (Põltsamaa) in Estland sowie im königlichen Schloss Łazienki Królewskie in Warschau gearbeitet hat.

Die Ikonografie der Holzschnitzarbeiten in den Sakralbauten des kurländischen Herzogtums ist geprägt von einer überschaubaren Anzahl im lutherischen Bereich ausgebildeter und verbreiteter Motive und ihrer Variationen. Es handelt sich dabei mehrheitlich um Szenen aus der Passion Christi wie dem Abendmahl, dem Gebet am Ölberg, der Kreuzigung, Grablegung, Auferstehung und Himmelfahrt. Hinzu kommen Skulpturen von Aposteln und Evangelisten, Allegorien christlicher Tugenden, Engel, aber auch alttestamentarische Gestalten wie Moses, Aaron, David sowie im katholischen Bereich Heiligenfiguren wie Helena, Ignatius von Loyola und Franz Xaver. Die Verwendung von Emblemata im Dekor der Kanzel in der Kirche zu Lesten bleibt eine Ausnahme.

Im Zusammenhang mit der Wanderung von Holzschnitzern muss schließlich der führende Künstler der barocken Bildhauerkunst Nordlivlands (heute weitgehend zu Estland gehörig) Christian Ackermann (vor 1670–nach 1710) erwähnt werden. Seine künstlerische Handschrift gehört zu den herausragendsten Ausdrucksweisen auf diesem Gebiet. Die Herausbildung des ungewöhnlichen Stils des in Königsberg geborenen Bildhauers, der »*ehrlich und redlich gelernt nicht allein in Riga, Stockholm, Danzig, sondern auch hier in Reval, ja in allen berühmten Städten*«,⁴⁵ leitet man gewöhnlich von ostpreußischen Bildhauertraditionen ab, doch sind weitere Einflussquellen nicht ausgeschlossen. In den 1690er Jahren wandte sich Ackermanns Werkstatt dem sogenannten »strengen Stil« zu, dessen Merkmale in



Abb. 10 Moses aus Rutzau (Rucava), Eckert Frölich, um 1710, Riga, Latvijas Nacionālais mākslas muzejs / Latvian National Museum of Art (Foto: Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, Roberts Kaniņš, 2014)

Lettland am Altarretabel der Kirche Gaicken (Gaiķi) erkennbar wurden. Dieses durch zurückhaltende Schlichtheit charakterisierte Stilphänomen steht im vollkommenen Gegensatz zu den allgemein reichhaltigen und üppigen Formen der bildenden Kunst des Barocks.

VIII

Dieser kurze Überblick zeigt, dass die Verbreitungswege künstlerischer Formen und der Prozess der Werkstattbildung im 17. und 18. Jahrhundert verzweigt und vielfältig verliefen, die Wanderwege der künstlerisch arbeitenden Handwerker sicher weitläufig waren, jedoch bis heute nicht immer präzise nachgezeichnet werden können.

Auf die Frage, was einen Ort für Ankömmlinge attraktiv machte, sind zwei Antworten möglich. Zum einen waren es persönliche Verbindungen, die für einen Wandergesellen als Vermittler aktueller Strömungen ein neues Tätigkeitsfeld boten und die Möglichkeit, eine Werkstatt abseits der Hauptzentren aufzubauen. Zum anderen war die Wanderung der Künstler stark mit dem Wechsel politischer Machtverhältnisse und der Nachfrage nach neuen Kunstwerken verflochten, die wiederum durch Handelsverbindungen sowie private Initiativen der Auftraggeber wie der Herzöge, Gutsbesitzer und Patronatsherren der Kirchen und andere bestimmt wurde. Dies trug zur Vielfalt der Transferwege der Kunst bei. Doch die tatsächliche Praxis war komplizierter, der Kulturtransfer mit entfernt liegenden Orten war nicht nur mit verschiedenen Traditionen und dem Austausch künstlerischer Ideen verbunden, sondern wurde auch durch das schöpferische Potenzial eines jeden Künstlers individuell bestimmt.

Abschließend kann man zusammenfassen, dass die Zeit der absolutistischen Herrschaft günstige Bedingungen für anhaltende künstlerische Betätigungen und Entwicklung im Barockzeitalter bot. Unter dem Schutz der absolutistischen Fürsten konnte an der Windauer Schiffswerft eine Holzbildhauerwerkstatt entstehen, die auch bei wechselndem Erfolg drei Generationen lang wirken konnte, wohingegen in der größten Stadt der Region außerhalb des Herzogtums, in Riga, das künstlerische Handwerk nur selten weitervererbt wurde. Intensive Handelsverbindungen und -aktivitäten waren nicht geeignet für langfristige Aufenthalte und ein entsprechendes Wirken. Insgesamt muss betont werden, dass die Kontakte sehr lebendig waren, was zur Vielfalt der Transferwege der Kunst beitrug.

Ungedruckte Quellen

Historisches Staatsarchiv Lettlands des Lettischen Nationalarchivs (im Folgenden: HSAL), Best. 235, Rep. 1, Einh. 220, Bl. 369.

HSAL, Best. 554, Rep. 1, Einh. 850.

HSAL, Best. 554, Rep. 3, Einh. 1595, Bl. 21.

HSAL, Best. 554, Rep. 3, Einh. 1754, Bl. 7.

HSAL, Best. 554, Rep. 3, Einh. 1927, Bl. 64.

HSAL, Best. 631, Rep. 1, Einh. 2, Bl. 708.

HSAL, Best. 651, Rep. 2, Einh. 205, Bl. 26–29.

HSAL, Best. 2728, Rep. 8, Einh. 242, Bl. 9–10.

Stockholm Kgl. Krigsarkivet, 35 Bandet, No: 86, No 1046.

Literatur

ÅNGSTRÖM, Inga Lena: Altartavlor i Sverige under renässans och barock. Studier i deras ikonografi och stil 1527–1686 [Altartafeln in Schweden in Renaissance und Barock. Studien zu Ikonografie und Stil 1527–1686]. Nyköping 1992.

[Bibel 1591]: Biblia. Das ist: Die gantze Heilige Schrifft. Deudsch, D. Mart. Luther. Gedruckt in Wittenberg bei Johann Krafft 1591.

[Beyond Traditional Borders 2006]: Beyond Traditional Borders. Eight Centuries of Latvian-Dutch relations. Riga 2006.

BODECKER, Johann: Bodeckers Chronik Livländischer und Rigascher Ereignisse 1593–1638. Bearb. von Jakob Gottlieb Leonhard NAPIERSKY. Riga 1890.

CAMPE, Paul: Lexikon liv- und kurländischer Baumeister, Bauhandwerker und Baugestalter von 1400–1850. 2 Bde. Stockholm 1951/57.

FIDLER, Petr: Architektur des Seicento. Baumeister, Architekten und Bauten des Wiener Hofkreises. Innsbruck 1990.

GEESE, Uwe: Skulptur des Barock in Italien und Zentraleuropa. In: TOMAN 1997; zuletzt 2004, 274–353.

[GROSMANE 1998/I]: GROSMANE, Elita (Hg.): Romantisms un neoromantisms Latvijas mākslā [Romantik und Neoromantik in der Kunst Lettlands]. Rīga 1998.

[GROSMANE 1998/II]: GROSMANE, Elita: Neogotikas ienākšana Rīgas Domā 19. gadsimta pirmajā desmitgadē [Der Einzug der Neugotik im Rigaer Dom in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts]. In: GROSMANE 1998/I, 62–71.

GROSMANE, Elita: Kurzemes baroka tēlniecība 1660–1740 [Barockskulptur in Kurland 1660–1740]. Rīga 2002.

GROSMANE, Elita: Die Tätigkeit des Orgelbauers Heinrich Andreas Contius in Deutschland und Lettland. In: LARSSON 2003, 43–63.

[GROSMANE 2010/I]: GROSMANE, Elita (Hg.): Senā Jelgava [Altes Mitau]. Rīga 2010.

[GROSMANE 2010/II]: GROSMANE, Elita: Johana Heinces un Tobiasa Heinca jautājums: izcelsme un darbība Latvijā 17. gadsimta pirmajā pusē [Johann Heintz und Tobias Heintz: Fragen zu ihrer Herkunft und Tätigkeit in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts]. In: GROSMANE 2010/I, 149–178.

www.wilanow-palac.pl/tylman_van_gameren_thieleman_van_gameren_tylman_gamerski_utrecht_1632_warszawa_1706 (6.4.2019).

KALINOWSKI, Konstanty (Hg.): Studien zur europäischen Barock- und Rokoko-skulptur. Poznań 1985.

KARLING, Sten: Holzschnitzerei und Tischlerkunst der Renaissance und des Barocks in Estland. Dorpat 1943.

KAUFMANN, Walter: Der Orgelprospekt in stilgeschichtlicher Entwicklung. Mainz 1939.

LARSSON, Lars Olof: Skulptur in Schweden zwischen Renaissance und Klassizismus. In: KALINOWSKI 1985, 21–42.

LARSSON, Lars Olof (Hg.): Studien zur Kunstgeschichte im Baltikum. Beiträge von den Homburger Gesprächen 1999, 2000 und 2001. Kiel 2003 (Homburger Gespräche 18).

LORENZ, Helmut (Hg.): Barock. München 1999 (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 4).

MÖSENER, Karl: Zum Streben nach »Einheit« im österreichischen Barock. In: LORENZ 1999, 51–74.

NEUMANN, Wilhelm: Der Dom zu St. Marien in Riga. Baugeschichte und Baubeschreibung. Riga 1912.

PIEPER, Jan: Vom Schiff zur schwimmenden Architektur. In: PRIESTERJAHN/SCHUSTER 2018/I, 67–91.

[PRIESTERJAHN/SCHUSTER 2018/I]: PRIESTERJAHN, Maïke/SCHUSTER, Claudia (Hgg.): Schwimmender Barock. Das Schiff als Repräsentationsobjekt. Berlin/Brandenburg 2018.

[PRIESTERJAHN/SCHUSTER 2018/II]: PRIESTERJAHN, Maïke/SCHUSTER, Claudia: Architectura navalis – schwimmender Barock. In: PRIESTERJAHN/SCHUSTER 2018/I, 11–24.

SCHMID, Bernhard: Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Marienburg. Danzig 1919.

[SLAGTER, Wicher]: An Experimental Ship. In: Beyond Traditional Borders 2006, 61–62.

TOMAN, Rolf (Hg.): Die Kunst des Barock. Köln 1997; zuletzt Köln 2004.

UNVERFEHRT, Gerd (Hg.): Fantastische Formen. Ornamente von Dürer bis Boucher. Göttingen 1992.

WÖLFEL, Dietrich: Die wunderbare Welt. Lübeck als Orgelstadt. 2. Aufl. Lübeck 2004.

Anmerkungen

- 1 Übersetzung Agnese Bergholde-Wolf.
- 2 Der Rigaer Ratsherr Johann Bodecker hat diese Begebenheit als Augenzeuge beschrieben. BODECKER 1890, 1.
- 3 Für diese Auskunft danke ich der Musikhistorikerin Dorothea Schröder, Hamburg. Im Jahre 1596 wird Rab als Geselle des Meisters Gottschalk Johannsen, genannt Borchert, erwähnt, der den Meister bei der Erweiterung der von Bartold Hering 1516 bis 1518 erbauten Orgel der Lübecker Marienkirche unterstützt hat. Der Orgelbaumeister verstarb während der Pest 1597, und Jakob Rab wurde zum Werkstattleiter der Witwe des Meisters. Unter seiner Führung wurde die Windlade der Orgel der Marienkirche vergrößert sowie die Disposition von 43 auf 55 Register erweitert. U. a. WÖLFEL 2004, 64.
- 4 Die großen Basstürme der Orgel des Doms zu Riga wurden erst 1773 bis 1776 angefügt, als dort der aus Halle/S. kommende Orgelbauer Heinrich Andreas Contius (1708–1795) tätig war. GROSMANE 2003, 43–63.
- 5 KAUFMANN 1939, 42–73.
- 6 »CORNELIUS RHANEUS/me fecit Anno 1700«. – Zur Bauzeit des Instruments war Rhaneus d. Ä. bereits 67 Jahre alt, der Sohn 29. Es ist nicht eindeutig geklärt, wer von beiden Meistern das Instrument gebaut hat. CAMPE 1951/57, I, 198; II, 80.
- 7 Die in Teilen erhaltene Aufschrift »ORGANUM ME FECIT C(..) RH(..) S 1707« bezeugt, dass auch hier der Holzschnitzer mit der Werkstatt des bereits genannten Orgelbaumeisters Cornelius Rhaneus zusammengearbeitet hat.
- 8 Nach der Auflösung der Kirchengemeinde von Lesten im Jahre 1962 wurde das Gotteshaus demoliert, die Ausstattungsgegenstände brachte man in das Schlossmuseum Ruhenthal (Rundäle). Die Kirche wurde nun als Getreidedarre genutzt. Seit 1999 wird sie wiederhergestellt.

- 9 »Pour les ornements, je voudrais en faire de nouveaux, étant ce me semble de la grandeur du roi que les nations les plus éloignées ne reconnaissent pas seulement sa puissance par le nombre et la force des vaisseaux mais qu'ils connaissent encore sa richesse et sa magnificence par la beauté de leurs ornements.« Jean-Baptiste Colbert: Instructions aux arsenaux, Ordonnance, 1669. Zitiert nach PRIESTERJAHN/SCHUSTER 2018/I, 11, 135.
- 10 PRIESTERJAHN/SCHUSTER 2018/I.
- 11 PIEPER 2018, 45.
- 12 HSAL 554, 3, 1754, 7.
- 13 HSAL 554, 3, 1927, 64.
- 14 HSAL 235, 1, 220, 369.
- 15 Kgl. Krigsarkivet, 35, 86, 1046.
- 16 HSAL 554, 1, 850.
- 17 [SLAGTER] 2006, 61f.
- 18 CAMPE 1951/57, I, 61.
- 19 HSAL, 631, 1, 2, 708.
- 20 Am Gesims des ersten Abschnitts des Retabels findet sich eine Inschrift zum Auftraggeber: »Anno 1697 Seel. Herr Bürger Meister Johann Plander nebst seine Eheliebste Fraw Elisabeht Wittingk haben dise Altar zur Ehre Gottes Bauen lassen.« – Im Medaillon am Sockel des Retabels eine weitere Inschrift: »Anno 1712. Hat Seel. Daniel Varenhorst zur Ehre Gottes diesen Altar vergulden lassen.« Der Meister selbst hat auf der Rückseite signiert: »Isaac Steckeht, dealbauit«.
- 21 UNVERFEHRT 1992, 72.
- 22 www.wilanow-palac.pl/tylman_van_gameren_thielemann_van_gameren_tylman_gamerski_utrecht_1632_warszawa_1706 (6.4.2019).
- 23 SCHMID 1919, 1.
- 24 Die Annahme eines Künstlers namens Johann Heintze durch den schwedischen Kunsthistoriker Sten Karling konnte in jüngeren Forschungen nicht bestätigt werden. KARLING 1943, 99 f., 159.
- 25 GROSMANE 2010/II, 151f.
- 26 HSAL, 651, 2, 205, 26–29.
- 27 Derzeit im Ģederts-Elias-Museum für Geschichte und Kunst in Mitau (Ģederta Eliasa Jelgavas vēstures un mākslas muzejs). – Weitere Holzschnitzarbeiten der St.-Trinitatis-Kirche wurden 1944 im Krieg zerstört.
- 28 Als Motivvorlagen könnten Illustrationen einer Bibel gedient haben, wie beispielsweise der Bibel von 1591.
- 29 KARLING 1943, 89–100, 159 f.
- 30 NEUMANN 1912, 41–43.
- 31 Einschließlich der schwerfälligen neubarocken Engelsfigur des Kölner Bildhauers Peter Imhoff an der Spitze des Kanzeldeckels. GROSMANE 1998, 62–71.
- 32 KARLING 1943, 149.
- 33 GROSMANE 2002, 134–164.
- 34 GROSMANE 2002, 108.
- 35 CAMPE 1951, 53.
- 36 Beide Figuren im Rigaer Museum für Stadtgeschichte und Schifffahrt, Inv.-Nr. VRVM 57907 und VRVM 57908.
- 37 CAMPE 1951, 146 f.
- 38 Beide nicht erhalten. CAMPE 1951, 72–74.
- 39 CAMPE 1951, 130. – Während der Renovierungsarbeiten 1902 brach das Retabel auseinander und wurde demontiert. Die Retabelskulpturen befinden sich heute im Rigaer Museum für Stadtgeschichte und Schifffahrt (Inv.-Nr. VRVM 57881, 57893, 57900, 57901, 57904, 57905).
- 40 ÅNGSTRÖM 1992, 396. – LARSSON 1985, 22–23.
- 41 Aus den im Einnahmen- und Ausgabenbuch der Kirche in Kandau verzeichneten Rechnungen erfahren wir, dass sich der Leiter der Bauarbeiten, Tiedwitz, am 6. März 1690 nach Riga begab, um einem Bildhauer 90 Florin zu bezahlen. Ende März desselben Jahres kam der Bildhauer in Begleitung von drei Gesellen nach Kandau. Hier arbeiteten sie zwei Wochen, wie dies Ausgaben für Reisekosten, Lebensmittel und zusätzliche Entlohnungen belegen. HSAL 2728, 8, 242, 9–10.
- 42 Dieses Retabel wurde unlängst restauriert und ist nun in der ständigen Ausstellung im Schlossmuseum Ruhenthal (Rundāle) zu besichtigen.
- 43 MÖSENER 1999, 26, 57 f. – Peter Fidler nahm an, Pietro Francesco Carlone (vor 1607–1681/82) könne der Architekt gewesen sein. FIDLER 1990, 107–111.
- 44 HSAL 554, 3, 1595, 21.
- 45 KARLING 1943, 255.

Zwischen Kalkül und Zufall

Der Ausnahmemedailleur
Sebastian Dadler (1586–1657) und
seine europäische Klientel

AGNIESZKA GAŚSIOR

Bewegung und Mobilität zeichnen im hohen Maße die künstlerischen Berufe der Frühen Neuzeit aus. Bereits durch das Prinzip der Wanderschaft waren zumindest zeitweilige Ortswechsel in die Praxis der handwerklichen Ausbildung eingeschrieben, der auch Künstler verschiedener Spezialisierungen unterworfen waren. Nicht unüblich waren ebenso dauerhafte Auswanderungen über die regionalen bzw. Landesgrenzen hinaus, die die Betroffenen jedoch immer vor besondere Herausforderungen stellten, die nicht jeder erfolgreich zu meistern vermochte. Will man die Entscheidungen für eine Auswanderung nachvollziehen, ist immer die Frage nach den Gründen und näheren Umständen virulent, wenngleich die Quellen in dieser Hinsicht nur selten Hinweise bieten. Die Suche nach einer Antwort gleicht somit einem Indizienprozess, der nach dem Prinzip der Wahrscheinlichkeit mehr oder weniger belastbare Rückschlüsse erlaubt.

Der vorliegende Beitrag versucht eine solche Beweisführung auf der Grundlage von nur wenigen bisher bekannten Quellen für den vielerorts tätigen Medailleur Sebastian Dadler bzw. Dattler (1586–1657).¹ Sein Lebensweg kann als Paradebeispiel künstlerischer Mobilität in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gelten: Straßburg, Wien, Augsburg, Dresden, Danzig und Hamburg waren seine Lebens- bzw. Wirkungsstationen. Sein Auftraggeberkreis, zu dem Herrscher, der Hochadel und auch die Städte zählten, war aber noch weitaus breiter über ganz Europa verstreut. Dadler belieferte Kunden teilweise über große Entfernungen hinweg, eine Präsenz vor Ort war dabei jedoch für die Ausübung seiner Tätigkeit nicht zwingend notwendig. Welche Umstände begünstigten also seinen mehrfachen Wohnsitzwechsel, und zwar über Landesgrenzen hinweg, und verhalfen ihm, sich an neuen Orten erfolgreich zu etablieren? Wie hingen Dadlers ausgeprägte Mobilität und die allgemeine politische bzw. ökonomische Entwicklung zusammen? Gerade der Netzbildung scheint in diesem Zusammenhang eine Schlüsselrolle zuzukommen.

Sebastian Dadlers Anfänge

Sebastian Dadler wurde am 6. März 1586 in Straßburg als Sohn des Schiffszimmermanns Jacob Dettler und seiner Frau Apollonia geboren.² Über seine Ausbildung ist nichts Konkretes überliefert, doch vor seiner Übersiedlung nach Wien (etwa 1611) hielt er sich vermutlich in Augsburg auf und konnte ebendort den Beruf des Goldschmieds erlernt haben. Augsburg bot dafür als eta-

bliertes und weithin bekanntes Goldschmiedezentrum die besten Voraussetzungen. Die Tatsache, dass Dadler dort Bürgerrecht besaß, liefert dafür ein gewichtiges Indiz. Wohl im Jahre 1611³ heiratete er 25-jährig die Augsburgerin Rosina Esser, Tochter eines Harnischmachers. Dass die Ehe außerhalb der Stadtgrenzen Augsburgs, möglicherweise in Wien, geschlossen wurde, brachte den Frischvermählten schwerwiegende rechtliche Konsequenzen ein. Der Augsburger Stadtrat ahndete diesen Regelverstoß mit dem Entzug des städtischen Bürgerrechts für beide Eheleute. Diese Maßnahme stellte vorerst keine große Einschränkung dar, da Dadler von 1612 bis 1619 unter Kaiser Matthias (* 1557, 1612–1619) als der »Römischen Kayserlichen Mayestät Hoffgoldtschmidt« in Wien tätig war.⁴ Arbeiten aus dieser Zeit sind leider nicht überliefert, sodass sich über die Art seiner Tätigkeit in diesen Jahren nichts Genaueres sagen lässt.

Mit dem Ableben des Kaisers schwanden jedoch für den Künstler die Perspektiven einer Weiterbeschäftigung in Wien, zumindest unternahm er ab 1619 große Anstrengungen, das Augsburger Bürgerrecht für sich und seine Gattin wiederzuerlangen, mit dem Ziel, sich in der Reichsstadt beruflich niederzulassen. Die Sanktion wurde nach langem Hin und Her erst 1621 aufgehoben, doch Dadler blieb weiterhin untersagt, in Augsburg als Goldschmied tätig zu sein.⁵ Seine beständigen und schlussendlich von Erfolg gekrönten Bemühungen um die Erneuerung des Bürgerrechts waren vermutlich auch durch die Aussicht auf eine Erbschaft diktiert. Die Quellen erwähnen ein väterliches Erbe (bezogen wohl auf Dadlers Gattin) und Liegenschaften. Noch im gleichen Jahr war Dadler plötzlich in der Lage, nicht nur die ausstehenden 20 Gulden Steuern für die vergangenen sieben Jahre und die ebenfalls nicht unerhebliche Strafe für die unerlaubte Heirat außerhalb Augsburgs in Höhe von 10 Gulden zu begleichen. Er streckte darüber hinaus die Steuern für die folgenden vier Jahre vor, wobei deren Höhe sein bisheriges Steuerpensum um das Neunfache überstieg, was ein deutliches Indiz für sein gewachsenes Vermögen ist. Dennoch ohne eine berufliche Perspektive in Augsburg, war der Goldschmied gezwungen, woanders sein Auskommen zu sichern.

Am kurfürstlichen Hof in Dresden

Als eine vielversprechende Adresse erwies sich in dieser Hinsicht der Dresdner Hof. Wie der erste Kontakt zustande kam und ob Dadlers Verbindungen nach Wien dabei eine Rolle gespielt haben, lässt sich heute nicht



Taf. XXI Silberrelief mit Johann Georg I., Kurfürst von Sachsen (*1585, reg. 1611–1656), dargestellt als Mars. Sebastian Dadler, 1621. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen (SKD), Münzkabinett, Inv.-Nr. I 23 (Foto: SKD, Jürgen Karpinski)

mehr nachverfolgen. Doch mit Sicherheit waren die Tätigkeit im kaiserlichen Dienst und die dort erworbenen Fertigkeiten für den Goldschmied eine wichtige Referenz. Kaum zufällig knüpfte er in seinen ersten Arbeiten für den Dresdner Hof direkt an Wiener Vorbilder an: In den Jahren 1621 und 1622 empfahl er sich dem sächsischen Kurfürsten mit zwei getriebenen Silberreliefs, die Johann Georg I. (* 1585, 1611–1656) als Mars bzw. in Rüstung zu Pferd zeigen (Taf. XXI). Das erstere rezipiert einen 1604 entstandenen Stich von Jan Harmensz. Muller nach Bartholomäus Sprangers *Perseus von Minerva und Merkur gerüstet*, den Dadler während seiner Wiener Zeit gesehen haben dürfte.⁶

In den folgenden Jahren erweiterte Dadler die sächsische Reliefserie um vier weitere Arbeiten, doch gleichzeitig gestaltete er ab 1623 seine ersten Medaillen: für Johann Georg anlässlich dessen 38. Geburtstags am 5. März sowie für dessen Gemahlin Magdalena Sibylle (1586–1659). Damit versuchte sich der angehende Medailleur möglicherweise für eine Anstellung an der Dresdner Münze in Position zu bringen, wo damals mehrere Stellen vakant waren. Als Münzschneider wurde jedoch 1623 Ruprecht Niclas Kitzkatzt eingestellt, während Dadler am 28. September desselben Jahres »zum ersten Künstler und Goldschmiedt« bestellt wurde.⁷ Dies sollte ihn allerdings nicht davon abhalten, sich in

den kommenden Jahren immer stärker und bald ausschließlich auf die Medaillenkunst zu verlegen, trotz der daraus resultierenden Konflikte mit Kitzkat. Der Kurfürst nahm die Ausweitung von Dadlers Tätigkeit billigend in Kauf, entweder aus Wertschätzung für dessen Arbeiten oder aber aufgrund des hohen Bedarfs am Dresdner Hof an derartigen Werken. Dieser stieg deutlich im zweiten Dezennium des 17. Jahrhundert an, als Sachsen eine immer aktivere Rolle im Machtgerangel des Dreißigjährigen Krieges spielte. Wie eine Chronik dieser bewegten Zeit dokumentieren Dadlers Dresdner Medaillenaufträge die zahlreichen Initiativen und Aktivitäten des damals reichspolitisch zunehmend engagierten Kurfürsten im sich zuspitzenden militärischen Konflikt. Als Repräsentationsobjekte und effektive Propagandaträger verraten die Medaillen heute als historische Quellen viel über die Absichten und den politischen Gestaltungswillen Johann Georgs I.⁸

Innerhalb der höfischen Kultur stiegen Medaillen und Gedenkmünzen aufgrund ihrer Exklusivität zum festen Bestandteil der Repräsentationspraxis und wichtigen Kommunikationsmittel auf.⁹ Klein und handlich im Transport, waren sie anders als Druckgrafik für Beschädigungen unempfindlich und besaßen darüber hinaus einen materiellen Wert, was sie als diplomatische Geschenke oder begehrte Sammelobjekte besonders attraktiv machte. Zunehmend erkannten dies auch Städte und das wohlhabende Bürgertum. Dies kurbelte die Medaillenproduktion an, stellte aber Höfe vor die Herausforderung, ihre Exklusivität mit neuen visuellen Mitteln zu behaupten. Steigende Nachfrage einerseits und der Mangel an gut ausgebildeten und talentierten Medailleuren,¹⁰ die imstande waren, den Geschmack der höchsten Kreise zu bedienen, andererseits machten diesen Handwerkszweig sehr lukrativ und versprachen auch längerfristig gutes Auskommen. So verlegte sich Dadler im Laufe seiner Dresdner Zeit gänzlich auf dieses Medium und entwickelte darin nach und nach eine hohe Spezialisierung.

An seinen Werken ist ablesbar, wie schnell sich der Künstler von den Dresdner Vorbildern stilistisch löste und sich zunächst an der überregional geschätzten Nürnberger Medaillentradition orientierte, um schließlich in Anlehnung daran eigene Ideen und Verfahren zu entwickeln.¹¹ Er wurde immer versierter in der Herstellung von Gedankmedaillen und beherrschte immer gekonnter die Spezifik sowohl des Materials als auch der runden bzw. ovalen Form. Die Besonderheit des Mediums verlangte, in einer Verbindung aus bildlicher Dar-

stellung mit entsprechendem Dekor und Aufschriften sowie in einem Zusammenspiel von zwei Schauseiten komplexe Inhalte zu verwirklichen. Üblich war dabei die Arbeit nach Vorlagen, die der Auftraggeber bereitstellte. Doch auch enge Richtlinien beließen für die Umsetzung gewisse Spielräume, die Dadler auf gekonnte Weise zu nutzen wusste. Dieses Vorgehen zeichnete seine Arbeitsweise auch später aus und trug zu seiner internationalen Anerkennung bei: Ohne sklavisch die Vorbilder abzukupfern, vermochte er durch kleine Abänderungen ansprechende Lösungen zu finden, die das Formale und Inhaltliche in Einklang brachten. Zwei Beispiele mögen dies illustrieren.

Im Jahre 1631 setzte Dadler Gustav II. Adolf (* 1594, 1611–1632) zum ersten Mal in einer Bildnismedaille als entschlossen blickenden Feldherren eindrucklich in Szene (Taf. XXII).¹² Als Vorbild diente ihm dabei die Medaille von Ruprecht Niklas Kitzkat auf Herzog Johann Casimir von Sachsen-Coburg (1630). Eine Gegenüberstellung beider Werke offenbart Dadlers künstlerische Qualitäten: die Beherrschung der Bildfläche, feine inhaltliche Abstufung der Relieftiefe, die das Gesicht des Porträtierten aus dem Rollwerkrahmen hervortreten lässt, und schließlich die Ausdruckstärke des abgebildeten Antlitzes. Auf der Rückseite erscheint der Schwedenkönig als *miles christianus* in antikisierender Rüstung, ein Sieger im göttlichen Auftrag, der das Böse mit den Füßen niedertritt.

Noch deutlicher wird das Vorgehen beider Medailleure im Vergleich ihrer Medaillen auf den Tod des schwedischen Königs 1632.¹³ Beide Werke entstanden im Auftrag des sächsischen Kurfürsten und nach derselben Vorlage, einem Emblem von Gabriel Rollenhagen (Taf. XXIII, XXIV).¹⁴ Doch während Kitzkat das Vorbild weitgehend getreu ins Metall übertrug, ließ Dadler einige Details weg, so den Wolkenkranz oder die Landschaftsdarstellung im Hintergrund, fügte stattdessen neue Elemente hinzu, wie die Sonnenstrahlen und eine das Schwert haltende Hand, und passte die Neigung des Lorbeer- und Palmzweigs der Rundung der Medaille an. Gegenüber der überfrachteten Medaille Kitzkat' überzeugt Dadlers Lösung durch Klarheit der Formen und Lesbarkeit der Darstellung. Deutlich werden sein souveräner Umgang mit der Bildfläche und seine künstlerische Invention in der Umsetzung von Vorgaben.

Dadlers zahlreiche Medaillen auf den Schwedenkönig fanden große Verbreitung im Zuge der Propagandabemühungen der Protestanten, die den »Löwen aus Mit-



Taf. XXII Bildnismedaille Gustav II. Adolfs, König von Schweden (* 1594, reg. 1611–1632), Avers und Revers. Silber, geprägt, Dm. 56,6 mm, Gew. 42,47 g. Sebastian Dadler, 1631. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen (SKD), Münzkabinett, Inv.-Nr. BUB8337 (Foto: SKD, Paul Roger)



Taf. XXIII Medaille auf den Tod von Gustav II. Adolf, König von Schweden, Avers und Revers. Silber, geprägt, Dm. 40,5 mm, Gew. 18,1 g. Ruprecht Niklas Kitzkat, 1632. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen (SKD), Münzkabinett, Inv.-Nr. BGB5829 (Foto: SKD, Paul Roger)

ternacht« zum Erlöser im Kampf gegen die katholische Liga stilisierten.¹⁵ Gleichzeitig machten sie auch den schwedischen Hof auf den Dresdner Medailleur aufmerksam, den jener später über mehrere Jahrzehnte immer wieder mit Aufträgen versorgte. Die wachsende Popularität des Mediums verschaffte den Medailleuren zusätzliche Verdienstmöglichkeiten, die auch Dadler nutzte. Für eine breite Palette an Themen entwickelte er bewährte Bildlösungen, auf die er immer wieder zurückgriff. Nützlich war dieses Vorgehen besonders bei

Prägestempeln für Miszellenmedaillen, Medaillen mit religiösen und profanen Themen ohne historischen Bezug, auf Hochzeiten, Taufen, Kindesliebe, kirchliche Feiertage, Jahreswechsel und Ähnliches, die er für den freien Verkauf fertigte. Bei der Umsetzung solcher Projekte kooperierte er bisweilen mit auswärtigen Münzmeistern, die die Medaillen dann vor Ort prägten, so beispielsweise 1625/26 mit dem Augsburger Münzmeister Balthasar Schmidt und dessen Angestelltem Johann Bartholomäus Holeisen.¹⁶



Taf. XXIV Medaille auf den Tod von Gustav II. Adolf, König von Schweden, Avers und Revers. Silber, geprägt, Dm. 44,3 mm, Gew. 24,30 g. Sebastian Dadler, 1632. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen (SKD), Münzkabinett, Inv.-Nr. BGB2419 (Foto: SKD, Paul Roger)



Taf. XXV Medaille auf den 1631 vom sächsischen Kurfürsten nach Leipzig einberufenen Konvent aller protestantischen Reichsstände, mit dem Ziel, ein evangelisches Verteidigungsbündnis zu schmieden, Avers und Revers. Silber, geprägt, Dm. 50,2 mm, Gew. 35,69 g. Sebastian Dadler, 1631. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen (SKD), Münzkabinett, Inv.-Nr. BGB236 (Foto: SKD, Paul Roger)

Gleichzeitig führte die Intensivierung des politischen Engagements Johann Georgs I. zur deutlichen Ausweitung der Medaillenproduktion in Dresden. Zum Handeln zwangen den Kurfürsten die Bestrebungen Kaiser Ferdinands II., den Augsburger Religionsfrieden außer Kraft zu setzen, um die geistlichen Güter in protestantischer Hand wieder an katholische Herren zu übergeben und den Calvinismus im Reich zu verbieten.¹⁷ Eine Reihe von Medaillen dokumentiert das Bestreben des Kurfürsten, die evangelischen Reichsstände unter

seiner Führung zu vereinen. Im Herbst 1628 berief er einen Kongress der Theologen nach Leipzig ein.¹⁸ Auf die Eröffnungsrede des Predigers Mathias Hoe von Hoenegg über die Verteidigung des »Evangelischen Augapfels« nimmt Dadlers Medaille von 1629 Bezug.¹⁹ Der Künstler verwendete hierfür als Vorlage eine viel ältere, doch bis dato kaum reproduzierte Zeichnung Sebald Behams und machte sie dadurch erst bekannt.²⁰ An diesem Beispiel zeigt sich die Bedeutung von Dadlers Medaillen als Multiplikatoren bei der Verbreitung seiner Bildfindungen,

denn auch wenn er grafische Vorlagen zur Hand nahm, wandelte er sie häufig ab, um sie einem neuen Kontext anzupassen. Mehrere Gedenkmedaillen fertigte Dadler für die Hundertjahrfeier der *Confessio Augustana* im Jubeljahr 1630 an und bedachte auch den im Jahr 1631 vom Kurfürsten nach Leipzig einberufenen Konvent aller protestantischen Reichsstände, deren Ziel die Gründung eines evangelischen Verteidigungsbündnisses war, mit einer eindrucksvollen Arbeit, die auf der Vorderseite eine Stadtvedute zeigt (Taf. XXV).²¹

Im Jahre 1632 verließ Dadler Dresden für immer, zahlte in Augsburg zum letzten Mal die ausstehende Steuer für zwei vergangene und gleich auch für zwei folgende Jahre und verreiste – so der Eintrag im Dresdner Schanzenbuch – nach Hamburg.²² Als Grund für seinen Weggang aus Dresden vermutet Hermann Maué die wachsende Konkurrenz sowohl unter den Münzschneidern als auch zu dem auf Silberreliefs spezialisierten Goldschmied Daniel Kellerthaler einerseits und andererseits die Enttäuschung darüber, dass 1633 statt Dadler Paul Walter als hofischer Medailleur und Stempelschneider bestellt wurde.²³ Doch vermögen diese Argumente nicht wirklich zu überzeugen, wenn man bedenkt, als wie durchsetzungsfähig sich Dadler in Konkurrenz zu Kitzkatz erwiesen hatte. Viel wahrscheinlicher wurde einer Anstellung Paul Walters, für den Dadler und Kitzkatz wichtige Vorbilder waren, erst durch den Weggang Dadlers der Weg geebnet. In Hamburger Quellen ist der Medailleur zu dem Zeitpunkt nicht greifbar. Verwundern dürfte dies jedoch nicht, wenn sein Aufenthalt dort nur von kurzer Dauer war, zum Beispiel auf der Durchreise. Denn kurze Zeit später erschloss sich Dadler einen völlig neuen Kundenkreis, der seinen Umzug nach Polen-Litauen, konkret nach Danzig, nahelegt. Hamburg war über die Elbe gut zu erreichen, die Hansestadt wiederum durch die Handelsflotte mit Danzig direkt verbunden, die Fahrt über Nord- und Ostsee der schnellste und auch günstigste Transportweg.

Wahrscheinlich war sein Aufbruch nach Hamburg mit einem Abstecher vorab nach Augsburg, wo er für zwei Folgejahre seine Steuern im Voraus beglich, bereits durch die Absicht einer längeren Abwesenheit während der Reise ins ferne Danzig begründet gewesen. Für einen solchen Schritt bedurfte es gewichtiger Argumente. Während der Umzug von Augsburg nach Dresden mit ziemlicher Sicherheit durch den Mangel an beruflicher Perspektive in der Reichsstadt bedingt war, dürfte Dadler zum Wegzug aus Dresden vor allem der

herannahende Krieg bewegt haben.²⁴ Die Verpflichtung des Künstlers zu 18 Arbeitstagen beim Schanzenbau zeigt, wie konkret die Bedrohung im November 1632 für die Anwohner der Elbmetropole geworden war. Dabei brach Dadler nicht ins Blaue auf, sondern verfolgte wahrscheinlich einen konkreten Plan.

Die Danziger Zeit

Einen schriftlichen Beleg für Danzig als Dadlers neuen Lebensmittelpunkt liefert erst 1647 die Urkunde seiner Heirat mit Margarete Neumann.²⁵ Seine Arbeiten sprechen jedoch für intensive Kontakte in die Region bereits vor der Mitte der 1630er Jahre. Danzig entwickelte sich um 1600 zu einem wichtigen Zentrum der Medaillenproduktion mit überregionaler Ausstrahlungskraft.²⁶ Doch dies allein dürfte Dadler zur Aufgabe seines sicheren Arbeitsverhältnisses in Dresden nicht bewogen haben. Adam Więcek weist zu Recht auf die Rolle, die die polnisch-litauische Magnatenfamilie Radziwiłł (Radvila) dabei gespielt haben mochte.²⁷ Die mit den Wettinern und Hohenzollern verschwägerten Radziwiłł schickten 1629 ihren Spross, Janusz (1612–1655), zum Studium nach Leipzig. Protegiert durch Johann Georg I. wurde er dort zum Rektor ernannt – eine besondere Auszeichnung in Anbetracht der Tatsache, dass sie einem Calvinisten zuteil wurde. Während seines Aufenthalts in Sachsen unternahm Janusz Ausflüge nach Dessau und Nürnberg und weilte mehrmals am Dresdner Hof, wo er seine dort zeitweise lebenden Cousins besuchte und den Kurfürsten zu mehrtägigen Jagdausritten begleitete.²⁸ Dass er dort mit den Arbeiten Sebastian Dadlers oder auch mit dem Künstler selbst in Berührung gekommen ist, erscheint mehr als wahrscheinlich. Der junge Magnat hegte nachweislich großes Interesse für die Medaillenkunst: Das Verzeichnis seiner auf Reisen mitgeführten Kostbarkeiten listet an erster Stelle das goldene Porträtmedaillon seines Vaters auf, Christoph III. Radziwiłłs (1585–1640), des Woiwoden von Wilna und Feldhetmans des Großfürstentums Litauen, eines großen Förderers der Calvinisten und eines der schärfsten Widersacher des polnischen Königs. Von einem Besuch in Nürnberg berichtete Janusz über seine Absicht, eine Schatulle mit antiken Münzen für die Kunstkammer seines Vaters als besonderes Mitbringsel erwerben zu wollen.²⁹ Das Interesse von Vater und Sohn Radziwiłł an Medaillen und Münzen entsprach durchaus dem Zeitgeist. So wird auch der sächsische Kurfürst die Hauptwerke seiner Münze, die sein politisches Handeln ent-



Abb. 1 Bildnis des Fürsten Janusz Radziwiłł (1612–1657).
Öl auf Leinwand H. 202 cm, B. 115 cm. David Bailly, 1632.
Breslau, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Inv.-Nr. VIII-578
(Foto: Open source / rynekisztuka)

sprechend in Szene setzten, dem hohen Gast aus dem Norden nicht vorenthalten haben. Vielmehr ist davon auszugehen, dass Janusz Medaillen Dadlers, die eine wichtige Repräsentationsfunktion erfüllten, zumindest vorgezeigt bekommen und wahrscheinlich auch als Geschenk erhalten hatte. Auf diese Weise konnte sich auch sein Vater Christoph von den Fähigkeiten Dadlers überzeugen, den er wenige Jahre später als sein erster polnischer Auftraggeber beschäftigte.

Janusz verließ Sachsen im Herbst 1630 und begab sich zu weiteren Studien an die damals gerade gegründete

protestantische Universität Altdorf bei Nürnberg und später weiter in die Niederlande, wo er sein Studium in Leiden fortsetzte. Dort erreichte ihn im Herbst 1632 die Ernennung zum Gesandten des neu gewählten polnischen Königs Wladislaw IV. Wasa (* 1595, 1632–1648).³⁰ Der Wechsel auf dem polnischen Thron nach dem Tod des vehement gegenreformatorisch eingestellten Sigismund III. Wasa (* 1566, 1687–1632) führte zur Annäherung der Radziwiłłs an die Krone. Als Gesandter des neuen polnischen Königs Wladislaw IV. reiste Janusz zu den Höfen der Vereinigten Provinzen, Belgiens und Englands, um sie über die bevorstehende Krönung zu informieren. Anschließend hielt er sich 1633 in Paris und Saumur auf, in Orléans schrieb er sich als Student an der Akademie ein.³¹ Der niederländische Porträtist David Bailly hielt den Aristokraten zu dieser Zeit als einen selbstsicheren, aufstrebenden und herrschaftlich gekleideten jungen Mann fest³² (Abb. 1) – die Anschaffung neuer Garderobe an verschiedenen Aufenthaltsorten seiner Reisen war immer wieder Gegenstand von Januszs Korrespondenz.

Im Sommer 1633 trat Janusz die Rückreise nach Polen an, auf der er in Hamburg und Berlin Station machte.³³ Ungefähr zur selben Zeit machte sich auch Sebastian Dadler auf den Weg gen Osten, und vielleicht ergriff der Künstler sogar die Gelegenheit, sich in Hamburg dem Gefolge Januszs anzuschließen. Der kurze Aufenthalt in der Hansestadt bot ihm vielleicht auch die Gelegenheit zur Knüpfung von Kontakten, die in dem Auftrag für eine große Silbermedaille von 1636 auf die Bestätigung des kaiserlichen Elbprivilegs für Hamburg fruchteten, welche eine präzise Stadtansicht aus der Vogelperspektive zeigt.³⁴

Es lässt sich wohl nicht mehr klären, ob die Radziwiłłs den Künstler nach Polen geholt hatten oder – was wahrscheinlicher erscheint – Dadler selbst, getragen von der Absicht seines Wegzugs aus dem zunehmend kriegsgeplagten Sachsen, den Kontakt aufnahm, auf der Suche nach einem neuen beruflichen Mittelpunkt. Ein Zerwürfnis mit dem Kurfürsten erscheint als Grund für Dadlers Weggang aus Dresden hingegen unwahrscheinlich, da der Künstler auch weiterhin einzelne Aufträge für den Wettiner ausführte, so beispielsweise 1635 die Medaille auf den kaiserlich-sächsischen Frieden in Prag oder 1639 die Medaille auf Herzog Bernhard von Sachsen-Weimar (1604–1639).³⁵

Die Rolle der Radziwiłłs für die Etablierung Dadlers im neuen Umfeld ist nicht zu unterschätzen, auch wenn sie sich nur an Indizien ablesen lässt: Die Magnaten versorgten ihn über einen längeren Zeitraum mit

Aufträgen, empfahlen ihn offensichtlich weiter und protegierten ihn möglicherweise auch gegenüber der Stadt Danzig, die ihm freie Berufsausübung zubilligte. Sich gerade dort niederzulassen, brachte dem Medailleur mehrere Vorteile. Die Stadt florierte speziell im Bereich des Kunsthandwerks, ihre weit verzweigten Handelsbeziehungen boten gute Absatzmöglichkeiten, und die offene Konfessionspolitik lockte viele vor allem protestantische und calvinistische Exilanten aus den Niederlanden und den deutschen Fürstentümern an.³⁶ Für die Tätigkeit Dadlers war allerdings vor allem das Vorhandensein einer gut ausgerüsteten Münze von entscheidender Bedeutung.

Es ist wohl kein Zufall, dass Dadler in seinem ersten Medaillenauftrag für die neue Klientel im Jahr 1634 Januszs Vater, Hetman Christoph III. Radziwiłł, als siegreichen Feldherrn des polnisch-russischen Krieges um Smolensk (1632–1634) in Szene setzte (Taf. XXVI).³⁷ Wie auf einem Thron sitzt Christoph Radziwiłł frontal auf einer Trommel vor einem Rundzelt, das ihn wie ein Baldachin rahmt, seinen Kommandostab in der Rechten, umgeben von Trophäen und Kriegsgerät der besiegten Gegner, zwei gebändigte Russen zu seinen Füßen. Zwei Engel mit Siegespalmen und Lorbeerkranz senken sich auf sein Haupt aus einer Wolke, aus der außerdem ein gekrönter Adler, Blitze und Raubvögel auf die im Hintergrund vom Schlachtfeld flüchtenden Feinde sendet. Es ist das Wappentier Polens, während der die Feinde vom Schlachtfeld vertreibende Reiter an seinem Wappenschild mit dem Doppelkreuz als die Wappenfigur Litauens zu identifizieren ist.

Die Rückeroberung Smolensks nach einer zweijährigen Belagerung galt als ein bedeutender Sieg der Adelsrepublik, legte er doch im Ewigen Frieden mit Russland 1634 einen seit langem schwelenden Konflikt bei und machte somit das Königreich an anderen Fronten wieder handlungsfähig. Als Gegenstand umfangreicher Bildpropaganda spielte er auch in der visuellen Selbstbehauptung der Radziwiłłs eine überaus wichtige Rolle. Die Medaille zeigt Christoph beinahe herrschaftlich, als Feldherrn und Friedensstifter von Gottes Gnaden, dessen heldenhaftes Handeln durch die beiden Wappenfiguren symbolisch sanktioniert und auf das gesamte Königreich Polen-Litauen bezogen wird. Diese bildliche Glorifizierung des Dargestellten nach dem Vorbild des *Rex Triumphans* wird in einer langen Inschrift auf der Rückseite innenpolitisch verortet und das Handeln Radziwiłłs in den Dienst König Wladislaws IV. gestellt.³⁸

Eine weitere Medaille, die Dadler kurze Zeit später, 1636, wahrscheinlich in königlichem Auftrag realisierte, rückte die Machtverhältnisse wieder zurecht (Taf. XXVII).³⁹ Auch hier wird auf der Vorderseite der Sieg bei Smolensk gefeiert, doch diesmal dient das Schlachtfeldpanorama als Kulisse, vor der der polnische Herrscher zu Pferd die Huldigung der geschlagenen Moskowiter entgegennimmt. In seinem berittenen Begleiter ist Krzysztof Radziwiłł zu erkennen, der auch auf der Rückseite das königliche Gefolge anführt. Dort nimmt Wladislaw IV. als siegreicher Feldherr auf einem sich aufbäumenden Pferd die Huldigung einer türkischen und einer schwedischen Gesandtschaft entgegen, die ihm Olivenzweige darreichen, während ein Engel mit Siegespalme und Lorbeerkranz aus einer Wolke über ihm herniederschwebt.⁴⁰ Die Darstellung memoriert zwei kurz auf den Sieg bei Smolensk 1634 folgende Ereignisse: den Waffenstillstand auf 26 Jahre mit Schweden im Jahre 1635 sowie den Friedensvertrag von 1636 mit den Türken, deren Einfälle jahrzehntelang eine ständige Bedrohung für die Ostflanke Litauens dargestellt hatten. Für den nur wenige Jahre zuvor gekrönten polnischen Monarchen waren diese politischen Erfolge von entscheidender Bedeutung, stellten sie seine Befähigung nicht nur als Herrscher und Heerführer, sondern insbesondere auch als Friedensstifter unter Beweis.⁴¹

Auf diese Medaille folgte eine Reihe weiterer königlicher Aufträge, so beispielsweise zwei Hochzeitsmedaillen: 1637 auf die Heirat Wladislaws IV. mit der österreichischen Prinzessin Cäcilia Renate (1611–1644) und 1645/46 auf die mit Ludovica Maria Gonzaga (1611–1667) oder 1639 eine ovale Bildnismedaille, die den Monarchen vorn als Brustbild sowie rückseitig mit seiner Devise, bestehend aus dem Bild eines Obelisken und dem Motto »*Honor virtutis Praemium*«, zeigt.⁴² Wladislaws Nachfolger, Johann II. Kasimir (* 1609, reg. 1648–1668, † 1672), griff bei seiner Bildnismedaille von 1649, die ihn zusammen mit seiner Gattin Königin Ludovica Maria Gonzaga zeigt, ebenso auf die Dienste des versierten Medailleurs zurück.⁴³ Einige der königlichen Medaillen entstanden aber in städtischem Auftrag, worauf noch einzugehen sein wird.

