



Abb. 1: Apotheose Joachim von Sandrarts: Zeichnung von Michael Willmann in Braun, Grau und Schwarz, Feder und Pinsel, laviert, Weißhöhung, auf gelblichem Papier, 1682, Wien, Albertina, Inv. Nr. 3567/1.

Vom Gerangel im Künstlerhimmel

Die „Apotheose Joachim von Sandrarts“ (Federzeichnung von 1682)

Anna Schreurs-Morét

Unter dem Titel „Ein Saal voller ‚Helden‘“ stellte eine Rezensentin der Bambi-Verleihung im November 2014 in der „Süddeutschen Zeitung“ eine derjenigen Fragen, die uns auch im Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“ beschäftigen. Sie konstatiert, dass „an diesem Abend alle Ausgezeichneten partout als Helden bezeichnet“ wurden, um dann zu fragen: „Was genau macht denn zum Beispiel einen Elyas M'Barek zum Helden, der für ‚Fack ju Göhte‘ einmal mehr (warum eigentlich?) ausgezeichnet wurde“.¹ Mit dem Bambi werden die ‚Besten‘ geehrt, in verschiedenen Kategorien. Sie ragen heraus aus der Masse der Schauspieler, Sänger, Autoren und verfügen über eine immens große Verehrergemeinschaft. Aber reicht dies aus, um als Held gefeiert zu werden?

Mit einer frühen Form solcher Auszeichnungen von Künstlern beschäftigt sich dieser Beitrag. Es sind heute antiquierte Formen: In Text und Bild ehrte der deutsche Maler Joachim von Sandrart seine Zeitgenossen; jeweils durch eine Lebensbeschreibung mit Werkverzeichnis und durch ein Porträt hob er sie aus der Masse der Künstler hervor (Abb. 2 und 3). Er veröffentlichte diese Viten in den ersten beiden Bänden seiner opulenten Publikation, der „Teutschen Academie“, erschienen in Nürnberg 1675–1680. Damit machte er viele seiner Zeitgenossen unsterblich und bewahrte ihr Andenken bis auf den heutigen Tag.² Diese Form der Unsterblichkeit macht sie nicht zu (Künstler-)Helden. Doch dokumentiert eine Zeichnung des schlesischen Malers Michael Willmann, die sich heute im Besitz der Albertina in Wien befindet,³ dass dem Autor dieser Lebensläufe ein Platz im

¹ Ruth Schneeberger: Ein Saal voller „Helden“, in: Süddeutsche Zeitung, 14. November 2014, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/bambi-wir-sind-helden-1.2220473-2>, 20. Juni 2015.

² Online verfügbar unter: Joachim von Sandrart: Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, Nürnberg 1675–1680, hrsg. von Thomas Kirchner [et al.] 2008–2012; im Folgenden wird unter der Abkürzung TA aus dieser Edition zitiert.

³ Michael Willmann: Apotheose Joachim von Sandrarts, Albertina, Wien, Inv. Nr. 3567/1, 1682, Feder und Pinsel in Braun, Grau und Schwarz, laviert, Weißhöhung, auf gelblichem Papier, [http://sammungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[3567/1\]&showtype=record](http://sammungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[3567/1]&showtype=record), 20. Juni 2015. Zu der Zeichnung siehe Christian Klemm: Joachim von Sandrart. Werke und Lebenslauf, Berlin 1986, S. 38, S. 339; Hubert Lossow: Michael Willmann (1630–1706) Meister der Barockmalerei, Würzburg 1994, S. 88; Anna Schreurs: Apoll und der Zodiacus: Die Fruchtbringende Gesellschaft zieht auf den Parnass – Anmerkungen zum Fronspiz von Sandrarts *Iconologia Deorum*, in: Kathrin Schade [et al.] (Hrsg.): Zentren und Wirkungskreise der Künste im 17. Jahrhundert, Berlin 2008, S. 119–120.

Götterhimmel eingeräumt wurde und damit seine schriftstellerische, die Künstler verewigende Tätigkeit als Tat eines Helden vorgestellt wird.

Auf dem Blatt, das in seinen Maßen von $31,3 \times 20,3$ Zentimetern etwa heutiges DIN A4-Format aufweist, herrscht ein enges Gedränge (Abb. 1): Die Apotheose des Künstlers erweist sich als ein turbulentes Geschehen. Dabei thront der hier geehrte Maler und Kunstschriftsteller Joachim von Sandrart zunächst noch recht gelassen auf der Erdkugel. Minerva, als Schutzgöttin der Künste weist ihm den Weg nach oben. Ihr assistiert Merkur, von oben herabstürzend und in der verkürzten Form fast nur erkennbar am Flügelhut. Im Götterhimmel ist alles in wilder Aufregung. Während Fama links den Ruhm des Künstlers in die Welt posaunt, nähert sich Chronos mit Sense und Stundenglas: Er hinterfängt den Maler und entreißt ihm in rasantem Schwung und mit entschiedenem Griff die Pinsel. Indessen eilt Apoll, in hellem Strahlenkranz, mit seinen sich wild aufbäumenden Pferden im Sonnenwagen auf Sandrart zu, um ihn mit dem Lorbeerkrantz zu krönen. Begleitet wird sein Tun vom Rat der Götter, dem der thronende Jupiter und seine Gattin Juno, mit Pfau, vorsitzen. Am oberen Bildrand schließlich umfasst der Zodiacus das Geschehen, das Band der zwölf Sternbilder in der scheinbaren Bahn der Sonne im Lauf eines Jahres; Löwe, Jungfrau, Waage und Skorpion sind zu erkennen.

Gemeinsam mit der Zeichnung wird ein Brief von Michael Willmann in der Wiener Albertina verwahrt⁴: Dieses Schreiben und die Zeichnung stellen zusammen eine Postsendung dar, die der deutsche Maler am 12. September 1682 aus seiner Wohn- und Wirkungsstätte, dem schlesischen Leubus, an den hochbetagten Joachim von Sandrart nach Nürnberg schickte (Abb. 4 und 5).

Um die Motive der Zeichnung und den Inhalt des Briefes zu verstehen, sind einige Hintergrundinformationen erforderlich: In den Jahren 1675 und 1679 waren die ersten beiden Bände der „Teutschen Academie“ Sandrarts erschienen: Während der erste Band (1675) bereits eine Vielzahl von Viten noch lebender Künstler (vor allem italienischer und niederländischer) verzeichnet, hatte Sandrart im zweiten Band (von 1679) eine Reihe von Lebensläufen deutschsprachiger Künstler aus seinem direkteren Umfeld hinzugefügt – doch Michael Willmann

kungsräume der Antikenrezeption. Zur Bedeutung von Raum und Kommunikation für die neuzeitliche Transformation der griechisch-römischen Antike. Akten der internationalen Tagung an der Humboldt-Universität, Münster 2007, S. 151–158; Susanne Meurer: Sandrart und seine Leser. Zur Rezeption der *Teutschen Academie*, in: Sybille Ebert-Schifferer / Cecilia Mazzetti di Pietralata (Hrsg.): Joachim von Sandrart. Ein europäischer Künstler und Theoretiker zwischen Italien und Deutschland. Akten des Internationalen Studentagtes der Biblioteca Hertziana Rom, München 2009, S. 233–244; Salzburger Barockmuseum (Hrsg.): Michael Willmann und sein Kreis: Johann Christoph Liska, Georg Wilhelm Neuhertz und Johann Jakob Eybelwieser. Zeichnungen (Schriften des Salzburger Barockmuseums; 26), Salzburg 2001, S. 84–85 Nr. 29.

⁴ Brief Willmanns an Sandrart, Wien, Albertina, Inv. Nr. 3567/2 r/v, 1682, Feder in Braun und Grau, [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[3567/2r\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[3567/2r]&showtype=record), 20. Juni 2015; [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[3567/2v\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[3567/2v]&showtype=record), 20. Juni 2015.

war nicht dabei. Dabei gehörte er, geboren 1630 in Königsberg, nach mehrjähriger Tätigkeit als Hofmaler für den Großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg in Berlin und darauf folgender Beschäftigung als Maler mit großer Werkstatt am schlesischen Zisterzienserkloster Leubus zu den renommiertesten Künstlern seiner Zeit.⁵ In einem Selbstporträt, unterzeichnet mit „M. Willmann“ und datiert auf 1682 – also im gleichen Jahr entstanden wie die Zeichnung und der Brief an Sandrart –, präsentiert sich der Maler vor dunklem Hintergrund in stolzer Pose (Abb. 6).⁶ Gesicht und Kragen sind, im Gegensatz zur Mütze, die nur mit wenigen Pinselstrichen angedeutet im Dunkeln liegt, hell beleuchtet und damit betont. Die lebendige Augenpartie und das natürlich herabwallende Haar zeigen einen Mann voller Energie; in großer Unmittelbarkeit und mit ausgeprägtem Selbstbewusstsein scheint uns der Künstler entgegenzutreten.

In Michael Willmann muss nach seiner Lektüre der „Teutschen Academie“ – und nachdem er entdecken musste, dass seine Person darin fehlte – wohl der Entschluss gereift sein, das Schicksal seines Künstlerruhms selbst in die Hand zu nehmen und zur Feder zu greifen. Er verfasste ein Dankesschreiben an den Autor Sandrart für die „so herrliche[r] undt durch große Pein, miehe [Mühe, A. S.-M.] und arbeit auffgerichtete Neue Academie-bücher“.⁷ Kein Deutscher könne so undankbar sein, diese Arbeit nicht zu loben: Die Bücher trügen dazu bei, die ehemals hochberühmte Malerei der Deutschen wieder zu neuem Leben zu erwecken.⁸

Solch ein Lob, in Kombination mit der virtuosen Federzeichnung, mit der er dem verehrten Kollegen eine Kostprobe seines Könnens übermittelt, sollte doch wohl ausreichen, um sich als Kandidat für eine Aufnahme in den Reigen der Künstlerviten zu empfehlen. Damit war es aber nicht genug. Dem Dank fügt Willmann auf der Rückseite des Schreibens eben jenen Wunsch in Worten hinzu,

⁵ Zu Willmann siehe die Monographie von Lossow: Willmann (Anm. 3).

