

Andreas Tacke

Der Künstler über sich im Dreißigjährigen Krieg Überlegungen zur Bildlichkeit von Selbstwahrnehmung in der Frühen Neuzeit*

„Not bricht Eisen und kennt kein Gesetz.“ Mit diesem Diktum entschuldigte das Augsburger Stadtre Regiment einen Handwerker, der angeklagt war, sich und seine Familie von Hundefleisch ernährt zu haben. Es gäbe, so seine Begründung, in den kriegsbedingten Hungerjahren weitaus „unnatürlichere Sachen“, die als Nahrung dienen müßten. Nur allzuoft ernährte man sich in der besetzten Stadt und auf dem zerstörten Land nämlich sogar von Menschenfleisch.

Die Frühneuzeitforschung hat sich in zahlreichen Einzeluntersuchungen des durch zeitgenössische Quellen verbürgten Schreckensszenarios angenommen und ein differenziertes Bild des gräßlichen Panoptikums entstehen lassen. In zunehmendem Maße wird nun die Frage gestellt, wie die von Hungersnöten und Kriegsgreuel heimgesuchten Menschen diese Lebensbedingungen verkräfteten und welche Formen der psychischen Krisenbewältigung sie ausbildeten.

An einer solcherart ausgerichteten Wahrnehmungs- und Bewältigungsgeschichte des Dreißigjährigen Krieges hat das Fach Kunstgeschichte bisher kaum Anteil. Zwar steuerte es zahlreiche wichtige Beiträge zu Darstellungen von Krieg und Frieden in der Kunst der Frühen Neuzeit bei, jedoch steht eine Diskussionsbeteiligung an einer alltagsgeschichtlich orientierten Kunst- und Kulturgeschichte des Dreißigjährigen Krieges für die Kunstwissenschaft noch aus.

In erster Linie liegt das darin begründet, daß das Interesse bislang vornehmlich bildenden Künstlern galt, die sich in der Auftragskunst mit der Kriegs- und Friedensproblematik befaßten, wenn man so will, eine ‚offizielle‘ Sicht zur Darstellung gelangen ließen. Oder daran, daß bestimmte Bildthemen – wie Schlachten – rasch zum erfolgreichen Genre avancierten und in distanzierende

* Mein herzlicher Dank gilt Dr. Hans-Martin Kaulbach (Stuttgart) und Dr. Achim Riether (München/Stuttgart) dafür, daß sie mich an den Ergebnissen ihrer noch unpublizierten Forschungen zu einigen der auch hier behandelten Zeichnungen (von Herr und Meyer) großzügig haben teilhaben lassen. Prof. Dr. Wolfgang Weber (Augsburg) werden Literaturhinweise, eine kritische Durchsicht des Manuskriptes Dr. Iris Lauterbach (München) verdankt. Für Auskünfte danke ich Dr. Katrin Achilles-Syndram (Berlin), Dr. Peter Diemer (München), Dr. Christian Hecht (Erlangen), Dr. Gode Krämer (Augsburg), PD Dr. Werner Wilhelm Schnabel (Erlangen-Nürnberg), Dr. Werner Taegert (Bamberg), Jaap van der Veen (Amsterdam) sowie den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern im Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (Den Haag).

Bildsprache eingekleidet wurden. Zu einer vorläufigen Bilanz dieser Forschungen gehört, daß der Künstler selbst nicht erkennbar wird. Aber ist daraus der Schluß zu ziehen, daß der frühneuzeitliche Künstler keine ‚private‘ Sicht auf den Dreißigjährigen Krieg kannte, von dem er wie jeder andere im Reich betroffen war? Wir werden versuchen, dieser Frage nachzugehen und dabei in den Mittelpunkt unserer Betrachtung die von der Kunstgeschichte im wertenden Sinne als ‚Kleinmeister‘ titulierten Künstler rücken.

