

Vor der Reise: Gesellenwanderungen.

Anmerkungen zu Quellen, Ritualen, Medien und Wirkung.

– Mit drei tabellarischen Anhängen von Ursula Timann

zu Gesellenordnungen, Gesellenwanderungen und Meisterstücken im deutschsprachigen Raum des Alten Reiches

Andreas Tacke

Auch wenn die Wortgeschichte auf althochdeutsche Wurzeln zurückzuführen ist, wird der Begriff *Reise* – auf die Kunst bezogen – vorzugsweise mit der Moderne assoziiert. Denn methodisch verwendete die Kunstwissenschaft in ihrer akademischen Etablierungsphase als Arbeitsgrundlage eher ein geschlossenes, als ein offenes Raumkonzept.¹ Auch der Begriff des *Kulturtransfers* wurde in diesem Sinn als eine einseitige Beeinflussung definiert, statt – wie es qua Definition richtig wäre – als ein wechselseitiger Austausch, also als ein Geben und Nehmen. Erst im späten 20. Jahrhundert begann sich dieses zugrunde gelegte Modell zu entgrenzen.

Dies mag, neben weiteren Aspekten, ein Grund dafür sein, dass man zuvor allem nicht Sesshaften, d.h. jeder Form von grenzüberschreitender Mobilität, mit Skepsis begegnete. Auch wenn selbstredend bewusst war, dass es die sogenannten ›Wanderkünstler‹ gab, also jene Künstler, die für Aufträge an den unterschiedlichsten Orten des In- und Auslandes tätig waren, wie der aus Venedig stammende Tiepolo (1696–1770) in Würzburg oder Madrid.

Fachgeschichtlich fällt die Konstituierung der Kunstwissenschaft als Universitätsfach zeitlich mit dem Nationalstaatenbildungsprozess des 19. Jahrhunderts zusammen, sodass beispielsweise – mit Blick auf die mittelalterliche Baukunst – abgrenzend von einer ›französischen‹ bzw. einer ›deutschen‹ Gotik gesprochen wurde. Stattdessen waren es vor allem von Ort zu Ort wechselnde Bauhütten, die den architektonischen Wandlungsprozess in Mitteleuropa vorantrieben. Einmal davon abgesehen, dass Bistümer – wie das Trierer – im Mittelalter einen von heutigen Nationalgrenzen unabhängigen Zuschnitt hatten, denn große (jetzt nicht mehr zugehörige) Teile des Erzbistums Trier lagen im heutigen Frankreich. ›Grenzüberschreitun-

gen‹ waren somit bei der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Flickenteppichlandkarte ohnehin etwas anderes als sie nach der Auflösung des Alten Reiches bzw. bei den Nationalstaaten ab dem 19. Jahrhundert darstellten.

Erst allmählich überwand man diese auf eine nationale Perspektive eingeschränkte (Kunst-) Geschichtsschreibung und dies mag erklären, weshalb man der Mobilität von Künstlern vermehrt erst später Aufmerksamkeit schenkte.² Heute wird dies vielleicht auch aus dem Grund verstärkt, dass Europa nunmehr als ein großer, wenn auch regional ausdifferenzierter, gemeinsamer Kunst- und Kulturraum angesehen wird – die derzeitigen politischen Rückschläge sind hoffentlich vorübergehend. Denn der Austausch, der bei einem komparatistischen Ansatz zu untersuchen Voraussetzung ist, sollte nicht mehr abgrenzend (d.i. im o.g. Sinn ›französisch/‹ ›deutsch‹) vorgenommen werden, also beispielsweise im Duktus eines Überbietungswettbewerbs von Staaten/ Nationen, sondern im Sinn von Wechselbeziehungen.

Allein schon die Tatsache, dass Herrschaft während des Mittelalters und der Frühen Neuzeit im Alten Reich stets von wechselnden Orten ausgeübt wurde (Stichpunkt: ›Reiseherrschaft‹), spricht für eine große Mobilität, die auch auf Kunst und Künstler zu übertragen ist – ein Aspekt, der mehr Aufmerksamkeit in der Kunstwissenschaft verdient hätte.³ So ›verlieh‹ Herzog Wilhelm V. von Bayern (1548–1626) wegen seiner auf dem Augsburger Reichstag von 1582 entstandenen Spielschulden seinen Edelsteinschleifer Valentin Drausch (1546–1610) von München nach Dresden, wo er für Kurfürst August von Sachsen (1526–86) eine Zeit lang zu arbeiten hatte, bis dass die Spielschulden ausgeglichen waren.⁴

Neben der Mobilität der Hofkünstler⁵, die ihre Fürsten oftmals auf deren zahlreichen Ortswechseln zu begleiten

hatten, war für die Bildenden Künstler indes im Alten Reich ein anderer Grund für ihre Mobilität ausschlaggebend, der ebenfalls bisher zu wenig Beachtung fand: So waren die Künstler in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Ständegesellschaft dem Handwerk zugehörig und damit den Gilden/ Zünften unterworfen. Wo es diese nicht gab, war ihre Werkstätigkeit durch zunftähnliche Handwerksordnungen reglementiert. Bevor wir es mit der Künstlerreise als Bildungsreise – in Teilaspekten vergleichbar der etablierten adeligen *Grand Tour* – zu tun haben, war der Künstler vor allem auf ›Reisen‹, um Aufträge zu erledigen oder zuvor seine von Handwerksordnungen vorgeschriebene Gesellenwanderschaft zu absolvieren, dies – auch wenn eine vergleichende Studie fehlt – ähnlich den Gesellen anderer Handwerke.⁶ Ihre ›Reisen‹ stehen also in einem funktionalen Zusammenhang, denn das Reisen als künstlerischer Zweck war in der Vormoderne rar, „und, wenn überhaupt, ein Phänomen, das erst eine ‚autonome‘ Kunst hervorgebracht hat.“⁷

Die ›Wanderschaft‹ gehörte vielerorts zum Pflichtteil der handwerklichen Künstlerausbildung – wir konzentrieren uns im Weiteren v.a. auf die Maler –, sie ist also demnach nicht mit jener gleichzusetzen, die beispielsweise jüngst in der materialreichen Berliner Ausstellung *Wanderlust* (2018) thematisiert wurde.⁸ Es ging den Kuratoren um ein Phänomen der Moderne, denn die zeitliche Spanne reichte von den im Ausstellungsuntertitel genannten Caspar David Friedrich (1774–1840) bis zu Auguste Renoir (1841–1919). Die in diese Zeit fallenden Künstler und Künstlerinnen begaben sich in der Regel selbstbestimmt (wandernd) auf Reisen (zu ›Sehnsuchtsorten‹), während der Malergeselle im Mittelalter und der Frühen Neuzeit dem Wanderzwang unterlag. Er reiste nicht aus einem ›Defizitbewusstsein‹ heraus (wie z.B. Goethe und andere Künstler⁹), sondern er musste (!) nach seiner Lehre in der Regel für zwei bis vier Jahre als Geselle auf Wanderschaft gehen, d.h. die Stadt seiner Ausbildung verlassen. In viele Städte des Alten Reiches durfte er erst nach Erfüllung der in den Maler(zunft)ordnungen vorgegebenen Wanderzeit aus der Fremde zurückkehren, um seine Meisterprüfung (an vielen Orten mit einem Meisterstück¹⁰) abzulegen und sich nach erfolgreichem Abschluss als Künstler mit einer eigenen Malerwerkstatt selbstständig machen zu können.

Napoleon Bonaparte (1769–1821) hob diese über Jahrhunderte währende Rechtstradition mit der Auflösung des Heiligen Römischen Reiches aus den Angeln, schaffte die Handwerkszünfte und damit den Zunftzwang ab, und führte die Gewerbefreiheit sowie die freie Berufswahl ein; eine Entwicklung, die in Europa zeitlich versetzt ablief. Im Sinne der *Longue durée*, eines Europas mit Strukturen langer Dauer, blieb jedoch das Wandern unter (spät-)aufklärerischen und romantischen Vorzeichen erhalten, doch

wäre dies ein anderes Thema.¹¹ Denn am Ende der Entwicklung steht das, was wir heute vornehmlich mit (Ver-)Reisen in Verbindung bringen, nämlich die Urlaubsreise (mit ihren unterschiedlichsten Spielarten von der Abenteuer-, Bildungs- bis zur Sport- oder kulinarischen Reise) und die Geschäftsreise.

Gesellenwanderungen

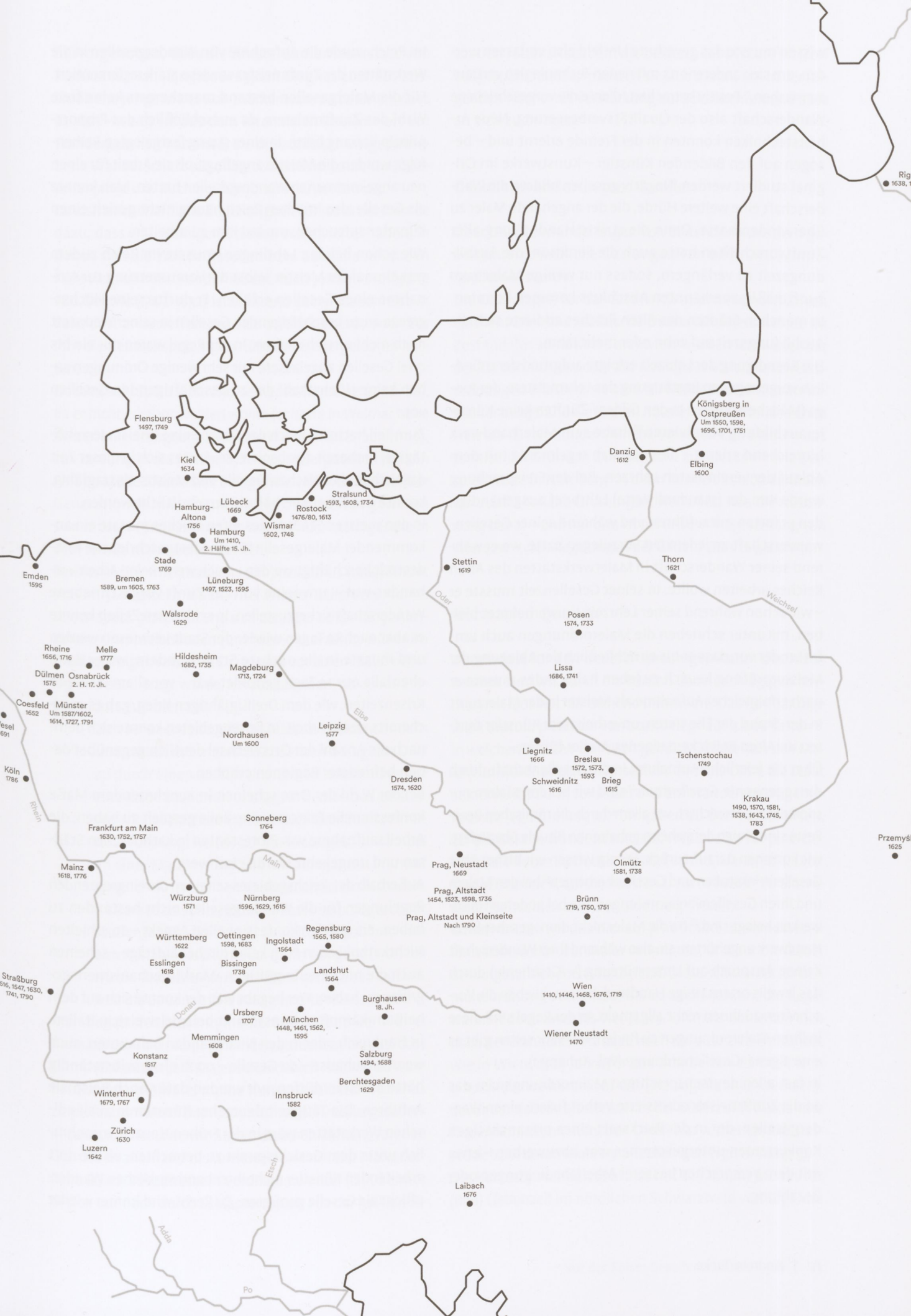
Bei der Künstlermobilität der Vormoderne ist also beim Thema Reisen der genaue Anlass, der zum zeitweisen Verlassen des Heimatortes führte, zu hinterfragen. Denn in der Regel war der Grund nicht das, was Künstler im 19./20. Jahrhundert, ja bis heute, zum Verreisen bewegt. Im Mittelalter und der Frühen Neuzeit war nicht primär der Wunsch nach Bildung ausschlaggebend für die Künstlerreise, sondern der berufliche Anlass (wie bei Tiepolo oder Valentin Drausch) und – worauf wir uns nun konzentrieren wollen – die vorgeschriebene Pflichtwanderschaft während der Berufsausbildung.¹²

Ein Künstler im Alten Reich konnte – abgesehen von vorübergehenden Arbeitserlaubnissen und von den sogenannten ›Hofkünstlern‹¹³ – nur dann in einer Stadt arbeiten, wenn er Mitglied der örtlichen Zunft war. Um in diese Aufnahme zu finden, waren zahlreiche Vorgaben zu erfüllen. Die Malergilden versuchten – vergleichbar anderen Handwerkszünften – alles zu regeln, quasi von der Wiege bis zur Bahre.¹⁴ Innerhalb des Regelwerkes nimmt die Ausbildung der angehenden Künstler eine besondere Stellung ein. Die Zugangsvoraussetzungen zum Malerberuf sind beschrieben, die Länge der Lehrlings- und Gesellenzeit ist erfasst, etwa Vorschriften zur Ablegung des Meisterstücks, die Bedingungen für die Führung einer eigenen Künstlerwerkstatt samt den Vorgaben zur Werkstattgröße, den Regelungen zum Ankauf der Arbeitsmaterialien oder der Verkauf der Kunstwerke selbst.

Zwischen der eigentlichen Lehrzeit und der Meisterprüfung ist die mehrjährige Gesellenzeit festgelegt, die oftmals wandernd verbracht werden musste. Dies geschah in einer Zeit, als handwerkliches Wissen in der Regel noch nicht in Büchern erfasst war; zur Aneignung von neuem Fach-

1 | Überblickskarte zu den Städten, in denen ein Meisterstück nach der Gesellenwanderung/ Gesellenzeit vorgelegt werden musste.

Die Karte wurde von Pixelgarten für das Historische Museum Frankfurt anlässlich der Ausstellung *Meisterstücke* (2019/20) aus der von Ursula Timann (Nürnberg/ Wolfenbüttel) zusammengestellten Auswertung (vgl. Anhang 3) der Quellenedition *STATUTA PICTORUM* (2018) generiert



wissen musste das gewohnte Umfeld also verlassen werden, um sich anderenorts mit neuen Technologien vertraut zu machen.¹⁵ Positiv betrachtet, diente die vorgeschriebene Wanderschaft also der Qualitätsverbesserung. Neue Arbeitstechniken konnten in der Fremde erlernt und – bezogen auf den Bildenden Künstler – Kunstwerke im Original studiert werden. Negativ gesehen bildete die Wanderschaft eine weitere Hürde, die der angehende Maler zu überwinden hatte. Denn die strikte Handhabung aller Zunftvorschriften hatte auch die Funktion, die Ausbildungszeit zu verlängern, sodass nur wenige Maler zum zunftmäßig anerkannten Abschluss kommen konnten. In manchen Städten des Alten Reiches addierte sich die Ausbildungszeit auf zehn oder mehr Jahre.

Die Beendigung der Lehrzeit erfolgte aufgrund der mündlich vorgetragenen Bestätigung des Lehrmeisters, der Junge (Mädchen durften in den Gilden/ Zünften keine Künstlerausbildung absolvieren¹⁶) habe sein Malerhandwerk hinreichend erlernt – dies geschah regelmäßig mit dem Ablauf der vereinbarten Lehrzeit. Bei der Freisprechung wurde ihm der (standardisierte) Lehrbrief ausgehändigt, den er fortan mitzuführen und während seiner Gesellenwanderschaft an jedem Ort vorzulegen hatte, wo er während seiner Wanderschaft in Malerwerkstätten des Alten Reiches arbeiten wollte. In seiner Gesellenzeit musste er – wie schon während seiner Lehrzeit – unverheiratet bleiben, mitunter schrieben die Malerordnungen auch umfassender vor, dass er bis einschließlich der Ablegung der Meisterprüfung keusch zu leben habe. Indes musste er nach erfolgreicher Aufnahme als Meister in der Malerzunft in den Stand der Ehe treten; unverheiratete Künstler durften im Alten Reich kein eigenes Atelier führen.

Über die feierliche Aufnahme in die Gesellschaft durch die sogenannte *Gesellentaufe*¹⁷ sind wir bei den Malern nur sporadisch unterrichtet, vor allem durch die römischen Bentfeste sind einige der geheim gehaltenen Rituale überliefert; wir kommen darauf zurück. Wenig wissen wir bisher über Gesellentrinkstuben und Gesellenherbergen¹⁸ bei den Malern und ihren Gesellenversammlungen, die bei anderen Handwerken belegt sind.¹⁹ Da die Maler nicht dem ›geschenkten‹ Handwerk angehörten, sie also während ihrer Wanderschaft keinen Anspruch auf Unterstützung (= ›Geschenk‹) durch das jeweils ortansässige Handwerk hatten, blieben die Vorschriften zu ihnen recht allgemein. In der Regel sind diese in ihren Malerordnungen zu finden; nur sehr selten gibt es eine eigene ›Gesellenordnung‹ (vgl. Anhang 1).

In fast allen deutschsprachigen Malerordnungen ist das an die Zunftmeister adressierte Verbot fixiert, einen Wandergesellen, der in der Werkstatt eines ortansässigen Konkurrenten untergekommen war, abzuwerben – etwa mit dem Versprechen besserer Arbeitsbedingungen oder Bezahlung.

Im Reich wurde die Aufnahme von Wandergesellen in die Werkstätten der Zunftmeister sowieso stark reglementiert. Für die Malergesellen bestand mancherorts keine freie Wahl des Zunftmeisters, da ausschließlich das Proporzprinzip Vorrang hatte. In einer streng festgelegten Reihenfolge wurden die Meister angefragt, ob sie Arbeit für einen neu angekommenen Wandergesellen hatten. Man konnte als Geselle also im Alten Reich häufig nicht gezielt einen Künstler aufsuchen, um bei ihm zu arbeiten.

Wie schon bei den Lehrlingen, musste im Reich zudem erst einmal der Meister selbst die Voraussetzung zur Aufnahme eines Gesellen erfüllen. Er durfte seine Höchstgrenze an zu beschäftigenden Gesellen in seiner Werkstatt noch nicht erreicht haben. In der Regel waren nur ein bis zwei Gesellen zugelassen; nur sehr wenige Ordnungen sahen keine Höchstzahl der zu beschäftigenden Gesellen vor.

Zum Teil hatte im Reich der Geselle eine (meist vierzehntägige) Probezeit zu absolvieren. Erwies sich in dieser Zeit das Verhältnis zwischen Geselle und Meister als tragfähig, konnte das Arbeitsverhältnis verschriftlicht werden.

In den meisten Städten des Alten Reiches musste ein ankommender Malergeselle für eine festgeschriebene Mindestzeit beschäftigt werden – auch wenn keine Arbeit vorhanden war –, um seine von der Zunft vorgeschriebene Wanderschaft sicherzustellen. In schlechten Zeiten konnte er aber nach 14 Tagen wieder der Stadt verwiesen werden und musste in die nächste Stadt wandern, wo er dann ebenfalls nur 14 Tage geduldet war – vor allem während Krisenzeiten, wie dem Dreißigjährigen Krieg, gab es mancherorts wenig Arbeit. In Krisengebieten konnte sich demnach die Anzahl der Ortswechsel deutlich gegenüber denen befriedeter Regionen erhöhen.

Bei der Wahl der Orte scheinen in zunehmendem Maße konfessionelle Faktoren eine Rolle gespielt zu haben; die Arbeitsaufnahme von Protestanten in katholischen Städten und umgekehrt wurde erschwert.

Außerhalb des Reichsgebietes scheinen die eingrenzenden Regelungen für die Wandergesellen nicht bestanden zu haben. Bis auf den konfessionellen Aspekt – so erhielten Nichtkatholiken in Rom keine Kirchenaufträge – scheinen auch die noch heute gültigen ›Marktmechanismen‹ gegriffen zu haben: Wer begabt war, der konnte sich auf dem heiß umkämpften Kunstmarkt beispielsweise in Italien, in Frankreich oder in den Niederlanden behaupten, auch wenn er zuhause – da Geselle – noch nicht selbstständig hätte arbeiten dürfen; wir werden dafür noch Beispiele anführen. Die Tätigkeit deutscher Künstler in ausländischen Werkstätten wäre in der Frühen Neuzeit vornehmlich unter dem Gesichtspunkt zu betrachten, ob die dort arbeitenden Künstler nicht ihrer handwerklichen Wanderpflicht als Geselle genügten. Zu Recht wird immer wieder

hervorgehoben, dass die Amsterdamer Werkstatt von Rembrandt van Rijn (1606–69) ein Magnet auch für ausländische junge Maler war. Stärker wäre zu betonen, dass es sich – wenn sie aus dem Alten Reich kamen – oft um Wandergesellen handelte, die die zünftisch vorgeschriebene Wanderschaft absolvierten und im Laufe ihrer Gesellenjahre u.a. auch bei Rembrandt unterkamen.

Landsmannschaftliche Zugehörigkeit führte in der Fremde dazu, dass wir in einigen Städten Wohnviertel haben, in denen sich die Wandergesellen bzw. auch die reisenden Künstler vermehrt niederließen. Auch Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) ist während seiner Italienreise in Rom dort anzutreffen, wo sich schon Generationen vor ihm die deutschsprachigen Künstler niedergelassen hatten.

Goethe schlüpfte während seiner Italienreise (1786–88), da er nicht erkannt werden wollte (er hatte in Weimar hohe Ämter im Herzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach inne), zur Tarnung in die fiktive Rolle des Malergesellen Johann Philipp Möller. Auch dies belegt, wie viele von ihnen über Generationen hinweg unterwegs anzutreffen gewesen sein müssen, sodass man als wandernder Malergeselle in der Fremde nicht weiter auffiel.

Bereits in Grimmelshausens *Simplicissimus* (1669) findet sich im 31. Kapitel mit dem Titel *Wie der Teufel dem Pfaffen seinen Speck gestohlen und sich der Jäger selbst fängt* Ähnliches: Grimmelshausen (um 1622–75) erzählt, wie er im Dreißigjährigen Krieg mit Dragonern vor einem Bauerndorf lag und beauftragt wurde, herauszufinden, ob etwas Essbares dort zu holen sei:

„Ich verwechselte meine Kleider mit einem andern und zottelt mit meinem Studenten besagtem Dorf zu durch einen weiten Umschweif, wiewohl es nur eine halbe Stund von uns lag, in demselben erkannten wir das nächste Haus bei der Kirch für des Pfarrers Wohnung, weil es auf städtisch gebaut war und an einer Mauer stund, die um den ganzen Pfarrhof ging: Ich hatte meinen Kameraden schon instruiert, was er reden sollte, denn er hatte sein abgeschabt Studentenkleidlein noch an, ich aber gab mich für einen Malergesellen aus, denn ich gedachte, ich würde dieselbe Kunst im Dorf nicht üben dürfen, weil die Bauern nicht bald gemalte Häuser haben.“

Man begab sich alsdann ins Dorf. Dort fand der Pfarrer dann bei dem sich verplappernden Studenten heraus, dass Grimmelshausen „ein Maler sei und nach Holland zu wandern vorhabens wäre, meine Kunst daselbst vollends zu perfektionieren.“ Der Pfarrer führte den »Malergesellen« in seine Kirche. „Wie wir nun in die Kirch kamen, von den Gemälden allerhand diskurrierten und mir der Pfarrer etliche Stück auszubessern verdingen wollte, [...]“, konnte er sich nur noch durch Schlagfertigkeit aus der heiklen Si-

tuation retten. Nachdem die beiden alles Essbare im Dorf ausgespäht hatten, machten sie sich davon, um in der folgenden Nacht mit Verstärkung zurückzukehren und alles an sich zu bringen.²⁰

Gesellenwanderungen: Quellen

Über Gesellenwanderungen von Bildenden Künstlern geben unterschiedliche Gattungen von Bild- und Schriftquellen Auskunft.

