

ANDREAS TACKE

## »... AUF NIEDERLÄNDISCHE MANIER«

### SANDRARTS RÖMISCHES WILLKOMMENSFEST IM LICHT DER KÜNSTLERSOZIALGESCHICHTE

Die Belegstellen in der *Teutschen Academie* (1675) sind so zahlreich, daß ihre Auflistung ermüdend wäre: Sandrart läßt keine Gelegenheit aus, um in den Viten seiner zeitgenössischen nordalpinen Künstlerkollegen herauszustreichen, wie wichtig der Besuch von »Academien« für den jeweiligen künstlerischen Werdegang ist. Was uns heute für eine Künstlerausbildung so vertraut klingt war für die Barockkünstler, ganz besonders mit nordalpiner Herkunft, alles andere als selbstverständlich. Der Künstler im Alten Reich war Handwerker und durchlief eine von den Zünften kontrollierte Ausbildung. Sandrarts biographische Einlassungen und kunsttheoretische Diskurse über eine akademische Künstlerausbildung sind vor diesem Hintergrund zu lesen.

Die entscheidende Differenz zwischen alter, zunftgebundener Handwerksausbildung und moderner Künstlerausbildung in »Academien« wird in Sandrarts *Teutscher Academie* augenfällig in der Beschreibung seines eigenen römischen Willkommensfestes, welches durch seine nordalpinen Künstlerkollegen nach der »niederländischen Manier« für ihn ausgerichtet wurde. Wobei die Formulierung »augenfällig« sich auf den zeitgenössischen und nicht den heutigen Leser der *Teutschen Academie* bezieht, denn das Wissen um die Herkunft der römischen Rituale der nordalpinen Künstlerfeste ging verloren. Sie sollen in meinem Beitrag skizziert werden, wobei dies nur ein erster Schritt sein kann und ein größeres Forschungsvorhaben zu den Künstlerfesten und vor allem der nordalpinen Künstlerkolonie im frühneuzeitlichen Rom gerechtfertigt wäre.

Während seiner Italienreise begab sich Sandrart in Begleitung seines Veters Michel Le Blon im Frühjahr des Jahres 1629 von Venedig aus über Bologna und Florenz nach

Rom.<sup>1</sup> Die Ewige Stadt war auch für Sandrart jener Ort, an dem sich Tradition und Moderne trafen. Was beides für den frühneuzeitlichen Künstler, der seine Heimat nördlich der Alpen hatte, hinsichtlich der Künstlersozialgeschichte ausmachte, soll im folgenden vorgestellt werden.

Künstler aus den nördlichen und südlichen Provinzen der Niederlande sowie aus den deutschsprachigen Gebieten, Frankreich und weiteren nordalpinen Ländern gründeten im Jahre 1623 in Rom eine Künstlervereinigung (Abb. 1), die sogenannte *Schildersbent* – also einen Malerbund –, der etwa bis zum Ende des 17. Jahrhunderts bestand. Sie selbst nannten sich *Bentvueghels* und gaben sich untereinander Scherznamen. Der Aliasname *Bamboccio* ihres wichtigsten Vertreters, Pieter van Laer aus Haarlem, stand Pate für ihre kunsthistorische Benennung als *Bamboccianti*. *Bamboccio* – was übersetzt häßliche Puppe oder krüppeliges Kind heißt –, spielte auf Van Laers körperliche Statur an.

Die meisten *Bamboccianti* lebten im Pfarrgebiet von Santa Maria del Popolo, genauer zwischen der Piazza del Popolo und der Spanischen Treppe. Die räumliche Nähe beförderte das enge Kommunikationsgeflecht; ihr reger Austausch ist durch Schriftquellen verbürgt und auch an ihrer Kunst ablesbar. Die *Bamboccianti* dürfen aber dennoch nicht als eine homogene oder gar institutionelle Gruppe angesehen werden. Hauptsächlich veranstalteten sie Feste, die zur Aufnahme von neu in Rom angekommenen nordalpinen Künstlerkollegen dienten und zu deren Durchführung bedurfte es lediglich informeller Strukturen.

Sandrart wird laut Auskunft seiner Autobiographie (*Lebenslauf*) in der *Teutschen Academie* nach der »niederlän-

<sup>1</sup> Nach wie vor informativ JEAN LOUIS SPONSEL, *Sandrarts Teutsche Academie kritisch gesichtet*, (Phil. Diss. Leipzig 1887) Dresden 1896, S. 98–103 (Romaufenthalt von 1629–1635). Als Standardwerk anzusehen ist die Arbeit von CHRISTIAN KLEMM, *Joachim von Sandrart. Kunst-Werke u. Lebens-Lauf*, Berlin 1986. Für Sandrarts Tätigkeit in Rom siehe auch die grundlegenden Studien von SYBILLE EBERT-SCHIFFNER, »Naturaleza e »maniera antica«, Joachim von Sandrart

disegnatore dall'antico«, in *Caravaggio e i Giustiniani, Toccar con mano una collezione del Seicento* (Ausstellungskatalog Rom/Berlin), hg.v. Silvia Danesi Squarzina, Mailand 2001, S. 57–64, sowie SYBILLE EBERT-SCHIFFNER, »Sandrart a Roma 1629–1635, Un cosmopolita tedesco nel Paese delle Meraviglie« in *Roma 1630: il trionfo del pennello* (Ausstellungskatalog Rom), Mailand 1994, S. 97–114.



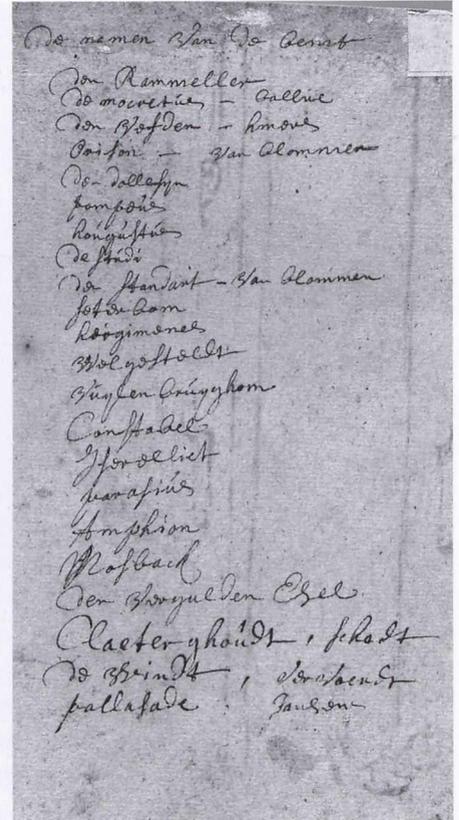
1 Anonym (niederländisch), Bentvueghel-Porträts mit Bacchus (vermutlich die Gründungsmitglieder der Schildersbent), um 1623, Handzeichnung. Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam, Inv.Nr. MB 293 (Foto: Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam)

dischen Manier« von seinen etwa 40 in Rom lebenden nord-alpinen Kollegen willkommen geheißen. Er berichtet (von sich in der dritten Person schreibend) dazu:

»Allhier [in Rom] beflisse Er [Sandrart] sich ungesäumt / mit allen denen / die in der Mahlerey-Kunst und Bildhauerey fürtrefflich waren / eine recht-verträuliche Kundschaft zu machen / um dadurch zu seinem vorgesetzten Zweck desto besser zu gelangen. Zu diesem seinem Fürhaben ware Ihm beförderlich / die daselbst / auf Niederländische Manier / übliche Willkomm-Mahlzeit: worzu Er alle fürnehme Künstler / (deren Anzahl sich damals auf 40 erstrecket) selbst in Person eingeladen / auch mit vernünftigen Discursen / sowol die Französische und Italiänische / als die Teutsche und Niederländische / jeden in seiner eigenen Sprache unterhalten.