Die ikonographischen Beispiele finden sich in Süddeutschland und sind in jenen Jahren entstanden, als Bayern Schauplatz des Dreißigjährigen Krieges war. Obwohl es bis heute noch keine auch nur annähernd vollständige Bibliographie edierter (schriftlicher) ‚Selbstzeugnisse‘ aus dem Dreißigjährigen Krieg gibt, gar eine Übersicht über die unpublizierten Diarien und Chroniken der Epoche, haben wir zu vielen süddeutschen Städten – wir führen Augsburg und Ulm sowie, im weiteren Verlauf dieser Abhandlung, Nürnberg an – einen als gut zu bezeichnenden Erschließungs- und Forschungsstand.

„jamer und not, hunger und todt“

Bayern wurde vom Kriegsbeginn in Böhmen nicht unmittelbar betroffen. Die Lage änderte sich jedoch mit dem ‚Schwedeneinfall‘ grundlegend: Am 6. Juli 1630 landete Gustav Adolf (1594, König 1611–1632) auf Usedom. Ohne entscheidenden Widerstand konnte er in den folgenden Monaten seine Basis verbreitern. Erst Ende des Jahres stieß Tilly (1599–1632) zu den Ligatruppen. Nach der Schlacht bei Breitenfeld am 17. September 1631, in der das kaiserliche Heer eine schwere Niederlage erlitt, rückten die Schweden weiter vor. Am 18. Oktober war bereits Würzburg genommen. Im März 1632 begann dann die schwedische Offensive gegen Franken, Schwaben und das Herzogtum Bayern; die Hungersnot war den Heeren schon vorausgeeilt.

Ebenfalls im März 1632 trat Nürnberg offen für die schwedische Seite ein und stellte Gelder, Kanonen und Truppen zur Verfügung. Das Eingreifen Wallensteins (1583–1634) und die Vereinigung seines Heeres mit dem Maximilian I. von Bayern (1573–1651, Herzog seit 1597/98, Kurfürst seit 1623) zwangen Gustav Adolf im Sommer 1632 dazu, in und um Nürnberg ein gewaltiges Lager aufzuschanzten. Der Abzug der Truppen und die Schlacht von Lützen – bei der Gustav Adolf am 15. November 1632 den Tod fand – bedeuteten nicht das Ende des Krieges, ebensowenig wie schon zuvor Tillys Tod am 30. April 1632 oder später der von Wallenstein am 25. Februar 1634 kriegsentscheidend gewesen waren. Süddeutschland erlebte auch weiterhin schwere Verwüstungen durch die hier operierenden schwedischen und ligistischen Truppen. Ganz Bayern gab nun die Bühne für den Dreißigjährigen Krieg ab.¹ Ein vorläufiges Ende

¹ Der allgemeine Überblick stützt sich auf Johannes Burkhardt: Der Dreißigjährige Krieg.

war mit der Schlacht von Nördlingen am 6. September 1634 eingeleitet. Im März 1635 mußte sich Augsburg ergeben, Ulm räumten die Schweden im folgenden Sommer. Für etwa ein Jahrzehnt, bis zum Einmarsch der Franzosen, konnte sich das in manchen Teilen entvölkerte Land erst einmal wieder ‚erholen‘.

Doch eilen wir nicht weiter voraus. Am 15. April 1632 hatte das schwedische Heer mit Gustav Adolf an der Spitze den Lech überschritten und zog am 24. April in Augsburg ein, das der schwedische König als eroberte und nicht als befreundete Stadt behandelte. Unser Augenmerk soll der schwedischen Besatzungszeit Augsburgs gelten, durch welche die Stadt eine nachhaltige Erschütterung seiner sozialen und wirtschaftlichen Strukturen erlebte. Gustav Adolf selbst – nachdem er vergebens versucht hatte, Ingolstadt zu nehmen – zog schon bald nach München weiter, vor dessen Toren die ersten schwedischen Truppen am 16. Mai erschienen. In der Residenzstadt lernte zur gleichen Zeit der spätere kurbayrische Hofmaler Caspar Amort d. Ä. (1612–1675), der sich ins Meisterbuch der Münchener Malerzunft wie folgt einschrieb: „[...] bin den 15. Augusty anno 1631, in 19. jar meines alters zu der malerey khommen, bey Hansen Tonauer [Donauer d. J.] seel.[ig] in schwedischen krieg und pestzeit gelehrt und anno 1640 alhie maister worden [...]“.²