⁶ Ebd., S. 113 Nr. 145 (64 × 51 cm), Warschau, Nationalmuseum; vgl. dazu auch die Ausführungen ebd., S. 66.

⁷ Brief Michael Willmanns an Joachim von Sandrart vom 12. September 1682 in der Albertina in Wien, publiziert in Lossow: Willmann (Anm. 3), S. 131–132.

⁸ „Denn, wer wolte wol unter unß Teitschen so undankbar seyn, der nicht, wegen So herrlicher undt durch große Pein, miehe undt arbeit aruffgerichtete Neue Academie-bücher, 1000 fältigen Dank sagen wolte. maßen hierdurch unsre Nation (vor anderen) hochberühmet, die Edle Mahler Kunst, welche an vielen ohrten leyder fast bespottet, wol gar außgeleschet undt verdinsteret worden, durch dieses Neuwe licht aber wiederumb angeflammet werden kann“, zitiert nach Lossow: Willmann (Anm. 3), S. 132. Wie genau Willmann in der „Teutschen Academie“ studiert hat, lässt sich aus der Wortwahl ablesen, die deutlich auf Zeilen aus Sandrarts eigenem Lebenslauf rekuriert („Die Königin Germania sahe ihre mit herrlichen Gemälden gezierte Paläste und Kirchen hin und wieder in der Loh auffliegen/ [...]. Das gnädige Schicksel erbarmete sich dieser Finsternis/ und ließe der Teutschen Kunst-Welt eine neue Sonne aufgehen: [...] Dieser ist/ der Wol-Edle und Ge-strenge Herr Joachim von Sandrart/ [...] welchen die Natur mit einem solchen Geist begabt/ der nicht anders als leuchten konte/ und/ durch seine Liecht-volle Vernunft-Strahlen/ die der Edlen Mahlerey-Kunst entgegenstehende schwarze Gewölke/ aufzuheben vermochte.“, TA 1675 (Anm. 2), S. 3, <http://ta.sandrart.net/-text-621>, 20. Juni 2015).

290	II. Theils III. Buch. David Vinckebom und Peter Paul Rubens/Mahlere. XVI. Capitel.
Seine Werke.	die schöne Grenztragung in der Kälsbergasen zu Amsterdan / bey dem Kunstliebenden Herrn Joann de Bruyn / auswieset / neben einer Bauten-Kirchwech/ vorwinnen er unterschiedliche Pferde/ Wagen / Häuser / Männer / Gewehr / und andere Antiquitäten angebracht. Mehr ist zu Frankurt gekommen / vor Christus den Blinden am Weg schend macht / und andere fast wiedig.
	ungahbare Landschaften / denn sehr viel durch Nicola de Bruyn in Kupfer gebrach worden / damit er dieses Meisters Kunst verewigen möchte / und zwar ware dessen Geist (der ihm neben der Mahlerey / auch das Kupferstechen und Glasmahlen / ohne fernere Handleitung / angegeben) eines solchen unsterblichen Lobs auch wert.
	49 22 44 49 22 44 49 22 44 49 22 44 49 22 44 49 22 44 49 22 44 49 22 44 49 22 44 49 22 44
	Das XVI. Capitel.
	Peter Paul Rubens / und noch drey andere Mahlere.
	Inhalt.
	Antorf ist glückseliger dann Rom / in Aufziehung der Mahlere. CXXVI. Peter Paul Rubens / Mahler von Antorf : Sein Lehrmeister : Komt zu Erz-Herzog Alberto in Dienst : Von da nach Rom : Seine Werke zu Rom : Komt wieder zurück in Niderland / und daselbst in großes Ansehen : Seine Werke : Besucht die Künstler in Holland : Sein Urtheil über die Holländische Mahlerey : Seine Art / die Discipel zu unterrichten : Seine Erfindung reich zu werden : Abraham Janson neidet sein Glück an : Komt als ein Königlicher Gesandter in Engelland / und wegen vertrauter Staats Geschäfte in Ungelenken : Samlet einen großen Schatz von Kunstschriften : Seine Werke in Ober-Deutschland : Seine Leibbegängniß. CXXVII. Philipp Uffenbach / Mahler von Frankfurt : Seine Arbeit. CXXVIII. Adam Elsheimer / Mahler von Frankfurt : Komt nach Rom : Begibt sich auf die Kleine Werke / und mahlet die Reis des jungen Tobias : Eine Latona / und andere seine Werke : Seine Vacht-Stücke : Sein Werk zu Frankfurt / die Vergnügung : Die Flucht Christi in Egypten : Unterscheid der Kupferstecher- und Mahl-Kunst : Seine Tiefsmühigkeit / und Lebenswandel. CXXIX. Jacob Ernst Thoman / von Hagedstein : Ist ein kostlicher Landschaft Mahler : Wird Käyserlicher Kriegs-Commissarius und Provinzial-Meister.
Antorf ist glückseliger dann Rom / in Aufziehung der Mahlere.	<p>S ist Welt-kündig / daß schon benebens in ihm immerzu eine Begierde zu der edlen Mahl-Kunst / obwohl er / und darüber / die berühmter Niderländische Stadt Antorf / vor allen andern der Welt / in Erziehung und Herführung der Kunst-reichen Geister / in der Eelen Mahl-Kunst den Ruhm / Lob und Preis gehabt / daß sich auch Don schafft ihr nicht dörfern entgegen sezen / weil fast alle / die daselbst gemahlt und Lob-würdige Werk hinterlassen / fremd / und entweder von Urbino / Florenz / Venedig / oder meistens theils von Bolognen waren. Also das Antorf sich dößtlich herfür thun / und vor and're glückselig schäzen kan.</p>
CXXVI. Peter Paul Rubens / Mahler von Antorf.	<p>Unter andern nun der ans ihr entsprochenen / ist auch Peter Paul Rubens / der fürtreßliche Künstler / so alda anno 1577. den 28. Junii / von seurenchen Eltern gebohren worden. Nachdem er dann zu allen der Jugend nöthigen Exercitien an gehalten worden / ließ er in den Studien alsbald ein sonderbares ingenium / Wit und Verstand verspüren / also daß seine Lehrmeister ihn zu einer Advocatur an funstige Zeit tauglich gemacht / nicht ohne große Freude seiner Eltern ; weil aber</p> <p style="text-align: right;">S. 108 Komt zu Erz-Herzog Alberto in Dienst.</p> <p style="text-align: right;">S. 109 Hierauf hat er sich nach Rom gemacht / und daselbst</p>

Abb. 2: Vita des Peter Paul Rubens in der „Teutschen Academie“ von Joachim von Sandrart: Nürnberg 1675.

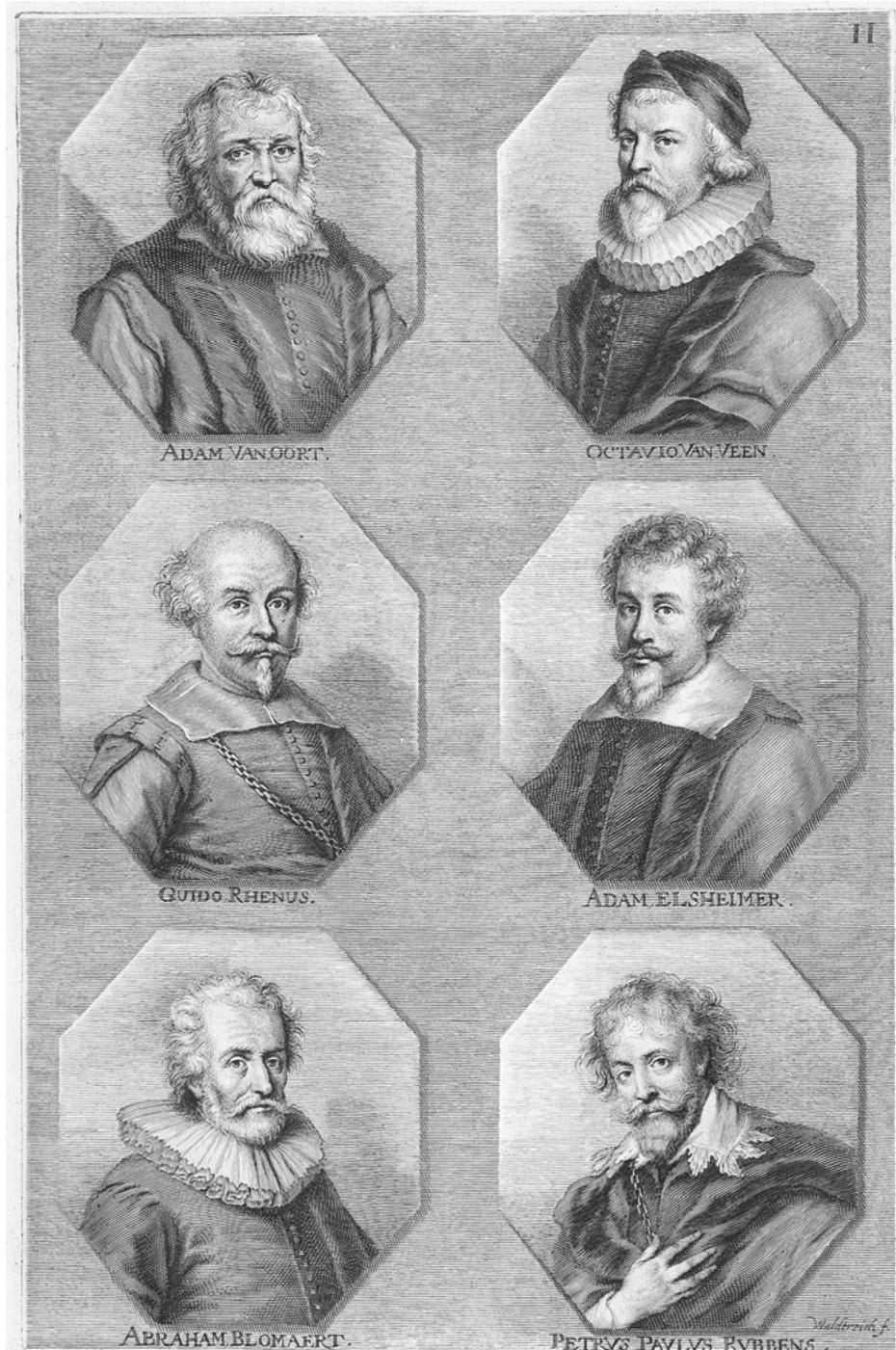


Abb. 3: Porträt des Peter Paul Rubens (unten rechts) in der „Teutschen Academie“ von Joachim von Sandrart: Nürnberg 1675.