Wie nun diese schöne Gesellschaft sich versammelt hatte / entzogen sich / inzwischen das Mahl zubereitet wurde / die fürnehmste unter ihnen / stillschweigend in ein großes Ne-

bengemach: um alda / diesem neu-ankommenden Künstler und seinem Reißgefährten / ein besonderes Ehrengerüste fürzustellen. Sie entlehnten hierzu / von dem Wirt / allerley Mobilien / und richteten in eile / gar ingenios / einen überaus-schönen Parnassum; welcher / in das finster geschlossen / mit angezündten Liechtern / die hinter den quär-Balcken hingen / also erleuchtet wurde / daß der ganze Schein auf die fürnehmste Bilder desselben herab fiel. Auf der Höhe des Bergs / saße Apollo mit allen Musen. Zur seite / doch etwas niedriger / stunde die Poesy / Scultura und Pictura: welche / als Fremdlinge / der Mercurius bey der Hand zu dem Apollo, um dieselben in himmlischen Schutz anzunehmen / begleitete. Hierauf befahle Apollo seinen Musen / sie als Gäste zu empfangen / und aus der Castalischen Quelle mit einem herrlichen Nectar-Trunk zu beschenken. Entzwischen wurden Sileni guldene Becher von Alban verwandelt und abgenommen / und allenthalben / unter zwischen-spielen-



2, 3 Anonym (niederländisch), Ein Fest der Schildersbent mit Bacchantenzug in Rom, Handzeichnung (2: recto). Namensliste von Mitgliedern der Schildersbent, (3: verso). Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Inv.Nr. Z 903 (Foto: Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig)

dem kleinem Feuerwerk / als Schwärmern und Raggeten / mit freudigem Jubel / Viva viva Sandrart é le Blon, geruffen. Von diesem Actu, der überaus schön zu sehen gewesen / gienge man / nach allerseits freudigem Empfang / zur Malzeit: da diese beyde Fremdlinge / als Joachim von Sandrart und sein Vetter le Blon, mit Lorbeergekrönten Häuptern / zu oberst an die Tafel gesetzt / und also die ganze Nacht / mit aller Lustbarkeit / neben gutem Gespräche / verbracht worden.<sup>2</sup>

Daß Sandrarts Autobiographie, dessen rhetorische Dichte der Maler keinem geringeren als Sigmund von Birken zu verdanken hat, eine Mischung aus »Dichtung und Wahrheit« ist, wird in der Forschungsliteratur seit längerem betont<sup>3</sup> und liegt in der Natur der Sache: Frühneuzeitliche Künstlerbiographik ist eine eigene Gattung der Fremd- und Autopanegyrik mit eingestreuten Fakten, die einer historischen Überprüfung standhalten. Zu diesen Fakten zählt bei

Sandrart die oben beschriebene Begebenheit in einem nicht näher bezeichneten römischen Gasthaus, denn die nordalpinen Willkommensfeste – auch Benttaufen genannt – fanden in römischen Osterreich statt.

Doch alles was wir über diese nordalpinen Willkommensfeste in Rom wissen, belehrt uns, daß sie wenig oder gar nichts mit »guten Gesprächen« dafür aber mit »allerlei Lustbarkeiten« zu tun hatten. Eine solche »übliche Willkommensmahlzeit« stellt die Zeichnung der Graphischen Sammlung des Braunschweiger Herzog Anton Ulrich-Museums,<sup>4</sup> dessen Künstler wir nicht kennen, dar (Abb. 2). Sie steht mit Sandrarts Willkommensfest nicht in Zusammenhang, aber so ähnlich hat man sich das wohl vorzustellen. Die an dem römischen Künstlerfest der Braunschweiger Handzeichnung beteiligten Künstler sind auf der Rückseite des Blattes festgehalten (Abb. 3).

<sup>2</sup> JOACHIM VON SANDRART, *Academia Todesca oder Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1675–1679, Reprint, mit einer Einleitung v. Christian Klemm, 2 Bde., Nördlingen 1994; hier Bd. 1, *Lebenslauf*, S. 9.

<sup>3</sup> Mit großem Aufwand noch einmal nachgezeichnet von ESTHER MEIER, »Joachim von Sandrarts ›Lebenslauf. Dichtung und Wahrheit?«, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 31 (2004), S. 205–239.

<sup>4</sup> Siehe *Künstlerbilder – Künstlermythen, Graphik und Zeichnung des 16. bis 18. Jahrhunderts* (Ausstellungskatalog), bearb. v. MILA HORKÝ, Braunschweig 2002, S. 43, Kat.Nr. 54 und Farbabb. V (Domenicus van Wynen, »Ein Fest der Künstlerbent in Rom mit Bacchantenzug«), und CHRISTIAN VON HEUSINGER, »Duke Anton Ulrich as a Collector of Prints and Drawings«, *Apollo*, 123 (1986), S. 190–195, hier S. 193 und Abb. 15.

Betrachtet man die wenigen Darstellungen römischer Künstlerfeste in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die von nordalpinen Künstlern ausgerichtet wurden, dann ist der Sandrartsche Begriff der »Lustbarkeit« definierungsbedürftig. Denn das ganze Ritual war derart grobschlächtig, daß die italienischen Künstlerkollegen mit Entsetzen darauf reagierten. Obwohl sie nur Bruchstückhaftes von diesem mitbekamen, da die nordalpinen Künstler bei diesen Festen in der Regel unter sich blieben, reichte es beispielsweise Francesco Albani, Giovanni Battista Passeri oder auch Salvatore Rosa, um mit aller Schärfe dagegen anzuschreiben.

Welche Art von Fest veranstaltete dieser nordalpine Künstlerkreis für Sandrart und Le Blon, woher stammen seine Rituale? Bevor wir eine Antwort versuchen, seien die Willkommensriten anhand der bekannten dreiteiligen Graphikfolge des Amsterdamer Stechers Matthys Pool erläutert, die etwa um die Mitte des 17. Jahrhunderts entstand. Sie stellen die wichtigsten Szenen eines Bentfestes dar, dessen Verlauf ritualisiert war und welches sie selbst »Bent-Taufe« nannten, da sie den Neankömmling mittels eines Taufaktes in ihre Gemeinschaft aufnahmen.

Das erste Blatt (Abb. 4) zeigt die Begrüßungszeremonie eines Neankömmlings. In der Mitte thron auf einem Weinfuß Bacchus, dargestellt von einem gutgebauten Mann und umringt von weiteren nackten Gestalten. Hinter ihm steht erhöht der für diese Gelegenheit gewählte sogenannte »Feldpfaffe«. Rechts ist der Neuling dargestellt, begleitet von dem »Paranymphen« und dem sogenannten »Schweizer« mit Hellebarde. Beide wurden auch »Paten« genannt, die der Neankömmling sich aus der Künstlerschaft wählen konnte und die ihm während des ganzen Initiationsrituals zur Seite standen. Zwischen diesen beiden Gruppen spielt sich eine mehr als derbe Szene ab, in der ein gebeugter Mann mit nacktem Gesäß nicht nur ein Tablett mit Karaffe und Weinglas trägt, sondern auch als Kerzenhalter der besonderen Art herhalten muß.