Zu Augsburg im Dreißigjährigen Krieg stützen wir uns im folgenden auf die umfangreichen Quellenforschungen von Bernd Roeck (1989 und 1991).³ Ebenso für Augsburg, aber vor allem für das schwäbische Umland ist Werner Lengger (1996) heranzuziehen.⁴ Mit Roeck können wir – schon im Vorgriff auf eventuell aufkommende Zweifel am Wahrheitsgehalt der noch zu schildernden

Frankfurt a. M. 1992, sowie für Süddeutschland auf Dieter Albrecht: Das konfessionelle Zeitalter. Zweiter Teil: Die Herzöge Wilhelm V. und Maximilian I. In: Handbuch der Bayerischen Geschichte. Bd. 2: Das alte Bayern. Der Territorialstaat vom Ausgang des 12. Jahrhunderts bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Hrsg. von Andreas Kraus. 2., überarb. Aufl. München 1988, S. 393–457, bes. S. 444 ff., und Rudolf Endres: Der Dreißigjährige Krieg. In: Handbuch der Bayerischen Geschichte. Bd. 3,1: Franken, Schwaben, Oberpfalz bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Hrsg. von Andreas Kraus. 3., neu bearb. Aufl. München 1997, S. 486–495.

² Der Eintrag abgedruckt bei Volker Liedke: Das Meisterbuch der Münchner Zunft der Maler, Bildhauer, Seidensticker und Glaser (1566–1825). In: *Ars Bavarica* 10 (1978), S. 21–58, hier S. 34 (zitiert wird aus dem Stadtarchiv München: Zimelie 55, Bl. 22). Zum Künstler siehe Vera Schneider: Caspar Amort (1612–1675), Hofmaler und Zunftmeister in München (= Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, 52). Universität München, Magisterarbeit 1990.

³ Siehe Bernd Roeck: Eine Stadt in Krieg und Frieden. Studien zur Geschichte der Reichsstadt Augsburg zwischen Kalenderstreit und Parität (= Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 37). Göttingen 1989, und ders.: Als wollt die Welt schier brechen. Eine Stadt im Zeitalter des Dreißigjährigen Krieges. München 1991.

⁴ Siehe Werner Lengger: Leben und Sterben in Schwaben. Studien zur Bevölkerungsentwicklung und Migration zwischen Lech und Iller, Ries und Alpen im 17. Jahrhundert. Diss. Augsburg 1996.

grauenhaften Zustände während der schwedischen Belagerung Augsburgs – eingangs festhalten, daß die Hinweise auf konkrete kannibalistische Vorfälle in Augsburg so dicht sind, daß kaum ein Zweifel an den Berichten möglich ist.⁵