Diese wertvollen Kundenbeziehungen hielt der Künstler lange aufrecht und machte sich nach Möglichkeit deren Netzwerke für die Ausweitung seiner Tätigkeit zunutze. So kam wohl 1639 der Auftrag für die Medaille auf Herzog Bernhard von Sachsen-Weimar (1604–1639) und die Einnahme von Breisach am 7. Dezember 1638 zu-



Taf. XXVI Medaille auf Hetman Christoph III. Radziwiłł als siegreichen Feldherrn von Smolensk, Avers und Revers. Silber, geprägt, Dm. 61,95 mm, Gew. 59,02 g. Sebastian Dadler, 1634. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen (SKD), Münzkabinett, Inv.-Nr. BUB6894 (Foto: SKD, Paul Roger)



Taf. XXVII Medaille auf Wladislaw IV., König von Polen, als Sieger von Smolensk, Avers und Revers. Silber, geprägt, Dm. 79,4 mm, Gew. 150,75 g. Sebastian Dadler, 1636. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen (SKD), Münzkabinett, Inv.-Nr. BUB2430 (Foto: SKD, Paul Roger)

stande oder die Prägung mit einem Doppelporträt des Kurfürsten Georg Wilhelm von Brandenburg (1595–1640) und seines Sohnes Friedrich Wilhelm (1620–1688) aus demselben Jahr. Auftraggeber der letzteren waren vermutlich die preußischen Stände, die ihre Landesherren während ihres Aufenthalts in Königsberg, wohin sie sich aus der verwüsteten Mark Brandenburg zurückgezogen hatten, mit dieser Porträtmedaille auf den (rückseitig geprägten) Frieden einzuschwören versuchten.⁴⁴

Hinter der im Œuvre Dadlers recht ungewöhnlichen Prägung für den polnischen Adligen Krzysztof Arciszewski (1592–1656), deren Entstehungszusammenhang noch nicht endgültig geklärt ist, stehen vermutlich wiederum die Radziwiłłs (Taf. XXVIII). Arciszewski, der ab 1619 im Dienst bei Krzysztof Radziwiłł stand, machte eine außergewöhnliche, in mehrfacher Hinsicht grenzüberschreitende Karriere, die hier kurz skizziert sei, um die Bedeutung der Medaille als Mittel innenpolitischer Einflussnahme näher zu bestimmen.

Arciszewski tat sich an der Seite des Hetmans im polnisch-schwedischen Krieg um Livland 1621/22 hervor, doch schon kurze Zeit später musste er, nachdem er gemeinsam mit seinem Bruder an einem Anwalt Rache für den Ruin seiner Familie geübt hatte, aus dem Land fliehen. Mit finanzieller Unterstützung Radziwiłłs nahm er Studien des Militäringenieurwesens in Den Haag und Leiden sowie ab 1625/26 in Paris auf; an letzterem Ort fungierte er außerdem als Geheimagent seines Gönners. Er kämpfte 1623 unter Moritz von Oranien um Breda und nahm 1629 unter Kardinal Richelieu⁴⁵ an der Eroberung der Festung La Rochelle teil, bevor er sich noch im selben Jahr bei der niederländischen Westindien-Kompanie verpflichtete und nach Brasilien aufbrach.⁴⁶ Dort stieg er schnell zum General der Artillerie und später zum Admiral von Brasilien auf und machte für die Niederlande entscheidende Eroberungen.⁴⁷ Seine Verdienste sowohl im militärischen Dienst als auch in der Kartografie würdigte die Kompanie mit der Errichtung eines ihm gewidmeten Siegerdenkmals in Pernambuco sowie mit einer Medaille samt Kette, die dieses Denkmal abbildet. Ihr Avers zeigt im Hintergrund Arciszewskis wichtigste Eroberungen: die Festung Arraial Velho do Bom Jesus und Porto Calvo, wo er die Spanier besiegte – beides unter Verwendung der von Arciszewski für die Westindien-Kompanie angefertigten Karten, die zu den ersten Darstellungen Brasiliens überhaupt zählen und in Europa viel Aufmerksamkeit erfuhren.⁴⁸ Damit würdigte die Medaille nicht nur mi-

litärische Leistungen des polnischen Adligen, sondern gleichzeitig auch seine Verdienste auf dem Gebiet der Kartografie.⁴⁹ Während sich in Holland einige wenige Bronzeexemplare der seltenen Medaille befinden (darunter wohl auch Kopien des 18./19. Jahrhunderts), bewahrt das Hutten-Czapski-Museum in Krakau ein Exemplar in Silber. Dieses ist als einzig bekanntes mit den Initialen SD signiert.

Dieser Befund wirft Fragen auf: Entwarf Sebastian Dadler die Medaille, die später auch in Bronze in den Niederlanden vervielfältigt wurde, oder stellte er vielmehr nur eine silberne Variante eines in Amsterdam gefertigten bronzenen Originals her? Diese Form der Würdigung Arciszewskis ist in jeder Hinsicht bemerkenswert, ebenso wie die Tatsache, dass daran ein mit den Radziwiłłs verbundener Künstler mitgewirkt hatte. Unabhängig davon, ob Dadler die ursprüngliche Medaille entworfen oder nur deren silberne Kopie angefertigt hat – weder das eine noch das andere ist ohne Zutun der Radziwiłłs denkbar. Die geringe Anzahl erhaltener Exemplare spricht eher für das letztere Szenario: Krzysztof Radziwiłł mag eine in Silber geprägte Kopie der niederländischen Medaille dem polnischen König zum Geschenk gemacht haben, um unter Verweis auf die internationalen Verdienste Arciszewskis dessen Rehabilitation zu erwirken und ihm den Weg für eine Rückkehr nach Polen zu ebnen. Letzteres gelang Arciszewski in der Tat: Einige Jahre nachdem er in tiefem Dissens die Westindische Kompanie am 2. April 1640 verlassen hatte,⁵⁰ kehrte er 1645 nach Polen zurück, um nur kurz darauf 1646 in den militärischen Dienst bei König Władysław IV. zu treten.

Städte als Auftraggeber von Ereignismedaillen

In Städten wie Danzig bewirkte die wirtschaftliche und politische Prosperität zu jener Zeit das Erstarken des Bürgertums und damit einhergehend eine rasante Entwicklung der städtischen Kultur und Wissenschaft. Als Zeichen dafür kann das 1558 gegründete Danziger Gymnasium gelten, das mit seiner humanistischen Ausrichtung, der umfangreichen Bibliothek und nicht zuletzt durch seine renommierten Professoren und Absolventen zur Steigerung des allgemeinen Bildungsniveaus beitrug. Dies versetzte die Stadt in die Lage, eine eigene Bildpolitik zu entwickeln und aufgrund ihres finanziellen Potenzials selbst als Auftraggeberin von Repräsentationsobjekten und Kunst in Erscheinung zu treten.



Taf. XXVIII Krzysztof Arciszewski (1592–1656), Avers und Revers.
Dm. 63,9 mm, Gew. 56,42 g. Sebastian Dadler, 1637. Krakau, Muzeum
Narodowe w Krakowie (Foto: Krakau, Muzeum Narodowe w Krakowie)

Schon im späten 16. Jahrhundert etablierte sich in Danzig der Brauch, dem polnischen Herrscherhaus besondere Prägungen zu widmen und anlässlich von Besuchen oder Hochzeiten, Kindstauen, Siegen usw. zu überreichen. Diese Form der Ehrung implizierte mehrere symbolische Botschaften: Neben der Würdigung des Adressaten, der Bekundung der Verbundenheit Danzigs mit dem Herrscher gab sie der herausgebenden Stadt auch Gelegenheit, sich selbst zu inszenieren. Medaillen und Gedenkmünzen besaßen zudem einen hohen pekuniären Wert und konnten bei Bedarf durch das Einschmelzen als Ressource genutzt werden, was dazu beitrug, dass sie sich im Laufe des 17. Jahrhunderts als begehrte Sammelobjekte auch der hochgestellten Bürgerschaft etablierten. Sie wurden bei Besuchen zur Schau gestellt, in Prunkgeschirr eingearbeitet oder als Schmuck an einer Kette befestigt getragen (wie es auch bei dem Geschenk der Westindienkompanie an Arciszewski intendiert war). Auf diese Weise erreichten ihre Botschaften einen über ihre Besitzer weit hinaus reichenden Personenkreis.

Bei der Medaille Dadlers von 1642 mit dem Reiterbildnis Wladislaws IV. auf der Vorder- und einer Stadtvedute auf der Rückseite handelt es sich um ein Geschenk der Stadt Danzig an den polnisch-litauischen Herrscher (Taf. XXIX).⁵¹ Mit der Lobpreisung des Königs

als Friedensbringer auf der Vorderseite ist rückseitig die Selbstdarstellung der Stadt als mächtige, modern fortifizierte Metropole verbunden, die vom göttlichen Licht überstrahlt und vom geflügelten Putto aus einem Füllhorn mit Wohlstand überschüttet wird. Danzigs Stärken liegen – darauf weisen allegorische Frauengestalten hin – im Seehandel und in gutem Stadtregiment begründet. Die drei Friedensschlüsse, die Wladislaw IV. herbeiführte, erlaubten es der Stadt, wieder ungehindert zu prosperieren – dies zu würdigen, implizierte zugleich den Wunsch nach der Fortführung dieser Wohlstand sichernden Politik sowie der Wahrung von städtischen Freiheiten und Privilegien, auf denen auch Danzigs finanzielles Potenzial fußte.

Der repräsentativen Darstellung Danzigs von 1642 ging eine Medaille voraus, die Dadler ein Jahr zuvor im Auftrag der Stadt Riga anlässlich des zwanzigjährigen Jubiläums von deren Einnahme durch Gustav Adolf realisiert hatte. Beide Werke entsprechen sich weitgehend im Aufbau, indem sie ein Reiterbildnis auf der Vorderseite mit einer rückseitigen Stadtvedute kombinieren.⁵² Nach der Eroberung des zuvor polnischen Livlands und 1621 schließlich auch Rigas durch die Schweden herrschten in der Stadt noch lange antischwedische Stimmungen. Diese wollte Riga mit der Jubiläumsmedaille wohl vergessen machen, verwies aber gleichzeitig auch auf



Taf. XXIX Medaille mit dem Reiterbildnis Wladislaws IV. (Avers) und einer Vedute von Danzig. Gold, geprägt, Dm. 80,2 mm, Gew. 276,53 g. Sebastian Dadler, 1642. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen (SKD), Münzkabinett, Inv.-Nr. BUA3619 (Foto: SKD, Paul Roger)



Taf. XXX Medaille zur Vorbereitung des Westfälischen Friedens (Friedenswunschmedaille), Variante von 1648, Avers und Revers. Silber, geprägt, Dm. 60,9 mm, Gew. 67,87 g. Sebastian Dadler, 1648. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen (SKD), Münzkabinett, Inv.-Nr. BPB2440 (Foto: SKD, Paul Roger)

einen wichtigen rechtlichen Akt, der sich mit der Eroberung der Stadt verband: die Bestätigung städtischer Privilegien durch den siegreichen schwedischen Herrscher.⁵³ Was Riga der schwedischen Krone über Jahrzehnte faktisch schuldig bleiben sollte, machte sie hiermit gewissermaßen bildlich wett: den von schwedischer Seite immer wieder geforderten Nachweis ihrer behaupteten Privilegien.⁵⁴ Dazu gehörte das Recht der Münzprägung, das die Medaille gleichsam selbst durch ihre Entstehung an der städtischen Münze unter Beweis stellte. Denn Dadler schuf hierfür lediglich die Stempel, während die eigentliche Prägung der städtische Münzmeister Heinrich Wulff (etwa 1595–1659) vor Ort ausführte.⁵⁵ Die Einbeziehung des damals in höchsten Kreisen geschätzten Medailleurs aus Danzig steht für die Bedeutung, die diesem besonderen Auftrag seitens der Stadt beigemessen wurde.

Die engen wirtschaftlichen und kulturellen Beziehungen zwischen Danzig und Riga ergaben auch für die Medaillenkunst einen fruchtbaren Boden. Johann Reteke (Rethe) d. Ä. († 1685), den Dadler in der Medaillenkunst ausgebildet hatte und zu dem er wahrscheinlich lange Zeit Kontakte pflegte, fand in Riga gutes Auskommen, bevor er 1647 nach Stockholm berufen wurde und danach 1656 Dadler nach Hamburg folgte. Auch der bereits genannte Rigaer Münzmeister Wulff kooperierte nach der Jubiläumsmedaille von 1641 mit einem weiteren Danziger Partner, dem Münzmeister Johann Höhn d. Ä. (1607–1664), der seinerseits wiederum in einem engen Verhältnis zu Sebastian Dadler stand.⁵⁶ Höhn stammte wie Dadler aus Straßburg und ist, nach einem Aufenthalt in Bromberg (Bydgoszcz), ab 1636 in Danzig nachweisbar, wo er sein Leben lang mit der städtischen Münze verbunden blieb.⁵⁷ Auch wenn eine Zusammenarbeit der beiden führenden Danziger Medailleure einzig durch die gemeinsam signierte Friedensmedaille von etwa 1642 dokumentiert ist,⁵⁸ muss das gegenseitige Verhältnis über einen längeren Zeitraum sehr eng gewesen sein, denn der Einfluss Dadlers war für das gesamte Schaffen Höhns prägend.⁵⁹ Dieser orientierte sich nicht nur stilistisch eng an dem älteren Kollegen, sondern schöpfte auch direkt aus Dadlers »Fundus«, verwendete seine Vorlagen, prägte seine Werke nach, und zwar über dessen Fortgang aus Danzig 1647 bzw. sogar über dessen Tod hinaus.⁶⁰

Möglicherweise war es die gemeinsame Herkunft aus Straßburg, die das Fundament für ein lang anhaltendes Vertrauensverhältnis legte oder gar der Wahl Dan-

zigs als Lebensmittelpunkt beider Medailleure zugrunde lag. Eine vergleichbare Koinzidenz besteht auch bei dem ebenso aus Elsass stammenden Breslauer Münzmeister Hans Ziesler, mit dem Dadler 1629 kooperiert hatte.⁶¹ Diesen könnte Dadler bereits in Sachsen kennengelernt haben, denn Ziesler war ab 1620 für den sächsischen Herzog Johann Ernst in Eisenach und Körner bei Volkenroda tätig, hielt sich 1623 in Leipzig auf, bevor er schließlich 1626 als Münzmeister nach Breslau ging und zwischenzeitlich (1627–1630) diese Position auch in Sagan bekleidete.⁶² Da Ziesler aber aus Molsheim im Elsass stammte, rund 20 Kilometer von Dadlers Geburtsort Straßburg entfernt, ist es genauso denkbar, dass der Kontakt bereits in die Jugendzeit Dadlers zurückreichte, als Ziesler nach Włocławek vor 1614 in Straßburg bei dessen Vater Heinrich in die Lehre ging.⁶³ Diese Beispiele lassen zumindest als Tendenz erkennen, dass elsässische Medailleure weitab der Heimat in Ostmitteleuropa ihr Auskommen suchten, wo entsprechende Stellen offenbar noch nicht so hart umkämpft waren.

Das Thema »Frieden« auf Dadlers Medaillen

Die mit den Initialen Dadlers und Höhns signierte Medaille auf die »Segnungen des Friedens« behandelt ein für die damalige Gesellschaft besonders virulentes Thema, das Dadler während seiner gesamten Laufbahn wiederholt beschäftigte: den Frieden. Auf der Suche nach neuen ikonografischen Lösungen schuf er allein in den 1620er Jahren drei Redaktionen des Sujets mit unterschiedlicher inhaltlicher Gewichtung. Weitere Varianten entwickelte er dann in Danzig. Auf der Vorderseite des Gemeinschaftswerks von Dadler und Höhn sind weibliche Personifikationen des Friedens und der Gerechtigkeit in inniger Umarmung vereint, während sich auf der Rückseite Glaube und Frömmigkeit unter dem strahlenden Namenszug »Jehowa« die Hände reichen, diese gleichsam über der Stadtvedute schützend haltend. Rühle und Maué datieren das Werk überzeugend um 1642, aufgrund der Übereinstimmung der Stadtansicht Danzigs mit derjenigen auf der Medaille auf König Wladislaw von 1642.⁶⁴ Höhn legte die Medaille noch zweimal auf mit teilweise nachgeschnitzten Stempeln, wahrscheinlich unter anderem anlässlich des Friedens von Oliwa 1660.⁶⁵

Die 1643 beginnenden Friedensverhandlungen in Münster und Osnabrück gaben Anlass zur Friedenswunschmedaille von 1644 (Taf. XXX), auf deren Vorderseite die geharnischte Bellona mit der Friedensgöttin

ringt, sie packt und zu entführen droht. Doch rückseitig triumphiert die Personifikation des Friedens über den besiegten Krieg zu ihren Füßen; sie steht im Schein der Sonne vor einem bestellten Acker, im Hintergrund begleitet von Gerechtigkeit und Reichtum. Als das Jahr ohne den Abschluss eines Abkommens verstrich, tilgte Dadler die Jahreszahl und verwendete dieselben Prägestempel über die folgenden Jahre weiter, um sie erst anlässlich des Westfälischen Friedens 1648, 1649 und 1650 durch punzierte Jahreszahlen zu aktualisieren.⁶⁶

Zur gleichen Zeit, als er die Stempel für Riga schuf, expandierte Dadler auch in Richtung Westen und fertigte mehrere Arbeiten für niederländische Kunden an. Ungeachtet ihrer teilweise herrschaftlichen Thematik handelte es sich bei den meisten davon wie in Riga um städtische Aufträge. Mit einer Medaille auf Johann Calvin (1509–1564) bedachte Genf 1641 das hundertjährige Jubiläum der Rückkehr des Reformators in die Stadt.⁶⁷ Die Medaille von 1641/42, die vorn den Statthalter der Niederlande, Friedrich Heinrich von Nassau-Oranien (1584–1647), und rückseitig die im Mai 1641 geschlossene Ehe seines Sohnes Prinz Wilhelm (1626–1650) mit Maria Henriette Stuart (1631–1660) zeigt, veranlasste wiederum vermutlich die Stadt Amsterdam. Dieselbe zeichnete wohl auch für die ein Jahr später herausgebrachte Medaille auf die Ankunft der minderjährigen Braut in den Niederlanden 1642 verantwortlich. Maria Stuart landete zusammen mit ihrer Mutter in Den Haag und wurde am darauffolgenden Tag mit aufwendigen Feierlichkeiten in Amsterdam empfangen.

Die Einsatzmöglichkeiten des Mediums im diplomatischen Kontext illustriert besonders eindrücklich eine Prägung von 1648 anlässlich des Vorvertrages zum Frieden zwischen Spanien und den Vereinigten Provinzen vom 20./30. Januar 1648. Damals unterzeichnete die Republik in Den Haag den Vorvertrag auf die Unabhängigkeit der nördlichen Niederlande von der spanischen Krone, und zwar gegen den Willen ihres Statthalters Wilhelm II. von Oranien, der die Regierungsgeschäfte seit dem Tod seines Vaters 1647 leitete. Um das Ereignis zu propagieren, und wohl auch um den Unmut des Statthalters zu besänftigen, griff man dabei auf die Medaille zur Hochzeit Wilhelms II. mit Maria Stuart von 1641/42 zurück (Taf. XXXI). Diese stellte die Vermählung symbolisch in den Kontext der Freiheitsbestrebungen der Vereinigten Provinzen und feierte auf der Vorderseite den Vater des Bräutigams, Friedrich Heinrich von Oranien, als gerechten Herr-

scher mit dem Motto »*LIBERTAS PATRIAE, ME DEFENSORE, TRIUMPHAT, INSIDIATA NIHIL VIS INIMICA NOCET* (Die Freiheit des Vaterlandes triumphiert unter meinem Schutz, keine hinterhältige feindliche Gewalt vermag Schaden anzurichten)«. ⁶⁸ In der aktuellen politischen Lesart nahm vor allem der erste Teil dieser Sentenz den neuen Herrscher in die Pflicht, sich in Kontinuität zu seinem Vater als Garant und Hüter der niederländischen Unabhängigkeit zu verstehen. Die Nachprägung von 1648 wurde einzig durch den eingravierten Zusatz »*Belgicum Pacatum* (Befriedetes Belgien)« ergänzt, um die Bedeutung des Friedensvertrags mit Spanien für das Land zu unterstreichen.

Auf welchen Wegen Sebastian Dadler Beziehungen nach Riga oder in die Niederlande knüpfte, lässt sich im Einzelnen nicht mehr genau nachvollziehen. Doch eine entscheidende Rolle dürfte hierbei die breite Vernetzung Danzigs im Ostseeraum gespielt haben. Das Münzprivileg war für die damaligen Städte ein kostbares Gut, und als ein wichtiger wirtschaftlicher Faktor wurde es vom Stadtrat streng überwacht – so auch in Danzig. Nicht nur der Adel, sondern auch gebildete Patrizier aus ratsfähigen Familien hegten nachweislich besonderes Interesse für Fragen des Münzwesens und gingen dem Thema auf ihren Bildungs- und Geschäftsreisen nach, die häufig in die Niederlande oder nach Italien führten, wie es beispielsweise für Arnold von Holten (1561–1629) oder Johann Ernst Schröer (1581–1639) überliefert ist.⁶⁹ Wiederum war auch Danzig selbst damals eine vielbesuchte Metropole und Schauplatz wichtiger politischer Ereignisse, die ausländische Gäste von Rang anzog, wovon u. a. Charles Ogier (1595–1654), französischer Jurist und Gesandtschaftssekretär, in seinem Tagebuch einer Polenreise aus den Jahren 1635/36 beredtes Zeugnis ablegte.⁷⁰ Diese engen wirtschaftlichen und auch kulturellen Verflechtungen unter Städten, ihren Patriziern und Geschäftsleuten im Ostseeraum schufen auch für die Erweiterung von Dadlers Kundenkreis insbesondere in die protestantisch geprägten Regionen einen fruchtbaren Boden. Bis in die 1650er Jahre fertigte er immer wieder Ereignismedaillen in niederländischem Auftrag an, so beispielsweise 1648 auf den Friedensschluss mit Spanien,⁷¹ 1650 auf das Ende der Belagerung von Amsterdam und den Tod des Statthalters Wilhelm II. von Nassau-Oranien, 1651 auf die Versammlung der Generalstände in Den Haag oder 1654 die Beendigung des Krieges zwischen den Niederlanden und England im Frieden von Westminster.⁷²



Taf. XXXI Medaille zur Hochzeit Wilhelms II. von Oranien mit Maria Stuart, Avers und Revers.
Silber geprägt, Dm. 73,5 mm, Gew. 115,18 g. Sebastian Dadler, 1641/42. Dresden, Staatliche
Kunstsammlungen (SKD), Münzkabinett, Inv.-Nr. BUB8859 (Foto: SKD, Paul Roger)



Taf. XXXII Medaille auf Janusz Radziwiłł als Feldherrn der Eroberung Kiews an der Seite
des polnischen Königs, Avers und Revers. Gold, geprägt, Dm. 68 mm, Gew. 109,87 g. Sebastian Dadler, 1651.
Krakau, Muzeum Narodowe w Krakowie (Foto: Krakau, Muzeum Narodowe w Krakowie)



Taf. XXXIII Medaille auf Janusz Radziwiłłs Einzug in Wilna. Revers mit der im Bau befindlichen Wilnaer Residenz, Avers und Revers. Silber, geprägt, Dm. 68,5 mm, Gew. 89,23 g. Sebastian Dadler, 1653. Krakau, Muzeum Narodowe w Krakowie (Foto: Krakau, Muzeum Narodowe w Krakowie)



Taf. XXXIV Goldmedaille auf die Beisetzung König Gustav Adolfs am 22. Juni 1634 in Stockholm, Avers und Revers. Silber, geprägt, Dm. 79,1 mm, Gew. 136,12 g. Sebastian Dadler, 1634. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen (SKD), Münzkabinett, Inv.-Nr. BUB2442 (Foto: SKD, Paul Roger)

Im Jahre 1648 zog Dadler nach Hamburg um, wo er – ohne das Bürgerrecht zu erwerben – bis zu seinem Tod am 6. Juli 1657 tätig war. Seine beruflichen Beziehungen setzte er von seinem neuen Wohnort aus fort, wie das Beispiel seiner niederländischen Aufträge zeigt, arbeitete aber seitdem auch verstärkt für deutsche Städte wie Hamburg,⁷³ Lübeck oder Nürnberg.⁷⁴

Eine wichtige Grundlage seiner beruflichen Existenz blieben allerdings nach wie vor die über Jahre bestehenden Kontakte in die hochadligen Kreise. Wie lange diese Beziehungen währten, macht die Medaille zum Dank- und Friedensfest deutlich, die Kurfürst Johann Georg bei seinem ehemaligen Hofgoldschmied 1650 im Kontext der Feierlichkeiten anlässlich des Westfälischen Friedens bestellte. Die Medaille markiert Beginn und Ende von Kriegshandlungen, die für Leipzig mit zwei »rahmenden« Ereignissen verbunden waren: 1631 mit der Einnahme der Stadt durch Tilly und 1650 mit dem Abzug der schwedischen Truppen. Für die Vorderseite verwendete Dadler einen beinahe zwanzig Jahre alten Prägestock aus seiner Dresdner Zeit mit einer Stadtvedute Leipzigs unter dem Schriftzug Jehovas, den er für die Medaille anlässlich des Leipziger Konvents 1631 geschaffen hatte (s. Taf. III a). Die Rückseite ziert eine Personifikation des Friedens, die mit einem Segensgestus über die gefallenen Krieger und Kriegstrophäen schreitet.⁷⁵ Letztere Darstellung findet sich wiederum auch auf der Vorderseite einer Friedensmedaille, die Dadler 1650 möglicherweise für Hamburg geprägt hat.⁷⁶ Hier zeigt sich deutlich, wie effizient der Künstler mit seinem reichen Muster- und Formschatz hantierte, um rasch passgenaue Lösungen für verschiedene Anlässe zu entwickeln.

Auch die Kontakte nach Polen-Litauen bestanden nach wie vor, doch nahmen diese mit der Zeit deutlich ab. Die Reihe der Aufträge des polnischen Königshofes oder an polnische Herrscher adressierte Medaillen der Stadt Danzig – so auf Wladislaw IV., Johann II. Kasimir, die nacheinander mit beiden vermählte Ludovica Maria Gonzaga (1611–1667) oder die Verbindung der Stadt Danzig mit dem polnischen König und seiner Gemahlin (1646) – bricht nach 1649 ab. Bestehen blieb jedoch auch nach dem Umzug nach Hamburg die Beziehung zu Fürst Janusz Radziwiłł, dessen wachsende politische Ambitionen zwei großformatige Medaillen der Jahre 1651 und 1653 festhalten. Die erste feiert ihn in Gold bzw. Silber als siegreichen Feldherren der Eroberung Kiews an der Seite des polnischen Königs (Taf. XXXII). Die Huld-

gungsszene auf der Vorderseite spielt sich vor dem berühmten Kiewer Goldenen Tor ab und zeigt Radziwiłł, wie er in antikisierendem Harnisch, bekrönt mit einem Siegerkranz die in einer Unterwerfungsgeste kniende Stadtgöttin Kiovia zum König geleitet.⁷⁷ Nur wenig später ließ der Fürst 1653 seinen Einzug in Wilna mit einer ebenso großen Silbermedaille verewigen, die ihn auf der Vorderseite in traditioneller polnischer Tracht, auf einem sich aufbäumenden Pferd reitend sowie rückseitig seine damals im Bau befindliche Wilnaer Residenz zeigt (Taf. XXXIII). Mit seinem Reiterporträt, das damals einzig dem König vorbehalten war, durchbrach Radziwiłł die herrschenden Bildkonventionen und machte seine Machtaspirationen unmissverständlich. Die Medaille nimmt gewissermaßen vorweg, was kurze Zeit später in politisches Handeln übergehen sollte: den Versuch, Litauen von Polen abzukoppeln und unter der Führung Radziwiłłs an Schweden zu binden.⁷⁸

Die Hamburger Jahre und der letzte schwedische Auftrag

Die Hamburger Wedde, die alle in Hamburg lebenden Personen ohne städtisches Bürgerrecht erfasste und besteuerte, verzeichnete »*Sebastian Datler. In der Muelenstraße*« erstmalig am 29. Juli 1648.⁷⁹ Die Beweggründe für seinen Umzug nach Hamburg sind nicht belegt. Doch er fällt mit zwei Ereignissen zusammen, die mit dieser Entscheidung möglicherweise in Verbindung stehen: erstens dem Ende des Dreißigjährigen Krieges, in dessen Zuge zahlreiche Medaillenaufträge deutscher Fürsten, Städte und möglicherweise gar des Kaisers⁸⁰ Dadler erreichten, zweitens einem Großauftrag, den der Medailleur zu diesem Zeitpunkt aus Schweden erhielt.

Arbeiten für die schwedische Herrscherfamilie oder die ihr nahestehenden Personen blieben eine Konstante während der gesamten Schaffenszeit des Künstlers, Hinweise auf einen direkten Aufenthalt Dadlers in Schweden gibt es allerdings nicht. Auf die anfangs erwähnten Medaillen auf Gustav II. Adolf, die Dadler im Auftrag des sächsischen Kurfürsten geprägt hatte, folgte 1634 eine schwedische Bestellung einer Goldmedaille auf die Beisetzung des Königs am 22. Juni 1634 in Stockholm. Als Vorlage diente dem Künstler ein anlässlich des ersten Todestags des Königs 1633 in Schweden herausgebrachter Gedenkpfeffing – eine ästhetisch sehr einfache Prägung.⁸¹ Sie gab das inhaltliche Gerüst vor, auf dessen Grundlage Dadler eine künstlerisch durchdachte, etwas

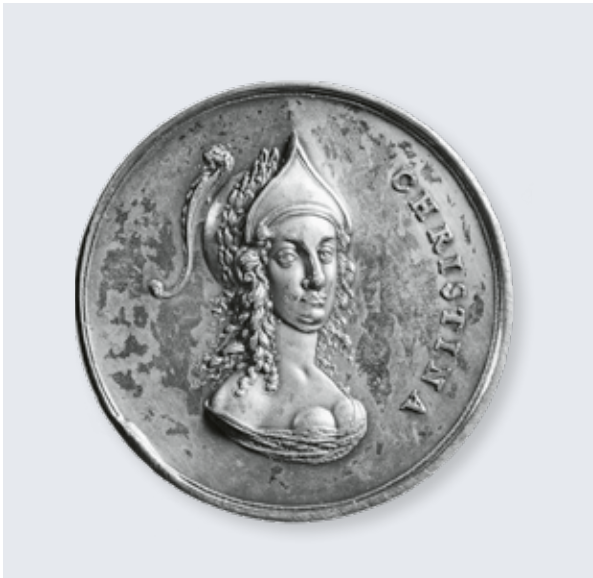


Abb. 2 Medaille mit einer allegorischen Darstellung Königin Christinas von Schweden, Avers. Silber, geprägt, Dm. 58,44 mm, Gew. 99 g. Sebastian Dadler, um 1650. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. GNM Med14519 (Foto: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum)

überfrachtete, doch in den Einzelformen sehr präzise und moderne, großformatige Version schuf (Taf. XXXIV). Später war er mehrfach für Christina von Schweden (1626–1689) tätig, die er in den Jahren 1642/44 und 1647 porträtierte oder 1644 mit einer großen Silbermedaille auf ihre Mündigkeitserklärung als Königin von Schweden am 7. Dezember 1644 und den Seesieg bei Fehmarn bedachte. Zu dieser Zeit (wohl zwischen 1644 und 1648) ließ sich von ihm außerdem der oberste Beamte des Staates, Per Brahe Graf von Visingsborg, auf einer Medaille porträtieren.⁸²

Seinen letzten Auftrag für die schwedische Krone realisierte Dadler schon von Hamburg aus. Den Verlauf dieser letztlich gescheiterten Bestellung dokumentiert umfangreiche Korrespondenz verschiedener Beteiligten, die Hermann Maué ausführlich referiert, um beispielhaft die Abläufe eines solchen königlichen Auftrags nachzuzeichnen.⁸³ Das schwedische Kammerkollegium beauftragte Dadler mit 4 500 Medaillen für die feierliche Krönung Christinas am 20. Oktober 1650, für die außerdem zahlreiche Silberarbeiten bei Hamburger Goldschmieden bestellt wurden. Als Verbindungsmann fungierte der Stockholmer Goldschmied Hans Weiler, der sich 1649/50 in Hamburg aufhielt, um die Order aus

Stockholm umzusetzen und den Fortgang der Arbeiten zu beaufsichtigen. Dass Dadler zu der Zeit nach Hamburg umgezogen war, begünstigte sicherlich die Abläufe und war möglicherweise auch der Grund, warum der 62-Jährige seinen Lebensmittelpunkt in relativ hohem Alter abermals verlegte. Der Medailleur rühmte sich mit diesem ehrenvollen Auftrag und schlug seinetwegen eine Einladung nach Kopenhagen aus, bei der es sich wahrscheinlich um die Bestellung der Krönungsmedaille für Friedrich III. (1609–1670) gehandelt hätte.⁸⁴ Dadler erhielt eine »überschickte Instruktion«, an die er sich zu halten versuchte, etwas später erreichte ihn auch die Vorlage für das Porträt der Königin.⁸⁵

Doch dem Medailleur gelang es diesmal nicht, den Erwartungen der kunstversierten jungen Monarchin zu entsprechen. Christina schwebte ein »allegorisches Porträt« vor, das sich an dem damals in Rom aufkommen den Typus orientierte und sie als Minerva, bar jedes Beiwerks oder Schmucks und ohne ihre herrschaftlichen Attribute zeigen sollte. Damit leitete sie gewissermaßen den Wandel des Standesporträts in der schwedischen Medaillenkunst ein: Repräsentative Darstellungen, reich an Attributen, Wappen und Allegorien, die zunehmend auch der niedere Adel für sich in Anspruch nahm, wurden durch an der Antike orientierte Barockporträts abgelöst, die auf Beiwerk verzichteten und sich gänzlich auf das Individuum konzentrierten, um auf diese Weise die Herrscherrepräsentation von der der Untertanen abzusetzen. Dadlers Versuch, die Stockholmer Instruktion umzusetzen, scheiterte kläglich – die misslungene Medaille fällt aus seinem Werk regelrecht heraus (Abb. 2). Der Auftrag wurde zurückgezogen, als neuer Entwerfer Erich Parise aus Rom hinzugeholt und für die technische Umsetzung Dadlers Schüler Johann Reteke aus Riga nach Stockholm bestellt.⁸⁶ Dadler sah darin eine gegen ihn gerichtete Intrige, angezettelt vom Stockholmer Münzmeister Daniel Koch, dem er früher selbst Reteke empfohlen hatte. Diese Niederlage wog schwer und beeinträchtigte wohl nachhaltig das gegenseitige Vertrauensverhältnis. Doch war es einzig dieser Dissens, der den schwedischen Aufträgen ein Ende setzte? Oder trug dazu auch der Tod des Stockholmer Münzmeisters Koch im Jahre 1650 bei, der ein wichtiger Mittelsmann Dadlers am schwedischen Königshof gewesen war?⁸⁷

In seinen letzten Schaffensjahren fertigte Dadler 1654/55 wiederholt Medaillen mit der Darstellung des schwedischen Königs Karl X. Gustav (1622–1660), die ihn allein oder zusammen mit seiner Gattin Eleonora von

Holstein-Gottorp (1636–1715) zeigen, doch diese Bestellungen ergingen von der Stadt Riga.⁸⁸ Im Jahre 1656 folgte Reteke Dadler nach Hamburg, wo er und sein gleichnamiger Sohn über Jahrzehnte eine erfolgreiche Werkstatt betrieben und die Nachfolge Dadlers bei der Herstellung der Hamburger Portugaleser antraten.⁸⁹

Dadler porträtierte die Mächtigen Europas, verewigte ihre Hochzeiten, Siege, Krönungen und andere wichtige Begebenheiten in Medaillen, deren hohe Auflagen eine Verbreitung als diplomatische Geschenke über ganz Europa ermöglichten. Vor allem historische Medaillen, die Dadler als Auftragsarbeiten ausführte, begründeten sein internationales Renommee. Doch in der Bevölkerung werden wiederum vor allem seine für den freien Verkauf angefertigten Miszellen- und Friedensmedaillen bekannt gewesen sein. So fanden auch seine Ideen große Nachfolge und dienten vielen Fachkollegen als Inspiration, wie etwa dem Basler Medailleur Friedrich Fecher bei der Medaille auf den Westfälischen Frieden.⁹⁰ Es war jedoch nicht nur sein künstlerisches Talent, das seinen Werken europaweite Popularität bescherte, sondern auch die Fähigkeit, ein weitverzweigtes Netzwerk von Kontakten in die adligen Kreise und zu städtischen Eliten zu knüpfen, dieses kontinuierlich auszubauen und über längere Zeiträume und Entfernungen hinweg aufrechtzuerhalten.

Ebendieses Netzwerk bot im Fall eines Ortswechsels die nötige Sicherheit und minimierte das damit verbundene hohe Risiko, an einem neuen Ort möglicherweise nicht Fuß zu fassen. Dadlers Bereitschaft, immer wieder seinen Lebensmittelpunkt zu verlegen, erwies sich für die Entwicklung seiner Karriere als sehr förderlich, erlaubte sie ihm doch, immer wieder neue zahlungskräftige Kunden hinzuzugewinnen und sich aus für ihn ungünstigen Konstellationen zu befreien, so beispielsweise in Augsburg. Nicht zuletzt war es allerdings auch der Dreißigjährige Krieg, der den mehrfachen Wohnsitzwechsel des Künstlers begünstigte, ihm aber gleichzeitig auch eine Fülle von Themen und Aufträgen verschaffte. Das Beispiel Sebastian Dadlers zeigt, dass – damals wie heute – für den Erfolg einer künstlerischen Karriere nicht einzig das Talent, sondern auch ein breit verstandenes Unternehmertum von entscheidender Bedeutung sind.

Literatur

- [Ausst.-Kat. Münster/W. 1987/88]: Ausst.-Kat. Der Westfälische Frieden. Hg. von Hans GALEN, bearb. von Gerd DETHLEFS und Karl ORDELHEIDE. Bd. 1. Krieg und Frieden. – Bd. 2. Friedensfreude auf Münzen und Medaillen. Vollständiger beschreibender Katalog. Bearb. von Gerd DETHLEFS. Münster/W., Stadtmuseum, 11. 3. – 30. 10. 1988. Greven 1987.
- BOGUCKA, Maria: *Życie w dawnym Gdańsku* [Leben im alten Danzig]. Warszawa 1997.
- BURCKHARDT, Johannes: *Der Krieg der Kriege. Eine neue Geschichte des Dreißigjährigen Krieges*. Stuttgart 2018.
- CHIPPES SMITH, Jeffrey: »Verbum domini manet in aeternum«. Medal designs by Sebald Beham and the reformation in the Duchy of Saxony. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1987, 205–226.
- CHIPPES SMITH, Jeffrey: Kleinmeisters und Kleinplastik. Observations on the Collectible Object in German Renaissance art. In: *The Register of the Spencer Museum of Art, the University of Kansas* 6 (1989), H. 6, 44–63.
- DORFMANN, Bruno: Die Medailleure Johann Reteke (Reteke) Vater und Sohn, in Riga – Stockholm – Hamburg um 1615/20 bis 1720. In: *Zeitschrift des Vereins für hamburgische Geschichte* 46 (1960), 105–129. Online: <https://agora.sub.uni-hamburg.de/subhh/contmg;jsessionid=5ED959B6648DD6D988ED32BEC85FA8FC.jvm1?type=pdf&did=c1:18237> (10. 1. 2020).
- DUTKOWSKI, Jarosław, SUCHANEK, Adam: *Corpus Nummorum Gedanensis*. Gdańsk 2000.
- FÜLBERTH, Andreas: *Riga. Kleine Geschichte der Stadt*. Köln/Weimar/Wien 2014.
- GRUND, Rainer: Die Entwicklung der Medaillenkunst an der Münzstätte Dresden im 17. Jahrhundert. Mit einem Katalog der Medaillen. Gütersloh 1996 (Forschungen aus dem Münzkabinett Dresden).
- LANGERMANN, Johann Paul: *Hamburgisches- und Medaillen-Vergnügen. Abbildung und Beschreibung Hamburgischer Münzen und Medaillen*. Hamburg 1753.
- ŁOPATECKI, Karol: A medal minted by the Dutch West India Company in 1637 in honour of Krzysztof Arciszewski as a cartographic source. In: *Polish Cartographical Review* 50 (2018), H. 3, 151–161. Online: <https://content.sciendo.com/view/journals/pcr/50/3/article-p151.xml?language=en> (5. 12. 2020).
- MAUÉ, Hermann: *Sebastian Dadler 1586–1657. Medaillen im Dreißigjährigen Krieg*. Nürnberg 2008.
- OGIER, Charles: *Dziennik podróży do Polski 1635–1636* [Tagebuch der Reise nach Polen 1635–1636]. 3. Aufl. Gdańsk 2017.
- ROLLENHAGEN, Gabriel: *Nucleus emblematum selectissimorum*. Arnheim 1611. Neudruck Hildesheim/Zürich/New York 1985. – Deutsche Ausgabe: *Sinn-Bilder. Ein Tugendspiegel*. Bearb. und neu hg. v. Carsten-Peter WARCKE. Dortmund 1983.
- ROMSTOECK, Walter: Münzmeister Hans Ziesler und die Münzstätte Neumarkt in der Oberpfalz 1623–1626. In: *Blätter für Münzfreunde* 44 (1909), 4181–4184, 4224–4228.
- RÜHLE, Siegfried: Die historischen Medaillen der Stadt Danzig. Ein Beitrag zur Geschichte der Danziger Medaillenkunst und ihrer Künstler. In: *Zeitschrift des Westpreußischen Geschichtsvereins* 68 (1928), 245–309.
- SCHMIDT, Georg: *Die Reiter der Apokalypse. Geschichte des Dreißigjährigen Krieges*. München 2018.
- SCHÖN, Gerhard: *Münz- und Geldgeschichte der Fürstentümer Ansbach und Bayreuth im 17. und 18. Jahrhundert*. Diss. München 2008. Online: https://edoc.ub.uni-muenchen.de/8769/1/Schoen_Gerhard.pdf (23. 10. 2020).

ŚNIEŻKO, Grzegorz: 41. Zwycięstwa militarne Władysława IV. [41. Militärische Siege Wladisławs IV.]. In: Medale polskie i z polską związane z okresu Pierwszej Rzeczypospolitej. Katalog zbiorów, Bd. 1. Hg. v. Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum i Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich. Warszawa 2019, 62–63.

SOMMER, Dagmar: Fürstliche Bauten auf sächsischen Medaillen. Studien zur medialen Vermittlung landesherrlicher Architektur und Bautätigkeit. Diss. Marburg/L. 2004/05; Berlin 2007 (Schriften zur Residenzkultur 3).

STAHR, Maria: Medale Wazów w Polsce 1587–1668 [Medaillen der Vasa in Polen 1587–1668]. Wrocław/Warszawa/Kraków 1990.

STAHR, Maria: Sarmatian traits in polish medals of the first half of the seventeenth century. In: *The Medal* 40 (2002), 9–25.

[Theatrum Europaeum III (1639)]: Theatrum Europaeum, oder außführliche und warhafftige Beschreibung aller und jeder denckwürdiger Geschichten. 3. Theatri Europaei Continuatio III., Das ist: Historischer Chronicken Dritter Theil, In sich begreifend eine [...] Beschreibung aller [...] Geschichten, so sich [...] von Anno 1633. biß 1638. inclusive in Kirchen, Welt-Regiment und Kriegswesen, allerseits begeben und zugetragen. Zusammen getragen, vnd beschrieben Durch Henricum Oraeum Assenhaimiiatem, Historiophilum. Frankfurt/M. 1639.

WIĘCEK, Adam: Sebastian Dadler, medalier gdański XVII wieku [Sebastian Dadler, ein Danziger Medailleur des 17. Jahrhunderts]. Gdańsk 1962.

WIĘCEK, Adam: Dzieje sztuki medalierskiej w Polsce [Geschichte der Medaillenkunst in Polen]. Kraków 1972.

WISNER, Henryk: Janusz Radziwiłł 1612–1655. Wojewoda wileński, hetman wielki litewski [Janusz Radziwiłł 1612–1655. Woiwode von Vilnius, Großer Litauischer Hetman]. Warszawa 2000.

WOODWARD, David (Hg.): The History of Cartography, Bd. 3. Cartography in the European Renaissance. Teil 2. Chicago/London 2007.

ZANVLIET, Kees: Mapping the Dutch World Overseas in the Seventeenth Century. In: WOODWARD 2007, 1433–1462.

Anmerkungen

1 Sebastian Dadler signierte mit S. D., folgende Schreibweisen seines Namens sind in den Quellen überliefert: Dadler, Dadler, Dadtler, Dattler, in Hamburger Quellen auch Sitler bzw. Sedtler. In der Korrespondenz unterschrieb er in der Regel mit Dattler, doch in der Forschung hat sich die Schreibweise »Dadler« etabliert, und in Anknüpfung an diese Tradition wird sie für den vorliegenden Beitrag übernommen.

2 Grundlegend zu Leben und Schaffen Sebastian Dadlers MAUÉ 2008, basierend auf WIĘCEK 1962. – Dadlers aus dem Badischen stammenden Eltern erhielten 1579 in Straßburg das Bürgerrecht. Die Taufe von Sebastian fand am 10. März in der Neuen Kirche in Straßburg statt. MAUÉ 2008, 13.

3 Die Heiratsurkunde ist nicht überliefert, weswegen eine gewisse Unklarheit über den Zeitpunkt der Hochzeit besteht, insbesondere weil Dadler ihn später in seiner Korrespondenz offenbar zu verschleiern versuchte, was mit seinem Dissens mit der Stadt Augsburg zusammenhing. So behauptete er 1621, die Hochzeit läge sechs Jahre zurück, während sich die Vorgeher und Beschaumeister des Goldschmiedehandwerks an die Eheschließung vor rund zehn Jahren erinnerten. MAUÉ 2008, 14. – Dieses Datum fand Adam Więcek in der Hamburger Leichenpredigt Dadlers bestätigt, die auch das Datum seiner zweiten Hochzeit mit 1647 korrekt angibt. WIĘCEK 1962, 10, Anm. 29.

4 Diese Bezeichnung verwendet Dadler selbst in einem Brief an den Rat der Stadt Augsburg 1619: Stadtarchiv Augsburg, Handwerkerakten, Goldschmiede, 1611–1620, Karton 136, fol. 415–417. – MAUÉ 2008, 184.

5 Die Vorgänge analysiert MAUÉ 2008, 13–15, 184–188, samt einer Abschrift betreffender Quellen.

6 <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/13541> (15. 9. 2020). – WIĘCEK 1962, 14.

7 MAUÉ 2008, 15 f.

8 Die Medaillen der Jahre 1629 bis 1632 markieren einen Wandel im politischen Handeln Johann Georgs. Sein allgemeines Engagement für den Protestantismus (die Medaille von 1629 auf den 1628 einberufenen Theologenkongress in Leipzig, mehrere zur Jahrhundertfeier der *Confessio Augustana* 1630 erschienene Porträtmedaillen, darstellend Martin Luther und Kurfürst Johann den Beständigen von Sachsen) ging in den Versuch der Gründung eines evangelischen Verteidigungsbündnisses »Leipziger Bund« am 12. April 1631 über (Leipziger Konventmedaille von 1631), um schließlich den Kurfürsten an die Seite Gustav Adolfs zu führen (Medaille auf die Schlacht bei Breitenfeld bei Leipzig 1631 sowie die zahlreichen Varianten von Porträtmedaillen auf König Gustav Adolf und seinen Tod aus den Jahren 1631–1632).

9 SOMMER 2007, 11.

10 In dieser Zeit bildete sich der Beruf des Medailleurs erst überhaupt heraus. Viele Vertreter waren daher ausgebildete Goldschmiede, die Medaillenproduktion zusätzlich betrieben oder sich, wie Dadler, im Laufe ihres Berufslebens spezialisierten.

11 MAUÉ 2008, 16 f., 27–30.

12 MAUÉ 2008, 72 f. – Im Folgenden wird bei der Besprechung einzelner Medaillen in der Regel einzig auf das Kompendium zum Werk Sebastian Dadlers von Hermann Maué verwiesen, wo die weiterführende ältere Literatur gelistet ist.

13 MAUÉ 2008, 42 f., 75 f., mit Verweis auf die Nachbildungen der Medaille.

14 ROLLENHAGEN 1611, II, Emblem 83.

15 BURKHARDT 2018, 143–145. – SCHMIDT 2018, 343 f., 349–351.

16 MAUÉ 2008, 17.

17 BURKHARDT 2018, 140–143.

18 BURKHARDT 2018, 156–158.

19 MAUÉ 2008, 60 f.

20 Die gleiche Vorlage übernahmen später beispielsweise die Medailleure Johann Höhn in Danzig oder Johann Blum in Bremen. MAUÉ 2008, 36 f. – CHIPPS SMITH 1987. – CHIPPS SMITH 1989, 56.

21 MAUÉ 2008, 67–70.

22 Die 18 Arbeitstage, die er beim Schanzenbau abzuleisten hatte, wurden auch in den nächsten Jahren als ein ausstehendes Soll eingetragen, was zu belegen scheint, dass Dadler sich fortlaufend außerhalb der Stadt aufhielt. Dresden, Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Bestand 10024.22, Loc 9838/15. – MAUÉ 2008, 189.

23 GRUND 1996, 64, 239–260.

24 Diese bereits von WIĘCEK 1962, 26, geäußerte Vermutung erscheint plausibel.

25 WIĘCEK 1962, 50 f., Abb. 33, Anm. 84.

26 WIĘCEK 1972, 95–100.

27 WIĘCEK 1962, 21.

28 WISNER 2000, 28–31. – Dort auch Informationen über die Verschwägerungen der Radziwiłłs mit den Fürstenhäusern der Wettiner und Hohenzollern.

29 Allerdings erwies sich dieses Geschenk als zu teuer, sodass Janusz andere Geschenke in Nürnberg erstand. Möglicherweise steht hinter dem Hinweis auf die teure Münzsammlung der Versuch, den Vater für weitere Zuwendungen zur Finanzierung des verschwenderischen Lebensstils des Sprösslings zu bewegen. WISNER 2000, 26, 31.