Nicht dargestellt ist, daß dem Neankömmling als Prüfung eine scherzhafte Aufgabe gestellt wurde, nach deren Erledigung er mit Wein getauft wurde und seinen Bentbrief in Empfang nehmen konnte.

Letztere Handlung ist auf dem zweiten Blatt dargestellt (Abb. 5), wobei der niederknienende, wie sie ihn nannten »Novize«, in einem abgedunkelten Raum aus der Hand des Feldpfaffen den Bentbrief erhielt. Auf diesem war sein Scherzname notiert, der ihm von den versammelten Künstlerkollegen verliehen wurde. Dieser Aliasname unterstrich eine Charaktereigenschaft oder auch eine körperliche Besonderheit; bei Pieter van Laer wurde mit *Bamboccio* auf seinen zwergenhaften Wuchs angespielt.

Das dritte und damit letzte Blatt (Abb. 6) hat das prächtige Essen zum Gegenstand. Der zeitgenössische Kunstschriftsteller Giovanni Battista Passeri berichtet darüber in der Vita von Pieter van Laer, *Pittore detto il Bamboccio*, daß »jeder seinen



4 Matthys Pool, nach Dominicus van Wijnen, Römische Bentaufnahmezeremonie (der Novize wird willkommen geheißen), Druckgraphik. Städel Museum, Graphische Sammlung, Frankfurt am Main (Foto: Städel Museum, Frankfurt)

Teil bezahlte, aber die größten Unkosten trug der Novize. Dieses Essen dauerte mindestens vierundzwanzig Stunden ohne Unterbrechung, ohne daß sie sich jemals vom Tisch erhoben, an den sie den Wein in Fässern bringen ließen; und sie nannten dieses Essen das Fest der Taufe. Und sie bedienten sich unbescheidener Weise dieses Namens des Sakraments zum Spaß.<sup>5</sup> Die Folgen dieses exzessiven Feierns sind auf der Druckgraphik ebenfalls auszumachen, wie auch die Graffiti, die die Künstler an die Wände schmierten. Mitunter wurden von den Bamboccianti bei den Willkommensveranstaltungen auch *Tableaux vivants*, also lebende Bilder nachgestellt<sup>6</sup> – bei Sandrart und Le Blon war es ein *Parnassum*.

<sup>5</sup> Die *Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri*, Nach den Handschriften des Autors hg. u. mit Anm. versehen v. Jacob Hess (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana Bd. 11), Leipzig/Wien 1934, S. 73.

<sup>6</sup> Siehe WILLEM RUDOLF JUYNBOLL, *Het komische genre in de italiaansche schilderkunst gedurende de zeventiende en de achttiende eeuw, Bijdrage tot de geschiedenis van de caricatuur*, (Diss. Leiden 1934) Leiden 1934; *Italian Recollections, Dutch Painters of the Golden Age* (Ausstellungskatalog), hg. v. Frederik J. Duparc/Linda L. Graif, Montréal 1990, S. 22–27. Zum früheren Zeitraum siehe



5 Matthys Pool, nach Dominicus van Wijnen, Römische Bentaufnahmeeremonie (der Novize erhält seinen Bent-Brief), Druckgraphik. Städel Museum, Graphische Sammlung, Frankfurt am Main (Foto: Städel Museum, Frankfurt)

Ab der Mitte des 17. Jahrhunderts ist verbürgt, daß die Bamboccianti im Rahmen ihrer Künstlerfeste die Stadt durch die Porta Pia verließen und in einer Scherzprozession entlang der Via Nomentana nach Sant'Agnese fuori le mura, genauer zum Mausoleum der Heiligen Konstantina, der Tochter von Konstantin dem Großen, zogen. In seinen *Vedute di Roma* stellt Piranesi noch um 1750 mit der Beschriftung seines Blattes der Innenansicht von Santa Costanza fest, daß die Kirche irrtümlich für den Tempel des Bacchus gehalten würde. Der Sarkophag der Heiligen, er befindet sich heute im Museo Pio Clementino, wie auch die Mosaiken des Umgangs, zeigen die Ernte und Herstellung von Wein. Dies ist wohl der Grund, warum man hier Bacchus' Grab wähte. Doch ist das keine Erfindung der zechfreudigen Bamboccianti, sondern man findet dies bereits in der frühneuzeitlichen Guiden- und archäologischen Literatur. In die Wände von Santa Costanza kritzelten die Künstler ihre Namen, ihre Aliasnamen und mitunter Jahreszahlen ein.<sup>7</sup>

PHILINE HELAS, *Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts* (Acta humaniora, Schriften zur Kunstwissenschaft und Philosophie), (Diss. Berlin 1997) Berlin 1999; ein späterer Zeitraum behandelt bei BIRGIT JOOSS, *Lebende Bilder, Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, (Diss. München 1998) Berlin 1999, S. 19–24 (Begriff »lebendes Bild«, »Tableaux vivants«), S. 25–41 (»Lebende Bilder vor dem 18. Jahrhundert – Eine kurze historische Einleitung«).

<sup>7</sup> Siehe HENK VAN DE SCHOOR, »Bentvueghel Signatures in Santa Costanza in Rome«, *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, 38 (1976), S. 77–86.



6 Matthys Pool, nach Dominicus van Wijnen, Römische Bentaufnahmeeremonie (Willkommensmahlzeit mit dem Lorbeerbekränzten neuem Mitglied), Druckgraphik. Städel Museum, Graphische Sammlung, Frankfurt am Main (Foto: Städel Museum, Frankfurt)

Anders als 1623, dem Gründungsjahr der Bamboccianti, scheint es später üblich gewesen zu sein, sich zu den Festen zu verkleiden. So tragen alle Teilnehmer auf dem Gemälde des Rijksmuseums der Toga ähnliche Gewänder. Der Künstler des Bildes ist unbekannt (Abb. 7); es wird auf ca. 1660 datiert. Im Vordergrund wird ein Neankömmling, also der Novize, von seinen Paten dem links sitzenden Feldpfaffen vorgestellt. Im Hintergrund Bacchus, auf einem Weinflaß sitzend. Zusätzlich sind links Venus mit Amor und rechts ein Satyr sowie im Hintergrund Jupiter mit Adler nachgeahmt. Im Anschluß an das Vorstellritual wird – so belegen es die Quellen – zum Spaß aller der Novize examiniert.

Möglicherweise ist eine solche zur Prüfung gestellte Scherzaufgabe auf einer weder signierten noch datierten Zeichnung von Johann Liss aus dem Berliner Kupferstichkabinett dargestellt (Abb. 8);<sup>8</sup> der aus Holstein stammende Künstler war Mitglied der Bamboccianti und erhielt den Aliasnamen »Pan«. In Rom hielt sich Liss von ca. 1623 bis 1626 auf.