Ein prominenter Zeuge für jene Jahre ist der Augsburger Patrizier und Kunsthändler Philipp Hainhofer (1578–1647). In seinem „Diarium die Schwedische Occupation der Stadt Augsburg betreffend“ aus den Jahren 1632 bis 1635 schildert er ausführlich jenen Zeitraum, im welchem Augsburg unmittelbar vom Krieg betroffen war. Man erfährt über den Monat März 1635, daß das Elend in der Stadt so groß war, daß der Rat das Ansinnen ihrer Büchsenmacher verwarf, einen Handwerksgenossen aus dem Grund für unehrlich zu erklären, weil er mit seinem „Weib und Kindern aus Hunger einen Hund auszogen und geessen“ habe. Die angerufene Obrigkeit entschuldigte den gravierenden Verstoß gegen die Konvention damit, daß „Noth Eisen breche, kein Gesetz habe, und in dieser Theurung wohl unnatürlichere Sachen seyen vielfältig geessen worden.“⁶ In der Tat bestimmten weitaus „unnatürlichere Sachen“ den ‚Speiseplan‘: So berichtet der Andechser Abt Maurus Friesenegger (um 1590 bis 1655) über den Augsburger Hungerwinter 1634/35, daß „Pferde, Hunde, Katzen und Mäuse aufgezehrt“ würden, so daß „die Leute mit Abscheulichkeiten in dem Munde auf den Gassen tot umfielen (Man sagt, daß sie sogar Kinder- und Menschenfleisch gegessen)“.⁷ Und Bischof Heinrich V. von Knöringen (1599–1646) schreibt in einem Bericht nach Rom: „In Augsburg galten Leichen von noch nicht einen Monat alten Kindern, auch wenn sie an der Pest gestorben waren, als Leckerbissen; Toten, die nicht sofort begraben wurden, schnitten die hungrigen Mitbürger Füße und Brüste und solche Stücke ab, an denen mehr Fleisch ist. Lebende schlachteten lebende Menschen, um sie zu essen; tote Kinder wurden von den eigenen Müttern verzehrt.“⁸ Aus anderen Quellen erfahren wir, daß die Augsburger Totengräber sich beklagten, „daß man ihnen zahlreiche Verstorbene bringe, denen Brüste und anderes Fleisch fehlten; ein schwedischer Soldat raubt einer Frau den Einkaufskorb und findet zu seinem Entsetzen ein Stück Leichenfleisch darin, Tote werden schließlich nicht mehr begraben, sondern in den Lech geworfen – vorher sollen ihnen Haut und Fleisch abgeschnitten worden sein.“⁹

⁵ Vgl. Roeck: Stadt in Krieg und Frieden (Anm. 3), S. 438, Anm. 467.

⁶ Staats- und Stadtbibliothek Augsburg: 2^o Cod. S. 68, Bl. 76^r–76^v; vgl. Roeck: Stadt in Krieg und Frieden (Anm. 3), S. 437 f.

⁷ Maurus Friesenegger. Tagebuch aus dem 30jährigen Krieg. Nach einer Handschrift im Kloster Andechs. Hrsg. von Willibald Mathäser. München 1974, S. 92; vgl. Roeck: Stadt in Krieg und Frieden (Anm. 3), S. 438, Anm. 467; siehe auch Paul von Stetten d. J.: Erläuterungen der in Kupfer gestochenen Vorstellungen aus der Geschichte der Reichsstadt Augsburg, In historischen Briefen an ein Frauenzimmer. Augsburg 1765, S. 155, und im Anhang („36 Vorstellungen aus der Geschichte der Reichsstadt Augsburg gezeichnet durch Eichler [...] 1767“) die Abb. 30: „Hungers=Noth, während der Bloquierung der Stadt“.

⁸ Alfred Weitnauer: Allgäuer Chronik. Textband 2: Von 1501 bis zum Jahr 1700. 2. Aufl. Kempten 1984, S. 229.

⁹ Roeck: Stadt in Krieg und Frieden (Anm. 3), S. 18 (mit Quellenangaben).

Die Bevölkerung der umliegenden Ortschaften litt nicht minder, und die Zustände ähnelten denen der Reichsstadt: „In Agawang bei Augsburg wurden in einem einzigen Haus fünf menschliche Leichen von Frauen verzehrt; eine davon aß ihren eigenen Gatten. Der Pfarrer konnte verhindern, daß drei weitere Leichen, die bereits ins Haus gebracht waren, ebenfalls gegessen wurden.“¹⁰