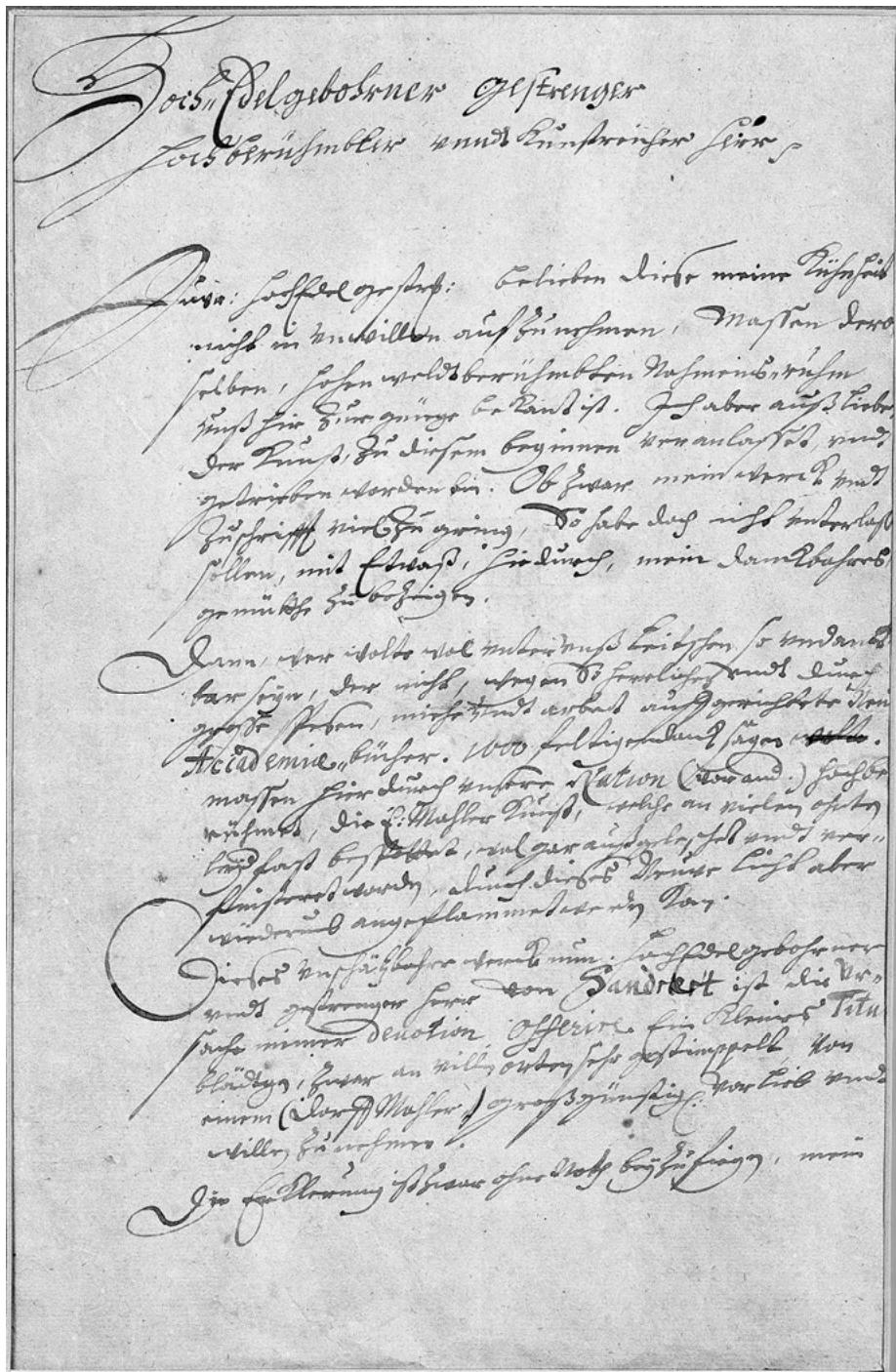


Abb. 4: Brief von Michael Willmann an Joachim von Sandrart, den 12. September 1682, Feder in Braun und Grau, Wien, Albertina, Inv. Nr. 3567/2r.

von Joffe groß:

Eintragung mit Cäsar
Leibniz, 22. 12. Sept.
1682.

Dr. J. Johnson
Misra & Williamson
Mass. on Long Island St.

Abb. 5: Brief von Michael Willmann an Joachim von Sandrart, den 12. September 1682, Feder in Braun und Grau, Wien, Albertina, Inv. Nr. 3567/2v.

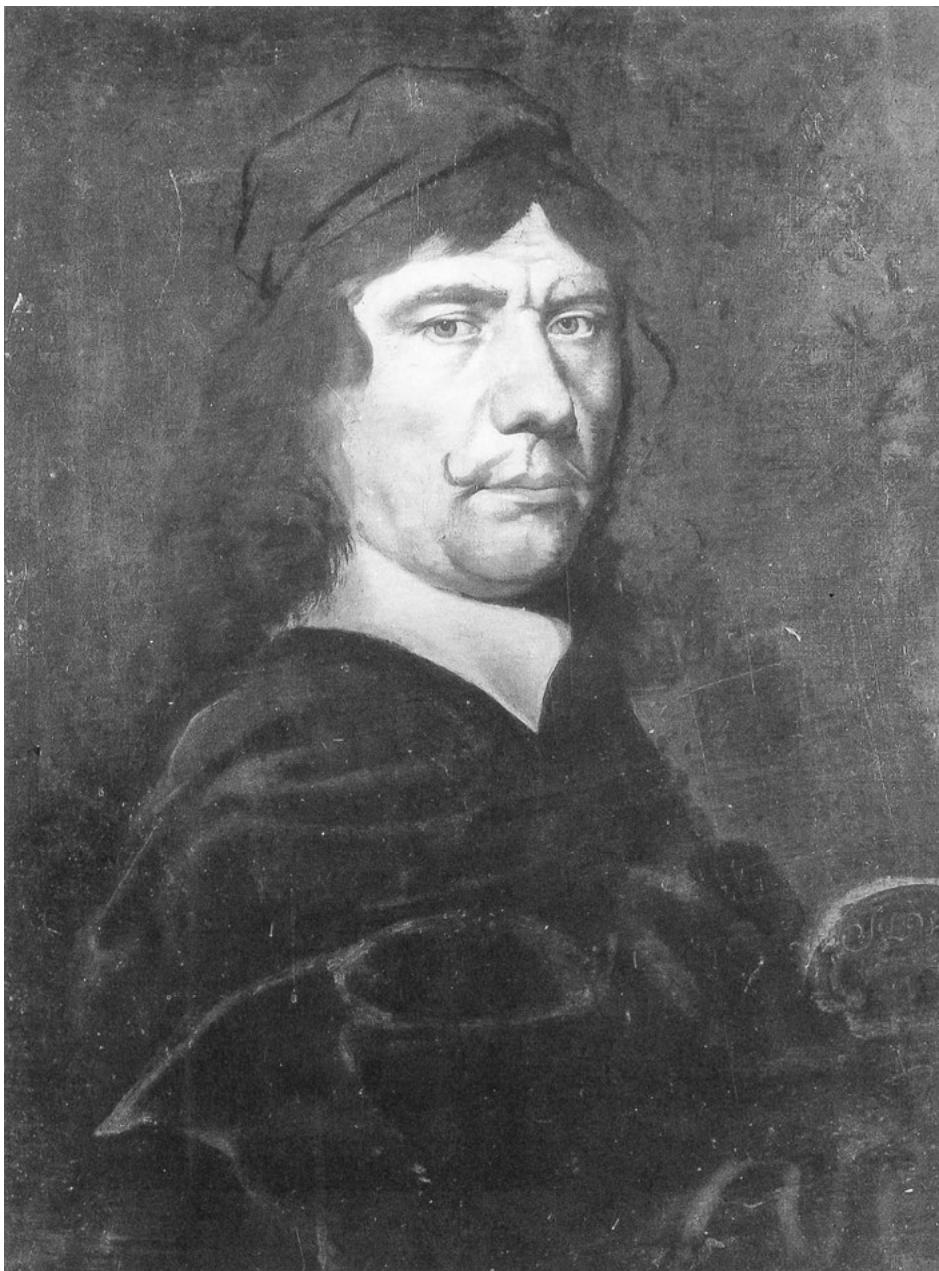


Abb. 6: Michael Willmann, Selbstporträt: Öl auf Leinwand, 64 × 51 cm, 1682, Warschau, Nationalmuseum.

den wir in der Zeichnung bereits visualisiert gesehen haben: Sein einfaches „Titul-blätter“, das Willmann nach eigener schmeichelischer Aussage als „Dorff mäher“ sehr „gestimppelt“ habe, stelle dar, wie der hochbetagte Maler Sandrart – 76 Jahre zählte er damals – am Ende seines Lebens („die Zeit nahend, daß die berühmten Pinsell abgenommen“) auf Ratschluß der Götter in den Sternenhimmel versetzt wird, um von dort aus ganz Europa mit seinem Licht zu beleuchten.⁹

Hier greift Willmann auf einen Topos der Antike zurück: Wie in alten Zeiten möchte er den verehrten Kollegen, mit tröstenden Worten für dessen hohes Alter, als Stern am Himmel unsterblich machen. Die Zeichnung und das Begleitschreiben preisen und illustrieren Sandrart als herausragenden Künstler, für den eine Aufnahme in den Sternenhimmel und damit die Unsterblichkeit angemessen sei. Bild und Text beschreiben folglich eine Verstirnung: Ein Mensch wird als Sternbild an den Himmel versetzt und damit vergöttlicht. Allerdings werden im Allgemeinen, nach alter Überlieferung, nur Heroen unter die Götter versetzt.¹⁰ Beispiele für Verstirnungen sind etwa Andromeda, Kallisto, die Dioskuren Kastor und Pollux, Orion, Pegasos und Perseus, die wir als Sternbilder am Himmel finden. Willmann reiht seinen Kollegen ein in diese illustre Gruppe von Heroen der Vergangenheit und es stellt sich die Frage, auf welche Taten Sandrarts sich diese Heroisierung begründet.