Weitere bildliche Darstellungen derartiger Scherzaufgaben kenne ich nicht. Vereinzelt sind sie aber in den Künst-

<sup>8</sup> Siehe ANDREAS TACKE, »Johann Liss und die Bamboccianti, Überlegungen zur ikonographischen Neubewertung der Zeichnung »Ausgelassene Gesellschaft«, *Barockberichte, Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, 20/21 (1998), S. 176–180. Diesem Vorschlag schloß sich nicht RÜDIGER KLESSMANN, *Johann Liss, Eine Monographie mit kritischem Œuvrekatalog*, Doornspijk 1999, S. 170f., Nr. D4 (»Lustige Gesellschaft mit Bacchus«), an.



7 Anonym (niederländisch), Römische Bentaufnahmezeremonie, um 1660, Gemälde. Rijksmuseum, Amsterdam, Inv.Nr. SK-A-4672 (Foto: Rijksmuseum, Amsterdam)

lerviten des 17. Jahrhunderts zu finden. Eine dieser scherzhaften Prüfungen schildert Arnold Houbraken in seiner *Grossen Schouburgh der niederländischen Maler und Malerinnen* in der Vita von »Pieter Fritz, genannt Welgemoet; diesen Bentnamen erhielt er im Alter von 17 Jahren in Rom bei einem allegorischen Aufzuge, der bei seinem Eintritt in die Genossenschaft gehalten wurde. Seine Bentbrüder, die gewohnt sind, stets irgend etwas Besonderes oder Fremdartiges zu machen, hatten bemaltes, zu Düten gedrehtes Papier aneinandergeklebt, so dass es sich gegen das Ende verjüngte, und im Kreise gebogen, einer Schlange gleichen konnte, die nach der Vorstellung der Egypter die Ewigkeit darstellte. Die mit natürlichen Farben bemalte und gestreifte Schlange hatten sie mit Raketen angefüllt, die sie, nachdem er in die Mitte dieses Schlangenzirkels gestellt worden, sämtlich mittelst einer mit Pulver bestrichenen Leine in Brand steckten; weil er [– also der Novize Fritz –] so unerschrocken und wolgemut ohne davonzulaufen das Platzen und Aufflammen des Pulvers ertrug, nannten sie ihn Welgemoet.«<sup>9</sup>

Diese Willkommensfeste – weitere Schilderungen lieferte Samuel van Hoogstraeten<sup>10</sup> oder das Gedicht *La Pittura*<sup>11</sup> des neapolitanischen Malers Salvator Rosa – waren wegen ihrer Exzesse in Rom berühmt-berüchtigt und führten später zu deren Verbot. Bei ihren italienischen Künstlerkollegen

<sup>9</sup> Arnold Houbraken *grosse Schouburgh der niederländischen Maler und Malerinnen* (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance Bd. 14), übersetzt und mit Einleitung, Anmerkungen und Inhalts-Verzeichnissen versehen v. ALFRED VON WURZBACH, Wien 1880, S. 295; vgl. ARNOLD HOUBRAKEN, *De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschielders en Schilderesen*, Bd. 2, 's-Gravenhage 1753, S. 345 f.

<sup>10</sup> SAMUEL VAN HOOGSTRAETEN, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst* [...], Rotterdam 1678, bes. S. 207.

<sup>11</sup> SALVATOR ROSA, *Poesie e lettere*, hg. v. G.(iovanni) A.(Ilfredo) Cesareo, Bd. 1, Neapel 1892, S. 223–255; in dt. vgl. HARTMUT KÖHLER, »Drei Satiren Rosas über die Künste«, in ... *hoch gerühmt, fast vergessen, neu gesehen ... Der italienische Maler und Poet Salvator Rosa; Studien zur Neubewertung*, hg. v. Walter Regel/Hartmut Köhler, Würzburg 2007, S. 161–222, hier S. 203–222: »Dritte Satire: Die Malerei«.



8 Johann Liss, Römische Bentaufnahmezeremonie (?), um 1623, Handzeichnung. Staatlichen Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. KdZ 14284 (Foto: Staatlichen Museen zu Berlin)

stießen sie auf einhellige Ablehnung. Die Bamboccianti waren wegen ihrer Lebensweise, aber auch wegen ihrer Kunst bei ihren ortsansässigen Malerkollegen nicht geachtet. Im Briefwechsel des römischen Malers Andrea Sacchi mit seinem Bologneser Kollegen Francesco Albani berichtet dieser 1651 verärgert, daß die Malerei in seiner Stadt wegen einiger fehlgeleiteter Maler im Verfall begriffen sei. Albani urteilte in seinem Antwortbrief ebenso scharf und nannte deren Bilder »monströse Fehlgeburten«, die zu »ewiger Schamröte« verurteilt seien.<sup>12</sup>

Wie den italienischen Zeitgenossen, sind auch der kulturhistorischen Forschung die geschilderten Rituale des sogenannten »Tauffestes« befremdlich und über ihren Ursprung

bzw. ihre Bedeutung ist kontrovers diskutiert worden; ich möchte hier einen eigenen Vorschlag machen.

Zuvor ein kurzer Überblick, wie bisher in der historischen bzw. kunsthistorischen Literatur eine Erklärung für die Benterituale versucht wurde. Die Reihe muß mit Godfried Joannes Hoogewerff beginnen, der in Rom Direktor des niederländischen historischen Instituts in den 1920er bis 1940er Jahren war, und dem wir die ersten, noch heute gültigen Standardwerke zur nordalpinen Künstlergruppe in Rom verdanken.

Hoogewerff vermutete eine Ableitung der Benteremonien aus denen des Ordens vom Goldenen Vlies,<sup>13</sup> löste aber die naheliegende Frage nicht auf, wie die Bamboccianti an das streng gehütete Aufnahmezeremoniell des Ordens ge-

<sup>12</sup> CARLO CESARE MALVASIA, *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, hier Bd. 2, S. 179f.

<sup>13</sup> G.(ODFRIED) J.(OANNES) HOOGWERFF, *De Bentvueghels* (Utrechtse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis Bd. 1), 's-Gravenhage 1952, S. 101–123 (»De Bentvogels en hun feestgelagen het roemloos einde«), bes. S. 102.

kommen sein könnten. Dieser wurde 1430 von Herzog Philipp dem Guten von Burgund begründet und nahm neue Mitglieder in einem offiziellen und einem geheimen Zeremoniell auf. Von dem ersten Teil sind zeitgenössische Berichte überliefert, von dem geheimen zweiten Teil kein einziger.

Hoogewerff wurde lange nicht widersprochen, bis Svetlana Alpers in ihrem Buch *Kunst als Beschreibung, Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts* nahelegte, daß die Bentvuegels aus einem Minderwertigkeitskomplex heraus sich über Antike und Kirche bei ihren Festen lustig machten: »Sie weigerten sich, die Regeln der italienischen Maler zu befolgen, und hinterließen ihre Spur in Form von witzigen Kritzeleien an hierfür geeigneten Wänden. Indem sie sich selbst und ihre Umgebung derart belustigten, reflektierten sie vermutlich aber auch ihr Anderssein. Und für einen kurzen Augenblick mochte es ihnen mit ihren Possen gelingen, ein Gefühl der Unterlegenheit niederzukämpfen.«<sup>14</sup>

David Levine hat sich seit seiner Dissertation *The Art of Bamboccianti* von 1984 in jüngster Zeit wohl am häufigsten mit dieser Künstlergruppe beschäftigt.<sup>15</sup> 1990 gipfeln seine Überlegungen in der These, daß die Rituale der nordalpinen Künstlern als Modell zu einer »Bent-Akademie« zu interpretieren seien und diese *Bentmaler-Akademie* wiederum zur römischen *Accademia di San Luca* ein Gegenmodell abgab. Für die Schilderbent sei der Wein die künstlerische Hauptinspirationsquelle gewesen und deshalb wären alle Rituale auf die Verehrung des Weingottes Bacchus hinausgelaufen. Die Bentfeiern und Bentrüten seien somit als Ausdruck einer eigenen Kunsttheorie zu verstehen und zwar in der Art, daß Kunst sich an Bacchus inspiriere, daß sie mythischen Ursprungs und nicht erlernbar sei.<sup>16</sup>

Die Kölner Ausstellung *I Bamboccianti* von 1991 betont einen gesellschaftspolitischen Aspekt und bezeichnet schon im Untertitel die Gruppe als *Malerrebellin im Rom des Barock*. In den Katalogbeiträgen wird nahegelegt, daß sich

<sup>14</sup> SVETLANA ALPERS, *Kunst als Beschreibung, Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, (engl. Ausg. Chicago 1983) Köln 1985, S. 30.

