



1 Johann Heinrich Schönfeld „Diana“, 1626, Feder in Schwarz und Braun auf Pergament, 205 x 155 mm, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung

Andreas Tacke

## Zeichnend zur Auszeichnung!?

### Zur paradigmatischen Rolle der Handzeichnung im Streit zwischen zunftgebundenem Malerhandwerk und Akademie

Für eine an großen Namen orientierte Kunstwissenschaft sind eigenhändige Künstlerbeschriftungen wie „Malerjunge“ oder „Malergeselle“ irritierend, da die Begriffe Lehrling und Geselle aus dem Handwerk stammen und damit – so eine weit verbreitete Fachmeinung – nichts mit Kunst zu tun haben.<sup>1</sup> Erst die Kenntnis der Sozialgeschichte des frühneuzeitlichen Künstlers ermöglicht es, derartige Autographen auf Handzeichnungen zu würdigen. Auf dieser Grundlage untersucht der folgende Beitrag die Rolle der Zeichnung in der Ausbildung deutscher Maler des 17./18. Jahrhunderts, genauer: den Versuch frühneuzeitlicher Künstler, mittels des Mediums der Handzeichnung einen Paradigmenwechsel herbeizuführen und die Ausbildung vom Handwerk in die Akademien zu verlagern.<sup>2</sup>

Die deutsche Kunstwissenschaft ignoriert die Ergebnisse der von Historikern, Soziologen oder Volkskundlern vorgelegten Handwerksforschung in auffälliger Weise, und dies zu Unrecht.<sup>3</sup> Denn grundsätzlich gilt für den deutschsprachigen Raum, daß bis zum Ende des Alten Reiches auch die meisten Künstler in Zünften organisiert oder zumindest zunftähnlichen Ordnungen unterworfen waren. Der deutsche Künstler der Frühen Neuzeit war vom Status her Handwerker: Vom Eintritt in die Lehre über die mehrjährige Gesellen- und Wanderzeit, die anschließende Meisterprüfung, die Eheschließung bis hin zur Gründung und Führung einer eigenen Werkstatt unterlag er Zunftregeln, die auch auf den Ankauf von Arbeitsmaterialien und den Verkauf der Kunstwerke Einfluß nahmen.

Eine fundierte Sozialgeschichte deutscher Künstler in der Frühen Neuzeit steht aus, wohingegen die sozialgeschichtliche Forschung zu Kunst und Künstlern im „Goldenen Jahrhundert“ Hollands bemerkenswert ausdifferenziert ist. Zu Deutschland liegt lediglich eine erste Studie zur Freien Reichsstadt Nürnberg vor<sup>4</sup>, die methodisch einer vorangegangenen Untersuchung zu Florenz verwandt ist.<sup>5</sup> Von dieser Forschung sind die nicht zunftgebundenen Hofkünstler in Residenzstädten erst einmal auszunehmen.<sup>6</sup>

Hier soll zum einen skizziert werden, in welcher Form sich das zünftische Ausbildungssystem über die Handzeichnung mitteilt, und zum anderen, mit welcher Strategie die Künstler das Ausbildungsmonopol der Zünfte zu brechen suchten, denn der Zeichenkunst fiel dabei eine Schlüsselrolle zu. Die vielfältigen anderen Funktionen der Zeich-

nung, beispielsweise innerhalb des Entwurfs- und Ausführungsprozesses, das heißt der Werkstattpraxis, müssen hier vernachlässigt werden.

Allgemein gilt für den Ausbildungsberuf des frühneuzeitlichen Malers in Deutschland, daß am Ende der mehrjährigen Lehrzeit lediglich festgestellt wurde, daß der Lehrling sein Handwerk ordentlich erlernt habe. Nach der jetzigen Quellenlage ist eine gewisse Einschränkung dieser allgemeinen Regelung für die Maler jedoch für das Ende des 17. Jahrhunderts festzustellen. Denn in einigen Städten muß es so etwas wie eine Prüfung gegeben haben. Wie streng diese war und ob sie auch Ausschlußcharakter annehmen konnte, ist unbekannt. Von der Hamburger Malerzunft hat sich ein „Buch der Lehrknaben“ aus dem Zeitraum von 1676 bis 1698 erhalten<sup>7</sup>, das circa 150 Zeichnungen von Lehrlingen enthält, die diese vor ihrer Freisprechung in das Buch hineinzeichneten. Man kann deshalb diese Zeichnungen als eine Art von Gesellenstück bezeichnen.<sup>8</sup> Jede Handzeichnung – in der Regel lag eine Druckgraphik als Vorbild zugrunde – hält in eigenhändiger Beschriftung den Namen des Lehrlings und des Lehrmeisters sowie den Tag der Beendigung der Lehre fest. Um solche Zeichnungen geht es auch in dem Nürnberger Ratsverlaß vom 20. April 1703, wenn dort vorgeschrieben wird, daß kein Lehrjunge freizusprechen sei, „welcher nicht einen solchen Riß gemacht, der von solchen Leuten, die in der Zeichenkunst wol erfahren sind, approbirt [...]“ werde.<sup>9</sup>

Der Junge war nach seinem Ausschreiben und der Aushändigung seines Lehrbriefs nun in der Lage, Geselle zu werden. Über die feierliche Aufnahme in die Gesellschaft durch die sog. „Gesellentaufe“ bei den Malern sind wir nur sporadisch unterrichtet; ihr Ritual spiegelt sich in den römischen Tauffesten der Bamboccianti wider.<sup>10</sup> Wurde der Lehrjunge in die Gesellschaft aufgenommen, ging er auf eine mehrjährige Wanderschaft, die Städte regelten die Verweildauer. Verblieb der Wandergeselle in Deutschland, durfte er nicht uneingeschränkt für sich selbst arbeiten und verdiente sein Brot in der Regel durch Zuarbeit in einer Malerwerkstatt.