Nicht anders verhielt es sich im gleichen Winter in der Stadt Ulm. Angeführt werden soll hier das von ihm selbst so genannte „Zeytregister“¹¹ des Schuhmachers Hans Heberle (1597–1677) aus Neenstetten bei Ulm, welches er von 1618 bis 1672 niederschrieb. Diese Chronik eines einfachen Mannes aus dem Handwerk schildert eindrucksvoll die Kriegsnot in Ulm. Dorthin mußte Heberle als Landbewohner mehrmals mit seiner Familie fliehen. Über den Winter 1634/35 lesen wir: „Da ist ein jamer und not, hunger und todt. Da seyen wir ob einander gelegen in grosser elendt. Da ist die theürung und der hunger eingebrochen, nach disen die beße kranchheit, die pestelentz. Da sindt vil hundert menschen gestorben in disem 34 jar, wie du hernach im 35 [Jahr] auch wirst vernemen.“¹² Der Chronist selbst verlor in diesem Ulmer Hungerwinter 1634/35 kurz hintereinander zwei seiner Kinder, seine Mutter, einen Bruder und drei Schwestern sowie, einige Monate später, den Vater. Im Herbst des Jahres 1635 folgten ihnen zwei weitere Kinder in den Tod.¹³

Formen der psychischen Krisenbewältigung im Dreißigjährigen Krieg

Auffallend ist bei all diesen Schilderungen des täglichen Kampfes um das nackte Überleben ihr nüchterner Berichtsstil, der – gemessen an heutigen Vorstellungen vom Individuum – keine persönliche Befindlichkeit erkennen läßt. Und dies scheint, bezogen auf den Dreißigjährigen Krieg, sowohl für die ‚Opfer‘ als auch für die ‚Täter‘ zu gelten. Denn aus der Täterperspektive liest es sich ebenso lapidar, wenn die Beschreibungen der Kriegsereignisse und menschlichen Grenzsituationen in einem gleichmütig fließenden Text ohne große Anteilnahme aneinandergereiht werden.

Ein eindrucksvolles Zeugnis darüber geben die umfangreichen Aufzeichnungen eines nicht identifizierten Söldners über sein Kriegshandwerk, bei dem

¹⁰ Weitnauer: Allgäuer Chronik (Anm. 8), S. 229 (das Zitat stammt aus dem schon oben genannten Brief des Bischofs Heinrich V. von Knöringen).

¹¹ Vgl. „Zeitbuch“ im Sinne von ‚Chronik‘ in: Schwäbisches Wörterbuch. Bearb. von Hermann Fischer. Bd. 6.1, Tübingen 1924, Sp. 1109.

¹² Gerd Zillhardt: Der Dreißigjährige Krieg in zeitgenössischer Darstellung. Hans Heberles ‚Zeytregister‘ (1618–1672). Aufzeichnungen aus dem Ulmer Territorium. Ein Beitrag zu Geschichtsschreibung und Geschichtsverständnis der Unterschichten. Ulm 1975 (= Forschungen zur Geschichte der Stadt Ulm, 13), S. 152; der Edition (S. 85–273) liegt das Ms. germ. quart. 1125 der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz in Berlin zugrunde.

¹³ Vgl. ebd., S. 52 f.

er eine Marschroute von ca. 22 400 km (Luftlinie) in den Jahren zwischen 1625 und 1649 zurücklegte.¹⁴ Obwohl er alle Seiten des Krieges kennenlernte, das Auf und Ab von Sieg und Niederlage, dazu gezwungen wurde, die Fronten zu wechseln, seine Frau und vier Kinder verlor, bleiben seine Aufzeichnungen distanzierter Ereignisbericht, das ‚Ich‘ des Schreibers merkwürdig entrückt.

Wie aber, so unsere Frage im Hinblick auf bildende Künstler, wurde die Krise von den Menschen bewältigt? Dabei geht es uns nicht um die praktische Seite der Fragestellung, wie zum Beispiel um die der Vorratshaltung oder die des Wiederaufbaus, sondern um die ‚psychische‘, die mentale Bewältigung des Kriegsgeschehens: „Welche Konsequenzen hatte das Erlebnis eines scheinbar vollständigen Zusammenbruchs aller Ordnung, die Konfrontation mit Tod und Greueln aller Art, und wie sah die geistige Welt aus, auf die dergleichen wirkte? Lassen sich Konturen einer psychischen Ökonomie erkennen, in welcher all das austariert wurde?“¹⁵ Es stellt sich weiter die Frage nach der Kausalität, nach der Beziehung zwischen Ereignissen und Bewältigungsversuchen.