<sup>15</sup> Siehe zum Beispiel DAVID A. LEVINE, »Pieter van Laer's Artists' Tavern. An Ironic Commentary on Art«, in *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert* (Symposium Berlin 1984), hg. v. Henning Bock/Thomas W. Gaetgens (Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz Sonderband 4), Berlin 1987, S. 169–191; DAVID A. LEVINE, »The Roman Limekilns of the Bamboccianti«, *The Art Bulletin*, 70 (1988), S. 569–589.

<sup>16</sup> DAVID A. LEVINE, »The Bentvueghels, »Bande Académique«, in *IL 60, Essays honoring Irving Lavin on his sixtieth birthday*, hg. v. Marilyn Aronberg Lavin, New York 1990, S. 207–219. Der Autor hat den Begriff der »Bande Académique« übernommen von J.(EAN) B.(APTISTE) DESCAMPS, *La Vite des peintres flamands, allemands et hollandais*, [...], 4 Bde., Paris 1753–1764, hier Bd. 2, 1754, S. 401f. und Bd. 3, 1760, S. 401f. Dem Ansatz von Levine folgt unkritisch MARTINA GEISSLER, »Die Feste der »Bentvueghels«. Eine Kombination aus Albernheit und Spitzfindigkeit«, in *Albernheit als Methode, Kritische Berichte*, 31.3 (2003), S. 13–23.

diese »Rebellin« gegen die sozio-ökonomischen, wie politischen Verhältnisse im päpstlichen Rom des 17. Jahrhunderts wandten und dies durch ihre Künstlerfeste aber auch mittels ihrer Kunst zum Ausdruck brachten.<sup>17</sup>

In ihrer Freiburger historischen Dissertation *Bambocciade, Bild und Abbild des römischen Volkes im Seicento* wendet sich Uta Piereth 1996 gegen die vorgetragenen Interpretationen, doch hat auch sie für die so merkwürdig anmutenden Rituale keine Erklärung und kommt zu dem Schluß: »Wenn man darin [in den Bentfeiern und Bentrüten] überhaupt eine Grundhaltung ablesen möchte, die über derbübermütige Unbefangenheit hinausgeht, dann am ehesten diejenige, daß die Künstlergruppe nicht bereit war, den akademisch und höfisch-normierten Reigen der Sacchi, Bernini und da Cortona mitzutanzten.«<sup>18</sup>

Soweit zum Stand der Forschung. Meine Auflösung des Ursprungs der Bentrüten ist viel weniger kompliziert. Die Herleitung ist jedoch für den jetzigen Stand kunsthistorischer Sichtweisen ungewohnt, denn die Bentrüten sind den Gesellenfesten nordalpiner Handwerkszünfte entlehnt. Dazu muß man grundsätzlich feststellen, daß auch die Künstler, von wenigen Ausnahmen abgesehen, in Zünften organisiert oder zumindest zunftähnlichen Ordnungen unterworfen gewesen waren. In meiner noch ungedruckten Habilitationsschrift<sup>19</sup> habe ich mich damit ausführlicher beschäftigt, hier mag es für das neue Thema der römischen Künstlerfeste genügen zu betonen, daß der frühneuzeitliche Künstler so gar nicht in das Bild passen will, was sich das in seinen Anfängen idealistisch geprägte Universitätsfach Kunstgeschichte von ihm gemacht hat. Der Künstler der Frühen Neuzeit war Handwerker, das heißt, vom Eintritt in die Lehre über die mehrjährige Gesellen- und Wanderzeit, die anschließende Meisterprüfung, die Eheschließung bis hin zur Gründung und Führung einer eigenen Werkstatt, dem Ankauf der Arbeitsmaterialien und letztendlich dem Verkauf der Kunstwerke selbst, wurde alles von der Zunft zu regeln versucht.<sup>20</sup>

Für unser Thema sind nun die Gebräuche und Rituale, die beim Freisprechen der Lehrlinge unternommen wurden,

<sup>17</sup> *I Bamboccianti, Niederländische Malerrebellin im Rom des Barock* (Ausstellungskatalog Köln/Utrecht), hg. v. David A. Levine/Ekkehard Mai, Mailand 1991.

<sup>18</sup> UTA PIERETH, *Bambocciade, Bild und Abbild des römischen Volkes im Seicento* (Freiburger Studien zur Frühen Neuzeit Bd. 1), (Diss. Fribourg 1996) Bern u. a. 1996, S. 64.

<sup>19</sup> In großer Dankbarkeit bin ich Wolfgang Wolters verbunden, für ihre Gutachtertätigkeit möchte ich an dieser Stelle auch Robert Suckale und Frank Büttner danken.

<sup>20</sup> ANDREAS TACKE, »Johann Hauer. Nürnberger Flach- und Ätzmaler, Kunsthändler, Verleger und Dürerforscher des 17. Jahrhunderts. Eine Fallstudie zur handwerksgeschichtlichen Betrachtung des Künstlers im Alten Reich«, in »*Der Maler Ordnung und Gebräuch in Nürnberg*«. *Die Nürnberger Maler(zunft)bücher ergänzt durch weitere Quellen*,



9 Frontispiz und Titelblatt, in: Friedrich Friese, *Ceremoniel der Buchbinder*, Leipzig 1712 (Foto: Archiv des Verfassers)

wichtig. In einer beeindruckenden Quellensammlung hat sie Rudolf Wissell in seinem mehrbändigen Werk *Des alten Handwerks Recht und Gewohnheit* zusammengetragen.<sup>21</sup> Seine wichtigste Stütze waren die am Anfang des 18. Jahrhunderts publizierten Einzelordnungen der Handwerke, die Friedrich Friese in Druck gab. Der Verdienst Frieses liegt für die Zunftforschung darin, daß er nicht nur die offiziellen Gebräuche, sondern »auch diejenigen lächerlichen und bißweilen bedenklichen Actus wie auch Examina bei dem

Gesellenmachen« auflistet (Abb. 9).<sup>22</sup> Das heißt, wir verdanken diesem Autor Schilderungen, die bis dahin von den Zünften streng geheim gehalten worden waren. Denn die sogenannte »Gesellentaufe« – also das Fest, welches den Übergang von der Lehr- zur Gesellenzeit markierte – gehörte nicht zum Handwerksrecht sondern in den Bereich der Rituale. Und diese Rituale waren streng gehütete Handwerksgeheimnisse. Jedes neuaufgenommene Mitglied wurde zum Schweigen verpflichtet, sie durften nicht verschriftlicht werden.