Die Grundlagen für das Alte Reich bilden die normativen Quellen: Dies sind städtische Überlieferungen, welche im Bestand des Handwerks archiviert wurden. Entweder hat der Rat von sich aus oder auf Antrag der Maler Handwerksordnungen erlassen; sie sind für Maler seit dem Spätmittelalter belegt und die letzten Ausstellungstermine reichen weit ins 18. Jahrhundert hinein. Waren in den Städten aus politischen Gründen Zünfte nicht zugelassen – wie beispielsweise in Nürnberg²¹ –, dann handelt es sich dennoch um zunftähnliche Ordnungen, weil alles, was die Ausbildung betraf – und nur dies ist bei unserer Fragestellung von Interesse –, den Regelungen der Gilden/ Zünfte gleichkam.

Normative Quellen

Zumindest für den deutschsprachigen Raum des Alten Reiches sind wir durch die Edition der einschlägigen normativen Quellen hinreichend informiert. Das fünfbandige Werk *Statuta pictorum* von 2018 belegt auf 4.608 Seiten²², in welchen Städten der frisch gekürte Geselle laut den Maler(zunft)ordnungen im Anschluss an seine Lehre die Stadt seiner Ausbildung verlassen und auf Wanderschaft gehen musste (vgl. Anhang 2).²³ Angaben zu den Vorschriften, ob ein Geselle wandern musste, finden sich für jene Gebiete, die heute zu Deutschland, Estland, Frankreich, Lettland, Österreich, Polen, Russland, zur Schweiz, zu Slowenien, Tschechien und der Ukraine gehören.

Konzentrieren wir uns hier auf jene Städte, die eine Gesellenwanderschaft für Maler verlangten, und auf die Dauer der vorgeschriebenen Wanderzeit. Diese schwankte je nach Malerordnung von einem bis zu sechs Jahren, die Regel waren jedoch zwei bis vier Jahre. Oftmals addierten sich nach der Wanderschaft dazu noch ein oder zwei (mitunter, wie in Wien, drei) Jahre für das Zuarbeiten als Geselle in einer Malerwerkstatt vor Ort (die sogenannte *Muthzeit*), bevor der Geselle als Meister in der Malerzunft Aufnahme finden konnte; an manchen Orten war vorher ein Meisterstück bzw. deren mehrere anzufertigen (vgl. Anhang 3). Die kürzeste Wanderschaft ist mit nur einem Monat für (Bad) Liebenzell im nördlichen Schwarzwald verbürgt, die

längste mit sechs Jahren für Konstanz – es folgen gleich mehrere Orte, in denen man immerhin fünf Jahre auf Wanderschaft gehen musste.

Meistersöhne, das heißt Kinder von Meistern des gleichen (!) Handwerkes, hatten – wie bei der gesamten Ausbildung – auch bei der Wanderschaft Vorteile: Entweder wurde sie ihnen ganz erlassen bzw. die Meistersöhne konnten für diese Zeit als Gesellen in einer ortsansässigen Werkstatt arbeiten, oder aber, wenn gewandert werden musste, reduzierten sich die Wanderjahre bei den Meistersöhnen oftmals gegenüber jenen von ›normalen‹ Malergesellen deutlich. So mussten Meistersöhne in Bremen nur zwei statt vier Jahre wandern, in Ulm zwei Jahre statt drei, in Wien zwei Jahre statt vier, in Schweidnitz ein Jahr statt drei, in Riga drei Jahre statt fünf oder in Straßburg drei (bzw. später zwei) statt vier Jahre.

Wenige Ordnungen ermöglichten, dass man sich von der Wanderschaft freikaufen konnte. So waren in Hildesheim eigentlich drei Gesellenwanderjahre vorgesehen, doch konnte man sich dort mittels einer Zahlung in Höhe von 15 Reichstalern die Wanderzeit um ein Jahr verkürzen, sodass man sich also mit 45 Reichstalern davon vollständig freizukaufen vermochte. In Dresden, wo drei Jahre vorgeschrieben waren, musste man 30 Taler bezahlen, um nicht auf Wanderschaft gehen zu müssen.

Nach der Königsberger Ordnung von 1751 war eine Wanderzeit von drei Jahren vorgeschrieben. Sollte der Geselle aber in dieser Zeit als Soldat gedient haben, dann wurde ihm die Dienstzeit angerechnet.²⁴

Weitere Überlieferungen

Mitunter halten städtische Archivalien fest, wie man hilfsbedürftige Wandergesellen unterstützte, die heruntergekommen das Stadttor passierten. Für die Reichsstadt Nürnberg gibt so eine weitere Quellengattung Auskunft über die Herkunftsorte der wandernden Malergesellen. Aus der Stiftung des reichen Nürnberger Handelsmannes Egidius Arnold (1550–1608), die Bedürftige aus 27 Handwerksgruppen unterstützte²⁵, bekam auch die Nürnberger Maler(zunft) Zinsbeträge ausgezahlt, mit denen sie in Not geratene Malergesellen, die auf ihrer Wanderschaft Station in Nürnberg machten, weiterhelfen konnten. Die Nürnberger Maler verwahrten dazu in ihrer (Zunft)Lade ein Büchlein mit dem Titel *Arnolds Stiftung/ de Anno 1610/ betreffend*, welches sich heute (ohne Signatur) in der Bibliothek der Nürnberger Akademie der Bildenden Künste befindet. Notiert sind in dem Quartband Zuwendungen an insgesamt 216 Maler (davon bezeichnen sich 42 explizit als Malergesellen), für die Nürnberg eine Zwischenstation auf ihrer Gesellenwanderschaft war. Der früheste datierte

Eintrag stammt von 1624, der späteste von 1723. Bei 160 Einträgen sind Herkunftsorte angegeben, jedoch nicht alle lesbar. Aber dennoch beeindruckt die Aufstellung²⁶ der lesbaren Ortsnamen, denn sie macht deutlich, wie groß das Einzugsgebiet war und lässt damit Rückschlüsse auf die große Mobilität der angehenden Künstler zu. Wandergesellen mit dem Zielort Nürnberg kamen aus: Antwerpen, Augsburg, Bamberg, Barr im Elsass, Bayreuth, Berlin, Bern, Bozen, Breslau, Brieg, Brünn?, Bruck bei München (Fürstenfeldbruck?), Brüssel, Colmar, Danzig, Dinkelsbühl, Donauwörth, Dresden, Duderstadt, Ellwangen, England, Frauenfeld (Schweiz), Görlitz, Greding, Gresten (Gersten?) in Österreich, Großwalz, Günzburg, Gura, Hadeln (Land: Hadeln), Hamburg, Hannover, Heidenhausen, Heilbronn, Heppenheim, Herborn, Hirschberg, Holstein, Innsbruck, Kaiserswerth, Kärnten, Kirchberg, Kitzingen, Klagenfurt, Klein-Glogau, Köln, Konstanz, Langensalza, Laupheim, Leipzig, Linz, Loßwig (bei Torgau), Mainz, Meißen, Memmingen, Michelbach, Naumburg, Öhringen, Oldenburg, Osterode, Passau, Pforzheim, Plech, Prag, Preußen, Raiming?, Regensburg, Rufach (Rouffach/ Elsaß), Rust, Sachsen, Scheyern, Schlettstadt, Schönbrunn, Schweinfurt, Segringen, Sint Gillis polder im Zeeland, Solchbach, Spalt, St. Avold, Steiermark, Stralsund, Straßburg, Stuttgart, Torgau, Trier, Ulm, Villingen, Wasserburg, Wassertrüdingen, Weingarten, Weißenhorn, Wels, Westerburg am Bodensee, Westfalen, Wien, Wolfsberg in Kärnten, Würzburg, Zedan (Sedan?), Zittau und Zwickau.

Gesellenwanderungen: Rituale

Zahlreiche Gebräuche und Rituale prägten die Alltags- wie die Festkultur der Zünfte. Einige sollten die Präsenz und die Sichtbarkeit gegenüber der Stadtgesellschaft gewährleisten und waren so nach außen gerichtet²⁷, andere wiederum waren ausschließlich intern und wurden zudem nicht verschriftlicht; sie gehörten somit zum okkulten Wissen. Die Gebräuche wurden von Generation zu Generation nur mündlich weitergegeben. So sind Feste, die anlässlich der Lehrlings-, Gesellen- oder Meisteraufnahme veranstaltet wurden, im Idealfall zwar in Hinblick auf ihre bürokratischen Zugangsvoraussetzungen in den normativen Quellen dokumentiert, aber nicht der hinter verschlossenen Türen stattgefundenen Festakt selbst. Belegt ist, dass es solche gab und dass sie immer wieder derartig ausarteten, dass die Obrigkeit sich genötigt sah einzuschreiten, bis hin zur Aufnahme von Verordnungen in der Reichsgesetzgebung. Interpolierend kann man anhand dieser Verbote Rückschlüsse auf das ziehen, was dort im Verborgenen in den Handwerker- und damit auch in den Künstlerkreisen vonstattenging.

Erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts lichtet sich der Nebel, als die okkulten Gebräuche sowie die dabei verwendeten Realien von Außenstehenden verschriftlicht und beschrieben werden. Den Anfang macht für das deutschsprachige Gebiet der Altenburger Gymnasialprofessor Friedrich Friese (1668–1721).²⁸ Sein Werk erschien ab 1705 nach Berufen unterteilt in mehreren Lieferungen (mit insgesamt fast 900 Seiten):

„Der vornehmsten Künstler und Handwercker Cereimonial-Politica, in welcher nicht allein dasjenige, was bey dem Auffdingen, Loßsprechen und Meister werden nach denen Articulis-Brieffen unterschiedener Oerter, von langer Zeit her in ihren Innungen und Zünfften observiret worden, sondern auch diejenigen lächerlichen und bißweilen bedenklichen Actus wie auch Examina bey dem Gesellen-machen ordentlich durch Fragen und Antwort vorstellen und mit nützlichen Anmerckungen zufälliger Gedancken ausführen wollen.“²⁹

Frieses Werk stellt heute die zentrale Quelle für das handwerkliche Brauchtum in der Frühen Neuzeit dar.³⁰ Und dieses ist nicht nur während des Durchlaufens der einzelnen Ausbildungsabschnitte (Lehrling, Geselle, Meister) wirksam, sondern auch im Falle der Migration von Handwerkern. Denn bei Ankunft von Wandergesellen und fremden Künstlerkollegen wurden von den Malern Willkommensfeste veranstaltet.

Nicht in Frieses Sammlung enthalten sind leider die *Cereimonial-Politica* der Malergilden. Aber mit den Kenntnissen um diese bei anderen Zünften lassen sich zumindest jene Berichte und bildlichen Überlieferungen entschlüsseln, die sich von den *Oltramontani* überliefert haben, also jener Gruppe von Wandergesellen und Künstlern, die sich in Italien – vornehmlich in Rom – zeitweise aufhielten. Die Wurzeln ihrer römischen Festkultur in der nordalpinen Zunfttradition blieben in der Forschung lange unentdeckt.³¹ Aber der größte Teil der *Oltramontani* setzte sich aus jenen Malern und Bildhauern zusammen, die sich auf ihrer von den Gilden/ Zünften vorgeschriebenen Gesellenwandererschaft in Rom aufhielten. Unter südlicher Sonne vollführten sie dort nun jene Rituale, die in der Heimat im Verborgenen stattfanden. Denn in der Tiberstadt hatte man keine Zunfthäuser bzw. separaten Räume in Wirtshäusern, in denen man tagen konnte³², zur Verfügung, so dass man auf Tavernen bzw. die Kirche San Agnese fuori le mura ausweichen musste. Diese nunmehr öffentlichen Räume bilden die Bühne und Kulisse für jene ausschweifenden Geselligkeiten, die wir mit dem modernen Begriff der *Künstlerfeste*³³ in Zusammenhang bringen können.

Jedes Fest begann mit Abwandlungen der in der Heimat aufgesagten Reimsprüche, die beispielsweise anlässlich der Ankunft von Wandergesellen in jeder Stadt des Alten Reiches auswendig vorgetragen werden mussten und die

Friedrich Friese detailliert aufgeschrieben hat. Dies geschah anlässlich von sogenannten *Tauffesten*, die nun in Rom von den *Bamboccianti* (*Bentvueghels*, *Schildersbent*) ausgeschmückt wurden, um den Neuankömmling (*Novizen*) zu begrüßen. Jene Tauffeste entbehrten – anders als bei den Gilden/ Zünften in der Heimat – der erniedrigenden Behandlung, indem nun Scherzaufgaben gestellt wurden. Nachdem diese gelöst und bestanden waren, erhielt der Novize einen Spitznamen, der in einem *Bent-Brief* besiegelt wurde. Bereits vor Ort wohnende Künstler schlüpfen in die Rollen von *Feldpfaffe*, *Paranymphen* oder *Schweizer*. In Rom scheinen der Phantasie dabei keine Grenzen gesetzt worden zu sein: Lebende Bilder (*Tableaux vivants*) gehörten ebenso zu den Programmpunkten wie weitere Aufführungen, Verkleidungen oder Scherzprozessionen, die vor die Tore der Stadt, zum vermeintlichen Tempel des Weingottes Bacchus in San Agnese fuori le mura, führten. Im Laufe der Generationen wandelten sich die römischen Künstlerfeste und deren Bezeichnungen bis hin zu den *Ponte-Molle-Rittern* der Goethe-Zeit, die als *Ponte-Molle-Gesellschaft* dann in dem 1845 in Rom gegründeten *Deutschen Künstlerverein* aufging. Verließ man früher die Stadt durch die Porta Pia, um in einer Scherzprozession zum legendären Tempel des Bacchus zu ziehen, zogen nun die *Ponte-Molle-Ritter* weiter hinaus aufs Land. Ziel waren die Tuffsteingrotten von Cervara, die in zahlreichen Landschaftsdarstellungen der Romantik verbildlicht wurden. Heute ist vom ursprünglichen Zauber vor Ort nichts mehr zu spüren. Hier fanden nun die *Cervarafeste* statt, zu denen man sich ebenfalls kostümierte und die einem Festprogramm folgten, bei dem die Neuankömmlinge begrüßt und ihnen ein *Diplom* ausgehändigt wurde. Der anschließende *Umtrunk* folgte jahrhundertlang eingespielten Trinkritualen.

Vor allem jedoch bei den Festen der *Bamboccianti* entlud sich die volle Derbheit tradierter Zunfttriale, die beispielsweise bei der Begrüßung von Neuankömmlingen veranstaltet wurden. Da im Verlauf solcher Feste dem Alkohol mehr als reichlich zugesprochen wurde, ist vor allem schon bei den Trinkgewohnheiten ein deutlicher Nord-Süd-Gegensatz auszumachen, der von den italienischen Kunstschriftstellern mit Blick auf die *Oltramontani* mit Abscheu konstatiert wurde.

Diese in Rom durchgeführten *Bent-Feiern* imitieren die *Gesellentaufe* – also das Fest, welches den Übergang von der Lehr- zur Gesellenzeit markierte. Es gehörte nicht zum Handwerksrecht, sondern in den Bereich der Rituale. Und diese Rituale waren streng gehütete Handwerksgeheimnisse. Jedes neu aufgenommene Mitglied – im konkreten Fall: jeder neue Geselle – wurde zum Schweigen verpflichtet; die Bräuche unterlagen dem Arkanprinzip und durften nicht verschriftlicht werden.

Obwohl die verschiedenen Handwerke ihre Gesellenfeiern unterschiedlich ausformten, ist allen gemeinsam, dass sie einer Taufe nachgebildet waren: Die Handlung fand in abgedunkelten Wirts- oder Zunfträumen statt, der Novize wählte sich seine Paten, er wurde scherz- und manchmal schmerzhaft auf sein Handwerk hin geprüft, Ortskenntnisse wurden in auswendig gelernten Versen abgefragt, der Prüfling hatte zudem Scherzaufgaben zu lösen, bei denen er bisweilen verkleidet wurde. Er erhielt einen Alias-Namen, den er während seiner Wanderschaft zu führen hatte und den er erst bei der Zulassung zum Meister wieder ablegte. An diesen eigentlichen Taufakt – vorgenommen mit Wasser, Wein oder Bier – schloss sich eine allgemeine Zeche an, deren Kosten zum größten Teil dem neuen Gesellen auferlegt wurden. Bei diesem Essen durfte 24 Stunden lang niemand unerlaubt den Tisch verlassen. Manchmal zog man anschließend in Scherzprozessionen vor die Tore der Stadt.

Mit den nordalpinen Gesellentaufen (des geschenkten Handwerks) hat man also die Regieanweisung für das Künstlerfest der Bamboccianti vor sich. Der Transfer dieser damals noch geheimen Handwerksrituale nach Rom erfolgte zu ihrer Zeit durch die Künstler selbst, die ja in ihren Heimatländern Zunftmitglieder waren. In Rom waren sie so zahlreich, dass sie eine Künstlerkolonie bilden konnten. Es ist wichtig, festzuhalten, dass ihre Festveranstaltungen Teil der Alltagskultur der nordalpinen Künstler waren und zu ihrer kulturellen Identität gehörten; es ging ihnen um die Wahrung des Eigenen in der Fremde. Von den Italienern wurde dies jedoch als kulturelle Differenz wahrgenommen und als gegen ihre Ordnung stehend beschrieben.

Gesellenwanderungen: Medien

Stamm- und Skizzenbücher, seltener auch Tagebücher, geben Aufschluss über den zurückgelegten Wanderweg ihrer Besitzer bzw. derjenigen, die sich in den Stammbüchern eintrugen. Die von Künstlern geführten Stammbücher kann man zu den visuellen Medien zählen, da es Gepflogenheit war, dass sich einschreibende Künstler- bzw. Wanderkollegen neben einem kurzen Text mit einer Handzeichnung darin verewigten. Diese Gattung³⁴ hätte aus kunsthistorischer Perspektive eine eigenständige Untersuchung verdient³⁵, gerade auch unter den Aspekten der Mobilitäts- bzw. Netzwerkforschung.³⁶

Stammbücher

Das Stammbuch (*Album Amicorum*) ist ein Vorläufer des Poesiealbums (Freundschaftsbuches), das v.a. von Studenten und Gelehrten geführt wurde. Während letztere

bereits die Aufmerksamkeit der Forschung auf sich gezogen haben, sind die von Künstlern geführten Stammbücher nur selten berücksichtigt worden, was insbesondere auf jene von Wandergesellen zutrifft.

Der Besitzer des Gesellenstammbuches legte das Büchlein den angetroffenen Meistern oder anderen Wandergesellen des (Maler-) Handwerks vor. Diese trugen sich mit einem Sinnspruch und/ oder einer Handzeichnung sowie mit ihrem Namen ein und datierten (idealerweise) unter der Ortsangabe ihren Widmungseintrag. Oftmals hat man diese kleinen Querformatbändchen später auseinandergenommen, sodass heute nur noch Einzelblätter überliefert sind (s.u.), deren ursprünglicher Kontext, d.h. zu welchem Stammbuch sie einst gehörten, damit verloren ging oder nur mühsam (teilweise) zu rekonstruieren ist.³⁷ Wenn sie komplett auf uns gekommen sind³⁸, dann kann man die Stationen der Wanderschaft des Malergesellen nachvollziehen – unter dem Gesichtspunkt der Migrationsforschung eine interessante Quellengattung. Da einige der während der Wanderschaft mitgeführten Stammbücher auch noch später weiterverwendet wurden, reichen die Einträge über die Gesellenzeit hinaus.³⁹

Die meisten Stammbücher sind Querformate, so auch das von dem aus Augsburg stammenden Maler Samuel Arnold (Lebensdaten unbekannt). Es hat die Maße von 13,4 x 19,9 cm und wird in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar (Inv.Nr.: Stb 309) verwahrt; es liegt mit seinen 128 Blättern digitalisiert vor. Das Arnold'sche Stammbuch hat eine Laufzeit von 1621 bis 1649 und als Eintragungsorte sind genannt: Augsburg, Danzig, Klagenfurt, Krakau, Salzburg.⁴⁰ Auf drei in der Königlichen Bibliothek in Kopenhagen verwahrte süddeutsche Künstlerstammbücher machte Vello Helk (1976) aufmerksam⁴¹; ihre Besitzer sind gar nicht oder kaum bekannt, die Lebensdaten liegen weitgehend im Dunkeln. So jene von Peter Ayerschöttl (Eyerschöttl), der sich in seinem Stammbuch (Inv.Nr.: Thott 437, 8°) als „art. pict. stud.“ bezeichnet und sich zeitweise in Recife, also in Brasilien, aufhielt. Einzelne Blätter tragen die Ortsbezeichnungen Altdorf (1673), Nürnberg (1674), Augsburg (1675), München (1675), Wien (1676). Das Stammbuch des Malers Sigismund Ludwig Geyher (Inv.Nr.: Thott 1284, 4°) enthält Eintragungen aus Nürnberg, Prag, Regensburg, Wien, Würzburg und anderen Orten, überwiegend aus den Jahren 1673–83 und 1704–19. Der Bildhauergeselle Leobrand Hillmer führte 1618–38 sowie 1650 ebenfalls ein Stammbuch (Inv.Nr.: Thott 1289, 4°) und legte es in Amsterdam, Brüssel, Nürnberg, Regensburg u.a. vor.

Der Glasmalergeselle Christoph Brandenburg hielt sich in den Jahren 1616 bis 1620 in den Städten Nürnberg, Reutlingen, Würzburg und Tübingen auf.⁴²

Das Stammbuch (Laufzeit: 1648–63) des aus Schlesien stammenden Malergesellen Bartholomaeus Hohendorf

enthält Einträge aus Berlin-Cölln an der Spree (das ist das heutige Berlin), Breslau, Frankfurt a.O., Dresden, Leipzig, Freiberg in Sachsen, Linz, Ossegg und Nürnberg.⁴³

Auf eine erschließende und vertiefende Untersuchung harrt ebenfalls das Stammbuch (Laufzeit: 1639–86, 1695) von Matthäus Merian dem Jüngeren (1621–87), welches sich einstmals in der Preußischen Staatsbibliothek befand und, bedingt durch die Wirren des Zweiten Weltkrieges, heute in der Biblioteka Jagiellonska in Krakau mit der alten Berliner Signatur (Berol. Ms. Alba amic. 29) verwahrt wird. Die Eintragungen während seiner Gesellenwanderung wären zu trennen von jenen, die der weitgereiste Künstler später bekam.⁴⁴ Als Orte werden genannt⁴⁵: Richemont, Frankfurt a.M., Bamberg, Wolgast, Potsdam, Straßburg, Berlin, London, Darmstadt, Spitz, Gießen, Köln, Paris, Basel, Amsterdam, Windsor, Kassel, Durlach, Schwalbach, Den Haag, Lyon, Bern, Genf, (Berlin-)Cölln an der Spree u.a. Das Stammbuch (Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar, Inv.Nr.: Stb 112) des Augsburger Malergesellen Johann König des Jüngeren enthält Namensnennungen von weiteren Malergesellen. Es beinhaltet 39 Eintragungen, 27 Illustrationen und zwei Wappen. König d.J. war in Nürnberg (1647–49), in Ulm (1649), in Stuttgart (1650), in Kempten (1651/52), erneut in Ulm (1652), in Nördlingen (1653) und auch in Coburg unterwegs.

Stammbucheinträge

Bewegungsmuster lassen sich sicher erschließen, wenn ein Stammbuch komplett überliefert ist, wie auch, wenn man den Einträgen eines Künstlers in verschiedenen Stammbüchern nachgehen bzw. die losen Stammbuchblätter mit einbeziehen würde. Deshalb müsste – was im *Repertorium Alborum Amicorum* (RAA) geschieht und getrennt zu recherchieren ist⁴⁶ – zwischen dem Künstler als Stammbuchhalter bzw. seinen Einträgen in Stammbüchern unterschieden werden; letztere haben sich oftmals auf heute losen Blättern erhalten.