Arthur E. Imhof (1984) geht bei seiner Beantwortung des Fragekomplexes so weit, von einer tiefgreifenden „Traumatisierung“ einer lokalen Bevölkerung in Gebieten, die vom Dreißigjährigen Krieg heimgesucht wurden, zu sprechen, wenn mehrere Ereignisse zusammentrafen:

Einerseits eine Bedrohung der gesamten Gemeinschaft bis hin zu deren Existenzgefährdung und andererseits eine oftmalige Wiederholung der schweren Gefährdung in relativ kurzen Abständen. Nur so konnte es schließlich zu einer tiefgreifenden und nachhaltigen Prägung des kollektiven Gedächtnisses kommen. Dies wiederum führte nach und nach zu grundlegenden Unterschieden in den gemeinsamen Verhaltensweisen, Einstellungen, Haltungen. Sie wurden nicht mehr dauernd neu überdacht, sondern waren in Anpassung an die besondere Situation in Fleisch und Blut aller Bewohner übergegangen.¹⁶

Bevor hier der Versuch unternommen werden soll, am Beispiel Nürnbergs die Frage nach der Krisenbewältigung durch bildende Künstler zu beantworten, muß darauf eingegangen werden, wie sich die Situation der Künstler im Drei-

¹⁴ Ein Söldnerleben im Dreißigjährigen Krieg. Eine Quelle zur Sozialgeschichte. Hrsg. von Jan Peters. Berlin 1993 (= Selbstzeugnisse der Neuzeit, Quellen und Darstellungen zur Sozial- und Erfahrungsgeschichte); zum Abdruck kommt das Ms. Germ. Octav. 52 der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin; siehe auch Bernhard R. Kroener: „Der Krieg hat ein Loch ...“. Überlegungen zum Schicksal demobilisierter Söldner nach dem Dreißigjährigen Krieg. In: Der Westfälische Friede. Diplomatie – politische Zäsur – kulturelles Umfeld – Rezeptionsgeschichte. Hrsg. von Heinz Duchhardt. München 1998 (= Historische Zeitschrift, Beiheft 26), S. 599–630.

¹⁵ Bernd Roeck: Der Dreißigjährige Krieg und die Menschen im Reich. Überlegungen zu den Formen psychischer Krisenbewältigung in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. In: Krieg und Frieden. Militär und Gesellschaft in der Frühen Neuzeit. Hrsg. von Bernhard R. Kroener und Ralf Pröve. Paderborn u. a. 1996, S. 265–279, hier S. 267.

¹⁶ Arthur E. Imhof: Die verlorenen Welten. Alltagsbewältigung durch unsere Vorfahren – und weshalb wir uns heute so schwer damit tun. München 1984, S. 101; vgl. dazu die kritischen Anmerkungen von Roeck: Der Dreißigjährige Krieg (Anm. 15).

Bigjährigen Krieg darstellte. Daß die Künstler wie alle ihre Zeitgenossen in das Kriegsgeschehen involviert waren, bedarf nun wiederum keines weiteren Eingehens. Deshalb können wir unsere Frage dahin konkretisieren, wie sich der Krieg unmittelbar auf Kunst und Künstler auswirkte.