30 WISNER 2000, 35. – Dort auch Informationen zum weiteren Verlauf von Janusz Radziwiłłs Reise.

31 WISNER 2000, 35.

32 Das Porträt Baillys diente dem in Polen-Litauen tätigen niederländischen Kupferstecher, Zeichner und Kartografen Willem Hondius als Vorlage für einen Kupferstich von 1633 mit dem Porträt Janusz Radziwiłłs. Krakau, Museum Czartoryski.

33 WISNER 2000, 40.

34 MAUÉ 2008, 82–84.

35 MAUÉ 2008, 18, 88 f.

36 In Danzig herrschte in konfessioneller Hinsicht eine besondere Gemengelage: Während in der Bevölkerung die Protestanten überwogen, besaßen die Calvinisten eine starke Stimme im Stadregiment, gleichzeitig waren aber auch ein starker katholischer Einfluss durch den Landesherren, häufige Magnatenbesuche und mächtige Zisterzienserklöster in der Umgebung prägend. BOGUCA 1997.

37 MAUÉ 2008, 78 f.

38 »AUSPICII ET FAELICI PRAESENTIA INVICTISSIMI PR. VLADISLAI IV. POL. ET SVEC. REGIS M.D.L. CONSILIO AC STRENUA OPERA FORTISSIMI DUCIS CHRISTOPHORI RADZIVILII S. R. I. PR. PA: VIL: SMOLENCUM OBSIDIONE LIBERATUM OBSESSORES MOSCI ET AUXILIARES EXTERI. OBSESSI. AD DEDITIONEM COACTI CASTRIS ET OMNI APPARATU BELLICO EXUTI VITA DENIQUE RARA VICTORIBUS MODERATIONE ET LIBERO AD SUOS REGRESSU DONATI. A. D. M. DC. XXXIV. (Unter dem Oberbefehl und bei der glücklichen Anwesenheit des unbesiegbaren Fürsten Wladislaw IV., des Königs von Polen und Schweden, Großfürsten von Litauen, und mit Rat und tatkräftigem Bemühen des äußerst tapferen Herzogs Christoph Radziwiłł, des Heiligen Römischen Reiches Fürst, Woiwoden von Wilna, ist Smolensk von der Besatzung befreit, sind die russischen Belagerer und ausländischen Hilfstruppen eingeschlossen und zur Übergabe gezwungen, der befestigten Lager und jeglichen Kriegsgeräts beraubt worden, und schließlich wurde ihnen das Leben durch eine bei Siegern seltene Zurückhaltung und die freiwillige Rückkehr zu den Ihren geschenkt. Im Jahre des Herrn 1634)«. MAUÉ 2008, 79.

39 MAUÉ 2008, 81 f.

40 Als Vorlage diente hier der Stich *Der Entsatz von Smolensk* der Danziger Maler Adolf Boy und Salomon Savery von 1635. STAHR 1990, 117, 119 f. – ŚNIEŻKO 2019, 63.

41 Inschrift auf der Vorderseite: »DEI OPT: MAX: AVSPICIO INVICT: VLADISLAI IV POL: SVEICIAE REG: ARMIS VICTRIC: SMOLENSCVM OBSIDIONE LIBERATVM MOSCI SVBIVGATI SIGNA DVCE PROSTRATI (Unter Mitwirkung des allerhöchsten Gottes und des unbesiegtten Königs von Polen und Schweden, Wladislaw IV., wurde Smolensk mit siegreichen Waffen von der Besatzung befreit, und die unterworfenen moskowitzischen Fürsten brachten die Feldzeichen)«. Auf der Rückseite: »ET. BELLO. ET. PACE. COLENDVS. (In Krieg wie Frieden verehrungswürdig) / TURCAE. PACEM. FERENTES. ET. SVECI (Den Frieden bringende Türken und auch Schweden)«.

42 MAUÉ 2008, 84 f., 87 f., 110.

43 MAUÉ 2008, 116.

44 In der Umschrift der Rückseite spricht »Borussia« als Personifizierung des Staates Preußen die beiden Fürsten direkt an: »TALIS EGO AUREOLAM TRANQVILLA BORUSSIA PACEM RARO DIVORVM MUNERE NACTA COLOR. (So werde ich, die befriedete Borussia, verehrt, die ich den goldenen Frieden als ein vortreffliches Geschenk des Himmels erlangt habe.)« MAUÉ 2008, 88–90. – Dass die mit den Hohenzollern verschwägerten Radziwiłłs Dadler regelmäßig beschäftigten, mag eine Rolle bei der Wahl des Medailleurs gespielt haben.

45 Die einzige mit Frankreich verbundene Arbeit Dadlers ist eine undatierte ovale Bildnismedaille des Kardinals Armand Jean du Plessis, Herzogs von Richelieu (1585–1642). Sie ist analog zu der Porträtmedaille Wladislaw IV. von 1639 aufgebaut und zeigt den Kardinal im Dreiviertelprofil auf der Vorderseite sowie rückseitig einen von Efeu umrankten Obelisk als Symbol für »Reichtum und Festigkeit des Fürsten, die dem Volk nützen«. MAUÉ

2008, 97 f. – Ihre Entstehung bringt WIĘCEK 1962, Nr. 115, mit dem Tod des Kardinals in Verbindung. Der Auftraggeber ist unbekannt, könnte aber unter den Gönnern Dadlers zu finden sein.

46 ŁOPATECKI 2018, 155.

47 Während seiner ersten ruhmreichen Brasilien-Reise in den Jahren 1634 bis 1637 nahm Arciszewski die Stadt Paraíba, die Festung Arraial Velho do Bom Jesus und Porto Calvo sowie einen über 200 Kilometer langen Küstenabschnitt ein und siegte gegen die spanische Armee am 18. Januar 1636. ŁOPATECKI 2018, 155.

48 Das Nationalarchiv in Den Haag bewahrt ein Memorandum vom 13. Juni 1636 mit einer akribischen Beschreibung beider Ereignisse sowie zwei Lageplänen auf, welches Arciszewski für die Geschäftsführung der Kompanie, den Rat der Neunzehn, anfertigte und das große Wertschätzung erfuhr. Die Abbildungen der Medaille entsprechen mit ziemlicher Genauigkeit diesen gezeichneten Vorlagen. Die Belagerung von Porto Calvo 1637 wird samt einem Bildnis Arciszewskis im *Theatrum europaeum* abgebildet. Der herausragende Kartograf Joan Blaeu versah seine Ausgabe einer Karte Brasiliens wiederum mit einer Widmung an Arciszewski. Doch dessen Interessen waren viel breiter: Er führte erste ethnografische Studien in Brasilien durch, verfasste Gedichte und wanderte außerdem wohl als erster Mensch überhaupt auf dem Grund des Atlantischen Ozeans. ŁOPATECKI 2018, 156. – *Theatrum Europaeum* III (1639), 629, 688 f. – ZANVLIT 2007, 1452.

49 Inschriften auf dem Avers: »VICTRICEM ACCIPE LAURUM (Sammle deinen Siegeslorbeer)«, unten: »HOSTIS HISPAN[US] PROFUGAT[US] (der spanische Feind besiegt)«. Auf der Rückseite: »HEROI GENERIS NOBILITATE ARMORUM ET LITTERARUM SCIENTIA LONGE PRAESTANTISSIMO CHRISTOPH[ORO] AB ARTISCHAU ARCHISZEWSKI REB[US] IN BRASILIA PER TRIENNI[UM] / PRUDENTISS[IME] FORTISS[IME] FELICISS[IME] GESTIS / SOCIETAS AMERICANA / SUAE GRATITUDINIS ET IPSIUS / FORTITUDINIS AC FIDEI HOC / MONUMENTUM ESSE VOLUIT / ANNO A CHR[ISTO] NATO / CIDIJCXXXVII (Dem Helden, dem wegen der Vornehmheit seines Geschlechts und wegen seiner Kenntnisse der Militär- und Dichtkunst weit herausragenden Krzysztof von Artischau Arciszewski nach dem äußerst klugen, tapferen und glücklichen Abschluss seiner Aufgaben in Brasilien im Verlauf von drei Jahren wollte die Amerikanische Handelsgesellschaft ihrer Dankbarkeit und desselben Tapferkeit und Treue wegen, dass dieses ein Denkmal sei im Jahre 1637 nach Christi Geburt)«. MAUÉ 2008, 85 f. – ŁOPATECKI 2018, 156, weist überzeugend nach, dass die Medaille direkt und mit großer Genauigkeit Arciszewskis in die Niederlande gesandte Lage-skizzen wiedergibt, während ein 1644 im Buch des niederländischen Geografen und Historikers Johannes de Laet erschienener Kupferstich beide Bildquellen – sowohl Arciszewskis Karten als auch die Darstellung auf der Medaille – miteinander vermengt.

50 Als Arciszewski bei seiner zweiten Brasilienreise als Vizégouverneur Johann Moritz von Nassau-Siegen, einem Neffen des Statthalters Friedrich Heinrich, unterstellt wurde, kam es zu einem tiefen Zerwürfnis zwischen den beiden, in dessen Folge der polnische Adlige aus dem Dienst der Westindischen Kompanie entlassen wurde. ŁOPATECKI 2018, 159.

51 Hier überzeugt Więceks Annahme, die Medaille sei vom Danziger Stadtrat als Geschenk an den König in Auftrag gegeben worden. WIĘCEK 1962, Nr. 113. Trotz des Fehlens schriftlicher Belege sprechen sowohl die Ikonografie der Darstellungen als auch die Inschriften für diesen Entstehungszusammenhang. Umschrift Vorderseite: »ECCE VLADISLAUM, QVI POST TRIA BELLA QVIETEM RESTITUIT, DIGNUM HAC TER TRIA SECLA FRUI ... HAC TRIPLICE DIGNUS (Betrachte Wladislaw, der nach drei Kriegen die Ruhe wiederhergestellt hat, sodass es billig ist, sich drei mal drei Menschenalter darüber zu freuen ... Hierdurch dreifach würdig)«. Umschrift Rückseite: »HOVAE FULTA MANU REGIS DUM PROTEGORALIS, SPONTE MIHI OCEANUS, VIS-TULA, TERRA FAVENT (Von der Hand Gottes und auch der Königs nachhaltig gestützt sind mir nach eigenem Willen der Ozean, die Weichsel und die Erde gewogen)«. Es ist die erste Darstellung der Stadt von Hagelsberg aus. MAUÉ 2008, 99.

- 52 Dadler griff hierbei auf ein Schema zurück, das er 1639 für die Medaille auf die Einnahme von Breisach durch Herzog Bernhard von Sachsen-Weimar (1604–1639) am 7. Dezember 1638 entwickelt hatte. MAUÉ 2008, 88.
- 53 Die Privilegienbestätigung erfolgte im Zuge des Treueeids am 25. September 1621. MAUÉ 2008, 91f.
- 54 Bis 1686 blieb die von schwedischer Seite insbesondere anlässlich der Herrscherwechsel immer wieder gestellte Forderung nach schriftlichen Belegen für erteilte Privilegien unerfüllt. FÜLBERTH 2014, 83.
- 55 MAUÉ 2008, 91f.
- 56 WIĘCEK 1962, 46.
- 57 WIĘCEK 1962, 29.
- 58 Die undatierte Medaille wird von einigen Forschern mit dem Westfälischen Frieden in Verbindung gebracht, doch MAUÉ 2008, 100f., zweifelt zu Recht die Zusammenarbeit von Dadler und Höhn an, da Dadler zu dem Zeitpunkt bereits nach Hamburg übersiedelte. – Polnische Forscher wie WIĘCEK 1972, 97, stellen wiederum den Zusammenhang zum Frieden von Stuhmsdorf (Sztumska Wola) 1635 her. – Die Datierung von RÜHLE 1928, Nr. 14, auf um 1642 stützt sich hingegen auf die Übereinstimmung von Danzigs Vedute mit der Medaille auf Wladislaw IV. von 1642.
- 59 WIĘCEK 1962, 29–31, sieht in Höhn einen Schüler Sebastian Daders. Mit Sicherheit profitierte Höhn von der Formfindung Daders und orientierte sich an dem Kollegen. Da er aber bereits zuvor als Medailleur tätig gewesen war, kann es sich nicht um ein klassisches Lehrer-Schüler-Verhältnis gehandelt haben. Vielmehr konnte Dadler seinerseits von der engen Bindung Höhns an die Danziger Münze profitieren.
- 60 Die Medaille verwendete Johann Höhn d. Ä. anlässlich des Friedens von Oliva 1660 wieder. MAUÉ 2008, 101.
- 61 Die bei Dadler bestellte Medaille auf die Stadt Breslau zeigt eine Stadtvedute und rückseitig den Stadtheiligen Johannes Ev. Ziesler bezahlte sie privat und vertrieb sie, mit dem Einverständnis der Stadt, in Eigenregie. – Abschrift des Dokuments bei MAUÉ 2008, 189.
- 62 SCHÖN 2008, 244, Anm. 2925, mit Angaben zur weiterführenden Literatur. – ROMSTOECK 1909.
- 63 WIĘCEK 1962, 21f.
- 64 RÜHLE 1928, Nr. 14. – MAUÉ 2008, 100f.
- 65 MAUÉ 2008, 101.
- 66 MAUÉ 2008, 102–106, listet und bespricht verschiedene Varianten der Medaille von 1644 bis 1650.
- 67 Die Stadt Genf ernannte Johannes Calvin 1536, einhergehend mit der Einführung der Reformation, zum Prediger und beauftragte ihn mit der Niederschrift einer Kirchenordnung. Seine Kompromisslosigkeit führte schon zwei Jahre später zur Verbannung, während der sich Calvin in Straßburg aufhielt. Der erneuten Berufung nach Genf 1540 folgte er erst 1541 und verblieb dort bis zu seinem Tod 1564.
- 68 MAUÉ 2008, 93–96.
- 69 STAHR 1990, 41f.
- 70 OGIER 2017.
- 71 Bei dieser Medaille, die auf der Vorderseite einen Reigen tanzender nackter Frauen als Verkörperungen der sieben Vereinigten Provinzen und rückseitig die Inschrift »LIBERTATI FOEDERAT: BELGAR: POST TOT: PROPE SAECULI BELLUM CUM HISPAN: AETERNA PACE AETERNAE FACTAE ANNO M.DC.XLVIII. BOXH:INUEN: S. D. F. (Der Freiheit der Vereinigten Niederlande, die nach dem im ganzen fast ein Jahrhundert dauernden Krieg mit Spanien durch einen ewigen Frieden aufewig gesichert ist im Jahre 1648. Boxhorn, Entwerfer, Sebastian Dadler, Verfertiger)« zeigt, arbeitete Dadler mit Marcus Zuerius Boxhorn (1606–1653), Dichter und Historiker an der Universität Leiden, zusammen. MAUÉ 2008, 117.
- 72 MAUÉ 2008, 123–125, 130f.
- 73 1653 schuf Dadler einen Hamburger Portugalesen auf die Segnungen des Friedens, den die Hamburger Bank im Auftrag der Stadt herausbrachte und die den Anfang einer bis ins Jahr 1841 fortgesetzten Serie prachtvoller Goldmedaillen markiert. MAUÉ 2008, 129.
- 74 Im Jahre 1657 fertigte Dadler eine Medaille auf Lübeck an – die erste Stadtvedute Lübecks in diesem Medium. – Während es sich hier um einen städtischen Auftrag gehandelt haben muss, ist es im Fall der Medaille auf den Nürnberger Exekutionstag 1649 nicht klar, ob die Stadt als Auftraggeberin fungierte oder ob Dadler die Prägung auf eigene Rechnung ausführte. Da auf der Vorderseite mit dem Reiterporträt des Kaisers dessen Rolle als Friedensstifter hervorgehoben wird und rückseitig über der Stadtvedute die Wappen aller Kurfürsten erscheinen, vermutet Maué den Auftraggeber in diesem Umfeld. MAUÉ 2008, 118f., 133f.
- 75 MAUÉ 2008, 67f., 121f.
- 76 LANGERMANN 1753, 26, Nr. 1, führt die Medaille als »ein vermeyntes Hamburgisches Gold-Stück«. Ihre Rückseite wurde 1679 für einen Hamburger Portugalesen übernommen. MAUÉ 2008, 120f., unter Berufung auf Ausst.-Kat. Münster/W. 1987/88, II, 120 (Gerd DETHLEFS).
- 77 Die Umschrift in Form eines Distichons auf der Vorderseite: »KIIOVIOS ARCVS FRACTOS PHARETRASQVE REBELLES RADZIVIL EN TRADIT REX CASIMIRE TIBI (Die zerbrochenen Bögen von Kiew, ihre Köcher und ihre auführerischen Bürger übergibt, sieh an!, Radziwill dir, König Kasimir)«; in der Kartusche: »KIOVIA RECEPTA M:DC: LI. (Kiew [ist] zurück gewonnen 1651)«, Initiale SD. – Die gesamte Rückseite füllt die Inschrift: »SUB AUSPICIA REGNI IOHANNIS CASIMIRI, TURBATI LICET PER COSACORUM INSOLENTIAM, SED OPPRESSA REBELLIONE FELICIS, EXERCITUS LITUANICUS DUCE IANUSSIO RADZIVILIO, SERVATIS PATRIAE FINIBUS. OCCUPATO VI ET CONSILIO BORYSTHENIS TRAECTU, REBELLUM DUCIBUS ALTERO NIEBABA CAESO ET OCCISO, ALTERO ANTONIO PROFLIGATO ET PULSO, ATQUE PERSTRATA HOSTIUM CADAVERA APERTA FERRO VIA KIIOVIAM USQUE PERRUPIT, ET HANC REGIONIS AC REBELLIONIS METROPOLIM, OCCUPAVIT, ANNO DOMINI M. DC. LI. (Unter königlichem Oberbefehl Johann Kasimirs, des zurecht wegen der Kosaken Unbotmäßigkeit Erzürnten, aber wegen des niedergeschlagenen Aufstandes Glücklichen, hat sich das litauische Heer unter dem Kommandanten Janus Radziwill, nachdem die Grenzen des Vaterlandes gesichert, mit Gewalt und Verhandlung der Übergang über den Dnjepr besetzt, von den Führern der Rebellen der eine, Niebala, niedergeschlagen und getötet und der andere, Antonius, überwältigt und vertrieben und die Straße mit Leichen der Feinde, die mit Gewalt entkleidet wurden, gepflastert worden war, den Weg nach Kiew gebahnt und diesen Mittelpunkt der Umgebung und des Aufstandes besetzt, im Jahre des Herrn 1651)«. MAUÉ 2008, 126f.
- 78 STAHR 2002, 24. – MAUÉ 2008, 127f.
- 79 Sebastian Dadler wird in den Wedderechnungen ab 1654 auch unter dem Namen Sittler bzw. Sedtler geführt und von 1648 bis zu seinem Tod 1657 mit 9 Mark besteuert. Hamburg, Staatsarchiv, Wedde I, 17, fol. 371, 433. – MAUÉ 2008, 20, 189f.
- 80 Über den Auftraggeber der Silbermedaille auf den Exekutionstag am 7. Mai 1649 in Nürnberg herrscht in der Forschung keine Einigkeit. MAUÉ 2008, 188f. – Die Darstellung Ferdinands III. auf einem vorwärts stürmenden Pferd betont dessen Rolle im Friedensprozess, sodass es denkbar wäre, dass die Bestellung aus dem kaiserlichen Umfeld erging.
- 81 Abgebildet bei WIĘCEK 1962, 28, Abb. 9.
- 82 MAUÉ 2008, 112f.
- 83 MAUÉ 2008, 20–25.
- 84 Zu dieser Zeit schuf Dadler eine Medaille auf die Krönung Friedrichs III. am 29. November 1648 und die Friedensverhandlungen in Nürnberg 1649 mit dem Porträt des neuen Königs auf der Vorder- und der Personifikation des Friedens auf der Rückseite. MAUÉ 2008, 119f.
- 85 Dadler plante, außer der bestellten Krönungsmedaille auf eigene Rechnung gleichzeitig eine Medaille auf die Dankbarkeit Deutschlands für die Waffenhilfe Schwedens zu prägen und hierfür ein Bildnis der Königin auf

der Vorderseite mit einer rückseitigen Darstellung des vom Pferd stürzenden Mars zu kombinieren. Nach dem Scheitern des schwedischen Auftrags verwarf er auch diese Medaille. MAUÉ 2008, 21.

86 DORFMANN 1960, 108 f.

87 Bereits bei der 1647 entstandenen Porträtmedaille auf Christina von Schweden kooperierte Dadler mit Koch, indem er Prägestöcke nach Stockholm lieferte, während Koch vor Ort die Prägung vornahm und die Rückseite der Medaille auch mit seinen Initialen versah. WIĘCEK 1962, 121, Nr. 122.

88 MAUÉ 2008, 131–133.

89 DORFMANN 1960, 107, 114.

90 Das Vorbild war die Friedensmedaille Dadlers von 1627. MAUÉ 2008, 58. – Ausführlich geht auf Schüler und Nachfolger Dadlers WIĘCEK 1962, 80–91, ein.

Von Goldschmieden, Münzschneidern und Medailleuren

Einblicke in die Künstlerimmigration nach Stockholm
im 17. Jahrhundert¹

YLVA HAIDENTHALLER

Bekanntlich ging das Königreich Schweden als einer der Gewinner aus dem Dreißigjährigen Krieg hervor, woraufhin das Land im Norden einen neuen Platz in der Liga der Großmächte Europas einnahm. War man 1633 bei der Planung von Gustav II. Adolfs Begräbnis noch unsicher, ausländische Potentaten einzuladen, da man sich wegen der Armut des Landes schämte,² trugen die wirtschaftlichen Vorteile, die der Westfälische Friede mit sich brachte, innerhalb kürzester Zeit zum wirtschaftlichen und kulturellen Aufschwung Schwedens bei. Dieser neuen Vormachtstellung folgte das Bedürfnis, sich mit anderen europäischen Fürstenhäusern in allen Belangen zu messen, auch auf intellektuellem wie künstlerischem Gebiet.³ Folglich beauftragte das schwedische Königshaus Agenten, meist Diplomaten, die neuesten Strömungen auf dem Kontinent zu beobachten und talentierte Künstler und Handwerker anzuwerben.⁴ Wie sich anhand der folgenden Beispiele zeigen wird, kamen manche jedoch gewiss auch ohne das unmittelbare Einwirken der Krone nach Stockholm.⁵

Diese Arbeitsmigration war zentrale Voraussetzung für einen regen Kulturtransfer.⁶ Vor allem sind in diesem Zusammenhang Künstler als Vermittler von Kultur und Ideen zu nennen, sei es durch ihre Werke oder die Akteure selbst.⁷ Besonders aus kunsthistorischer Sicht ist die Künstlermigration im Stockholm der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts interessant. In dieser Zeit vollzieht sich ein deutlicher Wandel, von eingeladenen oder angeworbenen Künstlern hin zu Akteuren, die ohne sichtbares äußeres Einwirken nach Stockholm kommen. Mein Beitrag geht diesem Wandel am Beispiel des Lebens dreier Medailleure nach. Auf dieser Grundlage beleuchtet er einerseits die Arbeitsmigration näher und bietet andererseits eingehendere Aufschlüsse über den Beruf der Medailleure, einem Beruf in der Grauzone zwischen Künstler und Handwerker.

Bereits 2003 forderten Thomas Fuchs und Sven Traulkuhn die frühneuzeitliche Kulturtransferforschung dazu auf, die sich bis dahin vorrangig mit Literatur- und Ideengeschichte befasste, diese um soziale und biografische Aspekte zu erweitern.⁸ Eine solche Forderung lässt sich zweifelsohne mit der traditionellen Herangehensweise einer Kunstgeschichte verbinden, die Künstler und deren Biografien in den Vordergrund stellt. Im Folgenden werden dazu drei in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nach Schweden immigrierte Medailleure vorgestellt und deren Leben und Wirken nachgezeichnet. Anhand der Biografien von Johan Rethe, Johan

Georg Breuer und Anton Meybusch wird beispielhaft ein Bild von den Anfängen der Medaillenkunst im Schweden des 17. Jahrhunderts entworfen. Zugleich wird aufgezeigt, welche Formen der kulturelle Austausch im Falle dieser drei Akteure angenommen haben mag.

Die Auswahl der drei Medailleure beruht auf der Tatsache, dass sie die ersten waren, die in Schweden auf diesem Gebiet tätig waren und hier dadurch die künftige Form dieses Mediums definierten, sodass ihre Arbeit weitreichende Auswirkungen auf die schwedische Medaillenkunst haben sollte. Die Mikrohistorien,⁹ die durch schriftliche Quellen und die Werke der Medailleure geprägt werden, sollen darüber Auskunft geben, welche Wirkung Rethe, Breuer und Meybusch in Stockholm hinterlassen haben und wie Menschen und deren Beziehungen aller Art, geschäftlich oder privat, zu einem Kulturtransfer beitragen können.

Johan Rethe und die Anfänge der schwedischen Medaillenkunst

Medaillen ermöglichen dem Herrscherbild eine größere Verbreitung, als dies durch großformatige Porträts möglich ist, und sie vermitteln ein luxuriöseres Flair als Kupferstiche, was dem Herrscherbild weiteren Glanz verleiht. Entsprechend hat sich die Medaillenkunst lange als selbstständiges Fach der Kunstgeschichte entwickelt. In Schweden wurde im Vergleich zu zentral-europäischen Fürstenhäusern das Medium Medaille¹⁰ erst verhältnismäßig spät eingeführt.¹¹ Erst 1560, mehr als hundert Jahre nachdem einst der Künstler Antonio Pisanello das Porträt des byzantinischen Kaisers Johannes VIII. Palaiologos (* 1392, reg. 1425–1448) in Metall verewigt hatte,¹² ließ König Erik XIV. (* 1533, reg. 1560–1569, † 1577) zum Begräbnis seines Vaters Gustav I. (* 1496, reg. 1523–1560) Gedächtnispfennige¹³ anfertigen und verteilte diese an Edelleute, die an den Feierlichkeiten teilnahmen.¹⁴ Der Brauch, Gedächtnispfennige zu vergeben, etablierte sich daraufhin langsam in Schweden, jedoch bezog das Königshaus bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts vorrangig Medaillen und/oder deren Stempel aus deutschen Stadtstaaten oder den Niederlanden und ließ nur weniger ausgefallene Stücke bei heimischen Goldschmieden anfertigen.¹⁵ Trotz zahlreicher Kontakte zu anderen europäischen Fürstenhäusern, Verbindungen, die derlei fürstliche Gaben voraussetzten, nutzte das schwedische Königshaus das visuell-rhetorische Potenzial der Medaille nur minimal.¹⁶ Dies sollte sich durch die junge Königin Christina (* 1626, reg. 1632–



Abb. 1 Taler aus Stockholm, Avers und Revers, Dm. 43–44 mm, 1647 (Foto: Magnus Wijk)



Abb. 2 Taler aus Riga, Avers und Revers, Dm. 43–44 mm, 1645 (Foto: M. Wijk)

1654, † 1689) ändern, die der Nachwelt unter anderem durch ihr ausgeprägtes Kunstmäzenatentum bekannt ist, während ihre Bedeutung für die Fortentwicklung der schwedischen Münz- und Medaillenprägung eher weniger geläufig ist.

Das Quellenmaterial im schwedischen Reichsarchiv zeigt deutlich, dass die Königin in etliche numismatische Angelegenheiten involviert war. Beispiele sind etwa im Kammerprotokoll vom Mai 1647 zu finden, wo man von »elacke stempaler (boshafte Stempeln)«¹⁷ spricht, oder ebenso im Juni 1647, in dem nochmals dieselben Münzstempel kritisiert werden, mit denen ihr »Conterfejy ikke

reent (nicht sauber)« geschlagen wurde.¹⁸ Folgender Stockholmer Taler war womöglich eine der Münzen, die den Unmut der Königin heraufbeschworen hatten. Das verzerrte Porträt auf dem Taler verdeutlicht die äußerst dürftigen künstlerischen Voraussetzungen der Stockholmer Münzproduktion und erklärt den Wunsch der Königin nach einem neuen Stempelschneider (Abb. 1).

Da auf Münzen und Medaillen das Antlitz der Regentin im ganzen Herrschaftsgebiet und darüber hinaus zirkulierte, war Christina darauf bedacht, vorteilhaft wiedergegeben zu werden. Insbesondere ihre anstehende Krönung, die schon etliche Jahre im Voraus diskutiert

wurde, war ein bedeutender Anlass, der durch Medaillen und Münzen festgehalten werden sollte. Daher war ein schmeichelhafteres Konterfei unentbehrlich – und ein kompetenter Stempelschneider, der dies im Prägewerkzeug umsetzen konnte. Die »boshaften Stempel« sollten durch einen neuen Stock und zwei Eisen für die Talermünzen sowie für Markstücke ersetzt werden.¹⁹ Im Folgenden weist das Protokoll darauf hin, dass der Stockholmer Münzmeister Daniel Koch²⁰ wegen dieser Angelegenheit bereits einen Stempelschneider aus Riga verpflichtet hatte, der nun nach Stockholm reisen sollte.²¹ Im Vergleich zu dem erwähnten Stockholmer Taler stellten die Münzen aus Riga das Porträt der Königin naturgetreuer dar, und es ist anzunehmen, dass das Rigaer Beispiel von 1645 (Abb. 2) auch aus der Hand des genannten Stempelschneiders stammt. Weiter lässt sich vermuten, dass beide Graveure nach der Vorlage von Jacob Elbfas' Kupferstich (hier abgebildet Johan Dürr nach Elbfas, Abb. 3) arbeiteten, wobei die Gesichtszüge der Königin augenscheinlich unterschiedlich wiedergegeben wurden.²² Diese Gegenüberstellung lenkt das Augenmerk auf den künstlerischen Entstehungsprozess einer Münze bzw. Medaille: Bei der Herstellung der Stempel war es den Graveuren nicht möglich, *ad vivum* zu arbeiten,²³ denn das Münz- oder Medaillendesign wurde oft im Vorhinein unter Rücksprache des Münzherrn beschlossen und durch Zeichnungen und Drucke an die Graveure weitervermittelt.²⁴

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass man gezielt den Graveur aus Riga anwerben wollte, denn aus dem Briefwechsel aus dem Jahre 1650 zwischen dem Münzmeister Koch und dem in Hamburg ansässigen Medailleur Sebastian Dadler, der zuvor bereits öfter Aufträge aus Schweden angenommen hatte, wird deutlich, dass Dadler offensichtlich drei Jahre zuvor seinen »gewesenen *Discipol Hanss Reteke vor einem Müntz- Eysenschneider recommendirt*«. ²⁵ In der Tat handelte es sich bei dem Stempelschneider, der aus Riga nach Stockholm geholt wurde, um den ersten der oben genannten Akteure, der Auswirkungen auf die Medaillenkunst haben sollte, Johan Rethe. Im Oktober 1647, wenige Monate, nachdem die Königin ihre Abneigung gegen die Münzstempel ausgedrückt hatte, lässt sich Rethe in den Stockholmer Archivalien wiederfinden.²⁶

Nachdem Rethe in Stockholm angekommen war, verweilte er jedoch nicht lange, sondern kehrte noch im selben Jahr nach Riga zurück. Bruno Dorfmann nimmt an, dass es sich bei Rethes kurzem Aufenthalt um eine



Abb. 3 Königin Christina von Schweden, Kupferstich von Johan Dürr, 1648, nach Jacob Elbfas (1644) (Foto: Uppsala, Universitätsbibliothek)

Probeanstellung bei der Stockholmer Münze handelte.²⁷ Diese Schlussfolgerung ist auch sehr plausibel, da in dieser Zeit neue Münzstempel entstanden sind, darunter auch Rethes erste Medaille über die Königin, die ebenso Dürres Kupferstich zum Vorbild hatte.²⁸ Wahrscheinlich hatte die Königin Gefallen an Rethes Arbeiten gefunden, denn im Sommer 1648 erhielt der Rigaer Münzmeister Heinrich Wulffenskiöld einen königlichen Befehl, den »*Medaliesnidaren Johan Rethe*« nach Stockholm zu schicken.²⁹

Am 17. Oktober 1648 wird im Kammerprotokoll verzeichnet, dass Rethe einen jährlichen Lohn von 600 Reichstalern [RDr] erhalten soll.³⁰ Weiter werden ihm zwei Tage später 300 RDr verliehen, in den Akten ausdrücklich als Schenkung verbucht,³¹ und darüber hinaus 100 RDr als Reisekompensation zugesagt, um seine Familie, Hab und Gut von Riga nach Stockholm zu transportieren.³² Zudem steht Rethe nun offiziell im Dienste der Königin.³³ Die Tatsache, dass das Königshaus neben

dem Lohn auch den Transport von Rethes Familie finanzierte, zeigt deutlich, wie angelegen es ihm war, einen tüchtigen Stempelschneider in feste Dienste zu stellen. Es ist anzunehmen, dass Rethe daraufhin im Laufe des Jahres 1649 mit seiner Frau und seinem Sohn Johan nach Stockholm übersiedelte.

Neben den Archivalien, die über Rethes beruflichen Werdegang Auskunft geben, erlauben die Kirchenbücher der deutschsprachigen Gemeinde St. Gertrud in Stockholm Einblicke in das Privatleben seiner Familie. Im Juli 1650 wird »Catharina, die Tochter von Johan Rethe getauft. Ihr Maytt medaillen schneider«.³⁴ Unter den Paten befindet sich unter anderen der Hofmaler Jacob Elbfas,³⁵ wie Rethe aus dem schwedischen Livland stammend. Zwei Jahre später, am 25. Mai 1652, »wird Anna, Tochter des Johan Rethe Stahlstecher getauft«, und auch hier erweisen sich die Paten als interessant. Denn »H. Wolffschilds Frau«, die Gattin des in Riga ansässigen Münzmeisters, Rethes früheren Arbeitgebers, und die Frau des Danziger Kupferstechers Jeremias Falck fungieren als Patinnen für Rethes Tochter Anna.³⁶ Diese Verbindung der Familien Rethe und Falck beruhte offenbar auf Gegenseitigkeit, denn am 3. Februar im darauffolgenden Jahr wird »Johan Reits Frau« Patin der Tochter von Falck.³⁷ Die Einsichten in das soziale Leben der Künstlerimmigranten, die sich aus den Kirchbüchern erschließen lassen, deuten darauf hin, dass man untereinander enge Beziehungen pflegte und sich sowohl beruflich als auch menschlich nahestand.³⁸

In der Frühen Neuzeit herrschte in Stockholm, vor allem ausgehend von den schwedischen Provinzen im Ostseeraum, aber auch den zentralen deutschen Landen, eine kontinuierliche Einwanderung von Arbeitskräften.³⁹ Sprachdifferenzen erwiesen sich als bei weitem nicht so problematisch, wie man es heute annehmen würde, da einerseits aufgrund der Hanse die deutsche Sprache eine Art *Lingua franca* war. Andererseits ging man davon aus, dass die Neuankömmlinge die Sprache am besten in Zusammenarbeit mit schwedischen Kollegen lernen würden.⁴⁰ Mitte des 17. Jahrhunderts hatten etwa 40 Prozent der Gesellen einen deutschsprachigen Hintergrund, ein erheblicher Anteil, der sich vor allem durch die wohl-etablierte deutschsprachige Gemeinde St. Gertrud organisierte, die, wie an Rethes Beispiel ersichtlich ist, soziale Anknüpfung ermöglichte.⁴¹

Es ist nicht bekannt, ob Rethe Bildungsreisen nach Italien oder dergleichen unternommen hat, es ist aber anzuzweifeln, weshalb er wohl nicht in allen Belangen

dem visuellen Ideal der Königin entsprechen konnte.⁴² Christina verlangte klassisch-antik inspirierte Medaillen anstelle des traditionellen, mit Emblemen überladenen *horror vacui* der Barockmedaillen, die vor allem in den deutschen Ländern vorherrschten. Daher wurde gleichzeitig mit Rethe der Medailleur Erich Parise in Rom angeworben, der daraufhin auch 1649 nach Stockholm kam.⁴³ Dies ist von Interesse, da Parise Christinas Nachfrage nach antiken Bildmotiven umsetzen konnte, was jedoch nicht bedeutet, dass man dem althergebrachten Bildprogramm abschwor. Insbesondere ein Anlass wie die Krönung, essenziell für die visuell-rhetorische Manifestation der Dynastie, forderte Krönungsmedaillen, die neben Neuerungen auch einer traditionellen Bildsprache folgten, wie etwa eine Medaille mit dem schwedischen Reichswappen. Im Besonderen zwei der 14 Editionen⁴⁴ der Krönungsmedaillen, an denen Parise und Rethe gearbeitet haben, verdeutlichen diese Unterschiede (Abb. 4, 5).⁴⁵ An Parises Medaille sind deutlich die neuen Einflüsse aus Rom erkennbar, die sich jedoch nicht bei Christinas Nachfolger, ihrem Cousin Karl X. Gustav (* 1622, reg. 1654–1660), durchsetzen konnten. Rethes Medaille hingegen folgt einem traditionellen heraldischen Bildprogramm, welches auch in den Motiven der Münzen, sowohl bei Christina als auch bei ihrem Nachfolger, erkennbar ist.⁴⁶ Im Allgemeinen sollte ein deutsch-barockes Bildprogramm in Schweden noch bis weit in die zweite Hälfte des 17. Jahrhundert vorherrschend bleiben.

Da die Stempel der Krönungsmedaillen aufgrund der ungewöhnlich großen Anzahl produzierter Medaillen schnell verschlissen, mussten regelmäßig neue Stempel geschnitten werden, weswegen Medaillen existieren, die dasselbe Motiv zeigen, aber unterschiedliche Künstlersignaturen tragen. Dies hat zur Auffassung geführt, dass Parise der »bessere« Medailleur war und Rethe vorrangig nach seinem Vorbild gearbeitet hätte. Jedoch kann dieser Annahme nur teilweise zugestimmt werden, da die Zahlungsaufträge für *Konterfeis* (Medaillen), abgesehen von den Krönungsmedaillen, separat für beide Medailleure verzeichnet wurden. Das lässt eher darauf schließen, dass Parise und Rethe auf unterschiedliche Motivkategorien spezialisiert waren und daher deren Fähigkeiten einfach in unterschiedlichen Belangen gesucht wurden.⁴⁷ Rethe wurde zum Beispiel neben der Gravur von Medaillen- und Münzstempeln auch mit der Herstellung des Reichssiegels beauftragt.⁴⁸ In Bezug auf die neue Motivwahl, die sich in antikisierenden Medaillenmotiven ausdrückt, sollten hier auch



Abb. 4 Silberne Medaille zur Krönung Königin Christinas, Avers und Revers, Dm. 55,9 mm, Johan Rethe, Stockholm, 1650 (Foto: Uppsala, Münzkabinett der Universität)



Abb. 5 Silberne Medaille zur Krönung Christinas, Avers und Revers, Dm. 40,6 mm, Erich Parise, Stockholm, 1650 (Foto: Uppsala, Münzkabinett der Universität)

die ästhetischen Vorlieben der Königin hervorgehoben werden. Es ist anzunehmen, dass sie als begeisterte Sammlerin antiker Münzen beachtlichen Einfluss auf die Ausformung ihrer Medaillenmotive hatte.⁴⁹

Im November 1649 erhielt Rethe eine Gehaltserhöhung, einen jährlichen Lohn von 900 RDr, der auch in den darauffolgenden Jahren unverändert blieb.⁵⁰ Mit der Abdankung der Königin, die den Thron ihrem Cousin Karl X. Gustav überließ, und dem darauffolgenden Regierungswechsel 1654 wird das Quellenmaterial rund um Rethe spärlicher.⁵¹ Er gravierte zwar auch weiterhin Münzen und Medaillen für den neuen König, jedoch verliert sich Rethes Spur nach 1656 in Stockholm. Bruno Dorfmann war es möglich, den Medailleur und seine Familie in den Hamburger Archivalien wiederzufinden,

wo er bis zu seinem Tod 1685 genannt ist.⁵² Warum Rethe Stockholm verlassen hat, kann nicht mit Sicherheit festgestellt werden, doch trugen sicherlich mehrere Faktoren dazu bei. 1652 übernahm ein neuer Münzmeister, Michael Hack, die Münze, was zu einer veränderten Arbeitssituation für Rethe geführt haben muss. Es kann davon ausgegangen werden, dass die Aufträge mit der Abdankung Christinas zurückgingen, da ihr Nachfolger Karl X. Gustav wenig Interesse für die Medaillenkunst zeigte. Rethes früherer Lehrmeister Sebastian Dadler, der zu dieser Zeit in Hamburg ansässig war, starb 1657, was zeitlich mit Rethes Abreise aus Stockholm übereinstimmt.⁵³ Daher ist anzunehmen, dass sich Rethe lukrativere Aufträge in Hamburg erhoffte, was sich auch bewahrheiten sollte.⁵⁴ Die Kontakte nach Stockholm ris-

sen ebenfalls nicht ab, da er 1664 von dem schwedischen Grafen Per Brahe und 1666 von dem Diplomaten Mattias Palbitzki Medaillenbestellungen entgegennahm.⁵⁵

Der Kulturtransfer, der durch Rethe zustande gekommen ist, wird vor allem an jenen Münz- und Medailienstempeln, die in den Jahren 1647 und 1656 entstanden, sichtbar. Motivtechnisch und handwerklich können sie eindeutig Rethe zugeschrieben werden, was deutlich macht, dass dieser entscheidend zu fachlichen Neuerungen an der Stockholmer Münze beitrug.⁵⁶ Ferner ist davon auszugehen, dass ihm Lehrlinge an der Münze unterstellt waren, wodurch Rethe sein Wissen weitergeben konnte. Hingegen ist es nicht möglich, Rethe mit einer sichtbaren Innovation des künstlerischen Bildprogramms in Verbindung zu bringen. Zum einen orientierten sich seine Medaillen deutlich am Zeitgeschmack, zum anderen gingen sie auf gezielte Bestellungen zurück, auf deren bildliche Gestaltung die Auftraggeber größeren Einfluss als die Medailleure ausübten. Dessen ungeachtet kann durch die gezielte Rekrutierung Rethes ein Einblick in die frühneuzeitlichen Kontaktnetzwerke und Vorgänge um die Bestellungen gewonnen werden. Dieser kurze biografische Einblick in Rethes Leben in Stockholm verdeutlicht, wie Wissenstransfer dem Handwerk der Stempelschneider einen Aufschwung ermöglichte und somit Auswirkungen auf die erstarkende Medaillenkunst in Schweden hatte.

Johann Georg Breuer und die neugegründete Schwedische Reichsbank

Kurz nach Rethes Abreise traf ein anderer deutschsprachiger Medailleur in Stockholm ein, Johann Georg Breuer. Vor seiner Ankunft in der schwedischen Hauptstadt war Breuer einige Zeit an der Münze in Avesta tätig gewesen, wo er schon 1649 im Haushalt des Münzmeisters Marcus Koch gelistet ist.⁵⁷ Ein Mitglied der Familie Koch, die, später als Cronström geadelt, bereits seit dem frühen 17. Jahrhundert in der schwedischen Münzproduktion etabliert war, hatte Breuer wohl bei Reisen in Deutschland kennengelernt und angeworben.⁵⁸ Marcus' Söhne, Isaac und Abraham Koch, die 1664 die Münze in Stockholm übernommen hatten, hatten in der Medaillenkunst ein lukratives Einkommen entdeckt und waren daher gezielt an der weiteren Etablierung des Marktes interessiert.⁵⁹ Deren persönliches Engagement lässt darauf schließen, dass sie Breuers Ausbildung finanzierten, um ihn später nach Stockholm zu holen, da die beiden gewiss einen eigenen Medailleur an die Münze binden wollten.⁶⁰

Breuers erste Aufträge in Stockholm stammen aus den Jahren 1658 und 1659, darunter die Medaille über Karl X. Gustavs Zug über den Großen Belt (Abb. 6).⁶¹ Der Avers zeigt den König im Profil, im Stil klassisch-antiker Feldherren, bekrönt mit einem Lorbeerkranz und in Rüstung und Mantel gekleidet. Dieses Objekt verdeutlicht ein wesentliches Merkmal, das für sämtliche Medaillen Breuers charakteristisch ist: das hohe Relief der Büste. Der Revers, dessen Motiv wohl Zeichnungen von der Hand des Feldmarschalls Erik Graf Dahlberg,⁶² der an dem Feldzug teilgenommen hatte, zum Vorbild hat, illustriert den Marsch der Truppen über die vereiste Meerenge zwischen den dänischen Inseln Fünen (Fyn) und Seeland (Sjælland). Die Medaille erfreute sich offenbar großer Beliebtheit, womöglich auch aufgrund der dreisten Inschrift »*NATURA HOC DEBUIT UNI (Die Natur war es ihm schuldig)*«, denn bereits kurz nach der ersten Auflage wurde ein neuer Stempel von Breuer graviert,⁶³ und zehn Jahre später wurde das Motiv nochmals auf Befehl König Karls XI. (* 1655, reg. 1660–1697) in Medaillenform aufgegriffen.⁶⁴

In den darauffolgenden Jahren gravierte Breuer regelmäßig Medaillen für den jungen König Karl XI. und dessen Mutter, die Königinwitwe Hedwig Eleonora von Schleswig-Holstein-Gottorf, die Breuer auch für die Gravur der Emblemplatten in ihrem Paradeschlafgemach in Schloss Drottningholm heranzog.⁶⁵ Ebenso lassen sich etliche einflussreiche Damen und Herren der schwedischen Nobilität, unter anderen Graf Magnus Gabriel de la Gardie und dessen Gemahlin Maria Euphrosyne von Pfalz-Zweibrücken-Kleeburg (die Schwester des verstorbenen Königs), Feldmarschall Carl Gustaf Wrangel sowie Gustaf Bonde, von Breuer in Medaillenform verewigen.⁶⁶ Neben seiner Tätigkeit als Medailleur lässt ein Vergleich der Münzstempel aus den frühen 1660er Jahren vermuten, dass Breuer wie Rethe als Münzschnneider beschäftigt war.⁶⁷ In dieser Zeit ist Breuer auch der erste Lehrmeister des jungen Schweden Arvid Karlsteen, des ersten einheimischen Medailleurs, der später den Medaillenmarkt in Stockholm prägen sollte.⁶⁸

1668 kam es jedoch zu einer drastischen Veränderung für Breuer und Cronström, als die neugegründete Reichsbank die Verwaltung der Münze übernahm.⁶⁹ Diese Verwaltungsumstellung bedeutete einen herben Rückschlag für Abraham Cronström, der sich mit allen Mitteln gegen diese Reform wehrte. Indem er Personal entließ und bestach, nicht mit der Bank zu verhandeln, und Maschinen, die für die Münzherstellung notwendig



Abb. 6 Silberne Medaille über den Feldzug von Karl X. Gustav über den Großen Belt, Avers und Revers, Dm. 56,4 mm, Johann Georg Breuer, Stockholm, um 1658 (Foto: Uppsala, Münzkabinett der Universität)

waren, aus der Münze entwendete, hoffte er, die neue Verwaltung überzeugen zu können, seinen Posten als Münzmeister einschließlich der entsprechenden Privilegien wie zuvor behalten zu dürfen. Die Protokolle der Bank schildern die Notlage der Münze eindringlich. Das Personal war in der ganzen Stadt verstreut. Es ließen sich weder Nägel in der Wand noch der Amboss in der Schmiede oder gar Wasser am Herd finden.⁷⁰

Die Beamten der Bank entschieden sich vermutlich aufgrund dieses Verhaltens gegen die weitere Anstellung Cronströms und wandten sich stattdessen an Breuer, der von früheren Auftraggebern und Kollegen, unter anderen Hofmaler David Klöcker Ehrenstrahl⁷¹ und dem Diplomaten Matthias Palbitzki, empfohlen worden war.⁷² Breuer war aber einer von denjenigen, die von Cronström Geld erhalten hatten, um nicht auf die Forderungen der Bank einzugehen. Dies veranlasste die Vertreter der Bank dazu, Breuer mit »neuen Kleidern und anderen Dingen« zu überzeugen, woraufhin er am 24. Dezember 1668 einen Vertrag mit der Bank unterzeichnete.⁷³ Der Vertrag sah vor, dass Breuer die Münze auf eigene Kosten, finanziert durch einen gewaltigen Gehaltsvorschuss, neu einzurichten hatte, von der Presse bis zum Personal, und sie bis zum Jahreswechsel 1669/70 verwalten sollte. Darüber hinaus sollte Breuer seine eigenen technischen Innovationen im Münzbetrieb einbringen.⁷⁴

Es sollte sich herausstellen, dass die Instandsetzung der Münze ein schwierigeres Unterfangen war als

zunächst angenommen. Breuer versuchte sich daran einige Monate vergebens. Vor allem hatte er offensichtliche Probleme, kompetentes Personal zu finden, das nicht von Cronström bestochen worden war. Breuer konnte nun natürlich keine Hilfe von seinem ehemaligen Mäzen erwarten. Infolgedessen kamen vermehrt Klagen von Vertretern der Bank, die mit Breuers verzögerter Produktion unzufrieden waren.⁷⁵ Aufgrund dieses ungünstigen Verlaufs, der augenscheinlich nicht zu lösen war, verließ Breuer mit dem restlichen Vorschuss Stockholm, noch bevor sein Vertrag mit der Bank erfüllt war. Er hinterließ zudem eine ansehnliche Differenz von 1 000 RDr in der Silberlieferung von der Münze an die schwedische Krone.⁷⁶

Breuers plötzliches Verschwinden führte zu großen Irritationen in Stockholm. Cronström, der sich nun mit der Bank über seine Stelle geeinigt hatte – Breuers Verschwinden hatte logischerweise seine Verhandlungsposition gestärkt –, ließ einige Zeit nach Breuer suchen, wohl um das Geld zurückzufordern.⁷⁷ Aus dieser Zeit stammen möglicherweise die in den schwedischen Quellen vorhandenen fehlerhaften Hinweise, welche Breuer im Dienste des Zaren in Moskau vermuteten.⁷⁸ Breuer hatte es hingegen, wie die deutsche numismatische Forschung nachweisen konnte, schon wenige Jahre nach seiner Abreise von Schweden nach Braunschweig gezogen, wo er 1675 bis 1684 als Münzmeister nachzuweisen ist.⁷⁹ Später verschlug es

ihn weiter nach Schleswig-Holstein und nach Altona, wo Breuer wahrscheinlich 1695 starb.⁸⁰

Nachträglich hat die schwedische Geschichtsschreibung Breuer lange als Betrüger dargestellt und seine Abreise als Flucht beschrieben, was sich zumindest bezüglich der finanziellen Ungereimtheiten von 1 000 RDr als übertrieben herausgestellt hat. Im Vergleich mit Abrechnungen darauffolgender Münzproduktionen kann ein Teil der Summe als Legierungsabfall abgetan werden, was jedoch nicht den Gehaltsvorschuss und den damit verbundenen Vertragsbruch rechtfertigt. Wenn man dessen ungeachtet Breuers Vertrag und die Umstände betrachtet, unter denen er die Münze instand bringen sollte, wird ersichtlich, dass Breuer vor einer schier aussichtslosen Situation stand, da er darüber hinaus in die internen Streitereien und Intrigen zwischen Cronström und der Bankverwaltung, die weit über seine Person hinausgingen, verwickelt wurde.