Versuchen wir zunächst, diese Antwort aus dem Bild heraus zu klären: Sandrart thront auf dem Globus, das Wort [EU]ROPA lässt seinen Wirkungsradius erkennen. Unterhalb der Erdkugel türmen sich schwere Folianten, zum Teil aufgeschlagen; die Eule der Minerva als Sinnbild der Weisheit hat darauf Platz genommen. Zudem sind verschiedene Gerätschaften am vorderen Bildrand verstreut, die, ebenso wie die Pinsel in der Hand, auf den Künstlerberuf verweisen (zum Beispiel Messgeräte oder Zeichnungsrolle). Im Hintergrund links werden gemauerte Pyramiden erkennbar, in der Art antiker Grabmale, wie sich der Prätor Gaius Cestius im 1. Jahrhundert v. Chr. eines in Rom erbauen ließ. Die drei Personen dort am Fuß der Bauwerke scheinen auf das fulminante Geschehen aufmerksam geworden zu sein; darauf zumindest könnte der erhobene, darauf zeigende Arm des Mannes im Vordergrund hindeuten. Diese Kulisse mit antiken Bauten, ebenso die Bücher, geben wohl Hinweise auf das enorme antiquarische Wissen, das sich Sandrart im Laufe seines Lebens durch eigene Studien in Rom ebenso wie durch internationa-

⁹ Lossow: Willmann (Anm. 3), S. 132, „... mein vornemstes absehn ist in betrachtung Ew: HochEdelgestrengen liebes hohe alter, daß fast die Zeit nahendt, daß die berühmbten Pinsell abgenommen auch mit der Zeit nach der Götter Rathschluß Ewig zu bekronen abgeholet und alß ein Neuer stern/ der auch gantz Europam begläntzet hat/ in den Ewigen Zirkellkreyß versetzt zu werden.“

¹⁰ „Daß ein Mensch unter die olympischen Götter versetzt wird, wie es im Bereich der Heroen wiederholt geschehen ist (Ganymed zum Beispiel Kleitos, Herakles und andere), ist nirgends belegt“, Dietrich Roloff: Gottähnlichkeit, Vergöttlichung und Erhöhung zu seligem Leben. Untersuchungen zur Herkunft der platonischen Angleichung an Gott, Berlin 1970, S. 127.

len Austausch mit Gelehrten angeeignet hatte.¹¹ Doch reicht solch ein ausgeprägter Wissensschatz für eine derartige Herausstellung, die Erhebung des Malers zu den Sternen, aus? Gelehrte und virtuose Künstler gab es viele, auch solche, die parallel zum künstlerischen Schaffen theoretische Texte verfassten und sich dadurch in Kreise der Gelehrsamkeit einschrieben.

Um zu verstehen, was genau die heldenhafte Verehrung Sandrarts vonseiten Willmanns provozierte, müssen wir den größeren Kontext erfassen. Wir ziehen eine Reihe von Kupferstichen hinzu, die Sandrart selbst an den Beginn des dritten und letzten Bandes seiner „Teutschen Academie“ stellte und auf die sich Willmann – der in seinem Brief ja konkret für diese Publikation dankt – mit höchster Wahrscheinlichkeit ganz direkt bezog. Einen ganzen Zug von ‚Helden‘ erkennen wir in einem Titelkupferstich (Abb. 7) zum dritten Band der „Teutschen Academie“, der den Titel „Iconologia Deorum“ trägt und sich den Darstellungen der antiken Gottheiten widmet. Ganz links im Bild, unter dem Band der Tierkreiszeichen thronend, empfängt der Sonnengott Apoll eine heterogene Gruppe von Personen, viele davon in Rüstungen, andere in antikischem Idealgewand, über denen stolz eine Fahne mit der Aufschrift „Alles zu Nutzen“ weht. Die Ruhmesgöttin Fama posaunt deren Taten in die Welt. Pegasus ebenso wie die Musen, die unten links um die Quelle Hippokrene versammelt sind, lassen den Ort unzweideutig als Parnass identifizieren.

Mit dem Motto im Banner („Alles zu Nutzen“) gibt sich die Gruppe der hier Ausgezeichneten als Mitglieder der Fruchtbringenden Gesellschaft zu erkennen: Es handelt sich dabei um die größte und einflussreichste Sprachgesellschaft im Deutschland des 17. Jahrhunderts: Bereits 1617 von Fürst Ludwig zu Anhalt-Köthen gegründet, zielte sie darauf ab, die deutsche Sprache zu fördern und zu verfeinern, um Deutschland in kultureller Hinsicht wieder zu einer mit Frankreich und Italien konkurrenzfähigen Nation werden zu lassen. Die Mitglieder aus dem Adels- und Reichsfürstenstand waren in höfischer und politischer Weise miteinander vernetzt und übten einen intensiven intellektuellen Austausch aus. Als Vorbild stand ihnen vor allem die Accademia della Crusca in Italien vor Augen, aber auch Aspekte von Ritterorden und Adelsgesellschaften lassen sich in dieser literarischen Vereinigung wiederfinden.¹² Dabei ging die Gesellschaft, wie

¹¹ In allen Bänden der „Teutschen Academie“ liegt – neben den Viten – der Schwerpunkt auf dem Wissen zur Antike; dabei richtet sich Sandrart in der Art eines Polyhistors mit kompliatorischem Zugriff an die Kunstkennner, -sampler und -liebhaber seiner Zeit, daneben möchte er seinen Künstlerkollegen dasjenige Wissen bereitstellen, das ihnen zur Erfüllung der Wünsche ihrer Auftraggeber erforderlich war; vgl. Anna Schreurs: Die Antike als europäisches Fundament – Zu den Grundlagen der Kunstanschauungen in der römischen Zeit, in: Anna Schreurs: Joachim von Sandrart zwischen Text und Bild. Malerei und Dichtung in Zeiten des Dreißigjährigen Krieges, Ms. Habilitationsschrift Goethe-Universität Frankfurt am Main, 2010, Kap. II.1, S. 85–87.

¹² Zu dieser Sprachgesellschaft siehe Fruchtbringende Gesellschaft: Der Fruchtbringenden Gesellschaft geöffneter Erzschatz. Das Köthener Gesellschaftsbuch Fürst Ludwigs I. von Anhalt-Köthen 1617–1650, hrsg. von Klaus Conermann, Leipzig 1985; Martin Bircher: Im



Abb. 7: Apoll empfängt die Mitglieder der Fruchtbringenden Gesellschaft auf dem Parnass: Titelkupferstich der „Iconologia Deorum“ von Joachim von Sandrart, Nürnberg 1680.

Andreas Herz zuletzt betonte, „keineswegs wie die Hof- und Ritterorden im Dienst der herrschaftlichen Repräsentation und deren künstlerischer Performanz auf, sondern verfolgte gemeinsame, tendenziell überständische und überkonfessionelle Normen, Leitbilder und Kultursprüche.“¹³ Zu den Pflichten der Gesellschafter (wie auch der Applikanten) gehörte entsprechend ein ‚fruchtbringender‘, tugendsamer und friedlicher Lebenswandel. Ein jeder sollte:

„erbar/ weiß/ tugendhaft/ höflich/ nutzlich und ergetzlich/ gesell- und mässig sich überall bezeigen/ rühm und ehrlich handeln [...] bey Zusammenkünften keiner dem andern ein widriges Wort vor übel aufzunemen höchlich verboten.“¹⁴

Garten der Palme. Kleinodien aus dem unbekannten Barock. Die Fruchtbringende Gesellschaft und ihre Zeit (Ausstellungskatalog, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel / Präsidialabteilung Zürich), Wolfenbüttel 1992. Ergänzend ist zu erwähnen, dass die Gesellschaft in diesem Kupferstich ihren letzten großen Auftritt erhielt und ab 1680 keine Fortführung fand. 2007 gründete sich in Köthen eine Neue Fruchtbringende Gesellschaft, <http://www.fruchtbringende-gesellschaft.de>, 20. Juni 2015.

¹³ Andreas Herz: Der edle Palmenbaum und die kritische Mühle. Die Fruchtbringende Gesellschaft als Netzwerk höfisch-adeliger Wissenskultur der frühen Neuzeit, in: Denkströme, Heft 2, 2009, S. 152–191, http://denkstroeme.de/heft-2/s_152-191_herz, 20. Juni 2015.