So schreibt sich der später in Frankfurt a.M. berühmt gewordene Verleger Merian der Ältere (1593–1650) in unterschiedlichen Stammbüchern am 12. Juni 1616 in Stuttgart ein, am 21. März 1618 in Basel, am 22. August 1619 und noch einmal am 2. August 1620 in Heidelberg, zwei Mal im Jahr 1624 in Basel, am 25. November 1627 wohl in Frankfurt a.M., wo 1630 bis 1649 drei weitere Eintragungen in ihm vorgelegten Stammbüchern zu finden sind, u.a. in dem – wie Merian d.Ä. schrieb – von „seinem Lieben Gsellen Rudolff Meyer/ von Zürich“.⁴⁷ Meyer hielt sich 1629/30 in Frankfurt a.M. auf, wanderte dann weiter nach Nürnberg (1630–32/33), um anschließend nach Zürich zurückzukehren und seine eigene Werkstatt zu gründen.⁴⁸

Georg Herz d.J. († 1648), der bei seinem Vater, dem Nürnberger Maler Georg Herz d.Ä. (1566–1634), als Meistersohn in die Lehre gegangen war, ist am 22. November 1616 in Hamburg zu finden, wo er sich als „Geörg Hertz von Nürnberg“ in das Stammbuch (Berlin, Kupferstichkabinett) des Braunschweiger Graphikverlegers Gottfried Müller († 1656) einträgt.⁴⁹ Herz d.J. befand sich vermutlich auf seiner Gesellenwanderschaft, von der er jedoch nicht in seine Heimatstadt zurückkehrte und sich vielmehr in Danzig niederließ, wo er 1621 Meister wurde.

Stammbuchblätter

Bereits im vorherigen Abschnitt wurden teilweise Einträge referiert, die sich auf heute lose verwahrten Stammbuchblättern befanden. Dieses ist vor allem dann der Fall, wenn der eintragende Künstler und/ oder die Zeichnung von künstlerischem/ ästhetischem Interesse ist. Da Sammlungen oftmals nach Künstlernamen systematisiert wurden, wurden Stammbücher auch deshalb häufig aufgelöst und die Blätter einzeln abgelegt.

So beispielsweise das Blatt *Venus und Armor* von Kilian Fabritius (um 1585–1633), welches beschriftet ist mit: „das hab ich Kilianus Fabritius maler gesel meinem gueten bruder bernhart ditterich in sein Buch zum gedechtnus geschrieben Actu in Freibergk den 18 (?) April Ao 1605“.⁵⁰ Oder das Einzelblatt mit der Darstellung *Die Hoffnung* von Georg Heinrich Schmidt (erwähnt 1631 in Dresden und 1638 in Celje, Slowenien): „Georg Heinrich Schmidt Mahlergeselle in Dresden macht dieses zur freundlichen Eingedenk vor Mathie Carolvis Zdiareno im Jahre Christi Anno 1631“⁵¹, und vom selben Wandergesellen das Blatt *Die Opferung Isaacs* mit dem Eintrag „Georg Heinrich Schmidt Maler gesell von dresden, gesch(ehen) in Cilli den 20. Octobriß Ao 1638“.⁵² Neben seiner Zeichnung *Johannes Ev. sieht die apokalyptische Maria* verewigte sich „Thomas Leher Mallergselle 1631“⁵³ und neben seinem Prager Eintrag „Michel Riedtman maller geshell von Ulm geschehen in Praug 1602“ befindet sich die Zeichnung mit der Darstellung *Der Hl. Michael auf dem Drachen stehend*.⁵⁴

Nach Beendigung der Lehrzeit verbrachte Johann Heinrich Schönfeld (1609–84) seine Gesellenzeit u.a. in Stuttgart, wo er den *Opfertod des Marcus Curtius* zeichnete und beschriftete mit: „Dies mach ich Johan: Hainrich Schönfeld/ mallergesell geschehen in Stuttgart 1627“.⁵⁵

In Rom entstand in der ersten Hälfte der 1620er-Jahre Johann Liss' Handzeichnung mit der *Allegorie der Vergänglichkeit*.⁵⁶ Das Stammbuchblatt des aus dem Oldenburger Land, also aus dem Gebiet nördlich von Lübeck, herkommenden Liss (um 1597?–1631) muss einen deutschen Landsmann zum Adressaten gehabt haben, denn es ist in deut-

scher Sprache signiert und beschriftet („Alle Kunst undt witz ist/ eitel staub./ Hoch weisheidt ist ann/ Christum gelaub“). Rechts ist das Blatt gering beschnitten, sodass von einigen Worten der Signatur und der Datierung ein bis zwei Buchstaben bzw. ein Teil der Jahreszahl fehlen. Uns interessieren die ersten beiden Zeilen, oben „Johan Liss“ und in der zweiten Zeile „Mahler gese“, der letzte/ die letzten Buchstaben abgeschnitten (also: gesel, gesele, gesell oder geselle)⁵⁷, ebenso fehlen bei der unten angebrachten Beschriftung „Zu Rom den 19 martio A° 16“ die letzten zwei Zahlen.

Handzeichnungen

Von den visuellen Medien, in denen die Gesellenwanderungen ihren Niederschlag fanden, greifen wir die Handzeichnungen heraus; interessant wären auch die Gemälde bzw. die Druckgraphik zu betrachten (vgl. beispielsweise den Beitrag von Ursula Härting in diesem Band).

Zahlreiche Zeichnungen sind während der Gesellenwanderung angefertigt worden. Denn durch sie erhielten die angehenden Künstler die Gelegenheit, Fremdes sich studierend anzueignen und für einen späteren Rückgriff festzuhalten, im Sinne eines eigenen Vorlagenvorrates bzw. im Sinne des ab dem Mittelalter nachweisbaren ›Musterbuches‹. Vermutlich wurden aber auch einige der Zeichnungen unter dem Aspekt gefertigt, den in der Heimat Verbleibenden von der ›Reise‹ mit Hilfe von Illustrationen später einmal plastischer erzählen zu können.

Um derartige Zeichnungen mit unserer Fragestellung in Verbindung bringen zu können, müssten sie eindeutig zeitlich der Gesellenwanderschaft zuzuordnen sein. Das mag hier und dort auch mittels der stilkritischen Methode möglich sein – bedenken muss man, dass wir noch junge Künstler mit noch nicht ausgeprägtem Individualstil vor uns haben –, auf der sicheren Seite sind wir indes, wenn die Zeichnungen datiert sind oder Ortsangaben aufweisen und sich mit verbürgten biographischen Daten in Verbindung bringen lassen.

So ist es bei einer Handzeichnung des später berühmt gewordenen Augsburger Bildhauers Georg Petel (um 1601/02–34) der Fall. Der in Weilheim und München ausgebildete Petel musste für mehrere Jahre – nach der Bildhauerordnung von 1564 waren in Augsburg vier Jahre vorgeschrieben⁵⁸ – auf Gesellenwanderschaft gehen. Ab circa 1620 ist er nach eigener Auskunft in den „Niderland, Italia vnd Teutschland“ unterwegs; die Städte Antwerpen, Paris, Rom, Genua und Livorno können als Zwischenstationen als gesichert angesehen werden. Nach Abschluss seiner Gesellenwanderschaft nach Süddeutschland zurückgekehrt, erhält er im April 1625 in Augsburg das Niederlassungsrecht; im

Juni 1625 heiratet er und im Juli 1625 erhält er ebendort die Handwerksgerechtigkeit⁵⁹ – von der Chronologie her betrachtet also eine korrekte Erfüllung der Handwerkervorschriften.

Die uns interessierende Rötzelzeichnung hat Petel mit 1623 datiert, also befand er sich auf seiner Gesellenwanderschaft. Dargestellt ist einer der vier schwarzen Sklaven (Mauren) am Sockel des damals noch nicht vollendeten Standbildes (*Monumento dei Quattro Mori*) für Ferdinand I. de Medici (1549–1609), Großherzog der Toskana: „Diß gleichen Figur/ stet zu Levorno, vnd/ in werendem Zaichne / bin ich gefeintlich ein/ gefiert worten, in/ mainung als dete ich/ die Fordelo in grundt legen Ao 1623: GP.“⁶⁰ Der Künstler wurde demnach am Hafen von Livorno während des Zeichnens als Spion verhaftet, mit dem Vorwurf, er wolle Pläne der Befestigungsanlagen anfertigen. Vermutlich konnte er seine Unschuld schon allein mit seinen Zeichnungen, die er auf seiner Wanderschaft angefertigt hatte, belegen. Denn es sind Bildhauer- und keine Architekturzeichnungen oder gar Zeichnungen von Hafenbefestigungsanlagen.

Tagebücher und Ähnliches

Diese Quellengattung ist bei Wandergesellen seltener belegbar bzw. noch weniger erforscht als die oben beschriebenen Medien. Sie lässt weitergehende Fragestellungen als die bisher aufgeführten Quellen zu. Denn nicht nur das Migrationsverhalten lässt sich aufzeigen, sondern allgemeine kunst- und kulturgeschichtliche Zusammenhänge beleuchten bzw. selbstreferenzielle Aussagen finden.

Nur vereinzelt finden wir Publikationen, die diese Reisetagebücher untersuchen. Eine solche liegt für das Reisetagebuch des Bildhauergesellen Franz Ferdinand Ertinger (*1669) vor, welches Erika Tietze-Conrat bereits 1907 vollständig edierte.⁶¹ Ertinger hatte schon in den Jahren 1682/83 eine Reise unternommen, bevor er 1683 eine Lehre als Bildhauer begann. Seine Gesellenwanderung erfolgte von 1690 bis 1697, vielleicht auch länger, doch brechen seine Aufzeichnungen mit diesem Jahr ab. Arbeiten von seiner Hand sind nicht bekannt. Er berichtet in seinem (Gesellenwander-) Tagebuch über seinen zurückgelegten Weg sowie darüber, wo er Station machte und zeitweise arbeitete, welchen anderen Wandergesellen er begegnet ist, mit welchen er vorübergehend zusammenblieb oder gemeinsam bei einem Meister unterkam.

Das Reise- und Rezeptbuch des Glas- und Hinterglasmalers Ulrich Daniel Metzger (*1671) steht derzeit im Mittelpunkt eines Schweizer Forschungsvorhabens am Vitrocentre Romont.⁶² Während seiner Gesellenwanderschaft hält Metz-

ger Eindrücke, Erfahrungen und Rezepturen fest, zeichnet gesehene Kunstwerke ab und sammelt Widmungen verschiedener Künstlerkollegen. Das 1708 begonnene, heute 126 Seiten umfassende Manuskript diente dem Künstler demnach sowohl als Reisebuch, Stammbuch und Rezeptbuch als auch als Skizzenbuch. Die Einträge sind mit Ort und Datum versehen und erlauben so, den Wanderweg nachzuvollziehen.

Gesellenwanderungen: Wirkung

Grundsätzlich gilt auch für Gesellenwanderungen die Feststellung von Matthias Claudius (1740–1815) in *Urians Reise um die Welt*: »Wenn jemand eine Reise tut, so kann er was erzählen.« Für viele der angehenden Künstler sollte es zudem auch die einzige größere Reise in ihrem Berufsleben bleiben, denn auswärts gefragt waren nur jene, deren Ruhm sich über die eigenen Stadtgrenzen hinaus verbreitete. Diejenigen aber, die von den angesprochenen Bildhauern, Glasmalern und Malern nur das Mittelmaß erfüllten, blieben in jener Stadt, in der sie nach der Gesellenwanderung ihr Meisterrecht erlangten. Gerade jene mediokren Meister waren in der Folge streng darauf bedacht gewesen, dass es keinem auswärtigen Künstler erlaubt wurde, in ihrer Stadt zu arbeiten und ihnen Konkurrenz zu machen.⁶³

Wirkung: Daheim

Jeder heimkehrende Geselle des Bildhauer-, Glasmaler- oder des Malerhandwerks kam mit neuen kunst- und kulturgeschichtlichen Eindrücken nach Hause. Er hatte beispielsweise ihm unbekannte ikonographische Bildlösungen gesehen, neue Kunsttechniken studieren oder neue Ausbildungsmethoden beobachten können. Vor allem aber auch zum künstlerischen Habitus, welcher sich auch in den Künstlerhäusern⁶⁴ bzw. Künstlergrabmälern⁶⁵ spiegelte, oder bezüglich der Kunsttheorie oder, ab der Renaissance, hinsichtlich der Antikenrezeption müssen die Eindrücke eines aus dem Alten Reich in den Niederlanden, Frankreich oder Italien sich aufhaltenden Gesellen überwältigend gewesen sein. Dies muss über Jahrhunderte hinweg zum Modernisierungs- bzw. Wandlungsprozess im Alten Reich beigetragen haben und – vice versa – bestimmte Beharrungskräfte gestärkt haben, da sich beispielsweise der »Kunstmarkt« im Alten Reich anders gestaltete als der des »Goldenen Jahrhunderts« in den nördlichen Provinzen der Niederlande der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Im deutschsprachigen Raum war dieser durch die Zünfte stark reglementiert, in den Niederlanden

entspricht der Kunsthandel bereits in etwa jenem, wie wir ihn auch heute kennen.⁶⁶ Mit anderen Worten: In dem von den Zünften abgeschotteten Kunstmarkt hatten auch mittelmäßig begabte Künstler ihr Auskommen, während diese beispielsweise in den Niederlanden untergingen. Für das 17. Jahrhundert steht für die Vermittlung des Neuen exemplarisch Joachim von Sandrart (1606–88). In seiner zweibändigen *Teutschen Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste* (1675/79) lässt er keine Gelegenheit aus, das in Frankreich, in Italien und den Niederlanden auf seinen Reisen Erlernte für die Künstlerkollegen im Alten Reich aufzubereiten und in sein Modell einer fortschrittlichen Kunstauffassung, die auch eine veränderte Stellung des Künstlers in der Gesellschaft mit einschloss, einfließen zu lassen.⁶⁷

Diesem, auf einen Künstler bezogenen, Wandlungsprozess wird in der Kunstwissenschaft in den Monographien nachgegangen, jenem auf Regionen/ Städte bezogenen nachzuspüren ist komplizierter. Welchen Einfluss hatten neue Malstile? So schrieb beispielsweise der Sandrart-Schüler Matthäus Merian d.J., dass er 1643 während einer Reiseunterbrechung in Nürnberg als Porträtmaler sehr erfolgreich war, »weil meine Van Dycks Manier ihnen gar angenehm vorkam.«⁶⁸ Der jüngere Merian bildete sich nach seiner Lehre v.a. in Amsterdam und dann als Wandergeselle eine Zeitlang in London bei Anthonis van Dyck (1599–1641) weiter. Nach dessen Tod ging er über Paris (mit einem Abstecher in seine Heimatstadt Frankfurt a.M.) nach Nürnberg, um sich dort Geld für einen mehrjährigen Italienaufenthalt zu verdienen. Die Nürnberger Auftraggeber waren offensichtlich von dem flämischen Stil in der Couleur Van Dycks angetan und ließen Merian d.J. Kasse machen. Welche Spuren hinterließ er, gab es Veränderungen/ Auswirkungen auf die Nürnberger Malerei?

Bleiben wir in Nürnberg. Der heimgekehrte Malergeselle Michael Herr (1591–1661) führte Nachzeichnungen nach italienischen Kunstwerken mit sich. Welche Spuren hinterließen derartige Bilder auf das Nürnberger Kunstgeschehen? Michael Herr hatte Nürnberg 1610/11 als Wandergeselle kennengelernt; zwei Stammbucheintragungen verbürgen dies.⁶⁹ Herr war gebürtig aus Metzingen (bei Reutlingen) und hatte als Geselle Station in Metz, Stuttgart und Nürnberg gemacht, bevor er über München und Tirol wandernd von 1614 bis 1615 in Italien war, was zahlreiche Beschriftungen auf seinen Handzeichnungen belegen. Mitunter finden wir auch Ortsangaben wie Rom oder Venedig. Hier zeichnete er z.T. nach älterer, vor allem aber nach der aktuellen Barockkunst. Nach weiteren Stationen im süddeutschen Raum erwarb er am 20. März 1622 in Nürnberg das Meisterrecht und heiratete am 8. Mai desselben Jahres, wie es die Nürnberger Malerordnung für einen Werkstattmeister vorschrieb. Zu seinem Vorlagen-

material gehörten Nachzeichnungen nach italienischen Werken, die er vor Ort gefertigt hatte: So nach Paolo Veroneses (1528–88) Deckengemälde *Pax Veneta*⁷⁰ im Dogenpalast oder ein Blatt nach Adam Elsheimers (1578–1610) Gemälde *Il Contento* (Edinburgh), welches sich nach dem Tod Elsheimers damals noch in Rom befand, als Herr sich dort als Wandergeselle aufhielt.⁷¹ Beide Nachzeichnungen sind im Jahr 1615 entstanden.

Herr rezipierte mit einer (Braunschweiger) Zeichnung⁷² auch ein venezianisches Altargemälde, die *Inspiration des Hl. Hieronymus* von Johann Liss. Jedoch fertigte Herr seine Zeichnung nicht nach dem um 1622 gemalten Original (225 x 175 cm) in der Kirche San Niccolò da Tolentino an, sondern zeichnete nach einer Gemäldekopie, welche seinerzeit im Nürnberger Rathaus⁷³ hing und heute nicht mehr nachweisbar ist. Dort hatte Herr die beeindruckend dynamische Bildkomposition kennengelernt. Auch der Nürnberger Georg Strauch (1613–75) fertigte nach dieser Rathauskopie 1657 eine (Münchner) Zeichnung an.⁷⁴ Zum Nachleben der Gesellenwanderungen gehörte offensichtlich die nobilitierende Verwendung der Alias-Namen von ehemaligen Mitgliedern der Bent-Feste beim Signieren ihrer Kunstwerke. Bei den geschilderten römischen *Tauf-festen* der *Bamboccianti* erhielt ja der *Novize* einen Alias-Namen, der eine besondere Charaktereigenschaft, das Aussehen oder bestimmte Verhaltensweisen des Neuan-kömmlings parodistisch aufgriff.

Johann Heinrich Schönfeld hielt sich sehr lange in Italien auf, vor allem in Rom – wo er Bent-Mitglied gewesen war – und in Neapel. Erst sehr spät (wir kommen noch darauf zurück) kehrte er nach Deutschland heim und wurde in die Augsburger Malerzunft aufgenommen. Erst jetzt signiert er mit der Berufsbezeichnung *Maler*, so auf dem Stammbuchblatt *Allegorie der Malerei* (der Titel wäre zu überdenken), das um 1665 entstand: „Johann Hainrich Schönfeldt/ Alias Triangel Mahler.“⁷⁵ Triangel war sein römischer Bent-Name gewesen und in einer Stadt wie Augsburg, die für die italienische Kunst schon mit der Renaissance ein Einfallstor nach Deutschland gebildet hatte, war der Hinweis auf den Romaufenthalt mittels der Angabe des Bent-Namens in der Künstlersignatur offenbar prestige- und verkaufsfördernd.

Der Amsterdamer Domenicus van Wijnen (1661–98), alias *Askaan*, hat auf seinem Gemälde *Don Quijote im Gasthaus* im Budapester Museum der Bildenden Künste (Inv.Nr.: 364) mit Monogramm und Bent-Namen signiert „DW ASCANIUS.“⁷⁶ Auch die Gemäldevorlagen für drei Druckgraphiken, die Szenen aus einem römischen Bent-Fest zeigen (s.o.), sind ebenso mit seinem Bent-Namen „D: W: Aescanius Pinx:“ signiert.

Ein weiteres Beispiel wäre der aus Dordrecht stammende Pieter van der Hult (1652–1727), und zwar mit seinem 1686

radierten Selbstbildnis im Hochoval. Zu sehen ist, wie er malend vor einer Staffelei sitzt, rechts sehen wir ein Fenster mit Blick auf Rom. Im umlaufenden Schriftband ist eine stilisierte Sonnenblume vor seinem Künstlernamen platziert, die nach Hans-Joachim Raupp (1984) auf Pieter van der Hults Bent-Namen *Zonnebloem* verweist.⁷⁷

Der gebürtige Straßburger Johann Wilhelm Baur (1607–42) war ebenfalls Mitglied der römischen Schildersbent und signierte mit seinem Bent-Namen *Reiger* (niederländisch für ‚Reiher‘) ab 1630 einige seiner Handzeichnungen.⁷⁸

Blicken wir vom Süden in den Norden und schauen in die Werkstatt Rembrandts hinein: Schon zeitgenössisch ist verbürgt, dass sein Haus in Amsterdam eine große Anziehungskraft auf all jene ausübte, die bei ihm lernen wollten. Auch der Augsburger Johann Ulrich Mayr (um 1630–1704) bewarb sich als Wandergeselle um Arbeit bei Rembrandt, bevor er weiter zu Jacob Jordaens (1593–1678) nach Antwerpen zog. Mayr, der um 1648/49 in der Werkstatt Rembrandts tätig war, wird nach seiner Rückkehr Stileinflüsse von Rembrandt in seinem Werk aufweisen und wird deshalb von Werner Sumowski in seiner Publikation über die Rembrandt-Schüler aufgenommen: „[...] im Umgang mit Rembrandt und Jordaens gelang es ihm, sich zu steigern [...]“.⁷⁹ Ebenfalls während ihrer Gesellenreise machten Jürgen Ovens (1623–78)⁸⁰ und Christopher Paudiß (1630–66) Station bei Rembrandt und arbeiteten sich – zurückgekehrt – an seinem Stil und seinen Themen ab; bei Paudiß wird die stilistische und thematische Bindung so eng bleiben, dass er fragend als „Der bayerische Rembrandt?“ tituliert wurde.⁸¹

Wirkung: In der Fremde

Die Verwendung von Alias-Namen als Künstlersignaturen scheint in Rom selbst ihren Anfang genommen zu haben. Der Bent-Name *Bamboccio* ihres wichtigsten Vertreters, Pieter van Laer (1592/95–1642), stand Pate für ihre kunsthistorische Benennung als *Bamboccianti*. Van Laer signierte auch – wie auf seinem Berliner Blatt *Römische Künstlerkneipe* – mit seinem Bent-Namen *Bamboo(ts)*.⁸²

Das Blatt zeigt eine der Tavernen, die von den nordalpinen Künstlern für ihre Feste frequentiert wurden. Auf ihre Rituale reagierten ihre italienischen Künstlerkollegen mit Entsetzen. Obwohl sie nur Bruchstückhaftes von diesen mitbekamen, da die nordalpinen Künstler bei diesen Festen in der Regel unter sich blieben, genügte es beispielsweise Andrea Sacchi (1599–1661) und Francesco Albani (1578–1660), um mit aller Schärfe dagegen anzuschreiben. In ihrem Briefwechsel berichtet Sacchi 1651 verärgert, dass die Malerei in seiner Stadt wegen einiger fehlgeleiteter Maler im Verfall begriffen sei. Albani urteilte aus Bologna

in seinem Antwortbrief ebenso scharf und nannte deren Bilder „monströse Fehlgeburten“, die zu „ewiger Schamröte“ verurteilt seien.⁸³

Dies sahen aber die römischen Käufer anders. Denn zu den Wirkungen der Wandergesellen in der Fremde gehört, dass sie mit ihren kleinformatigen Gemälden ausgesprochen erfolgreich in der Tiberstadt waren. Schon zeitgenössisch kaufte auch der römische Hochadel ihre Bilder; sie befinden sich noch heute in den großen Sammlungen Roms.⁸⁴

Wirkung: Späte Rückkehr

Gesellen, die ins Ausland wanderten und somit zeitweise außerhalb des Alten Reiches lebten, kehrten mitunter erst sehr viel später als nach den von den Gilden/ Zünften vorgeschriebenen Jahren zurück, oder sie blieben der Heimat gar dauerhaft fern. Bei diesen handelte es sich – so darf theseenhaft vorgetragen werden – um jene Künstler, die sich der Konkurrenz stellen konnten, und dies in pulsierenden Kunstzentren, wie Antwerpen oder Amsterdam, Paris, Rom oder Venedig. Im Ausland fanden sie ebenfalls ihnen aus der Heimat unbekanntere Arbeits- und Lebensbedingungen vor – für viele eine Offenbarung, die sie gar nicht mehr oder erst sehr viel später in ihre Heimat zurückkehren ließ. Viele blieben im Ausland⁸⁵, obwohl die von der Zunft vorgeschriebenen Wanderjahre bereits abgelaufen waren. Die Künstler sahen dort offenbar bessere Karrierechancen als in der von den Malerzünften kontrollierten Heimat.