Nach seinem Aufenthalt in Stockholm gravierte Breuer dennoch zwei Medaillen auf Karl XI. und dessen Sieg in Lund 1676 (Abb. 7).⁸¹ Der Avers zeigt König Karl XI. im Profil mit Breuers typischem hohen Relief und mit einer etwas ungewöhnlichen Kombination von Helm, Strahlenkrone und Lorbeerkranz. Offensichtlich sollte diese Kopfbedeckung die herausragende Rolle des Königs weiter unterstreichen. Der Revers hingegen vermittelt ein zeitgetreues und traditionelles Motiv, den Gordischen Knoten, dessen Zerschlagung im Sieg über die dänischen Truppen in Lund signalisiert wird. Es ist unklar, wer die Medaille in Auftrag gegeben hat oder ob sie Breuer in eigener Initiative gravierte. Da bereits der Hofmedaillieur Arvid Karlsteen, Breuers ehemaliger Lehrling, den Auftrag erhalten hatte, den Sieg in Lund in Medaillenform zu verewigen, kann davon ausgegangen werden, dass Breuers Medaillen keine offiziellen Bestellungen des schwedischen Königshauses darstellten, sondern allein für den Sammlermarkt bestimmt waren.⁸²

Im Standardreferenzwerk der schwedischen königlichen Medaillen von 1874 wird Breuers Œuvre als plump und geschmacklos beschrieben.⁸³ Dies ist ein Beispiel dafür, dass Breuers Verschwinden aus Stockholm auch Jahrhunderte später seine Rezeption prägte. Auch im 20. Jahrhundert sprach man im Zusammenhang mit seinen Werken von vulgären und leeren Medaillenkompositionen.⁸⁴ Dieser Kritik kann entgegnet werden, dass sich, wie zuvor erwähnt, mehrere Adlige unter Breuers schwedischen Kunden befanden, die ihn alle wärmstens empfohlen hatten. Darüber hinaus blieben mehrere

von Breuers Medaillen in den schwedischen Sammlungen erhalten, was darauf hindeutet, dass seine Zeitgenossen Breuers Medaillenkompositionen wohl nicht als geschmacklos empfanden. Auch die Tatsache, dass etliche von Breuers Kompositionen über den Sieg in Lund in schwedischen Sammlungen aufzufinden sind, zeigt, dass die Differenzen zwischen ihm, Cronström und der Bank keinen Einfluss auf die schwedischen Sammler und Käufer der Medaillen hatten.⁸⁵ Bisher ist es aufgrund des spärlichen Quellenmaterials nicht möglich gewesen, den genauen Hergang des privaten Medaillenvertriebs zwischen den deutschen Ländern und Schweden nachzuweisen, jedoch wäre gerade dieser ein interessantes Beispiel für die Zirkulation visueller und materieller Kultur in der Frühen Neuzeit. Eine gründliche Untersuchung dieses länderübergreifenden Medaillenhandels würde zweifelsohne wichtige Hinweise eines solchen Kulturtransfers liefern.

Anton Meybuschs Reise vom Goldschmied zum königlichen Hofmedaillieur

Breuers Verschwinden verursachte ein Vakuum bezüglich der Herstellung von Münz- und Medaillenstempeln, weshalb Anton Meybusch, der Geselle des Hofgoldschmieds Valentin Toutin, kontaktiert wurde.⁸⁶ Wie es dazu kam, erläutert Meybusch selbst in einem undatierten Brief an den Kammersekretär.⁸⁷ Darin erwähnt Meybusch, dass sein Freund, der Hofmaler David Klöcker Ehrenstrahl, ihm die Gunst erwiesen hatte, ihn für Goldschmiedearbeiten bei seiner Majestät König Karl XI. zu empfehlen, woraufhin er mit der Medaillenkunst in Berührung gekommen war.⁸⁸

Klöcker Ehrenstrahl hatte zuvor auch Breuer empfohlen, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass Breuer und Meybusch einander kannten. Der Goldschmied arbeitete anfangs nach Breuers Motiven, und seine ursprünglich hohen Reliefs, die ansonsten vor allem Breuers Medaillen auszeichnen, deuten darauf hin, dass Meybusch beim Vorgänger Inspiration suchte. Meybuschs erster Medaillenauftrag, der in der Zeit um 1669 bis 1670 entstand, weist eben ein solches unverkennbar hohes Relief auf (Abb. 8).⁸⁹ In der Folge führte Meybusch einige Arbeiten für die Bank aus, die von seinem Geschick begeistert war und sich sogleich entschloss, ihm einen Lehrling an die Seite zu stellen. Trotz der Begeisterung scheint es so, als habe man sich nicht über das Gehalt einigen können, obgleich die Bank sehr an Meybuschs Inventionen des Werkzeugs und der Punzen interessiert war.⁹⁰



Abb. 7 Silberne Medaille über den Sieg Karls XI. in Lund, Avers und Revers, Dm. 54,8 mm, Johann Georg Breuer, vermutlich Braunschweig, um 1677 (Foto: Uppsala, Münzkabinett der Universität)



Abb. 8 Silberne Medaille über die Erziehung Karls XI., Avers und Revers, Dm. ca. 46 mm, Anton Meybusch, Stockholm, um 1669 (Foto: Uppsala, Münzkabinett der Universität)

Infolgedessen wurde Meybusch anscheinend bewusst, dass der Beruf des Medailleurs eine vielversprechende Einnahmequelle war. Er verließ Stockholm 1671 vermutlich, um sich in der Medaillenkunst weiterzubilden. 1673 kehrte er nach Stockholm zurück. Meybusch, der im Zusammenhang mit seiner Reise wohl ein Letterwerk nach Stockholm gebracht hatte und nun in der Lage war, Medaillen mit Randschrift herzustellen, konnte sich mit dieser Innovation, die es bis dahin in Schweden nicht gegeben hatte, wohl gegenüber seinen Konkurrenten einen Vorteil verschaffen.⁹¹ Er versuchte nun, ähnlich wie auf dem Kontinent, als selbstständiger Medailleur arbeiten zu dürfen und Medaillen in seiner Werkstatt herzustellen. Dies löste eine Debatte mit Cronström und der Reichsbank aus, die bis dahin das Monopol auf

dem Medaillenmarkt innehatte. Durch die Hilfe der Königinwitwe Hedwig Eleonora und Magnus Gabriel de la Gardies erhielt Meybusch am 13. März 1674 eine königliche Vollmacht, um als Medailleur arbeiten zu dürfen.⁹² Nur zwei Monate später erwirkten Karlsteens Mäzene, darunter auch Cronström, unter Hinweis auf Karlsteens schwedische Herkunft eine ähnliche Vollmacht, mit der zusätzlich ein Lohn verbunden war. Karlsteen arbeitete zu dieser Zeit für die Bank, die eben auch ein Privilegium zur Herstellung von Medaillen besaß.⁹³

Die Überschneidungen hinsichtlich der Vollmachten und Medaillenprivilegien kulminierten 1675 in Zusammenhang mit den Krönungsfeierlichkeiten Karls XI., zu denen Meybusch Medaillen hergestellt hatte. Dies veranlasste Cronström, der nun Direktor der Bank ge-

worden war, zu einer Beschwerde beim König, da sich Meybusch anmaße, ohne Privilegium Medaillen zu vertreiben.⁹⁴ Daraufhin wurden Meybuschs Medaillienstempel zerstört, und man verbot ihm bis auf weiteres die Annahme privater Aufträge.⁹⁵ Meybusch, der zu diesem Zeitpunkt schon Goldschmiedemeister gewesen sein muss, kehrte nun wohl zu seinem ursprünglichen Beruf zurück.⁹⁶ Zu der Zunft der Goldschmiede hatte er weiterhin enge Verbindungen gehalten, nicht zuletzt durch die Heirat mit Margareta Römer, die sowohl Tochter als auch Witwe eines Goldschmieds war.⁹⁷ Jedoch nahm Meybusch den beruflichen Rückschlag als Medailleur nicht ohne weiteres hin, was Briefe an den König und Kammersekretär belegen, in denen er sich mehrfach über die ungerechte Behandlung beschwerte.⁹⁸ Die Intrige Cronströms, welche Meybusch die Vollmacht kostete, verlor ihre Wirkung erst 1678, nachdem Meybuschs Bittstellungen letztendlich den König erreichten und ihm dieser ein Privilegium ausstellte, welches danach auch weiterhin regelmäßig erneuert wurde.⁹⁹ Von nun an konnte Meybusch offen mit Cronström und der Bank konkurrieren. Anscheinend hatte Meybusch großen Erfolg, denn er wurde regelmäßig in den Bankprotokollen erwähnt und sogar als gefährlich bezeichnet.¹⁰⁰

Im September 1684 zog es Meybusch weiter nach Paris, wo er an der *Histoire métallique* Ludwigs XIV. beteiligt war (Abb. 9).¹⁰¹ Wie er zu diesem Auftrag kam, ist noch nicht bekannt. Dass die Medaillenproduktion des französischen Königs immense Arbeitskraft forderte, ist jedoch evident.¹⁰² Mithilfe eines Vertreters vertrieb Meybusch aber auch weiterhin seine Medaillen in Stockholm.¹⁰³ Nach vier Jahren kehrte Meybusch nach Stockholm zurück, deutlich von dem klassischen Stil der französischen Medaillenkunst beeinflusst, was sich in seiner Auswahl von Motiven und einem veränderten Porträttypus ausdrückt. Auf Meybuschs Medaille über den Altonaer Vertrag von 1689 weist des Königs Allongeperücke Ähnlichkeit mit derjenigen Ludwigs XIV. auf, ebenso Stirnpartie, Nase und Hals (Abb. 10).¹⁰⁴ Das bisher vorherrschende deutsch-barock inspirierte Bildprogramm wurde, wie an diesem Beispiel ersichtlich, durch den französisch-klassischen Stil ersetzt.

Die Anstellungen in Paris und Stockholm sowie Meybuschs dort entstandene Medaillen zeigen, wie künstlerische Stile durch Individuen Verbreitung erlangen können. Nach seiner Rückkehr nach Stockholm gravierte Meybusch Medaillen, die speziell für den Markt bestimmt waren, wie etwa eine Medaille über die Glor-

reiche Revolution 1688/89 in England.¹⁰⁵ Solche Medaillen, die aktuelle Geschehnisse thematisieren, erfreuten sich besonderer Beliebtheit. Meybusch agierte hier unmissverständlich als Förderer neuer Trends, vor allem indem er seine neuen Errungenschaften dem Sammlermarkt schmackhaft machte.

Meybuschs erneuter Aufschwung weckte jedoch den Unmut der Bank, der die fortwährende Konkurrenz ein Dorn im Auge war. Im selben Jahr, in dem Meybusch nach Stockholm zurückkehrte, erfährt man aus den Bankprotokollen, dass ein dänischer Minister in Stockholm anfragte, um einen der dort arbeitenden Medailleur nach Kopenhagen entsenden zu lassen. Offensichtlich hatte König Christian V. den Wunsch, einen Medailleur an seinen Hof zu binden.¹⁰⁶ Es war bereits ein Angebot an den Medailleur Raimund Faltz ergangen,¹⁰⁷ der aber zu dieser Zeit schon von der Bank beschäftigt wurde und deshalb das Angebot ablehnte. Die Bank entschied, Meybusch vorschlagen zu lassen, wodurch man sich seiner auf einfache Weise als Konkurrent entledigen konnte.¹⁰⁸

Das Angebot des dänischen Ministers kam im rechten Augenblick, denn die Konkurrenz durch den nun etablierten Arvid Karlsteen und die Bank verschlechterten vermutlich Meybuschs finanzielle Lage. Zudem traf ihn ein persönlicher Schicksalsschlag, als 1690 seine Gattin verstarb.¹⁰⁹ Meybusch ließ sich wieder einen Pass ausstellen und trat 1691 seinen neuen Dienst in Kopenhagen an, wo ihm anscheinend bereits vor seiner Abreise eine Stelle als königlicher Medailleur zugesichert worden war.¹¹⁰ In der Rolle als Hofmedailleur Christians V. trug er zu einer Vereinheitlichung der dänischen Münzserie bei.¹¹¹ Sicherlich konnte Meybusch durch seine kurze Anstellung als Stempelschneider in der Stockholmer Münze sowie durch seine Arbeit in Paris einige Erfahrungen beisteuern. 1702 verstarb Meybusch als wohlhabender Mann in Kopenhagen und als Vorreiter seines Faches im Norden.¹¹²

Zusammenfassung

Diese Mikrohistorien am Beispiel der drei Medailleur gewähren Einblicke in den frühneuzeitlichen Kulturtransfer und die Künstlermigration. Es konnte aufgezeigt werden, dass die Aussicht auf einen lukrativen Neuanfang die drei Akteure nach Stockholm zog, und in der Tat konnten sie sich alle in Schweden schnell durchsetzen und Aufträge einwerben. Rethe scheint ein gutes Kontaktnetzwerk gehabt zu haben, was sich einerseits



Abb. 9 Silberne Medaille über den Frieden von Nimwegen und Saint-Germain, Avers und Revers, Dm. 64,7 mm, Anton Meybusch, vermutlich Paris, um 1685 (Foto: Uppsala, Münzkabinett der Universität)



Abb. 10 Silberne Medaille über den Altonaer Vertrag, Avers und Revers, Dm. 51,4 mm, Anton Meybusch, Stockholm, um 1689/90 (Foto: Uppsala, Münzkabinett der Universität)

in seiner gezielten Rekrutierung aus Riga und andererseits in den Taufpaten seiner Töchter äußert. Breuers Anwerbung ging, ähnlich wie bei Rethe, eine Empfehlung voraus, ein Umstand, der ebenso auf ein starkes soziales Umfeld schließen lässt. Breuer mangelte es darüber hinaus kaum an Aufträgen außerhalb der Münze. Meybuschs berufliche Karriere als Medailleur begann ebenfalls mit einer Empfehlung, und seine Kontakte zur Zunft der Goldschmiede deuten genauso auf ein vitales Kontaktnetz hin.

Die Fallstudien veranschaulichen, dass sich internationale Verbindungen in der Frühen Neuzeit nicht nur auf der großen politischen Bühne abspielten, sondern dass auch zwischen Künstlern und Handwerkern ein reger Transfer bestand. Der kulturelle Austausch, der

sich vor allem in den Reisen und Empfehlungen der Akteure widerspiegelt, ist weiter ein Beispiel dafür, dass gut etablierte soziale Netzwerke ein essenzieller Bestandteil des beruflichen Lebens waren. Jedoch sind auch alle drei Biografien durch diverse Hindernisse geprägt. Es scheint so, als wären alle drei vor Ort geblieben, wenn sie zahlreichere Aufträge erhalten hätten und nicht andernorts günstigere Gegebenheiten erhofft hätten. Vor allem die internen Streitereien mit Cronström weisen darauf hin, dass primär persönliche Gründe den Ausschlag gaben, Stockholm den Rücken zu kehren, und dies nicht an mangelnder Integration lag.

Abschließend kann hervorgehoben werden, dass alle drei Akteure entscheidend zur Etablierung der Medaillenkunst in Schweden beigetragen haben. Rethe

wirkte als einer der ersten Medailleure in Stockholm und trug dazu bei, diese Kunstform in Schweden zu etablieren. Sowohl Breuer als auch Meybusch haben dazu beigetragen, sie weiterzuentwickeln, durch technische Innovationen, die Ausbildung von Lehrlingen oder die Entwicklung eines eigenen Marktes. Im Besonderen in der Rezeption und Adaption ihrer Werke, der Münzen und Medaillen, kommt der dynamische Vorgang eines kulturellen Austausches und Transferprozesses durch diese wandernden Künstler zum Ausdruck. Auch wenn die Akteure im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Künstlern heute eher unbekannt sind – damals waren sie umworbene Künstler, und sie sind in den Quellen ganz und gar nicht unsichtbar.

Quellen

[RA. Bankoprotokoll]: Riksarkivet. Sveriges riksbank, Bankofullmäktige 1668–1913. Bankoprotokoll, 304 [1684] und 305 [1685]. 6211.01. A IIa.

[RA. KA. Protokoll]: Riksarkivet. Kammarkollegiet Kansliet och kontorsarkiv: Kammarkollegiet Kansliet ca. 1618–1879, Renskrivna protokoll huvudserien 9 [1647] und 10 [1648]. SE/RA/521/521.01/A I a.

[RA. Rkb.]: Riksarkivet. Rantekammarböcker. SE/RA/55301.

[RA. Diarier 1636–1659]: Riksarkivet. Det odelade kansliet. Diarier B: Utgående diarier vol. 25, 1636–1659. SE/RA/1114/B.

[RA. Stockholm, St. Gertrud, Taufbücher 1639–1688]: Riksarkivet. Stockholm, Tyska S:ta Gertruds kyrkoarkiv. Födelse och dopböcker, SE/SSA/0017/C I/1a: 1639–1688.

[RA. Stockholm, St. Gertrud, Kirchenbücher 1689–1693]: Riksarkivet. Stockholm, Tyska S:ta Gertruds kyrkoarkiv. Räkenskaper för kyrka och församling. Äldre serie. SE/SSA/0017/L I ab/16: 1689–1693.

[UUB, Persson, Biografiska samlingar]: Uppsala, Universitätsbibliothek, Sigfried Lorentz Gahm Persson, Biografiska samlingar, T.16. Konstnärer, Vol. 3. Medaljgravörer.

Literatur

AHLSTRÖM, Bjarne/ALMER, Yngve/HEMMINGSSON, Bengt (Hgg.): Sveriges mynt 1521–1977. The coinage of Sweden. Stockholm 1976.

AREÉN, Ernst: De nordiska länders officiella belöningsmedaljer. Heders- och minnestecken från 1500 – talet till våra dagar [Die offiziellen Ehrenmedaillen der nordischen Länder. Ehren- und Gedächtniszeichen von 1500 bis heute]. Stockholm 1938.

[Ausst.-Kat. München 2013]: Ausst.-Kat. Wettstreit in Erz. Porträtmedaillen der deutschen Renaissance. Bearb. von Walter CUPPERI, Martin HIRSCH, Anette KRANZ und Ulrich PFISTERER. München, Staatliche Münzsammlung, 22.11.2013–2015. 3. 2014; Wien, Münzkabinett des Kunsthistorischen Museums, 2. 6. 2014–25. 1. 2015; Dresden, Münzkabinett der Staatlichen Kunstsammlungen, 2015. Berlin 2013.

[Ausst.-Kat. München 2013]: Ausst.-Kat. Utställning av nutida svenska medaljkonst [Ausstellung zeitgenössischer Medaillenkunst]. Bearb. von Bengt THORDEMAN. Stockholm, Kungliga Myntkabinettet und Nationalmuseum, 1936. Stockholm 1936.

BAXTER, Stephen (Hg.): England's rise to greatness, 1660–1763. Los Angeles 1985 (Publications from the Clark Library Professorship, UCLA 7).

BERGH, Severin: Svenska riksrådets protokoll, 4. 1634 [Protokoll des schwedischen Reichsrats, 4. 1634]. Stockholm 1886 (Handlingar rörande Sveriges historia i tryck utgifna af K. Riks-Arkivet. Tredje serien 4).

BURKE, Peter: State-making, king-making and image-making from Renaissance to Baroque. Scandinavia in a European Context. In: Scandinavian Journal of History 22 (1997), H. 1, 1–8.

BURKE, Peter: What is Cultural History? 2. Aufl. Cambridge 2008.

CAMPBELL ORR, Clarissa: Queenship in Europe 1660–1815. The role of the consort. Cambridge 2004.

CARLSSON, Sten: Tyska invandrare i Sverige [Deutsche Einwanderer in Schweden]. In: Fataburen. Nordiska museets och Skansens årsbok 1981, 9–31.

CZAIKA, Ottfried/HOLZE, Heinrich: Migration und Kulturtransfer im Ostseeraum während der Frühen Neuzeit. Stockholm 2012 (Acta Bibliothecae Regiae Stockholmensis 80).

DAHLBERG, Erik Jonsson Graf von: Svecia antiqua et hodierna. (1689) 1716. Online: https://suecia.kb.se/F/?func=find-b&local_base=sah (25. 3. 2019).

DALHEDE, Christina: Invandrare som resurs 1540–1820. Bland-européer och handelsfamiljer i Europa och Sverige. Kontakter, krediter, kultur [Einwanderer als Ressource 1540–1820. Unter Europäern und Handelsfamilien in Europa und Schweden. Kontakte, Kredite, Kultur]. Göteborg 2009 (En tidig europamarknad 1).

DORFMANN, Bruno: Die deutschen Medailleure Johan Rethe (Reteke) Vater und Sohn in Riga, Stockholm und Hamburg um 1615/20 bis 1720. In: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte 46 (1960), 105–129.

DOUHAN, Bernt: Arbete, kapital och migration. Valloninvandringen till Sverige under 1600-talet [Labour, capital and migration. The migration of Walloons to Sweden in the 17th century]. Diss. Uppsala 1985 (Studia historica Upsalensia 140).

DROSTE, Heiko: Unternehmer in Sachen Kultur. Die Diplomaten Schwedens im 17. Jahrhundert. In: FUCHS/TRAKULHUN 2003/I, 205–226.

EDGREN, Monika: Från rike till nation: arbetskraftspolitik, befolkningspolitik och nationell gemenskapsformering i den politiska ekonomin i Sverige under 1700 – talet [Vom Reich zur Nation: Arbeitskraftpolitik, Bevölkerungspolitik und nationale Gemeinschaftsformung in der Wirtschaftspolitik in Schweden im 18. Jahrhundert]. Lund 2001.

ELLENUS, Allan: Karolinska bildidéer [Karolinische Bildideen]. Mit einer englischen Zusammenfassung: Pictorial ideas in Swedish art of the Caroline period. Uppsala 1966 (Ars Suetica).

EXTERNBRINK, Sven: Internationale Beziehungen und Kulturtransfer in der Frühen Neuzeit. In: FUCHS/TRAKULHUN 2003/I, 227–249.

FLECKNER, Uwe/WARNKE, Martin/ZIEGLER, Hendrik (Hgg.): Politische Ikonographie. Ein Handbuch, Band II. München 2014.

FLORÉN, Anders/TERNHAG, Gunnar: Valloner järnets människor [Wallonen, Menschen des Eisens]. Hg. von Dalarnas forskningsråd. Hedemora 2002.

[FUCHS/TRAKULHUN 2003/I]: FUCHS, Thomas/TRAKULHUN, Sven (Hgg.): Das eine Europa und die Vielfalt der Kulturen. Kulturtransfer in Europa 1500–1850. Berlin 2003 (Aufklärung und Europa. Schriftenreihe des Forschungszentrums Europäische Aufklärung e.V. 12).

[FUCHS/TRAKULHUN 2003/II]: FUCHS, Thomas/TRAKULHUN, Sven: Kulturtransfer in der Frühen Neuzeit. Europa und die Welt. In: FUCHS/TRAKULHUN 2003/I, 7–24.

GAEBLER, Hugo: Die Münzsammlung der Königin Christina von Schweden. London 1906.

GALSTER, Georg: Danske og norske medaljer og jetons ca. 1533 – ca.1788 [Dänische und norwegische Medaillen und Jetons]. København 1936.

GRANLUND, Lis: Queen Hedwig Eleonora of Sweden. Dowager, Builder and Collector. In: CAMPBELL ORR 2004, 56–76.

GRUNDBERG, Malin: Ceremoniernas makt. Maktövertagelse och genus i Vasatidens kungliga ceremonier [Die Macht der Zeremonien. Transformation von Macht und Genuss in den königlichen Zeremonien der Vasazeit]. Lund 2005.

HAHR, August: Konst och konstnärer vid Magnus Gabriel de la Gardies hof. Bidrag till den svenska konsthistorien [Kunst und Künstler an Magnus Gabriel de la Gardies Hof. Ein Beitrag zur schwedischen Kunstforschung]. Uppsala 1905 (Humanistiska vetenskapssamfundet. Skrifter 9.4).

HAIDENTHALLER, Ylva: Allt guld som glimmar. Stormaktstidens medaljkunst från Kristina till Karl XI. [All das Gold, das glänzt. Medaillenkunst der Großmachtära von Christina bis Karl XI.]. Uppsala 2015 (Uppsala University Coin Cabinet Working Papers 20). Online: <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:uu:diva-278516> (25. 3. 19).

HILDEBRAND, Bror Emil: Minnespenningar öfver enskilda svenska män och qvinnor [Gedächtnispennungen über schwedische Männer und Frauen]. Stockholm 1860.

HILDEBRAND, Bror Emil: Sveriges och svenska konungahusets minnespenningar, praktmynt och belöningsmedaljer [Gedächtnispennungen, Schaumünzen und Medaillen Schwedens und des schwedischen Königshauses], Vol. 1. Stockholm 1874.

JESSE, Wilhelm: Johann Georg Breuer als Medailleur in Schweden und Deutschland. In: Blätter für Münzfreunde und Münzforschung 78 (1954), 20–24.

JESSE, Wilhelm: Probleme und Aufgaben der Münzmeisterforschung. In: Hamburger Beiträge zur Numismatik III (1955–1957), H. 9–11, 31–60.

KOLD, Karsten: Anton Meybusch. Kongelig Hofmedailleur [Anton Meybusch. Königlicher Hofmedailleur]. Stockholm – Paris – København. Hg. von der Dansk Numismatisk Forening. København 2020.

LAMSTER, Mark: Master of Shadows. The Secret Diplomatic Career of the Painter Peter Paul Rubens. New York 2009.

LESCHHORN, Wolfgang: Braunschweigische Münzen und Medaillen. 1000 Jahre Münzkunst und Geldgeschichte in Stadt und Land Braunschweig. Braunschweig 2010.

LINDGREN, Torgny: Anteckningar om rikets ständers banks förvaltning av myntet i Stockholm 1668–1731 [Aufzeichnungen über die Verwaltung der Münzen durch die Reichsständebank in Stockholm 1668–1731]. In: Nordisk Numismatisk Årsskrift 1952, 95–136.

LINDGREN, Torgny: Till Johan Georg Breuers anställning vid myntet i Stockholm [Zu Johann Georg Breuers Anstellung bei der Münze in Stockholm]. In: Nordisk Numismatisk Årsskrift 1955, 110–121.

MAUÉ, Hermann: Sebastian Dadler 1586–1657. Medaillen im Dreißigjährigen Krieg. Nürnberg 2008 (Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums).

MÄRCHER, Michael: Kilder til ansættelsen af Anton Meybusch og 1690'ernes udmøntninger i København [Quellen zur Anstellung von Anton Meybusch und die Münzung der 1690er Jahre in Kopenhagen]. In: Nordisk Numismatisk Unions Medlemsblad 2012, 141–146.

NAGEL, Alexander/WOOD, Christopher: Anachronic Renaissance. New York 2010.

NORTH, Michael (Hg.): Kultureller Austausch. Bilanz und Perspektiven der Frühneuzeitforschung. Köln 2009.

SCHER, Stephen K.: The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance. New York 1994.

[SCHMALE Online]: SCHMALE, Wolfgang: Kulturtransfer. In: EGO. Europäische Geschichte Online. URL: <http://ieg-ego.eu/de/threads/theorien-und-methoden/kulturtransfer/wolfgang-schmale-kulturtransfer> (25. 3. 2019).

SCHWOERER, Lois G.: The Glorious Revolution as Spectacle. A new Perspective. In: BAXTER 1983, 109–150.

SJÖBLOM, Axel: David Klöcker Ehrenstrahl. Malmö 1947.

STEGUWEIT, Wolfgang: Raimund Faltz, Medailleur des Barock. Berlin 2004 (Berliner numismatische Forschungen 9).

STENEBOG, Karl Erik: Kristinatidens måleri [Die Malerei der Christinazeit]. Malmö 1955.

STENSTRÖM, Stig: Arvid Karlsteen. Hans liv och verk [Arvid Karlsteen. Sein Leben und Werk]. Göteborg 1944.

SYAMKEN, Georg: Medaille. In: FLECKNER/WARNKE/ZIEGLER 2014, 137–142.

[THORDEMAN 1935/I]: THORDEMAN, Bengt: Erich Parises Anställning i Svensk Tjänst [Erich Parises Anstellung in schwedischen Diensten]. In: Numismatiska Meddelanden XXVIII (1935), 60–64.

[THORDEMAN 1935/II]: THORDEMAN, Bengt: Ett bidrag till Johan Georg Breuers Biografi [Ein Beitrag zu Johann Georg Breuers Biografie]. In: Numismatiska Meddelanden XXVIII (1935), 64–66.

UPPMARK, Gustaf: Guld- och silversmeder i Sverige 1520–1850 [Gold- und Silberschmiede in Schweden 1520–1850]. Stockholm 1925.

WELLINGTON, Robert: Antiquarianism and the visual histories of Louis XIV. Artifacts for a future past. Farnham 2017.

Anmerkungen

1 Der vorliegende Beitrag enthält Auszüge meiner Masterarbeit, die im Juni 2015 am Institut für Kunstgeschichte der Universität Uppsala vorgelegt wurde. HAIDENTHALLER 2015.

2 BERGH 1886, 7.

3 Dieser Drang nach Luxus wird unter anderem erläutert bei BURKE 1997.

4 Als Beispiel dafür z. B. DROSTE 2003; vor allem Königin Christina warb gezielt Fachkräfte außerhalb des schwedischen Reiches an.

5 Speziell die Wallonen-Einwanderung ist hier zu nennen, die wesentliche Bedeutung für schwedische Eisenherstellung hatte. DOUHAN 1985. – FLORÉN/TERNHAG 2002.

6 Zum Thema Kulturtransfer und für weitere Referenzen, im Besonderen die Frühe Neuzeit betreffend: FUCHS/TRAKULHUN 2003/I. – NORTH 2009. – CZAICA/HOLZE 2012. – Siehe auch SCHMALE Online. In diesem Beitrag wird Kulturtransfer als kultureller Austausch mit bestehenden Spuren verstanden.

7 Ähnliche Schlussfolgerung bei EXTERNBRINK 2003, 240 f. – Im Allgemeinen war der Beitrag von Künstlern zum Kulturtransfer in den letzten Jahrzehnten Gegenstand intensiver Forschung oder populärwissenschaftlicher Aufsätze. Als berühmtes Beispiel wäre hier Peter Paul Rubens und dessen diplomatische Karriere zu nennen. Ein Beitrag zu Rubens' diplomatischer Karriere, welcher ein breiteres Publikum ansprechen soll, beispielsweise LAMSTER 2009.

8 FUCHS/TRAKULHUN 2003/II, 11 f.

9 Für eine bündige Einführung zum Thema Mikrogeschichte BURKE 2008, 44–47.

10 Eine allgemeine Einführung zum Thema Medaille bietet SYAMKEN 2014.

11 In den italienischen und deutschen Fürstentümern findet man die Medaille schon seit Mitte des 15. Jahrhunderts. Als Einführung dazu beispielsweise SCHER 1994. – Ausst.-Kat. München 2013.

12 NAGEL/WOOD 2010, 102 f.

13 Gnaden-, Gedächtnis- oder Schaupennungen werden oft als Vorreiter oder Varianten der Medaille bezeichnet.

14 Zum Begräbnis von Gustav I. Wasa GRUNDBERG 2005, 38–66.

15 Beispiele für Goldschmiede, die Medaillen herstellten bei UPPMARK 1925, 38.

16 Beispielsweise kann bei der Heirat Johanns III. mit der polnischen Prinzessin Katharina Jagellonica (deren Mutter Bona Sforza war) davon ausgegangen werden, dass das schwedische Königshaus »traditionelle« Renaissance-medailen verwendet haben muss. Aus kunsthistorischer Sicht erweist sich die bildnerische Gestaltung dieser frühen schwedischen Medaillen jedoch als vergleichsweise dürftig.

17 RA. KA. Protokoll, 13. Mai 1647, 218.

18 RA. KA. Protokoll, 18. Juni 1647, 263.

19 RA. KA. Protokoll, 18. Juni 1647, 263. – Hermann Maué vermutet, dass es sich bei den genannten Stempeln um ungehärtete Medaillenstempel aus Sebastian Daders Hand handelte, jedoch ist diese Annahme unwahrscheinlich, da im Protokoll explizit nach neuen Münzstempeln verlangt wird. MAUÉ 2008, 20–23.

20 Es sind unterschiedliche Schreibweisen möglich, z. B. Kock.

21 Schwedisch-Livland war zwischen 1629 und 1721 Provinz des schwedischen Reiches, daher war auch die Münze in Riga der schwedischen Krone unterstellt.

22 Original von Jacob Elbfas in der National Portrait Gallery: www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw116934/Christina-Queen-of-Sweden (29. 3. 2019).

23 Von Ausnahmen kann jedoch ausgegangen werden.

24 Ein Beispiel dafür konnte Maué in der Korrespondenz zwischen Dader und seinen schwedischen Auftraggebern nachweisen, in welcher man dem Medailleur mitteilte, er solle mit seiner Arbeit warten, bis er ein Bildnis der Königin erhalten habe, an dem er sich orientieren könnte. MAUÉ 2008, 21.

25 Zum Briefwechsel zwischen schwedischen Auftraggebern und Dader MAUÉ 2008, 20–23.

26 Bereits 1960 hat Bruno Dorfmann ausführlich die Lebensverhältnisse von Johan Rethe und Sohn recherchiert und großzügig Archivalien veröffentlicht. DORFMANN 1960. – Vorliegender Beitrag zu Johan Rethe geht größtenteils von Dorfmanns Forschungen aus, komplettiert diese aber mit zusätzlichem Quellenmaterial.

27 DORFMANN 1960, 108.

28 Ein Vergleich der Münzstempel verdeutlicht diese Annahme. Vgl. AHLSTRÖM/ALMER/HEMMINGSSON 1976, 111, Nr. 20. – Zur Medaille HILDEBRAND 1874, 259, Nr. 9. – HAIDENTHALER 2015, 37 f., 83.

29 RA. Diarier 1636–1659, 25. August 1648, 10v. – Die Reisen vor und nach den Wintermonaten deuten auch darauf hin, dass die Reisemöglichkeiten zu dieser Jahreszeit natürlich erschwert waren.

30 RA. KA. Protokoll v. 17. Oktober 1648, 296. »Oppå H. K. M:z nådige befallning blef Isensnidaren Johan Reddike accorderat at han skulle bekomma till århghl löhn ett för alt 600 Rikjs D:r [...]. (Auf I.K.M. gnädigsten Befehl wurde beschlossen, dass der Eisenschneider Johan Reddike ein jährliches Gehalt von 600 Reichstälern erhalten soll)«. – Auch erwähnt bei STENSTRÖM 1944, 10. – DORFMANN 1960, 108.

31 RA. Diarier 1636–1659, 1648, 19. Oktober, 13r. – »För Johan Rethe till Rijkzn och Kammer Råd att bekomma 300 Rijkzdaler (Für Johan Rethe an Reichs- und Kammer Rat, dass er 300 RDr bekommen soll)«.

32 »till en hjälp att transportera hit ofver sin familie och saker (Als Hilfe um seine Familie und Sachen hierher zu transportieren)«. DORFMANN 1960, 108.

33 RA. Diarier 1636–1659, 1648, 13v. »fullmactt att wara uthi Hennes May:ts tjänst. (Vollmacht um in Ihrer Majestät Dienst zu sein)«. – Auch bei DORFMANN 1960, 108.

34 RA. Stockholm, St. Gertrud, Taufbücher 1639–1688, Coo56733_00143, 326. – Schon im darauffolgenden Jahr, am 18. August 1651, findet man in den Büchern Zahlungen für das Begräbnis eines Kindes, wohl Catharinas.

35 Eine Übersicht über Jacob Elbfas' Wirken in Schweden bei STENBERG 1955, 39–48.

36 RA. Stockholm, St. Gertrud, Taufbücher 1639–1688, Coo56733_00152, 344.

37 RA. Stockholm, St. Gertrud, Taufbücher 1639–1688, Coo56733_00156, 352.

38 Gleiches folgert auch DORFMANN 1960, 109.

39 CARLSSON 1981, 20–22. – Die Arbeitsbedingungen, die die Neuankömmlinge erwarteten, waren im Verhältnis zu dem durch den Krieg verwüsten Kontinent günstig. In Schweden empfing man die Handwerker mit

offenen Armen unter den Voraussetzungen, dass sie tüchtig, zuverlässig, und ehrlich waren, und selbstverständlich versprochen, der Krone die Treue zu schwören. Vgl. EDGREN 2001.

40 DALHEDE 2009, 16.

41 Die Gemeinde St. Gertrud wurde wohl 1571 gegründet, nachdem der Gildensaal St. Gertrud in einen Kirchenraum umgewandelt wurde.

42 Diese Schwierigkeiten, ihren Vorstellungen zu entsprechen, verdeutlichen auch Bestellungen und die Korrespondenz mit dem zuvor genannten Medailleur Sebastian Dader. Bei den letzten Medaillen Daders, die die Königin abbilden, ist deutlich erkennbar, dass der Medailleur Probleme hatte, ihre Wünsche bildlich umzusetzen. MAUÉ 2008, 23 f.

43 Zu Erich Parise in Stockholm THORDEMAN 1935/II, 60–64.

44 Auflagenzahlen nach HILDEBRAND 1874, 276–283. – Hierbei wurden jedoch nicht Stempelvariationen der gleichen Medaille berücksichtigt.

45 HILDEBRAND 1874, 281, Nr. 48; 282, Nr. 50.

46 AHLSTRÖM/ALMER/HEMMINGSSON 1976, 124 f.

47 RA. Rkb., 11. Oktober 1649, 76: »Johan Rete Eißeßschneider, till någre Conterfeys förfärdigande bekommit 46 ducater.« – Dazu auch STENSTRÖM 1944, 11. – Parise war Rethe augenscheinlich überlegen, was die Umsetzung antiken Ideengutes betraf, jedoch erweisen sich Rethes Arbeiten als handwerklich wie technisch sauberer, was besonders bei der Medaille mit dem schwedischen Reichswappen auf dem Revers ersichtlich ist.

48 Rethe hat 1651 und 1654 das Reichssiegel geschnitten. DORFMANN 1960, 112 f. – STENSTRÖM 1944, 247 f. – Stenströms Dissertation zeichnet sich durch eine großzügige Veröffentlichung von Quellenmaterial aus, weshalb im Folgenden diese Publikation als Referenz zu weiteren Quellen angegeben wird.

49 Vgl. dazu den Katalog zu Christinas Münzsammlung: GAEBLER 1906. – Eine ähnlich deutlich antikisierende Motivwahl ist bei Parises Werken, der auch nach Christinas Abdankung weiterhin für Schweden tätig war, nicht zu erkennen.

50 Denselben Lohn sieht man in der Jahresabrechnung von 1650 auf 1651. Parises Lohn wurde 1653 gekürzt, was auf die Unzufriedenheit der Königin schließen lässt. Dazu STENSTRÖM 1944, 12.

51 Weiteres zu numismatisch relevanten Umständen nach Christinas Abdankung bei STENSTRÖM 1944, 13–15.

52 DORFMANN 1960, 113–116, 118.

53 DORFMANN 1960, 147.

54 Rethe erhielt offensichtlich an der Münze in Hamburg Anstellung und gravierte dort auch weiterhin einige Medaillen, unter anderem für Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen und Herzog Christian Albrecht von Holstein-Gottorf.

55 1664 bekam Rethe den Auftrag aus Schweden, für den Grafen Per Brahe eine Medaille zu gravieren. Frühere Annahmen gingen davon aus, dass sich Rethe aufgrund dieser Bestellung noch in Stockholm während haben, doch ist es viel wahrscheinlicher, dass er diesem Auftrag von Hamburg aus nachkam. Zum Begräbnis von Anna Regina Palbitzki stellte Rethe auch Medaillen her. HILDEBRAND 1860, 31, Nr. 1.

56 AHLSTRÖM/ALMER/HEMMINGSSON 1976, 111–116.

57 HAIDENTHALER 2015, 23. – Die Familie Koch beschäftigte in unterschiedlichem Ausmaß alle drei im Beitrag behandelten Akteure, denn Marcus Kochs Sohn Daniel war wiederum Münzmeister in Stockholm während Rethes Anstellung. Zwei weitere Söhne, Isaac und Abraham, lösten sich nach Daniels Tod nacheinander als Münzmeister in Stockholm ab.

58 Näheres zur Familie Koch/Kock JESSE 1955–1957.

59 In Stockholm war zu dieser Zeit kein freier Vertrieb von Medaillen möglich, sondern nur unter der Voraussetzung des sog. Medaillenprivilegiums. Aufschlussreiche Quellen dazu in der Universitätsbibliothek Uppsala: UUB, Persson, Biografiska samlingar, T. 16. Konstnärer, Vol. 3, Medaljgravörer.

- 60 Auch STENSTRÖM 1944, 16, vermutet, dass die Familie Koch Breuers Ausbildung finanziert hat. – Isaak trat 1661 zugunsten seines 20 Jahre jüngeren Bruders Abraham von dem Posten zurück. STENSTRÖM 1944, 19. – Parise war unterdessen in de la Gardies Dienst getreten. HAHR 1905, 70. – STENSTRÖM 1944, 15.
- 61 HILDEBRAND 1874, 349, Nr. 25–26. – Dieser Sieg führte dazu, dass Schweden im Frieden von Roskilde die heutigen südlichen Provinzen Skåne, Blekinge und Halland zugesprochen wurden.
- 62 Dahlberg ist für die Nachwelt vor allem aufgrund des Prachtwerks *Svecia antiqua et hodierna* bekannt, welches mit 354 topografischen und architektonischen Kupferstichen Schwedens illustriert ist. DAHLBERG 1716 und mehrfache Neuauflagen. Digitalisierte Ausgabe der Königlichen Bibliothek Stockholm: https://suecia.kb.se/F/?func=find-b&local_base=sah (25.3.2019).
- 63 Dass ein neuer Stempel aufgrund eines Stempelfehlers graviert wurde, kann mit größter Wahrscheinlichkeit ausgeschlossen werden, da die darauffolgende Medaille in einer größeren Version gefertigt wurde.
- 64 HILDEBRAND 1874, 350, Nr. 27–29. – STENSTRÖM 1944, 308, Nr. 92.
- 65 HILDEBRAND 1874, 368–370, Nr. 2–6; 385–389, Nr. 5–14. – ELLENIUS 1966, 74. – GRANLUND 2004, 68.
- 66 Z. B. HILDEBRAND 1860, 53, Nr. 3–4; 56, Nr. 2.
- 67 AHLSTRÖM/ALMER/HEMMINGSSON 1976, 133 f.
- 68 STENSTRÖM 1944, 19.
- 69 LINDGREN 1952.
- 70 Protokolle veröffentlicht bei LINDGREN 1955, 112.
- 71 Für eine Übersicht zu Ehrenstrahl SJÖBLOM 1947.
- 72 So auch in den Protokollen bei LINDGREN 1955, 112.
- 73 »(...) måste man altså genom hwad wägar är wäll än mången bekant; Förährades honom en del af Comiss: af egna medel både nya kläder och annadt. (man musste also Wege genommen haben, die wohl auch vielen bekannt waren; verehrte man ihm einen Teil durch eigene Mittel der Comiss. Kleider und anderes.)« LINDGREN 1955, 112. – Breuers Vertrag wurde ursprünglich in deutscher Sprache verfasst und 1955 publiziert. LINDGREN 1955, 116 f.
- 74 LINDGREN 1955, 116 f.
- 75 STENSTRÖM 1944, 23.
- 76 LINDGREN 1955, 118.
- 77 Noch im Bankprotokoll von 1685 diskutierte man die Frage nach Breuers Verbleib. RA. Bankprotokoll, Alla vol. 305, 4. Februar 1685, 10: »hoos Breuer är intet att tillgå (bei Breuer ist nichts zu bekommen)«.
- 78 UUB, Persson, Biografiska samlingar, X 221, T.16, 3v. – Man wollte wohl einen »Staatsfeind« mit dem anderen in Verbindung bringen.
- 79 LESCHHORN 2010, 240 f.
- 80 JESSE 1954.
- 81 HILDEBRAND 1874, 409 f., Nr. 52–53.
- 82 STENSTRÖM 1944, 282 f., Nr. 24–27.
- 83 HILDEBRAND 1874, 409, Nr. 52.
- 84 Ausst.-Kat. Stockholm 1936, 6.
- 85 Z. B. HILDEBRAND 1874, 410. Er erwähnt die Königliche Sammlung, diejenige der Bank oder private wie De Geer, Oldenburg u. Hjertberg. Zudem sind Exemplare auch in den Universitätssammlungen von Lund und Uppsala zu finden.
- 86 STENSTRÖM 1944, 27.
- 87 Eine Abschrift befindet sich in UUB, Persson, Biografiska samlingar, X 221, T.16.
- 88 UUB, Persson, Biografiska samlingar, X 221, T.16, 347–348r.
- 89 Der Zeitraum stimmt mit Breuers fluchtartigem Verschwinden aus Stockholm überein. HILDEBRAND 1874, 389, Nr. 15.
- 90 STENSTRÖM 1944, 31.
- 91 STENSTRÖM 1944, 226.
- 92 UUB, Persson, Biografiska samlingar, X 221, T.16, 341r–342r. – Es scheint generell so, als habe die Königinwitwe eine Vorliebe gehabt, ihren Landsleuten unter die Arme zu greifen, wie zuvor bei Breuer.
- 93 STENSTRÖM 1944, 34 f.
- 94 UUB, Persson, Biografiska samlingar, X221, T.16, 16v–18r.
- 95 Der Zwist ist umfangreich dokumentiert in UUB, Persson, Biografiska samlingar, X221, T.16, 336r–338v. – Eine kürzlich veröffentlichte Biografie über Anton Meybusch illustriert ebenfalls diese Streitigkeiten. KOLD 2020, 270–281.
- 96 Diese Annahme beruht auf der Tatsache, dass Meybusch im selben undatierten Brief erwähnt, dass es ihm im Moment nicht möglich sei, Lehrbuben anzustellen, er brauche aber Gesellen und Lehrlinge. UUB, Persson, Biografiska samlingar, X221, T.16, 349r f.
- 97 Trauung am 4. Februar 1675 in der deutschen Gemeinde St. Gertrud. Im Trauregister findet man Meybusch jedoch als königlichen Medailleur vermerkt. Stockholm, St. Gertrud, Taufbücher 1639–1688, Coo56733_00038, 53.
- 98 UUB, Persson, Biografiska samlingar, X221, T.16, 347r–354v.
- 99 UUB, Persson, Biografiska samlingar, X221, T.16, 336r–338v, 343r, 345r. – KOLD 2020, 272 f.
- 100 RA. Bankprotokoll, Alla, vol. 304, 14. Mai 1684, 184: »han giör sigh farlig (er macht sich gefährlich)«.
- 101 WELLINGTON 2017, 50, 74. – HILDEBRAND 1874, 418, Nr. 67.
- 102 WELLINGTON 2017, 47–52.
- 103 STENSTRÖM 1944, 66.
- 104 HILDEBRAND 1874, 441, Nr. 114.
- 105 SCHWOERER 1983, 135 f.
- 106 STENSTRÖM 1944, 72.
- 107 STEGUWEIT 2004.
- 108 STENSTRÖM 1944, 72.
- 109 RA. Stockholm, St. Gertrud, Kirchenbücher 1689–1693, Coo56767_00033. – Meybusch wird das letzte Mal am 17. Mai 1690 in den Kirchenbüchern erwähnt, als er 1 DR, 4 Öre und 12 Gulden zahlt.
- 110 AREÉN 1938, 30.
- 111 MÄRCHER 2012, 141–146. – Dies macht Meybusch vor allem für die dänische numismatische Forschung interessant.
- 112 KOLD 2020.