Weder in der Lehr- noch in der Gesellenzeit durfte er sich „Maler“ nennen. Deshalb beschrifteten auch so bedeutende Künstler wie Johann Heinrich Schönfeld oder Johann Liss in ihrer Lehr- bzw. Gesellenzeit ihre Zeichnungen mit

„Malerjunge“ bzw. „Malergeselle“, sobald die Zeichnungen einen offizielleren Charakter bekamen, etwa wenn sie dediziert wurde. Die Bezeichnung als „Maler“ konnte nicht ad libitum verwendet werden, sondern wurde von den frühneuzeitlichen Zünften und damit von der Obrigkeit reglementiert.

Kein geringerer als Johann Heinrich Schönfeld (1609-1684) liefert prägnante Beispiele für diese Praxis. Denn aus jedem Abschnitt seiner zunftgebundenen Ausbildung zum Maler ist mindestens eine Handzeichnung überliefert<sup>11</sup>, auf der er sich als Malerjunge, Malergeselle und zuletzt als Maler (= Meister) bezeichnete:

Aus der Memminger Lehrzeit hat sich die Zeichnung mit einer „Diana“ erhalten (Abb. 1), die der angehende Künstler mit „Johan: Hainricg Schönfeld Maller Jung in Memmingen A: 1626“ beschriftete.<sup>12</sup> Nach Beendigung der Lehrzeit verbrachte Schönfeld seine Gesellenzeit u.a. in Stuttgart, wo er den „Opfertod des Marcus Curtius“ zeichnete (Abb. 2) und beschriftete mit: „Dies mach ich Johan: Heinrich Schönfeld / mahlergesell geschehen in Stuttgart 1627“.<sup>13</sup> Es folgte eine langjährige künstlerische Tätigkeit in Italien. Nach Deutschland zurückgekehrt, wurde er nach der obligatorischen Meisterprüfung in die Augsburger Malerzunft aufgenommen. Nun erst signierte er mit der Berufsbezeichnung „Maler“, so auf dem Stammbuchblatt (Abb. 3) „Allegorie der Malerei“ (der Titel wäre zu überdenken) von um 1665: „Johann Hainrich Schönfeldt / Alias Triangl Mahler“.<sup>14</sup> Schönfeld fügte seinem Stammbuchblatt den Alias-Namen „Triangl“ bei, einen Namen, den er in Rom bei den Bamboccianti getragen hatte, jener Künstlervereinigung also, die nordalpine Maler in den 1620er Jahren in Rom gegründet hatten und die noch zur Goethezeit unter dem Namen Ponte-Molle-Ritter in Rom fortbestehen sollte.

Mitglied der Bamboccianti war auch der aus Holstein gebürtige Johann Liss († 1631), der während seiner Gesellenwanderschaft als Maler nach Italien ging und sich dort vornehmlich in Venedig aufhielt. Hier arbeitete er, wie einige Jahre später sein deutscher Landsmann Schönfeld, als freier Künstler, was ihm in der Heimat verwehrt geblieben wäre. Mehrmals war Liss auch in Rom gewesen, als Mitglied der Bamboccianti führte er den Alias-Namen „Pan“.<sup>15</sup> In Rom entstand in der ersten Hälfte der 1620er Jahre Liss' Handzeichnung (Abb. 4) mit der „Allegorie der Vergänglichkeit“.<sup>16</sup> Die Zeichnung – vermutlich handelt es sich um ein Stammbuchblatt – muß einen deutschen Landsmann zum Adressaten gehabt haben, denn sie ist in deutscher Sprache signiert und beschriftet („Alle Kunst undt widtz ist / eitel staub. / Hoch weisheidt ist ann / Christum gelaub“); rechts ist sie gering beschnitten, so daß von einigen Worten der Signatur und der Datierung ein bis zwei Buchstaben bzw. ein Teil der Jahreszahl fehlen.

In dem digital aufgehellten Detail (Abb. 5) wird die Beschriftung besser lesbar. Uns interessieren die ersten beiden Zeilen: oben „Johan Liss“ und in der zweiten Zeile „Mahler gese“ (das Fehlende ist zu ergänzen zu: gesel, gesele, gesell oder geselle), ebenso fehlen bei der unten angebrachten Beschriftung „Zu Rom den 19 martio Ao 16“ die letzten zwei Zahlen.

Wie am Beispiel Schönfelds läßt sich auch bei Liss beobachten, daß die in Deutschland formal korrekte Bezeichnung verwendet wird, sobald sich Liss in Rom einem deutschen Adressaten gegenüber äußerte: Der in Italien als Künstler anerkannte Johann Liss bezeichnet sich in diesem Fall als „Malergeselle“, denn rechtlich gesehen befand er sich auf seiner von der Zunft vorgeschriebenen Wanderschaft.

Am Beispiel der zitierten Formulierung „Malergeselle“ läßt sich wissenschaftsgeschichtlich exemplarisch aufzeigen, wie sich die Kunstgeschichte häufig schwer tut, die soziale Realität frühneuzeitlicher Künstler zu akzeptieren, und sich stattdessen von einer ideengeschichtlich verwurzelten Vorstellung vom Künstlergenie leiten läßt. In seiner Liss-Monographie ist Kurt Steinbart 1940 die vom Künstler hinzugesetzte Bezeichnung keiner weitergehenden Überlegung wert, wie die vier Buchstaben („gese“) wohl zu lesen und zum Wort zu ergänzen wären: „Das Blatt enthält rechts am Gewände die Signatur ‚Johan Liss / Mahler ... / Holsati‘ und darunter am Bildrande Ort und Datum ‚Zu Rom den 19 marti A 16..‘. Daß das hinter ‚Mahler‘ stehende Wort unlesbar ist, fällt weniger ins Gewicht, schwerer hingegen die Tatsache des Fehlens der letzten Zahl“<sup>17</sup>, also die genaue Datierung des Blattes.