Geht man die einzelnen Beschreibungen Frieses durch, lassen sich in allen Punkten die römischen Bentfeste mit den nordalpinen Handwerksritualen vergleichen, die anlässlich

*Genealogien und Viten des 16., 17. und 18. Jahrhunderts*, hg. v. Andreas Tacke, bearb. v. Heidrun Ludwig/Andreas Tacke/Ursula Timann. In Zusammenarbeit mit Klaus Frhr von Andrian-Werburg/Wiltrud Fischer-Pache. *Genealogien und Viten Friedrich von Hagen*, Register Friedrich von Hagen/Andreas Tacke, München/Berlin 2001, S. 11–141, sowie ANDREAS TACKE, »Dresdner Malerordnungen der Frühen Neuzeit, Ein Quellenbeitrag zur Kunstgeschichte als Handwerksgegeschichte«, *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 2001, S. 29–47.

<sup>21</sup> RUDOLF WISELL, *Des alten Handwerks Recht und Gewohnheit*, 2., erw. u. bearb. Ausg. hg. v. Ernst Schraepfer (Bd. 4–6 bearb. v. Harald Reissig) (Einzelveröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin Bd. 7), 6 Bde., Berlin 1971–1988.

<sup>22</sup> FRIEDRICH FRIESE, *Der vornehmsten Künstler und Handwercker Ceremonial-Politica, in welcher nicht allein dasjenige / was bey dem Auffdingen / Loßsprechen und Meister werden nach denen Articul-Briefen unterschiedener Oerter / von langer Zeit her in ihren Innungen und Zünften observiret worden / sondern auch diejenigen lächerlichen und bißweilen bedenklichen Actus wie auch Examina bey denen Gesellen=machen [...]*, Leipzig 1705–1715.

der Aufnahme eines freigesprochenen Lehrlings in die Zunft durchgeführt wurden.

Obwohl die verschiedenen Handwerke ihre Gesellenfeiern unterschiedlich ausformten, ist allen gemeinsam, daß sie einer Taufe nachgebildet waren: Die Handlung fand in abgedunkelten Wirtshausräumen statt, der »Novize« wählte sich »Pfaffe« und »Paten«, er wurde scherzhaft und mitunter schmerzlich auf sein Handwerk hin geprüft, Ortskenntnisse wurde in auswendig gelernten Versen abgefragt, der Prüfling hatte zudem Scherzaufgaben zu lösen, bei denen er mitunter verkleidet wurde.

So liest man beispielsweise zur Gesellentaufe der Buchbinder bei Friese:

»Die Gesellen kleiden den Lehrling an / setzen ihm einen papiernen bunten Hut auff / binden ihn um den Leib und Beine papierne Späne / und kehren ihn mit den Besem / gleich als ein staubigtes Holtz ab. [...] Es kleidet sich ein Gesell / als ein Barbierer an / zu diesem kommt ein anderer Gesell / und saget / es sey ein vornehmer Herr da / der wolte gerne bedienet seyn. Nachdem nun der Lehrling hintritt / bietet man ihm einen Stuhl zu sitzen / ziehet aber solchen so bald er sich setzen will / hinweg / und dieses geschiehet etliche mahl. Endlich wird er mit einen höltzernen Messer poßirlich geputzet / und mit Kleyen gepudert«.

Nun werden dem Junggesellen die Verhaltensregeln und -normen, die er künftig zu beachten hatte, »eingebleut«; der »ungehobelte« Geselle wurde unter Hohn und Spott »geschliffen«. Friese berichtet dazu weiter:

»Darauf bringet einer ein rund Stückgen Holtz / so etwan anderthalbe Spanne lang / und Arms dicke ist / und saget er wolle gerne dieses Buch binden lassen / wie bald er könne fertig werden / darauf darff der Lehrling sagen: in 2. Stunden. [...] Nun muß sich der Lehrling auf das Holtzgen vor einem Meister oder Alt=Gesellen niedersetzen / und auf die Fragen / wie nemlich mit Einbindung eines Buches von Anfang bis zu Ende müsse verfahren werden / accurat antworten. [...] Ein jeder Gesell hat einen Rühr=Löffel in der Hand / und einer ziehet zuweilen dem Lehrlinge das Höltzgen umvermerckt weg / und wirfft es auf die Gasse. Darauf laufft der Lehrling und holet es wieder. Wenn er nun wiederkommt / kriegt er etliche Schläge mit denen Rührlöffeln von denen in der Reihe stehenden Gesellen / so da ruffen: Gesellschaft zur Arbeit! zur Arbeit! So bald sich der Lehrling von seinen Examinator niedergesetzt / fraget dieser jenem: Woher Gesellschaft? darauf wird von den Lehrling geantwortet: Von der Arbeit. Ferner von was vor Arbeit? Da muß nun der Lehrling wohl mercken / wovon zuletzt geredet worden / sonst kriegt er von dem Examinatore einen schlag mit dem Rührlöffel auf die flache Hand. Ingleichen wenn gefragt wird / woher der Lehrling dieses oder jenes z.E. Leim / Zwirn / Hefftnadel etc. hernehme? So muß er antworten: Von der Wittfrau als bey welche er arbeitet. Was geschiehet

ferner? Es muß der Lehrling sein Holtz / so man das Buch nennet / auf den Tisch setzen / da denn die Gesellen ihm mit den höltzernen Rühr=Löffeln auf die Finger kloppen. [...] Es wird noch ein so genanntes post Examen darinnen dem Lehrlinge lauter Schertz=Frage vorgeleget werden angesetzt. [...] Quaest., Warum setzet man einen Hahn auf die Kirch=Spitze? Resp., Weil / wenn es eine Henne wäre / müsten die gelegten Eyer herabfallen; und die Buchbinder können wenig Eyer=Weiß zu ihrer Arbeit bekommen? Was ist noch zu erinnern? Man hatte sonst noch einen Actum oder Ceremonie dabey / da nemlich dem neuen Gesellen Wasser / oder Wein auf den Kopff gegossen / und ein gewisser Nahme / nebst seiner Verehrung von denen Beyständen gegeben ward«.<sup>23</sup>

Diesen Aliasnamen hatte er während seiner Wanderschaft zu führen und konnte ihn erst bei der Zulassung zum Meister wieder ablegen. An diesen eigentlichen Taufakt – welcher mit Wasser, Wein oder Bier vorgenommen wurde –, schloß sich eine allgemeine Zeche an, deren Kosten zum größten Teil der neue Geselle zu tragen hatte. Bei diesem Essen durfte vierundzwanzig Stunden lang keiner unerlaubt den Tisch verlassen. Mitunter zog man anschließend in Scherzprozessionen vor die Tore der Stadt.