Zwei Künstler, die länger in Italien verblieben waren, bevor sie Jahre später als etablierte Maler den Rückweg in die Heimat antraten, seien hier exemplarisch angeführt.

Hans Rottenhammer (1564?–1625): Seine Malerlehre begann er in einem für eine damalige Handwerksausbildung fortgeschrittenen Alter von etwa 18 Jahren (auch wenn die einschlägige Quelle vom ›Knaben‹ spricht) bei dem für den Münchner Hof tätigen Hans Donauer d.Ä. (um 1521–96), der seit 1567 Zunftmeister war.⁸⁶ Nach Abschluss seiner vorgeschriebenen regulären sechs Lehrjahre haben sich aus dem Jahr 1588 die ersten signierten und datierten Zeichnungen erhalten, die wohl vor seiner Wanderschaft nach Italien in München angefertigt wurden.

Rottenhammer ging auf seine Gesellenwanderschaft und sollte zunächst nicht mehr zurückkehren. In welchem Jahr der Italienaufenthalt begann, ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen – ab Herbst 1591 ist Rottenhammer in Venedig verbürgt. In Italien wird er bis 1606 bleiben.

Folgt man Carlo Ridolfi (*Le maraviglie dell'arte*, Venedig 1648), einem venezianischen Malerkollegen und Künstlerbiographen (1594–58), ›kam Rottenhammer in seiner

Jugend [sic!] nach Venedig und machte sich daran, die berühmten Bilder zu zeichnen, vor allem die des Jacopo Tintoretto (1518–94) in der Scuola di S. Rocco, wobei er die gute Manier erlernte und sich in Bilderfindungen übte. Zu Anfang seines Schaffens malte er kleine Kupfertafelchen für den Verkauf, deren Kopien zu einem geringen Preis in Umlauf kamen.⁸⁷ In der Forschungsliteratur wird überlegt, ob Rottenhammer in Italien eine falsche Altersangabe machte, quasi um als ›hochbegabter‹ junger Maler zu gelten und sich dadurch auf dem hart umkämpften Kunstmarkt Vorteile zu verschaffen. Denn sein eigentliches Geburtsjahr wird aus den in späteren Schriftquellen gemachten Altersangaben errechnet, sodass wir wissen, dass Rottenhammer, als er in Venedig eintraf, auf die Dreißig zuschritt. Damit war er für die damalige Zeit ein Mann im sogenannten besten Alter, kam also nicht – wie Ridolfi schreibt – nach Venedig ›in seiner Jugend‹ („Capitò questi pure in gioventù à Venetia“). Von ebenjenem Autor erfahren wir weiter, dass Rottenhammer mit Jacopo Palma il Giovane (um 1548–1628) befreundet war.

Von Venedig aus wendet sich Rottenhammer zeitweise nach Rom (die eigenhändige Beschriftung einer Zeichnung im British Museum verbürgt ihn dort am 18. August 1595). In Rom könnte er sich im Haus bzw. in der Werkstatt des Malers Anthonis Santvoort (um 1552–1600), der aus Mechelen stammte, aufgehalten haben.⁸⁸ Dort wird auch vermutlich der Prager Hofkünstler Joseph Heintz d.Ä. (1564–1609) untergekommen sein, auf den er spätestens in Augsburg persönlich treffen sollte, wo sie zeitweise für die gleichen Auftraggeber arbeiteten. Wenn ein erstes Treffen jedoch bereits in Italien zustande gekommen sein sollte, dann könnte auch dies Rottenhammers venezianische Kontakte zum Kaiserhaus erklären helfen. Denn Heintz d.Ä. hatte als kaiserlicher Agent für seine zweite Italienreise (ca. 1591/92–95) den Auftrag erhalten, nach Kunst und Künstlern Ausschau zu halten⁸⁹, und ihm wäre Rottenhammers Begabung dabei sicherlich nicht entgangen. In Rom arbeitete Rottenhammer mit Jan Brueghel d.Ä. (1568–1625) und Paul Bril (1554–1626) zusammen. Es entstanden also Gemälde, an denen zwei Maler beteiligt waren – eine vor allem in der flämischen Malerei vielfach geübte Praxis. Dies kann nur als Auszeichnung Rottenhammers verstanden werden, da beide anderen Künstlerkollegen Meister ihres Faches waren. Das Gleiche gilt für den in Rom hochgeschätzten Adam Elsheimer. Seine eigenhändige Beschriftung – „das hat der her roten hamer gerisen und mir fer ert“ – auf der Rückseite einer in Kopenhagen verwahrten Handzeichnung nach einer Antike im Cortile del Belvedere (*Hercules mit seinem Sohn Telephus*) verrät ebenso eine gegenseitige Wertschätzung wie der Aufenthalt Johann Rottenhammers im Kreis der nordalpinen Künstlerkolonie Roms.⁹⁰

In der Tiberstadt eignet sich Rottenhammer die Antike an und zeichnet – wie beispielsweise ein Münchner Blatt belegt – auch nach Werken Raffaels.

Nach einer späteren Aufzeichnung des Augsburger Patriziers und Kunsthändlers Philipp Hainhofer (1578–1647) kaufte er in Venedig für Kaiser Rudolf II. (1552–1612) Gemälde und hat diese – bevor sie nach Prag versandt wurden – gereinigt und „mit frischen fürneiß vbergangen [...], er will aber niemand sagen wie ers seubert, und waß er für ein fürneiß braucht [...]“.⁹¹

In Venedig heiratete Rottenhammer und gründete eine Familie, mit der er dann nach Augsburg zog. Am 28. Juli 1606 stellte er dort einen Antrag auf Aufnahme; am 8. Januar 1607 erfolgte die Einschreibung in das Bürgerbuch, der Erwerb der Zunftgerechtigkeit am 12. November 1607.

Johann Heinrich Schönfeld: Dieser ging in Memmingen in die Lehre; die Malerordnung der Stadt hat sich erhalten.⁹² Ihr kann man entnehmen, dass die Ausbildungszeit in Memmingen insgesamt zehn Jahre dauerte, davon entfielen in der Regel vier Jahre auf die Lehr- und sechs Jahre auf die Gesellenzeit (das sind vier Gesellenwanderjahre und zwei Gesellenjahre vor Ort).

Seine Wanderschaft begann Schönfeld in der Residenzstadt Stuttgart. Danach verliert sich seine Spur für ein Weilchen. Gesichert treffen wir Schönfeld Jahre später in Italien an, wo er in Rom, vor allem aber in Neapel, weilt. Schönfeld war ein herausragender Künstler und konnte sich – obwohl noch jung – problemlos auf dem hart umkämpften italienischen Kunstmarkt behaupten. Einem Tagebucheintrag des in diesem Fall aus erster Hand informierten Joseph Furtttenbach d.Ä. (1591–1667) aus dem Jahre 1652 kann man entnehmen, dass Schönfeld insgesamt 18 Jahre in Italien lebte und davon allein zwölf Jahre in Neapel verbrachte. Demzufolge dürfte er also ab etwa 1633 in Italien gelebt haben. Schönfeld wird mehrfach in Neapel erwähnt, wo er mit dem Namen *Anzeric*, einer italienischen bzw. neapolitanischen Zusammenziehung seiner beiden Vornamen, signiert. 1649 ist er in Rom nachzuweisen, wo er als Bent-Mitglied den Beinamen *Triangel* trug; mit diesem Alias-Namen hat er auch Handzeichnungen signiert. Erst wegen der Annahme einer Erbschaft trat Schönfeld 1651 die Rückreise an. In Augsburg muss er nach Ausweis eines verlorenen Werkes und einer Steuerzahlung schon 1651 tätig gewesen sein. Die Quellenlage zu seinem weiteren Lebensweg verdichtet sich nun. 1652 ist er in Ulm und Biberach erwähnt, um die finanziellen Angelegenheiten, die sich im Zuge des Nachlassverfahrens ergaben, zu regeln.

Am 2. Juli 1652 stellte er in Augsburg ein Gesuch auf Aufnahme als Bürger, in dem er angab, dass er sich bereits seit einem halben Jahr hier aufhalte. Mit dem 18. Juli wurde Schönfeld das Augsburger Bürger- und Malerzunftrecht

zuerkannt. Dies geschah, obwohl er zuvor keine drei Jahre einem Augsburger Meister zugearbeitet hatte, wie es die Malerordnung vorschrieb.⁹³ Solche Ausnahmen wurden von den Stadtoberen zuweilen gemacht, wenn es galt, eine herausragende Künstlerpersönlichkeit vor Ort zu halten. Am 23. Juli erhielt Schönfeld in Augsburg die Zustimmung zur Heirat mit Anna Elisabeth Strauß (*1628) aus Ulm, der Nichte des Joseph Furtttenbach d.Ä. Die Heirat fand am 2. August desselben Jahres statt.

Wirkung: Keine Rückkehr

Ein Beispiel sei herausgegriffen für jene Künstler, die von ihrer Gesellenwanderschaft nicht zurückkehrten: Johann Liss. Zu ihm ist der wichtigste Gewährsmann Joachim von Sandrart (1606–88), der im Frühjahr 1629 für einige Zeit bei Liss in Venedig wohnte und somit aus erster Hand informiert war.⁹⁴

Nach Abschluss seiner Lehre hielt sich Liss in den Niederlanden auf, wandte sich anschließend nach Paris und dann nach Venedig. Beides ist nicht nachzuweisen, doch wird zumindest der Aufenthalt in Venedig auch vom Stil seiner Werke in der Zeit vor etwa 1625 nahegelegt. Ebenfalls Sandrart zufolge ging Liss später nach Rom, was schließlich durch eine dort signierte Zeichnung bestätigt wird. In der Ewigen Stadt dürfte er laut der älteren Literatur Bent-Mitglied gewesen sein, wo er den Bentnamen *Pan* getragen haben soll.⁹⁵ Hier in Rom ist die bereits angesprochene Zeichnung *Allegorie der Vergänglichkeit* entstanden, die er mit dem Zusatz ›Malergeselle‹ versah. Liss entschied sich (vorläufig?) nicht in die Heimat zurückzukehren und sein früher Tod nahm ihm diese Entscheidung ab. Die italienische Kunst erlebte mit dem Barock eine Blütezeit und die Auswirkungen des Dreißigjährigen Krieges waren hier kaum spürbar. Das Bild sah in seinem Heimatland anders aus – warum also in diesen Kriegswirren die italienischen Kunstmetropolen Rom bzw. Venedig mit dem Oldenburger Land tauschen? In Venedig wird Liss (als *Fiamengo*) 1629 in den (nur durch spätere Abschriften überlieferten) Zunftlisten der *Confraternità dei Pittori* aufgeführt; in frühneuzeitlichen italienischen Quellen werden oftmals deutsche Künstler als Flamen bezeichnet. Um 1628 hat Liss an dem großformatigen Altarbild *Die Inspiration des Heiligen Hieronymus* (225 x 175 cm) für die zwischen 1591 und 1602 neu errichtete Kirche San Niccolò da Tolentino gearbeitet. Um an derartige Aufträge seitens der Kirche zu gelangen, konvertierten zahlreiche zugereiste Maler, denn die Beauftragung erfolgte nur an katholische Künstler. Eine Konvertierung Liss' muss deshalb in Betracht gezogen werden, da er – aus dem Oldenburger Land stammend – vermutlich evangelisch getauft war.

Im Mai des Jahres 1629 war in Venedig die Pest ausgebrochen, die im November 1630 ihren Höhepunkt erreichte und ein Drittel der Einwohner bis 1631 dahinraffte. Johann Liss scheint davor geflohen zu sein, vermutlich aber zu spät, denn er starb laut Sterberegister der Stadt Verona am 5. November 1631 („Gio: Lis olandese“), Sandart zufolge als Opfer der Pest. Dies würde erklären helfen, weshalb Liss in einem vor den Stadtmauern gelegenen Spital („S. Zeno/ Nel Hospedol de Soldati“) registriert wurde, denn als von Krankheit Gezeichneter bzw. aus einem Pestgebiet Kommender hätte er die Stadttore Veronas nicht mehr passieren dürfen. Das Spital diente ausschließlich der Versorgung von in Verona stationierten bzw. durchziehenden Soldaten/ Truppen und war für Bürger Veronas nicht zugänglich.

Liss verstarb in Italien. Wir haben keine Kenntnisse darüber, ob er nicht doch irgendwann einmal eine Rückkehr nach Deutschland erwogen hatte.

Sicher ist, dass zahlreiche Wandergesellen, die eine Heimreise antreten wollten, nicht zurückkehrten. Individuelles Reisen war im Mittelalter und der Frühen Neuzeit gefährlich, die Natur forderte ihren Tribut, der Überfall von Wegelagerern endete oft tödlich und ansteckende Krankheiten rafften manchen dahin (siehe Liss). Schon innerhalb des Alten Reiches, aber vor allem in anderen Ländern, war die Anpassung an kulturelle Unterschiede notwendig. Gab es Probleme, dann wurden diese vor allem mangels ausreichender Sprachkenntnisse verstärkt. Petels Verhaftung wegen angeblicher Militärsplionage mag als Beispiel dienen; was für ihn gut ausging, endete vielleicht für einen anderen tödlich.

Anhang 1 | (von Ursula Timann): Gesellenordnungen (Auswertung der STATUTA PICTORUM)

Gesellenordnungen enthielten in der Regel keine Vorschriften zum Wandern, sondern Bestimmungen zum Verhalten der Gesellen bei ihren Meistern und zur Behandlung der Gesellen durch die Meister (z.B. Aufsuchen der Herberge, Arbeitszuweisung, Arbeitszeiten, Kündigungen, Wechseln der Arbeitsstelle). In einigen »normalen« Ordnungen wurden die Bestimmungen für die Gesellen als eigener Abschnitt behandelt.

Ort	Ordnung	STATUTA PICTORUM
Braunschweig	Rolle der Glasergesellen 1732	I.10-4
Breslau	Ordnung der Tischler, Maler, Goldschläger und der Glaser und ihres Gesindes 1533	I.12-3
Freiburg im Br.	Ordnung der Bruderschaft der Maler-, Goldschmiede-, Armbruster-, Sattler- und Tischlergesellen und -lehrlinge 1474	II.33-1
Hamburg	Ordnung der Maler- und Glaswerkergesellen um 1520; Abschrift 17. Jahrhundert; Ordnung der Malergesellen 1778	II.38-5
Hamburg-Altona	Ordnung der Malergesellen 1778	I.2-3
Lübeck	Ordnung der Malergesellen 1671	III.64-6
Lüneburg	Rolle der Malergesellen, 17. Jh.	III.65-6
Münster	Rolle der der Maler-, Glaser- und Sattlergesellen, Ende 16. Jh.	III.74-5
Nürnberg	Ordnung der Wismutmalergesellen 1685	III.80-8
Riga	Schragen der Glasergesellen 1700	IV.93-4
Rostock	Rolle der Malergesellen 1708	IV.94-8
Schleswig	Rolle der Maler- und Glasergesellen um 1520	IV.98-1
Stade	Ordnung der Maler- und Glaswerkergesellen um 1520; Abschrift: 17. Jahrhundert	V.105-1
Thorn	Statuten der Glasergesellen 1608	V.110-2
Wismar	Rolle der Maler- und Glasergesellen 1490	V.126-2
Zürich	Ordnung der Malergesellen 1760	V.131-6

Deutschland / Schweiz / Österreich			
Ort	Art der Ordnung	Vorschriften zur Gesellenwanderung paraphrasiert	STATUTA PICTORUM
Augsburg	Keine Vorschriften zum Wandern in den Ordnungen	Aber: Am 11. März 1750 verbot das Gewerbe- und Handwerksgericht zu Augsburg den Handwerkern, eigene Handwerkskundschaften (Ausweispapiere der wandernden Handwerksgesellen, die im Heiligen Römischen Reich von Ort zu Ort und von Meister zu Meister zogen) zu drucken. Die Formulare sollten vom Gericht gegen Zahlung einer Gebühr bezogen werden. Dieser Bescheid wurde in alle Handwerksordnungen aufgenommen, darunter die der Maler. Wenn es solche Formulare gab, wurde vermutlich eine Wanderschaft für notwendig gehalten. Ähnliche Bestimmungen sind auch aus Preußen bekannt, wo die Formulare von der Druckerei der Charité bezogen werden mussten.	Städtekommentar Augsburg I.3
Bern	Ordnung der Glaser und Glasmaler 1670	Wer Meister werden will, muss eine dreijährige Lehre machen und weitere drei Jahre auf Wanderschaft gehen, bevor er dann zum Meisterstück zugelassen wird (<i>hernach noch drü jahr wandern</i>). Möglicherweise bestand der Wanderzwang schon länger, siehe Städtekommentar.	I.7-6
Braunschweig	Keine Malerordnung vorhanden	Aber: Eingabe der Maler vom 3. Februar 1588. Dabei mahnten sie erneut die Bestätigung ihrer eingereichten Ordnung an und verwiesen darauf, dass ihr Verdienst durch Stümper beeinträchtigt würde, während sie, die Meister, <i>vk gelernet undt dehr khunst nachraisen undt wandernn müssen</i> (Stadtarchiv Braunschweig, B IV 10 c: 429, fol. 3r-4v)	Städtekommentar Braunschweig I.10
Braunschweig	Ordnung der Glaser 1548 mit späteren Ergänzungen	Nach seiner Freisprechung hat sich der frischgebackene Geselle auf Wanderschaft zu begeben, um zum Meisterrecht zugelassen zu werden. Er muss den Nachweis einer zweijährigen Wanderzeit vorlegen, einem Meistersohn wird ein Wanderjahr erlassen.	I.10-1
Bremen	Entwurf einer Ordnung der Maler um 1605	4. Nach der Lehre soll der Geselle bei einem hiesigen Meister oder auswärts eine Weile gearbeitet haben und gewandert sein, um später als Meister zu bestehen.	I.11-3
Bremen	Ordnung der Maler 1731 mit Nachträgen	Artikel 8: Es wird nur als Meister aufgenommen, wer als Sohn eines Malers vier Lehrjahre ausgestanden hat und sich zwei Jahre in die Fremde auf Wanderschaft begeben hat. Wer nicht Sohn eines Meisters ist, muss fünf Jahre gelernt haben und sich vier Jahre in der Fremde aufgehalten haben. Ergänzung von 1750: 5. Kein Meister soll einen Gesellen nach dem Ende der Lehre beschäftigen, bevor er zwei bzw. vier Jahre gemäß dem 8. Artikel in der Fremde gearbeitet hat. Wer jemanden vorzeitig einstellt, zahlt 4 Reichstaler Strafe, wovon die eine Hälfte in die Lade, die andere an die Herren Inspektoren kommt. Der Geselle muss 2 Reichstaler zahlen und wird, ohne angehört zu werden, erneut auf Reisen geschickt.	I.11-4

Ort	Art der Ordnung	Vorschriften zur Gesellenwanderung paraphrasiert	STATUTA PICTORUM
Bremen	Ordnung der Glaser 1753	31. Gesellen, die zur Meisterschaft zugelassen werden wollen, sollen drei Jahre, Meistersöhne zwei Jahre als Gesellen auf Reisen gegangen sein. Wenn jemand vor Ablauf der Zeit zurückkehren und hier eine Arbeit aufnehmen will, wird ihm die Zeit, die er in der Fremde zugebracht hat, nicht angerechnet, sondern er muss mit der zwei- bzw. dreijährigen Reise von neuem beginnen. Wenn aber eine Witwe ihren Sohn in der Werkstatt braucht, kann dieser, wenn er ein Jahr als Geselle gereist ist, zurückkehren, doch muss er wenigstens noch ein Jahr bei seiner Mutter als Geselle dienen.	I.11-5
Donauwörth	Ordnung der Schreiner, Glaser, Drechsler, Maler und Bildhauer 1671	6. Die Wanderzeit beträgt zwei Jahre und muss auswärts verbracht werden. • Am 15. September 1676 erteilten Bürgermeister und Rat der Stadt Donauwörth dem Malergesellen Johann Schüßler einen Geburtsbrief (eigentlich Lehrbrief), den dieser für seine Wanderschaft brauchte (Stadtarchiv Donauwörth, M III - S 4 F 3 Briefprotokolle 1667-1679, fol. 299 v-300r).	I.20-1
Dresden	Ordnung der Dresdner Maler, Bildhauer und -schnitzer 1574	4. Um Meister zu werden, muss eine dreijährige Wanderschaft nachgewiesen werden, die aber gegen Zahlung von 30 Talern abgelöst werden kann. Einem Meistersohn wurde ein Jahr an der Wanderzeit erlassen.	I.22-1
Dresden	Ordnung der Maler 1620	4. Wer Meister werden will, muss drei Jahre auf Wanderschaft gewesen sein und zwei Jahre als Geselle am Ort gearbeitet haben, kann aber die Wanderzeit mit 30 Talern ablösen. Von Bürgersöhnen werden zwei Jahre Wanderzeit verlangt, ablösbar mit 20 Talern, und ein Jahr Gesellenzeit vor Ort. Malersöhne sollen ein Jahr wandern, brauchen aber nicht als Geselle am Ort zu arbeiten.	I.22-2
Erfurt	Ordnung der Maler, Riemer und Sattler 1598	6. Es wird ein Nachweis verlangt über eine dreijährige Wanderschaft sowie ein Jahr Gesellenzeit in Erfurt, bei einem Meistersohn ein halbes Jahr.	I.29-4
Flensburg	Ordnung der Maler und Schilderer 1749	2. Für die Meisterschaft ist der Beleg einer vierjährigen Gesellenwanderschaft innerhalb oder außerhalb des Landes und einer einjährigen Tätigkeit in Flensburg erforderlich. Für in Flensburg ausgebildete Lehrlinge wird die Wanderschaft auf drei Jahre reduziert.	II.31-4
Frankfurt am Main	Ordnung der Glaser und Glasmaler 1590	Artikel 13. Ein Meistersohn muss, bevor er die Meisterstücke fertigen darf, zwei Jahre gewandert sein. Alle übrigen müssen laut Artikel 1 zwei Jahre bei einem zünftigen Meister in Frankfurt gearbeitet haben (vom Wandern steht dort nichts, vielleicht galten die Bestimmungen wie von 1623).	II.32-4
Frankfurt am Main	Ordnung der Glaser und Glasmaler 1623	Artikel 4. Ein auswärts geborener Fremder, der Meister werden will, muss drei Jahre gewandert sein und zwei Jahre ununterbrochen in Frankfurt bei einem Meister oder bei mehreren Meistern gearbeitet haben. In der Stadt geborene Bürger, Meistersöhne oder wer die Tochter oder Witwe eines Meisters heiratet, muss zwei Jahre gewandert sein und ein Jahr am Ort gearbeitet haben.	II.32-7
Frankfurt am Main	Ordnung der Maler 1630	Artikel 4 und 15. Jeder, der Meister werden will, muss fünf Jahre hier oder auswärts als Geselle gearbeitet haben.	II.32-8