Im 1975 erschienenen Schönfeld-Ausstellungskatalog (Augsburg und Cleveland) ist der Zusatz ebenfalls nicht von Interesse und die Autorin der Katalognummer, Louise S. Richards, liest lediglich: „Johann Liss / Mahler zu Holsati(a)“.<sup>18</sup> Erst Peter Amelung hat in seinem Beitrag über „Die Stammbücher des 16./17. Jahrhunderts als Quelle der Kultur- und Kunstgeschichte“ in Heinrich Geisslers Standardwerk „Zeichnung in Deutschland, Deutsche Zeichner 1540-1640“ nicht nur den Text vervollständigt und die richtige Lesart vorgeschlagen, sondern auch den richtigen Kontext hergestellt: „Sie [die Signatur] hat einen interessanten Zusatz, der das Blatt eindeutig in die Frühzeit von Liss' römischem Aufenthalt rückt. Liss bezeichnet sich nämlich als *Mahlerges(elle)*. Durch die Beschneidung des Blattes sind die beiden letzten Silben des Wortes weggefallen“.<sup>19</sup>

Dem widerspricht Rüdiger Klessmann vehement, zum ersten Mal 1986 – ohne jedoch damals eine eigene Lesart vorzuschlagen<sup>20</sup> – und ausführlicher in seiner großen Liss-Monographie von 1999. Klessmann schlägt seine Transkription vor – „Johan Liss / Mahler zu (?) Holsati(a); (am



2 Johann Heinrich Schönfeld „Opfertod des Marcus Curtius“, 1627, Feder in Schwarz und Grau, braun und grau laviert, 143 x 190 mm, Anhaltische Gemäldegalerie Dessau, Graphische Sammlung

unteren Rand) In Rom den 19 martio Ao 16.. (die letzten beiden Zahlen unlesbar) –, wägt die frühere Forschung ab und endet: „Amelung las das Wort als ‚Mahlerges(elle)‘, von dem die letzten vier Buchstaben fehlten, und stützte seine Deutung mit dem Schluß, daß Liss in Rom noch Geselle auf der Wanderschaft gewesen sei. Amelungs Lesart der fraglichen Buchstaben kann für das ‚g‘ zutreffen, doch ist sie darüber hinaus keineswegs zwingend. Ein neuer Vorschlag kann auch hier nicht geboten werden, aber Amelungs Folgerung, Liss hätte sich selbst als reisender Malergeselle verstanden, fordert entschieden Widerspruch heraus. Der in Holstein ausgebildete Künstler war zu dieser Zeit schon seit etwa acht Jahren in wichtigen europäischen Zentren der Kunst tätig gewesen und hätte als Geselle kaum eine Chance gehabt, selbständige Aufträge auszuführen.“<sup>21</sup>

Für den deutschsprachigen Raum trifft diese Aussage im wesentlichen zu, denn dort durfte in der Regel ein Malergeselle nicht selbständig arbeiten und ohne den Zusatz „Malergeselle“ signieren. Aber in Italien galten diese Zunftregeln im 17. Jahrhundert nicht mehr – eine ausführliche Studie hierzu steht noch aus –, und jeder Maler konnte seinem Talent und der Marktlage gemäß künstlerisch tätig sein. Von dieser Freiheit profitierten die aus dem Ausland angereisten Gesellen nordalpiner Malerzünfte bzw. Malergilden, wie beispielsweise Johann Liss. Sein Zusatz „Malergeselle“ hat deshalb keinen Italiener, sondern einen Landsmann als Adressaten. Für diesen deutschsprachigen Empfänger der Zeichnung war Liss nicht mehr als ein „Malergeselle“, gleich wie anerkannt seine meisterliche Kunst in Italien war. Dasselbe gilt auch für Schönfeld und andere aus Deutschland eingereiste Künstler. Die Realität



3 Johann Heinrich Schönfeld „Allegorie der Malerei“ (?), um 1665, Kreide in Schwarz, 89 x 129 mm, Anhaltische Gemäldegalerie Dessau, Graphische Sammlung

war, daß auch ein in Italien erfolgreich tätiger Künstler sich wieder der Zunftordnung zu unterwerfen hatte, sobald er in die nordalpine Heimat zurückkehrte. Sofern er noch im Gesellenstatus war, mußte er hier die Meisterprüfung ablegen, um als Meister in das Malerhandwerk aufgenommen zu werden.<sup>22</sup>

Größe, Maltechnik und/oder das Thema des Bildes wurden in manchen Städten für das Meisterstück vorgeschrieben. In Dresden, wo insgesamt zwei Darstellungen zu malen waren, um das Meisterrecht zu erlangen, lautete der entsprechende Artikel der Malerordnung: „Auff die erste Tafel: Die Ibertretung unserer ersten Eltern Adams vndt Even mit einer Landschafft vndt mancherley Thieren. Auff die andere: Die gebuhr Christi mit einem Leistlein oder Carniß darümb, von pronirten Golde vergüldet alles beydes von Öhlfarben aus freyen sinnen sonder einige kupferstücke.“<sup>23</sup>

Statistisch gesehen mußte es zahlreiche Darstellungen dieses Themas von Dresdener Künstlern der Frühen Neuzeit geben, denn ein jeder von ihnen mußte den „Sündenfall“, eingebettet in eine Landschaft mit zahlreichen Tieren, und eine „Geburt Christi“ malen, wenn er in Dresden das Meisterrecht für Maler erwerben wollte. Auch im Medium der Handzeichnung mußten sich diese Themen bei frühneuzeitlichen Künstlern der Elbmétropole zahlreich finden, denn die Meisterstücke wurden ja zeichnerisch vorbereitet.<sup>24</sup>

Die Zunftordnungen waren bis zur Auflösung des Alten Reiches gültig, womit auch in etwa der Zeitrahmen umrissen ist, auf den meine Überlegungen zutreffen. Bis um 1800 galt, daß der Maler in der Regel nur arbeiten konnte, wenn er Zunftmeister wurde, und daß er sich der Hand-

werksordnung zu unterwerfen hatte. Die Städte regelten in diesen Ordnungen sehr genau, wie viele Lehrlinge er als Meister ausbilden durfte – im Durchschnitt ein bis zwei gleichzeitig –, und wie viele Gesellen, darunter auch Wandergesellen, er gleichzeitig beschäftigen konnte, und dies auch unabhängig davon, wie gefüllt seine Auftragsbücher waren.