Mit der Aufhebung der Zünfte zu Anfang des 19. Jahrhunderts erledigten sich diese Rituale von selbst. In Mainz hat sich jedoch bis heute das sogenannte »Gautschen« erhalten: Am Johannesfest – dem Namenstag von Johannes Gutenberg – werden die Buchdruckerlehrlinge zur Aufnahme in die Gesellschaft in mit Wasser gefüllten Holzfässern mehrmals untergetaucht, also getauft – dies geschieht zur Gaudi aller heute öffentlich.<sup>24</sup>

Mit den nordalpinen Gesellentaufen vermeint man, eine Regieanweisung für das Künstlerfest der Bamboccianti vor sich zu haben. Der Transfer dieser einst geheimen Handwerksrituale nach Rom erfolgte zu ihrer Zeit durch die Künstler selbst, die ja in ihren Heimatländern Zunftmitglieder waren. Das zahlreiche Vorhandensein junger ausländischer Künstler im Italien des 17. Jahrhunderts erklärt sich unter anderem auch daher, daß sich die meisten von ihnen anlässlich der vorgeschriebenen Gesellenwanderschaft hier aufhielten. Die Zunftordnungen schrieben auch für Maler eine mehrjährige Wanderschaft zwingend vor und für nordalpine Malergesellen führte der Weg oft nach Italien. In Rom waren sie so zahlreich, daß sie eine Künstlerkolonie bilden konnten. Wichtig ist festzustellen, daß ihre Festveranstaltungen Teil der Alltagskultur der nordalpinen Künstler waren und zu ihrer kulturellen Identität gehörten;

<sup>23</sup> FRIESE 1705–1715 (Anm. 22), Buchbinder 1712, meine Einzelzitate auf S. 564 bis S. 586.

<sup>24</sup> Den Hinweis verdanke ich Kerstin Merkel (Eichstätt).

es ging ihnen um die Wahrung des Eigenen in der Fremde. Von den Italienern wurden diese jedoch als kulturelle Differenz wahrgenommen und als gegen ihre Ordnung stehend beschrieben.

Im Rom der Frühen Neuzeit haben wir also – wenn man so will – zwei Klassen von Künstlern vor uns, die Künstler, die nördlich der Alpen ausgebildet wurden und einige Jahre in Italien verbrachten, sowie die einheimischen Künstler, die die nordalpine Zunftform nicht mehr kannten oder vorsichtiger formuliert, zumindest nicht mehr in ihrer alles reglementierenden Form. Der Systemunterschied bestand darin, daß die Alltagsrealität des nordalpinen Künstlers durch die Zünfte, die Gilden geprägt war, während der italienische Künstler sich dem annäherte, was wir heute gemeinhin unter einem Künstler verstehen. Hier wäre die Frage anzuschließen, was italienische Künstler taten, um ihre soziale Stellung innerhalb der Gesellschaft zu verbessern, sprich welche Nobilitierungsstrategien sie verfolgten, um weiter aufzusteigen – doch muß dieser Komplex hier vernachlässigt werden.<sup>25</sup>

Sandrart hat den sozialen Gegensatz zwischen der nord- bzw. südalpinen Lebenswelt des bildenden Künstlers erkannt und sich fortan für eine Veränderung des künstlerischen Selbstverständnisses im Norden eingesetzt. Ein Kampf gegen Windmühlen, denn – um es abzukürzen – erst Napoleon setzte um 1800 dem nordalpinen Zunftwesen ein Ende. Erst dann wurde zur Regel, was vorher die Ausnahme war, nämlich die Ausbildung der Maler in Kunstakademien.

Nördlich der Alpen bildeten sich im frühen 17. Jahrhundert die ersten dieser Art heraus. Jene informellen Künstlerkreise, die sich zum gemeinsamen Handzeichnen trafen. Die Zeichenschulen wurden zeitgenössisch »Academien« genannt. Sie sollten den Systemwechsel, der wie gesagt erst mit Napoleon eintrat, einleiten: weg vom Handwerk hin zu einer Ausbildung an einer Kunstakademie. Die von den frühneuzeitlichen Künstlern privat betriebenen Malerakademien sollten die entscheidende Differenz zwischen der Ausbildung des Handwerks und der Akademie markieren: Die Kompetenz sollte vornehmlich nicht mehr induktiv erworben werden, durch die Mitarbeit des Lehrlings im Produktionsablauf, sondern deduktiv, indem der Akademieschüler die Prinzipien der Malerei, nicht nur ihre handwerklichen Techniken beherrschen lernte. Sandrart selbst hat diese Form während seiner Lehre bei Gerrit van Honthorst in Utrecht kennengelernt, der diese wiederum zuvor in Italien studiert hatte.

<sup>25</sup> Siehe beispielsweise SEBASTIAN SCHÜTZE, »Arte Liberalissima e Nobilissima, Die Künstlernobilitierung im päpstlichen Rom – ein Beitrag zur Sozialgeschichte des Künstlers in der frühen Neuzeit«, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 55 (1992), S. 319–352.

Pauschalierend können wir feststellen, daß diese informellen Künstlerakademien noch nicht erforscht sind;<sup>26</sup> am weitesten ist bisher die niederländische Forschung, beispielsweise zu Utrecht gekommen.<sup>27</sup>

Wie ein roter Faden durchzieht die Frage nach einer fortschrittlichen Künstlerausbildung Sandrarts *Teutsche Academie*. Nahezu keine seiner Künstlerliven, die Zeitgenossen vorstellen, kommt ohne den Hinweis aus, ob der Kollege sich in »Academien« geschult hat oder nicht. Für Sandrart sind die informellen Künstlerkreise, bei denen man dem gemeinsamen Handzeichnen nachging oder sich gemeinsam Kunstwerke ansah, das Gegenmodell zur Ausbildung des Künstlers in Zünften.

Die römischen Bentfeste stehen in einem krassen Gegensatz zu Sandrarts Vorstellung von einer fortschrittlichen Künstlerausbildung, denn sie sind der jahrhundertealten Zunfttradition verpflichtet; nur wo es notwendig wurde,

<sup>26</sup> Siehe die Einleitung zu NIKOLAUS PEVSNER, *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge 1940, und (inhaltlich gleich) NIKOLAUS PEVSNER, *Die Geschichte der Kunstakademien*, München 1986. Den Weg zu einer solchen Forschung habe ich aufzuzeigen versucht in ANDREAS TACKE, »Vom Handwerker zum Künstler, Thesen zu den Anfängen der deutschen Akademien nach dem Westfälischen Frieden« in 1648. *Paix de Westphalie, l'art entre la guerre et la paix* [...] (Actes du colloque Münster/Osnabrück 19 novembre 1998, Paris 21–22 novembre 1998), hg. v. Jacques Thuillier/Klaus Bußmann, Paris 1999, S. 319–334; ANDREAS TACKE, »Wenn Sie meinen Rat hören wollen, meine Herren, ...«, Zu Antiken, Abgüssen und weiblichen Aktmodellen in nordalpinen Akademien und Künstlerwerkstätten des 17. Jahrhunderts« in BARBARA ESCHENBURG, *Pygmalions Werkstatt, Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus* (Ausstellungskatalog München), hg. v. Helmut Friedel mit Beiträgen v. Mechthild Fend/Andreas Tacke, Köln 2001, S. 55–70, und ANDREAS TACKE, »Raths=Herren, Geschlechter und Kaufleuthe, Zur Rolle von Dilettanten beim Aufbau frühneuzeitlicher Kunstakademien und ihre Darstellungen in Akademiebildern«, in *Johann Heiß, Schwäbischer Meister barocker Pracht* (Ausstellungskatalog), Friedrichshafen 2002, S. 140–149.