Oberbayern im Ostseeraum

Betrachtungen zur Verbreitung von
Arbeiten Wessobrunner Stuckatore
im 17. und 18. Jahrhundert¹

TORSTEN VEIT

Einleitung

Mit einem am 10. Mai 1765 unterzeichneten Vertrag wurde der Stuckator Johann Michael Graff das erste Mal für die Kunstgeschichte als ausführender Meister greifbar. Dieser Vertrag wurde zwischen Graff und Peter von Biron (1724–1800), dem Sohn des damaligen Herzogs von Kurland, Ernst Johann von Biron (* 1690, reg. 1737–1772), in Berlin geschlossen.² Auch wenn der Vertrag bis heute nicht auffindbar ist, dokumentieren und verifizieren zwei Assignationen aus dem Jahr 1775 seine Existenz.³

In Kurland im Schloss Ruhenthal (Rundāle) fertigte der Trupp Graff in 29 Räumen Stuckaturen an. Sie umfassen sowohl repräsentative Räume, wie den Goldenen oder den Weißen Saal (Abb. 1, 2), als auch Innendekorationen in den Appartements des Herzogs (Abb. 3) und der Herzogin. Die Arbeiten im Schloss dauerten bis 1767. Der Trupp Graff bestand nach heutiger Kenntnis aus Johann Michael Graff, seinem Bruder Joseph und den Gesellen Virgilius Baumann und Andreas Lantz. Weitere Gesellen und Mitarbeiter sind möglich, aber nicht bekannt. Das

Schloss blieb bis 1795 im Besitz der Bironen. Nachdem es von verschiedenen russischen Adligen bewohnt worden war, erlitt es während der beiden Weltkriege und danach massive Beschädigungen an Bau und Innendekorationen. Erst durch eine gründliche, sehr am Original orientierte Restaurierung, die 1972 begonnen wurde, konnte das Schloss samt seinen Innenräumen schrittweise wiederhergestellt werden. Damit ist Schloss Rundāle heute das einzige Bauwerk im Baltikum, in dem es möglich wird, die Formensprache Johann Michael Graffs zu erahnen.⁴

Im Anschluss waren die Stuckatoren von 1768 bis 1772 im Schloss Mitau (Jelgava) und der dazugehörigen Schlosskirche beschäftigt. Vergleichbar zu Ruhenthal arbeiteten sie sowohl in repräsentativen Räumen, etwa im Silbernen Saal, als auch in Räumen des Herzogspaares. Während dieses Aufenthaltes, im Jahr 1769, soll Graffs Bruder Joseph verstorben sein.⁵ Das Schloss wurde nie fertiggestellt. Bereits 1788 verwüstete ein Brand die zehn stuckierten Innenräume. Umbauten und fortwährende Brände besiegelten die Vernichtung der Arbeiten Graffs bereits im 19. Jahrhundert. Zu Beginn des 20. Jahr-



Abb. 1 Schloss Ruhenthal (Rundāle), Goldener Saal (Foto: Torsten Veit)



Abb. 2 Schloss Ruhenthal (Rundäle), Weißer Saal (Foto: Torsten Veit)



Abb. 3 Schloss Ruhenthal (Rundäle), Schlafzimmer des Herzogs (Foto: Torsten Veit)

hunderts gingen auch die letzten Raumdekorationen verloren, und somit kann das Interieur heutzutage nur noch auf historischen Aufnahmen betrachtet und analysiert werden.⁶

Der folgende Auftrag führte die Stuckatore nach Livland, wo sie die Innenräume von Schloss Oberpahlen (Põltsamaa) fertigten. Auftraggeber war Major Johann Woldemar von Lauw. Die Arbeitsdauer von längstens zwei Jahren wurde in einem strengen Vertrag festgeschrieben.⁷ Eindeutig lassen sich lediglich drei Räume der Autorenschaft Graffs und seiner Gesellen zuordnen. Dabei handelt es sich um den Hauptsaal, den Treppenraum und ein Eckzimmer.⁸ Das Schicksal der Stuckaturen in Oberpahlen ist vergleichbar mit denen im Schloss Mitau. Umbauten, Überformungen, Feuer und schließlich die Zerstörungen zweier Weltkriege vernichteten die Innendekorationen im Schloss. Heute zeugen lediglich Fotos von ihrer Existenz, da der Bau eine Ruine ist (Abb. 4).⁹

Mitte des Jahres 1774 war der Trupp wieder nach Mitau zurückgekehrt. Bis zur schrittweisen Entlassung aus den Diensten des Herzogs zwischen Juni und September 1775 stuckierte er die Academia Petrina von innen und von außen. Zudem arbeitete er in Herrenhäusern in der ländlichen Umgebung. Für Swethof (Svētē) existiert eine Rechnung.¹⁰ Für Würzau (Vīrcava) und Friedrichslust (Jaunbērze) gibt es jeweils historische Abbildungen, auf welchen die Merkmale der Innendekoration in beiden Fällen für eine Beteiligung des Trupps Graff sprechen.¹¹ Auch eine Tätigkeit im Herrenhaus Grünhof (Zaļenieki) ist möglich. Dafür fehlen aber bis heute jegliche Nachweise.

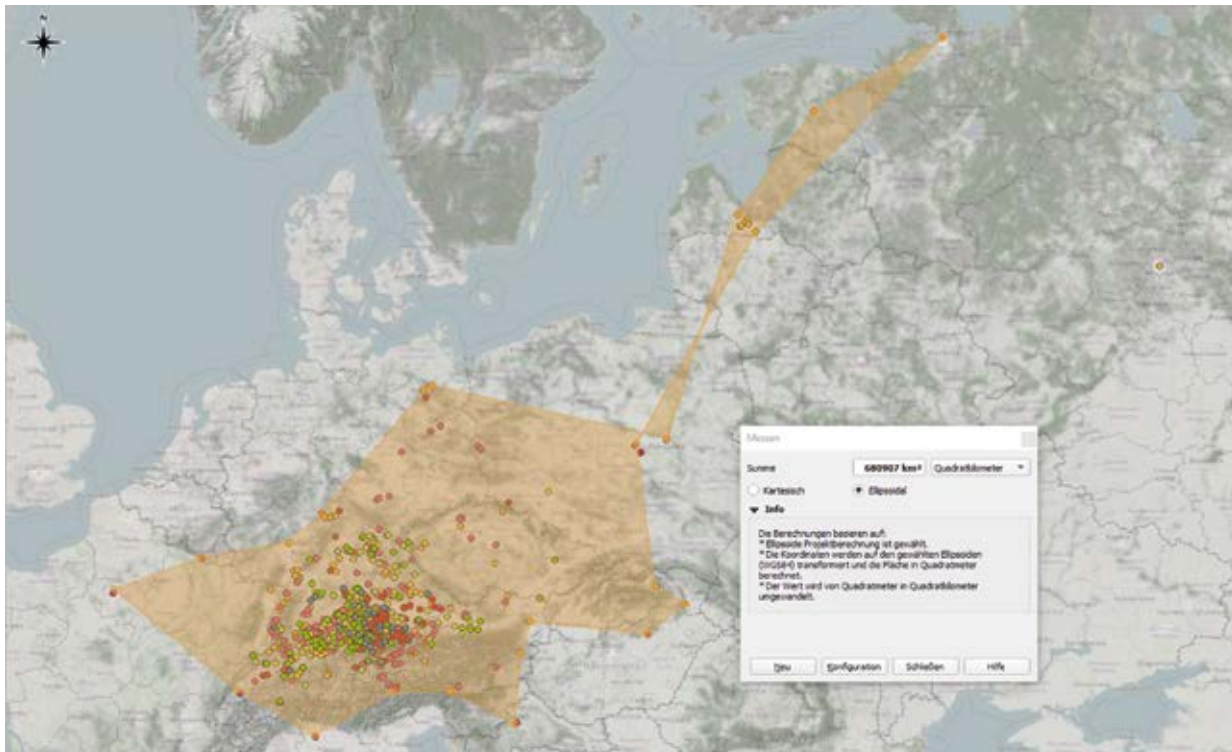
Die letzte Station war Warschau. In der Hauptstadt des Unionsstaates Polen-Litauen, der zwischen 1772 und 1795 in drei Schritten unter Russland, Preußen und Österreich aufgeteilt wurde, arbeitete Johann Michael Graff nachweislich seit 1776, wie ein Brief an einen Kanoniker in Mitau belegt.¹² Dort war er im königlichen Schloss tätig.¹³ Aus seinem Trupp waren beide Gesellen mit nach Warschau gekommen. Für Virgilius Baumann und dessen in Jelgava geborenen Sohn Friedrich sind sogar Arbeiten belegt.¹⁴ Für Andreas Lantz dagegen ist lediglich die Reise nach Warschau belegbar.¹⁵ Es folgten Tätigkeiten unter anderem im Krasiński-Palast, Primas-Palast, Łazienki-Palast oder Tyszkiewicz-Palast sowie Tätigkeiten in kleineren Kapellen und Kirchen in Warschau. Łowicz und Skierniewice zählen dazu.¹⁶ Im Gegensatz zu seinen bisherigen Stationen arbeitete Graff in Polen nicht nach eigenen Entwürfen. Demzufolge ist



Abb. 4 Schloss Oberpahlen (Põltsamaa), Ruine
(Foto: open source/Metsavend, 27. 7. 2010)

seine Handschrift nur schwer zu identifizieren. Während seiner Jahre in Warschau verliert sich die Spur des Johann Michael Graff und seiner Gesellen immer mehr. 1785 wurde er im Zusammenhang mit dem Kauf eines Eckhauses in Landsberg am Lech genannt, 1796 fand er letztmals in einer Quelle mit Bezug zu Warschau Erwähnung, deren Betreff eine Geldzahlung war. Ein Todeseintrag konnte bis jetzt nicht gefunden werden.¹⁷

Mit seinen Tätigkeiten in Preußen, Kurland, Livland und Polen folgte Johann Michael Graff einer Tradition, die wesentlich für die Wessobrunner Künstler und Handwerker im 17. und 18. Jahrhundert war. An immer entfernteren Orten nutzten Regenten ihre Kunstfertigkeit, um repräsentative Innenräume im Geschmack der Zeit gestalten zu lassen.¹⁸ In der Mitte des 18. Jahrhunderts verteilten sich ihre Arbeiten über die beachtliche Fläche von rund 700 000 Quadratkilometern (Taf. XXXV). Die Eckpunkte dieses Polygons tragen die Namen bekannter Städte wie Mainz, Berlin, St. Petersburg, Warschau und Wien. Der vorliegende Beitrag nimmt sich dieser Thematik im Allgemeinen an: Im Vordergrund steht an dieser Stelle nicht eine detaillierte Betrachtung der Verbreitung des Wessobrunner Stucks in Europa zwischen 1600 und 1800, sondern vielmehr deren Visualisierung. Zudem wird zu erörtern sein, inwieweit sich ein Einfluss des Großen Nordischen Krieges nach 1721 auf die Arbeitsumgebungen der Wessobrunner ergründen lässt. Zur argumentativen Unterstützung wurde ein umfangreicher Datensatz angelegt, der als Grundlage für eine deskriptiv statistische und eine geografische Auswertung der Verbreitung dient.



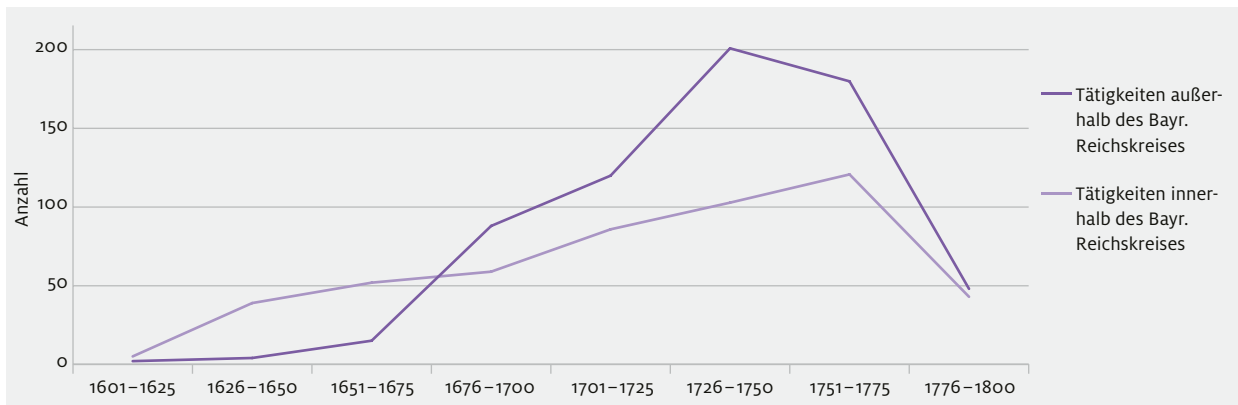
Taf. XXXV Verbreitung der Aufträge Wessobrunner Künstler (Karte: Torsten Veit)

Der Datensatz enthält 1 166 Tätigkeiten für 842 Orte.¹⁹ Die Orte wurden zur eindeutigen Identifikation mit geografischen Koordinaten versehen. Zudem wurden der Zeitraum, in dem nachweislich mindestens ein Handwerker an jenem Ort tätig war, und die Aussage, ob sich der Ort innerhalb oder außerhalb des damaligen Bayerischen Reichskreises befand,²⁰ hinzugefügt. Da konkrete Jahreszahlen nicht immer eindeutig ermittelbar waren, fiel die Entscheidung für die Einteilung in Zeiträume. Des Weiteren wurden die Orte für jeden Zeitraum nur einmal aufgeführt, um Verzerrungen aufgrund der unterschiedlichen Untersuchungstiefe einzelner Tätigkeiten vorzubeugen. Ferner lässt sich mit einer Zusammenfassung in 25-Jahre-Schritte eine dichtere und aussagekräftigere Visualisierung realisieren. Die Daten basieren zum Großteil auf den Eintragungen im Lexikon der Wessobrunner von 1988.²¹ Weiter wurden Orte aus jüngeren Monografien und bisher nicht integrierten Archivdokumenten hinzugefügt und auch eigene neue Erkenntnisse ergänzt. Aufgrund der großen Anzahl der einzelnen Positionen des Datensatzes bleibt dieser auch nach möglichen zukünftigen Abschreibungen einzelner Tätigkeitsorte weiterhin konsistent.

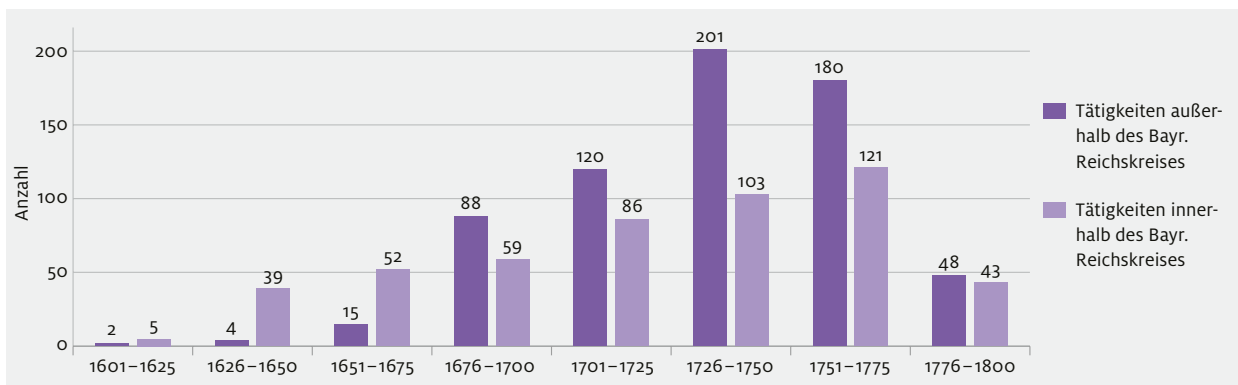
Wessobrunner Arbeiten zwischen 1600 und 1800 – ein makroskopischer Überblick

Wessobrunn – dieser Name stand im 17. und 18. Jahrhundert für zwei Dinge: Zum einen bezeichnete er das Kloster im Landgericht Landsberg am Lech zwischen Lech und Ammersee, nordwestlich von Weilheim. Zum anderen war auch die Klosterhofmark so benannt.²² Das heute über die Grenzen Bayerns hinweg bekannte Dorf in unmittelbarer Nähe zum Kloster trug diesen Namen allerdings nicht. Es hieß bis 1852 Gaispoint.²³ Zwei Kilometer nördlich von Gaispoint lag Haid, südlich umspannten die Weiler und Einöden der Riederschaft Forst das kleine Dorf. In diesen Ortschaften lebte über die Jahrhunderte der Großteil der Familien, aus denen die bekannten Künstler und Handwerker stammten.²⁴

Eine Hinwendung zum Handwerk lässt sich in Gaispoint, Haid und Umgebung bereits sehr früh nachweisen.²⁵ Sie resultierte zum größten Teil aus landwirtschaftlichen Gegebenheiten der Landschaft, in der sich jene Ortschaften befanden. Karge Lage, Hügelland, Filz- und Moosgründe sorgten beispielsweise dafür, dass nur wenige Familien allein von der Landwirtschaft leben konnten.²⁶ Diese ungünstigen Voraussetzungen des



Taf. XXXVI Wessobrunner Arbeiten innerhalb und außerhalb Kurbayerns zwischen 1600 und 1800 (Diagramm: Torsten Veit)



Taf. XXXVII Wessobrunner Arbeiten innerhalb und außerhalb Kurbayerns zwischen 1600 und 1800 (Diagramm: Torsten Veit)

Landstrichs lassen sich auch in der Behausungsstruktur der Dörfer nachvollziehen. Sowohl in Haid als auch in Gaispoint gab es seit dem 16. Jahrhundert vermehrt 1/16-Höfe, sogenannte Sölden. Eine Veränderung der Dominanz der Sölden erfolgte bis ins 18. Jahrhundert nur marginal.²⁷ Zu diesen Anwesen gehörte meist ein geringer Viehbestand, etwas Grundstück, ein Garten und ein Fleckchen Ackerland oder Wiese; zu wenig, um damit alle Angehörigen einer Familie zu ernähren. Aufgrund dessen mussten Nebeneinkünfte aus anderen Beschäftigungszweigen erzielt werden, wozu auch das Handwerk zählte. Dabei war diese Form des Nebenerwerbs im Kurbayern der Frühen Neuzeit weit verbreitet. Zwischen 1691 und 1781 erhöhte sich der Prozentsatz der auf Nebenerwerb Angewiesenen sogar von 52 Prozent auf 61,7 Prozent der Landbevölkerung.²⁸

Neben Familien, die über mehrere Generationen in den Klosterdörfern Haid und Gaispoint heimisch waren beziehungsweise ihren Ursprung dort hatten, gab es Familien, die aus entfernten Besitzungen des Klosters oder ver-

einzel aus Ortschaften ohne Klosterbezug zuzogen. Möglicherweise geschah dies ganz gezielt, um an der immer intensiveren Beschäftigung der ortsansässigen Handwerker teilzuhaben. Es wirkt, als sei das Kloster das gravitative Zentrum²⁹ einer ganzen Region gewesen, um welches sich in den unmittelbar angrenzenden Ortschaften nach und nach die geschickten Handwerker sammelten und ein dichtes Gefüge an spezialisierten Fachkräften generierten, die je nach Auftrag eingesetzt werden konnten.³⁰

Über zwei Jahrhunderte bestimmten, ja dominierten teilweise die Wessobrunner Stuckatoren das Gewerbe der Innendekoration der Frühen Neuzeit. Immer wieder veränderten sie ihre Techniken und passten sich schnell an die neuen Geschmäcker der jeweiligen Zeit an. Die Ausbreitung über Europa begann langsam und verhalten, stieg danach stark an und fand nach einem vergleichsweise flachen Höhepunkt ihren allmählichen Niedergang, wie das Liniendiagramm verdeutlicht (Taf. XXXVI). Im Folgenden werden die Zeitabschnitte einzeln dargestellt und diskutiert.

In der Forschung ist der Beginn der Verbreitung der Wessobrunner Arbeiten eng mit dem Namen Augustin Üblhör verbunden. Er war demnach der erste namentlich bekannte Stuckator, der zwischen 1594 und 1599 im Dienst am herzoglichen Hof in München stand.³¹ Allerdings wird im Zusammenhang mit dem Bau St. Michaels in München zwischen 1583 und 1597 bereits ein Melchior Bader genannt. Er war ab 1587 zusammen mit seinem Vater Jakob als Maurer, Steinmetz und Stukkator tätig.³² Im Gegensatz zu Bader und Üblhör werden die Personen, die im Lexikon der Wessobrunner oder an anderer Stelle mit Tätigkeiten vor 1600 verzeichnet sind, allesamt lediglich als Maurer bezeichnet. Es ist zum Ende des 16. Jahrhunderts das dominierende Handwerk in den Klosterdörfern.³³ Danach begann »über den Anschluss an Kunstentwicklungen des Münchner Hofes, der Augsburger Kunst und über die Anlehnung an die Weilheimer Bildhauer der stetige Aufstieg der Wessobrunner«.³⁴

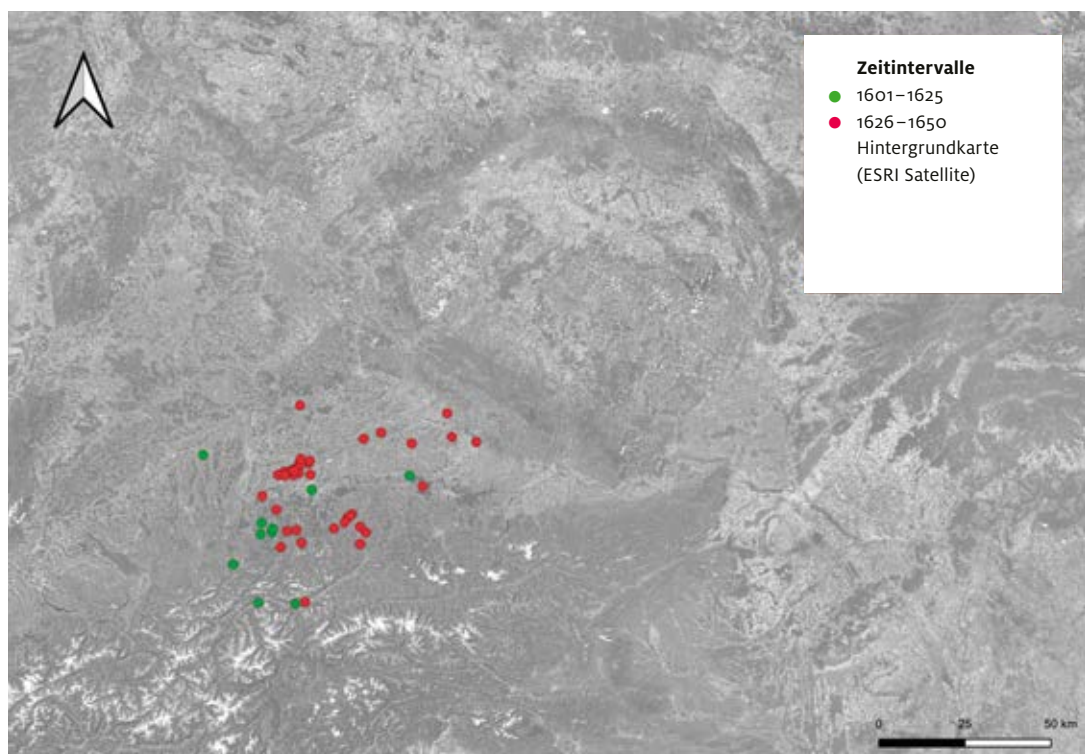
1601 bis 1650

Für die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts, in der Altbayern von Herzog Maximilian (* 1573, reg. 1597–1651), ab 1623 Kurfürst Maximilian I., regiert wurde, ließen sich im Datensatz 50 Tätigkeiten festhalten. Das Säulendiagramm (Taf. XXXVII) zeigt, dass dabei sieben Tätigkeiten auf den Zeitraum zwischen 1601 und 1625 und die restlichen 43 Arbeiten auf die folgenden 25 Jahre entfielen. Somit kann hier bereits der erwähnte Beginn des Aufstiegs abgelesen werden. Die Anzahl der Arbeiten versechsfacht sich und bedeutet eine Zunahme zwischen den Quartalen um 514 Prozent. Des Weiteren visualisiert die Grafik, dass von den gesamten Tätigkeiten lediglich sechs außerhalb des Bayrischen Reichskreises ausgeführt wurden. Dies entspricht einem Prozentsatz von zwölf Prozent für den gesamten Zeitraum. Für das erste Quartal ergibt sich ein Prozentsatz von 29 Prozent. Dieser hohe Anteil könnte aus der generell sehr geringen Zahl der erfassten Tätigkeiten für diese Jahre resultieren. Aufgrund der dürftigen Quellenlage und der Tatsache, »daß von selbständigen [Wessobrunner, Anm. d. Verf.] Stuckkünstlern zu Beginn des 17. Jahrhunderts nur bedingt ausgegangen werden kann«,³⁵ wird es auch in Zukunft nicht einfacher werden, für besagten Zeitraum valide Zahlen zu erhalten. Ähnliches gilt für die Jahre zwischen 1626 und 1650, in denen der Prozentsatz der auswärtigen Arbeiten auf neun Prozent sinkt. Auch hier ist die Wahrscheinlichkeit hoch, dass während des Dreißigjährigen Krieges zahlreiche Dokumente und Quellen

verloren gegangen sind. Die Zahlen und Prozente sind somit nur in ihrer Relation zueinander für die Argumentation belastbar. Sie zeigen jedoch in jedem Fall eine Tendenz der Entwicklung und Verbreitung in diesem Zeitraum auf.

Die wenigen Arbeiten, die für die Jahre zwischen 1601 und 1625 innerhalb des Herzogtums/Kurfürstentums Bayern erwähnt werden, befanden sich allesamt in Oberbayern (Taf. XXXVIII). Dazu zählen Werke von Christoph Schmuzer im Kloster Wessobrunn, von Jörg Schmuzer in der näheren Umgebung bei Weilheim sowie unter anderem von Jakob Bader in Polling.³⁶ Zudem wurden seit 1615 durch Herzog Maximilian I. Maurer und Stuckatore aus Haid und Gaispoint an den Münchner Hof gerufen. Möglicherweise handelt es sich dabei um Unterstützung des bereits an der Münchner Residenz beschäftigten Melchior Bader. Namentlich bekannt sind Veit Schmid und Melchior's Bruder, Isaak Bader.³⁷ Die nachgewiesenen Arbeiten außerhalb des Bayerischen Reichskreises zwischen 1601 und 1625 befanden sich in Tirol.³⁸ Zu Beginn des 17. Jahrhunderts waren Wessobrunner Handwerker Teil von Weilheimer Trupps um Hans Krumper und Bartholomäus Steinle, die unter anderem in der Region tätig waren. Ob es einen Zusammenhang der Arbeiten mit umliegendem Besitz des Klosters Wessobrunn, zum Beispiel in Wildermimling oder Hötting, gab, lässt sich nur schwer nachweisen, erscheint aber durchaus wahrscheinlich.³⁹

Für das folgende Quartal zwischen 1626 und 1650 ist es aufgrund der steigenden Anzahl von Tätigkeiten sinnvoll, diese für einzelne Regionen zu betrachten. Die Karte zeigt eine Konzentration im Raum Dachau und im Raum Rosenheim. Dazu kommen vereinzelte Arbeiten in Niederbayern, im erweiterten Umkreis des Klosters Wessobrunn sowie nahe den Besitzungen in Tirol. In Dachau wurde ab 1626 Constantin Bader als Bildhauer erwähnt. Er führte zudem die meisten Arbeiten im Umkreis aus, die ihn bis nach Ingolstadt und Niederschönenfeld, wo er erstmals als Baumeister auftrat, führten. Als zweiter Schwerpunkt seiner Tätigkeit können die Arbeiten im Raum Rosenheim betrachtet werden.⁴⁰ Es zeigt sich bereits in dieser frühen Phase, dass einzelne Meister mit ihren Trupps größere Areale abdeckten. In Niederbayern waren unterschiedliche Handwerker tätig. Matthias Schmuzer arbeitete ab 1640 in der Jesuitenkirche Landshut. Davor war er an Jesuitenbauten in Hall in Tirol und Innsbruck noch unter Weilheimer Meistern beteiligt. Die Tätigkeit in Landshut gilt für die



Taf. XXXVIII Wessobrunner Arbeiten 1601 bis 1625 und 1626 bis 1650 (Karte: Torsten Veit)



Taf. XXXIX Wessobrunner Arbeiten 1651 bis 1675 und 1676 bis 1700 (Karte: Torsten Veit)

folgenden Arbeiten der Wessobrunner als zukunftsweisend.⁴¹ Weitere Arbeiten im Osten des Kurfürstentums Bayern führten Constantin Bader (Mitterndorf), Isaak Bader (Vornbach, Sammarei) sowie die Gebrüder Jonas und Melchior Winkler (Viehbach, Diepoldskirchen) aus.⁴²

Es kann festgehalten werden, dass sich Wessobrunner Handwerker, wenn auch noch nicht komplett selbstständig, nahezu über die vollständige West-Ost-Ausdehnung des südlichen Teils des Bayerischen Reichskreises bewegten und somit schon in der Anfangszeit eine hohe Mobilität aufwiesen, um ihre Arbeiten auszuführen. Die auswärtigen Tätigkeiten waren noch auf vereinzelte Arbeiten in der Umgebung von Klosterbesitzungen beschränkt. Dieses Verhältnis änderte sich bereits im Laufe des Jahrhunderts.

1651 bis 1700

Für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts, in der Altbayern bis 1679 von Kurfürst Ferdinand Maria (* 1636, reg. 1651–1679), gefolgt von Kurfürst Maximilian II. Emanuel (* 1662, reg. 1679–1726) regiert wurde, sind im Datensatz insgesamt 214 Tätigkeiten verzeichnet (Taf. XXXVII). Dabei entfallen 67 auf den Zeitraum zwischen 1651 und 1675. Auf den folgenden Zeitraum, zwischen 1676 und 1700, entfallen demnach 147 Tätigkeiten. Dies bedeutet eine Steigerung um 328 Prozent im Vergleich zum vorherigen Intervall. Die Anzahl der Arbeiten vervierfacht sich.

Eine Betrachtung der einzelnen Quartale liefert noch eine weitere wichtige Erkenntnis: Die Arbeiten innerhalb des Bayrischen Reichskreises nehmen in diesen Jahren zwar zu, allerdings in relativ geringem Maß. Für die Zeit zwischen 1651 und 1675 ist eine Steigerung um 33 Prozent gegenüber dem vorherigen Quartal, für den Zeitraum zwischen 1676 und 1700 noch eine Steigerung von 13 Prozent abzulesen.

Im Gegensatz dazu steigt die Zahl der auswärtigen Tätigkeiten im dritten Quartal des 17. Jahrhunderts auf 15 an und somit um 275 Prozent gegenüber dem vorherigen Zeitraum. Im vierten Quartal steigt diese Rate nochmals an, liegt bei 88 Arbeiten und einer Zunahme um 486 Prozent. Dieser verhältnismäßig starke Anstieg muss immer in Relation zu den Überlegungen zum vorherigen Zeitraum bezüglich Daten- und Quellenlage betrachtet werden. Nichtsdestotrotz weisen die Zahlen innerhalb des Zeitraums zwischen 1651 und 1700 eine klare Tendenz auf. Denn die auswärtigen Tätigkeiten versechsfachten sich im vierten Quartal des 17. Jahrhun-

derts nahezu und übersteigen erstmals die Tätigkeiten innerhalb des Bayrischen Reichskreises.

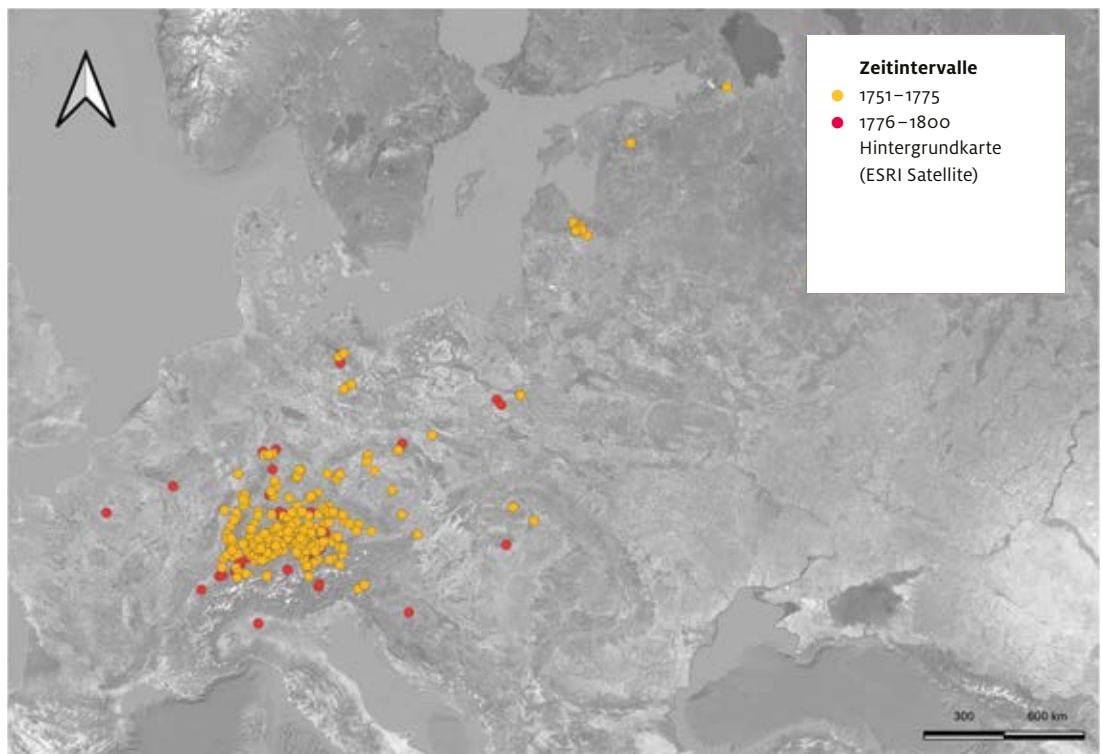
Innerhalb des Bayerischen Reichskreises dominierten im dritten Quartal des 17. Jahrhunderts immer noch die Baumeister Constantin Bader und Matthias Schmuzer (Taf. XXXIX). Ersterer arbeitete in denselben Regionen wie schon im vorangegangenen Quartal: Dachau, Rosenheim und München. Die Region um Wessobrunn und westlich davon bis zur Lechgrenze bediente Matthias Schmuzer mit seinen Mitarbeitern. Später wurde in dieser Region sein Sohn Johann Schmuzer tätig, der im Laufe der Jahre sein Arbeitsgebiet nach Westen und Norden erweiterte. Nach dem Tod Constantin Baders übernahm Johann Schmuzer dessen Arbeitsgebiet um Dachau. Vereinzelte taucht Johann Schmuzer zudem in weit entfernten Orten außerhalb des Kurfürstentums auf (z. B. Achberg, Pfreimd, Rottenmünster). 1701 hinterließ er im hohen Alter, als führender Baumeister der Wessobrunner, einen großen Namen. Zum Ende seiner Tätigkeit involvierte er kontinuierlich seine Söhne Joseph und Franz.⁴³

Für die Arbeiten außerhalb des Kurfürstentums zeigt sich, dass im dritten Quartal des 17. Jahrhunderts nur vereinzelt Konzentrationen erkennbar werden. Matthias Schmuzer d. J. arbeitete im Augsburger Raum und südlich davon, Michael Schmuzer bediente den Schweizer Raum (Luzern) und den Schwarzwald (Hochdorf). Dazu kamen Tätigkeiten im Raum Stuttgart und nördlich von Augsburg durch Vertreter der Familien Bader und Schnell. Die Arbeiten im Tiroler Raum führte Georg Scheffler aus.⁴⁴

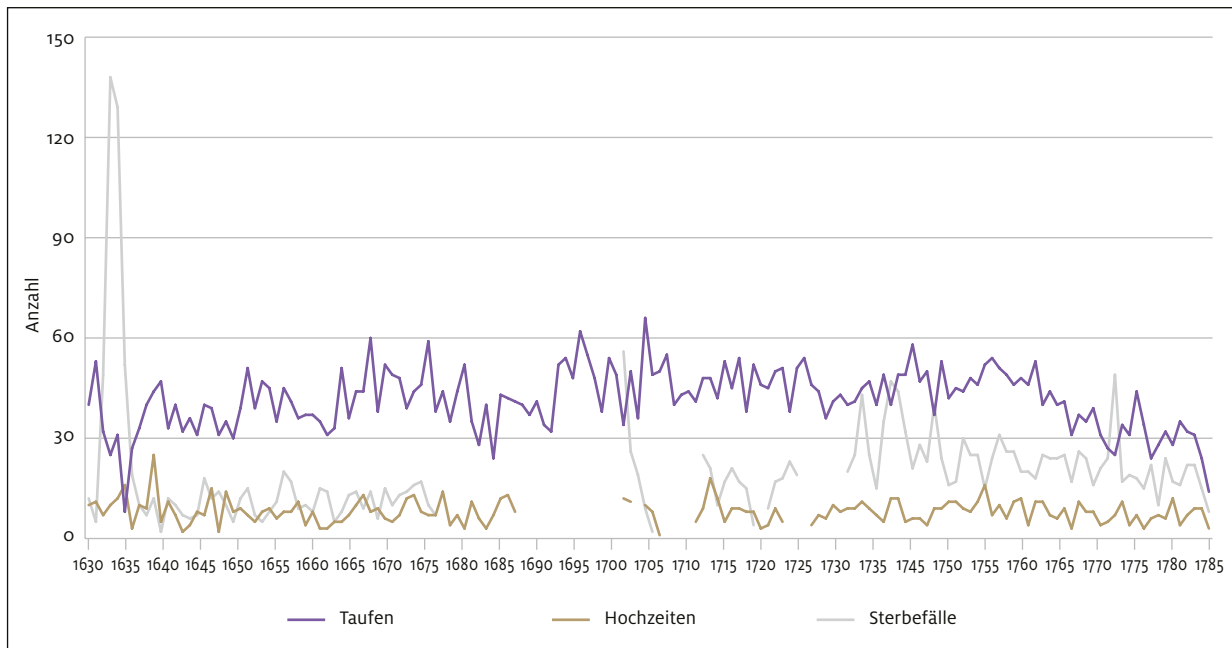
Im vierten Quartal des 17. Jahrhunderts verfestigten sich bestimmte Tätigkeitsregionen (Taf. XXXIX). Michael Schmuzer arbeitete vornehmlich im Schweizer Raum.⁴⁵ Die entfernte Verwandtschaft wirkte am Bodensee und im württembergischen Raum um Stuttgart. Namentlich waren das Andreas und Christoph Schmuzer. Andreas Schmuzer gilt als »einer der Hauptstukkatoren seiner Zeit in Württemberg«.⁴⁶ Um Ulm und in der Region Oberösterreich erschienen Vertreter der Familie Feichtmayr, die neben den Schmuzers viele namentlich bekannte Stuckatoren hervorbrachten. In Oberösterreich war es Franz Joseph Feichtmayr, Vater des später viel beschäftigten Joseph Anton Feichtmayr.⁴⁷ Im Gebiet um Ulm arbeitete Johann Caspar Feichtmayr d. J.⁴⁸ Ganz im Norden des Verbreitungsgebietes dieses Zeitraumes beginnt ab den 1680er Jahren die Tätigkeit des Johann Jakob Vogel in der Region um Bamberg als Hofstuckator der Fürstbischöfe.⁴⁹



Taf. XL Wessobrunner Arbeiten 1701 bis 1725 und 1726 bis 1750 (Karte: Torsten Veit)



Taf. XLI Wessobrunner Arbeiten 1751 bis 1775 und 1776 bis 1800 (Karte: Torsten Veit)



Taf. XLII Auswertung der Wessobrunner Pfarrmatrikel 1630 bis 1785 (Diagramm: Torsten Veit)

Binnen eines halben Jahrhunderts hatten die Wessobrunner den Radius ihres Wirkkreises stark vergrößert: Im Osten in den Österreichischen Kreis (Feldsberg), vereinzelt bis ins benachbarte Böhmen (Matthias Bader in Olmütz [Olomouc]⁵⁰), im Westen bis in die Schweiz und an die Grenze zu Burgund. Im Norden übernahmen sie Arbeiten im Fränkischen Reichskreis. Sogar im Kurrheinischen Kreis ist eine Arbeit nachweisbar. Somit hatte sich ebenjener Radius innerhalb des Jahrhunderts von rund 80 Kilometern zu Beginn auf rund 400 Kilometer am Ende fast verfünffacht. Diese Zahlen und die Karte unterstützen das Bild des rasanten Aufstiegs der Wessobrunner im 17. Jahrhundert.

1701 bis 1750

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in dem Altbayern bis 1726 noch von Kurfürst Maximilian II. Emanuel, danach bis 1745 von Karl I. Albrecht (* 1697, reg. 1726–1745), der zwischen 1742 und 1745 als Kaiser Karl VII. amtierte, und danach von Maximilian III. Joseph (* 1727, reg. 1745–1777) regiert wurde, bestätigte sich der Trend des 17. Jahrhunderts. Zudem erreichte die Gesamtheit der Arbeiten im zweiten Quartal des 18. Jahrhunderts ihren zahlenmäßigen Zenit.

Für den Zeitraum zwischen 1701 und 1750 finden sich im Datensatz insgesamt 510 Tätigkeiten. Davon

entfallen 206 auf das erste Quartal und 304 auf das zweite Quartal. Dies bedeutet eine Steigerung um 138 Prozent im Vergleich zum vorherigen Intervall. Die Anzahl der Arbeiten hat sich demnach mehr als verdoppelt (Taf. XXXVII).

Für die Tätigkeiten Wessobrunner Handwerker innerhalb des Kurfürstentums Bayern lässt sich für das erste Quartal ein leicht stärkerer Anstieg von 45 Prozent auf 86 Arbeiten ablesen. Im zweiten Quartal sind es noch 20 Prozent Steigerung auf 103 Arbeiten. Es bleibt also innerhalb des Kurfürstentums bei einem stetigen Anstieg der Tätigkeiten. Demgegenüber stehen die Zahlen der auswärtigen Arbeiten. Diese steigen im ersten Quartal des 18. Jahrhunderts um 36 Prozent auf 120 Tätigkeiten. Im zweiten Quartal erhöht sich die Steigerung merklich um 67 Prozent auf 201 Tätigkeiten. Damit haben sich die auswärtigen Arbeiten insgesamt nochmals verdreifacht gegenüber dem vorherigen Intervall.

Zusammengenommen verrichteten Wessobrunner demnach 63 Prozent aller Arbeiten innerhalb der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf auswärtigem Territorium. Gleichzeitig sind es im zweiten Quartal die meisten Arbeiten, die Wessobrunner innerhalb eines Intervalls außerhalb des Bayrischen Reichskreises ausführten. Geografisch zeigt die Visualisierung für das erste Quartal des 18. Jahrhunderts keine deutliche Verände-

rung des Tätigkeitsbereiches der Wessobrunner (Taf. XL). Die Dichte der Arbeitsorte innerhalb des Bayrischen Reichskreises und besonders im Grenzbereich von Bayrischem und Schwäbischem Reichskreis nahm zu, wobei die Zentren gleich blieben. Auch bei den auswärtigen Arbeiten sind es lediglich die Zahlen der Aufträge, die das Bild in den bereits erschlossenen Regionen des vorhergehenden Intervalls verdichten. Was sich ändert, ist die Zahl der mit einem großen Œuvre in Verbindung stehenden Meister, die zu dieser Zeit aus Wessobrunn kamen und flächendeckend Werke von kunsthistorischer Bedeutung schufen. Da zu diesen Meistern umfangreiche Forschungen vorliegen, sollen diese hier nur erwähnt werden.

Innerhalb des Bayrischen Reichskreises, aber auch über dessen Grenzen hinweg übernahmen die Söhne Johann Schmuzers, der 1701 gestorben war, dessen Tätigkeitsgebiete. Joseph Schmuzer bediente verstärkt die Region um Wessobrunn sowie westlich und östlich des Lechs von Mittenwald in der Grafschaft Werdenfels im Süden bis hinauf nach Donauwörth.⁵¹ Die Arbeiten des Bruders, Franz Schmuzer, fanden sich vermehrt im schweizerischen Gebiet, wo vorher sein Onkel Michael Schmuzer gewirkt hatte.⁵²

Auch das Brüderpaar Zimmermann etablierte sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Johann Baptist war ab 1720 am Münchner Hof tätig und schuf zahlreiche Werke. Nichtsdestotrotz fanden sich auch Werke, die ihm zuzuordnen sind, im Fränkischen Reichskreis (Würzburg).⁵³ Sein Bruder Dominikus Zimmermann war bereits 1716 Bürger von Landsberg am Lech geworden und von da aus verstärkt im Schwäbischen Reichskreis tätig.⁵⁴ Nikolaus Schütz, der allerdings in keinem Verwandtschaftsverhältnis zu Johannes Schütz stand, war jahrelang Mitarbeiter unter Dominikus Zimmermann in Landsberg am Lech.⁵⁵

In Augsburg stand ein weiteres Brüderpaar am Anfang seiner Laufbahn: Johann Michael und Franz Xaver Feichtmayr schufen hier ab 1730 ihre ersten von zahlreichen Arbeiten.⁵⁶

Johann Jakob Vogel arbeitete immer noch im Bistum Bamberg für Fürstbischof Lothar Franz von Schönborn (* 1655, reg. 1693/95–1729), was ihn 1705 auch nach Mainz führte.⁵⁷ Zur gleichen Zeit wirkte auch Johann Caspar Hennevogel in Bamberg an verschiedenen Bauwerken mit. Beiden wird eine Freundschaft nachgesagt, obgleich sie tätigkeitsbedingt in Konkurrenz standen, was den Weggang Hennevogels 1722 nach Leitmeritz (Litoměřice) erklären würde. Zugleich war die Migration Hennevogels in böhmische Gebiete eine Grundvo-

raussetzung für die spätere Beschäftigung seines Sohnes Johann Wilhelm am Hof Friedrichs II. von Preußen (* 1712, reg. 1740–1786). In den 1720er Jahren begann auch die Karriere des Franz Jakob Vogel in der Werkstatt seines Vaters Johann Jakob.⁵⁸ Zu guter Letzt stand Joseph Merck, Bruder des Johann Michael Merck, im Dienste des sehr bekannten Egid Quirin Asam. Bei Arbeiten im Kloster Maria Einsiedeln um 1725 und im Kloster Breunau (Břevnov) bei Prag um 1728 war er Mitarbeiter, für München wird seine Anwesenheit vermutet.⁵⁹

Im zweiten Quartal des 18. Jahrhunderts, im Nachgang des Großen Nordischen Krieges und der damit einhergehenden Neuordnung der politischen Kräfte in Europa, zeigt sich, neben der fortgeführten Verdichtung im süddeutschen Raum, ein Vordringen der Wessobrunner Handwerker in Richtung Norden (Taf. XL).

Im südlichen Teil des Reiches etablierten sich an der Seite der bereits im ersten Quartal auftretenden Handwerker weitere Stuckatore. Joseph Schmuzer arbeitete in dieser Zeit häufig mit seinem Sohn Franz Xaver zusammen.⁶⁰ Sein Schwiegersohn Johann Georg Üblhör machte sich unter anderem in Kempten einen Namen, bevor er, teilweise in einer Werkstattkooperation mit Johann Michael Feichtmayr, zahlreiche Arbeiten innerhalb und außerhalb des Bayrischen Reichskreises ausführte.⁶¹ Johannes Schütz war häufig im heutigen Baden-Württemberg tätig und verzierte beispielsweise die Innenräume der Waldburg-Schlösser Wolfegg und Kißlegg sowie desjenigen im badischen Rastatt.⁶² Neben ihm wirkten auch Johann Michael Feichtmayr (Bruchsal) oder Johann Georg Gigl (St. Blasien) im Südwesten des Alten Reiches.⁶³ Auch die Tradition der Wessobrunner Tätigkeiten auf schweizerischem Gebiet (Franz Schmuzer) wurde fortgeführt. Anton und Augustin Gigl wurden ab 1722 in Innsbruck dauerhaft sesshaft.⁶⁴ Auch Jakob Köpf verzog im zweiten Quartal, wurde Stadtmaurermeister von Klagenfurt und arbeitete im Umkreis der Stadt.⁶⁵

Für die Erschließung neuer Tätigkeitsgebiete nördlich des Fränkischen Reichskreises stehen die Namen und Personen in diesem Beitrag lediglich stellvertretend. Dies deshalb, da es beim aktuellen Stand der Forschung keineswegs sicher ist, dass lediglich diese Wessobrunner in Richtung Norden des Alten Reiches aufbrachen. Aufgrund von Forschungslücken und vielen Desideraten sowie der üblichen Nichtnennung von Mitarbeitern, Gehilfen usw. auf Rechnungen ist es sehr wahrscheinlich, dass mehr Handwerker ihren Weg in diese Gebiete fanden.

Wie bereits erwähnt, verließ Johann Caspar Hennevogel schon 1722 Bamberg und siedelte nach Leitmeritz in Böhmen über. Für ihn sind in Böhmen wenige Arbeiten bekannt. Die Tätigkeit in der Matthäuskapelle am Loretoplatz in Prag um 1730 ist eine davon.⁶⁶ Mit seinen Söhnen Johann Wilhelm und Christoph war er zwischen 1732 und 1741 in Neuzelle in der Niederlausitz beschäftigt. Während dieser Tätigkeit berief Friedrich II. Johann Wilhelm nach Berlin und ernannte ihn per Cabinetts-Ordre 1740 zum Königlich Preußischen Hofmarmorierer. Für 1748/49 wird für ihn und seinen Sohn Johann Ignaz eine Tätigkeit in Potsdam im Schloss Sanssouci angenommen.⁶⁷ In zeitgenössischen Schilderungen zu den Bauwerken und Entwicklungen in Berlin und Potsdam wird lediglich bei Heinrich Ludwig Manger für das Jahr 1746 ein Stuckator Hennevogel für Arbeiten im Schloss Sanssouci genannt. Um welchen Hennevogel es sich dabei handelt, wird nicht näher ausgeführt.⁶⁸

Aus Bamberg stammte Andreas Vogel, der zwischen 1735 und 1737 in Thüringen tätig war. Er schuf unter Gottfried Heinrich Krohne Innendekorationen in Troistedt, im Mittleren Schloss Dornburg sowie im Schloss Belvedere in Weimar.⁶⁹

In den Jahren 1746 und 1747 arbeitete Anton Landes unter oder vielmehr nach den Entwürfen Johann Michael Hoppenhaupts d. J. im Schloss Zerbst im Fürstentum Anhalt-Zerbst. Hier war er neben und vermutlich auch zusammen mit Adam Rudolph Albin (1719–1797) tätig. Albin stammte aus Bamberg und war nach seiner Anstellung in Zerbst seit 1749 in Bayreuth und Ansbach tätig. Inwieweit Landes einen Einfluss auf Albinis spätere Arbeiten hatte, wurde bis jetzt noch nicht untersucht. In Verbindung mit seiner Zerbster Tätigkeit wird erwähnt, dass Landes aus Berlin stammte.⁷⁰ Dort starb er am 16. Mai 1764.⁷¹ Aus diesem Grund ist es sehr wahrscheinlich, dass Landes in Berlin weitere Arbeiten gefertigt hat.