Ort	Art der Ordnung	Vorschriften zur Gesellenwanderung paraphrasiert	STATUTA PICTORUM
Freiburg im Üechtland	Statuten der Bruderschaft St. Lukas 1505, Nachtrag 1619	Wenn ein Lehrling ausgelernt hat, soll er zwei Jahre wandern, ehe er zum Meisterstück zugelassen werden kann.	II.34-2
Graz	Statuten der Konfraternität der Maler und Bildhauer 1622	Die Wanderzeit beträgt mindestens drei Jahre, die außerhalb der Steiermark zu absolvieren waren.	II.36-1
Hamburg-Altona	Ordnung der Maler 1756	Keine direkten Wandervorschriften, waren aber vorhanden. Artikel 4. Die Älterleute stellen zusammen mit dem Beisitzer Zeugnisse für wandernde Gesellen aus. Dazu verwenden sie Formulare gemäß den Vorgaben der königlichen Verordnung und der „kaiserlichen und Reichs-Constitution“.	I.2-1
Hamburg-Altona	Ordnung der Malergesellen 1778	1. Aufgrund königlicher Verordnung ist ein Geselle zum Bereisen fremder Länder verpflichtet, wie es in ganz Deutschland Brauch ist. 5. Ein junger Geselle kann nach seiner Lehre zwei Jahre bei einem Meister vor Ort arbeiten, muss dann aber auf Reisen gehen, um fremden Gesellen Platz zu machen. Die Reisezeit beträgt laut königlicher Verordnung drei Jahre.	I.2-3
Hamburg-Harburg	Privileg der Glaser, Fenstermacher und Maler in Harburg 1611	Zu den Voraussetzungen für das Meisterrecht gehört die Wanderung in der Fremde.	II.39-1
Hildesheim	Ordnung der Glaser 1565 mit späteren Ergänzungen	Ergänzungen von 1638: 3. Jeder muss vor der Meisterwerdung drei Jahre in die Fremde gereist sein. Kann er aus bestimmten Gründen nicht auf Reisen gehen, soll er für jedes nicht gereiste Jahr 15 Reichstaler in die Lade zahlen.	II.43-3
Hildesheim	Ordnung der Maler 1735	Artikel 2. Für die Meisterschaft ist eine dreijährige Wanderzeit nach Ende der Lehre Voraussetzung.	II.43-6
Husum	Ordnung der Glaser 1668	Für die Meisterschaft wird der Nachweis einer mindestens einjährigen Wanderschaft verlangt.	II.44-1
Jena	Konzept einer Krämerordnung 1607, die auch die Maler betraf	Es wird eine mindestens zweijährige Wanderzeit verlangt.	II.48-2
Kaufbeuren	Keine Bestimmung in der Ordnung der Maler	Aber: Im Jahr 1791 wurde für Kaufbeuren veranlasst, dass künftig <i>alle Burgers-Söhne ohne Ausnahme 2 Jahr in die Fremde sollen</i> . Mit dieser Regelung wurde versucht, die durch Kriegslasten, Konkurrenzdruck und wachsende Arbeitslosigkeit verursachten schlechten Arbeitsbedingungen vor Ort zu entschärfen.	Siehe Städtekommentar Kaufbeuren II.49
Kiel	Keine Bestimmungen in der Ordnung von 1634	Aber: Im Dezember 1819 sandten die Maler eine Eingabe an König Frederik VI. von Dänemark, um wieder ein Amt bewilligt zu bekommen. Sie gaben an, nicht zu wissen, wann und warum die Ordnung von 1634 außer Kraft gesetzt worden war, und dass die Bestimmungen zu den Lehr- und Wanderjahren sowie zum Meisterstück inzwischen nicht mehr gültig wären.	Siehe Städtekommentar II.51
Köln	Ordnung der Maler 1701	15. Wer Meister werden will, muss sich auswärts im Handwerk geübt haben.	II.52-5
Konstanz	Ordnung der Maler 1615	Es werden 6 Wanderjahre verlangt, die bescheinigt werden müssen.	II.54-4

Ort	Art der Ordnung	Vorschriften zur Gesellenwanderung paraphrasiert	STATUTA PICTORUM
Leipzig	Ordnung der Maler 1577, 1668	Um Meister zu werden, soll ein Geselle zwei Jahre wandern und ein Jahr in der Stadt arbeiten.	III.58-2, III.58-3
Liebenzell	Ordnung der Maler 1606	Ein freigesprochener Lehrjunge darf nur bei seinem ehemaligen Lehrherrn und für keinen anderen arbeiten, solange er nicht mindestens einen Monat gewandert ist.	III.60-2
Luzern	Ordnung der Lukasbruderschaft 1575 mit Ergänzungen; betraf die Goldschmiede, Bildhauer, Glasmaler und Glaser	Ergänzung vom 19. Februar 1642: 2. Wer eines der besagten Handwerke erlernt und seine Wanderzeit absolviert hat, stellt sich auf einer Versammlung vor. Dort wird darüber befunden, ob er nach des Handwerks Gewohnheit gewandert ist und er sein Meisterstück machen soll oder nicht.	III.66-3
Mainz	Ordnung der Maler und Vergolder 1776	Um Meister zu werden, muss ein Fremder beweisen, dass er vier Jahre bei einem Meister gelernt, fünf Jahre als Geselle in der Fremde und zwei Jahre am Ort bei einem Meister gearbeitet hat. Einem Meistersohn, Bürgersohn oder einem Fremden, der die Tochter oder Witwe eines Malers heiraten will, werden die zwei letzten Jahre geschenkt.	III.68-3
Marburg	Zunftbrief der Maler, Sattler, Kannengießer, Glaser, Kürschner, Hafner und Spengler 1751 und 1789	8. Die Lehre dauert drei Jahre, ebenso die Wanderzeit.	III.69-3; III.69-4
Melle	Handwerksbrief für das Schilderamt 1777	21. Nach der Ausbildung muss, wer Meister werden will, drei Jahre wandern. Er darf in dieser Zeit, wenn keine triftigen Gründe vorliegen, nicht nach Hause kommen; widrigenfalls wird die bereits absolvierte Wanderzeit nicht anerkannt, und er muss die Wanderschaft von neuem antreten. 24. Damit, wenn ein Sohn vorhanden ist, der das Handwerk betreibt, die Witwe ihre Arbeit umso besser fortführen kann, kann der Sohn einen Dispens bei der Regierung hinsichtlich der Wanderjahre erlangen. Sind mehrere Söhne vorhanden, welche den gleichen Beruf ergriffen haben, müssen sie, einer nach dem anderen, die Wanderjahre absolvieren.	III.71-1
Memmingen	Malerordnung von 1608. Auswärtiger Aufenthalt für Einheimische nicht ausdrücklich vorgeschrieben.	Ein Fremder, der Meister werden will, muss sechs Jahre als Geselle gearbeitet haben, davon zwei Jahre am Ort bei einem oder zwei Meistern. Bürger- und Meistersöhne brauchen nicht zwei Jahre am Ort gearbeitet zu haben, doch muss ihre Lehr- und Gesellenzeit zehn Jahre gedauert haben.	III.72-1
München	Ordnung der Maler 1562	11. Es wird keiner zur Meisterprüfung zugelassen, der nicht nach seiner Lehre noch drei Jahre am Ort bei redlichen Meistern als Geselle in seinem Handwerk gearbeitet hat. 12. Wer die Tochter oder Witwe eines Meisters heiratet, dem wird die halbe Gesellenzeit am Ort nachgelassen, sofern er in fremde Orte gewandert ist und dort gearbeitet hat. 34. (Ergänzung zu Artikel 11 vom 18. Mai 1569) Wer als Sohn eines Mitbürgers bei einem hiesigen Meister ordnungsgemäß ausgelernt und danach auswärts drei	III.73-3 Siehe auch Städtekommentar München III.73

Ort	Art der Ordnung	Vorschriften zur Gesellenwanderung paraphrasiert	STATUTA PICTORUM
		<p>oder vier Jahre in seinem Handwerk gearbeitet hat, dem werden die drei Gesellenjahre am Ort erlassen.</p> <ul style="list-style-type: none"> • 1596 wollte die Zunft Gabriel Einkhomer nicht zur Meisterprüfung zulassen, weil er weder die 6 Lehrjahre noch 4 Wanderjahre nachgewiesen hatte. • Am 6. März 1599 ersuchte der Malergeselle Augustin Vogl, in die Zunft aufgenommen zu werden. Aufgrund einer Erkrankung hatte er nicht die geforderten dreieinhalb Jahre wandern können und war früher wieder in seine Heimatstadt München zurückgekehrt. Die Zunftvierer lehnten ihn ab, da er nur ein Jahr weg gewesen war. Vogl verteidigte sich, dass er wesentlich länger unterwegs gewesen sei und auch gerne vier Jahre auf Wanderschaft geblieben wäre, wenn seine Krankheit ihn hieran nicht gehindert hätte. 	
München	Ordnung der Glaser und Glasmaler 1710	8. Voraussetzung für die Zulassung zum Meisterstück ist, dass der Bewerber drei Jahre gewandert ist und bei redlichen Meistern gearbeitet hat. 9. Wer die Tochter oder Witwe eines Meisters heiratet, dem wird die Hälfte der obligatorischen Wanderzeit erlassen.	III.73-4
Münster	Ordnung der Gilde der Maler, Glaser und Sattler 1587/94, 1614 und 1727	Ein Geselle, der auswärts gelernt hat und Meister werden will, muss seinen Geburtsbrief vorlegen und den Nachweis einer vierjährigen Lehre bei einem ehrlichen Meister in einer Stadt, in der es Zünfte gibt. Er muss belegen, dass er seine Wanderzeit ordentlich absolviert hat. Keine Bestimmungen zur Wanderzeit bei in Münster Gelernten.	III.74-1, III.74-2, III.74-3
Münster	Amtsrolle des kombinierten Maler-, Glaser-, Sattler- und Wagenmacher-Amtes 1791	§ 14. Ein Geselle, der als Meister aufgenommen werden will, muss nachweisen, dass er drei Jahre in der Fremde gewandert ist und dort zünftig gearbeitet hat. § 23. Wenn aber durch den Tod oder infolge von Arbeitsunfähigkeit seines Vaters es notwendig wird, dass dessen Werkstatt weitergeführt werden muss, wird der Sohn eines Meisters ohne absolvierte Wanderjahre als Meister zugelassen, muss aber alle anderen Auflagen erfüllen.	III.74-4
Neuhaldensleben	Ordnung der Maler und Glaser 1705	Steht nur bei den Glasern: 3. Wer Meister werden will, muss nachweisen, dass er ein Jahr in der Fremde auf Wanderschaft war und sich dabei ordentlich verhalten hat.	III.76-1; III.76-2
Nördlingen	Ordnung der Maler 1597	Nach Abschluss der Lehre muss ein Geselle zeitweise hinaus wandern; er kann erst nach vierjähriger Gesellenzeit Meister werden.	III.79-2
Nürnberg	Ordnung der Glaser und Glasmaler 1569	Die vorgeschriebene Wanderzeit für die Meisterwerdung beträgt zwei Jahre.	III.80-9
Nürnberg	Ordnung der Maler 1596 und 1629	Nach Ende der Ausbildung muss der Lehrling für fünf Jahre hier und auswärts auf Wanderschaft gehen, <i>damit er etwas mehrers lerne unnd erfahre</i> .	III.80-1, III.80-2
Nürnberg	Ordnung der Maler 1615 (Hauersches Manuskript)	Die vorgeschriebene Wanderzeit für die Meisterwerdung beträgt fünf Jahre.	III.80-4

Ort	Art der Ordnung	Vorschriften zur Gesellenwanderung paraphrasiert	STATUTA PICTORUM
Nürnberg	Ordnung der Wismut-maler 1613	4. Lehr- und Gesellenzeit dauern 8 Jahre, davon müs-sen 2 Gesellenjahre auswärts verbracht werden. Die Gesamtzeit wird später auf 10 Jahre erhöht.	III.80-5
Osnabrück	Ordnung des Schilder-amts 2. Hälfte 17. Jahr-hundert	2. Wer Meister werden will, muss glaubhaft belegen, dass er 2-3 Jahre gewandert ist.	IV.83-3
Regensburg	Ordnung der Maler 1580	Ein Geselle soll zwei Jahre wandern, bevor er zur Meis-terschaft zugelassen wird. Er kann aber auch bei sei-nem Lehrmeister weiterarbeiten.	IV.90-3
Rheine	Ordnung der Schreiner, Glaser, Maler und Fass-binder 1716	2. Wer Meister werden will, muss mindestens zwei Jahre als Geselle gereist sein.	IV.92-2
Rottweil am Neckar	Ordnung Maler und Bildhauer 1768? Keine Bestimmungen zur Wanderschaft enthalten	Aber: Am 3. November 1774 wurde entschieden, dass Johannes Herderer wegen Kränklichkeit die „Wander-schaft kaufen“, sich also davon loskaufen und sich in die Malerprofession inkorporieren sollte.	Siehe Städte-kommentar IV.95
Salzburg	Malerordnung von 1688	Ein Geselle, der Meister werden will, muss drei Jahre außer Landes und danach ein Jahr am Ort bei einem Meister gearbeitet haben.	IV.92-2
Sigmaringen	Handwerksordnung für Sigmaringen 1694	Art. 19: Wer Meister werden will, muss je nach Hand-werksbrauch eine Wanderzeit von 2-3 Jahren nachwei-sen, erst dann wird er zum Meisterstück zugelassen. Wer aus triftigen Gründen nicht wandern kann, zahlt dem Handwerk vier Gulden und, wenn er mit dem Meisterstück bestanden hat, zwei weitere Gulden in die Lade.	V.101-1
Trier	Keine Bestimmungen in der Glaserordnung von 1456	Aber: Ende des 18. Jahrhunderts wird für Trier hand-werksunabhängig festgelegt, dass niemand sich in der Stadt als Meister niederlassen darf, der keinen Nach-weis über eine zweijährige Wanderzeit vorlegen kann.	Siehe Städte-kommentar V.111
Ulm	Ordnung der Maler, Bildhauer, Seidensti-cker, Glaser, Kartenma-ler und Buchbinder 1549 mit späteren Nachträgen	Nachtrag vom 30. Juli 1624: Bei den Malern, Glasern, Buchbindern, Seidenstickern, Bildhauern und Karten-malern beträgt die Wanderzeit für die Meistersöhne zwei, sonst drei Jahre. Auf Bitten der Eltern aus be-rechtigten Gründen kann ein Dispens durch den Handwerksherren erteilt werden, Missbrauch wird ge-ahndet. Die Wanderzeit muss nicht am Stück absol-viert, sondern kann unterbrochen werden. Ratsentscheid vom 18. August 1624: wenn der Sohn ei-ner Meisterwitwe von der Wanderschaft befreit wird, um der Mutter die Werkstatt zu führen, darf er nicht heiraten, solange seine Mutter lebt und das Handwerk betreibt.	V.114-3
Ursberg	Zunftprivileg für das Reichsstift Ursberg 1707	Wer Meister werden will, muss nach Ende der Lehrzeit zwei Jahre gewandert sein.	V.115-1
Wien	Ordnung der Bruder-schaft der Maler 1676	7. und 8. Wer seiner erlernten Kunst der Malerei nach-gehen und davon leben will, muss vier Jahre gewan-dert sein (und noch 3 weitere Mutjahre am Ort absol-vieren). Söhne von Malern mit Bürgerrecht wandern zwei Jahre.	V.121-8

Ort	Art der Ordnung	Vorschriften zur Gesellenwanderung paraphrasiert	STATUTA PICTORUM
Winterthur	Ordnung der Glaser- und Flachmaler 1679 und Ordnung der Maler 1767	Nach seiner Freisprechung soll der ehemalige Lehrling drei Jahre auf Wanderschaft gehen oder die gleiche Zeit am Ort bei einem Meister verbringen.	V.125-1 und 125-2
Württemberg	Ordnung der Maler 1622	Für die Meisterwerdung muss ein Geselle drei Jahre auf der Wanderschaft verbracht haben. 1676 beschwerte sich der Maler Johann Andreas Thill, dass der Geselle Johann Leonhard Seemann nicht auf die von der Ordnung verlangte Wanderschaft ging, sondern sich weiterhin in der Stadt aufhielt und malte. Seemann hatte wohl ein herzogliches Dekret erhalten, wonach er sich weitere 3 Monate zur <i>Cur</i> und der <i>mahlerey übung</i> wegen in Stuttgart aufhalten durfte. Er wollte sich in dieser Zeit sein Gehör kurieren lassen. Dies ließ der Beschwerdeführer nicht gelten, da die Kunst der Malerei vielmehr scharfe Augen als ein gutes Gehör verlangte.	V.127-2 Siehe auch Städtekommentar V.127
Zofingen	Ordnung der Glaser und Glasmaler 1601 mit Nachträgen	Eintrag vom 27. Juni 1642: Schultheiß und Rat der Stadt Zofingen geben bekannt, dass die Meister der Glaser und Glasmaler auf einer Ratsversammlung darüber geklagt haben, dass Lehrlinge gleich nach der Ausbildung anfangen, selbständig zu arbeiten, ohne zuvor auf Wanderschaft gegangen zu sein. Daraufhin werden folgende Bestimmungen eingeführt: 1. Die Glaserlehre dauert zwei Jahre. Wer Meister werden will, muss anschließend drei Jahre auf Wanderschaft gehen, um zum Meisterrecht zu kommen.	V.129-1
Zürich	Ordnung der Maler 1593	Nach der Lehre soll ein Geselle zwei Jahre wandern oder die Zeit bei den Meistern am Ort verbringen.	V.131-2
Zürich	Entwurf einer Ordnung der Maler 1629	11. Nach dem Ende der Ausbildung wird der Lehrling vom Obmann ermahnt, dass, wenn er Meister werden will, er zwei Jahre zu wandern oder die Zeit bei einem Meister am Ort zu verbringen hat. 14. Malersöhne sind von der vorgeschriebenen Lehr- und Wanderzeit befreit.	V.131-3

Polen (inkl. Lemberg)			
Ort	Art der Ordnung	Vorschriften zur Gesellenwanderung paraphrasiert	STATUTA PICTORUM
Breslau	Statuten der Maler 1593	3. Um zur Absolvierung der zwei Mutjahre zugelassen zu werden, muss ein Geselle zuvor fünf Jahre gelernt haben und drei Jahre gewandert sein, worüber er Bescheinigungen vorlegen muss.	I.12-6
Breslau	Ordnung der Kartenermalen 1662	3. Ein fremder Geselle, der Meister werden will, muss zwei Jahre gewandert sein und ein Jahr bei einem hiesigen Meister gearbeitet haben. Meistersöhnen und dem, der eine Meisterwitwe heiratet, wird das Mutjahr erlassen.	I.12-8
Brieg	Statuten der Maler 1615	5. Nach der Lehre muss ein Geselle sich für drei oder vier Jahre auf Wanderschaft begeben, um seine Fertigkeiten zu vervollkommen.	I.13-1

Ort	Art der Ordnung	Vorschriften zur Gesellenwanderung paraphrasiert	STATUTA PICTORUM
Danzig	Statuten der Malerzunft 1612	12. Wenn ein Geselle Meister werden will, muss er nach Ende der Lehre drei Jahre gewandert sein und Belege darüber vorlegen, wo er zuletzt gearbeitet und wie er sich dort verhalten hat.	I.19-3
Krakau	Ordnung der Maler, Glaser und Schnitzer 1490	Nach Ende der Ausbildung soll der Lehrling zwei Jahre in andere Länder wandern, um Erfahrungen zu sammeln, bevor er Meister wird und heiratet.	III.55-1
Krakau	Ordnung der Maler, Glaser und Goldschläger (deutsch) 1581	Nach Ende der Ausbildung soll der Lehrling zwei Jahre in andere Länder wandern, um Erfahrungen zu sammeln, bevor er Meister wird und heiratet.	III.55-3
Krakau	Ergänzung der Statuten der Maler und Goldschläger 1638	1. Wenn ein Geselle Meister werden will, soll er zunächst zwei Jahre wandern und dann bei einem Krakauer Maler ein Jahr arbeiten.	III.55-5
Krakau	Bestätigung der Ordnung der Maler und Lackierer durch König Stanislaus August 1783	Ein (frischgebackener) Geselle soll ein Jahr bei seinem Meister gegen eine vereinbarte Bezahlung arbeiten. Zu seiner Vervollkommnung begibt er sich anschließend in die größeren Städte für zwei Jahre auf Wanderschaft. Er hat aber auch die Möglichkeit, bei begründeten Fällen stattdessen die für die Wanderschaft vorgesehenen zwei Jahre bei einem Meister am Ort zu arbeiten.	III.55-12
Lemberg	Privileg des Stadtrats von Lemberg für die katholischen Maler 1597	Nach dem Freisprechen muss ein Geselle noch ein Jahr bei seinem Meister für den halben Wochenlohn arbeiten und dann auf Wanderschaft gehen.	III.59-5
Liegnitz	Ordnung der Maler 1613	2. Wenn ein Lehrling ausgelernt hat, darf er nicht gleich die Meisterschaft annehmen, sondern soll sich für drei Jahre auf Wanderschaft begeben, um seine Kenntnisse zu verbessern. 3. Zum Meisterstück wird nur zugelassen, wer die besagten Lehrjahre absolviert hat, drei Jahre gewandert ist, sich dabei in der Kunst betätigt hat und ein Jahr in Liegnitz bei einem angesehenen Meister gearbeitet hat.	III.61-1
Lissa	Ordnung der Maler- und Goldschmiedezunft 1686 und 1741	3. Ein von auswärts kommender Malergeselle muss nachweisen, dass er vier Jahre in die Fremde gereist ist, und dann die Mutzeit bei einem hiesigen Maler absolvieren. Malersöhne brauchen nur zwei Jahre auf die Wanderschaft zu gehen.	III.63-2
Neiße	Statuten der Kartenmaler 1688	4. Wer Sohn eines Meisters ist oder die Witwe oder Tochter eines Meisters heiratet, muss vor der Meisterwerdung zwei Jahre auch außerhalb des Vaterlandes gewandert sein, alle übrigen vier Jahre.	III.75-1
Posen	Ordnung der Maler, Bildhauer und Schnitzer 1574	Wenn ein Lehrling ausgelernt hat, muss er zwei Jahre wandern.	IV.87-2
Przemyśl	Statuten der Zunft der Goldschmiede, Maler und Zinngießer 1625	Nach der Freisprechung muss ein Geselle drei Jahre wandern.	IV.89-2
Schweidnitz	Bestätigung der Ordnung der Maler durch den Rat der Stadt Schweidnitz 1616	17. Ein hiesiger Malersohn muss ein Jahr wandern, ein Fremder drei Jahre. Wer vorzeitig ohne berechtigten Grund zurückkehrt, dem wird die absolvierte Wanderzeit nicht angerechnet.	V.100-1

Ort	Art der Ordnung	Vorschriften zur Gesellenwanderung paraphrasiert	STATUTA PICTORUM
Stettin	Artikel für das Maleramt 1619	4. Will ein hier ausgebildeter Lehrjunge nach seiner Wanderzeit in die Zunft aufgenommen werden, muss er zuvor ein Jahr bei einem Maler, der nach der Ordnung an der Reihe ist, arbeiten. 6. Ein Meistersohn, der nicht das Jahr am Ort gearbeitet hat, soll mindestens zwei Jahre außer Landes wandern, ein Bürgersohn drei Jahre.	V.107-1
Thorn	Statuten der Maler 1621	11. Ein Geselle, der Meister werden will, muss zwei Jahre gewandert sein.	V.110-3
Warschau	Ordnung der Glaser 1551	Nach dem Ende der Ausbildung muss jeder Geselle für ein Jahr und sechs Wochen von einer Stadt zur anderen auf Wanderschaft gehen. Wenn es sich zuträgt, dass ein Geselle nach seiner Ausbildung heiraten müsste und nicht gewandert ist, soll er wegen der Wanderschaft 6 Złoty für die gemeinsame Mahlzeit aller Meister der Zunft in die Kasse zahlen.	V.119-1
Warschau	Ordnung der Tischler, Glaser und Drechsler zu Alt-Warschau 1576 mit späteren Bestätigungen	Wenn ein Glasergeselle Meister werden will, muss er zuerst zwei Jahre wandern. Wenn jemand aus triftigen Gründen die Wanderschaft nicht absolvieren kann, darf er sich von dieser Pflicht loskaufen.	V.119-2