¹⁴ Carl Gustav von Hille: Der Deutsche Palmenbaum, 1647, S. 16–17, zitiert nach Christoph Stoll: Sprachgesellschaften im Deutschland des 17. Jahrhunderts. Fruchtbringende Gesell-

Die zentrale Forderung an die Mitglieder jedoch lag im sicheren mündlichen und schriftlichen Gebrauch der deutschen Sprache, war doch das Hauptziel der Gesellschaft die Reinhaltung der Muttersprache, wozu auch das Verbot eines übermäßigen Gebrauchs von Fremdwörtern gehörte.¹⁵ Der fünf Jahre nach ihrer Stiftung von der Gesellschaft veröffentlichte „*Kurtze[r]* Bericht der Fruchtbringenden Gesellschaft Zweck und Vorhaben“ fasst dieses Vorhaben zusammen als das Bemühen,

„daß man die Hochdeutsche Sprache in ihren [...] rechten wesen und standt/ ohne einmischung frembder außländischer wort/ auffs möglichste und thunlichste erhalte/ un(d) sich so wohl der beste [...] außsprache im reden/ alß d(er) reinesten art im schreiben un(d) Reimen-dichten befleißige.“¹⁶

Entsprechend der im gesamten deutschen Sprachraum zu realisierenden Ziele gab es keine örtliche Festlegung der Gruppierung auf eine Stadt oder Region. Geographisch gesehen verteilten sich die Mitglieder auf das gesamte Gebiet des Alten Reichs von Königsberg bis zu den süddeutschen Residenz- und Reichsstädten. Die Mitglieder waren durch Briefe, Besuche, gegenseitige Buchgeschenke oder wechselseitig füreinander verfasste *Carmina* eng vernetzt. Zwar gehörte die überwiegende Mehrzahl der Mitglieder dem Adelsstand an, doch konnten auch Bürgerliche, die sich durch hervorragende ‚Sprach‘-Leistungen (meistens in der Dichtkunst) hervorgetan hatten, aufgenommen werden. Als frühestes Beispiel ist Martin Opitz zu nennen, der – nach mehrjährigen Bemühungen – 1629 Mitglied der Gesellschaft wurde. Erst in den vierziger Jahren begann man verstärkt, Gelehrte, Schriftsteller und Dichter aufzunehmen, zu denen Georg Philipp Harsdörffer und Sigmund von Birken gehörten.¹⁷

schaft, Aufrichtige Gesellschaft von der Tannen, Deutschgesinnte Genossenschaft, Hirten- und Blumenorden an der Pegnitz, Elbschwanenorden, München 1973, S. 28.

¹⁵ „So soll auch den Gesellschaftern [...] vor allen Dingen obligen/ unsere hochgeehrte Muttersprache/ in ihrem gründlichen Wesen/ und rechten Verstande/ ohn Einmischung fremder ausländischer Flikkwörter/ sowohl in Reden/ Schreiben als Gedichten/ auffs allerzir- und deutlichste zu erhalten und auszuüben“, Hille: Palmenbaum (Anm. 14), S. 17, zitiert nach Stoll: Sprachgesellschaften (Anm. 14), S. 28.

¹⁶ Bericht zitiert nach Klaus Conermann: Eine Einleitung, in: Fruchtbringende Gesellschaft: Der Fruchtbringenden Gesellschaft geöffneter Erzschrein. Das Köthener Gesellschaftsbuch Fürst Ludwigs I. von Anhalt-Köthen 1617–1650, Bd. 2, hrsg. von Klaus Conermann, Leipzig 1985, S. 23–127, hier S. 25. Der „*Kurtze Bericht Von der Fruchtbringenden Gesellschaft Zwecke und Vorhaben*“, der nur drei Druckseiten umfasst, wurde mit geringfügigen Ände- rungen in fünf Publikationen zwischen 1622 und 1646 veröffentlicht, zuletzt als Vorwort zu dem Band mit den Kupferstichen der Gesellschaftspflanzen „Der Fruchtbringenden Gesel- schaft Nahmen / Vorhaben/ Gemählde und Wörter“, siehe Martin Bircher (Hrsg.): Mat- thäus Merian d. Ä. und die Fruchtbringende Gesellschaft. Der Briefwechsel über Entstehung und Drucklegung des Gesellschaftsbuchs von 1646 (Sonderdruck aus dem Archiv für Ge- schichte des Buchwesens; 18), Frankfurt am Main 1977, S. 667–730, besonders S. 671.

¹⁷ Bürgerliche blieben jedoch mit unter 6 Prozent in der Minderheit, vgl. Ingo Breuer: Litera- rische Sozietäten, in: Albert Meier (Hrsg.): Die Literatur des 17. Jahrhundert (Hansers So- zialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart; 2), Mün- chen/Wien 1999, S. 201–209, besonders S. 203.

Mit Joachim von Sandrart wurde schließlich 1676 erstmalig ein bildender Künstler in die Gesellschaft aufgenommen; es waren seine Leistungen als Autor der „Teutschen Academie“ (deren erster Band im Jahr zuvor erschienen war), einer ersten enzyklopädischen Kunstgeschichte in deutscher Sprache, denen er die Aufnahme zu verdanken hatte. Stolz trägt er in dem repräsentativen Autorenporträt, das der Titelei des zweiten und des dritten Bandes der „Teutschen Academie“ eingebunden ist, den sogenannten Gesellschaftspfennig an einem breiten Band auf der Brust (Abb. 8).¹⁸ Bei Zusammenkünften gehörte das Tragen des Gesellschaftspfennigs – einer kleinen, goldenen Medaille, ausgestattet mit dem Gesellschaftssymbol, der Palme, auf der einen, dem persönlichen Gewächs auf der anderen Seite (Abb. 9 – hier derjenige von Fürst August zu Anhalt von 1621) – zu den satzungsmäßigen Pflichten der Mitglieder:

„Drittens sollen auch alle Gesellschafter zu gebürender Dankbezeugung der erwiesenen Ehre sich belieben lassen/ ein in Gold geschmeltztes Gemähle; worauf einseitig der Baum und das Wort der Fruchtbringenden Gesellschaft zugeordnet; anderseitig aber des Gesellschafters selbst eigenes Gemähl an einem sittig-grünen Seidenband zu tragen; damit die Gesellschaftsgenossene sich untereinandert bey begebenden Zusammenkünften desto leichter erkennen/ und dadurch dero hochrühmliches Vorhaben kündig gemachte werden möchte“.¹⁹

Eben diesen Gesellschaftspfennig finden wir auch in der Zeichnung Willmanns wieder (Abb. 10). Als Maler und als Mitglied der Fruchtbringenden Gesellschaft ausgezeichnet tritt Sandrart folglich hier den Weg zu den Sternen an. Und in der Tat war diese Mitgliedschaft für den Maler von größter Wichtigkeit: Den dritten und letzten Band seiner „Teutschen Academie“ nutzte er, um das ‚fruchtbringende‘ Wirken der Gesellschaft zu preisen. Die bildliche Darstellung des Empfangs der Mitglieder (Abb. 7) wird ergänzt durch eine mehrseitige Prosa-Ekloge – verfasst wohl von Dichtern aus dem Umfeld Sandrarts²⁰ – in der die Verherrlichung der Gesellschaft (auch ‚Palmenorden‘ genannt) auf einem „teutschen Parnass“ un-

¹⁸ Sandrart, der ‚Gemeinnützige‘, erhielt bei seiner Aufnahme 1676 die ‚Rote Tanne‘ als Gewächs und die Devise „Ragt weit hervor“. Beides findet sich in dem von Richard Collin gestochenen Porträtstich von 1679, der dem zweiten Hauptteil der „Teutschen Academie“ ebenso vorangestellt ist wie der „Iconologia Deorum“. Ein Medaillon mit der roten Tanne und der Devise flankiert gemeinsam mit einem zweiten Medaillon, welches Sandrarts Wappentier, den Pelikan, mit seinem persönlichen Motto („Vivre pour mourir. Et mourir pour vivre“) zeigt, das mittige Wappen, an dem unten eine Kopie des Gesellschaftspfennigs aufgehängt ist. Vgl. andere repräsentative Porträts, zum Beispiel dasjenige Georg Philipp Harsdörffers im Frontispiz von „Der Menschen Stand in Gottes Hand [...] Leichbegängnis des [...] Herrn Georg Philipp Harsdörffers“ (Nürnberg 1658, Wolfenbütteler Digitale Bibliothek, <http://diglib.hab.de/drucke/db-2253-37/start.htm?image=00002>, 20. Juni 2015).

¹⁹ Hille: Palmenbaum (Anm. 14), S. 17–18, S. 28–29.

²⁰ Nach Hartmut Laufhütte: Sigmund von Birken und Joachim von Sandrarts Deutsche Academie, in: Susanne Meurer [et al.] (Hrsg.): „Aus aller Herren Länder“. Die Künstler der „Teutschen Academie“ von Joachim von Sandrart. Aufsatzband der internationalen Tagung in Frankfurt am Main 2010, Turnhout 2015, S. 432–450 dürfte die Prosaekloge von Martin Limburger (Dichtername: Myrtillus im ‚Pegnesischen Blumenorden‘) verfasst worden sein.



Abb. 8: Joachim von Sandrart, Selbstbildnis: Stich von Richard Collin in der „Teutschen Academie“ (1679) und der „Iconologia Deorum“ (1680).



Abb. 9: Gesellschaftspfennig des Fürsten August von Anhalt-Plötzkau (1575–1653).



Abb. 10: Apotheose Joachim von Sandrarts, Detail: Zeichnung von Michael Willmann in Braun, Grau und Schwarz, Feder und Pinsel, laviert, Weißhöhung, auf gelblichem Papier, 1682, Wien, Albertina, Inv. Nr. 3567/1.

ter dem Schutz Minervas, Apolls und der Musen in Worten ausgemalt und sogar die einzelnen Mitglieder mit ihren literarischen und künstlerischen Leistungen vorgestellt werden.