Die bisher nördlichsten Arbeiten eines Wessobrunner Stuckators finden sich im zweiten Quartal des 18. Jahrhunderts in der damaligen preußischen Hauptstadt Berlin und der benachbarten Residenzstadt Friedrichs II., Potsdam. Johann Michael Merck ist im Zusammenhang mit zahlreichen Innendekorationen der friderizianischen Zeit belegbar. Im Stadtschloss Potsdam und Berlin, im Schloss Charlottenburg, im Neuen Palais sowie in Schloss Sanssouci und mehreren Nebengebäuden war er zwischen 1742 und 1773 als »*Supremus Gypsiarius Regis Borussiae*« tätig.⁷² Belegt sind zudem seine Zusammenarbeiten mit Carl Joseph Sartori (1709–1770),

Giovanni Battista Pedrozzi (1711–1778) oder Joseph Gigl.⁷³ Es ist anzunehmen, dass Merck großen Anteil an der Karriere von Johann Michael Graff hatte. Merck wohnte in direkter Nachbarschaft zu Graff in Haid, und nach seiner Hochzeit zog er ins Nachbarhaus von Joseph Schmuze, Graffs Großonkel mütterlicherseits. Es gab somit geografisch und familiär genügend Möglichkeiten sich zu begegnen. Zudem weilte Merck zwischen seinen Aufträgen immer wieder in der oberbayrischen Heimat, wie die Geburten seiner Kinder belegen.⁷⁴ Eine systematische Aufarbeitung seiner Tätigkeiten steht noch aus.

1751 bis 1800

Von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an, in der Altbayern bis 1777 noch von Maximilian III. Joseph und danach bis 1799 von Karl II. Theodor (* 1724) regiert wurde, zeigen die Zahlen des Diagramms, dass die Zeit des Wachstums vorbei war und sich erste Rückgänge einstellten (Taf. XXXVII). Den 164 Arbeiten innerhalb des Bayerischen Reichskreises stehen 228 auf auswärtigem Territorium gegenüber, was eine Gesamtsumme von 392 Arbeiten innerhalb dieses Intervalls ergibt. Dies ist ein prozentualer Rückgang von 23 Prozent gegenüber dem vorherigen Zeitraum. Dabei stiegen die Tätigkeiten innerhalb des Kurfürstentums im ersten Quartal noch einmal um 17 Prozent auf 121 an. Im zweiten Quartal allerdings fallen sie deutlich, um 64 Prozent auf 43, ab. Dies bedeutet einen Rückgang innerhalb des Bayrischen Reichskreises um 13 Prozent. Noch auffälliger sind die Zahlen für auswärtige Arbeiten. Bereits im ersten Quartal ist ein Rückgang um 10 Prozent auf 180 Arbeiten zu verzeichnen. Im folgenden Quartal brechen auch die Beschäftigungen außerhalb des Bayrischen Reichskreises um 73 Prozent auf 48 Arbeiten ein. Das entspricht einer Abnahme um 29 Prozent. Dennoch wurden 58 Prozent aller Arbeiten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf fremdem Territorium gefertigt.

Für die südlichen Gebiete innerhalb und außerhalb des Bayrischen Reichskreises ergibt sich geografisch keine nennenswerte Veränderung gegenüber der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Taf. XLI). Die Beschäftigung setzte sich hauptsächlich in den gleichen Regionen fort, ungeachtet marginaler Verschiebungen. Die Tätigkeit eines Johann Michael Hois in Fulda und Umgebung (1774–1783) beispielsweise erweitert lediglich das bereits entworfene Bild und soll deshalb hier nur erwähnt werden. Im vierten Quartal konzentrierten sich die Arbeiten wieder auf das Grenzgebiet zwischen Schwaben und

Bayern und auf das Gebiet der Schweiz (Johann Georg Gigl (1710–1765)). Immer weniger Handwerkern gelingt es, in die tiefen Fußstapfen ihrer Vorgänger zu treten und sich mit ihren Arbeiten einen Namen zu machen. Zu nennen sind hier Thassilo Zöpf (1723–1807) und Thomas Schaidhauf (1735–1807). Auch darin zeichnet sich der schleichende Rückgang der Beschäftigungsdichte Wessobrunner Handwerker ab.

Die Arbeiten in Böhmen und ferner in Oberungarn und Oberösterreich schuf die Folgegeneration der Hennevogels um Johann Baptist Ignaz und Martin, beides Söhne von Johann Wilhelm, die 1780 sogar in den erblichen Adelsstand erhoben wurden.⁷⁵ In Berlin und Potsdam führte Johann Michael Merck seinen letzten Auftrag bis 1774 mit 60 Jahren aus. Dabei handelte es sich um Stuck in der Nikolaikirche am Alten Markt in Potsdam. Diese Arbeit ist noch nicht sehr lange bekannt.⁷⁶ Hinzu kommen Tätigkeiten seines Bruders Johann Georg Merck nachweislich in Breslau um 1752/53⁷⁷ und im Johanniterpalais am Wilhelmsplatz in Berlin im Jahr 1763.⁷⁸

Ferner ist ab 1762 Joseph Gigl in Berlin nachweisbar. Sein Name erscheint zusammen mit Graff in einer Quelle zu einem Rechtsstreit zwischen Johann Christian Hoppenhaupt und Johann Andreas Daniel Wegely. Letzterer war ein Porzellanhändler, der mit Hoppenhaupt, dem obersten Dekorateur Friedrichs II., die Ausgestaltung seines Privathauses Unter den Linden 4 vertraglich vereinbart hatte. Gigl und Graff waren für die Stuckarbeiten in Festsaal und anderen Zimmern zuständig. Das Interieur sollte sich am Aussehen des Schlafzimmers Friedrichs II. im Schloss Sanssouci orientieren.⁷⁹ Gigl führte mehrere Tätigkeiten für die engere Verwandtschaft König Friedrichs II. aus. Zwischen 1763 und 1766 arbeitete er beispielsweise im Palais des Prinzen Heinrich, wo auch Graff beteiligt gewesen sein könnte.⁸⁰ Nach 1765 und dem Weggang Graffs nach Kurland war er unter anderem im Palais des Prinzen Heinrich, im Berliner Stadtschloss sowie im Schloss Rheinsberg tätig.⁸¹ Am Ende des 18. Jahrhunderts, sehr wahrscheinlich vor 1778, arbeitete er mit Ferdinand Sporer, Sohn des Benedikt, zusammen.⁸²

Bisher bekannte Arbeiten im östlichen Ostseeraum stehen zum größten Teil in Verbindung mit Johann Michael Graff und dessen Werkstrupp, welche zu Beginn des Beitrags einführend genannt wurden. Bevor Graff nach Kurland ging, war er, neben der bei Gigl erwähnten Tätigkeit im Hause Wegely, im Schloss Niederschönhausen in Berlin beschäftigt. Die Identifikation seiner Arbeit erfolgte hier durch Formanalysen von Berliner Res-

tauratoren und Imants Lancmanis, dem langjährigen Direktor des Schlossmuseums Rundāle in Lettland. Während der Restaurierung von Schloss Rundāle konnten unter dem Parkett des Goldenen Saals unzählige Gipsmodelle von Blumen sichergestellt werden, die im Nachgang fotografiert und katalogisiert wurden. Anhand dieser Modelle konnte eine identische Blumenkonstellation in der Galerie in Schönhausen gefunden werden und somit der Stuck Graff zugeschrieben werden.⁸³ Lancmanis vermutete ihn auch für den Plafond im Palais des Prinzen Heinrich. Allerdings besteht mittlerweile durch eine explizite Nennung Gigs für diese Arbeit in Sprengels »Handwerk in Tabellen« lediglich die Möglichkeit einer Mitarbeit.⁸⁴ Die Forschungen zu Graff dauern noch an, sind aber sehr weit fortgeschritten.

Von ebenfalls großem Interesse sind die Arbeiten im damaligen Herzogtum Mecklenburg-Strelitz. In Mirow und Neustrelitz waren unter anderem Wessobrunner unter Melchior Kambly (1718–1782) tätig. Lange Zeit war nicht klar, dass es sich bei dem ausführenden Handwerker in der Zeit zwischen 1757 und 1760 um den Bamberger Stuckator Franz Jakob Vogel handelte.⁸⁵ Mittlerweile sind weitere Nennungen Franz Jakob Vogels in Verbindung mit Arbeiten in Rheinsberg zwischen 1753 und 1763 und Neustrelitz um 1755 gesichert.⁸⁶ Nach Vogel findet sich zwischen 1774 und 1777 für Arbeiten im Schloss Neustrelitz ein Stuckator namens Johann Walser, der durchaus mit dem Wessobrunner Sohn des Lorenz Walser identisch sein könnte. Der Baukomplex in Neustrelitz ist heute nur auf historischen Fotos zu erahnen.⁸⁷ In Mirow fand eine aufwendige Teilrekonstruktion mehrerer Räume statt, die 2014 abgeschlossen wurde. Dazu gesellen sich einige nicht archivalisch nachweisbare Arbeiten: Michael Berchthold soll in Moskau und St. Petersburg gearbeitet haben. Leider fehlt zu diesen Tätigkeiten jede Beschreibung, sodass sie nicht näher gefasst werden können.⁸⁸ Gleiches gilt für eine Handvoll Namen, die mit Warschau in Verbindung gebracht werden, auch wenn oftmals nur der Tod dieser Handwerker in der polnischen Hauptstadt belegt ist. Johann Lorenz Walser und Joseph Hupfauer standen beispielsweise in einem engen Verhältnis zu Johann Michael Graff und könnten über ihn zu ihren Tätigkeiten gekommen sein.⁸⁹ Für Johann Joseph Zimmermann und Johann Heinrich Heinrichi konnte eine derartige Beziehung nicht nachgewiesen werden. Sie wohnten aber in der direkten Nachbarschaft von Personen, die den Graffs nahestanden. Eine genaue Klärung steht auch hier noch aus.

Am Ende des Jahrhunderts lassen sich Wessobrunner Tätigkeiten immer schwerer fassen. Zwar wurden auch in Zeiten des Klassizismus Wessobrunner beschäftigt, allerdings sind sie durch strenge Vorgaben der Architekten in ihrer Handschrift schwer zu identifizieren. Vor allem außerhalb des Kurfürstentums Bayern, wo sie vermehrt in profanen Gebäuden wirkten, ist dies der Fall. Ein Beispiel dafür sind die Arbeiten des Johann Michael Graff in Warschau und Umgebung. Zudem erschwerten Ereignisse wie die Teilung Polens, die Französische Revolution samt ihrer Folgeereignisse bis zum Wiener Kongress 1815 sowie die Säkularisation zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Auftragssituation für die Stuckatore immens.

Fazit

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Verbreitung der Wessobrunner Tätigkeiten im Alten Reich und über dessen Grenzen hinweg zwischen 1600 und 1800 ein äußerst dynamisches, von stetiger Veränderung geprägtes Phänomen darstellt. Dies ist in einer solchen Konzentration und einem solchen Umfang in Europa einzigartig. Der Umstand, dass die Ortschaften, aus denen all die Handwerker stammten, lediglich aus bis zu 100 Häusern bestanden, trägt noch zu diesem Alleinstellungsmerkmal bei. Sucht man nach Ursachen oder Katalysatoren für diese Entwicklungen, fällt auf, dass Konflikte und Nöte auch die Ausbreitung der Wessobrunner Tätigkeiten unterstützten. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts blieb die Klosterhofmark Wessobrunn beispielsweise selbst nicht vom Dreißigjährigen Krieg verschont. Sie wurde mehrere Male von schwedischen Truppen bedroht, allerdings entging sie einer großflächigen Zerstörung. Dazu kamen Missernten (1618) und Pestepidemien.⁹⁰ Zwischen 1632 und 1635 gab es in den klosternahen Dörfern nachweislich 368 Todesfälle. Dem gegenüber standen in diesen vier Jahren lediglich 96 Taufen (Taf. XLII). Da es keine Zahlen über die Bevölkerungsgröße im 17. Jahrhundert für die Klosterhofmark gibt, ist es schwer, diese Zahlen in ein Verhältnis zu setzen. Es kann aber davon ausgegangen werden, dass sich mit dieser hohen Zahl an Sterbefällen die Dorfbevölkerung um 30 bis 50 Prozent reduzierte. Erst ab 1636 überstieg die Zahl der Taufen wieder die der Sterbefälle, und die Bevölkerung der Klosterhofmark erholte sich allmählich.

Zur gleichen Zeit sorgten Pestepidemien in anderen Regionen des Reiches für flächendeckende Dezi-

mierungen der Bevölkerung und zur teilweisen Auslöschung ganzer Landstriche. Württemberg, Schwaben, Franken oder Thüringen waren davon besonders betroffen.⁹¹ Aber auch andere Gebiete Europas waren stark in Mitleidenschaft gezogen worden und mussten schwere Verluste hinnehmen.⁹² Es trifft zumindest für einige Regionen im Alten Reich zu, dass von Kriegen ausgelöste Pestepidemien und Tätigkeiten der Wessobrunner als Folge von Handwerkerverlust vor Ort korrelieren. So bewirkte beispielsweise der Dreißigjährige Krieg den nahezu völligen Untergang der Weilheimer Bildhauer und Maurer, an deren Stelle sich wiederum die Wessobrunner nunmehr als eigenständige Künstler und Handwerker etablierten.⁹³

Gleiches lässt sich auch für die Großen Nordischen Kriege (1700–1721) beobachten. Während des Konfliktes, der das Ende der Vorherrschaft Schwedens im Ostseeraum und den Beginn der Pentarchie aus Frankreich, Österreich, England, Russland und Preußen bedeutete, trat die Pest vermehrt in Nord- und Osteuropa auf und forderte zahlreiche Opfer. Auch Pocken kursierten in den Heeren und bildeten eine weitere Bedrohung für die demografische Lage des Kontinents. Auch wenn die Epidemie bei Weitem nicht die Ausmaße derjenigen ein Jahrhundert zuvor erreichte, so riss auch sie merkliche Lücken in die betroffene Bevölkerung und mit großer Sicherheit in deren Handwerkerschaft.⁹⁴ Dass diese Phänomene nicht als alleiniger Faktor betrachtet werden können, zeigen die Entwicklungen in Berlin im Jahr 1765, in dem Johann Michael Graff nach Kurland auswanderte. Das Ende des Siebenjährigen Krieges 1763 war für seinen Weggang sicherlich nicht allein ausschlaggebend. Viel schwerer wog die Tatsache, dass nach dem Tod Markgraf Friedrichs zahlreiche Künstler das Fürstentum Bayreuth verließen und in Berlin und Potsdam anheuerteten. Durch dieses Überangebot verließen wiederum Künstler und Handwerker Berlin und suchten andernorts Arbeit.⁹⁵

In der Gesamtsicht ist es stets ein Gebilde heterogener Faktoren, die die Mobilität der Wessobrunner beeinflussten, gepaart mit einem sehr engmaschigen verwandtschaftlichen und persönlichen Netzwerk. Diese Dualität generierte viele Möglichkeiten der Beschäftigung. Zudem kehrte eine große Zahl Wessobrunner Stuckatore in den Wintermonaten aus weit entfernten Arbeitsgebieten nach Haid und Gaispoint zurück. Neben dem Austausch von Eindrücken wurden sehr

wahrscheinlich auch Arbeitstrupps verändert und Arbeiter ausgetauscht. Dieser hohe Spezialisierungsgrad der Trupps war ein weiterer Faktor der großflächigen Beschäftigung und des Erfolgs Wessobrunner Stuckatore über zwei Jahrhunderte hinweg innerhalb und außerhalb des Bayerischen Reichskreises.

Ungedruckte Quellen

[Anspruch der Kinder Franz Ferdinand Sporer Berlin]: Anspruch der Kinder des in Wessobrunn (Bayern) gebürtigen und in Berlin verstorbenen Stukkateurs Franz Ferdinand Sporer in Preußen auf das Erbe ihres in Bayern verstorbenen Onkels Thassilo Sporer. Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (GStA PK), III. HA MdA, III Nr. 845.

[Brief Johann Michael Graffs an einen Kanoniker in Mitau, Riga]: Brief Johann Michael Graffs an einen Kanoniker in Mitau. 1776. Riga, Latvijas nacionālais arhīvs – Latvijas valsts vēstures arhīvs (LNA-LVVA), 554_2_2905_29.lp.

[Pfarrmatrikel Wessobrunn 4]: Pfarrmatrikel Wessobrunn, Register für Taufen, Trauungen, Sterbefälle 1735–1750. Augsburg, Archiv des Bistums Augsburg, Pfarrmatrikel Wessobrunn, Bd. 4 (D).

[Pfarrmatrikel Wessobrunn 5]: Pfarrmatrikel Wessobrunn, Register für Taufen, Trauungen, Sterbefälle 1751–1819. Augsburg, Archiv des Bistums Augsburg, Pfarrmatrikel Wessobrunn, Bd. 5 (E).

[Pfarrmatrikel Wessobrunn 14]: Pfarrmatrikel Wessobrunn, Register für Taufen, Trauungen, Sterbefälle 1630–1856. Augsburg, Archiv des Bistums Augsburg, Pfarrmatrikel Wessobrunn, Bd. 14 (P).

[Rechnungen St. Johanniterordens-Palais, Berlin]: Belege zu den Rechnungen über Bauarbeiten am St. Johanniterordens-Palais in Berlin sowie über die Inneneinrichtung. Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (GStA PK), I. HA GR, Rep. 36, Nr. 2957/001.

[Schuldforderung der Erben Joseph Gigels, Berlin]: Schuldforderung der Erben des Stukkateurs Joseph Gigel in Berlin an den Stukkateur Benedict Sporer aus Wessobrunn (Bayern). Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (GStA PK), III. HA MdA, III Nr. 1113.

[Verfahren Wegely–Hoppenhaupt, Berlin]: Gerichtsverfahren Johann Andreas Daniel Wegely gegen Johann Christian Hoppenhaupt. Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (GStA PK), I. HA GR, Rep. 9.Y.2, Fasc. 141, 35 und 78.

Literatur

ANDRIAN-WERBURG, Irmtraud von: Die Benediktinerabtei Wessobrunn. Berlin 2001 (Das Bistum Augsburg, 2).

BÄHR, Jürgen/JENTSCH, Christoph/KULS, Wolfgang/OBST, Erich/SCHMIT-HÜSEN, Josef (Hgg.): Lehrbuch der allgemeinen Geographie, Bd. 9. Bevölkerungsgeographie. Berlin 1992.

BAIER-SCHRÖCKE, Helga: Der Stuckdekor in Thüringen vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Berlin 1968 (Schriften zur Kunstgeschichte, hg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Arbeitsstelle für Kunstgeschichte).

BAUER, Hermann/BAUER, Anna: Johann Baptist und Dominikus Zimmermann. Entstehung und Vollendung des bayerischen Rokoko. Regensburg 1985.

[Bayreuther in Potsdam 2004]: Die Bayreuther in Potsdam. Aufsätze und Redebeiträge zur gleichnamigen Ausstellung vom 20.8. bis 3.9.2004 im Haus Am Bassin Nr. 3. Potsdam 2004.

BECK, Otto: Basilika St. Martin Ulm-Wiblingen. 3. Aufl. Lindenberg 2013 (Kleiner Kunstführer).

BERNATOWICZ, Aleksandra: Graaf, Johann Michael. In: BEYER, Andreas/SAVOY, Bénédicte/TEGETHOFF, Wolf (Hgg.): Allgemeines Künstlerlexikon. Internationale Künstlerdatenbank. 2020. Online: URL: www.degruyter.com/view/AKL/_00430996 (19.8.2020).

BORRMANN, Richard (Hg.): Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin. Berlin 1982 (Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin/Beiheft). Online: URL: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:kobv:109-1-15272036> (19.8.2020).

DENZEL, Markus A.: Professionen und Professionisten. Die Dachsbergsche Volksbeschreibung im Kurfürstentum Baiern, 1771–1781. Stuttgart 1998 (Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, Beihefte 139).

DISCHINGER, Gabriele: Johann und Joseph Schmuzer. Zwei Wessobrunner Barockbaumeister. Sigmaringen 1977 (Bodensee-Bibliothek 22).

DISCHINGER, Gabriele: Ottobeuren. Bau- und Ausstattungsgeschichte der Klosteranlage 1672–1802. St. Ottilien 2011 (Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige, Ergänzungsband 47).

DOTZAUER, Winfried: Die deutschen Reichskreise (1383–1806). Geschichte und Aktenedition. Stuttgart 1998.

FESSELER, Alexandra: Johann Schütz. Ein Vertreter der »Wessobrunner Stukkatorschule« (1704–1752). Diss. Tübingen 1993.

FOELSCH, Torsten: Das Residenzschloß zu Neustrelitz. Ein verschwundenes Schloß in Mecklenburg. Groß Gottschow 2016.

HARTMANN, Peter Claus: Der Bayerische Reichskreis. In: WÜST/PFISTER 2000, 297–312.

HARTWIG, Otto Ludwig/SPRENGEL, Peter Nathanael (Hgg.): P. N. Sprengels Handwerke und Künste in Tabellen. Bearbeitung der Erd- und Steinarten. Neunte Sammlung. Berlin 1772. Online: URL: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11279047-9> (19.8.2020)

HENNERT, Carl Wilhelm: Beschreibung des Lustschlosses und Gartens Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Heinrichs Bruders des Königs, zu Reinsberg, wie auch der Stadt und der Gegend um dieselbe: Nebst einem in Kupfer gestochenen Grundrisse. Berlin 1778. Online: URL: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10013779-4> (19.8.2020).

HENNEVOGEL, Joseph: Die Kunstmarmorierer Hennevogel aus Wessobrunn in Franken, Niederlausitz, Berlin und Böhmen. In: Der Familienforscher in Bayern, Franken und Schwaben. Blätter des Bayerischen Landesvereins für Familienkunde 1 (1950–1954), H. 7 (Sept. 1951), 89–97.

HERRMANN, Dirk: Schloss Zerbst in Anhalt. Geschichte und Beschreibung einer vernichteten Residenz. 2. Aufl. Regensburg 2005 (Beiträge zur Denkmalkunde in Sachsen-Anhalt).

HIERETH, Sebastian: Die bayerische Gerichts- und Verwaltungsorganisation vom 13. bis 19. Jahrhundert. Einführung zum Verständnis der Karten und Texte. München 1950 (Historischer Atlas von Bayern, Teil Altbayern). Online: URL: <https://geschichte.digitale-sammlungen.de/hab/band/bsb00007657> (19.8.2020).

HINTZE, Erwin: Führer durch das Schlossmuseum in Breslau. Breslau 1930. Online: URL: <http://jbc.jelenia-gora.pl/dlibra/docmetadata?id=3678> (19.8.2020).

HITCHCOCK, Henry-Russell: Rococo Architecture in Southern Germany. London 1968.

HÖLZL, Konrad: Häuser- und Familiengeschichte Wessobrunn-Haid. Wessobrunn 2005.

JAROSZEWSKI, Tadeusz Stefan/KUPIECKI, Edmund: Paläste und Residenzen in Warschau. Warszawa 1985.

JOCHER, Norbert: Johann Georg Üblher 1703–1763. Ein Beitrag zur Geschichte des Ornaments und der Stuckplastik Süddeutschlands im 18. Jahrhundert. Kempten 1988 (Allgäuer Geschichtsfreund).

KITSCHKE, Andreas: Die Kirchen der Potsdamer Kulturlandschaft. Berlin 2017.

KÜHN, Margarete: Schloß Charlottenburg. Textband. Berlin 1970 (Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin).

LAMMERT, Gottfried: Geschichte der Seuchen, Hungers- und Kriegsnoth zur Zeit des Dreissigjährigen Krieges. Wiesbaden 1890.

LAMPL, Sixtus: Johann Baptist Zimmermann (1680–1758). Wegbereiter des bayerischen Rokoko. Valley 2008.

LANCMANIS, Imants: Die Arbeiten des Stuckateurs Johann Michael Graff in Põltsamaa – ein Rokoko-Kunstwerk zwischen Berlin und Kurland. In: *Baltic Journal of Art History: Official Publication of the Department of Art History of the University of Tartu* 1 (2009), H. Autumn, 105–131.

LANCMANIS, Imants: *Vēsture. History*. Rundāle 2015 (Rundāles pils).

LORENTZ, Stanisław / ROTTERMUND, Andrzej (Hgg.): *Klassizismus in Polen*. Warszawa 1987 (Geschichte der Kunst in Polen). Online: URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lorentz1984> (19. 8. 2020).

MAIER, Eva: *Stuckmarmor und Raumgestaltung*. Johann Michael Feichtmayrs Stuckmarmor- und Raumgestaltungen sakraler Innenräume und deren Bedeutung. München 2012 (Inhalte, Projekte, Dokumentationen. Schriftenreihe des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 5).

MANGER, Heinrich Ludewig: Heinrich Ludewig Manger's Baugeschichte von Potsdam, besonders unter der Regierung König Friedrichs des Zweiten. Bd. 2, Welcher die Baugeschichte vom Jahre 1763 bis zu 1786 enthält. Stettin 1789. Online: URL: <https://archive.org/details/heinrichludewigmoo/page/n273/mode/2up> (19. 8. 2020).

MÜLLER-ESCHBACH, Anna-Elisabeth: *Kurländischer Spätbarock*. Die Bautätigkeit der Herzöge von Kurland im 18. Jahrhundert. Borna/Leipzig 1939.

NEU, Wilhelm: Nikolaus Schütz (1693–1785). Baumeister in Landsberg und »premier Stucadoor« unter Dominikus Zimmermann. In: *Lech-Isar-Land* 1985, 41–84.

PÖRNBACHER, Johann / PÖRNBACHER, Hans / PÖRNBACHER, Mechthild (Hgg.): *Die Wieskirche*. Wallfahrt zum gegeißelten Heiland. Regensburg 2016.

PURSCHE, Jürgen (Hg.): *Stuck des 17. und 18. Jahrhunderts*. Geschichte – Technik – Erhaltung. Internationale Fachtagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS in Zusammenarbeit mit der Bayerischen Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Würzburg, 4.–6. Dezember 2008. München 2010.

RIEDL-VALDER, Christine: *Johann Baptist und Dominikus Zimmermann*, virtuose Raumschöpfer des Rokoko. Regensburg 2017 (Kleine bayerische Biografien).

ROHRMANN, Hans: *Die Wessobrunner des 17. Jahrhunderts*. Die Künstler und Handwerker unter besonderer Berücksichtigung der Familie Schmuze. Wessobrunn 1999.

ROHRMANN, Hans: *Die Wessobrunner Stuckatoren*. In: PURSCHE 2010, 30–38.

RUMPF, Johann Daniel Friedrich: *Beschreibung der äussern und innern Merkwürdigkeiten der Königl. Schlösser in Berlin, Charlottenburg, Schönhausen in und bey Potsdam*. Ein Handbuch für Fremde und Einheimische. mit 4 illuminierten Kupfern. Berlin 1794. Online: URL: <http://digital.slub-dresden.de/id364514779> (19. 8. 2020).

[Sans-Souci 1850/1984]: *Beschreibung von Sans-Souci, dem Neuen Palais und Charlottenhof mit Umgebungen, auch aller übrigen Königl. und Prinzlichen Schlösser, Gärten und Anlagen in und bei Potsdam*. Erinnerungsbuch für Besucher dieser Königl. und Prinzlichen Anlagen, nach den zuverlässigsten Quellen bearbeitet. (...) Potsdam 1850; Neudruck hg. von der Generaldirektion der Staatlichen Schlösser und Gärten. Potsdam 1984.

SCHARNAGL, Ralf: *Der Wessobrunner Stuckateur Johann Michael II Feichtmayr*. Münster 1993 (Oktagon 13).

SCHNELL, Hugo: *Die Bedeutung von Wessobrunn*. In: *Zeitschrift für bayrische Landesgeschichte* 35 (1972), 186–210.

SCHNELL, Hugo / SCHEDLER, Uta (Hgg.): *Lexikon der Wessobrunner Künstler und Handwerker*. München 1988.

THON, Christina: *Johann Baptist Zimmermann als Stukkator*. München / Zürich 1977.

TILCH, Axel: *Dominikus Zimmermann*. Lichtgestalt des Rokoko. Berlin / München 2016.

VASOLD, Manfred: *Pest, Not und schwere Plagen*. Seuchen und Epidemien vom Mittelalter bis heute. München 1991.

VOLLMER, Eva Christina: *Der Wessobrunner Stukkator Franz Xaver Schmuze*. Ein Meister des süddeutschen Rokoko. Sigmaringen 1979 (Bodensee-Bibliothek 24).

WÜST, Wolfgang / PFISTER, Doris (Hgg.): *Reichskreis und Territorium: die Herrschaft über der Herrschaft? Supraterritoriale Tendenzen in Politik, Kultur, Wirtschaft und Gesellschaft*. Ein Vergleich süddeutscher Reichskreise. Tagung der Schwäbischen Forschungsgemeinschaft und der Forschungsstelle Augsburg der Kommission für Bayerische Landesgeschichte in Kooperation mit dem Institut für Europäische Kulturgeschichte (Universität Augsburg) und dem Stadtarchiv Augsburg in Irsee vom 5. bis 7. März 1998. Stuttgart 2000.

Anmerkungen

- 1 Der Beitrag ist eine stark gekürzte Version eines Kapitels meiner Dissertation »Form und Familie. Untersuchungen zu Innendekorationen Wessobrunner Stuckateure im Ostseeraum des 18. Jahrhunderts mit Fokus auf Johann Michael Graff« [Arbeitstitel], die aktuell unter der Betreuung von Prof. Kilian Heck an der Universität Greifswald entsteht.
- 2 Peter von Biron hielt sich aufgrund von Heiratsangelegenheiten zu dieser Zeit in Berlin auf. Dazu LANCMANIS 2009, 108.
- 3 MÜLLER-ESCHBACH 1939, 131, 133.
- 4 LANCMANIS 2015, 211, 257.
- 5 LANCMANIS 2009, 210. – MÜLLER-ESCHBACH 1939, 69, 131.
- 6 LANCMANIS 2009, 123.
- 7 MÜLLER-ESCHBACH 1939, 70.
- 8 LANCMANIS 2009, 124.
- 9 LANCMANIS 2009, 130.
- 10 MÜLLER-ESCHBACH 1939, 120.
- 11 LANCMANIS 2009, 123.
- 12 Brief Johann Michael Graffs an einen Kanoniker in Mitau, Riga, LNA-LVVA_554_2_2905_29.lp.
- 13 LANCMANIS 2009, 129.
- 14 LORENTZ/ROTERMUND 1987, 271, 275, 276.
- 15 LANCMANIS 2015, 125.
- 16 MÜLLER-ESCHBACH 1939, 70. – JAROSZEWSKI/KUPIECKI 1985, 64, 108, 122, 128, 157. – LORENTZ/ROTERMUND 1987, 260. – BERNATOWICZ 2020.
- 17 LANCMANIS 2009, 129.
- 18 ROHRMANN 2010, 33.
- 19 Die Statistiken wurden mit Microsoft Excel realisiert, die geografische Auswertung mit QGIS 3.4.1 Madeira.
- 20 DOTZAUER 1998, 180–203. – HARTMANN 2000.
- 21 SCHNELL/SCHEDLER 1988.
- 22 Eine Klosterhofmark ist ein zusammenhängender Raum von Siedlungen, innerhalb derer der Hofmarksherr die niedere Gerichtsbarkeit besaß. HIERETH 1950, 8–10.
- 23 SCHNELL 1972, 193, Anm. 17.
- 24 Am bekanntesten sind die Vertreter der Familien Schmuze und Zimmermann. Aber auch aus den Familien Scheffler, Schütz, Schmid und Bader entstammten geschickte Handwerker, ebenso den Gigs, Mercks und Graffs, die für die Forschung des Autors von Bedeutung sind. SCHNELL/SCHEDLER 1988.

- 25 Bereits Anfang des 16. Jahrhunderts sind in den Klosterdörfern zwei Maurermeister nachweisbar. ROHRMANN 1999, 17.
- 26 ROHRMANN 1999, 15.
- 27 Um 1750 gab es in Wessobrunn einen 1/4-Hof, einen 1/8-Hof, 61 1/16-Höfe und fünf 1/32-Höfe. In Haid gab es einen 1/8-Hof, 44 1/16-Höfe und einen 1/32-Hof. HÖLZL 2005, 7.
- 28 DENZEL 1998, 379–382.
- 29 Auf die verschiedenen Theorien sowie Gravitations- oder Push-pull-Modelle zur Erklärung von Wanderungsbewegungen kann hier nicht näher eingegangen werden. Sie beinhalten jedoch großes Potenzial für Verbreitungsansätze auch für die Kunstgeschichte. Vgl. BÄHR/JENTSCH/KULS u. a. 1992, 569–595.
- 30 SCHNELL 1972, 193 f.
- 31 SCHNELL/SCHEDLER 1988, 10. – ROHRMANN 1999, 18.
- 32 SCHNELL/SCHEDLER 1988, 53 und 59.
- 33 ROHRMANN 1999, 23 f.
- 34 ROHRMANN 1999, 18 f.
- 35 ROHRMANN 1999, 25.
- 36 SCHNELL/SCHEDLER 1988, 52, 59, 208.
- 37 SCHNELL/SCHEDLER 1988, 208.
- 38 In den Datensatz nicht einbezogen ist eine vermutete Beteiligung an einer Tätigkeit um 1617 in Wetttenhausen. Sie war eine der wenigen Arbeiten außerhalb des Bayerischen Reichskreises zu Beginn des 17. Jahrhunderts und stand sehr wahrscheinlich im Zusammenhang mit Christoph Schmuizer. Leider ist über diese Beschäftigung fast nichts bekannt. ROHRMANN 1999, 28.
- 39 ANDRIAN-WERBURG 2001, 245–319.
- 40 SCHNELL/SCHEDLER 1988, 45 f.
- 41 ROHRMANN 1999, 29.
- 42 SCHNELL/SCHEDLER 1988, 46, 53, 324.
- 43 SCHNELL/SCHEDLER 1988, 47–49, 262 f., 233–244.
- 44 SCHNELL/SCHEDLER 1988, 58, 200, 263–267, 272.
- 45 SCHNELL/SCHEDLER 1988, 266 f.
- 46 SCHNELL/SCHEDLER 1988, 214.
- 47 Manchmal auch Feuchtmayer geschrieben.
- 48 SCHNELL/SCHEDLER 1988, 79–81.
- 49 SCHNELL/SCHEDLER 1988, 316–319.
- 50 SCHNELL/SCHEDLER 1988, 59.
- 51 SCHNELL/SCHEDLER 1988, 247–254. – Weiterführend DISCHINGER 1977.
- 52 SCHNELL/SCHEDLER 1988, 215–222.
- 53 SCHNELL/SCHEDLER 1988, 342–349. – Weiterführend u. a. THON 1977. – BAUER/BAUER 1985. – LAMPL 2008. – RIEDL-VALDER 2017.
- 54 SCHNELL/SCHEDLER 1988, 325–332. – Weiterführend u. a. HITCHCOCK 1968. – TILCH 2016. – PÖRNBACHER/PÖRNBACHER/PÖRNBACHER 2016. – RIEDL-VALDER 2017.
- 55 SCHNELL/SCHEDLER 1988, 278–280. – Weiterführend NEU 1985.
- 56 SCHNELL/SCHEDLER 1988, 84, 96. – Weiterführend zu Johann Michael SCHARNAGL 1993. – MAIER 2012.
- 57 SCHNELL/SCHEDLER 1988, 318.
- 58 SCHNELL/SCHEDLER 1988, 312.
- 59 SCHNELL/SCHEDLER 1988, 176.
- 60 SCHNELL/SCHEDLER 1988, 225–229. – Weiterführend VOLLMER 1979.
- 61 SCHNELL/SCHEDLER 1988, 298–302. – Weiterführend JOCHER 1988.
- 62 SCHNELL/SCHEDLER 1988, 273–277. – Weiterführend FESSELER 1993.
- 63 SCHNELL/SCHEDLER 1988, 98, 129–132.
- 64 SCHNELL/SCHEDLER 1988, 125 f.
- 65 SCHNELL/SCHEDLER 1988, 164.
- 66 HENNEVOGEL 1951. – SCHNELL/SCHEDLER 1988, 155 f.
- 67 SCHNELL/SCHEDLER 1988, 157.
- 68 MANGER 1789, 65.
- 69 BAIER-SCHRÖCKE 1968, 119, 127, 138. – SCHNELL/SCHEDLER 1988, 306–308.
- 70 HERRMANN 2005, u. a. 85 f.
- 71 Pfarrmatrikel Wessobrunn 5 (Sterbebuch), 32.
- 72 Pfarrmatrikel Wessobrunn 4 (Traubuch), 50 f. – Sans-Souci 1850/1984. – KÜHN 1970, 122. – SCHNELL/SCHEDLER 1988, 173 f.
- 73 MANGER 1789, 327.
- 74 Für Wessobrunn: Pfarrmatrikel Wessobrunn 14, 61.
- 75 HENNEVOGEL 1951, 93 f.
- 76 KITSCHKE 2017, 64.
- 77 HINTZE 1930, 10–21.
- 78 Rechnungen St. Johanniterordens-Palais, Berlin, GStA PK I. HA GR, Rep. 36, Nr. 2957/001.
- 79 Verfahren Wegely–Hoppenhaupt, Berlin, GStA PK I. HA GR, Rep. 9.Y.2, Fasc. 141.
- 80 LANCMANIS 2009, 112–114.
- 81 HENNERT 1778, 15–22. – RUMPF 1794, 19–40. – BORRMANN 1982, 375.
- 82 Anspruch der Kinder Franz Ferdinand Spörers, Berlin, GStA PK, III. HA MdA, III Nr. 845. – Schuldforderung der Erben Joseph Gigels, Berlin, GStA PK III. HA MdA, III Nr. 1113. – Die Vermutung »vor 1778« ist durch Spörers Tätigkeit in Ulm-Wiblingen mit seinem Vater begründet. SCHNELL/SCHEDLER 1988, 286. – BECK 2013, 44.
- 83 LANCMANIS 2009, 109–111.
- 84 HARTWIG/SPRENGEL 1772, 240. – LANCMANIS 2009, 111.
- 85 Ein großer Dank gilt hier Frau Dr. Friederike Drinkuth, die einen nicht zu unterschätzenden Beitrag zur Erforschung der Wessobrunner im Ostseeraum geleistet hat und mir großzügigerweise einen großen Teil ihrer Forschungen zu Mirow und Vogel überließ.
- 86 HENNERT 1778, 62.
- 87 Vgl. hierzu die Abbildungen bei FOELSCH 2016.
- 88 SCHNELL/SCHEDLER 1988, 62.
- 89 Johann Lorenz Walser war der Sohn von Lorenz Walser, des Taufpaten der Familie Graff. Pfarrmatrikel Wessobrunn 4, 95, 148 (Taufbuch). – Joseph Hupfauer heiratete 1761 die Schwester Johann Michael Graffs, Maria Elisabeth, und wurde damit Johann Michaels Schwager. Pfarrmatrikel Wessobrunn 5, 15 (Traubuch).
- 90 ANDRIAN-WERBURG 2001, 105.
- 91 LAMMERT 1890, 48–265. – VASOLD 1991, 136–154.
- 92 VASOLD 1991, 147–150.
- 93 ROHRMANN 1999, 29.
- 94 VASOLD 1991, 166–171.
- 95 Bayreuther in Potsdam 2004, 58–62.

Anhang

Namensregister

Abkürzungen: amt. = amtierte. – fries. = friesisch. – f. = für. – franz. = französisch. – Gem.in = Gemahlin. – gen. = genannt. – Gf. = Graf. – Hg. = Herzog. – Hg.in = Herzogin. – HRR = Heiliges Römisches Reich deutscher Nation. – Kf. = Kurfürst. – Kg. = König. – Kg.in = Königin. – kgl. = königlich. – Ks. = Kaiser. – lit. = litauisch. – Markgf. = Markgraf. – niederl. = niederländisch. – poln. = polnisch. – preuß. = preußisch. – reg. = regierte. – schwed. = schwedisch. – u. = und. – v. = von.

A

Abel, Arnold (†1564), Bildhauer S. 133
 van Achten, Marten, Maler S. 177
 Ackermann, Christian (vor 1670 – nach 1710), Bildhauer S. 8, 17, 19, 226
 Adelcrantz (eigentlich Törnquist), Göran Josuæ (1668–1739), Architekt S. S. 8, 53, 56–63, 66–119
 Albini, Adam Rudolph (1719–1797), Stuckator S. 282
 Albinus, Johann Tobias (1635–1679), Architekt u. Ingenieur S. 24
 Albrecht v. Preußen (1490–1568), Hg. v. Preußen (reg. 1511/25–1568) S. 123, 126, 131, 160 f., 203
 Albrecht II. Friedrich (1553–1618), Hg. v. Preußen (reg. 1568–1618) S. 160
 Ancâne, Anna, Kunsthistorikerin S. 8
 Andriot, François (1655–1705), Kupferstecher S. 105
 Anna v. Braunschweig-Lüneburg (1502–1568), Hg.in v. Pommern u. Gem.in → Barnims IX. v. Pommern S. 211
 Anna v. Polen (1476–1503), Hg.in v. Pommern S. 196
 Anna Iwanowna (1693–1740), Gemahlin Friedrich (III.) Wilhelm Kettlers, Hg.s von Kurland und Semgallen, seit 1730 Zarin v. Russland S. 226
 Anna Maria v. Braunschweig (1532–1568), Gem.in Hg. Albrechts v. Preußen S. 131
 Aquila, Francesco Faraone (1676–1740), Kupferstecher S. 105
 Arciszewski, Krzysztof (1592–1656), poln. Adliger, Militäringenieur u. Kartograf S. 240 f., 251
 Aris Claeszoon van Delft (belegt 1616–1633), Bildhauer u. Steinhändler S. 150
 Armbrust, Joachim (†1710), Bildschnitzer S. 18

Asam, Egid Quirin (1692–1750), Maler u. Stuckator S. 281
 Audenaerde, Robert van (1663–1748), Zeichner u. Kupferstecher S. 105
 Audran, Benoît d. Ä. (1661–1721), Kupferstecher S. 93
 August, Kf. v. Sachsen (*1526, reg. 1553–1586) S. 200
 d'Aviler, Augustin-Charles (1653–1701), Architekt S. 47

B

Bader, Constantin (tätig um 1626), Bildhauer S. 276, 278
 Bader, Isaak (†1635), Stuckator u. Baumeister S. 276, 278
 Bader, Jakob, Stuckator S. 276
 Bader, Matthias, Stuckator S. 280
 Bader, Melchior (tätig um 1583), Maurer, Steinmetz u. Stuckator S. 276
 Bailly, David (1584–1657), Maler S. 237, 251
 Banér, Gustav (1547–1600), schwed. Staatsmann S. 150
 Barnim IX., Hg. v. Pommern-Stettin (*1501, reg. 1523–1573) S. 196 f., 200–203, 206, 208, 211
 Barnim XII., Hg. v. Pommern-Stettin (*1549, reg. 1600–1603) S. 196
 Barozzi da Vignola, Giacomo (1507–1573), Architekt S. 27, 32, 47
 Baumann, Virgilius, Geselle v. → Johann Michael Graff S. 271, 273
 Becker, Wilhelm (*um 1589), Kaufmann aus Mitau S. 222
 Beham, Sebald (1500–1550), Kupferstecher, Radierer u. Zeichner S. 235
 Bekker, Balthasar (1634–1698), protestantischer Theologe S. 33
 Bentheim, Luder v. (um 1555–1613), Baumeister S. 123
 Bérain, Jean d. Ä. (1640–1711), franz. Maler, Zeichner, Kupferstecher u. Dekorateur S. 68, 73, 76, 91, 96
 Berchthold, Michael, Stuckator S. 283
 Bernhard, Hg. v. Sachsen-Weimar (1604–1639), Feldherr S. 237 f., 252
 Bernholdt, Philipp Albrecht, Ratsherr v. Straßburg S. 24
 Bernini, Giovanni Lorenzo (1598–1680), Bildhauer u. Architekt S. 54, 59, 81, 90, 224
 Bernstorff, Johann Hartwig Ernst v. (1712–1774), Diplomat S. 49
 Bernt van Utrecht, Bildhauer S. 160
 Berwart, Blasius (1530–1589), Baumeister S. 160
 Bethe, Helmuth (1901–1959), Kunsthistoriker S. 195
 Bibiena, Francesco Galli (1659–1739), Architekt u. Bühnenbildner S. 102
 Binck, Jacob (1490/1504–1559), Hofmaler in Preußen u. Dänemark S. 124
 Bindenschu, Balthasar, Zimmermeister u. Vater v. → Rupert Bindenschu S. 23 f.
 Bindenschu, Rupert (1645–1698), Architekt u. Stadtbaumeister v. Riga S. 8, 22–34
 Biron, Ernst Johann v., Hg. v. Kurland (*1690, reg. 1737–1772) S. 226, 271
 Biron, Peter v., Hg. v. Kurland (*1724, reg. 1769–1800) S. 271, 286
 Blaeu, Joan (1596–1673), Kartograf S. 251
 Blocke, Abraham van den (1572–1628), Architekt u. Bildhauer S. 143, 170
 Blocke, Aegidius van den (1530–1573), Bildhauer S. 163, 165
 Blocke, Willem van den (1550–1628), Bildhauer S. 8, 130, 133, 161, 164 f., 167, 169 f., 172
 Bloemaert, Abraham (1564–1651), Maler S. 144
 Bloemaert, Cornelis, Bildhauer, Architekt u. Vater v. → Abraham Bloemaert S. 144
 Le Blond, Jean-Baptiste Alexandre (1679–1719), franz. Architekt u. Gartenarchitekt S. 83 f., 92, 97
 Blum, Johann (um 1599–nach 1689), Medailleur S. 250
 Bockslaff, Wilhelm, Architekt S. 31 f.
 Bodeck, Valentin v. (1578–1635), Bürgermeister v. Danzig S. 167
 Bodecker, Johann, Ratsherr v. Riga S. 228
 Bodemer, Johann (1659–1713), Steinmetz S. 24, 31
 Bodt, Jean de (1670–1745), Architekt S. 37, 43 ff., 47
 Bogislaw X., Hg. v. Pommern-Stettin (*1454, reg. 1474–1523) S. 196
 Bogislaw XIII., Hg. v. Pommern-Stettin (*1544, reg. 1603–1606) S. 196 f., 203
 Bogislaw XIV., Hg. v. Pommern-Stettin (*1580, reg. 1620–1637) S. 196
 Bomwick, Johann, Bildschnitzer S. 1
 Bonde, Gustav (1620–1667), schwed. Staatsmann S. 260

Bosboom, Simon (1614–1662), Architekt u. Architekturtheoretiker S. 30, 33, 148

Bösch, Andreas, Büchsenmacher u. Erbauer d. Gottorfer Riesenglobus S. 177

Bosio, Antonio (um 1575–1629), Archäologe S. 33

Boullogne, Louis de (1654–1733), Maler S. 70

Boy, Adolf (1612–1680), Maler S. 251

Boy, Willem (1520–1592), Baumeister, Bildhauer u. Maler S. 143 f.

Boxhorn, Marcus Zuerius (1606–1653), Gelehrter u. Professor d. Universität Leiden S. 252

Brahe, Per, Gf. v. Visingsborg (1602–1680) S. 248, 260, 268

Brand, Johann Arnold v. (1647–1691), Jurist, Hochschullehrer u. Reiseschriftsteller S. 23

Brandin, Philipp (1535–1594), Bildhauer u. Architekt S. 8, 131, 136

Brandt, Jan, Baumeister u. Vater v. → Philipp Brandin S. 136

Brendel v. Homburg, Daniel, Kf. u. Erzbf. v. Mainz (*1523, reg. 1555–1582) S. 134

Breuer, Johann Georg († ca. 1695), Medailleur u. Münzmeister S. 9, 255, 260 ff., 265 f., 269

Brevern, Hermann v. (1663–1721), Jurist S. 29, 34

Brinckmann, Michael, Tischler S. 223

Broebes, Jean Baptiste (1660–nach 1720/1733), Architekt S. 37–41, 45, 47

Broeuca, Jacques du (um 1505–um 1585), Architekt und Bildhauer S. 123

Le Brun, Charles (1619–1690), Maler u. Architekt S. 82, 84, 89–96

Budde, Johann Jakob, Bildschnitzer S. 214

Bugenhagen, Johannes (1485–1558), Reformationstheologe S. 196

C

Cäcilia Renata, Erzbg. in v. Österreich, Kg. in v. Polen (1611–1644), Gem. in v. → Wladislaw IV. Wasa S. 238

Callot, Jacques (1592–1635), Zeichner u. Stecher S. 71–76, 80, 89, 91, 95, 106

Calvin, Johannes (1509–1564), Reformationstheologe S. 244, 252

Campe, Paul (1885–1960), Historiker S. 23, 34

Campan, Jacob van (1596–1657), Architekt u. Maler S. 29, 148, 150

Carlone, Pietro Francesco (vor 1607–1681/82), Baumeister S. 228

Cerceau, Jacques I. Androuet du (1510/20–1585/86), Architekt, Architekturtheoretiker u. Kupferstecher S. 150

Ceulen, Ludolf van (1540–1610), Mathematiker S. 33

Charles I., Kg. v. England (*1600, reg. 1625–1649) S. 148

Charles II., Kg. v. England (*1630, reg. 1660–1685) S. 193

Chauveau, René (1663–1722), Bildhauer S. 59, 68, 76

Christian Albrecht, Hg. v. Schleswig-Holstein-Gottorf (*1641, reg. 1659–1695), Fürstbf. v. Lübeck (reg. 1655–1666) S. 177, 183 ff., 188, 268

Christian III., Kg. v. Dänemark u. Norwegen (*1503, reg. 1534–1559) S. 123, 126, 133

Christian IV., Kg. v. Dänemark u. Norwegen (*1577, reg. 1588–1648) S. 146, 149

Christian V., Kg. v. Dänemark u. Norwegen (*1646, reg. 1670–1699) S. 177, 264

Christina, Kg. in v. Schweden (1626–1689, reg. 1632–1654) S. 192, 248, 252, 255–259, 267 f.