Ostpreußen

Ort	Art der Ordnung	Vorschriften zur Gesellenwanderung paraphrasiert	STATUTA PICTORUM
Königsberg	Ordnung der Maler 1701	2. Nach Ende der fünf Lehrjahre muss jeder wenigstens drei Jahre außer Landes seiner löblichen Kunst nachreisen und sich so darin vervollkommen, dass er das Meisterrecht erwerben kann.	II.53-6, II.53-7
Königsberg	Gewerksrolle der Glaser 1690, 1718	13. Wer in das Gewerk aufgenommen und Meister werden will, soll nach seiner Lehre wenigstens drei Jahre gewandert sein und von seinem Meister, bei dem er das letzte Jahr außerhalb der Stadt und des Landes gearbeitet hat, ein gutes schriftliches Zeugnis und ein Leumundszeugnis vorweisen.	II.53-4, II.53-8
Königsberg	Generalprivileg für die Malerinnung in Preußen und Königsberg 1751	Wer Meister werden will, soll nachweisen, dass er wenigstens drei Jahre auf dieser Profession gewandert ist. Wenn ein wandernder Geselle unter die königliche Soldateska gerät, danach aber seinen ehrenhaften Abschied vom Regiment erhält, soll die Zeit, in der er Soldat gewesen ist, auf die Wanderjahre angerechnet werden, wenn er sonst die Profession ordentlich gelernt hat und mit dem Meisterstück besteht. Der König verordnet, dass hinsichtlich der Bestimmungen zur Anfertigung des Meisterstücks und der Wanderjahre kein Unterschied gemacht werden soll zwischen einem Fremden, einem Einheimischen, einem Meistersohn oder einem, der die Tochter oder Witwe eines Meisters geheiratet hat.	II.53-9

Baltikum			
Ort	Art der Ordnung	Vorschriften zur Gesellenwanderung paraphrasiert	STATUTA PICTORUM
Reval	Schragen des Maler-amtes 1637	10. Ein ausgebildeter Junge hat nicht das Recht, sich in Reval niederzulassen, sondern soll zuvor drei Jahre außerhalb des Landes gearbeitet haben und gewandert sein.	IV.91-3
Reval	Schragen der Glaser 1651	49. Ein junger Geselle, der in Reval gelernt hat, muss sich in anderen Ländern wenigstens drei Jahre im Handwerk versuchen, damit er die Handwerksge-wohnheiten und -bräuche erlernt.	IV.91-8
Reval	Schragen der Portrait-maler und Maler 1654	16. Ein ausgebildeter Junge hat nicht das Recht, sich in Reval niederzulassen, die Zunftzugehörigkeit zu for-dern und die Zunftvorteile zu genießen, wenn er nicht zuvor drei Jahre außerhalb des Landes gearbeitet hat und gewandert ist.	IV.91-4
Reval	Fragment eines Schra-gen der Porträtisten- und Malerzunft 1662	6. Wer Meister werden will, muss nachweisen, dass er drei Jahre in anderen Ländern und Städten gewandert ist und sich dabei wohl verhalten hat.	IV.91-5
Reval	Erneuerung der Amts-schragen der Portrait-maler und Maler 1665	5. Wer Meister werden will, muss nachweisen, dass er drei Jahre in anderen Ländern und Städten gewandert ist und sich dabei ehrlich und wohl verhalten hat.	IV.91-6
Reval	Schragen des Glaser-amtes 1665	Wer Meister werden will, muss gute Zeugnisse über sein ehrliches Verhalten und seine Wanderschaft vorweisen.	IV.91-9
Reval	Schragen der Portrait-maler und Maler 1744	Wer Meister werden will, muss nachweisen, dass er drei Jahre in anderen Ländern und Städten gewandert ist und sich dabei ehrlich und wohl verhalten hat.	IV.91-7
Reval	Ergänzung zur Schrage der Glaser 1810	Die in einigen Schragen festgelegte, zur Meisterwer-dung notwendige vorherige Wanderung der Gesellen ist als ausreichend anzuerkennen, auch wenn sie nur im russischen Reich stattfand.	IV.91-11
Riga	Schragen des Maler-amtes 1638	§ 16. Ein Geselle soll nur als Meister angenommen wer-den, wenn er fünf Jahre gewandert ist. § 30. Ein Meistersohn, der hier geboren und hier oder anderswo die Kunst der Malerei gelernt hat, soll nur als Meister aufgenommen werden, wenn er drei Wan-derjahre in fremden Landen verbracht hat.	IV.93-3

Frankreich			
Ort	Art der Ordnung	Vorschriften zur Gesellenwanderung paraphrasiert	STATUTA PICTORUM
Straßburg	Artikel der Maler der Zunft ,zur Steltz' 1630	1. Wer nicht Sohn eines Meisters ist, soll nach der Leh-re vier Jahre, wenn er Sohn eines Meisters ist, drei Jah-re auf die Kunst wandern. Wer die Wanderjahre wegen seiner körperlichen Verfassung nicht vorweisen kann, ist dennoch verpflichtet, die besagte Zeit mit Malertä-tigkeiten auszufüllen, bevor er zur Anfertigung des Meisterstücks zugelassen wird.	V.109-5
Straßburg	Artikel der Maler der Zunft ,zur Steltz' 1741	3. Nach dem Ende der Lehrzeit ist jeder Lehrjunge da-zu verpflichtet, vier Jahre, ein Meistersohn drei Jahre, zu wandern. Wenn ein Lehrjunge wegen körperlicher Schwächen, was er nachweisen muss, nicht wandern kann, ist er verpflichtet, die genannte Zeit, bevor er zur Anfertigung des Meisterstücks zugelassen wird, die Malerei bei Meistern in Straßburg zu üben.	V.109-6

Ort	Art der Ordnung	Vorschriften zur Gesellenwanderung paraphrasiert	STATUTA PICTORUM
Straßburg	Konzept der Ordnung der Corporation der Maler und Bildhauer 1790	4. Ein Meistersohn soll zwei Jahre und ein anderer Lehrjunge in Straßburg vier Jahre wandern, sonst verliert er sein Recht, Meister zu werden. Darunter sind nicht diejenigen zu zählen, die wegen einer Schwäche nicht in der Lage sind zu reisen, sondern diese sollen die vorher festgesetzte Zeit bei einem Meister in Straßburg arbeiten.	V.109-7

Slowenien			
Ort	Art der Ordnung	Vorschriften zur Gesellenwanderung paraphrasiert	STATUTA PICTORUM
Laibach/ Ljubljana	Artikel der Maler und Bildhauer 1676	Der Meisterkandidat muss dem Brauch der Kunst nach gewandert sein und zwei Jahre hintereinander bei einem Mitbruder gearbeitet haben.	III.56-1

Tschechien			
Ort	Art der Ordnung	Vorschriften zur Gesellenwanderung paraphrasiert	STATUTA PICTORUM
Brünn	Entwurf für die Statuten der Innung der Maler 1719	16. Alle freigesprochenen Lehrlinge, ein Meistersohn wie auch ein Fremder, sollen drei Jahre im Ausland wandern, um sich weiterzubilden.	I.14-3
Olmütz	Entwurf für eine Ordnung der Goldschmiede, Maler, Perlehter, Glaser, Bildschnitzer und Bildhauer 1581/82	4. Ein Geselle darf die Meisterstücke erst anfertigen, der zehn Jahre im Handwerk in der Lehre und auf der Wanderschaft zugebracht hat.	IV.82-1
Olmütz	Neue Satzung der Maler- und Bildhauerbruderschaft 1738	7. Für die Aufnahme in die Bruderschaft der Maler und Bildhauer ist der Nachweis einer Wanderzeit von mindestens drei Jahren in fremden Ländern Voraussetzung, zumal der Geselle dort andere Kunstwerke sehen und andere Gelegenheiten zum Lernen haben wird und so den Stand eines lobwürdigen Künstlers erreicht.	IV.82-3
Prag	Ordnung der Maler, Glaser, Glasmaler u.a. 1598 der Prager Kleinseite (deutsche Übersetzung 1688)	20. Der freigesprochene Lehrling wird zum Gesellen gemacht; er kann bei seinem Meister oder einem anderen in der Stadt als Geselle arbeiten oder auf Wanderschaft gehen.	IV.88-31
Prag	Ordnung der Maler und Glaser der Prager Neustadt 1669	7. Ein freigesprochener Lehrling soll zum nächstmöglichen Zeitpunkt auf Wanderschaft gehen und sich wenigstens zwei Jahre auswärts aufhalten.	IV.88-32
Prag	Ordnung für die Maler, Bildhauer, Staffierer, u.a. der Prager Kleinseite 1674	4. Wer als Geselle in die Zunftgemeinschaft der Maler bzw. der ihr angeschlossenen Künstler aufgenommen werden will, soll ein Jahr lang bei einem redlichen Meister oder mehreren Meistern in den drei Städten zu Prag gearbeitet haben oder in anderen Städten, wo die Meister sich dieser Zunft angeschlossen haben, und sich nach ihren Statuten richten. 16. Ehelich gezeugte Söhne von Meistern sind von der Zahlung der Aufnahmegebühren und dem Meistermahl befreit. Sie sollen aber wenigstens ein Jahr gewandert sein.	IV.88-33

Ort	Art der Ordnung	Vorschriften zur Gesellenwanderung paraphrasiert	STATUTA PICTORUM
Prag	Privilegium Kaiser Karls VI. für die Maler und Goldschläger der Prager Kleinseite 1734	Wer Meister werden will, muss nachweisen, dass er fünf Jahre auf Wanderschaft gewesen ist.	IV.88-34
Prag	Privilegium Kaiser Karls VI. für die Maler und Goldsticker in der Prager Altstadt 1736	Der Bewerber um das Meisterrecht hat den Nachweis zu erbringen, dass er fünf Jahre auf Wanderschaft gewesen ist.	IV.88-35

Anhang 3 | (von Ursula Timann): Meisterstücke (Auswertung der STATUTA PICTORUM)

Ort	Jahr	Art des Meisterstücks	STATUTA PICTORUM
Aachen	1618	Ein kleines Gemälde.	I.1-1
Altona (Hamburg-Altona)	1756	Ein mit Laubwerk und Figuren bemalter Teetisch oder eine Malerei, wobei der Bewerber sein zeichnerisches Können beweisen soll.	I.2-1
Berchtesgaden	1629	Ordnung der Spanschachtelmaler: Eine bemalte Spanschachtel.	I.6-2
Bissingen (bei Oettingen)	1738	Ein Kruzifix mit Maria und St. Anna (!) mit Ölfarben und Glanzvergoldung auf glattem Holz.	I.9-1
Bremen	1589	Eine Historie in Weiß und Schwarz (Grisaille) zu einem vom Handwerk bestimmten Thema.	I.11-2
	Um 1605	Entwurf einer Ordnung: Eine Historie in Ölfarben, den Rahmen mit Mattgold staffiert; eine Arbeit grau in grau in Ölfarben; eine Arbeit in Wasserfarben; ein glanzvergoldeter Knauf.	I.11-3
	1763	Ein Historienstück und eine Landschaft nach den Vorgaben der Herren Inspektoren.	I.11-4
Breslau	1572	Eine Ölmalerei mit der Geburt Christi oder einer Kreuzigung mit den beiden Schächern, mit vergoldetem Rahmen.	I.12-4
	1573, 1593	Eine Ölmalerei mit der Geburt Christi oder einer Kreuzigung mit Gedränge mit vergoldetem Rahmen.	I.12-5
Brieg	1615	Eine geistliche Historie auf einer Tafel, drei Ellen hoch und zwei Ellen breit, in einem vergoldeten Holzrahmen, versehen mit einem Fries, auf dem ein zum Bild passender deutscher oder lateinischer Spruch in vergoldeter Schrift steht.	I.13-1
Brünn	1719	Als Anlage eines Gesuchs: Nach Vorgaben des Vorstehers ein Porträt, eine Historie, eine Landschaft, ein Blumen- oder Viehstück, eine Wandmalerei oder dergleichen.	I.14-3
	1750	Entwurf einer Ordnung: Nach den Vorgaben der Bruderschaft entsprechend den Fähigkeiten des Bewerbers.	I.14-4
	1751	Eine Arbeit, die den Fähigkeiten des Bewerbers am besten entspricht.	I.14-5
Burghausen	18. Jh.	In der Ordnung von 1638 nicht erwähnt, jedoch im 18. Jahrhundert mehrfach zum Erwerb des Bürgerrechts verlangt.	—
Coesfeld	1652	Nicht näher beschrieben.	I.18-1
Danzig	1612	Eine Arbeit mit Ölfarben und eine mit Wasserfarben.	I.19-3
Dorpat	1768	Eine biblische Geschichte nach einer vom Amt vorgegebenen Zeichnung.	I.21-1
Dresden	1574, 1620	Zwei Tafeln mit Ölmalerei, jeweils zwei Ellen hoch und anderthalb Ellen breit: Sündenfall mit Landschaft und mancherlei Tieren sowie die Geburt Christi mit perspektivisch korrekter Architektur, versehen mit einem vergoldeten Rahmen. Ein Laubwerk grau in grau mit Öl- oder Wasserfarben.	I.22-1; I.22-2

Ort	Jahr	Art des Meisterstücks	STATUTA PICTORUM
Dülmen	1575	Nicht näher beschrieben.	I.23-2, I.23-3
Elbing	1600	Nach Wahl: eine Kreuzigung mit Gedränge oder eine Pietà.	I.26-2
Emden	1595	Eine Tafel von drei Fuß mit einer Geschichte aus dem Alten oder Neuen Testament nach den Vorgaben der Älterleute und der Gildebrüder. Wer nicht mit Ölfarben arbeiten kann, kann für sein Meisterstück Wasserfarben verwenden, darf dann aber als Meister nur mit Wasserfarben arbeiten.	I.27-1
Esslingen	1618	Nicht näher beschrieben.	II.30-1
Flensburg	1497	Ein Werkstück nach den Vorgaben der Älterleute.	II.31-3
	1749	Eine weltliche oder geistliche Historienmalerei und eine schöne Landschaft.	II.31-4
Frankfurt am Main	1630, 1752	Kein eigentliches Prüfungsstück, sondern ein „kunststück“, bei dem Maße und Thema vorgegeben sind.	II.32-8, II.32-9
	1757	Meisterstück nach Wahl. Verwendung von Kupferstichvorlagen nur, wenn nach eigener Erfindung variiert.	II.32-10
Graz	1622	Eine Arbeit nach eigener Erfindung.	II.36-1
Hamburg	Um 1410, 2. Hälfte 15. Jh.	Einen Christus am Kreuz mit Maria und Johannes darunter sowie einen hl. Georg auf dem Pferd.	II.48-2, II.48-3
Hermannstadt	1520	Ein Marienbild, eine Elle hoch, mit Lasuren gemalt und mit Goldgrund versehen, ferner eine Glaserarbeit.	II.41-1
Hildesheim	1682, 1735	Nicht näher beschrieben.	II.43-4, II, 43-6
Ingolstadt	1564	Eine Tafelmalerei oder ein anderes Kunstwerk nach den Vorgaben des Rats und der Meister der Zunft.	II.45-1
	1700	Eine Tafelmalerei, drei Schuh hoch.	II.45-5
Innsbruck	1582	Entwurf einer Ordnung: eine Historie oder mehrere nach den Vorgaben des Handwerks.	II.46.2
Kiel	1634	Nicht näher beschrieben.	II.51-2
Köln	1786	Nach den Vorgaben der Amtsmeister.	II.52-6
Königsberg in Ostpreußen	Um 1550, 1598, 1696, 1701	Ein Vesperbild oder ein Kruzifix mit Gedränge.	II.52-1, II.52-2, II.52-5, II.52-6, II.52-7
	1751	Eine Arbeit aus dem Fach, das der Bewerber am besten beherrscht.	II.52-9
Konstanz	1517	Entwurf einer Ordnung für das Meisterstück: ein Tafelbild mit Ölfarben nach vorgegebenem Thema, auf dem Architektur, Landschaft, Inkarnat und Draperie dargestellt sind. Zudem muss Blattgold verarbeitet werden.	II.54-3
Krakau	1490, 1570, 1581	Eine Maria mit Kind, eine Kreuzigung und ein hl. Georg zu Pferd.	III.55-1, III.55-2, III.55-3, III.55-4,
	1538	Eine Kreuzigung, eine Maria auf der Flucht nach Ägypten und ein hl. Georg zu Pferd.	III.55-5
	1643	Wie in den alten Statuten angeordnet.	III.55-6
	1745	Entweder eine Maria mit Kind, eine Kreuzigung oder ein hl. Georg zu Pferd.	III.55-8
	1783	Entweder zwei der drei in der alten Ordnung von 1490 geforderten Stücke oder Arbeiten, die von den Ältesten aufgegeben werden.	III.55-12, III.55-13
Laibach	1676	Ein Werk nach eigener Erfindung.	III.56-1
Landshut	1564	Eine Ölmalerei mit vergoldeten und punzierten Partien.	III.57-1

Ort	Jahr	Art des Meisterstücks	STATUTA PICTORUM
Leipzig	1577	Zwei Tafeln mit Ölmalerei, jeweils zwei Ellen hoch und anderthalb Ellen breit: Sündenfall mit Landschaft und mancherlei Tieren sowie die Geburt Christi mit perspektivisch korrekter Architektur, versehen mit einem vergoldeten Rahmen. Ein Laubwerk grau in grün mit Öl- oder Wasserfarben. Mit Zustimmung der Meister kann auch ein anderes Thema gewählt werden. Einem Meistersohn oder wer die Tochter oder Witwe eines Meisters heiratet, braucht nur eines der Meisterstücke zu machen.	III.58-2
	1668	Eine Historie oder ein vom Rat gewünschtes Thema, drei Ellen hoch und breit.	III.58-3
Lemberg	1597	Eine Kreuzigung mit den zwei Schächern und einer Menge der unter dem Kreuz versammelten Juden; ein Porträt einer von den Meistern ausgewählten Person und eine Schlacht- oder Jagdszene.	III.59-7
Liegnitz	1613	Entwurf einer Ordnung: eine Ölmalerei nach den Vorgaben der Ältesten; der Rahmen soll mit Glanzgold versehen werden.	III.61-1
Liegnitz	1666	Eine Historie auf Leinwand, Kupfer oder Holz, auf der auch nackte Körper zu sehen sind.	III.61-2
Lissa	1686, 1741	Wahlweise eine Verkündigung, eine Geburt Christi, eine Kreuzigung oder eine Auferstehung.	III.63-1, III.63-2
Lübeck	1669	Nicht näher beschrieben.	III.64-4
Lüneburg	1497, 1523	Drei Arbeiten, nicht näher beschrieben.	III.65-1, III.65-2, III.65-3
	1595	Eine hölzerne Schüssel vergolden; eine Historie mit Ölfarben, fünf Quartier hoch und eine Elle breit; eine Landschaft mit Wasserfarben, anderthalb Ellen lang und eine Elle hoch.	III.65-4
Luzern	1642	Nicht näher beschrieben.	III.66-3
Magdeburg	1713, 1724	Nach den Vorgaben des Handwerks.	III.67-6, III.67-7
Mainz	1618	Nicht näher beschrieben.	III.68-2
	1776	Nach den Vorgaben des Vizedomantes.	III.68-3
Melle	1777	Eine biblische Geschichte oder das Bildnis Jesu Christi auf Leinwand.	III.71-1
Memmingen	1608	Eine in Öl gemalte Kreuzigung vor einem Landschaftshintergrund, mit Maria und Johannes an den Seiten des Kreuzes und Maria Magdalena unter dem Kreuz, dazu ein vergoldeter Rahmen.	III.72-1
München	1448	Nach den Vorgaben des Handwerks.	III.73-1
	1461	Ein Bild mit Ölfarben und punziertem Goldgrund.	III.73-2
	1562	Nicht näher beschrieben.	III.73-3
	1595	Ein Bild mit Ölfarben und mit Partien aus punziertem Blattgold.	III.73-4
Münster	Um 1587/1602	Ölmaler: eine Tafelmalerei mit einer Historie, gefirnisst und mit Rahmenleisten versehen, die mit Gold und Farben staffiert sind. Wasserfarbenmaler: in gleicher Weise ein aufgezogenes Tuch bemalen und dann den Zierrat mit Gold- und Silber höhen. Fassmaler: ein geschnitztes Bildwerk mit Glanz- und Mattgold sowie mit Farben fassen. Wer in allen drei Disziplinen tätig sein will, muss alle Meisterstücke machen.	III.74-1
	1614, 1727, 1791	Ölmaler: eine Tafelmalerei, 4 Fuß hoch und 3 ein halb Fuß breit, mit einer Historie nach eigener Erfindung, in der sich ein Konterfei befindet. Sie muss gefirnisst und mit Rahmenleisten versehen sein, die mit Gold und Farben staffiert sind. Wasserfarbenmaler: in	III.74-2, III.74-3, III.74-4

Ort	Jahr	Art des Meisterstücks	STATUTA PICTORUM
		gleicher Weise ein aufgezogenes Tuch bemalen und dann den Zier- rat mit Gold- und Silber höhen. Fassmaler: ein geschnitztes Bild- werk mit Glanz- und Mattgold sowie mit Farben fassen. Wer in allen drei Disziplinen tätig sein will, muss alle Meisterstücke machen.	
Nordhausen	Um 1600	Adam und Eva mit Ölfarben und eine Geburt Christi mit Wasserfarben.	—
Nürnberg	1596, 1629	Nach Wahl.	III.80-1, III.80-2
	1615	Nach Wahl; ohne Rahmen drei Schuh hoch und zweieinhalb Schuh breit, versehen mit vergoldeten Rahmenleisten.	III.80-4
Oettingen	1598	Ein Kruzifix mit Maria und St. Anna (!) mit Ölfarben und Glanzver- goldung auf glattem Holz.	IV.81-1
	1683	Entwurf einer Ordnung: Ein Kruzifix mit Maria und St. Anna (!) mit Ölfarben und Glanzvergoldung auf glattem Holz.	IV.81-2
Olmütz	1581	In Ölfarben eine Maria mit Kind, eine Grablegung Christi oder ein Vesperbild, der Rahmen mit Glanzgold dekoriert. In Wasserfarben eine Kreuztragung, mit Gebäuden der Stadt, Landschaft und weite- ren Motiven, wie es der Art der Maler entspricht.	IV.82-1
	1738	(Entwurf einer Ordnung) Eine Malerei in Öl- und eine in Wasserfar- ben jeweils mit einem religiösen Thema nach Vorgaben der Bruder- schaft. Eine der Arbeiten soll auf Holz gemalt werden, bei der auch Feingold verarbeitet werden soll.	IV.82-2
Osnabrück	2. H. 17. Jh.	Porträt eines „Seelen-Vaters“ in Öl und eine Historie in Wasserfar- ben auf einem Tuch.	IV.83-3
Posen	1574	Eine Maria mit Kind, eine Kreuzigung und ein hl. Georg zu Pferd.	IV.87-1
	1733	Zwei Bilder: Muttergottes mit Kind und die Passion Christi, jeweils zwei Ellen hoch.	IV.87-6
Prag, Altstadt	1454	Eine Arbeit in der Größe einer Elle.	IV.88-15
	1523	Nicht näher beschrieben.	IV.88-28 (tsche- chisch) IV.88-29 (deutsche Über- setzung)
	1598	Eine Tafelmalerei in Öl mit der Jungfrau Maria in rotem Gewand mit blauem Mantel, das Kind im Arm oder auf dem Schoß, dazu ein Ge- bäude, im Hintergrund eine Landschaft mit Wäldern, Bergen, Tälern und weiteren Gebäuden, 5/4 Prager Ellen hoch, eine Elle breit. Dazu ein verzierter Rahmen mit glatter weißer Arbeit in der Art von Alabaster, Glanzvergoldungen und Silber, das mit goldener Farbe bestrichen ist.	IV.88-30 (tsche- chisch), IV.88-31 (deutsche Über- setzung)
	1736	Eine Arbeit aus dem Fach, das der Bewerber am besten beherrscht.	IV.88-35
Prag, Altstadt und Kleinseite	Nach 1790	Entwurf einer Ordnung: Eine Arbeit aus dem Fach, das der Bewerber am besten beherrscht.	IV.88-36
Prag, Kleinseite	1674	Eine Tafelmalerei in Öl mit der Jungfrau Maria in rotem Gewand mit blauem Mantel, das Kind im Arm oder auf dem Schoß, im Hinter- grund eine Landschaft mit Wäldern, Bergen, Tälern und Gebäuden, 5/4 Prager Ellen hoch, eine Elle breit. Dazu ein verzierter Rahmen mit glatter weißer Arbeit in der Art von Alabaster, Glanzvergoldun- gen und Silber, das mit goldener Farbe bestrichen ist.	IV.88-33
	1734	Eine Arbeit aus dem Fach, das der Bewerber am besten beherrscht.	IV.88-34
Prag, Neustadt	1669	Ein Motiv aus dem Leben Christi oder der Jungfrau Maria, dazu ein Gebäude in perspektivischer Wiedergabe oder eine Landschaft, zwi- schen einer und drei Ellen lang; der Holzrahmen ist mit weißem Grund und Glanzvergoldung zu versehen.	IV.88-32