<sup>27</sup> In der niederländischen Forschung hat sich die konsequente Verwendung des Begriffs »Zeichenschulen« statt »Akademien« für die nördlichen Provinzen der Niederlande des 17. Jahrhunderts durchgesetzt; zur Begriffsdiskussion siehe den Kommentar von Hessel Miedema in seiner von ihm hg. Ausgabe von KAREL VAN MANDER, *Den grondt der edel vry schilder-const*, 2 Bde., Utrecht 1973; hier Bd. 2, S. 303f.; sowie HESSEL MIEDEMA, »Kunstschilders, gilde en academie. Over het probleem van de emancipatie van de kunstschilders in de Noordelijke Nederlanden van de 16de en 17de eeuw«, *Oud Holland*, 101 (1987), S. 1–34; HESSEL MIEDEMA, »Over vakonderwijs aan kunstschilders in de Nederlanden tot de 17de eeuw«, in *Academies between Renaissance and Romanticism of Art* (Leids Kunsthistorisch Jaarboek Bd. 5–6), 's-Gravenhage 1989, S. 268–282; HESSEL MIEDEMA, *Karel van Mander. The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of the ›Schilder-boeck‹ (1603–1604)*, 5 Bde., Doornspijk 1994–1998, hier Bd. 2, 1995, S. 70–72, und E. A. DE KLERK, »Academy-Beelden« and »Teeken-Schoolen« in Dutch Seventeenth-century Treaties on Art«, in *Academies between Renaissance and Romanticism of Art* (Leids Kunsthistorisch Jaarboek Bd. 5–6), 's-Gravenhage 1989, S. 283–288.

sind sie den römischen Gegebenheiten angepaßt worden. Sandrart entpuppt sich bei der Beschreibung seines eigenen römischen Willkommensfestes also als ein von der nordalpinen Lebenswelt geprägter Künstler, mit anderen Worten, es tut sich eine Differenz von Anspruch und Realität auf.

Sandrart war von seiner Herkunft her traditionsverhafter, als seine Diskurse über eine fortschrittliche Künstlerausbildung vermuten lassen: Er genießt das Ritual nach »niederländischer Manier«, also nach alter nordalpiner Handwerkstradition, läßt bei seiner Beschreibung aber alles weg, was zu sehr auf die Herkunft der Rituale schließen ließe. Ohne Zweifel gelangte Sandrart in Rom zu der Überzeugung, daß der Künstler von Zunftfesseln befreit arbeiten sollte. Zu den zahlreichen Motiven, die die frühneuzeitliche »Italiensehnsucht« bestimmten,<sup>28</sup> sollte dieser Aspekt für nordalpine Künstler hinzugerechnet werden: Italien war das Land, wo sie von den Zunftfesseln befreit arbeiten konnten.

Das nur auf den ersten Blick nebensächliche und scheinbar nur autobiographische Detail aus Sandrarts *Lebenslauf* ist paradigmatisch dafür, wie alle Künstlerviten in der monumentalen *Teutschen Academie* gelesen werden sollten. Denn Sandrarts gebetsmühlenartig vorgetragener Hinweis, welcher seiner zeitgenössischen Künstlerkollegen dem Handzeichnen in den Künstlerakademien nachging oder nicht, ist nur vor dem Hintergrund seiner und ihrer nordalpinen Herkunft zu verstehen.

Die nächste Generation nordalpiner Künstler in Rom profitierte davon. So berichtet beispielsweise der Sandrart-Schüler Matthäus Merian der Jüngere, daß er sich in Rom »zu den Italienern hielt«, also die nordalpine Künstlerkolonie in Rom mied, da sie auch in der Tiberstadt – wo eigentlich Freiheit sich bot – ihren Handwerksritualen verhaftet blieb. Sich zu den Italienern halten, steht für den Sandrart-Schüler Merian für die Auffassung, daß die Malerei eine freie Kunst sei.<sup>29</sup>

Nach seinem mehrjährigen Romaufenthalt in die Heimatstadt zurückgekehrt, holte auch Merian den Jüngeren im Jahre 1645 – wie schon zehn Jahre zuvor Sandrart – die

nordalpine Alltagsrealität jedoch wieder ein. Beide konnten nur als Mitglieder der Frankfurter Malerzunft ihre künstlerische Arbeit ausüben.

Ob dies für Sandrart nicht auch ein Grund war, nach seiner Rückkehr (1635) aus Rom in Frankfurt nur einen Zwischenstopp einzulegen und dann – mit Merian den Jüngeren als Malerlehrling – weiter nach Amsterdam zu ziehen? In seiner Autobiographie gilt ausschlaggebend der Dreißigjährige Krieg, der bei seiner Romrückkehr seine Heimatstadt Frankfurt erreicht hatte. Doch mag dies nicht der alleinige Grund gewesen sein, denn in Amsterdam betrieb Sandrart ein Maleratelier, wie er es in Frankfurt niemals hätte führen dürfen. Schon die Anzahl der dort von ihm beschäftigten Gesellen wäre ihm in Frankfurt von der dortigen Malerzunft nicht zugestanden worden.

Seine Autobiographie verfaßte Sandrart nach einer langen und sehr erfolgreichen Tätigkeit als Maler in verschiedenen Ländern. Mit dem *Lebenslauf und Kunst-Werke des WolEdlen und Gestrengen Herrn Joachims von Sandrart auf Stockau / Hochfürstl. Pfalz-Neuburgischen Rahts*: erreicht die *Teutsche Academie* ihren Abschluß und Höhepunkt. Es gibt im deutschen Sprachraum nur wenige Künstler des 17. Jahrhunderts, die in der Lage gewesen wären, auf Basis der eigenen internationalen Berufs- und Reisetätigkeit eine vergleichende Betrachtung über die Stellung von Kunst und Künstlern im frühneuzeitlichen Europa anzustellen, wie es Sandrart in seiner Autobiographie, aber auch in kunsttheoretischen Diskursen und in den Viten seiner zeitgenössischen Künstlerkollegen, die den originären Kern seiner *Teutschen Academie* ausmachen, gelingt. Er nutzte seine Erfahrung beim Abfassen der *Teutschen Academie* und schälte das vorherrschende Gegensatzpaar von alter, zunftgebundener und moderner Künstlerausbildung in »Academien« heraus. Die Bedeutung seines Eintretens für eine theoretisch fundierte Ausbildung in einer »Academie« ist jedoch ohne die Kenntnis der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Sozialgeschichte von Kunst und Künstlern nicht zu verstehen.

<sup>28</sup> Darüber ist schon viel geschrieben worden (zuletzt im Sammelband von HILDEGARD WIEGEL [Hg.], *Italiensehnsucht, Kunsthistorische Aspekte eines Topos*, München/Berlin 2004), aber kaum – soweit ich sehe – darüber, das Italien für den frühneuzeitlichen Künstler mit nordalpiner Herkunft ein Land war, in dem er ohne Zunftfesseln arbeiten konnte.

<sup>29</sup> Siehe ANDREAS TACKE, »Italiensehnsucht und Akademiegedanke. Das Baseler Familienporträt Matthäus Merians des Jüngeren«, in *Der unbestechliche Blick. Festschrift zu Ehren von Wolfgang Wolters zu seinem siebzigsten Geburtstag / Lo sguardo incorruttibile. Studi di storia dell'arte in onore di Wolfgang Wolters in occasione del settantesimo compleanno*, hg. v. Martin Gaier/Bernd Nicolai/Tristan Weddigen, Trier 2005, S. 73–83.