Der Versuch, derartige Zunftfesseln abzustreifen und damit sozial wie wirtschaftlich dem Handwerksstand zu entrinnen, begleitet die Geschichte der frühneuzeitlichen Künstler in Deutschland. Eine ihrer Strategien war, der städtischen Obrigkeit immer wieder zu verdeutlichen, daß die Malerei eine Freie Kunst sei und damit nicht Sache der Handwerkszünfte. Um dies durchzusetzen, gründeten die Maler unter anderem private Akademien, die den Charakter von Zeichenschulen hatten.

Diese „subversive“ Strategie lernten deutsche Künstler im Ausland kennen. Oft führte der Gesellenwanderweg ins Ausland. Bei norddeutschen Künstlern waren das häufig die nördlichen und südlichen Provinzen der Niederlande, bei den süddeutschen Künstlern war das Zielland für die Gesellenwanderung oft Italien. Sie trafen dort auf Künstlerkollegen, bei denen – entgegen der heimischen Tradition – derartige Malerakademien bereits Alltagspraxis waren. Ins Ausland reisen zu wollen, so beispielsweise der Wunsch des Sandrart-Schülers Matthäus Merian des Jüngeren<sup>25</sup>, war auch das Erfüllen eines Bedürfnisses nach fortschrittlicher Künstlerpraxis.

Derartigen Zeichenzirkeln war gemeinsam, daß das in den privaten Malerakademien betriebene Modellstudium die entscheidende Differenz zwischen der Ausbildung des Handwerks und der Akademie markiert: Die Kompetenz wurde nicht mehr induktiv, durch die Mitarbeit des Lehrlings im Produktionsablauf, erworben, sondern deduktiv, indem der Akademieschüler die Prinzipien der Malerei, nicht nur ihre Techniken beherrschen lernte. Diese Entwicklung in der Malerausbildung mußte in die allgemeine Geschichte frühneuzeitlicher Wissensaneignung und Pädagogik eingebettet werden, da sich die Ausbildungsformen auch in anderen Berufen und Bereichen änderten.

Die Propagierung des neuen Ausbildungsmodells ist eines der Anliegen der sogenannten Akademiebilder des Augsburger Malers Johann Heiß (1640-1704).<sup>26</sup> Die Darstellungen geben keine realen Situationen wieder, sondern kommunizieren den Wunsch fortschrittlicher Maler, daß ihre Tätigkeit als Freie Kunst anerkannt und nicht mehr dem Handwerk zugerechnet wurde. Auch in Augsburg, wo diese Gemälde entstanden, gab es in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts informelle Künstlertreffen, bei denen man gemeinsam zeichnete, also eine Akademie abhielt. So wird der Begriff von Joachim von Sandrart in seinem monumentalen zweibändigen Werk der „Teutschen Acade-



4 Johann Liss' „Allegorie der Vergänglichkeit“, 1620er Jahre, Feder in Braun, braun und graubraun laviert über Bleiskizze, 153 x 94 mm, The Cleveland Museum of Art, Dudley P. Allen Fund



5 Detail aus Liss' „Allegorie der Vergänglichkeit“ mit eigenhändiger Beschriftung

mie“ verwendet, das in Nürnberg 1675-79 gedruckt wurde. Sandrart verwendet den „Academie“-Begriff mit unterschiedlichen Akzentuierungen und meint nicht in erster Linie eine Institution, sondern einen Künstlerzirkel, eine Zusammenkunft, die dem gemeinsamen Zeichnen diene, dem gemeinsamen Betrachten von Kunstwerken und dem künstlerischen Diskurs. Wo immer Sandrart sich in Europa aufhielt, immer veranstaltete er in diesem Sinne Akademien mit Künstlerkollegen. und empfiehlt dies auch für die Ausbildung des künstlerischen Nachwuchses. Generell legte Sandrart in seinen Künstlerviten besonderes Gewicht auf die Schilderung der absolvierten Ausbildung eines Künstlers. Für erwähnenswert hielt er immer wieder die Unterscheidung, ob der jeweilige Künstler eine „Academie“

besucht hatte oder nicht. Denn die Künstlerakademien ermöglichten eine Theoretisierung und Intellektualisierung der Kunst und beschleunigten damit – so Sandrarts Vorstellung – die angestrebte Loslösung vom Handwerk. Aufgrund der großen Verbreitung der „Teutschen Academie“, welche von vornherein auch auf ein Laienpublikum abzielte, kommt der Darstellung von Malerakademien besondere Bedeutung zu. Sandrart sollte seine Vorstellungen auf deutschem Boden in Frankfurt am Main, besonders aber in Augsburg und später in Nürnberg verwirklichen können. Wenn in Deutschland im 17. Jahrhundert so viele Akademiesitzungen abgehalten wurden – wo sind dann die unzähligen dort nach lebenden Modellen oder nach Antiken bzw. Antikenabgüssen angefertigten Handzeichnungen

gen? Seit der im frühen 19. Jahrhundert einsetzenden Akademiekritik wurde ihr „progressives“ Potential verkannt. Viele Konvolute von Akademiezeichnungen liegen daher noch unbearbeitet in den Sammlungen.

Um die Menge des Überlieferten zu belegen, seien hier zwei große Bestände und ein kleinerer angeführt: Ein Konvolut mit ca. 300 Blättern befindet sich in zwei Braunschweiger Sammelbänden.<sup>27</sup> Ein weiterer Sammelband ist Teil der Kunstsammlung der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg. Der dortige Großfolioband trägt die alte Beschriftung „Accademia und andere Hand-Riss. Alt 558 Stück“. Die gemeinsame Provenienz der genannten Bände führt vermutlich in die Reichsstadt Nürnberg, wo solche Zeichenschulen im 17. Jahrhundert verbürgt sind.