Ort	Jahr	Art des Meisterstücks	STATUTA PICTORUM
Przemyśl	1625	In Ölfarben eine Tafelmalerei mit Kreuzigung mit Maria, Johannes und Maria Magdalena, versehen mit einem vergoldeten Rahmen; in Wasserfarben den hl. Georg zu Pferd auf Leinwand; das Porträt einer den Meistern gut bekannten Person.	IV.89-2
Regensburg	1565	Entwurf einer Ordnung: Eine Historie nach Wahl aus dem Alten oder Neuen Testament; eine Bildhauerarbeit oder einen Rahmen vergolden.	IV.90-2
	1580	In Öl gemalte Historie aus dem Alten oder Neuen Testament, vier Werkschuh oder anderthalb Ellen hoch.	IV.90-3
Reval	1513, 1536	Wahlweise ein reitender hl. Georg, eine sitzende Maria oder eine Veronika (Schweißstuch der Veronika).	IV.91-1, IV.91-2
	1637, 1654, 1662, 1665, 1744	Eine Ölmalerei.	IV.91-3, IV.91-4, IV.91-5, IV.91-6, IV.91-7
Rheine	1656, 1716	Ein Kruzifix oder eine Historie.	IV.92-1; IV.92-2
Riga	1638	Eine Kreuzigung, Geburt Christi, Auferstehung oder sonst eine biblische Historie oder ein anderes kunstreiches Stück.	IV.93-3.
	1788	Entwurf einer Ordnung: Eine geistliche oder weltliche Historie oder eine andere kunstreiche Erfindung.	IV.93-6.
Rostock	1476/80	Nicht näher beschrieben.	IV.94-1
	1613	Zwei Meisterstücke nach den Vorgaben der Ältesten.	IV.94-5, IV.94-6
Salzburg	1494	Eine Tafelmalerei mit Ölfarben, die Maria mit Kind vor goldenem Hintergrund zeigt und vier Spannen lang ist.	IV.96-1
Salzburg	1688	Eine Arbeit nach eigener Erfindung.	IV.96-2
Schweidnitz	1616	Wahlweise eine Kreuzigung mit Gedränge oder eine Geburt Christi.	V.100-1
Sonneberg	1764	Ordnung der Wismutmaler: ein mit Blumen, Landschaften und Figuren bemaltes Schränklein mit goldenen Leisten.	V.103-1
Stade	1769	Eine biblische und eine heidnische Historienmalerei auf Leinwand, dreieinhalb Fuß hoch und fünf Fuß breit.	V.105-3
	1769	Nach den Vorgaben des Amtes.	V.105-4
Stettin	1619	Das Thema bestimmt das Amt. Da das Meisterstück in das Rathaus kommt, hat sich der Bewerber zuvor beim Stadtkämmerer über Maße und Anbringungsort zu erkundigen.	V.107-1
Stralsund	1593	Entwurf einer Ordnung: Nach den Vorgaben der Älterleute.	V.108-3
	1608	Nach den Vorgaben der Älterleute.	V.108-4
	1734	Entwurf einer Ordnung: Nicht näher beschrieben.	V.108-5
Straßburg	1516	In Ölfarben die sitzende oder stehende Maria mit Kind; in Leimfarben ein Kruzifix mit Gedränge; eine Schnitzerei, entweder ein Marienbild, einen Engel oder eine junge Gewandfigur, ungefähr eine Elle hoch, fassen, vergolden, lasieren sowie weitere Verzierungen daran anbringen.	V.109-2, V.109-3
	1547	In Leimfarben ein Kruzifix mit Gedränge; in Ölfarben eine sitzende oder stehende Maria mit Kind; das Marienbild ist mit Leisten einzufassen, und diese sind zu vergolden.	V.109-4
	1630	Nicht näher beschrieben.	V.109-5
	1741	Eine Arbeit nach Wahl.	V.109-6
	1790	Entwurf einer Ordnung: Eine Arbeit aus dem Fach, in dem der Bewerber die meiste Erfahrung hat.	V.109-7

Ort	Jahr	Art des Meisterstücks	STATUTA PICTORUM
Thorn	1621	Eine Historie mit Ölfarben und eine mit Wasserfarben nach den Vorgaben des Ältermanns.	V.110-3
Tschenstochau	1749	Ein Bild oder eine andere Art von Malerei.	V.112-1
Ursberg	1707	Nicht näher beschrieben.	V.115-1
Walsrode	1629	Nicht näher beschrieben.	V.118-1
Wesel	1691	Eine perspektivische Malerei, ein Feston oder ein lebensgroßes Bild nach den Vorgaben der Amtsmeister.	V.120-1
Wien	1410	Eine Tafelmalerei mit Vergoldung.	V.121-2
	1446	Eine Tafelmalerei mit Vergoldung, eine Kaufelle lang.	V.121-4
	1468, 1676	Nicht näher beschrieben.	V.121-5, V.121-8
	1719	Eine Arbeit, die den Fähigkeiten des Bewerbers am besten entspricht, dazu ein mit Blattgold belegter Rahmen.	V.121-9
Wiener Neustadt	1470	Eine Tafelmalerei mit einem Marienbild.	V.122-1
Winterthur	1679, 1767	Nicht näher beschrieben.	V.125-1, V.125-1
Wismar	1602	Nicht näher beschrieben.	V.126-4
	1748	Zwei gerahmte Meisterstücke, 4 Ellen breit und 3 Ellen hoch, das eine mit Ölfarben, das andere mit Saft- oder Gummifarben.	V.126-5
Württemberg	1622	Entwurf einer Ordnung: Eine Ölmalerei, vier Schuh hoch, dreieinhalb Schuh breit, mit vergoldetem Rahmen, im Mindestwert von 20 Gulden.	V.127-2
Würzburg	1571	Ein Vesperbild mit Heiligenscheinen aus Blattgold, vier Schuh hoch und drei Schuh breit, auf dem eine Landschaft, Inkarnat und Gewänder zu sehen sind.	V.128-2
Zürich	1630	Nicht näher beschrieben.	V.131-4

ANMERKUNGEN

- 1 Immer noch anregend die Studie von HAUSSHERR: Kunstgeographie.
- 2 Vgl. die Einführung zu BÜTTNER/ MEIER (Hgg.): Grenzüberschreitung, 7–11.
- 3 TACKE: Kaiser.
- 4 LIETZMANN: Drausch, 137f.
- 5 TACKE/ FACHBACH/ MÜLLER (Hgg.): Hofkünstler und EICHBERGER/ LORENTZ/ TACKE (Ed.): Artist.
- 6 SCHULZ: Handwerksgelesen.
- 7 BEYER: Reisen, 24.
- 8 KAT.AUST.: Wanderlust; siehe auch DENK/ STROBL (Hgg.): Landschaftsmalerei.
- 9 Vgl. BEYER: Reisen, 30.
- 10 Siehe CILLESSEN/ TACKE (Hgg.): Meisterstücke. Vgl. im vorliegenden Aufsatz auch die Aufstellung von Ursula Timann im Anhang 3, an welchen Orten welches Meisterstück vorzulegen war.
- 11 ALBRECHT/ KERTSCHER (Hgg.): Wanderzwang.
- 12 SCHMID: Kunst.
- 13 Vgl. FACHBACH: Scheinriesen und FACHBACH: Hofkünstler, bes. Bd. 1: Studien und Quellenedition.
- 14 Ein Überblick bei TACKE/ IRSIGLER (Hgg.): Künstler.
- 15 Ein spätes Beispiel wäre die Gesellenwanderung (1837–41) von Ferdinand Adolph Lange (1815–75), der als Uhrmachergeselle aus Paris die Kenntnis der *Schwerkrafthemmung* mit nach Dresden zurückbrachte, die eine Grundlage für seinen späteren Erfolg (in Glashütte; heute: A. Lange & Söhne) bildete. – Für Auskünfte danke ich Dr. Peter Plaßmeyer (Dresden), Direktor des Mathematisch-Physikalischer Salons (SKD).
- 16 MÜNCH/ TACKE/ HERZOG/ HEUDECKER (Hgg.): Künstlerinnen.
- 17 Es hat sich an einigen Orten bis heute erhalten; berühmt ist das *Gautschen* bei dem viertägigen Mainzer Fest (*Johannisnacht*) zu Ehren Gutenbergs: Am Johannistag selbst, dem 24. Juni, werden Gesellen des Buchdruckerhandwerks – heute sind das mehrheitlich Mediengestalter*Innen – in einem großen, mit Wasser gefüllten Holzfass »getauft«.
- 18 SCHULZ: Gesellentrinkstuben.
- 19 Siehe den Überblick bei ENDRES: Handwerk.
- 20 GRIMMELSHAUSEN: *Simplicissimus*, 197–205 (die Zitate auf S. 198f.).
- 21 TACKE (Hg.): *Maler(zunft)bücher*.
- 22 Vgl. STATUTA PICTORUM. – Dieses historisch-kritische Editionsprojekt gehört zur geisteswissenschaftlichen Grundlagenforschung

- und publiziert erstmals die deutschsprachigen Zunft- bzw. Handwerksordnungen für Maler. Die nach Städten gegliederte Edition zeigt für einen Großteil des deutschsprachigen Raumes die formale Seite der Künstlerausbildung bis um 1800 auf. Die Quellenedition fasst (Teil-) Ergebnisse von vier Drittmittelprojekten zusammen, die ich dank Fortuna an der von mir gegründeten *Trierer Arbeitsstelle für Künstlersozialgeschichte* (TAK), ein Forschungsverbund auf Zeit, realisieren konnte: Dem DFG-Projekt *Edition der Zunftordnungen für Maler bis um 1800: Quellen zur Künstlersozialgeschichte aus den Archiven der Bundesrepublik Deutschland, Österreichs und der Schweiz*, dem EU-Projekt *Entgrenzungen: Künstlerausbildung der Gilden in Zentraleuropa bis zur Auflösung des Heiligen Römischen Reiches* (= ERC Advanced Grant 2010), dem DFG-Projekt *Kommentierte kritische Edition deutschsprachiger Zunftordnungen für Glasmaler bis um 1800: Quellen zur Künstlersozialgeschichte aus Archiven Zentraleuropas* und dem BKM-Projekt *Edition der deutsch- und polnischsprachigen Zunftordnungen für Bildende Künstler bis um 1800 aus den Archiven der Republik Polen*.
- 23 Frau Dr. Ursula Timann (Nürnberg/ Wolfenbüttel) danke ich ganz herzlich dafür, dass sie meinem Wunsch nachgekommen ist und die Zusammenstellungen anfertigte, die als Anhang 1, 2 und 3 meinem Aufsatz beigefügt sind. Sie war langjährige Mitarbeiterin in meinen beiden DFG-Projekten (siehe meine Anm. 22), die den Kern der Quellenedition *STATUTA PICTORUM* bilden und ist sicherlich die beste Kennerin deutschsprachiger Maler(zunft)ordnungen.
- 24 Vgl. zu weiteren Ausdifferenzierungen der Wandervorschriften der Maler(zunft)ordnungen die Zusammenstellung von Ursula Timann im Anhang 2.
- 25 PILZ: Arnold, bes. 123: Die Maler werden im Testament mit einer jährlichen Zuwendung berücksichtigt; vgl. ebd., 139f. und 150.
- 26 Eine Durchsicht verdanke ich Dr. Ursula Timann (Nürnberg/ Wolfenbüttel), sie plant dazu einen Aufsatz mit kompletter Transkription der handschriftlichen Einträge.
- 27 Siehe den Überblick bei TACKE/ MÜNCH/ AUGUSTYN (Hgg.): *MATERIAL CULTURE*.
- 28 FÜSSEL: Visitation.
- 29 FRISIUS: Künstler.
- 30 Siehe WISSELL: Recht.
- 31 TACKE: Willkommensfest.
- 32 TLUSTY: Bacchus, 198–296: Handwerkerherbergen, hier 201: „Während der Versammlung konnte der öffentlich zugängliche Schankraum für das allgemeine Wirtshauspublikum geöffnet bleiben, wenn für die Sitzung selbst, die eine private Veranstaltung war, ein separater Raum zur Verfügung stand. Außer den Mitgliedern des Handwerks durften nur der Herbergsvater, seine Söhne und Töchter, das Dienstpersonal und möglicherweise auch die Herbergsmutter anwesend sein.“
- 33 TACKE/ MÜNCH/ HERZOG/ HEUDECKER (Hgg.): *Künstlerfeste*.
- 34 Werner Wilhelm Schnabel hat zu diesem Thema zahlreiche Forschungen veröffentlicht, vgl. z.B. SCHNABEL: *Stammbuch*, oder – am Beispiel einer Sammlung – SCHNABEL: *Stammbücher*.
- 35 Der Vorschlag schon bei AMELUNG: *Stammbücher*, 211–222 (mit Beispielen von Künstlerstammbüchern).
- 36 Alle hier vorgestellten Fallbeispiele sollen lediglich ein Forschungsfeld abzustecken versuchen, welches in der Kunstwissenschaft bisher weitgehend brachliegt.
- 37 Vgl. die Einzelblätter – u.a. von Elsheimer – im Kupferstichkabinett des Herzog Anton Ulrich-Museums (Braunschweig); siehe *KAT.MUS.*: Elsheimer, 111–117, Nr. 4; bes. 111 und Anm. 2.
- 38 Mit weiteren Beispielen vgl. TACKE: *Kunstgeschichte*.
- 39 Die Gesellen- und Künstlerstammbücher gehören zur übergeordneten Kategorie der *Alba Amicorum*. Das von Prof. Dr. Werner Wilhelm Schnabel (Erlangen) 1998 initiierte und geleitete *Repertorium Alborum Amicorum* (RAA) ist die weltweit größte Datenbank, die sich dem Nachweis von Stammbüchern und Stammbucheinträgen widmet. In diesem Bestand sind auch jene aufgenommen, die von Wandergesellen mitgeführt wurden. Unter den Suchbegriffen (Stand: 21. April 2019) „Maler-geselle“ (= 8 Treffer) und „Maler“ (= 73 Treffer) kann man einmal die Halter von Stammbüchern suchen, aber unter den gleichen auch jene Künstler, die sich in einem Stammbuch als Maler-geselle (= 5 Treffer) bzw. Maler (= 473 Treffer) eingetragen haben.
- 40 Zum Stammbuch des Augsburger Malers Samuel Arnold siehe auch *KAT.AUSST.*: Zeichnungen, Kat.Nr. 97 und Kat.Nr. 100 (Weimar, Thüringische Landesbibliothek: Stammbuch 309).
- 41 HELK: *Stammbücher*.
- 42 *KAT.AUSST.*: Renaissance, 462, Kat.Nr. G 45.
- 43 Versteigert bei Hartung & Karl (München): *Stammbücher*, illuminierte Manuskripte, Autographen, 3. Auktion vom 28. Mai 1973, 52, Nr. 58; erwähnt bei LIECKE: *Herkunft*, 54, Anm. 1.
- 44 Siehe HILDEBRANDT: *Eintragungen*, vgl. 171 (Eintrag von Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg).
- 45 Vgl. die Angaben im RAA (siehe meine Anm. 39). – Siehe besonders auch den Beitrag von Rieke van Leeuwen in diesem Band sowie ihre Abb. 2 mit der graphischen Umsetzung von Merians Reiserouten.
- 46 Vgl. zum RAA meine Anm. 39.
- 47 WÜTHRICH (Hg.): Merian d.Ä., 357–360, Nr. 1–10: *Stammbuchblätter*; das Zitat auf S. 360, Nr. 8. Einige der Blätter abgebildet in *KAT.AUSST.*: Merian, 122–127, Kat.Nr. 83–86.
- 48 RIETHER: Meyer, bes. 20–31.
- 49 Siehe OERTEL: *Künstlerstammbuch*. Auf den Seiten 104–106 ein alphabetisches Verzeichnis der Eintragenden mit Herkunftsangabe und Ort des Eintrages; auf S. 105 (Stammbuch-Blatt 149) der Eintrag von Herz. Siehe weiter RIEWERTS: Müller.
- 50 *KAT.AUSST.*: Zeichnungen, 32, Kat.Nr. 10 (Dresden, Kupferstichkabinett; Inv.Nr.: C 1923-10).
- 51 *KAT.AUSST.*: Zeichnungen, 84, Kat.Nr. 96 (Schwerin, Staatliche Museen; Inv.Nr.: Kasten 4, 30).
- 52 *KAT.AUSST.*: Zeichnungen, 84, Kat.Nr. 97 (Weimar, Thüringische Landesbibliothek; Stammbuch 309 des Augsburger Malers Samuel Arnold, Bl. 84).
- 53 *KAT.MUS.*: Handzeichnungen, hier Bd. 1, 259, Nr. 27 (Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Inv.Nr.: Z 663).
- 54 *KAT.MUS.*: Handzeichnungen, hier Bd. 1, 260, Nr. 33 (Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Inv.Nr.: Z 851).
- 55 TACKE: *Schönfeld*, 32f. (Anhaltische Gemäldegalerie Dessau, Graphische Sammlung, Inv.Nr.: B XVIII/16).
- 56 Siehe KLESSMANN: Liss, 173f. Nr. D7 (The Cleveland Museum of Art, Dudley P. Allen Fund, Inv.Nr.: 53.6); Klessmann kommt zu einer anderen Interpretation der Beschriftung als ich, vgl. meine folgende Anm. 57 und 95. An dieser hält er auch später noch fest, siehe KLESSMANN: *Funde*, bes. 65 und Anm. 27.

- 57 Wissenschaftsgeschichtlich lässt sich am Beispiel des Liss'schen Zusatzes ›Malergeselle‹ exemplarisch aufzeigen, wie sich die Kunstgeschichte schwertat, die soziale Alltagsrealität des frühneuzeitlichen Künstlers zu akzeptieren und sich stattdessen von ihrer ideengeschichtlich verwurzelten Vorstellung vom Künstlergenie leiten ließ. In unserem konkreten Fall geht das so weit, dass man die Augen verschloss, um nicht „gese“ gleich ›Geselle‹ lesen zu müssen; vgl. TACKE: Auszeichnung.
- 58 Vgl. STATUTA PICTORUM, hier Bd. 1, 59–192: I.3 Augsburg, bes. 159–171: I.3-5 (Ordnung der Maler, Glaser, Bildschnitzer und Goldschläger von 1564).
- 59 FEUCHTMAYR/ SCHÄDLER: Petel, 56–59 und 194f., Qu. 5.
- 60 FEUCHTMAYR/ SCHÄDLER: Petel, 130f., Kat. 38, mit Abb. 140 (Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett: Inv.Nr.: KdZ 9950); KAT.AUST.: Barock, 19f., Kat.Nr. 8.
- 61 Siehe TIETZE-CONRAT: Ertinger.
- 62 Zum Forschungsprojekt am Vitrocentre Romont von Dr. Uta Bergmann (Kunstgeschichte) und Dr. Sophie Wolf (Kunsttechnologie) siehe <http://www.vitrocentre.ch/de/forschung/laufende-forschungen/das-reise-und-rezeptbuch-von-ulrich-daniel-metzger.html> (21. April 2019).
- 63 TACKE: Betrachtungen.
- 64 TACKE/ SCHAUERTE/ BRENNER (Hgg./ Ed.): Künstlerhäuser.
- 65 MÜNCH/ HERZOG/ TACKE (Hgg.): Künstlergrabmäler.
- 66 TACKE u.a. (Hgg.): Kunstmärkte.
- 67 TACKE: Sandrart.
- 68 WACKERNAGEL: Selbstbiographie, 232.
- 69 Vgl. GATENBRÖCKER: Herr, 285, Nr. Z 1 und 286f., Nr. Z 2.
- 70 GATENBRÖCKER: Herr, 303f., Nr. Z 22: *Apotheose der Venezia* von 1615.
- 71 GATENBRÖCKER: Herr, 304f., Nr. Z 23.
- 72 GATENBRÖCKER: Herr, 536–539, Nr. Z 337.
- 73 Siehe VALENTIN: Meisterstücke.
- 74 KLESSMANN: Liss, 116 mit Abb. 112 und 111.
- 75 Anhaltische Gemädegalerie Dessau, Graphische Sammlung, Inv.Nr.: B XVIII/15. Vgl. – mit abweichenden Angaben – BIEDERMANN: Zeichnungen, 191, Anm. 105 und BIEDERMANN: Unbekannte, 38, Anm. 13. Zuletzt und mit einer provisorischen Liste der Schönfeld-Handzeichnungen siehe BORRIES: Schönfeld.
- 76 HOOGWERFF: Bentvueghels, 111. Die Signatur abgebildet in KAT.MUS.: Catalogue, 81, Nr. 364; das Gemälde abgebildet in KAT.MUS.: Galerie Alter Meister, 781, Nr. 221 und Taf. 311. Zur Darstellung siehe HARTAU: Don Quijote, bes. 34 und Abb. 14.
- 77 Vgl. RAUPP: Künstlerbildnis, 203f., bes. 204, Anm. 163.
- 78 Siehe BONNEFOIT: Baur, 39–43.
- 79 SUMOWSKI: Gemälde, hier Bd. 3 (1983), 2175–2217 (mein Zitat auf S. 2175) und Bd. 5 (1983), 3110; und SUMOWSKI: Drawings, hier Bd. 8 (1984), 4491–4526.
- 80 KÖSTER: Ovens, bes. 23–51.
- 81 KAT.AUSST.: Paudiß.
- 82 LEVINE: Kunst, 16 und Anm. 17.
- 83 MALVASIA: Vite, hier Bd. 2, 179f.
- 84 PIERETH: Bambocciade.
- 85 Am Beispiel von Den Haag siehe BUIJSSEN: Panorama, 30: Aus Deutschland haben sich im 17. Jahrhundert sechs Maler in Den Haag endgültig niedergelassen; aus Amsterdam 32, aus Dordrecht 15, aus Leiden 14, aus Delft zehn, aus den südlichen Niederlanden zehn, aus Frankreich sieben, aus Haarlem sieben, aus Utrecht sieben, aus Rotterdam sechs, aus London/ England fünf und aus Middelburg fünf Maler.
- 86 Vgl. ABRESS: Donauer d.Ä., 49f. – Zur Münchener Malerordnung siehe STATUTA PICTORUM, hier Bd. 3, 625–692: III.73.
- 87 Zusammengefasst nach RIDOLFI: Vite, Bd. 2, 84f.
- 88 SICKEL: Santvoort, 47.
- 89 Zu dessen zweitem Romaufenthalt siehe ZIMMER: Maler, 16ff. und ZIMMER: Zeichnungen, 27ff. und 365ff.
- 90 Vgl. die weiteren Namensnennungen bei MÜLLER HOFSTEDTE: Antikenstudien, 186, dem auch die Identifizierung der Kopenhagener Rottenhammer-/ Elsheimer-Zeichnung verdankt wird. Zu dieser siehe auch, mit z.T. abweichender Analyse, KAT.MUS.: Elsheimer, 231–237.
- 91 DOERING: Hainhofer, 106–112, Nr. 36 (Brief vom 16. März 1611), hier 107.
- 92 Vgl. STATUTA PICTORUM, hier Bd. 3, 607–624: III.72 Memmingen.
- 93 Zu dieser siehe STATUTA PICTORUM, hier Bd. 1, 59–192: I.3 Augsburg.
- 94 SANDRART: Academie; hier TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), 314f. – Zur Künstlervita vgl. KLESSMANN: Liss, 9–24 und KLESSMANN: Funde.
- 95 HOUBRAKEN: De groote schouburgh. Bd. 2. 's-Gravenhage 1753, 354: „Of als Pan, daar hy de reyen / Voordanst als zy spelemeyen“, d.h. übersetzt: ‚Pan, der den Reigen anführt, wenn sie sich im Spiel ergötzen.‘ – Nach meinen Studien, denen KLESSMANN: Liss, 170f. Nr. D 4, nicht folgte, zeigt die Berliner Liss-Zeichnung *Lustige Gesellschaft mit Bacchus* ein Bent-Aufnahmerritual; vgl. TACKE: Liss, sowie zum Kontext TACKE: Willkommensfest.