Der begleitende Text zu dem Kupferstich erzählt von einem „teutschen“ Schäfer-Poeten, der sich mit einer Nymphe namens Teutillis an einem idyllischen Frühlingstag auf den Weg zum Parnass begibt; die Musen mit ihrem Gebieter hätten sich – so erklärt die Nymphe dem ahnungslosen Hirten – neuerdings im Nor-

den, „in den Alemannischen Gränzen nidergelassen“.²¹ Nach beschwerlichem und gefahrvollem Weg erreichen die beiden einen Hain, der die Sinne durch Farbenpracht, Schönheit und Duft der unterschiedlichsten Frühlingsblumen betört. Die Nymphé, von einem Stern bekrönt, gesellt sich zu den Musen, während sich unser junger Schäferpoet hinter einer Palme verbirgt.²² Von einem überirdischen Glanz geblendet, bedeckt er seine Augen mit einem abgerissenen Palmlaß, durch das hindurch er die folgende Szene beobachtet, die etwa der zuvor genannten Kupferstich-Darstellung des „Heldenzugs auf den Parnass“ entspricht: Der Musenfürst nimmt auf seinem Strahlen-Thron Platz, der von dem Band der Sternkreiszeichen überwölbt, von Minerva rechts, von Herkules und Merkur links flankiert wird. Über ihnen schwebt die blumenstreuende Flora. Die ‚hochbetagte‘ Regentin Germania in ihrem Kaiser-Schmuck hat neben Apollo Platz genommen. Vor ihr, wie vor Apollo, hält die Nymphé eine Lobrede auf das nach Krieg und Zerstörung wieder erblühende Deutschland²³ und vor allem auf diejenigen, die zu der neuen Blüte der Künste beigetragen haben, den Gründer²⁴ und die ersten Mitglieder der Fruchtbringenden Gesellschaft. Im Anschluss daran überreicht Teutallis dem Gott im Namen ihrer Herrin zwei Kronen als Ehren-Zeichen der „Teutschen Kunst und Tugend“.²⁵ Merkur nimmt die Kronen in Empfang und lobt in seiner Rede, so die Erzählung weiter, die Deutschen, die – im Gegensatz zu ihren Vorfahren – nun Mars und Apollo, Krieg und Kunst gleichrangig verehrten.

Schließlich führt Merkur den Zug der Helden zum Thron hin an: die drei Oberhäupter der Fruchtbringenden Gesellschaft sowie die drei kurfürstlichen Mitglieder, die folgenden ‚Gesellschafter‘ in strenger Rangfolge von Herzögen, Markgrafen, Landgrafen, Pfalzgrafen, Fürsten, Grafen und Freiherren, dann Adelige und Gelehrte. Auf Altären werden hernach – so führt es der den Stich begleitende Text der „Teutschen Academie“ weiter aus – diejenigen Werke deponiert, durch die das jeweilige Mitglied seinen Tribut zum kulturellen Wiederaufbau Deutschlands beigetragen hat (Bücher, Poetiken, Grammatiken, Rechtschreiblehren, Übersetzungen, Lieder). Das Ganze findet ein glorreiches Ende: Durch die

²¹ TA 1680, *Iconologia Deorum*, Ehren-Preiß [II], <http://ta.sandrart.net/-text-1314>, 20. Juni 2015.

²² Vgl. TA 1680, *Iconologia Deorum*, Ehren-Preiß [V], <http://ta.sandrart.net/-text-1317>, 20. Juni 2015.

²³ Vorher werden die Männer angeklagt, die sich von Mars leiten ließen, das heißt ‚dieweil sie auch meistens seine Geist-regungen fühleten/ mehr mit Waffen als Würfeln/ Keulen als Kiefern/ spielten/ Kriege vor Krüge liebeten; und ihre Thaten/ nit mit Dinte sondern Blut/ nit in Baumkleider sondern Feindes-glieder zeichneten‘, TA 1680, *Iconologia Deorum*, Ehren-Preiß [VII], <http://ta.sandrart.net/-text-1319>, 20. Juni 2015.

²⁴ Der „Nehrende“ – Fürst Ludwig von Anhalt – habe „einen Palmbaum gepflanzt: [um] mit dessen Holz und Oele die Kunst-flamm zu erhalten/ und mit dem darausfliessenden Wasser die Mißgunst-Brunst zu dämpfen; und also hiedurch kluge Sprach Liebe an und altes Vertrauen wieder aufzurichten“, TA 1680, *Iconologia Deorum*, Ehren-Preiß [VII], <http://ta.sandrart.net/-text-1319>, 20. Juni 2015 (Hervorhebung A. S.-M.).

²⁵ TA 1680, *Iconologia Deorum*, Ehren-Preiß [VIII], <http://ta.sandrart.net/-text-1320>, 20. Juni 2015.

Gaben beglückt, erhebt Apollo die deutsche Nymphe Teutillis in den Stand einer zehnten Muse.²⁶

Viel Aufwand betreibt Sandrart, den Rang und die Bedeutung der Fruchtbringenden Gesellschaft herauszustellen. Mit diesem fulminanten Auftakt macht er deutlich, dass seine „Iconologia Deorum“ zu jenen Gaben gehört, die von ihm als Mitglied des ‚Palmenordens‘ auf dem Altar der Tugend und des Friedens auf dem Parnass deponiert wurden – stellvertretend für ihn und andere Literaten schleppt in der Darstellung ein junger Mann ganz rechts einen Folianten zum Parnass hinauf.²⁷

Bevor wir zu unserer Ausgangszeichnung zurückkommen, der Apotheose Sandrarts, soll jedoch dargelegt werden, welche hohe Bedeutung Sandrart den Tätigkeiten des ‚Palmenordens‘ beimisst und damit auch seiner eigenen Tätigkeit als Künstler und Kunstschriftsteller. Verfolgt man das Motiv des Zodiacus mit Blick auf die weiteren Kupferstiche, die auf den ersten Seiten der „Iconologia Deorum“ eingebunden sind, so erkennt man, dass Sandrart mit dem Wirken der Fruchtbringenden Gesellschaft große Hoffnungen für friedvollere Zeiten im Deutschland nach dem Dreißigjährigen Krieg verbindet. Blättert der Leser nämlich weiter, führt es ihn aus den idyllischen Gefilden des Parnasses zu einem Blatt, das den Titel „Chaos“ (Abb. 11)²⁸ trägt und in seiner pulsierenden Verdichtung von ungeordneter Masse das Gegenbild zum verträumten Palmenhain und dem wohlgeordneten Zug der Fruchtbringenden Gesellschaft darstellt. Dieser Stich steht als „Tafel A“ am Beginn von Sandrarts Ausführungen über die Götterbilder, seinen Übersetzungen der „Imagini dei dei degli antichi“ von Vincenzo Cartari.

In der Darstellung soll, so suggeriert es die Unterschrift²⁹, die ungefugte Masse illustriert sein, die am Anfang von Ovids „Metamorphosen“ steht. Im lodernden

²⁶ „Den Orden ordnen wir/ zu unsrern Musen-Chor/ und seinen Palmen-Baum/ den Lorbeerästen vor: Weil ihr das Kunst-reich habt mit reicher Kunst gemehrt/ und unsrern Tempelbau mit Glut und Blut geehrt. Mercur, schreib du dem Buch der Ewigkeiten ein: Teutillis soll hinfort die zehnde Musa seyn.“, TA 1680, *Iconologia Deorum*, Ehren-Preiß [XV], <http://ta.sandrart.net/-text-1327>, 20. Juni 2015.

²⁷ Die Publikationen Sandrarts sind als Gaben im „Ehren-Preiß“ explizit genannt: „Es wäre auch sonderlich der Gemeinnützige erschienen/ welcher den gemeinen Nutzen so wol des Kunst- als teutschen Reichs mit ungemeinen Eifer beförderte/ und männlich ansporete: daß man Kunst und Tugend/ Hoheit und Geschicklichkeit/ Ehre und Verdienst/ paaren möchte. Wie solches gegenwärtige seine teutsche Academie der Bau-Bild- und Mahlerey-Künste/ wie auch die wahre Abbildung der Götter/ welche den Alten verehret worden/ und anderes mehr/ zur Genüge beglaubten.“, TA 1680, *Iconologia Deorum*, Ehren-Preiß [XIV], <http://ta.sandrart.net/-text-1326>, 20. Juni 2015.

²⁸ Sandrart kopierte das Blatt nach einem Kupferstich in Michel de Marolles „Temple des Muses“ von 1655.

²⁹ „der Chaos. Frigida pugnabant calidis. Corpore in uno. fumentia siccis. Ovid Metam“. In den Erläuterungen zu den Kupferstichen auf den ersten Seiten des Bandes führt Sandrart aus: „CHAOS heißt dene ältesten Poeten anders nichts/ als eine/ in einander vermischt und vermengte Massam, oder Klumpen; woraus Himmel/ Erde/ Meer/ Hölle/ Nacht und Tag entstanden sind“, TA 1680, *Iconologia Deorum*, Erklärung der Kupfer [I], <http://ta.sandrart.net/-text-1330>, 20. Juni 2015.



Abb. 11: Das Chaos: Kupferstich von Joachim von Sandrart, Tafel A. in der „Iconologia Deorum“, Nürnberg 1680.