Durch den Erbtruchseß Maximilian Willibald (1604-1661) gelangten die Handzeichnungen nach Wolfegg, wo der Band (wie die heute in Braunschweig befindlichen Bände auch) ab 1660 zusammengestellt worden sein muß.<sup>28</sup> Der Sammler unterhielt rege Beziehungen zu Nürnberg, unter anderem mit dem dortigen Kunsthändler Paulus Fürst (1608-1666), von dem er 1651 beispielsweise „Bücher und alte Sachen“ bezog.<sup>29</sup>

Für Braunschweig wird die enge familiäre wie künstlerische Verbindung zwischen dem herzoglichen Kunstberater, Philipp Wilhelm Oeding (1697-1781), und der Nürnberger Preißler-Dynastie für die Provenienz der Akademiebände in Anspruch zu nehmen sein<sup>30</sup>: Oedings Schwiegervater und akademischer Lehrer, verheiratet mit der Malerin und Kupferstecherin Barbara Helena Preißler (1707-1758), war der Nürnberger Akademiedirektor Johann Daniel Preißler (1666-1737). Preißlers Sohn Georg Martin (1700-1754) verfaßte die erste Geschichte der Nürnberger Malerakademie, und sein anderer Sohn, Valentin Daniel (1717-1765), trug mit eigenen Handzeichnungen zur Vermehrung des Braunschweiger Bestandes bei. Dank seiner privaten Verbindung zur Nürnberger Preißler-Familie kann Oeding an dieses umfangreiche Konvolut von Akademiezeichnungen des Schwiegervaters und/oder seiner beiden Schwager gelangt sein, um sie der Braunschweiger Sammlung einzuverleiben.

Ein kleinerer Bestand an Akademiezeichnungen liegt in der Erlanger Universitätsbibliothek. Die dortige Sammlung geht in ihrem Kernbestand auf die fürstliche Sammlung Ansbachs zurück und speist sich aus zahlreichen Blättern mit Nürnberger Provenienz. Die Konvolute in Braunschweig, Erlangen und Wolfegg addieren sich zu einer Gruppe von immerhin etwa 900 Blättern mit vermutlich Nürnberg als Entstehungsort.

Wichtig ist festzuhalten, daß im Erlanger Bestand nachweislich nicht alle Zeichnungen von geübter Künstlerhand sind. Aus Archivalien ist bekannt, daß sich an den Akademiesitzungen auch „Dilettanten“ beteiligten, „Rats-



6 Joachim von Sandrart „Männliche Aktstudie“, 1672, Rötels, weiß gehöhlt, 494 x 318 mm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum, Graphische Sammlung

herren, Geschlechter und Kaufleute“.<sup>31</sup> Dies gemahnt zur Vorsicht hinsichtlich der ästhetischen Bewertung der Blätter in den genannten Konvoluten. Hierin ist auch eine interessante Allianz dokumentiert: Offenbar suchten sich die Künstler der strategischen Unterstützung der ratsfähigen Oberschicht zu versichern, um mit ihrer Hilfe die Loslösung ihres Malerberufes vom Handwerk zu erreichen.

Die Rolle der „Dilettanten“ bei der Gründung der Nürnberger Malerakademie ab den 1660er Jahren würdigt das sogenannte „Goldene Buch“<sup>32</sup> der aus ihr hervorgegangenen städtischen Kunstakademie, die heute als staatliche Akademie fortbesteht. Der handschriftliche Sammelband wurde von Georg Martin Preißler betitelt mit „Eigentliche Nachricht / von dem Ersten Anfang / und Erwünschten Fortgang / der / Nürnberghischen Mahler=/Academie / wie

solche / Unter Hoher Protection / Eines Hoch Edlen / u. Hochweißen Raths allhie / geführt und unterhalten wird. / entworffen im Jahr 1724“. Auf den ersten Blättern werden jeweils drei Ratsherren gleichberechtigt jenen Künstlern gegenübergestellt, die in der kunsthistorischen Fachliteratur ausschließlich als die eigentlichen Akademiegründer genannt werden, beispielsweise die Künstler Jakob von Sandrart, Johann Paul Auer und Johann Murrer.

Die Rolle der dilettierenden „Ratsherren, Geschlechter und Kaufleute“ bei der Gründung städtischer Kunstakademien wäre noch eingehender zu untersuchen. Denn in vielen Städten erwachsen aus den informellen Zeichenzirkeln der Künstler und Laien die städtischen (und später staatlichen) Kunstakademien. Womit auch ein weiterer Aspekt deutscher Zeichenkunst angesprochen ist: Denn nun übten sich auch städtische Eliten – wie zuvor der Adel – in diesem Medium.<sup>33</sup> Im Unterschied zum Adel trat die städtische Elite jedoch an die Öffentlichkeit, indem sie sich den Künstlerzirkeln anschloß.

In einem solchen Künstlerzirkel ist eine Zeichnung von der Hand Joachim von Sandrarts entstanden (Abb. 6), die aus dem genannten Braunschweiger Konvolut stammt (Inv.Nr.: H 27 Bd. 4, Bl. 184). Sie ist signiert und 1672 datiert. Beides ist für Akademieblätter eher selten.