Claes Adriaenszon van Delft, Steinhändler S. 150

Claes Corneliszoon (vor 1560–nach 1601), Stadtsteinmetz v. Leiden S. 123

Le Clerc, Sébastien (1637–1714), Kupferstecher S. 59, 74, 82, 90–93, 96 f., 116

Clough, Richard (um 1530–1570), Vertreter v. → Thomas Gresham S. 128

Colbert, Jean-Baptiste (1619–1683), Premierminister unter Kg. Ludwig XIV. S. 55, 216

Colijn, Abel, Bildhauer S. 133

Colijn, Alexander (1527/29–1612), Bildhauer S. 133

Collas, John de (1678–1753), Architekt S. 44 f.

Contius, Heinrich Andreas (1708–1795), Orgelbauer S. 228

Coppens, Cornelis, Bildhauer u. Architekt S. 8, 140

Cortona, Pietro da (1596–1669), Künstler S. 84

Coypel, Antoine (1661–1722), Maler S. 93–96

Cranach, Lucas d. Ä. (1472–1553), Maler u. Buchdrucker S. 200

Crommeny, Cornelius → Krommeny, Cornelius

Cronström, Daniel (1655–1719), Diplomat S. 53, 59 f., 63, 66–110

Cruus, Jesper Mattson (1576–1622), schwed. Feldmarschall u. Reichsschatzmeister S. 152

D

Dadler (Dattler), Sebastian (1586–1657), Goldschmied u. Medailleur S. 9, 231–252, 267, 259, 268

Dahlbergh, Erik v. (1625–1703), Feldmarschall u. Festungsbaumeister S. 59, 82, 89, 260, 269

Danckerts, Cornelis (1561–1634), Baumeister u. Bildhauer S. 146

Dankert, Cornelis (1603–1656), Verleger S. 33

Dannenstern, Ernst Metsue v., Kaufmann aus Riga S. 29

Decker, Paul (1677–1713), Kupferstecher u. Architekt S. 47

Della Bella, Stefano (1610–1664), Zeichner u. Radierer S. 76

Desjean, Bernard, Baron de Pointis (1645–1707), franz. Admiral u. Freibeuter S. 78

Dettler, Jacob, Schiffszimmermann u. Vater v. → Sebastian Dadler S. 231

Dietterlin, Wendel (1550/51–1599), Maler u. Architekturtheoretiker S. 31, 33

Dieussart, Carlo Philippo (um 1625–1696), Architekt u. Bildhauer S. 47

Diewas (de Vos), Philip, Bildhauer S. 133

Dilich, Johann Wilhelm (1600–1657), Ingenieur u. Stadtbaumeister v. Frankfurt a. M. S. 33

Dohna, Abraham (1579–1631), preuß. Oberst S. 38

Dohna, Christoph Friedrich Burggf. zu (1652–1734), Erbfähnrich v. Preußen S. 37 f., 45, 48

Dohna, Friedrich Christoph v. (1664–1727), schwed. Generalleutnant u. Diplomat S. 44

Dohna-Schlobitten, Alexander Gf. u. Burggf. zu (1661–1728), Generalfeldmarschall u. Diplomat S. 37–45, 47 f.

Dohna-Schlodien, Christoph zu (1665–1733), preuß. General S. 37 f., 43 ff., 48

Donia, Syerck van, fries. Adliger S. 133

Doren, Paul van, Baumeister S. 165

Dorfmann, Bruno, Numismatiker S. 257, 259, 268

Dorigny, Nicolas (1658–1746), Kupferstecher S. 103 ff.

Dorothea, Hg. in v. Preußen (1504–1547) S. 123

Dou, Jan Pieterszoon (um 1572–1635), Landvermesser u. Mathematiker S. 33, 193

Dreiling, Hans (1618–1700), Stadtrat v. Riga S. 24

Drentwett, Abraham (1647–1727/29), Goldschmied u. Ornamentzeichner S. 214

Dryander, Jonas Johansson (1670–1707), schwed. Diplomat S. 89, 93

Dürr, Johann (um 1600–1663), Kupferstecher u. Münzstempelschneider S. 257

Dyck, Anthonis van (1599–1641), Maler u. Grafiker S. 178, 181, 183, 187, 192

E

Echter v. Mespelbrunn, Julius, Fürstbf. v. Würzburg (*1545, reg. 1573–1617) S. 134

Edelinck, Gérard (1640–1707), Kupferstecher S. 74

Egen, Gert van (um 1550–1612), Bildhauer S. 8, 133

En, Adrian, Steinmetz S. 15

Elbfas, Jacob Heinrich (1600–1664), Porträtmaler S. 257 f.

Elisabeth Christine, Prinzessin v. d. Pfalz-Zweibrücken (1656–1707), zweite Gem. in v. → Christoph Friedrich v. Dohna S. 38

Elisabeth Magdalena v. Pommern (1580–1649), Hg.in v. Kurland S. 222

Eosander v. Göthe, Johann Friedrich (1670–1729), Architekt S. 68

Erasmus, Georg Casper, Architektursthetiker S. 27, 31

Erdmute, Hg.in v. Brandenburg (1561–1623), Gem.in v. → Johann Friedrich v. Brandenburg S. 201, 210

Erich, Peter, Tischler S. 224

Erik XIV., Kg. v. Schweden (*1533, reg. 1560–1569) S. 255

Ernst Ludwig, Hg. v. Pommern-Wolgast (*1545, reg. 1569–1592) S. 205

Ertinger, Franz (1640–1710), Radierer, Zeichner u. Kupferstecher S. 76

Esken, Franz, Thorner Bürger S. 167

Esser, Rosina, Gem.in v. → Sebastian Dadler S. 231

Estrées, César d' (1628–1714), Diplomat u. Kardinal S. 103

Everss, Tennis d. Ä. (†1584), Bildhauer S. 157, 221

F

Falck, Jeremias (um 1620–1664), Kupferstecher u. Graveur S. 258

Falda, Giovanni Battista (1643–1678), Zeichner u. Kupferstecher S. 116

Faltz, Raimund (1658–1703), Medailleur, Elfenbeinschnitzer u. Miniaturmaler S. 264

Fecher, Friedrich (ca. 1588–1660), Medailleur S. 249

Feichtmayr, Franz Joseph (1660–1718), Bildhauer u. Stuckator S. 278

Feichtmayr, Franz Xaver (1698–1763), Stuckator S. 281

Feichtmayr, Johann Caspar d.J. (1639–1704), Baumeister S. 278

Feichtmayr, Johann Michael (1709–1772), Bildhauer u. Stuckator S. 281

Feichtmayr, Joseph Anton (1696–1770), Bildhauer, Stuckator u. Kupferstecher S. 278

Feif, Casten (1662–1739), Sekretär d. schwed. Feldkanzlei S. 54

Félibien des Avaux, Jean-François (1658–1733), Architekt u. Kunsthistoriker S. 90, 93

Ferdinand II., Ks. d. HRR (*1578, reg. 1619–1632) S. 235

Ferdinand III., Ks. d. HRR (*1608, reg. 1637–1657) S. 252

Ferdinand Maria, Kf. v. Bayern (*1636, reg. 1651–1679) S. 278

Fircks, Carl Friedrich v. (1679–1715), Gutsbesitzer S. 214

Fleischer, Hans, Bildhauer S. 139

Fleischer, Michael, Bildhauer S. 139

Fleming, Hans (1545–1623), Bildhauer u. Steinmetz S. 8, 136, 138 f.

Flinck, Govert (1615–1660), Maler S. 187, 189, 193

Floris, Claudius, Bildhauer u. Vater v. → Cornelis Floris S. 123

Floris, Cornelis II. (1514–1575), Architekt u. Bildhauer S. 8, 123–147, 152, 161, 163

Floris, Cornelis III., Sohn v. → Cornelis II. Floris S. 128

Floris, Hans, Bildhauer S. 130

Fontana, Carlo (1638–1714), Architekt S. 54, 61, 105, 112

Fouquet, Jacques (ca. 1660–vor 1731), Maler S. 59, 67 f., 71–81

Frandsen, Thomas, Bildhauer S. 156

Franz I., Hg. v. Pommern-Stettin (*1577, reg. 1618–1620) 196

Franz, Martin (1679–1742), Architekt S. 15

Frese, Joris Jorissen, Baumeister S. 140

Freytag, Adam (1608–1650), Kriegsbaumeister S. 33

Friedrich I., Kf. v. Brandenburg u. Kg. v. Preußen (*1657, reg. 1688/1701–1713) S. 37

Friedrich I., Kg. v. Dänemark (*1471, reg. 1523–1533) S. 124, 126, 128

Friedrich II., Kg. v. Dänemark (*1534, reg. 1559–1588) S. 126, 133, 136, 161

Friedrich II., Kg. v. Preußen (*1712, reg. 1740–1786) S. 281 ff.

Friedrich III., Hg. v. Schleswig-Holstein-Gottorf (*1597, reg. 1616–1659) S. 177 f., 181, 185 f.

Friedrich III., Kg. v. Dänemark u. Norwegen (*1609, reg. 1648–1670) S. 248

Friedrich III., Markgf. v. Brandenburg-Bayreuth (*1711, reg. 1735–1763) S. 284

Friedrich IV., Hg. v. Schleswig-Holstein-Gottorf (*1671, reg. 1695–1702) S. 177

Friedrich Heinrich v. Oranien, Statthalter d. Vereinigten Niederlande (*1584, reg. 1625–1647) S. 244, 251

Friedrich Wilhelm, Graf zu Wied-Neuwied (1684–1737) S. 43

Friedrich Wilhelm, Kf. v. Brandenburg u. Hg. v. Preußen (*1620, reg. 1640–1688), Sohn v. → Georg Wilhelm v. Brandenburg S. 240

Friedrich Wilhelm I., Kg. v. Preußen (*1688, reg. 1713–1740) S. 39, 44

Frölich, Eckert, Tischler S. 226

Fuchs, Benedict, Zimmermann S. 24

Fuchs, Thomas, Historiker S. 255

Furttenbach, Joseph (1591–1667), Architekt S. 33

G

Gabriel, Jacques (1667–1742), Architekt S. 86

Gameren, Tylman v. (1632–1706), Architekt u. Ingenieur S. 221

Gardie, Brita de la (1581–1645), Gem.in v. → Jesper Mattson Cruus S. 152

Gardie, Magnus Gabriel de la (1622–1686), Feldherr u. Staatsmann S. 260, 263, 269

Gardie, Pontus de la (1520–1585), Freiherr v. Ekholmen u. Gouverneur v. Livland S. 16, 143 f.

Gąsior, Agnieszka, Kunsthistorikerin S. 8 f.

Georg I., Hg. v. Pommern-Stettin (*1493, reg. 1521–1531) S. 196 f.

Georg d. Bärtige, Hg. v. Sachsen u. Sagan (*1471, reg. 1500–1539) S. 197

Georg Friedrich, Markgf. v. Brandenburg-Ansbach (*1539, reg. 1577–1603), Administrator v. Preußen S. 160 f., 166

Georg Wilhelm, Markgf. v. Brandenburg (*1595, reg. 1619–1640) S. 240

Geraert Lambertszoon, Bildhauer S. 146

Gerwin, Johann, Bildhauer S. 27

Gigl, Anton (1700–1769), Stuckator S. 281

Gigl, Augustin, Stuckator S. 281

Gigl, Johann Georg (1710–1765), Stuckator S. 281, 283

Gigl, Joseph, Stuckator S. 282 f.

Glandorp, Lambert, Bildschnitzer S. 8, 15 f.

Glińska, Maria, Kunsthistorikerin S. 195

Goldmann, Nicolaus (1611–1665), Mathematiker, Jurist u. Architektursthetiker S. 47

Goltzius, Hendrik (1558–1616), Maler u. Kupferstecher S. 27, 115, 205

Gøye, Birgitte (1511–1574), Gem.in v. → Herluf Trolle S. 126, 130

Graeff, Pieter de (1638–1707), holl. Staatsmann S. 184

Graff, Johann Michael (1742–1796), Bildhauer u. Stuckator S. 9, 226, 271–273, 282 ff., 287

Graff, Joseph, Stuckator S. 271

Gresham, Thomas (1519–1579), Kaufmann u. kgl. Berater S. 128, 147

Grosmann, Elita, Kunsthistorikerin S. 8 f.

Gudewerdt, Hans d. J. (um 1600–1671), Bildschnitzer S. 177

Guggenbichler, Johann Meinrad (1649–1723), Bildhauer S. 226

Günther XLI., Gf. v. Schwarzburg-Arnstadt (*1529, reg. 1571–1583) S. 134

Gustav I., Kg. v. Schweden (*1496, reg. 1523–1560) S. 16, 255

Gustav II. Adolf, Kg. v. Schweden (*1594, reg. 1611–1632) S. 16, 144, 150, 233, 241, 247, 250, 255

Gyllenhielm, Sofia (1556/59–1583), Gem.in v. → Pontus de la Gardie S. 16, 143

H

Hack, Michael, Münzmeister in Stockholm S. 259

Hagaert, Hein, Bildhauer S. 133

Hahn, Herrman (1570–1628), Maler S. 169, 172

Haidenthaler, Ylva, Kunsthistorikerin S. 8 f.

Hainhofer, Philipp (1578–1643), Kunsthändler u. Diplomat S. 9, 196, 205 f.

Hänicke, Hinrich, Steinmetz S. 24, 26, 29

Hardouin-Mansart, Jules (1646–1708), Architekt S. 43, 66 f., 79, 86–89

Hårleman, Carl (1700–1753), Architekt u. Politiker S. 63

Haton, Claude (ca. 1670–1732), Kupferstecher S. 60

Hedrix, Jan, Maurermeister v. Emden S. 147

Hedwig Eleonora v. Holstein-Gottorf, Kg.in v. Schweden (1636–1715), Gem.in v. → Karl X. Gustav v. Schweden S. 181 f., 184 f., 187, 224, 249, 260, 263

Heinrich v. Nassau-Oranien → Friedrich Heinrich v. Oranien

Heintz, Tobias (1590–1653), Hoftischler in Mitau S. 9, 221 f.

Hendrick Janszoon, Lehrling v. → Hendrick de Keyser u. Sohn v. → Jan Hedrix S. 147

Hengst, Anthony van, Amsterdamer Bürger S. 186

Henne Vogel, Christoph (1722–1765), Stuckator S. 282

Henne Vogel, Johann Baptist Ignaz, Stuckator S. 283

Henne Vogel, Johann Casper (1674–1754), Stuckator S. 281 f.

Henne Vogel, Johann Ignaz (1727–1790), Stuckator S. 282

Henne Vogel, Johann Wilhelm (um 1700–1754), Stuckator S. 281 ff.

Henne Vogel, Martin, Stuckator S. 283

Henrici, Johann Heinrich, Stuckator S. 284

Hering, Bartold, Organist u. Orgelbauer S. 228

Heroldt, August, Steinmetz S. 17

Heroldt, Johann Georg (†1693), Bildhauer S. 18, 24, 30

Heyman, Peter, Tapisseriehersteller S. 202

Hindersin, Johann Casper (1667–1738), Architekt S. 8, 37–49

Hinterkeuser, Guido, Kunsthistoriker S. 39, 43

Hintelmann, Ludwig (1578–1643), Ratsherr u. Jurist in Riga S. 222

Hoë v. Hoënegg, Matthias (1580–1645), lutherischer Theologe S. 235

Höhn, Johann d.J. (um 1635–1693), Medailleur S. 243, 250, 252

Hois, Johann Michael (1735–1798), Stuckator S. 283

Holeisen, Johann Bartholomäus, Medailleur u. Angestellter v. → Balthasar Schmidt S. 234

Holstein, Jacob Staël v. (1628–1679), schwed. Militäroffizier S. 24

Holtén, Arnold v. (1561–1629), Kaufmann aus Danzig S. 244

Hondius, Willem (1597–1652/8), Kartograf, Kupferstecher u. Zeichner S. 251

Hoppenhaupt, Johann Christian (1719–1785), Stuckator u. Dekorateur S. 283

Hoppenhaupt, Johann Michael d.J. (1709–1755), Stuckator u. Zeichner S. 282

Horn, Carl Gottlob (1734–1807), Architekt S. 37, 45–49

Hörsch, Markus, Kunsthistoriker S. 10

Horst, Henryk, Bildhauer S. 140

Houbraken, Arnold (1660–1719), Maler u. Kunstschriftsteller S. 186

Houbraken, Jacobus (1698–1780), Kupferstecher S. 184, 186, 193

Hupfauer, Joseph, Stuckator S. 283, 287

Hutten, Hermann van, Bildhauer S. 140

I

Imhoff, Peter Josef (1768–1844), Bildhauer S. 228

Iwan IV. Wassiljewitsch, Großfürst v. Moskau u. Zar v. Russland (*1530, reg. 1533–1584) S. 15

J

Jansen, Bernard, Architekt u. Bildhauer S. 148

Jansen, Hendrick, Bildhauer S. 157

Janssen, Adrian, Baumeister S. 140

Janssen, Lambert, Baumeister S. 140

Januszkiewicz, Barbara, Kunsthistorikerin S. 195

Jardin, Nicolas-Henri (1720–1799), Architekt S. 46 f.

Joachim II., Kf. v. Brandenburg (*1505, reg. 1535–1571) S. 200

Johann d. Beständige, Kf. v. Sachsen (*1468, reg. 1525–1532) S. 250

Johann III., Kg. v. Schweden (*1537, reg. 1568–1592) S. 130, 143, 267

Johann Casimir, Hg. v. Sachsen-Coburg (*1564, reg. 1586–1633) S. 233, 247

Johann Ernst, Hg. v. Sachsen-Eisenach u. Sachsen-Coburg (*1566, reg. 1572–1638) S. 243

Johann Friedrich, Hg. v. Pommern-Stettin (*1542, reg. 1566–1600) u. Bf. v. Cammin (amt. 1556–1600) S. 160, 196–201, 205

Johann Georg, Kf. v. Brandenburg (*1525, reg. 1571–1598) S. 201

Johann Georg I., Kf. v. Sachsen (*1585, reg. 1611–1656) S. 232 f., 235 f., 247, 250, 268

Johann II. Kasimir Wasa, Kg. v. Polen (*1609, reg. 1648–1668, †1672) S. 238

Johann Moritz v. Nassau-Siegen (1604–1679), Gouverneur v. Niederländisch-Brasilien S. 251

Johanna Elisabeth, Gräfin zur Lippe (1653–1690), Gem.in v. → Christoph Friedrich zu Dohna S. 38

Johannes VIII. Palaiologos, Kaiser v. Ostrom (*1392, reg. 1425–1448) S. 255

Johannsen, Gottschalk, gen. Borchert, Orgelbauer S. 228

Jones, Inigo (1573–1652), Architekt S. 147

Joosten, Jacob, Stadtbaumeister v. Riga S. 24

Jordaens, Jacob (1593–1678), Maler S. 181, 187 f.

Juvarra, Filippo (1687–1736), Architekt S. 61

K

Kambly, Melchior (1718–1782), Stuckator S. 283

Karl V., Ks. d. HRR (*1500, reg. 1519–1556, †1558) S. 123

Karl VII., Ks. d. HRR, als Karl I. Albrecht Kf. v. Bayern (*1697, als Kf. reg. 1726–1745, als Ks. reg. 1741–1743) S. 280

Karl VIII. Knutsson Bonde, Kg. v. Schweden (*1408/09, reg. 1448–1450, 1464–1465, 1467–1470) S. 135

Karl XI., Kg. v. Schweden (*1655, reg. 1660–1697) S. 260, 262 f.

Karl XII., Kg. v. Schweden (*1682, reg. 1697–1718) S. 54, 56 f., 64

Karl Christoph, Hg. v. Münsterberg-Oels (*1545, reg. 1565–1569) S. 156

Karl X. Gustav, Kg. v. Schweden (*1622, reg. 1654–1660) S. 181, 192, 248, 258 ff.

Karl II. Theodor, Kf. v. d. Pfalz u. Bayern (*1724, reg. 1729/1777–1799) S. 282

Karling, Sten (1906–1987), Kunsthistoriker S. 222, 228

Karlsteen, Arvid (1647–1718), Medailleur u. Münzer S. 260, 262 ff.

Kasimir IV., Kg. v. Polen (*1427, reg. 1440/1447–1492) S. 196

Katharina Jagiellonica (1526–1583), Gem.in v. → Kg. Johannes III. v. Schweden S. 267

Keister, Lorens de, Maler S. 177

Kelch, Christian (1657–1710), livländischer Chronist u. Pastor S. 13, 18 f.

Kellerthaler, Daniel (um 1574–1651), Goldschmied, Medailleur u. Kupferstecher S. 236

Kentmann, Johannes (1518–1574), Mediziner S. 200

Kęsowski, Aleksander, Zisterzienserabt u. Gegenreformer S. 169

Kettler, Jakob, Hg. v. Kurland (*1610, reg. 1638/1642–1682) S. 217

Key, Lieven de (um 1650–1627), Baumeister S. 123

Keyser, Hendrick de (1565–1621), Architekt u. Bildhauer S. 8, 123, 144–150, 157

Keyser, Hendrick III. de, Bildhauer, Architekt u. Steinhändler, Sohn v. → Willem de Keyser S. 148

Keyser, Pieter de (1595–1664), Bildhauer u. Architekt S. 148 ff.

Keyser, Willem de (1603–um 1674), Architekt, Bildhauer u. Sohn v. → Hendrick de Keyser S. 148

Kielmann v. Kielmannseck, Johann Adolph (1612–1676), Jurist u. Hofkanzler d. Hg.s v. Schleswig-Holstein-Gottorf S. 178, 186
 Kitzkat, Ruprecht Niclas (1587–nach 1632), Stempelschneider u. Medailleur am Dresdner Hof S. 232f., 236
 Klengel, Wolf Caspar v. (1630–1691), Architekt S. 32
 Klöcker Ehrenstrahl, David (1629–1698), Maler am schwed. Königshof S. 18, 182, 261f.
 Koch, Abraham (später Cronström), Münzmeister u. Sohn v. → Marcus Koch S. 260–265, 268f.
 Koch, Daniel, Münzmeister S. 248, 252, 257, 268
 Koch, Isaac (später Cronström), Münzmeister u. Sohn v. → Marcus Koch S. 260, 268f.
 Koch, Marcus, Münzmeister u. Sohn v. → Daniel Koch S. 260, 268
 Kochanowska, Janina, Kunsthistorikerin S. 195, 205
 Kodres, Krista, Kunsthistorikerin S. 8
 Konopacki, Fabian (†1619), Kleriker S. 169
 Konopacki, Jerzy (1547–1604), Kastellan v. Chełmno S. 169
 Köpf, Jakob, Stadtmaurermeister v. Klagenfurt S. 281
 Kops, Samuel, Bildhauer S. 163
 Körver, Johannes, Goldschmied S. 9, 205f., 208
 Kos, Feliks, Zisterzienserabt u. Gegenreformer S. 169
 Köster, Constanze, Kunsthistorikerin S. 8f.
 Kramer, Hans (†1577), Steinmetz u. Festungsbauer S. 8, 135, 163
 Kraus, Josef Anthon, Bildhauer S. 41, 44, 47, 49
 Krell, Zacharias, Elbinger Bürger S. 167
 Krohne, Gottfried Heinrich (1703–1756), Architekt S. 282
 Krommeny, Cornelius (†1599), Maler S. 9, 203, 205, 208, 211
 Krumper, Hans (um 1570–1634), Bildhauer, Baumeister u. Stuckator S. 276
 Kugler, Franz (1708–1858), Kunsthistoriker S. 195

L

Laet, Johannes de (1581–1649), Kartograf u. Gründungsmitglied d. niederl. Westindienkompanie S. 251
 Lairesse, Gerard de (1640–1711), Maler u. Radierer S. 116
 Lancmanis, Imants, Kunsthistoriker S. 283
 Landes, Anton (1712–1764), Stuckator S. 282
 Lantz, Andreas, Geselle v. → Johann Michael Graff S. 271, 273

Lauw, Johann Woldemar v. (1712–1786), Industrieller S. 273
 Lehmann, Hans, Straßburger Verwalter v. → Rupert Bindenschu S. 24
 Leijonstedt, Anders (1649–1725), Diplomat, Reichsrat u. Landmarschall S. 67f.
 Lencker, Christoph (1556–1613), Goldschmied S. 9, 205f.
 Lencker, Zacharias (†1612), Goldschmied S. 9, 205f.
 Lepautre, Jean (1618–1682), Kupferstecher u. Radierer S. 28
 Lievens, Jan (1607–1674), Maler S. 181, 184, 187
 Lifländer, Peter (†1565), Steinmetz S. 15
 Linde, Johann v., Bürgermeister v. Danzig S. 169
 Lodewijk van Nassau (1560–1620), fries. Statthalter S. 149
 Lois, Jacob (um 1620–1676), Architekt S. 30
 Londicer, Ernst Wilhelm (1655–1697), Maler S. 8, 18f.
 Lothar Franz v. Schönborn, Kf. u. Erzbischof v. Mainz, Fürstb. v. Bamberg (*1665, reg. 1693/1695–1729) S. 281
 Ludovica Maria Gonzaga (1611–1667), Kg.in v. Polen, Gem.in v. → Wladislaw IV. Wasa u. Johann II. Kasimir S. 238, 247
 Ludwig XIV., Kg. v. Frankreich (*1638, reg. 1643–1715) S. 53, 59, 216, 264
 Luise Henriette v. Oranien (1627–1667), Kf.in v. Brandenburg S. 187
 Luther, Martin (1483–1546), Theologe und Reformator S. 197, 213, 250
 Lylge, Dietrich, Danziger Bürger S. 163

M

Magdalena Sibylle, Prinzessin v. Preußen (1586–1659), Gem.in v. → Kf. Johann Georg I. v. Sachsen S. 232
 Magnus I. Ladulås, Kg. v. Schweden (*1240, reg. 1275–1290) S. 135
 Magnus Gustavsson Wasa (1542–1595), Hg. v. Östergötland S. 139
 Makafa, Rafał, Kunsthistoriker S. 8f.
 Mander, Karel III. van (1609–1670), Maler S. 165, 187
 Manger, Heinrich Ludwig (1728–1790), kgl. preuß. Baubeamter S. 282
 Marguerite Louise d'Orléans (1645–1721), Adlige S. 85
 Maria Elisabeth von Sachsen (1610–1684), Gem.in v. → Friedrich III. v. Schleswig-Holstein-Gottorf S. 178, 185
 Maria Euphrosyne v. Pfalz-Zweibrücken-Kleeberg (1625–1687), Gem.in v. → Magnus Gabriel de la Gardie S. 260
 Maria Henriette Stuart, Prinzessin v. Oranien u. Gf.in v. Nassau (1631–1660), Gem.in v. → Wilhelm II. v. Oranien S. 244
 Mariette, Jean (1660–1742), Kupferstecher, Kunsthändler u. Verleger S. 95
 Marot, Daniel (1661–1752), Architekt S. 47
 Marot, Jean (1619–1679), Architekt S. 39, 47
 Marquard, Michael, Holzschnitzer u. Orgelbauer S. 214
 Marquardt, Joachim, Baumeister S. 27
 Marquardt, Peter (um 1600–1689/90), Baumeister S. 27
 Marten v. Brüssel, Maler S. 177
 Martens, Jens, Kaufmann S. 192
 Matthias, Ks. d. HRR (*1557, reg. 1612–1619) S. 231
 Matthiesen, Broder (†1666), Maler S. 177, 187
 Maué, Hermann, Kunsthistoriker S. 236, 243, 248, 250ff., 268
 Maximilian I., Ks. d. HRR (*1459, reg. 1486/1508–1519) S. 133
 Maximilian I., Hg. u. Kf. v. Bayern (*1573, reg. 1597–1651) S. 276
 Maximilian II. Emanuel, Kf. v. Bayern (*1662, reg. 1679–1726) S. 278, 280
 Maximilian III. Joseph, Kf. v. Bayern (*1727, reg. 1745–1777) S. 280, 282
 Medici, Francesco I. de', Großhg. d. Toskana (*1541, reg. 1547–1587) S. 196
 Meer, Willem van d. Ä., Steinmetz S. 163, 170
 Meister v. Subbath (Subate) S. 223
 Mellan, Claude (1598–1688), Kupferstecher u. Zeichner S. 74
 Ménestrier, Claude-François (1631–1705), Jesuit, Theologe u. Philosoph S. 71, 76
 Mercier, Pierre (1650–1729), Teppichwirker S. 50
 Merck, Johann Georg (*vor 1706), Stuckator S. 283
 Merck, Johann Michael, Stuckator S. 281ff.
 Merck, Joseph, Stuckator S. 281
 Merian, Matthäus (1593–1650), Kupferstecher u. Verleger S. 33
 Merkli, Michael, Bildhauer S. 224
 Mertens, Loenhard, Bildhauer S. 169
 Mertens, Willem, Bildhauer u. Baumeister S. 165f., 170, 172
 Mertenss, Johann (1690–1737), Hoftischler S. 221
 Mesmes, Jean-Antoine de (1640–1709), franz. Diplomat S. 87, 91
 Meybusch, Anton (1645–1702), Medailleur S. 9, 255, 262–265, 269
 Michelangelo Buonarroti (1475–1564), Bildhauer, Maler u. Architekt S. 93, 145
 Midow, Colijn, Steinhändler S. 130
 Midow, Hercules, Bildhauer S. 138

Midow, Nicolas (†1602), Bildhauer S. 130 f.
 Midow, Robert, Bildhauer S. 130 f., 138
 Millich, Nicolaess (1629–1699), Baumeister u. Bildhauer S. 224
 Mittelhausen, Christoph, Tischler S. 224
 Möller, Anton (1563–1611), Maler S. 8, 165 f., 172
 Moltke, Adam Gottlob v. (1710–1792), dän. Oberhofmarschall S. 46, 49
 Moritz v. Oranien, Gf. v. Nassau-Dillenburg, Statthalter v. Holland u. Zeeland (1567–1635) S. 240
 Muller, Jan Harmenszoon (1571–1628), Kupferstecher u. Maler S. 232

N

Neisser, Fabian (1564–1588), Schnitzer S. 163
 Neisser, Matthias (1559–1605), Maler S. 163
 Nether, Matthias, Maler S. 200
 Nether, Thomas (†1594), Maler S. 9, 197–201, 208
 Neumann, Margarete, Gem.in v. → Sebastian Dadler S. 236
 Neurenberg, Coenraad II. van, Steinhändler aus Namur S. 128
 Noailles, Adrien-Maurice de (1678–1766), Marschall v. Frankreich u. Hg. v. Noailles S. 85 ff.
 Nonnenmacher, Markus (1653–1720), Hoftischler in Prag S. 219

O

Obbergen, Anthonis van (1543–1611), Architekt u. Festungsbaumeister S. 165 f., 172
 Obbergen, Hercules van (um 1517–1602), Architekt S. 161
 Ogier, Charles (1595–1654), Jurist u. Gesandtschaftssekretär S. 244
 Olearius, Adam (1599–1671), Reiseschriftsteller u. Diplomat S. 13, 177, 186, 189
 Ossoliński, Jerzy (1595–1650), Diplomat d. poln.-lit. Hofs S. 172
 Ostau, Ludwig v. (1663–1727), preuß. Staatsmann S. 44
 Osten, Peter (um 1545–um 1600), Bildhauer S. 134
 Ottenheym, Konrad A., Kunsthistoriker S. 8
 Ovens, Friedrich Adolph (1697–1699), Maler u. Sohn v. → Jürgen Ovens S. 182, 186
 Ovens, Jürgen (1623–1678), Maler S. 9, 177–190, 192 f.

P

Paesschen (Passe), Hans Hendrick van (um 1510–1582), Baumeister S. 128, 130
 Palbitzki, Mattias (1623–1677), Diplomat S. 260 f.

Palladio, Andrea (1508–1580), Architekt S. 29, 32 f., 46
 Panten, Caspar van (um 1585–1630), Architekt u. Bildhauer 144, 150, 152
 Parise, Erich, Medailleur S. 248, 258, 268 f.
 Parr, Christopher, Baumeister S. 136
 Parr, Franciscus, Baumeister S. 136
 Parr, Johann Baptista († um 1586), Baumeister S. 136, 138
 Passer, Arent (um 1560–1637), Bildhauer S. 8, 16, 21, 143 f.
 Passer, Peter, Bildhauer S. 143
 Pedrozzi, Giovanni Battista (1711–1778), Stuckator S. 282
 Perrault, Claude (1613–1688), Architekt S. 59, 86
 Perini, Johann Baptista, Maler S. 200, 202
 Pfaff, Joachim, Bildschnitzer S. 224 f.
 Pfister, Jan (1573–um 1640), Bildhauer S. 140
 Pfüngst, Michael, Ingenieur S. 167
 Philipp I., Hg. v. Pommern-Wolgast (1515, reg. 1531–1560) S. 197, 203, 208
 Philipp II., Kg. v. Spanien (*1527, reg. 1556–1598) S. 123
 Phillip II., Hg. v. Pommern-Stettin (*1573, reg. 1606–1618) S. 196, 205 f., 208, 210
 Philipp Julius, Hg. v. Pommern-Wolgast (*1584, reg. 1603–1625) S. 205
 Piper, Carl (1647–1716), schwed. Staatsrat unter → Kg. Karl XII. S. 56 f., 116
 Piper, Christina (1673–1752), schwed. Gf.in, Grundbesitzerin u. Unternehmerin S. 76
 Pisanello, Antonio (1395–1455), Maler, Zeichner u. Medailleur S. 255
 Plancke, Michael (1657–1703), Architekt S. 32
 Plinius d. Ä. (23/24–79), röm. Gelehrter S. 18, 135
 Poërsen, Charles-François (1653–1725), Maler S. 95, 103
 Poilly, François de (1623–1693), Kupferstecher S. 105
 Posse, Anna, Gem.in v. → Erik Posse S. 149
 Post, Pieter (1608–1669), Architekt, Ingenieur u. Maler S. 30
 Pozzo, Andrea (1642–1709), Maler u. Architekt S. 62, 106 ff., 116
 Praetorius, Michael (1569/1571/1573–1621), Komponist, Musiktheoretiker u. Organist S. 214

Q

Quellinus, Artus I. (1609–1668), Bildhauer S. 31, 183 f.
 Quellinus, Hubert (1619–1687), Maler, Grafiker, Kupferstecher S. 184

R

Rab, Jakob, Orgelbauer S. 213, 228
 Radacki, Zbigniew Rajmund, Kunsthistoriker S. 203
 Radziwiłł, Christoph III., Woiwod v. Wilna u. Feldhetman d. Großfürstentums Litauen (1585–1640) S. 236–240
 Radziwiłł, Janusz (1612–1655), Beamter u. Feldherr, Sohn v. → Christoph III. Radziwiłł S. 172, 236 ff., 247, 250 f.
 Raffael (1483–1520), Maler u. Architekt S. 106
 Randon, Claude (1674–1704), Kupferstecher S. 105
 Rębowski, Leonard, Zisterzienserabt u. Gegenreformer S. 169
 Redtel, David (†1591), Maler S. 9, 200 f., 208
 Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606–1669), Maler S. 9, 178, 181, 184, 193
 Renicke, Pancratius, Maler S. 206 ff.
 Reteke (Rethe), Johann d. Ä. (†1685), Medailleur u. Schüler v. → Sebastian Dadler S. 9, 243, 248 f., 255, 257–260, 264 ff., 268
 Reutern, Johann v. (1666–1714), Ratsherr in Riga S. 29 f., 34
 Reuttimann, Johann Konrad, Kupferstecher S. 28
 Reventlow, Friedrich (Fritz) Karl v. (1755–1828), Diplomat S. 46
 Reventlow, Heinrich zu (1763–1848), Offizier S. 46
 Rhaneus, Cornelis, d. Ä. (1633–1707), Instrumentenbauer S. 214, 228
 Richelieu, Armand-Jean du Plessis de (1585–1642), Kardinal u. erster Minister unter Kg. Ludwig XIII. v. Frankreich S. 240, 251
 Richter, Bengt (1670–1735), Medailleur u. Münzstempelschneider S. 71
 Richter, Wilhelm (1592–1667), Bildhauer u. Steinhändler S. 170
 Rimpler, Georg (1636–1683), Festungsbauer S. 33
 Robijn, Jan II. (um 1525–um 1600), Bildhauer S. 134
 Robijn, Joris (Georg) (1522–1592), Architekt S. 133 f.
 Römer, Margareta, Gem.in v. → Anton Meybusch S. 264
 Roeters, Eva (1652–1724), Amsterdamer Bürgerin S. 186
 Roeters, Floris (1622–1671), Regent d. Amsterdamer Bürgerwaisenhauses S. 186
 Rohn, Elias, Bildhauer aus Riga S. 224
 Rollenhagen, Gabriel (um 1583–1619?), Dichter, Publizist u. Emblematiker S. 233
 Roodenburg, Theodorus (1574–1644), niederl. Diplomat S. 146
 Rosenberg, Georg Erdman (1739–1788), Architekt S. 46 f., 49

Rosenhane, Göran (1649–1677),
schwed. Oberstleutnant S. 182

Rossi, Domenico de' (1659–1730), Bildhauer
u. Stecher S. 62, 103–105, 114

Rubens, Peter Paul (1577–1640),
Maler S. 71, 74, 80, 89–96, 181, 187 f., 267

Rühle, Siegfried, Kunsthistoriker S. 243

Rutger, David, Amsterdamer Bürger S. 182

Ryff, Walther Hermann (um 1500–1548),
Apotheker u. Architekturtheoretiker S. 33

S

Saeger, François de, Schwager v.
→ Artus Quellinus S. 184

Sandenbrück (Van den Bruck/Van der
Broecke?), Sebastian, Bildhauer S. 163

Sandart, Jacob v. (1630–1708), Kupferstecher,
Kunsthändler u. Verleger S. 18

Sandart, Joachim v. (1606–1688), Maler,
Kupferstecher u. Kunstschriftsteller S. 18, 183

Sansovino, Andrea (um 1460–1529),
Bildhauer S. 156

Sartori, Carl Joseph (1709–1770), Stuckator
S. 282

Sasse, Johann (1640–1706), Bildschnitzer
S. 223

Savery, Salomon (1594–1683), Kupferstecher
S. 251

Scamozzi, Vincenzo (1548–1616), Architekt
S. 29, 31 ff.

Schaidhauf, Thomas (1735–1807), Stuckator
S. 283

Schannes, Giovanni Battista († 1719), Maler
S. 41

Schau, Johann Daniel, Bildhauer S. 27, 224

Scheffler, Georg, Stuckator S. 278

Schenck, Hans (um 1500–um 1566), gen.
Scheußlich, Bildhauer S. 9, 203, 205, 208, 210

Schenck (Schenk), Peter d. Ä. (Pieter) (1660–
1711), Kupferstecher u. Kartograf S. 18 f., 39

Scherer, Hans, d. J. (1570/1580–1631),
Orgelbauer S. 213

Scherer, Jakob († 1574), Orgelbauer S. 197

Schickhardt, Heinrich (1558–1635),
Architekt S. 23, 28

Schimmelman, Heinrich Carl (1724–1782),
Kaufmann S. 37, 45–49

Schlüter, Andreas (1659–1714), Architekt u.
Bildhauer S. 43

Schmid, Veit, Stuckator S. 276

Schmidt, Balthasar, Münzmeister S. 234

Schmidt, Harry (1883–1964), Kunsthistoriker
S. 190

Schmießel, Hans Walter, Bildhauer S. 24

Schmuzer, Andreas (1658–1696), Stuckator
S. 278

Schmuzer, Christoph (1561–1647), Maurer
u. Stuckator S. 276, 278, 287

Schmuzer, Franz (1676–1741), Stuckator
S. 278, 281

Schmuzer, Franz Xaver (1713–1775), Maler
u. Stuckator S. 281

Schmuzer, Johann (1642–1701), Stuckator
S. 278, 281

Schmuzer, Jörg (um 1575–1645), Stuckator
S. 276

Schmuzer, Joseph (1683–1752), Stuckator
u. Baumeister S. 278, 282

Schmuzer, Matthias d. Ä., Stuckator S. 276, 278

Schmuzer, Matthias d. J. (um 1634–1686),
Stuckator S. 278

Schmuzer, Michael, Stuckator S. 278, 281

Schneider v. Lindau, Hans (um 1544–1608),
Ingenieur u. Architekt S. 164

Schnitger, Arp (um 1648–1719), Orgelbauer
S. 214

Schrade, Hans Jacob, Tischler S. 224

Schröder, Dorothea, Musikhistorikerin S. 228

Schröder, Johann Ernst (1581–1639),
Kaufmann u. Bürgermeister v. Danzig
(amt. 1637–1639) S. 244

Schuld, Stefanie, Kunsthistorikerin S. 8, 10

Schut, Hans, Lehrling v. → Henrick de Keyser
S. 147

Schütz, Johannes (1704–1752), Stuckator
S. 281

Schütz, Nikolaus (1693–1785), Stuckator S. 281

Sems, Johan (1572–1635), Kartograf u.
Ingenieur S. 33

t'Serclaes v. Tilly, Johann (1559–1632),
Heerführer d. Katholischen Liga S. 247

Serlio, Sebastiano (1475–1554), Architekt u.
Architekturtheoretiker S. 31 ff., 139

Serron, Anthonis de, Steinhändler S. 131

Sevigny, François de la Traverse de (1699–
1706), franz. Schauspieler am schwed. Hof
S. 73

Sforza, Bona (1494–1557), Kg.in v. Polen
u. Großfürstin v. Litauen S. 267

Sigismund III. Wasa, Kg. v. Polen
(* 1566, reg. 1587–1632) S. 170, 237

Silvestre, Israël (1621–1691), Maler u.
Kupferstecher S. 76

Simonneau, Charles (1645–1728),
Kupferstecher S. 59 f., 93–97

Skibiński, Franciszek, Kunsthistoriker S. 8 f.

Spener, Philip Jacob (1635–1705),
lutherischer Theologe S. 33

Sporer, Benedikt (1717–1803), Stuckator S. 283

Sporer, Ferdinand, Stuckator S. 283

Spranger, Bartholomäus (1546–1611), Maler
S. 232

Söffrens, Johann (* 1660), Holzschnitzer,
Sohn v. → Nicolaus Söffrens d. Ä.; wohl iden-
tisch mit Sewrentz aus Elbing S. 221

Söffrens, Nicolaus d. Ä. († 1694), Holzschnitzer
S. 218 f.

Söffrens, Nicolaus d. J. (1662–1710),
Holzschnitzer u. Orgelbauer S. 214, 219 ff.

Solis, Virgil (1514–1562), Zeichner u. Kupfer-
stecher S. 206

Soop, Erik (1592–1632), schwed. General S. 149

Sophie v. Mecklenburg (1557–1631), Kg.in v.
Dänemark u. Gem.in v. → Kg. Friedrich II. S. 136

Sophie Charlotte v. Hannover (1668–1705),
Gem.in → Kg. Friedrichs I. v. Preußen S. 41, 43

Sötie, Lydert, Maler am schwed. Hof S. 18

Specchi, Alessandro (1668–1729), Grafiker
u. Architekt S. 61, 112

Speckle, Daniel (1536–1589), Festungsbaumeis-
ter u. Kartograf S. 33

Spoorwater, Evert († 1474), Baumeister S. 123

Sprengel, Peter Nathanael (1737–1814),
Pfarrer u. Kunsthistoriker S. 283

Starbus, Johan (1679–1724),
Maler S. 104, 110–116

Steenwinckel, Hans van (1587–1639),
Baumeister u. Bildhauer S. 145, 147

Steenwinckel, Laurens (1585–1619),
Baumeister u. Bildhauer S. 145, 147, 149

Steffens, Hans, Bildhauer S. 165

Steinle, Bartholomäus (um 1570–1628),
Bildhauer u. Schnitzer S. 276

Stenbock, Hedvig Eleonora (1655–1714),
schwed. Hofdame u. Gem.in v.
→ Tessin d. J. S. 67–75, 92, 101

Stephan Bathory, Kg. v. Polen
(* 1533, reg. 1576–1586) S. 170

Stephan, Jacob, Maler S. 163

Stoffels, Hendrickje (1626–1663), Lebens-
gefährtin v. → Rembrandt S. 184

Stone, Nicholas (1583–1647), Bildhauer u.
Architekt S. 147 f., 157

Strachen, Julius († 1648), Maler S. 187

Strakowski, Hans (1567–1642), Architekt
S. 164

Stroband, Hans (1548–1609), Bürgermeister
v. Thorn S. 165, 167

Strobel, Bartholomäus (1591–1647), Maler S. 172

Struss (Straus), Kasper, Maler S. 8, 15 f.

Stuart, Karl Magnus (um 1650–1705), schwed.
Generalleutnant u. Festungsbaumeister S. 28

Sturm, Ernst (1633–1710), Jesuit S. 225

Stuss, Andreas, Maler S. 163

Sutton, Thomas (1532–1611), Kaufmann u.
engl. Staatsbeamter S. 157

Sweys, Laurens, Steinhändler S. 146, 149, 157

Szydlowiecki, Mikołaj (1480–1532),
poln. Kanzler S. 203

T

Tångeberg, Peter, Restaurator u. Kunst-historiker S. 10

Tessin, Carl Gustav (1695–1770), Architekt u. Oberintendant am schwed. Königshof S. 63, 68, 75

Tessin, Nicodemus d. Ä. (1615–1681), Architekt am schwed. Königshof S. 54, 224

Tessin, Nicodemus d. J. (1654–1728), Architekt am schwed. Königshof S. 8, 53–63, 66–119, 224

Thiele, Elert, Tischler S. 17

Thurm, Franziskus v., schwed. General S. 167

Tiessen, Englein, Tischler S. 219

Tijssen, Johan, Bildhauer S. 152

Tilly → t'Serclaes v. Tilly

Tizian (1488/90–1576), Maler S. 114

Torcy, Jean-Baptiste Colbert de (1665–1746), franz. Diplomat u. Außenminister S. 83, 87f.

Toutin, Valentin (1619–1679), Goldschmied am schwed. Königshof S. 262

Trakulhun, Sven, Historiker S. 255

Trinkert, Juliane, Kunsthistorikerin S. 8

Trolle, Herluf (1516–1565), dän. Admiral S. 126, 130

Tulp, Nicolaes (1593–1674), Arzt u. Bürgermeister v. Amsterdam S. 182

Turek-Kwiatkowska, Lucyna (1925–2017), Kunsthistorikerin S. 201

U

Üblhör, Augustin (tätig um 1594), Stuckator S. 276

Üblhör, Johann Georg (1703–1763), Bildhauer u. Stuckator S. 281

Uffelen, Dominicus v. (1545–1623), Hamburger Kaufmann S. 149

Ulrich III., Hg. v. Mecklenburg-Güstrow (* 1527, reg. 1555–1603) S. 131, 203, 205, 211

Uylenburgh, Gerrit van (um 1625–1679), Maler u. Kunsthändler S. 181f., 184, 186, 193

Uylenburgh, Hendrick van (1584/1589–1661), Kunsthändler S. 181

Uylenburgh, Saskia v. (1612–1642), Gem.in v. → Rembrandt S. 181

Unfriedt, Joachim Ludwig Schultheiß v. (1678–1753), Architekt S. 37, 41, 44, 49

W

Wagenknecht, Pauline, Skandinavistin S. 10

Wallenstein (1583–1634), Feldherr S. 196

Walser, Johann, Stuckator S. 283

Walser, Johann Lorenz, Stuckator S. 283, 287

Walser, Lorenz (1699–1765), Stuckator S. 283, 287

Walter, Dietrich, Bildhauer S. 27, 31, 224

Walter, Paul (1605–1680), Medailleur am Dresdner Kurfürstenhof S. 236

Walther, Andreas, Bildhauer S. 163

Wedekind, Johann Heinrich (1674–1736), Maler S. 15

Wegely, Johann Andreas Daniel (1721–um 1772), Porzellanhändler S. 283

Wegener, Alexander, Goldschmied S. 206, 208

Weidemann, Christofer, Tischler S. 222

Weidemann, Hans (1690–1737), Bildhauer S. 9, 221f.

Weiler, Hans, Goldschmied S. 248

Werdt, Lucas de, Bildhauer S. 135

Werner, Heinrich, Maler S. 18

Wichmann, Daniel Ernst († 1718), Architekt S. 23

Więcek, Adam, Kunsthistoriker S. 236, 243, 250 ff.

Wiemken, Edo, Häuptling v. Jever (* um 1454, reg. 1468–1511) S. 133

Wilhelm I. v. Oranien, Statthalter d. Vereinigten Niederlande (* 1533, amt. 1559–1584) S. 134, 145f.

Wilhelm II. v. Oranien, Statthalter d. Vereinigten Niederlande (* 1626, amt. 1647–1650) S. 244

Wilhelm, Johann (1595–1669), Zimmermann u. Architekt S. 33

Windrauch, Hans (vor 1575–nach 1589), Stuckator S. 8, 160f.

Winkler, Jonas, Wessobrunner Handwerker S. 278

Winkler, Melchior, Wessobrunner Handwerker S. 278

Witt, Johan de (1625–1672), Ratspensionär v. Holland S. 184

Wladislaw (Ladislaus) IV. Wasa, Kg. v. Polen (* 1595, reg. 1632–1648) S. 172, 237f., 240f., 243, 247, 251f.

Wolfgang II., Gf. v. Hohenlohe-Weikersheim u. zu Langenburg (* 1546, 1568/86–1610) S. 134

Wolters, Liebert (1647–1719), Hamburger Kaufmann S. 114f., 118f.

Wrangel, Carl Gustaf (1613–1676), Feldmarschall d. schwed. Armee S. 260

Wulff, Heinrich (ca. 1595–1659), städtischer Münzmeister v. Riga S. 243, 257

V

Vasari, Giorgio (1511–1574), Architekt, Maler u. Biograf S. 145

Veen, Otto van (1556–1629), Maler S. 169

Vege sack, Gotthard (1608–1687), Ratsherr v. Riga S. 24

Vege sack, Konrad (1609–1697), Ratsherr v. Hamburg S. 24

Veit, Torsten, Kunsthistoriker S. 8f.