Ballen des Chaos zeigen sich jedoch die Reste eines zerstörten Sternkreisbandes, die darauf verweisen, dass es sich nicht um ein ursprüngliches Chaos, sondern die Zerstörung eines ehemals geordneten Kosmos handelt. Zu erkennen sind alle Sternbilder des Jahreskreises, jeweils noch in ihrer Verankerung auf der Sternenbahn.³⁰ Gezielt wählte Sandrart an dieser Stelle der Publikation eine Darstellung, die nichts mit dem zu illustrierenden Text von Cartari, den „Götterbildern“, zu tun hat und auch in den Illustrationen vorhergehender Ausgaben von Cartari nicht vorkam. Denn dieses Chaos bietet eine Folie, vor der die geordnete Ruhe der nächsten Abbildung erst richtig zur Geltung kommt: Als erste Tafel zum Text folgt mit geringem Abstand das Blatt mit dem Titel „Antrum“ (Abb. 12). Als „Tafel B“ ist es ist dem Kapitel „Von den Bildnüssen der Ewigkeit“ vorangestellt und nimmt das Bild des Zodiactus wieder auf.³¹

In der Art einer Pupille schlingt sich das Band der Sternkreiszeichen hier um die „Höhle der Ewigkeit“; zudem ist dieser Blick in die kreisrunde Höhle von einer Schlange umgeben, die sich in den eigenen Schwanz beißt, als Emblem der Ewigkeit.³² Im Inneren thront ein Greis, der – so die Erläuterung im Text – „in der Höhle die Zeiten nach dem Gestirne abtheilet“.³³ Der Tierkreis rundherum bezieht sich auf diese Tätigkeit, die Vermessung des Universums. In den acht konzentrischen Kreisen sind die Tierkreiszeichen richtig, das heißt entgegen dem Uhrzeigersinn, aufgeführt. In der linken Ecke oben tritt Apoll hinzu; die Personifikation der *Natura* (als Mutter mit ihren Kindern) ist in der rechten unteren Ecke zu erkennen.³⁴

Betrachtet man den „Parnass“-Kupferstich, das „Chaos“ und das „Antrum“ als eine Abfolge von zusammenhängenden Bildern, so erscheint der Zodiactus als Schlüsselmotiv: In „Antrum“ ist das Chaos überwunden und ein harmonischer Kosmos entstanden. Der unförmige ‚Klumpen‘ ist zum ebenmäßigen Rund geworden, die Sternkreiszeichen befinden sich wieder auf ihrer Bahn. In dominanter Position befindet sich Apoll, der Sonnengott und Gott der Künste, der die Sternkreiszeichen verbindet und ‚ordnet‘. Eine Art ‚kunsttheoretische Achse‘ in dieser

³⁰ Die Atmosphäre des Bedrohlichen und der Verwüstung wird unterstützt, indem sich diejenigen Sternbilder, die sich im Sternkreis gegenüberstehen, hier zu streitenden Paaren verbinden sind (Wassermann – Löwe; Widder – Waage, Schütze – Zwilling etc.; der Bär schließlich scheint die Sonne attackieren zu wollen).

³¹ TA 1680, *Iconologia Deorum*, S. 11–13; <http://ta.sandrart.net/-text-1357>, 20. Juni 2015; entsprechend Cartaris Kapitel über das „Antro dell’Eternità, con l’imagine del Tempo, o del Fato, di Febo, della Natura, & dell’ quattro secoli, che significano da Dio venir il tutto, & da quello il tutto esser compreso, & la revolutione delle cose humane“ (Nachdruck der Ausgabe Venedig 1647, Graz 1963, S. 13–14).

³² TA 1680, *Iconologia Deorum*, S. 12; <http://ta.sandrart.net/-text-1358>, 20. Juni 2015.

³³ Ebd., S. 13; <http://ta.sandrart.net/-text-1360>, 20. Juni 2015.

³⁴ In dieser Position erinnert sie stark an entsprechende Personifikationen, die Andreas Cellarius seinen Himmelkarten in der „Harmonia Macrocosmica“ (Amsterdam 1661) hinzugefügt hatte; vgl. darin beispielsweise die Karte „SITVS TERRAE CIRCLIS COELESTIBYS CIRCYNDATAE“ (Taf. 11).

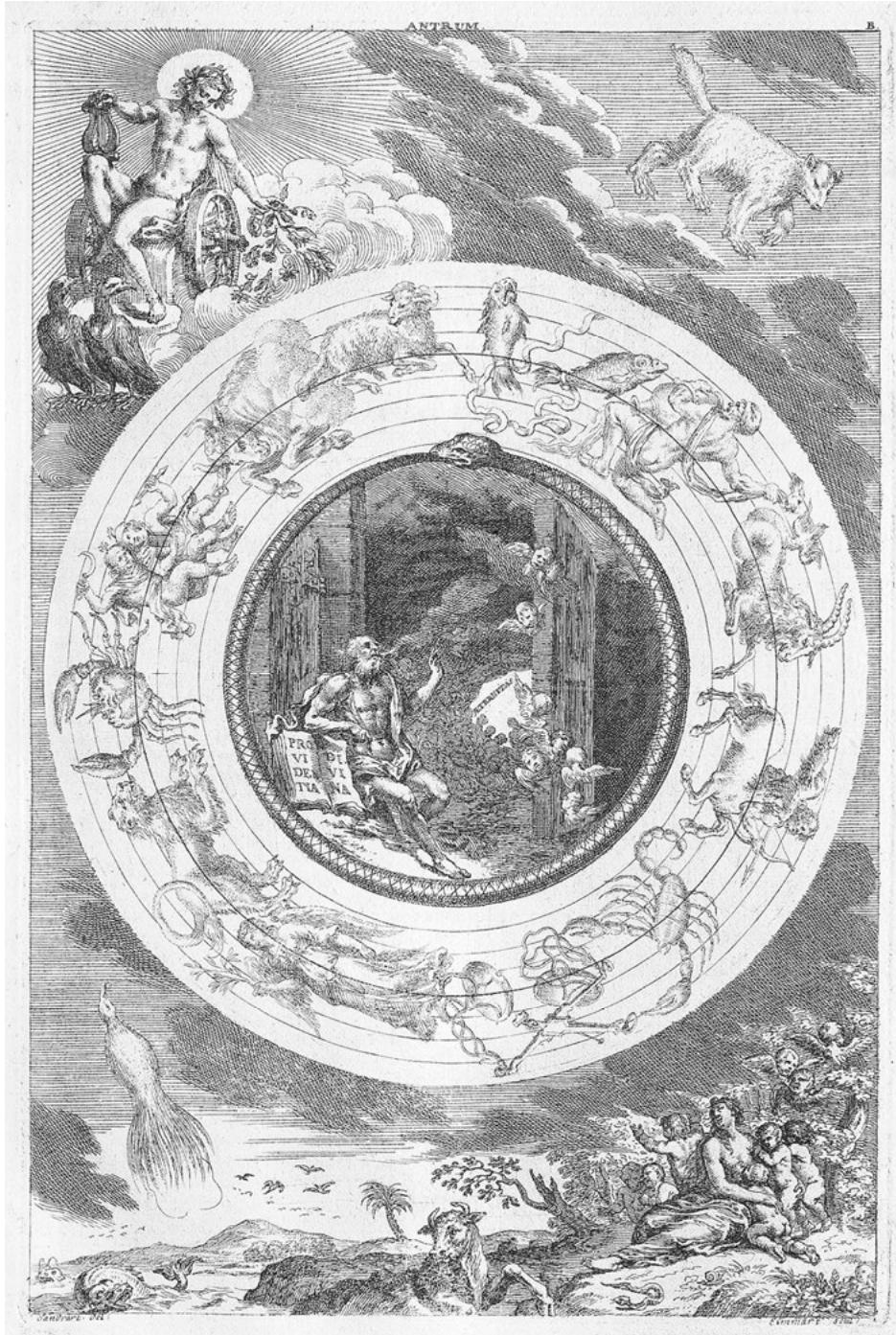


Abb. 12: Die Höhle der Ewigkeit: Kupferstich von Joachim von Sandrart, Tafel B. in der „Iconologia Deorum“, Nürnberg 1680.

konstruierten Himmelsmechanik führt von Apoll zur Personifikation der *Natura* – als ewige Referenz des künstlerischen Schaffens – unten rechts: Diese Diagonale verläuft nicht zufällig durch das Sternzeichen des Stiers, unter dem Sandrart im Mai 1606 geboren wurde.³⁵

Ganz offensichtlich kommt dieser Achse der Kunst dabei eine wesentliche Aufgabe zu, die kosmische Ordnung zu erhalten und das Chaos zu überwinden. Die Palme in der Landschaft unterhalb des Zodiacaus dürfte wiederum einen Verweis auf die Fruchtbringende Gesellschaft darstellen, die genau an dieser Einhaltung der Ordnung nicht unerheblich beteiligt ist.³⁶ Und damit führt der Blick uns zurück auf unseren Titelkupferstich mit dem Zug der heldischen Fruchtbringer zum Thron Apolls (Abb. 7). Hier thront Apoll / Phoebus unter einem Zodiacaus, der zum Baldachin gebogen ist, und lässt damit die enge Verbindung von Welt- und Friedensordnung mit dem Gott der Künste noch stärker hervortreten.³⁷ Er empfängt mit den Mitgliedern der Fruchtbringenden Gesellschaft diejenigen, die durch unterschiedliches Engagement dazu beigetragen haben, die Ordnung und den Frieden wiederherzustellen und zu bewahren.³⁸ Sie taten sich durch Förderung von Kunst und Wissenschaft, durch künstlerische Produktionen im Wetteifer mit der Antike und durch Lehrschriften hervor, die Maßstäbe für vortreffliche Kunst und Dichtkunst gaben, wie sie auch Sandrart mit der „Teutschen Academie“ und der „Iconologia Deorum“ vorlegte.

Nur vor diesem Hintergrund – den eigenen panegyrischen Kupferstichen zu Ehren der Fruchtbringenden Gesellschaft von Sandrart – lässt sich Willmanns Zeichnung mit der Apotheose des Malers angemessen verstehen. Michael Willmann ehrt den Künstler zweifach: Zum einen, indem er dessen „Concetto“ aus der „Iconologia Deorum“ aufgreift; zum anderen durch die Steigerung, die der apotheotische Charakter der Idee erfährt: In gleichzeitiger Aufnahme und ‚Aufhebung‘ des Entwurfs eilt nun Apoll mit dem Sonnenwagen auf Sandrart zu, um ihn mit einem Lorbeerkrantz zu krönen. Vorher waren es die Mitglieder der Fruchtbringenden Gesellschaft, die von Apoll empfangen und als diejenigen geehrt werden, die gemeinsam mit dem Sonnengott in der Lage und willens sind,

³⁵ Vgl. ausführlicher zu diesem Blatt Schreurs: Apoll (Anm. 3).

³⁶ Gleichzeitig suggeriert die Landschaft, in der Vertreter von Wasser-, Luft- und Erdtieren zu sehen sind, einen ‚paradiesischen‘, friedvollen Zustand, auf den wohl auch der wiederaufblühende Zweig am knorriegen Baum hinweisen will.