BIBLIOGRAPHIE

- ABRESS, Elisabeth: Hans Donauer d.Ä. Bayerischer Maler und Hofkünstler am Hofe Herzog Wilhelm V. Diss., Univ. München. o.O. 1988.
- ALBRECHT, Wolfgang/ KERTSCHER, Hans-Joachim (Hgg.): Wanderzwang – Wanderlust. Formen der Raum- und Sozialerfahrung zwischen Aufklärung und Frühindustrialisierung [= Hallesche Beiträge zur europäischen Aufklärung, Bd. 11]. Tübingen 1999.
- AMELUNG, Peter: Die Stammbücher des 16./ 17. Jahrhunderts als Quelle der Kultur- und Kunstgeschichte. In: Kat.Ausst.: Zeichnung in Deutschland. Deutsche Zeichner 1540–1640. Hg. von Heinrich Geissler. 2 Bde. Stuttgart, Staatsgalerie. Stuttgart 1979–80. Hier Bd. 2 (1980), 211–222.
- BEYER, Andreas: Reisen als Teil der schönen Kunst betrachtet. In: Kat.Ausst.: Orte der Sehnsucht. Mit Künstlern auf Reisen. Hg. von Hermann Arnholt. Münster, Westfälisches Landesmuseum. Regensburg 2008, 25–30.
- BIEDERMANN, Rolf: Unbekannte Zeichnungen von Johann Heinrich Schönfeld. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 20 (1983), 33–52.

- BIEDERMANN, Rolf: Die Zeichnungen des Johann Heinrich Schönfeld. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 8 (1971), 119–194.
- BONNEFOIT, Régine: Johann Wilhelm Baur (1607–1642). Ein Wegbereiter der barocken Kunst in Deutschland. Diss., Univ. Heidelberg. Tübingen/ Berlin 1997.
- BORRIES, Johann Eckart von: „Een Hoogduytse linkerhand“. Johann Heinrich Schönfeld als linkshändiger Zeichner. In: Hamacher, Bärbel/ Karnehm, Christl (Hgg.): Pinxit, sculpsit, fecit. Kunsthistorische Studien. Festschrift für Bruno Bushart. München 1994, 122–129.
- BUIJSEN, Edwin: Tussen ›Konsthemel‹ en Aarde. Panorama van de schilderkunst in Den Haag tussen 1600 en 1700. In: Haagse Schilders in de Gouden Eeuw. Het Hoogsteder Lexicon van alle schilders werkzaam in Den Haag 1600–1700. Begleitbuch zur Ausstellung im Haags Historisch Museum 1998/99. Den Haag 1998, 27–49.
- BÜTTNER, Nils/ MEIER, Esther (Hgg.): Grenzüberschreitung. Deutsch-niederländischer Kunst- und Künstlertausch im 17. Jahrhundert. Marburg 2011.
- DENK, Claudia/ STROBL, Andreas (Hgg.): Landschaftsmalerei, eine Reisekunst? Mobilität und Naturerfahrung im 19. Jahrhundert. Hg. für die Christoph Heilmann Stiftung an der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München. Berlin 2017.
- DOERING, Oscar: Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Beziehungen zum Herzog Philipp II. von Pommern-Stettin. Correspondenzen aus den Jahren 1610–1619 [= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, NF 6]. Wien 1894.
- EICHBERGER, Dagmar/ LORENTZ, Philippe/ TACKE, Andreas (Ed.): The Artist between Court and City (1300–1600)/ L'artiste entre la Cour et la Ville/ Der Künstler zwischen Hof und Stadt [= artifex. Quellen und Studien zur Künstlersozialgeschichte/ Sources and Studies in the Social History of the Artist. Hg. von/ ed. by Andreas Tacke]. Petersberg 2017.
- ENDRES, Rudolf: [Art.] Handwerk – Berufsbildung. In: Hammerstein, Notker u.a. (Hgg.): Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte. 6 Bde. München 1996–98. Hier Bd. 1: 15. bis 17. Jahrhundert. Von der Renaissance und der Reformation bis zum Ende der Glaubenskämpfe. Hg. von Notker Hammerstein, unter Mitw. von August Buck. München 1996, 375–424.
- FACHBACH, Jens: Hofkünstler und Hofhandwerker am kurtrierischen Hof in Koblenz/ Ehrenbreitstein 1629–1794. Studie, Handbuch, Quellen [= artifex. Quellen und Studien zur Künstlersozialgeschichte/ Sources and Studies in the Social History of the Artist. Hg. von/ ed. by Andreas Tacke]. 2 Bde. Petersberg 2017.
- FACHBACH, Jens: Scheinriesen – Der Hofkünstler. Plädoyer für einen neuen Blick auf einen vermeintlich vertrauten Begriff. In: Fouquet, Gerhard u.a. (Hgg.): Residenzstädte der Vormoderne. Umrisse eines europäischen Phänomens [= Residenzforschung. N.F.: Stadt und Hof, Bd. 2]. Ostfildern 2016, 453–468.
- FEUCHTMAYR, Karl/ SCHÄDLER, Alfred: Georg Petel 1601/2–1634. Mit Beiträgen von Norbert Lieb und Theodor Müller. Berlin 1973.
- FRISIUS, Fridericus M.: Der vornehmsten Künstler und Handwerker Ceremonial-Politica [...]. 21 Abteilungen. Leipzig 1705–19.
- FÜSSEL, Marian: Von der Visitation zur Feldforschung? Praktiken zereemonial-wissenschaftlicher Informationsgewinnung in Friedrich Friese's ‚Ceremonial-Politica‘ der Künstler und Handwerker. In: Brendecke, Arndt/ Friedrich, Markus/ Friedrich, Susanne (Hgg.): Information in der Frühen Neuzeit. Status, Bestände, Strategien. Münster 2008, 237–256.
- GATENBRÖCKER, Silke: Michael Herr (1591–1661). Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs im 17. Jahrhundert. Mit Werkverzeichnis. Diss., Univ. Münster 1995. Münster 1996.
- [GRIMMELSHAUSEN, Hans Jakob Christoffel von:] Der Abenteuerliche Simplicissimus. Mit einem Nachwort von Alfred Kelletat. München 1967.
- HARTAU, Johannes: Don Quijote in der Kunst. Wandlungen einer Symbolfigur. Berlin 1987.
- HAUSHERR, Reiner: Kunstgeographie – Aufgaben, Grenzen, Möglichkeiten. In: Rheinische Vierteljahrsblätter 34 (1970), 158–171.
- HELK, Vello: Nürnberger und Altdorfer Stammbücher und Stammbuchblätter in der Königlichen Bibliothek zu Kopenhagen. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 63 (1976), 217–227.
- HILDEBRANDT, Adolf Mathias: Eintragungen brandenburgischer Fürsten und Fürstinnen in Stammbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts. In: Hohenzollern-Jahrbuch 7 (1903), 165–179.
- HOOGWERFF, G.[odfried] J.[oannes]: De Bentvueghels [= Utrechtse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, Bd. 1]. 's-Gravenhage 1952.
- HOUBRAKEN, Arnold: De groote schouburgh der Nederlantsche konst-schilders en schilderessen. 3 Bde. Amsterdam 1718–21.
- KAT.AUSST.: Meisterstücke – Vom Handwerk der Maler. Hg. von Wolfgang Cilleßen u. Andreas Tacke. Frankfurt a.M., Historisches Museum. Frankfurt a.M. 2019.
- KAT.AUSST.: Wanderlust. Von Caspar David Friedrich bis Auguste Renoir. Hg. von Birgit Verwiebe u. Gabriel Montua. Berlin, Alte Nationalgalerie/ Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin. München 2018.
- KAT.AUSST.: Christopher Paudiß. 1630–1666. Der bayerische Rembrandt? Bearb. von Peter B. Steiner u.a. Dommuseum Freising. Regensburg 2007.
- KAT.AUSST.: Zeichnungen des deutschen Barock. Bearb. von Sibylle Groß [= Bilderheft der Staatlichen Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz. Heft 85f.]. Kupferstichkabinett Berlin/ Staatliche Museen zu Berlin. Berlin 1996.
- KAT.AUSST.: Catalog zu Ausstellungen im Museum für Kunsthandwerk Frankfurt am Main (15.9.–7.11.1993) und im Kunstmuseum Basel (28.11.1993–13.2.1994) als Unsterblich Ehren-Gedächtnis zum 400. Geburtstag des hochberühmten Delineatoris (Zeichners), Incisoris (Stechers) et Editoris (Verlegers) Matthaeus Merian des Aelteren [...]. Bearb. von Wilhelm Bingsohn u.a. Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt a.M./ Kunstmuseum Basel. Frankfurt a.M. 1993.
- KAT.AUSST.: Die Renaissance im deutschen Südwesten. Bd. 1. Karlsruhe 1986.
- KAT.AUSST.: Dresdner Zeichnungen 1550–1650. Inventionen sächsischer Künstler in europäischen Sammlungen. Bearb. von Werner Schade. Kupferstich-Kabinett der staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Dresden 1969.
- KAT.MUS.: Die Zeichnungen von Adam Elsheimer. Bearb. von Joachim Jacoby. Hg. vom Städel-Museum/ Graphische Sammlung. Frankfurt a.M. 2008.
- KAT.MUS.: Die Handzeichnungen. Geschichte und Bestand. Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Bearb. von Christian Heusinger. Mit einem Beitrag von Reinhold Wex. 2 Bde. (Text- und Tafelbd.). Braunschweig 1997.

- KAT.MUS.: Katalog der Galerie Alter Meister. Museum der bildenden Künste/ Szépművészeti Múzeum, Budapest. Bearb. von A.[ndor] Pigler. Budapest 1967.
- KAT.MUS.: Catalogue des tableaux anciens du Musée des beaux-arts de Budapest. Bearb. von Gabriel de Térey. Budapest 1906.
- KLESSMANN, Rüdiger: Neue Funde und Betrachtungen zum Werk von Johann Liss. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. 3. Folge, Bd. 60 (2009), 59–90.
- KLESSMANN, Rüdiger: Johann Liss. Eine Monographie mit kritischem Œuvrekatalog. Gent 1999.
- KÖSTER, Constanze: Jürgen Ovens (1623–1678). Maler in Schleswig-Holstein und Amsterdam. Petersberg 2017.
- LEVINE, David A.: Die Kunst der „Bamboccianti“. Themen, Quellen und Bedeutung. In: Kat.Ausst.: I Bamboccianti. Niederländische Malerrebellen im Rom des Barock. Hg. von Dems. und Ekkehard Mai. Köln, Wallraf-Richartz-Museum/ Utrecht, Centraal Museum. Mailand 1991, 14–33.
- LIEDKE, Volker: Die Herkunft der Münchener Maler und Bildhauer des 16., 17. und 18. Jahrhunderts. In: *Ars Bavarica* 10 (1978), 53–58.
- LIETZMANN, Hilda: Valentin Drausch und Herzog Wilhelm V. von Bayern. Ein Edelsteinschneider der Spätrenaissance und sein Auftragegeber. München/ Berlin 1998.
- MALVASIA, Carlo Cesare: *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi* [1678], con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo autore, di Giampietro Zanotti, e di altri scrittori viventi. 2 Bde. Bologna 1841.
- MÜLLER HOFSTEDE, JUSTUS: Zwei Antikenstudien von Johann Rottenhammer aus dem Besitz Elsheimers. In: Logan, Anne-Marie (Hg.): *Essays in Northern European Art presented to Egbert Haverkamp-Begemann on his sixtieth Birthday*. Doornspijk 1983, 183–189.
- MÜNCH, Birgit Ulrike/ TACKE, Andreas/ HERZOG, Markwart/ HEUDECKER, Sylvia (Hgg.): *Künstlerinnen. Neue Perspektiven auf ein Forschungsfeld der Vormoderne* [= *Kunsthistorisches Forum Irsee*, Bd. 4]. Petersberg 2017.
- MÜNCH, Birgit Ulrike/ HERZOG, Markwart/ TACKE, Andreas (Hgg.): *Künstlergrabmäler. Genese – Typologie – Intention – Metamorphosen*. Petersberg 2011.
- OERTEL, Robert: Ein Künstlerstammbuch vom Jahre 1616. In: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 57 (1936), 98–108.
- PIERETH, Uta: *Bambocciade. Bild und Abbild des römischen Volkes im Seicento* [= *Freiburger Studien zur Frühen Neuzeit*, Bd. 1]. Diss., Univ. Fribourg. Bern u.a. 1996.
- PILZ, Kurt: Egidius Arnold, seine Familie und seine Geldstiftungen für Nürnberger Handwerke. In: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt* 62 (1975), 102–160.
- RAUPP, Hans-Joachim: *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*. Diss., Univ. Bonn. Hildesheim/ Zürich/ New York 1984.
- RIDOLFI, Carlo: *Le maraviglie dell'arte. Ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*. Descritte da Carlo Ridolfi. Hg. von Detlev Freiherrn von Hadeln. 2 Bde. Berlin 1914–24.
- RIETHER, Achim: *Rudolf Meyer (1605–1638). Schweizer Zeichenkunst zwischen Spätmanierismus und Frühbarock. Katalog der Handzeichnungen*. Diss., Univ. Stuttgart. München 2002.
- RIEWERTS, Theodor: *Gottfried Müller und die Künstler in seinem Stammbuch*. In: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 58 (1937), 195–204.
- SANDRART, Joachim von: *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste [...]*. 2 Bde. Nürnberg 1675–79.
- SCHMID, Wolfgang: *Kunst und Migration. Wanderungen Kölner Maler im 15. und 16. Jahrhundert*. In: Jaritz, Gerhard/ Müller, Albert (Hgg.): *Migration in der Feudalgesellschaft* [= *Studien zur historischen Sozialwissenschaft*, Bd. 8]. Frankfurt a.M./ New York 1988, 315–350.
- SCHNABEL, Werner Wilhelm: *Das Stammbuch. Konstitution und Geschichte einer textsortenbezogenen Sammelform bis ins erste Drittel des 18. Jahrhunderts*. Berlin/ Boston 2003.
- SCHNABEL, Werner Wilhelm: *Die Stammbücher und Stammbuchfragmente der Stadtbibliothek Nürnberg* [= *Die Handschriften der Stadtbibliothek Nürnberg, Sonderband*]. 3 Bde. Wiesbaden 1995.
- SCHULZ, Knut: *Handwerksgesellen*. In: *Kat.Ausst.: Spätmittelalter am Oberrhein. Bd. 2: Alltag, Handwerk und Handel 1350–1525*. Hg. von Sönke Lorenz und Thomas Zotz. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Stuttgart 2001, 309–318.
- SCHULZ, Knut: *Gesellentrinkstuben und Gesellenherbergen im 14./15. und 16. Jahrhundert*. In: Hans Conrad Peyer (Hg.): *Gastfreundschaft, Taverne und Gasthaus im Mittelalter* [= *Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien*, Bd. 3]. Hg. unter Mitarbeit von Elisabeth Müller-Luckner. München/ Wien 1983, 221–242.
- SICKEL, Lothar: *Anthonis Santvoort. Ein niederländischer Maler, Verleger und Kunstvermittler in Rom. Mit einem Anhang zum Testament Cornelis Cortis*. In: Eckhard Leuschner (Hg.): *Ein privilegiertes Medium und die Bildkulturen Europas. Deutsche, französische und niederländische Kupferstecher und Graphikverleger in Rom von 1590 bis 1630. Akten des internationalen Kolloquiums, Rom, 10.–11. November 2008*. München 2012, 39–62.
- STATUTA PICTORUM. *Kommentierte Edition der Maler(zunft)ordnungen im deutschsprachigen Raum des Alten Reiches*. Von Andreas Tacke, Ursula Timann, Marina Beck, Elsa Oßwald, Sarah Wilhelm, Luise Schaefer, Zbigniew Michalczyk, Sandra Knieb, Radka Heisslerova, Hana Pátková, Karina Wiench, Susan Tipton, Monika Borowska, Benno Jakobus Walde, u.a. 5. Bde (= *artifex. Quellen und Studien zur Künstlersozialgeschichte/ Sources and Studies in the Social History of the Artist*. Hg. von/ ed. by Andreas Tacke). Petersberg 2018.
- SUMOWSKI, Werner: *Gemälde der Rembrandt-Schüler*. 6 Bde. Landau/ Pfalz 1983–94.
- SUMOWSKI, Werner: *Drawings of the Rembrandt school*. Edited and translated by Walter L. Strauss. 9 Bde. New York 1977–85.
- TACKE, Andreas: „es müssen die Frösch ein König haben“. *Betrachtungen zur Utopie, die Kunst sei frei*. Mit Nachträgen zu Johann Hauer (1585–1660). In: Klein, Matthias (Hg.): *UTOPIE* [= *Beiträge zur Kunstwissenschaft*, Bd. 100]. München 2020 (im Druck).
- TACKE, Andreas: *Kunstgeschichte als Zunftgeschichte: Der Künstler als Handwerker im Alten Reich*. In: *Kat.Ausst.: Meisterstücke – Vom Handwerk der Maler*. Hg. von Wolfgang Cilleßen und Dems. Frankfurt a.M., Historisches Museum. Frankfurt a.M. 2019, S. 10–21.
- TACKE, Andreas: *Der Kaiser kommt! Eine Einführung mit Fallbeispielen aus süddeutschen Reichsstädten*. In: Münch, Birgit Ulrike/ Ders./ Herzog, Markwart/ Heudecker, Sylvia (Hgg.): *Von kurzer Dauer? Fallbeispiele zu temporären Kunstzentren der Vormoderne* [= *Kunsthistorisches Forum Irsee*, Bd. 3]. Petersberg 2016, 8–31.
- TACKE, Andreas: *„worzu die Academien dienen“: Sandrart lernt von Honthorst*. In: *Unter Minervas Schutz. Bildung durch Kunst in Joachim von Sandrarts „Teutscher Academie“*. Hg. von Anna

Schreurs, unter Mitwirkung von Julia Kleinbeck, Carolin Ott, Christina Posselt und Saskia Schäfer-Arnold. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 2012, 101–111.

- TACKE, Andreas: „... auf Niederländische Manier“. Sandrarts römisches Willkommensfest im Lichte der Künstlersozialgeschichte. In: Ebert-Schiffener, Sybille/ Mazzetti di Pietralata, Cecilia (Hgg.): Joachim von Sandrart. Ein europäischer Künstler und Theoretiker zwischen Italien und Deutschland [= Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, Bd. 4: Rom und der Norden. Wege und Formen des künstlerischen Austauschs, Bd. 3]. Akten des Internationalen Studientages der Bibliotheca Hertziana Rom, 3.–4.4.2006. München 2009, 9–20.
- TACKE, Andreas: Johann Heinrich Schönfeld (1609–nach 1684). Opfertod des Marcus Curtius. In: Michels, Norbert (Hg.): Zweimal zwölf zum Achtzigsten. Meisterwerke der Gemäldegalerie Dessau. 1927–2007. Dessau 2007, 32–33.
- TACKE, Andreas: Zeichnend zur Auszeichnung!? Zur paradigmatischen Rolle der Handzeichnung im Streit zwischen zunftgebundenem Malerhandwerk und Akademie. In: Lauterbach, Iris/ Stuffmann, Margret (Hgg.): Aspekte deutscher Zeichenkunst. Zentralinstitut für Kunstgeschichte/ München 2006, 104–113.
- 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, Dems. u. Ursula Timann. In Zusammenarbeit mit Klaus Frhr von Andrian-Werburg u. Wiltrud Fischer-Pache. Genealogien und Viten Friedrich von Hagen, Register Friedrich von Hagen, Andreas Tacke. München/ Berlin 2001.
- 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), 176–180.
- TACKE, Andreas, in Verbindung mit Herzog, Markwart/ Jeggle, Christof/ Münch, Birgit Ulrike/ Wenzel, Michael (Hgg.): Kunstmärkte zwischen Stadt und Hof. Prozesse der Preisbildung in der europäischen Vormoderne [= artifex. Quellen und Studien zur Künstlersozialgeschichte/ Sources and Studies in the Social History of the Artist. Hg. von/ ed. by Andreas Tacke]. Petersberg 2017.
- TACKE, Andreas/ FACHBACH, Jens/ MÜLLER, Matthias (Hgg.): Hofkünstler und Hofhandwerker in deutschsprachigen Residenzstädten der Vormoderne [= artifex. Quellen und Studien zur Künstlersozialgeschichte/ Sources and Studies in the Social History of the Artist. Hg. von/ ed. by Andreas Tacke]. Petersberg 2017.
- TACKE, Andreas/ IRSIGLER, Franz, in Zusammenarbeit mit Marina Beck und Stefanie Herberg (Hgg.): Der Künstler in der Gesellschaft.

Einführungen in die Künstlersozialgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Darmstadt 2011.

- TACKE, Andreas/ MÜNCH, Birgit Ulrike/ HERZOG, Markwart/ HEUDECKER, Sylvia (Hgg.): Künstlerfeste. In Zünften, Akademien, Vereinen und informellen Kreisen [= Kunsthistorisches Forum Irsee, Bd. 6]. Petersberg 2019.
- TACKE, Andreas/ MÜNCH, Birgit Ulrike/ AUGUSTYN, Wolfgang (Hgg.): MATERIAL CULTURE. Präsenz und Sichtbarkeit von Künstlern, Zünften und Bruderschaften in der Vormoderne/ Presence and Visibility of Artists, Guilds and Brotherhoods in the Pre-modern Era [= artifex. Quellen und Studien zur Künstlersozialgeschichte/ Sources and Studies in the Social History of the Artist. Hg. von/ ed. by Andreas Tacke]. Petersberg 2018.
- TACKE, Andreas/ SCHAUERTE, Thomas/ BRENNER, Danica (Hgg./ Ed.): Künstlerhäuser im Mittelalter und der Frühen Neuzeit/ Artists' Homes in the Middle Ages and the Early Modern Era [= artifex. Quellen und Studien zur Künstlersozialgeschichte/ Sources and Studies in the Social History of the Artist. Hg. von/ ed. by Andreas Tacke]. Petersberg 2018.
- TIETZE-CONRAT, E.[rika]: Des Bildhauergesellen Franz Ferdinand Ertinger Reisebeschreibung durch Österreich und Deutschland. Nach der Handschrift CGM. 3312 der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek München [= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit. N.F., Bd. 14]. Wien/ Leipzig 1907.
- TILUSTY, B. ANN: Bacchus und die bürgerliche Ordnung. Die Kultur des Trinkens im frühneuzeitlichen Augsburg. Aus dem Englischen von Helmut Graser [= Veröffentlichungen der schwäbischen Forschungsgemeinschaft. Reihe 1: Studien zur Geschichte des bayerischen Schwabens, Bd. 34]. (1. engl. Ausg. 2001) Augsburg 2005.
- VALENTIN, Elke: Gemalte Meisterstücke im Nürnberger Rathaus. Von Pflicht, Kür und Repräsentation. In: Kat.Ausst.: Meisterstücke – Vom Handwerk der Maler. Hg. von Wolfgang Cilleßen und Andreas Tacke. Frankfurt a.M., Historisches Museum. Frankfurt a.M. 2019, 77–81.
- WACKERNAGEL, Rudolf: Selbstbiographie des jüngern Matthäus Merian. In: Basler Jahrbuch 1895, 227–244.
- WISSELL, Rudolf: Des alten Handwerks Recht und Gewohnheit. 2., erw. u. bearb. Ausg. Hg. von Ernst Schraepler (Bd. 4–6 bearb. von Harald Reissig) [= Einzelveröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin; Bd. 7]. 6 Bde. Berlin 1971–88.
- WÜTHRICH, Lucas Heinrich (Hg.): Matthaeus Merian d.Ä.: Briefe und Widmungen. Hamburg 2009.
- ZIMMER, Jürgen: Joseph Heintz der Ältere als Maler. Weißenhorn 1971.
- ZIMMER, Jürgen: Joseph Heintz der Ältere. Zeichnungen und Dokumente. Berlin/ München 1988.

BILDNACHWEIS

Abb. 1: Historisches Museum Frankfurt / Pixelgarten / Ursula Timann (Idee: Andreas Tacke)