Venne, Adriaen Pietersz. van de (1589–1662), Maler u. Dichter S. 181, 193

Vernukken, Willem, Bildhauer S. 126, 156

Veronese, Paolo (1528–1588), Maler S. 84, 114

Vignola → Barozzi da Vignola, Giacomo

Vingboons, Philip (um 1607–1678), Architekt S. 30, 32, 148, 150

Vipper, Boris (1888–1967), Kunsthistoriker S. 23

Vissher, Hendrick Iansz, Drucker S. 219

Vitruv (80 v. Chr.–15 v. Chr.), röm. Architekt, Ingenieur u. Architekturtheoretiker S. 33, 135

Vogel, Andreas, Stuckator S. 282

Vogel, Franz Jakob (1698–1752), Stuckator S. 281, 283

Vogel, Johann Jakob (vor 1661–1727), Stuckator S. 280f.

Voorhout, Johannes (1647–1723), Maler S. 184

Vos, Jan de (um 1578–nach 1626), Goldschmied u. Medailleur S. 206

Vredemann de Vries, Hans (1527–1609), Maler u. Architekt S. 33, 135, 138, 145, 152, 163

Vries, Adriaen de (1545/56–1626), Bildhauer S. 145

Vroom, Frederik († 1593), Architekt u. Ingenieur S. 165f., 172

Z

Zacharias, Wilhelm, Baumeister S. 9, 160f., 201, 208

Zasławski-Ostrogski, Władysław (1618–1656), poln. Prinz S. 172

Zernack, Klaus (1931–2017), Historiker S. 7

Zesen, Philipp v. (1619–1689), Dichter S. 183

Ziesler, Hans, Münzmeister S. 243, 250

Zimmermann, Dominikus (1685–1766), Stuckator u. Baumeister S. 281

Zimmermann, Johann Baptist (1680–1758), Maler u. Stuckator S. 281

Zimmermann, Johann Joseph, Stuckator S. 284

Zöpf, Thassilo (1723–1807), Stuckator S. 283

Ortsregister

Bei Großstädten wird im Register der geläufige deutsche Name verwendet, bei kleineren Städten und Gemeinden der aktuelle landessprachliche, auf den von der deutschen oder anderen historischen Benennungen verwiesen wird.

A

Aachen S. 140
 Åbo → Turku
 Achberg S. 278
 Ahrensburg | Gartenhäuser S. 46
 Altdorf (bei Nürnberg) S. 237
 Alkmaar S. 123
 Altfeld → Stare Pole
 Alt-Piebalg → Vecpiebalga
 Amsterdam S. 7, 9, 14, 33, 123, 144, 146, 150, 152, 161, 178, 181–190, 240, 244
 Amsterdam | Amsterdam Museum | *Die Regenten des Amsterdamer Bürgerwaisenhauses (Burgerweeshuis)*, Inv.-Nr. SB 4843 S. 184
 Amsterdam | Haarlemmerpoort S. 147
 Amsterdam | Handelsbörse S. 147
 Amsterdam | Koninklijk Paleis | *Salomons Gebet um Weisheit* S. 189
 Amsterdam | Oudezijds Huiszittenhuis S. 182
 Amsterdam | Poppenhaus (Auf dem Kloveniersburgwal 95) S. 30, 148
 Amsterdam | Rijksmuseum | *Allegorie auf den Frieden*, Inv.-Nr. SK-A-612 S. 187
 Amsterdam | Rijksmuseum | Porträt Ernst Wilhelm Londicens, Inv.-Nr. RP-P-1908-54 S. 18
 Amsterdam | Rijksmuseum | Porträt Nicolas Tulps, Inv.-Nr. RP-P-OB-62.046 S. 182
 Amsterdam | Stadhuis S. 31, 148, 183 f., 188, 193
 Amsterdam | Stadhuis | Schepenzaal | *Iustitia* S. 184
 Amsterdam | Stadtwaage S. 31
 Amsterdam | Trippenhuys S. 31
 Amsterdam | Westerkerk S. 148
 Ancona S. 62, 111
 Ansbach S. 160, 282
 Antwerpen S. 8, 123 f., 126, 128, 130, 133, 138, 152, 161, 169, 183, 224
 Antwerpen | Rathaus S. 128, 130 f
 Arraial Velho do Bom Jesus (Brasilien) S. 240, 251
 Attendorn S. 223

Audley End (Essex) S. 148
 Augsburg S. 9, 62, 114 ff., 161, 205 f., 214, 231, 234, 236, 249 f., 276, 278, 281
 Augstkalne | Lutherische Kirche | Ausstattung S. 224
 Avesta S. 260
 Avignon S. 100

B

Baltijsk (dt. Pillau, lit. Piliava) S. 39, 41
 Bamberg S. 280 ff.
 Basel S. 224, 249
 Bayreuth S. 282, 284
 Berlin S. 38 f., 43, 45, 48 f., 57, 67 f., 99, 116, 118, 177, 200 f., 203, 208, 237, 271, 273, 282 ff., 286
 Berlin | Friedrichswerdersche Kirche S. 43
 Berlin | Johanniterpalais S. 283
 Berlin | Kunstgewerbemuseum | Pommerscher Kunstschränk (zerstört) S. 9, 196, 205
 Berlin | Niederschönhausen S. 283
 Berlin | Palais Podewils S. 43
 Berlin | Parochialkirche S. 43
 Berlin | Prinz-Heinrich-Palais S. 283
 Berlin | Schloss Charlottenburg S. 41, 282
 Berlin | Schloss Köpenick S. 201
 Berlin | Schloss Schönhausen S. 283
 Berlin | Stadtschloss S. 41, 282 f.
 Berlin | Wegely-Haus (Unter den Linden 4) S. 283
 Berlin | Zeughaus S. 43
 Bologna S. 98, 111
 Brabant S. 123
 Braunschweig S. 205, 261
 Breda S. 240
 Breisach S. 238, 252
 Bremen S. 39, 123, 131, 161, 250
 Breslau (Wrocław) S. 15, 116, 139 f., 163, 243, 250, 283
 Breslau | Magdalenenkirche | Taufbecken S. 156
 Breslau | Muzeum Narodowe we Wrocławiu | Porträt des Fürsten Janusz Radziwiłł; Inv.-Nr. VIII-578 S. 237
 Breslau | Rathaus | Bauskulptur des Turms S. 15
 Bromberg → Bydgoszcz

Bruchsal S. 281
 Brüssel (Brussels, Bruxelles) S. 161
 Brüssel | Kathedrale St. Michael und Gudula | Sakramentskapelle | Altar S. 133
 Bückeburg S. 156
 Bydgoszcz (Bromberg) S. 243

C

Cammin → Kamień Pomorski
 Carwinden → Karwiny
 Chemnitz S. 163
 Chojnice (Konitz) S. 169
 Christianstadt → Kristianstad

D

Dachau S. 278
 Dampierre-en-Yvelines | Schloss S. 43
 Danzig (Gdańsk) S. 7 ff., 14 f., 23 f., 130, 135, 139 f., 143, 147, 160, 163–172, 223, 226, 231, 236, 238, 240 f., 243, 247, 250 ff.
 Danzig | Artushof (Dwór Artusa) S. 143, 164 f.
 Danzig | Englisches Haus S. 135
 Danzig | Gymnasium S. 240
 Danzig | Langgasser Tor (Brama Długouliczna) S. 164
 Danzig | Nikolaikirche | Epitaph f. Jan Kono-packi S. 169
 Danzig | Wohnhaus v. Dietrich Lylge S. 163
 Davids → Dawidy
 Dawidy (Davids) | Schlösschen S. 37, 44
 Delft S. 123
 Delft | Neue Kirche | Grabdenkmal f. Wilhelm v. Oranien S. 145 f.
 Delft | Rathaus S. 145
 Demmin S. 46
 Den Haag ('s-Gravenhage) S. 103, 240, 244, 251
 Den Haag | Huis ten Bosch | Oranjezaal | *Triumph des Frederik Hendrik v. Oranien* S. 188
 Dessau S. 236
 Devon S. 147
 Diepoldskirchen S. 278
 Dithmarschen S. 15
 Donauwörth S. 281
 Dordrecht S. 123
 Dornburg (Saale) | Mittleres Schloss S. 282

Dresden S. 9, 15, 17, 45 f., 135, 161, 163, 231–235, 247

Dresden | Staatliche Kunstsammlungen | Münzkabinett | Bildnismedaille v. Gustav II. Adolf, Kg. von Schweden, 1631, Inv.-Nr. BUB8337 S. 234

Dresden | Staatliche Kunstsammlungen | Münzkabinett | Goldmedaille auf die Beisetzung v. König Gustav Adolf, 1635, Inv.-Nr. BUB2442 S. 246 f.

Dresden | Staatliche Kunstsammlungen | Münzkabinett | Medaille auf den 1631 vom sächsischen Kurfürsten nach Leipzig einberufenen Konvent aller protestantischen Reichsstände, 1631, Inv.-Nr. BGB236 S. 235

Dresden | Staatliche Kunstsammlungen | Münzkabinett | Medaille auf Hetman Christoph III. Radziwiłł als siegreicher Feldherr von Smolensk, 1634, Inv.-Nr. BUB6894 S. 239

Dresden | Staatliche Kunstsammlungen | Münzkabinett | Medaille auf den Tod v. Gustav II. Adolf, Kg. von Schweden, 1632, Inv.-Nr. BGB5829 S. 234

Dresden | Staatliche Kunstsammlungen | Münzkabinett | Medaille auf Wladislaw IV., Kg. von Polen, als Sieger von Smolensk, 1636, Inv.-Nr. BUB2430 S. 239

Dresden | Staatliche Kunstsammlungen | Münzkabinett | Medaille mit dem Reiterbildnis Wladislaw IV. (Avers) und einer Vedute von Danzig, 1642 S. 242

Dresden | Staatliche Kunstsammlungen | Münzkabinett | Medaille zur Hochzeit Wilhelms II. von Oranien mit Maria Stuart, 1641/42, Inv.-Nr. BUB8859 S. 245

Dresden | Staatliche Kunstsammlungen | Münzkabinett | Medaille zur Vorbereitung des Westfälischen Friedens, 1648, Inv.-Nr. BPB2440 S. 242 f.

Dresden | Staatliche Kunstsammlungen | Münzkabinett | Silberrelief mit Darstellung Johann Georgs I., Kurfürst von Sachsen als Mars, Inv.-Nr. I 23 S. 232

Drogosze (Dönhoffstadt) | Schloss S. 44

Drottningholm | Schloss | Paradeschlafgemach S. 260

E

Écaussinnes S. 130

Eckernförde S. 181

Edinburgh | Holyrood House S. 147

Einsiedeln | Kloster S. 281

Eisenach S. 243

Elbing (Elbląg) S. 160, 164–172, 221

Elbing | Grablege f. Franziskus v. Thurm S. 167 ff.

Elbing | Haus d. Zacharias Krell S. 167

Elbing | Rathaus S. 167

Elbing | St. Nicolas | Epitaph f. Valentin v. Bodeck S. 167

Elbląg → Elbing

Emden S. 147

Emkendorf | Gut S. 46

Erholm | Residenz | Kunstsammlung | Verherrlichung Christian Albrechts v. Schleswig-Holstein-Gottorf S. 184, 188

F

Fehmarn S. 248

Feldsberg S. 280

Finckenstein → Kamieniec

Florenz (Firenze) S. 32, 60, 95, 102–1011

Frankfurt a. d. Oder S. 116

Frauenburg → Frombork

Freiberg (Sachsen) S. 18, 30, 163

Freiburg im Breisgau S. 161

Friedrichslust → Jaunbērze

Friedrichstadt S. 9, 178, 181, 184, 186

Friedrichstein → Kamenka

Frombork (Frauenburg) | Dom S. 169

Fulda S. 283

Fyn (Fünen) S. 260

G

Gaiken → Gaiķi

Gaiķi (Gaiken) | Lutherische Kirche S. 227

Gaispoint → Wessobrunn

Gdańsk → Danzig

Genf (Genève) S. 94, 244, 252

Gennes S. 94

Gent S. 163

Gent | Zitadelle | Residenz Karls V. S. 123 f

Gentofte | Schloss Bernstorff S. 46

Genua (Genova) S. 60, 93, 100 f.

Gładysze (Schlodien) | Schloss S. 37, 41, 43, 48

Glücksstadt S. 193

Goldingen → Kuldīga

Göppingen | Ev. Stadtkirche S. 28

Goslar S. 14

Göteborg S. 139

Gotha S. 163

Göttingen S. 14

Gouda | Stadtwaage S. 26

Greifenhagen → Gryfino

Grenzhof → Augstkalne

Grobin → Grobiņa

Grobiņa S. 217

Groningen S. 140

Grünhof → Zaļenieki

Gryfino | Lutherische Pfarrkirche | Hochaltar S. 200

Grzywna | Pfarrkirche | Epitaph f. Familie Konopacki S. 169

Guben/Gubin S. 163

Guhren, Vorwerk bei Schlobitten S. 41

Gurjewsk (Neuhausen) | Gut Kleinheide S. 44

Güstrow S. 138, 205, 208

Güstrow | Residenz S. 131, 136

Gwardeisk (dt. Tapiaw, lit. Tepliuva) S. 166

H

Haapsalu S. 144

Haarlem S. 123

Haid S. 274 f., 282, 285

Hall (Tirol) | Jesuitenkirche S. 278

Halle/Saale S. 161, 163, 228

Hamburg S. 9, 14 f., 24, 27, 29, 31, 46, 48, 60, 62, 80, 99, 103, 149, 163, 177, 182, 184 f., 106 f., 114 f., 117 f., 231, 236 f., 243, 247 ff., 252, 257, 259, 262, 268

Hamburg | Alter Wandrahm 1 | Portal S. 31

Hamburg | St. Katharinen S. 27

Hamburg | St. Michaelis S. 27

Hamburg | St. Nikolai S. 27

Hamburg | Wandsbek | Historischer Friedhof | Schimmelmänn-Mausoleum S. 46

Hamburg | Wandsbek | Schloss S. 46, 48

Hannover S. 14, 117

Helsingør | Schloss Kronborg S. 130, 133, 138, 160, 165

Helsingør | Schloss Kronborg | Portal d. Schlosskirche S. 156

Herlufsholm | ehem. Klosterkirche | Grabdenkmal f. Herluf Trolle u. Birgitte Gøye S. 126, 130

Hirschberg → Jelenia Góra

Hildesheim S. 14

Hillerød | Schloss Frederiksborg | Marmorgalerie S. 145 f., 149, 157

Hochdorf (Schwarzwald) S. 278

Hötting b. Wessobrunn S. 276

Husum | Schloss (Witwensitz d. Hauses Schleswig-Holstein-Gottorf) S. 177, 181, 185

I

Ingolstadt S. 276

Innsbruck | Hofkirche | Kenotaph Ks. Maximilians I. S. 133

Innsbruck | Jesuitenkirche S. 278

J

Jasenitz → Jasienica

Jasienica | Augustinerchorherrenstift S. 210

Jaunbērze (Friedrichslust) | Residenz S. 273

Jaunpils (Neuenburg) | Lutherische Kirche | Ausstattung S. 222 f

Jelenia Góra (Hirschberg) | Gnadenkirche zum Hl. Kreuz S. 15

Jelgava (Mitau) S. 9, 216, 221 f., 273

Jelgava | Academia Petrina S. 226, 273

Jelgava | Ģederts-Elias-Museum | Lesepult aus d. St.-Trinitatis-Kirche S. 222, 228

Jelgava | St.-Annen-Kirche | barockes Altarretabel S. 224

Jelgava | St.-Trinitatis-Kirche | Ausstattung S. 221 f., 228

Jelgava | St.-Trinitatis-Kirche | Epitaph f. Wilhelm Becker S. 222

Jelgava | Schloss S. 9, 221, 226, 271 ff.

Jelgava | Schloss | Kirche S. 272

Jelgava | Winterpalais S. 226

Jever | Neue Stadtkirche | Edo-Wiemken-Grabmal S. 133

K

Kaliningrad → Königsberg

Kalkar S. 126, 156

Kalmar S. 136, 150

Kalmar | Schloss S. 138

Kamenka (Friedrichstein) | Schloss S. 44

Kamień Pomorski (Cammin) S. 196 f.

Kamieniec (Finckenstein) | Schloss S. 41

Kandau → Kandava

Kandava (Kandau) S. 224, 228

Kandava | Lutherische Kirche | Ausstattung S. 224

Kandava | Lutherische Kirche | Kalvarienberg S. 224

Karwiny (Carwinden) S. 37, 43 f.

Karwiny | Herrenhaus S. 37, 44

Kassel S. 133

Keila | St. Michaelis | Ausstattung S. 222

Kemberg | St. Marien | Cranach-Altar S. 200

Kempten S. 281

Kiew S. 247

Kiew | Goldenes Tor S. 247

Kirby Hall (Northamptonshire) S. 147 f.

Kißlegg | Neues Schloss S. 281

Klagenfurt S. 281

Klaipēda → Memel

Klissow (Kliszów), Schlacht von (1702) S. 177

Knoop | Kavaliershäuser S. 46

København → Kopenhagen

Kolga (Kolk) | Residenz S. 144

Königsberg (Kaliningrad) S. 15, 17, 37, 39, 41, 44, 124, 130 f., 133, 160 f., 163 ff., 167, 170, 172, 224, 226, 240

Königsberg | Dom | Epitaph f. Albrecht v. Preußen (zerstört) S. 126, 161

Königsberg | Dom | Epitaph f. Herzogin Anna Maria (zerstört) S. 131

Königsberg | Dom | Epitaph f. Herzogin Dorothea v. Preußen (zerstört) S. 123, 130

Königsberg | Dom | Epitaph f. Herzogin Elisabeth (zerstört) S. 164

Königsberg | Neue Sorge | Palais Königsstraße 65–67 S. 44

Königsberg | Pannoniushof S. 44, 50

Königsberg | Scalchii-Hof S. 50

Königsberg | Schloss S. 160 f

Königsberg | Schloss | Kirche S. 160 f., 201

Köln | Rathaus | Laube S. 126 ff.

Kolk → Kolga

Konitz → Chojnice

Kopenhagen S. 14 f., 46, 62, 119, 150, 161, 186 f., 193, 248, 264

Kopenhagen (København) | Moltke-Palais S. 46

Körner (bei Volkenroda) S. 243

Krakau (Kraków) S. 139 f.

Krakau | Hutten-Czapski-Museum | Silbermedaille mit Krzysztof Arciszewski S. 240

Krakau | Muzeum Czartoryski | Porträt Janusz Radziwiłłs v. Willem Hondius S. 251

Krakau | Muzeum Narodowe w Krakowie | Medaille auf Janusz Radziwiłł als Feldherrn der Eroberung Kiw an der Seite des polnischen Königs, 1651 S. 247

Krakau | Muzeum Narodowe w Krakowie | Medaille auf Janusz Radziwiłłs Einzug in Wilna. Revers mit der im Bau befindlichen Wilnaer Residenz, 1653 S. 247

Krakau | Muzeum Narodowe w Krakowie | Medaille mit Krzysztof Arciszewski, 1637 S. 240

Kraków → Krakau

Kristianstad (Christianstadt) | Heilige-Dreifaltigkeits-Kirche | Hochaltar S. 149

Krommenie S. 203

Kuldīga (Goldingen) | St.-Katharinen-Kirche S. 219

Kulmbach S. 24

Kulmbach | Plassenburg S. 160

Kungsholmen S. 82

L

Landsberg am Lech S. 273 f., 281

Landshut | Jesuitenkirche S. 276, 278

La Rochelle S. 240

Lauk (Muschokino) S. 38

Leeuwarden | Grote Kerk/Jacobijnerkerk | Grabmal f. Lodewijk van Nassau S. 149

Legnica (Liegnitz) S. 15, 139

Leiden S. 23, 33, 123, 237, 240, 252

Leiden | Rathaus | Fassade S. 123

Leiden | Stadtwage S. 26

Leipzig S. 7, 235 f., 243, 247, 250

Leipzig | Breitenfeld S. 250

Leitmeritz → Litoměřice

Lemberg (ukr. Lwiw, poln. Lwów) S. 140, 161

Lesten → Lestene

Lestene (Lesten) | Privatkirche d. Familie v. Fircks S. 220 f., 226, 228

Lestene | Privatkirche d. Familie v. Fircks | Kanzel S. 220 f.

Lestene | Privatkirche d. Familie v. Fircks | Orgelprospekt S. 214

Libau → Liepāja

Liegnitz → Legnica

Liepāja (Libau) | St.-Annen-Kirche | Barockretabel S. 219 f.

Litoměřice (Leitmeritz) S. 281 f.

Livorno S. 60, 93, 103, 107

London | Banqueting House S. 147

London | Charterhouse | Grabmal f. Thomas Sutton S. 157

London | Friedhof an St. Olave's, Hart Street | Tor S. 148

London | Greenwich S. 148

London | National Gallery | *Minerva schützt Pax vor Mars* (Gemälde v. P. P. Rubens), Inv.-Nr. NG46 S. 193

London | New Exchange S. 128, 138

London | Royal Exchange S. 128, 147

London | St. Paul's Cathedral | Portikus S. 147

London | Somerset House S. 148

London | Whitehall Palace S. 148

London | York House | Water Gate S. 147

Loreto S. 62, 111

Łowicz S. 273

Lübeck S. 13 ff., 124, 136, 138, 140, 161, 213, 221, 247, 252

Lübeck | Dom | Kanzel S. 136

Lübeck | Dom | Orgelprospekt d. Westbaus S. 214

Lübeck | Marienkirche | Orgelprospekt S. 228

Lübeck | Rathaus | Außentreppe S. 140

Lübeck | Rathaus | Fassade S. 138

Lübeck | Rathaus | Kriegsstube (zerstört) S. 140, 157

Lübeck | St.-Annen-Museum | Truhe d. Tischlerzunft S. 221

Lucca S. 60, 102 f.

Lund S. 262, 269

Lüneburg S. 15

Lürschau | Gut Falkenberg S. 46
Luzern S. 278
Lwiw → Lemberg
Lwów → Lemberg
Lyon S. 60, 93, 100

M

Mailand (Milano) S. 100
Mainz S. 134, 273, 281
Malbork (Marienburg) S. 164
Malbork | Pfarrkirche | Epitaph f. Piotr Konopacki S. 169
Marienburg → Malbork
Markowo (Reichertswalde) S. 37f., 43, 48
Markowo | Herrenhaus S. 37f.
Marseille S. 60, 94, 100ff.
Mazanki (Mosens) | Rittergut S. 37
Mechelen S. 8, 123, 133, 140, 152, 161, 163, 165
Meißen S. 45
Memel (Klaipėda) S. 167, 226
Mežmuiža → Augstkalne
Mirow S. 283
Mitau → Jelgava
Mittenwald S. 281
Mitterndorf S. 278
Modena S. 102
Mohrungen → Morąg
Molsheim S. 243
Mömpelgard → Montbéliard
Mons | Sainte-Waudru | Lettner (abgerissen) S. 156
Montbéliard (Mömpelgard) | Temple Saint-Martin (ev. Pfarrkirche) S. 28
Morąg (Mohrungen) S. 37, 44
Mosens → Mazanki
Moskau S. 15, 261, 283
München S. 99, 276, 278, 281
München | Bayerische Staatsgemäldesammlungen | Alte Pinakothek | *Trunkener Silen* v. P. P. Rubens, Inv.-Nr. 319 S. 181
München | Residenz S. 276
München | St. Michael S. 276
Münster S. 243
Muschkino → Lauk
Myślibórz (Soldin) S. 37

N

Namur S. 126, 136
Narva S. 14, 18
Neuenburg → Jaunpils
Neuenschantz S. 15
Neuhausen (Ostpreußen) → Gurjewsk

Neumünster (Holstein) S. 15
Neustrelitz S. 283
Neuwied | Schloss S. 43
Neuzelle S. 282
Nīca (Niederbartau) | Lutherische Kirche S. 226
Niederbartau → Nīca
Niederschönenfeld S. 276
Nijmegen S. 139
Nürnberg S. 15, 62, 116, 233, 247, 250, 252
Nürnberg | Germanisches Nationalmuseum | Medaille mit einer allegorischen Darstellung Königin Christinas von Schweden, 1650, Inv.-Nr. GNM Med14519 S. 248
Nykøbing Falster | Schloss S. 136

O

Oberpahlen → Pöltsamaa
Oels → Oleśnica
Oleśnica (Oels) | Schlosskirche | Grabmal f. Herzog Karl Christoph v. Münsterberg-Oels S. 156
Oliwa S. 243, 252
Oliwa | Zisterzienserabtei S. 169, 172
Olmütz (Olomouc) S. 280
Olomouc → Olmütz
Oosterend (Súdwest Fryslân) | Martinskirche | Chorschranke S. 133
Orléans S. 237
Osnabrück S. 243
Oxford | Botanischer Garten | Eingangstor S. 147

P

Paraiba S. 251
Paris S. 8, 39, 53, 56f., 59f., 62, 66–102, 109–112, 237, 240, 264
Paris | Louvre S. 57, 60, 86, 90, 93
Paris | Palais Royal S. 91
Pärnu (Pernau) S. 14
Pelplin | Zisterzienserabtei S. 169, 172
Pelplin | Zisterzienserabtei | Kirche S. 169
Pelplin | Zisterzienserabtei | Kirche | Hochaltar S. 169
Pernambuco | Siegerdenkmal S. 240
Pernau → Pärnu
Pfreimd S. 278
Pieniążkowo (Pienonskowo) | Pfarrkirche | Grablege v. Jerzy Oleski S. 169
Pillau → Baltijsk
Pirna S. 46
Pisa S. 60, 102–105
Polling S. 276

Poltawa S. 64
Pöltsamaa (Oberpahlen) | Schloss S. 9, 226, 273
Porto Calvo S. 240, 251
Posen (Poznań) S. 163
Potsdam | Neues Palais S. 282
Potsdam | Nikolaikirche S. 283
Potsdam | Schloss Sanssouci S. 282f.
Potsdam | Stadtschloss S. 43, 282
Poznań → Posen
Prag | Matthäuskapelle am Loretoplatz S. 282
Prag | Stift Břevnov (Breunau) S. 281

R

Rastatt | Schloss S. 281
Regensburg S. 114f.
Reichertswalde → Markowo
Reval (Tallinn) S. 7f., 12–19, 24, 140, 222, 226
Reval | Dom | Grabmal f. Pontus de la Gardie u. Sofia Gyllenhielm S. 16, 143
Reval | Rathaus S. 16f., 21
Reval | Schwarzhäupterhaus S. 16, 144
Reval | Stadtmuseum | Epitaph der Schwarzhäupter zum Gedächtnis der im Russisch-Livonischen Krieg gefallenen Brüder, Inv.-Nr. 4938 S. 15f.
Rheinsberg | Schloss S. 283
Riga (Rīga) S. 7f., 14f., 18, 22ff., 28–34, 140, 143, 213f., 223f., 226f., 241, 243f., 248f., 257, 265, 268
Riga | Dannensternhaus S. 29ff., 34
Riga | Dom | Grabmal f. den Freiherrn v. Dunten S. 224
Riga | Dom | Kanzel S. 222
Riga | Dom | Kirchenbank d. Schwarzhäupter S. 224
Riga | Dom | Orgelprospekt von 1595 S. 213
Riga | Große Gilde S. 26
Riga | Heilig-Geist-Konvent | Speicher | Tauben-Emblem S. 224
Riga | Jesuskirche (1710 abgebrannt) S. 28
Riga | Mazā-Grēcinieku-Straße 3 (Gebäude von 1683 abgerissen) S. 31f.
Riga | Museum f. Stadtgeschichte u. Schifffahrt | barockes Altarretabel aus St. Jakobi S. 224, 228
Riga | Museum f. Stadtgeschichte u. Schifffahrt | Statue d. hl. Christophorus, Inv.-Nr. VRVM 57907 S. 223f., 228
Riga | Museum f. Stadtgeschichte u. Schifffahrt | Statuen v. 20 Kriegerern S. 223f., 228
Riga | Museum f. Stadtgeschichte u. Schifffahrt | Wappen d. Herzogin Elisabeth Magdalena v. Pommern S. 222
Riga | Petrikerkirche S. 26ff., 34

Riga | Petrikirche | Turm S. 26 f.
 Riga | Petrikirche | Westfassade S. 27 f.
 Riga | Rathaus S. 26
 Riga | Reuternhaus S. 29 ff.
 Riga | St. Jakobi S. 224, 228
 Riga | St. Jakobi | barockes Altarretabel S. 224, 228
 Riga | St. Jakobi | Kirchenbank d. Schwarzhäupter S. 224
 Riga | Schwarzhäupterhaus S. 143
 Riga | Stadtwaage S. 24 ff.
 Riga | Standbild d. hl. Christophorus S. 223
 Riga | Zeughaus S. 224
 Rom S. 8, 32 f., 53 f., 56, 60 f., 93–115, 123, 248, 258
 Rom | Forum Boarium | Janus-Bogen S. 147
 Rom | Santa Maria del Popolo | Wandgräber v. Andrea Sansovino S. 156
 Rosenheim S. 276, 278
 Roskilde S. 177, 269
 Roskilde | Dom | Grabstätte f. Kg. Friedrich II. S. 133
 Roskilde | Dom | Königliches Mausoleum f. Kg. Christian III. S. 126, 133
 Rottenmünster S. 278
 Rotterdam S. 161
 Rotterdam | Schielandshuis S. 30
 Rotterdam | Statue d. Erasmus v. Rotterdam S. 145
 Rucava (Rutzau) | Lutherische Kirche | Ausstattung S. 226
 Ruhenthal → Rundäle
 Rundäle (Ruhenthal) | Schloss S. 9, 226, 228, 271, 283
 Rutzau → Rucava

S

Sagan S. 243
 Sambród (Samrodt) S. 38
 Samiten → Zemīte
 Sammarei S. 278
 Samrodt → Sambród
 St. Blasien S. 281
 St. Denis | Abteikirche (heute Kathedrale) S. 126
 St. Petersburg S. 15, 273, 283
 St. Petersburg | Eremitage | Entwurf, *General Teutsch richtet den Frieden* Inv.-Nr. 15291 S. 188 f.
 St. Petersburg | Kunstkammer | Gottorfer Riesenglobus S. 177
 Sasiny (Sassen) | Herrenhaus S. 39
 Sassen → Sasiny
 Saumur S. 237

Savoyen S. 93 f.
 Schleck → Zlëkas
 Schleswig | Dom S. 178
 Schleswig | Dom | Blaue Madonna S. 178
 Schleswig | Dom | Grabmal Friedrichs I. v. Dänemark S. 124, 126, 128, 133
 Schleswig | Dom | Kielmannseckscher Altar S. 178, 184
 Schleswig | Dom | Obere Fürstengruft S. 183 f.
 Schleswig | Schloss Gottorf S. 177 f., 184, 186 f., 190
 Schleswig | Schloss Gottorf | Kapelle | Gemäldezyklus S. 177
 Schleswig | Schloss Gottorf | Neuwerkgarten | Amalienburg S. 184 f.
 Schlobitten → Słobity
 Schlodien → Gładysze
 Schneeberg | St. Wolfgang | Cranach-Altar S. 200
 Schönberg → Skaistkalne
 Schwerin | Schloss S. 136
 Schwerin | Schlosskirche S. 136
 Seeland → Sjælland
 Sjælland (Seeland) S. 260
 Skaistkalne (Schönberg) | Jesuitenkloster S. 225 f.
 Skaistkalne | Kath. Kirche Mariä Himmelfahrt | Ausstattung S. 225
 Skara | Dom | Grabmal f. Erik Soop u. Anna Posse S. 149
 Skierniewice S. 273
 Słobity (Schlobitten) | Schloss S. 37–44, 47 f.
 Słupsk (Stolp) | Schloss S. 210
 Smolensk S. 238
 Soldin → Myślibórz
 Sorau → Żary
 Sowetsk (dt. Tilsit, lit. Tilžė) S. 167
 Stade S. 15
 Stadthagen S. 156
 Stare Pole (Altfeld) | Evangelische Kirche | Ausstattung S. 221
 Sternberg → Grzywna
 Stettin (Szczecin) S. 9, 15, 46, 68, 160 f., 195–208
 Stettin | Herzogliche Kunstkammer S. 205
 Stettin | Marienkirche | Grablege d. Wilhelm Zacharias S. 201
 Stettin | Muzeum Narodowe w Szczecinie S. 195
 Stettin | Muzeum Narodowe w Szczecinie | Abendmahlskelch (Barnimskelch) S. 206
 Stettin | Muzeum Narodowe w Szczecinie | *Apotheose Herzog Philipps II. von Pommern* S. 206 ff.

Stettin | Muzeum Narodowe w Szczecinie | Bildnis Herzog Philipps I. v. Pommern S. 203, 208
 Stettin | Muzeum Narodowe w Szczecinie | Silberplatten mit Passionsszenen nach Hendrik Goltzius S. 205 f., 208
 Stettin | Muzeum Narodowe w Szczecinie | Stammbaum d. Herzöge v. Pommern, 1598 S. 203, 208, 211
 Stettin | Muzeum Narodowe w Szczecinie | Triptychon v. 1568 S. 200
 Stettin | St. Jakobi | Orgelprospekt S. 197
 Stettin | Schloss S. 195, 201, 208
 Stettin | Schloss | Schlosskirche S. 201, 206
 Stettin | Schloss | Schlosskirche | Triptychon S. 201
 Stockholm S. 7 ff., 14 ff., 24, 27, 29, 31, 53 f., 56 f., 59 f., 62 f., 68, 73, 89, 96–99, 143 f., 177, 181, 186, 192, 106–112, 118, 224, 226, 243, 247 f., 252, 255–268
 Stockholm | Hoftheater S. 61
 Stockholm | Krigsarkivet | Panorama der Stadt Riga, 1700 (SFP, Riga Nr. 26) S. 28, 218 f.
 Stockholm | Riddarholm-Kirche | Grabmäler f. Kg. Magnus I. Ladulås u. Kg. Karl VIII. Knutsson S. 135
 Stockholm | Riddarhuset S. 152
 Stockholm | St. Gertrud S. 258, 268 f.
 Stockholm | St. Nikolai | Grabmal f. Jesper Mattson Cruus u. Brita de la Gardie S. 152
 Stockholm | Schloss S. 53, 56, 59 f., 63, 144, 150, 152
 Stockholm | Schwedisches Nationalmuseum | Mappe mit Bühnenbildentwürfen v. Göran J. Adelcrantz, Inv.-Nr. NMH THC 600 S. 61, 65
 Stockholm | Schwedisches Nationalmuseum | Statens Porträttsamling Gripsholms Slott | Allegorie auf die Krönung Hedwig Eleonoras, Jürgen Ovens, Inv.-Nr. NMGrh 1222 S. 181, 184, 187 f., 192
 Stockholm | Schwedisches Nationalmuseum | Statens Porträttsamling Gripsholms Slott | *Das Gottorfer Friedensfest*, Inv.-Nr. NMGrh 452 S. 181, 187
 Stolp → Słupsk
 Stralsund S. 14, 54, 67 f.
 Straßburg (Strasbourg) S. 8 f., 23 f., 33, 231, 243, 252
 Straßburg | Jung St. Peter (Saint-Pierre-le-Jeune) S. 23
 Straßburg | Neue ev. Kirche (Temple Neuf) S. 250
 Stelmuže | Kirche | Ausstattung S. 223
 Stuhmsdorf → Sztuńska Wola
 Subate (Subbath) S. 223
 Subbath → Subate
 Stuttgart S. 160, 278

Svête (Swethof) | Schloss S. 226, 273
 Swethof → Svête
 Szczecin → Stettin
 Sztumska Wola (Stuhmsdorf) S. 252

T

Taivassalo | Kirche | Kanzel S. 222
 Tallinn → Reval
 Tapiau → Gwardeisk
 Tartu S. 14
 Tepliuva → Gwardeisk
 Thorn → Toruń
 Tilsit → Sowetsk
 Tobago S. 216
 Tönning S. 177f., 18
 Tönning | Festung S. 177
 Torgau S. 200, 203
 Thorn (Toruń) S. 8f., 160, 163, 165ff., 172
 Thorn | Haus d. Franz Esken | Bauornament S. 167
 Thorn | Marienkirche | Epitaph f. Familie Neisser S. 163
 Thorn | Marienkirche | Epitaph f. Familie Stroband S. 167
 Thorn | Rathaus S. 165, 172
 Toruń → Thorn
 Tournai | Kathedrale | Chorschranke S. 128, 131, 138
 Traventhal S. 177
 Treptow S. 197
 Trinidad S. 216
 Troistedt S. 282
 Tübingen S. 160
 Turin S. 93f., 117
 Turku S. 21

U

Ueckermünde | Schloss S. 203, 208
 Ugahlen → Ugäle
 Ugäle (Ugahlen) | Lutherische Kirche | Ausstattung S. 224
 Ugäle | Lutherische Kirche | Orgelprospekt S. 214
 Ulm S. 289
 Unna | Ev.-lutherische Kirche | Kanzel S. 223
 Uppsala S. 56, 269
 Uppsala | Dom | Grabplatten S. 21
 Uppsala | Dom | Marmorgrab f. Kg. Johann III. S. 130
 Uppsala | Dom | Grab f. Kg. Gustav I. Wasa S. 143
 Uppsala | Dom | Grab f. Gustaf Banér S. 150

Uppsala | Universität | Gustavianum S. 150
 Uppsala | Universität | Münzkabinett | Silberne Medaille über den Altonaer Vertrag, Anton Meybusch, Stockholm, um 1689/90 S. 264
 Uppsala | Universität | Münzkabinett | Silberne Medaille über die Erziehung Karls XI., Anton Meybusch, Stockholm, um 1669 S. 262
 Uppsala | Universität | Münzkabinett | Silberne Medaille über den Feldzug Karls X. Gustav über den Großen Belt, Johann Georg Breuer, Stockholm, um 1658 S. 260
 Uppsala | Universität | Münzkabinett | Silberne Medaille über den Frieden von Nimwegen und Saint-Germain, Anton Meybusch, vermutlich Paris, um 1685 S. 264
 Uppsala | Universität | Münzkabinett | Silberne Medaille über den Sieg Karls XI. in Lund, Johann Georg Breuer, vermutlich Braunschweig, um 1677 S. 262
 Uppsala | Universität | Münzkabinett | Silberne Medaille zur Krönung Königin Christinas, Johan Rethé, Stockholm, 1650 S. 258
 Uppsala | Universität | Münzkabinett | Silberne Medaille zur Krönung Königin Christinas, Erich Parise, Stockholm, 1650 S. 258
 Uppsala | Universitätsbibliothek | Porträt Kg.in Christinas von Schweden, Kupferstich von Johan Dürr, 1648, nach Jacob Elbfas (1644) S. 257
 Utrecht S. 8, 144, 152
 Utrecht | Zitadelle Vredenburg S. 136

V

Vadstena | Schloss S. 139
 Vadstena | Klosterkirche | Grabmal f. Magnus Gustavsson Wasa S. 139
 Västerås | Schloss Tidö | Porträt d. Landrats Lode, Ernst Wilhelm Londicer S. 21
 Vecpiebalga (Alt-Piebalg) | Gutskirche | Gedenkstein f. Kg.in Hedwig Eleonora S. 224
 Venedig S. 60, 62, 94f., 99–115, 218
 Ventspils (Windau) S. 9, 214, 216, 218
 Ventspils | Werft S. 216, 218f., 221, 227
 Versailles S. 70, 79, 82f., 86–91
 Vibyholm S. 150
 Viehbach S. 278
 Vilnius → Wilna
 Vircava (Würzau) | Schloss S. 226, 273
 Vornbach S. 278

W

Warschau (Warzawa) S. 273, 283f.
 Warschau | Heilig-Kreuz-Kirche S. 221
 Warschau | Königsschloss S. 273
 Warschau | Krasiński-Palast S. 273

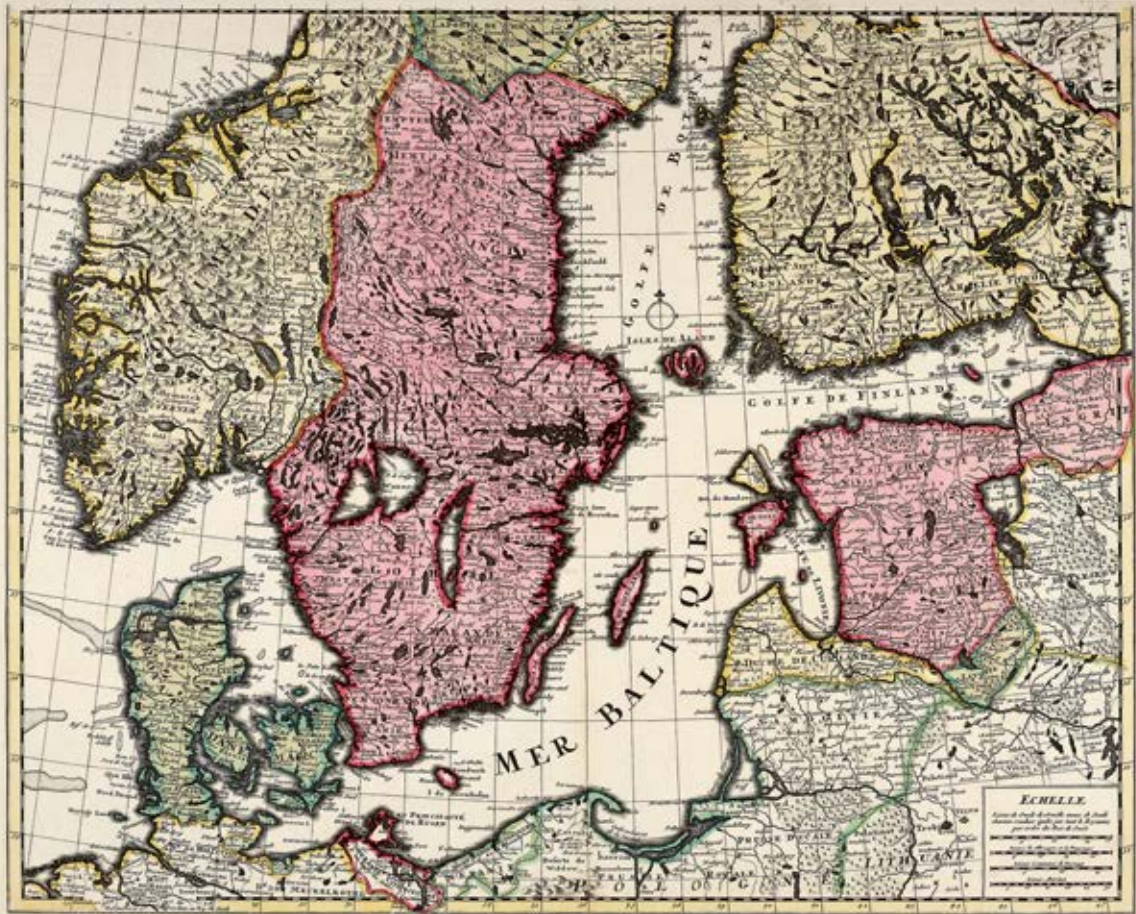
Warschau | Łazienki-Palast S. 226, 273
 Warschau | Primas-Palast S. 273
 Warschau | Tyszkiewicz-Palast S. 273
 Warszawa → Warschau
 Weikersheim | Schloss S. 134
 Weilheim S. 274, 276, 284
 Weimar | Schloss Belvedere S. 282
 Wessobrunn S. 7, 9, 273–278, 281, 284ff.
 Wessobrunn | Kloster S. 274ff., 284
 Westminster S. 244
 Wettenhausen S. 287
 Wien S. 9, 62, 98–101, 106–119, 231f., 273
 Wien | Jesuitenkirche S. 225
 Wildermimling S. 276
 Wilna (Vilnius) S. 247
 Wilna | Residenz S. 247
 Windau → Ventspils
 Windsor | Schloss S. 147
 Wismar S. 14, 136
 Wismar | Marienkirche | Orgelprospekt S. 213
 Wittenberg S. 197
 Wolfegg | Schloss S. 281
 Wolgast | St. Petri | *Das Letzte Abendmahl* S. 197
 Wrocław → Breslau
 Würzau → Vircava
 Würzburg S. 281
 Würzburg | Juliahospital S. 134
 Würzburg | Universität S. 134
 Würzburg | Universität | Kirche (Neubaukirche) S. 134

Y

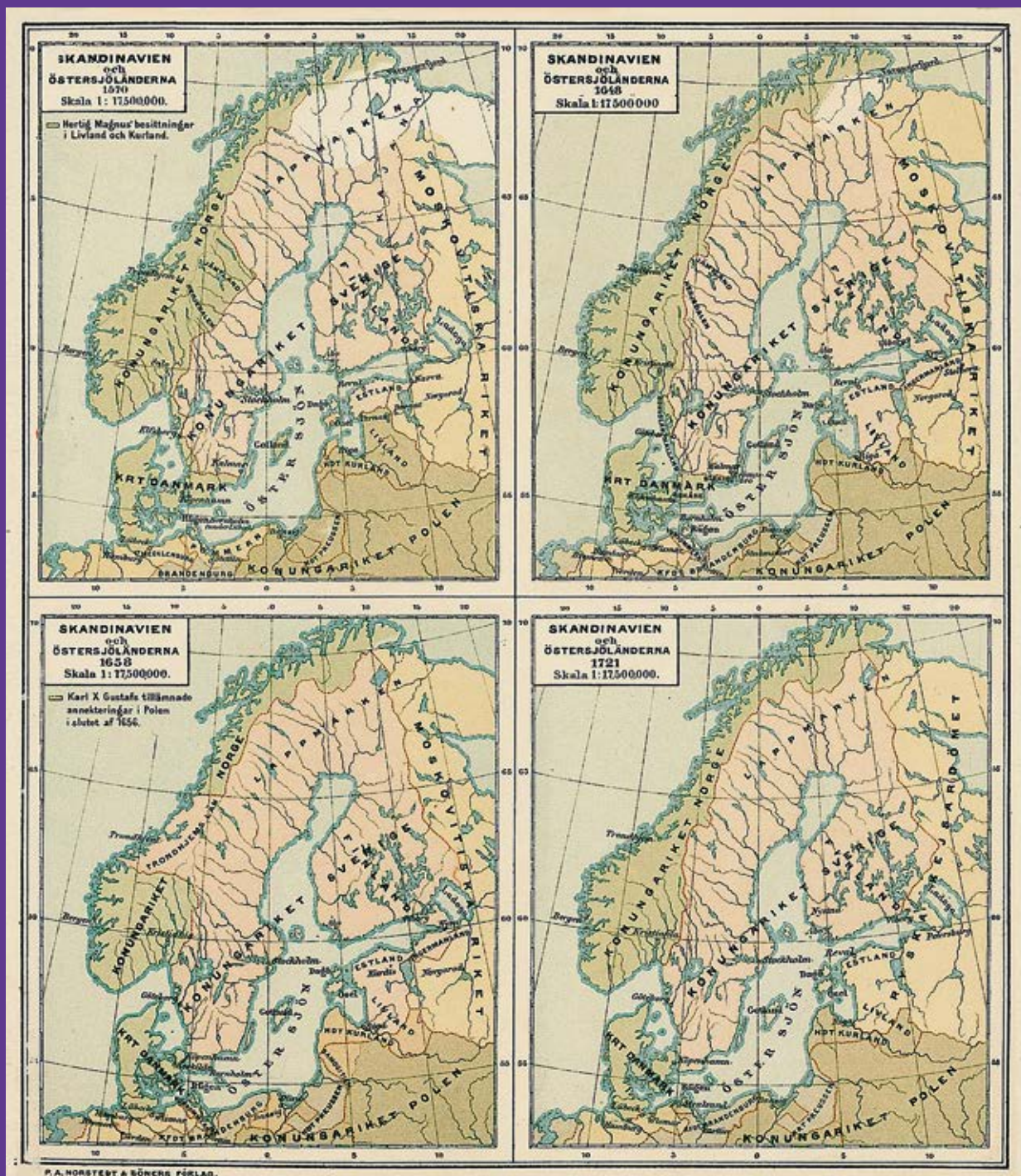
Ypern S. 133

Z

Zaļenieki (Grünhof) | Herrenhaus S. 273
 Żary (Sorau) S. 206
 Zemīte (Samiten) 224
 Zerbst | Schloss S. 282
 Zlēkas (Schleck) | Lutherische Kirche | Ausstattung S. 222
 Zürich S. 31
 Zweibrücken S. 57
 Zwickau | St. Marien | Turm S. 27



Taf. XLIII Das Königreich Schweden im Zentrum Skandiaviens und der Ostseeanrainer. Kupferstich, 1700. Hannover, Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek – Niedersächsische Landesbibliothek, Mappe XXVIII, 1, A, 6 (Foto: public domain)



Taf. XLIV Skandinavien och Östersjöländerna / Skandinavien und die Ostseeländer, 1570, 1648, 1658, 1721
(ex: HILDEBRAND/SELANDER: Historisk Atlas. Stockholm 1880, public domain)

Mobilität und Migration waren in der Frühen Neuzeit wie heute wichtige Motoren künstlerischer Entwicklungs- und Transferprozesse. Doch welche Faktoren spielten dabei eine entscheidende Rolle? Wie wirkten sich Kriege, militärische Konfrontationen, aber auch Hungersnöte und Epidemien auf Künstler und Kunsthandwerker in der Ostseeregion der Frühen Neuzeit aus? Welche Chancen boten sich für sie durch Bewegung und Mobilität? Welche Orte waren für sie attraktiv, wie integrierten sich die Einwanderer in der Fremde, und wie wurden sie dort erfolgreich? Mit diesen Fragen befassen sich die Autorinnen und Autoren im vorliegenden Band und untersuchen anhand vielfältiger Fallbeispiele Wanderbewegungen verschiedener künstlerischer Berufe, tatsächliche Arbeitsbedingungen sowie die damit einhergehenden dynamischen Transferprozesse. Gerade militärische Konflikte steigerten bei den beteiligten politischen Protagonistinnen und Protagonisten das Bedürfnis nach visueller Kommunikation und künstlerischer Repräsentation. Für Künstler und Kunsthandwerker wirkte sich eine weite Wanderung in ein fremdes Land auf diese Weise trotz hohem Risiko, eingeschränktem Wissen um ferne Gebiete und beschwerlichem Reisen oft günstig auf das individuelle Fortkommen aus. Als Resultat führte dieses Phänomen zu künstlerischen Innovationen im gesamten hier untersuchten Kulturraum mit seinen eng untereinander verknüpften Regionen, Metropolen und Orten.



Leibniz-Institut für
Geschichte und Kultur
des östlichen Europa