Die Zeichnung soll aufgrund der Provenienz des Sammelbandes, in den sie eingeklebt ist, für die Nürnberger Zeichenschule in Anspruch genommen werden, da der Band vermutlich durch die Preißlers nach Braunschweig gelangte. Obwohl Sandrart 1672, im Entstehungsjahr des Blattes, noch in Augsburg wohnte, wo übrigens auch eine Zeichenschule existierte, spricht für Nürnberg, daß Sandrart sich vor seinem Umzug in die Frankenmetropole häufig in Nürnberg aufhielt, zum einen wegen der Vorbereitungen zur „Teutschen Academie“, zum anderen aufgrund privater Gründe. Er war in Nürnberg auf Brautwerbung; die Ehe wurde im Jahre 1673 geschlossen.<sup>34</sup>

Sandrarts Handzeichnung ist im Kontext jener Kreise von Dilettanten und Künstlern zu sehen, die sich in Privathäusern oder in der freien Natur trafen, um nach Antiken bzw. Antikenabgüssen wie nach Aktmodellen oder nach der freien Natur zu zeichnen.<sup>35</sup> Mehrere derartige Zeichenzirkel gab es in größeren Städten, sie waren informell organisiert und lassen sich daher schlecht fassen. Ein reisender Künstler schloß sich solchen Zirkeln in den bereisten Städten vorübergehend an, was die stilistische Beurteilung geschlossener Konvolute mit Akademiezeichnungen – wie beispielsweise in Braunschweig oder Wolfegg – erschwerte. Vom Lehrknaben bis hin zu den Meistern waren viele Niveaus der Begabung und Fertigkeit vertreten, so daß die Qualität innerhalb solcher Zeichnungskonvolute zwangsläufig schwankt. Dazu trug zusätzlich die Beteiligung von Laien an den Künstlertreffen bei.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß sich nach der Auflösung der Zünfte zu Anfang des 19. Jahrhunderts die Ausbildung der Maler (und zunehmend der Malerinnen) hin zu den Kunstakademien verlagerte. Die Akademiekritik des 19./20. Jahrhunderts wirkt auf unseren Untersuchungsgegenstand insofern fort, als man nicht mehr zu erkennen vermochte, welches innovative Potential dieser Ausbildungsform am Anfang der Entwicklung, d.h. in Deutschland erst im 17. Jahrhundert, innewohnte. Auch wenn die sogenannten „Academien“ letztendlich nicht in der Lage sein sollten, das seit dem Mittelalter bestehende Zunftwesen aus den Angeln zu heben und damit die soziale Wirklichkeit der Künstler entscheidend zu verändern, ist ihnen das paradigmatische Potential nicht abzuspüren: Die in den Zeichenschulen entstandenen Handzeichnungen sind Ausdruck eines veränderten Statusbewußtseins. Sie belegen das Bemühen der Künstler um Anerkennung ihres Berufsstandes als Freie Kunst.



## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Schon 1980 hat Peter Amelung auf die Bedeutung derartiger Beschriftungen – sein Untersuchungsgegenstand waren die „Stambücher des 16./17. Jahrhunderts als Quelle der Kultur- und Kunstgeschichte“ (vgl. hier Anm. 19) – aufmerksam gemacht, der Hinweis blieb aber unbeachtet.
- <sup>2</sup> Siehe Tacke, Andreas: Vom Handwerker zum Künstler, Thesen zu den Anfängen der deutschen Akademien nach dem Westfälischen Frieden, in: 1648. Paix de Westphalie, l'art entre la guerre et la paix (...) (Actes du colloque ... à Münster, à Osnabrück ... et à Paris 1998), Hg. Jacques Thuillier und Klaus Bußmann, Paris 1999, S. 319-334.
- <sup>3</sup> Siehe Tacke, Andreas: Das tote Jahrhundert, Anmerkungen zur Forschung über die deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 51, 1997, S. 43-70.
- <sup>4</sup> Tacke, Andreas (Hg.): „Der Mahler Ordnung und Gebräuch in Nürnberg“. Die Nürnberger Maler(zunft)bücher ergänzt durch weitere Quellen, Genealogien und Viten des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, Bearb. von Heidrun Ludwig, Andreas Tacke und Ursula Timann, In Zusammenarbeit mit Klaus Erhr von Andrian-Werburg und Wiltrud Fischer-Pache, Genealogien und Viten Friedrich von Hagen, Register Friedrich von Hagen und Andreas Tacke, München und Berlin 2001.
- <sup>5</sup> Jacobsen, Werner: Die Maler in Florenz zu Beginn der Renaissance, München 1998.
- <sup>6</sup> Hierzu ist letztendlich nicht das immer wieder angeführte Buch von Martin Warnke (Hofkünstler, Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1985) weiterführend, sondern die Einzelstudien von Herbert Haupt (Kammer, Hof- und Hofbefreites Handwerk, Der Versuch einer inhaltlichen Abgrenzung, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 85/86, 1989/90, S. 89-93, und Ders.: Neue Ergebnisse archivalischer Forschungen zu Kunst und Handwerk am Hofe Kaiser Rudolfs II., in: Umeni N.F., 38, 1990, S. 27-38) sowie zukünftig sein im Druck befindliches zweibändiges Werk: Das Hof- und hofbefreite Handwerk im barocken Wien (Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte), welches am Beispiel Wiens den Zeitraum von 1620 bis 1765 behandelt und dabei circa 5.000 Namen von Hof- und hofbefreiten Handwerkern nachgeht.
- <sup>7</sup> Dauerleihgabe des Staatsarchivs Hamburg (Bestand 612-1/36 Amt der Maler, Signatur 45 „Zeichenbuch der Lehrknaben No. 18, 1676-1698“) an das Deutsche Maler- und Lackierer-Museum, Hamburg; freundliche Mitteilung von Dr. Peter Gabriëlsson, Staatsarchiv Hamburg (Brief vom 19.11.1996).
- <sup>8</sup> Siehe Gatz, Konrad: Ein Jahrtausend Maler und Lackierer, Kulturgeschichte eines Handwerks, Stuttgart 1994, S. 154f. mit vier Abb.
- <sup>9</sup> Staatsarchiv Nürnberg: Rst. Nbg. Rep. 60 a, RV 3078 (vom 20.04.1703), Bl. 72r; vgl. Mummenhoff, Ernst: Beiträge zur Geschichte des „freien Handwerks“ der Maler, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 10, 1893, S. 271-278, hier S. 275, und Tacke 2001 (wie Anm. 4), S. 336.
- <sup>10</sup> Siehe Tacke, Andreas: Johann Liss und die Bamboccianti, Überlegungen zur ikonographischen Neubewertung der Zeichnung „Ausgelassene Gesellschaft“, in: Barockberichte, Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts 20/21, 1998, S. 176-180.
- <sup>11</sup> Zum Zeichenwerk, ohne unsere Überlegungen, siehe Biedermann, Rolf: Die Zeichnungen des Johann Heinrich Schönfeld, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 8, 1971, S. 119-194, sowie Ders.: Unbekannte Zeichnungen von Johann Heinrich Schönfeld, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 20, 1983, S. 33-52. Zuletzt und mit einer provisorischen Liste der Schönfeld-Handzeichnungen siehe Borries, Johann Eckart von: „Een Hoogduytse linkerhand“, Johann Heinrich Schönfeld als linkshändiger Zeichner, in: Pinxit, sculpsit, fecit. Kunsthistorische Studien. Festschrift für Bruno Bushart, Hg. von Bärbel Hamacher und Christl Karnehm, München 1994, S. 122-129. Vernachlässigt werden kann Läufer, Konstanze: Zum Forschungsstand der Zeichnungen Johann Heinrich Schönfelds (...), in: Barockberichte 20/21, 1998, S. 204-209. – Zukünftig siehe den von Dirk Blübaum, Sybille Ebert-Schifferer und Andreas Tacke hg. Sammelband, welcher die Beiträge der römischen Schönfeld-Tagung bündelt, sowie den von Dirk Blübaum hg. Schönfeld-Ausstellungskatalog von Friedrichshafen.
- <sup>12</sup> Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv.Nr.: C 61/974; Feder in Schwarz und Braun auf Pergament, 205 x 155 mm. Die Angaben aus Biedermann 1971 (wie Anm. 11), S. 186 Anm. 9, siehe zukünftig den Bestandskatalog von Hans-Martin Kaulbach (Stuttgart).
- <sup>13</sup> Anhaltische Gemäldegalerie Dessau, Graphische Sammlung, Inv.Nr.: B XVIII/16; für ihre Hilfe vor Ort bin ich Helga Heise zu Dank verpflichtet. Feder in Schwarz und Grau, braun und grau laviert, 143 x 190 mm. Vgl. – mit abweichenden Angaben – Biedermann, 1971 (wie Anm. 11), S. 186 Anm. 12.
- <sup>14</sup> Anhaltische Gemäldegalerie Dessau, Graphische Sammlung, Inv.Nr.: B XVIII/15; für ihre Hilfe vor Ort bin ich Helga Heise zu Dank verpflichtet. Kreide in Schwarz, 89 x 129 mm. Vgl. – mit abweichenden Angaben – Biedermann 1971 (wie Anm. 11), S. 191 Anm. 105, und Biedermann 1983 (wie Anm. 11), S. 38 Anm. 13.
- <sup>15</sup> Siehe Tacke 1998 (wie Anm. 10).
- <sup>16</sup> The Cleveland Museum of Art, Dudley P. Allen Fund, Inv.Nr.: 53.6. Feder in Braun, braun und graubraun laviert über Bleiskizze, 153 x 94 mm; die Angaben aus Klessmann, Rüdiger: Johann Liss, Eine Monographie mit kritischem Œuvre-katalog, Gent 1999, S. 173f. Nr. D7.
- <sup>17</sup> Steinbart, Kurt: Johann Liss, Der Maler aus Holstein, Berlin 1940, S. 83.
- <sup>18</sup> Johann Liss, Ausstellungskatalog Augsburg und Cleveland 1975-76), Augsburg 1975, S. 40 und S. 145f. Kat.Nr.: B 50.
- <sup>19</sup> Amelung, Peter: Die Stambücher des 16./17. Jahrhunderts als Quelle der Kultur- und Kunstgeschichte, in: Geissler, Heinrich: Zeichnung in Deutschland, Deutsche Zeichner 1540-1640. Ausstellungskatalog Stuttgart 1979/80, 2 Bde.; hier Bd. 2, S. 211-222, bes. Anm. 36.
- <sup>20</sup> Klessmann, Rüdiger: Addenda to Johann Liss, in: The Burlington Magazine 128, 1986, S. 191-197, hier S. 193f.
- <sup>21</sup> Klessmann 1999 (wie Anm. 16), bes. S. 173f. – Das Kreuz auf der Zeichnung oben und die Zahlen am rechten Rand sind Zutaten von anderer Hand.
- <sup>22</sup> Siehe Tacke, Andreas: Johann Hauer. Nürnberger Flach- und Ätzmaler, Kunsthändler, Verleger und Dürerforscher des 17. Jahrhunderts. Eine Fallstudie zur handwerksgeschichtlichen Betrachtung des Künstlers im Alten Reich, in: Tacke 2001 (wie Anm. 4), S. 11-141.
- <sup>23</sup> Tacke, Andreas: Dresdner Malerordnungen der Frühen Neuzeit, Ein Quellenbeitrag zur Kunstgeschichte als Handwerksgeschichte, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2001, S. 29-47, hier S. 41.
- <sup>24</sup> So haben sich von Daniel Kellerthaler mehrere Handzeichnungen mit der Darstellung von „Adam und Eva“ erhalten (Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv.Nr.: Z 374, und Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv.Nr.: C 80/3007), so daß ich an anderer Stelle (siehe Tacke, Dresdener Malerordnungen 2001 [wie