³⁷ Die Sternbilder entsprechen exakt denjenigen des „Antrum“-Blattes; deutlich erkennbar sind die identischen Zwillinge, der Stier sowie an der Innenseite der Widder.

³⁸ Hierbei gilt es nicht zu vergessen, dass „[...] sich das Wirken der F[ruchtbringenden] G[esellschaft] im Bewußtsein interessanter Zeitgenossen nicht in Sprach- und Literaturbestrebungen erschöpfte, sondern in weiterreichenden politisch-kulturellen Kontexten verankert [...]“ darstellte, Martin Bircher / Andreas Herz (Hrsg.): Die Fruchtbringende Gesellschaft unter Herzog August von Sachsen-Weißenfels, Bd. 2, Süddeutsche und österreichische Mitglieder (Die Deutsche Akademie des 17. Jahrhunderts. Fruchtbringende Gesellschaft. Reihe II, Abteilung C: Halle), Tübingen 1997, S. 333; vgl. hierzu ausführlicher Schreurs: Die Antike (Anm. 11), Kap. I.2.1.

dem Chaos ein Ende zu setzen, dem kosmischen Gefüge das ihm zustehende Ordnungsprinzip wiederzugeben und den Frieden zu bringen. Nun wird in dieser huldigenden Allegorie der Künstler Sandrart als zukünftiges Sternbild dem Lauf der Sonne und damit dem Gott Apoll zugeordnet. Dass Sandrart in seiner kunstliterarischen Tätigkeit als ein Kunstheld³⁹ begriffen wird, dem es gelingt, eine Friedensordnung zu stabilisieren, betont Willmann zudem durch den Ölzweig (als Friedenssymbol), den er dem Künstler, welcher der Pinsel in der einen Hand entledigt wird, in die andere Hand gibt.

* * *

Vor einem Fazit sei das Ende der Geschichte nicht vorenthalten und eine Antwort auf die Frage gegeben, ob Willmann denn mit seinen schmeichelnden Worten und der apotheotischen Zeichnung bei Sandrart Gehör fand: Mit großer Wahrscheinlichkeit hatte Sandrart den schlesischen Maler einfach übersehen, das heißt, trotz seiner enormen Kenntnisse auf dem Gebiet der zeitgenössischen Kunst und seiner weit verzweigten Bekanntschaften nicht von ihm Notiz genommen. Ist uns von Giorgio Vasari, dem sogenannten Vater der Kunstgeschichte, solch ein bewusstes Schweigen über die Lebensläufe von Künstlern, die nicht seine Wertschätzung fanden oder in Konkurrenz zu ihm standen, als eine Art *damnatio memoriae* bekannt⁴⁰, so scheint hinter der Auslassung der Vita von Willmann in der „Teutschen Academie“ kein kunsttheoretisches Kalkül zu stecken. Zum großen Glück des schlesischen Malers hatte sich Sandrart außerdem zu jenem Zeitpunkt, als ihn die Zeichnung und der Brief des Kollegen erreichten, an die Vorbereitungen zu einer erweiterten Neuausgabe der „Teutschen Academie“ in lateinischer Sprache begeben: Willmanns schmeichelnde Worte fanden also tatsächlich Gehör.⁴¹ Einen Lebenslauf Willmanns⁴² mit Kupferstichporträt (Abb. 13) nahm Sandrart auf in die 1683

³⁹ Den Kunsthelden ist der erste Band der „Teutschen Academie“ (Nürnberg 1675) gewidmet („der welt-berühmten Teutschen Nation Höchst- und Hoch-Preißwürdigen/ Hoch- und Fürtrefflichen Kunst-Helden und Kunstliebenden“; vgl. <http://ta.sandrart.net/-text-4>, 20. Juni 2015. Zu den ‚Kunsthelden‘ in der Bedeutung und Vorstellung des 17. Jahrhunderts siehe ausführlicher Christina Posselt-Kuhli: Der „Kunstheld“ im Spannungsfeld zwischen Krieg und Frieden – ein herrscherliches Tugendexempel im Deutschland des 17. Jahrhunderts, in: *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 2, Heft 2, 2014, DOI 10.6094/helden.heroes.heros./2014/02/03).

⁴⁰ Zu erwähnen wären hier als ein berühmtes Beispiel Pirro Ligorio (vgl. Anna Schreurs: Antikenbild und Kunstanschauungen des neapolitanischen Malers, Architekten und Antiquars Pirro Ligorio (1513/14–1583) (Atlas, Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung; 3) Köln 2000, S. 11; zur konkurrierenden Auseinandersetzung zwischen Ligorio und Vasari vgl. ebd., S. 149–159).

⁴¹ Ein vergleichbares Vorgehen im Bereich der numismatischen Propaganda konnte Heinfried Wischermann, dem ich für diesen Hinweis danke, im Umfeld des Kardinals Jules Mazarin nachweisen, siehe Heinfried Wischermann: Mazarin als Archimedes, in: Schweizer Münzblätter 24, Heft 93, 1974, S. 12–28.

⁴² Christian Sigismund Froberger: „Willmannus Pictor Libusiensis“, in: Joachim von Sandrart: *Academia nobilissimae artis pictoriae*, Nürnberg 1683, hrsg. von Arthur R., München 1925, S. 369–370 sowie <http://ta.sandrart.net/-text-academia-0513>, 20. Juni 2015.



Abb. 13: Michael Willmann, Porträt: Kupferstich von Leonhard Heckenauer, in: Joachim von Sandrart, *Academia nobilissimae artis pictoriae*, Nürnberg 1683, Tafel 9.

veröffentlichte erweiterte Ausgabe der Künstlerviten in lateinischer Sprache, die „*Academia nobilissimae artis pictoriae*“.

Von großer Überzeugungskraft wird dabei die virtuose Zeichnung für Sandrart gewesen sein, die vermutlich das einzige künstlerische Zeugnis darstellt, das ihm überhaupt vom Œuvre des Künstlers selbst bekannt wurde.⁴³ Trotz des flüchtigen Entwurfs, der in manchen Partien nur skizzenhaft die Figuren umreißt, ermöglichte sie dem Autor, das künstlerische Talent des Malers einz- und wertzuschätzen. Vielleicht beeindruckte ihn aber auch, dass hier ein Kollege ganz direkt die Vorbildhaftigkeit der „Teutschen Academie“ erkennen ließ: Denn nicht nur im ähnlichen, von Sandrart im Titelkupferstich der „Iconologia Deorum“ vorgebildeten „Concetto“ (Abb. 7), sondern auch in der Darstellung der Götter, die dank ihrer Gewänder, Frisuren und Attribute gut und eindeutig zu identifizieren sind, ist ein Reflex auf die lehrreiche Schrift von Sandrart über die Götterbilder, die mit der „Iconologia Deorum“ bereitgestellt wurde, erkennbar.

Die forschere Ehrung in Brief und Zeichnung, das heißt das subtile Spiel, das Willmann mit den Motiven und Ideen Sandrarts darin treibt, kann folglich als ein höchst erfolgreiches Beispiel für Selbst- und Fremdheroisierung in engster Verschränkung verstanden werden. Sehen wir von dem erfolgreichen Plan des Malers einmal ab, von Sandrart in den Kreis der anerkannten und vorbildlichen Künstler in Deutschland erhoben zu werden, macht seine Huldigung auch Folgendes deutlich: Das Kunstschaffen und die Förderung von Kunst und Literatur, wie sie die Mitglieder der Fruchtbringenden Gesellschaft vorbildlich betrieben,⁴⁴

⁴³ Andrzej Koziel: The Function of Michael Willmann's Drawings, in: Barockberichte. Informationsblätter aus dem Salzburger Barockmuseum zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts 20/21, 1998, S. 231–240, besonders S. 239.

⁴⁴ Vgl. Herz: Palmenbaum (Anm. 13), S. 191: „Die Wirklichkeit der Fruchtbringenden Gesellschaft war komplex und hat viele Aspekte, die hier gar nicht zur Sprache kamen. Doch

wurden von Sandrart im 17. Jahrhundert in Deutschland mit solcher Vehemenz als friedenssichernd und ordnungsstiftend propagiert, dass sie für einen Heldenstatus ausreichten. Wenn Kunst dazu beitragen kann, den Frieden zu stabilisieren, dann kann derjenige, der in seinem Jahrhundert in herausragender und vielfältiger Weise zur Kunstförderung beiträgt – wohl auch aus Sicht der zeitgenössischen Künstler – zu den Sternen erhoben werden.

Abbildungsnachweise

Abb. 1, 4, 5, 10: Wien, Albertina.

Abb. 2, 3, 7, 8, 11–13: Joachim von Sandrart: *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1675–1680, wiss. kommentierte Online-Edition, hrsg. v. Thomas Kirchner [et al.], 2008–2012.

Abb. 6: Hubertus Lossow: *Michael Willmann 1630–1706. Meister der Barockmalerei*, Würzburg 1994, A 145.

Abb. 9: Friedrich Barthold: *Geschichte der Fruchtbringenden Gesellschaft*, Berlin 1848.

soll zum Schluss noch einmal das friedensstiftende Moment betont werden. [...] In einer Periode immenser Sicherheitsverluste wollte die Fruchtbringende Gesellschaft die widerstreitenden konfessionellen und politischen Ansprüche und Positionen äquilibrieren, auch wenn ihre unbestreitbare Verankerung in der protestantischen Partei an den politischen Kon- und Subtexten ihres Wirkens deutlich abzulesen ist. [...] [D]ie konflikträchtige, am Ende aber doch konsensual modulierte Sprachdebatte der späten 30er und 40er Jahre [war] im Kleinen das, was alle Welt im Großen hoffte: Das Stiften von ‚Gesellschaft‘, friedlichem sozialen Zusammenhang, von Vertrauen als Erwartungssicherheit.“