- Anm. 23]) diese Blätter mit der Dresdener Malerordnung in Verbindung gebracht habe. Vgl. allgemein zu den Kellerthaler-Zeichnungen den Aufsatz von Bodnár, Szilvia: *Some new drawings by Johann Kellerthaler in Oxford and Munich*, in: *Master drawings* 43, 2005, Nr. 2, S. 186-192, und zum Künstler Holzhausen, Walter: *Die Kellerthaler, Zur Geschichte einer Dresdner Künstlerfamilie*, in: *Neues Archiv für Sächsische Geschichte* 60, 1939, S. 214-223.
- 25 Tacke, Andreas: *Italiensehnsucht und Akademiergedanke. Das Baseler Familienporträt Matthäus Merians des Jüngeren*, in: *Der unbestechliche Blick / Lo sguardo incorruttibile. Festschrift zu Ehren von / Studi di storia dell'arte in onore di Wolfgang Wolters zu seinem siebzigsten Geburtstag / in occasione del settantesimo compleanno*, Hg. von / a cura di Martin Gaier, Bernd Nicolai, Tristan Weddigen, Trier 2005, S. 73-83.
- 26 Meier, Esther: *Ein Manifest moderner Künftlerausbildung, Die Akademiemalerei von Johann Heiss*, in: *Johann Heiß, Schwäbischer Meister barocker Pracht, Ausstellungskatalog Friedrichshafen 2002*, S. 126-139. Zum Künstler siehe Königfeld, Peter: *Der Maler Johann Heiss, Memmingen und Augsburg 1640-1704*, Weissenhorn 2001.
- 27 Heusinger, Christian von: *Die Handzeichnungssammlung, Geschichte und Bestand, Mit einem Beitrag von Reinhold Wex*, 2 Bde., Braunschweig 1997, S. 59f. Nr. 3 und 4: *Akademische Zeichnungen* (2 Bde. in Folio mit von 1 bis 300 bezifferte Akademiezeichnungen). – Dem Leiter der Graphischen Sammlung, Dr. Thomas Döring, ist für seine freundliche Hilfe vor Ort gedankt. Siehe dessen Beitrag zur Sammlungsgeschichte in: *Das Herzog Anton Ulrich-Museum und seine Sammlungen 1578-1754*, 2004, München 2004, S. 176-200.
- 28 Brakensiek, Stephan: *Vom „Theatrum mundi“ zum „Cabinet des Estampes“*, *Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565-1821*, (Phil. Diss. Bochum 2001) Hildesheim, Zürich und New York 2003, S. 210-236. Zu den Handzeichnungen siehe Falk, Tilman: *Zur Entstehung und Struktur der Wolfegger Zeichnungssammlung*, in: *Europäische Meisterzeichnungen aus der Sammlung der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg*, Bearb. von Bernd M. Mayer und Tilman Falk, in Zusammenarbeit mit Ursula Verena Fischer-Pace, u.a., *Ausstellungskatalog Ravensburg 2003*, S. 9-19, bes. S. 13f. und S. 16. Der von Falk referierte Zusammenhang mit Nürnberg wurde von mir während eines gemeinsamen Aufenthalts in Wolfegg hergestellt. Dem Leiter der Fürstlichen Kunstsammlungen, Dr. Bernd Martin Mayer, ist für seine freundliche Hilfe vor Ort gedankt.
- 29 Vochezer, Joseph: *Geschichte des fürstlichen Hauses Waldburg in Schwaben*, 3 Bde., Kempten 1888-1907; hier 3. Bd., Kempten und München 1907, S. 734-991: Maximilian Willibald; bes. 983-988, Zitat auf S. 984 (zitiert wird Wolfegger Archiv Nr.: 15121); vgl. Brakensiek 2003 (wie Anm. 28), S. 213 Anm. 795.
- 30 Zur Familie siehe Tacke 2001 (wie Anm. 4), S. 540-543 und Stammtafel 76.
- 31 Tacke, Andreas: *„Raths=Herren, Geschlechter und Kaufleuthe“*. Zur Rolle von Dilettanten beim Aufbau frühneuzeitlicher Kunstakademien und ihre Darstellungen in Akademiemalerei, in: *Johann Heiß, Schwäbischer Meister barocker Pracht, Ausstellungskatalog 2002/03 Friedrichshafen 2002*, S. 140-149.
- 32 Leihgabe der Stadtbibliothek Nürnberg (Nor. K. 545) an die Nürnberger Akademie (Nr.: 37). Eine Abschrift von Albert Christoph Reindel (1784-1853) in der Stadtbibliothek Nürnberg: *Amb. 308 2°, Bl. 1r-6v*. Vollständig abgedruckt bei Schultheiß, W.(olfgang) K.: *Geschichte der Schulen in Nürnberg*, Heft 5, Nürnberg 1857, S. 84-90.
- 33 Einige Aspekte bei Kemp, Wolfgang: *„... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen“*. Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500-1870; ein Handbuch, Frankfurt am Main 1979 (Beiträge zur Sozialgeschichte der ästhetischen Erziehung 2).
- 34 Zu den Daten siehe Klemm, Christian: *Joachim von Sandrart. Kunst-Werke u. Lebens-Lauf*, (Phil. Diss. Basel 1978) Berlin 1986, S. 37-39, S. 345f. (Aufenthalt in Augsburg 1670-73) und S. 346-351 (Aufenthalt in Nürnberg 1674-88); Ders.: *Sigmund von Birken und Joachim von Sandrart, Zur Entstehung der „Teutschen Academie“ und zu anderen Beziehungen von Literat und Maler*, in: Paas, John Roger (Hg.): *Der Franken Rom, Nürnbergs Blütezeit in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1995, S. 289-313, sowie die Einführung *„Pfade durch Sandrarts ‚Teutsche Academie‘ von Christian Klemm in der Faksimileausgabe Joachim von Sandrart: Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, Nürnberg 1675-80. Faks. Neudr. mit einer Einleitung von Christian Klemm (Bd. 1 und 2) und von Jochen Becker (Bd. 3), 3 Bde., Nördlingen 1994; hier 1675, S. 9-32.*
- 35 Siehe Tacke, Andreas: *„Wenn Sie meinen Rat hören wollen, meine Herren, ...“*. Zu Antiken, Abgüssen und weiblichen Aktmodellen in nordalpinen Akademien und Künstlerwerkstätten des 17. Jahrhunderts, in: *Eschenburg, Barbara: Pygmalions Werkstatt, Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus, Ausstellungskatalog München, Köln 2001*, S. 55-70.