Im „LebensLauf und Kunst-Werke Des WolEdlen und Gestrengen Herrn Joachims von Sandrart auf Stockau/ Hochfürstl. Pfalz-Neuburgischen Rahts“, mit dem Joachim von Sandrarts (1606–1688) „Teutsche Academie“ ihren Abschluß und Höhepunkt erreicht,¹⁷ wird auf 24 Folioseiten Sandrarts Biographie dargelegt. Sie erlaubt eine Darstellung seiner eigenen Strategien der Krisenbewältigung, das heißt eine Analyse der Auswirkungen des Krieges auf Kunst und Künstler anhand des Sandrartschen Werkes und seiner Vita.¹⁸ Wir erfahren, wie Sandrart immer wieder den heranrückenden Heeren ausweichen muß, oft Deutschland über Jahre hinweg verläßt, nach Italien oder nach Holland geht. Als Sandrart noch mitten im Krieg von Amsterdam nach Deutschland zurückkehren will – die Annahme einer Erbschaft duldeten keinen Aufschub – widmet ihm kein geringerer als Joost van den Vondel (1587–1679) ein Gedicht. In Versform wird die Gefahr beschrieben, in welche sich Sandrart mit der Rückkehr in die Heimat erneut begeben müsse. Vondel schließt deshalb mit dem Wunsch: „Vaer hene, vaer Sandrart, een Engel u geleide, Door't bloedig krijgsgevaer, [...]“¹⁹ (Fahr hin, fahr Sandrart, ein Engel geleite Dich durch die blutige Kriegsgefahr.)

Daß Sandrarts allgemeine Einschätzung der Situation der Künstler im Dreißigjährigen Krieg, sie hätten die Wahl zwischen „Spieß oder Bettelstab“ gehabt,²⁰ nicht vollständig der Grundlage entbehrte, kann anhand zahlreicher, bei ihm nachzulesender Künstlerschicksale aufgezeigt werden. Hier mögen drei Beispiele genügen. So berichtet Sandrart über den Bildhauer und Wachspossierer Georg Pfründt (1603–1663):

Bey folgender eingerißner Kriegs-Unruhe hat er sich unter Herzog Bernhard von Weimar etc. [1604–1639] Armeem in Kriegs-Dienste begeben/ und auf 2. oder 3. Pferde Bestallung gehabt/ hernacher aber ist er in der Nördlinger-Schlacht [1634] und

¹⁷ Joachim von Sandrart: Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste. 3 Bde. Nürnberg 1675–1680. Faks. Neudruck mit einer Einleitung von Christian Klemm (Bd. 1 und 2) und von Jochen Becker (Bd. 3). Nördlingen 1994.

¹⁸ Siehe Andreas Tacke: „Der Kunst-Feind Mars“. Die Auswirkungen des Krieges auf Kunst und Künstler nach Sandrarts „Teutscher Academie“. In: 1648 – Krieg und Frieden in Europa. (Ausstellungskatalog und 2 Textbände.) Hrsg. von Klaus Bußmann und Heinz Schilling. [Münster] 1998, hier Textband 2: Kunst und Kultur, S. 245–252.

¹⁹ (Joost van den Vondel:) De Werken van Vondel. Volledige en geillustreerde tekstuitgave in tien deelen/ levensbeschrijving, geschied en boeckkundige toelichting. Hrsg. von R. N. Roland Holst. Bd. 4: 1640–1645. Amsterdam 1930, S. 610 f. („Klaghte aen Joachime Sandrart, Staende op zyn vertreck na Bajere“), hier Zeile 45 f. (Übers. von Verf.); vgl. Christian Klemm: Joachim von Sandrart. Kunst-Werke und Lebens-Lauf. Berlin 1986, S. 356, Nr. Q II.

²⁰ Vgl. Sandrart: Teutsche Academie (Anm. 17). Erster Hauptteil von 1675, am Schluß: Sandrarts Lebenslauf, S. 3.

Niederlag der Schwedischen gefangen/ jedoch über einige Zeit/ nach vielen erlittenen Elend und Todes-Gefahr/ wieder ledig gelaßen worden/ und zu seinem vormaligen Herrn/ Herzog Bernharden kommen/ auch demselben in wärender Belägerung Breysach [1638] gedienet/ [...].²¹

Und über den Maler Jan van den Hoecke (1611–1651), der bei Peter Paul Rubens (1577–1640) gelernt und sich anschließend mehrere Jahre in Italien – vorwiegend in Rom – aufgehalten hatte, berichtet Sandrart, daß „er auf dem Ruckweg in sein Vatterland begriffen gewesen/ er unterwegs von Ihro Erz-Herzoglichen Durchleucht/ Leopold Wilhelm [1614–1662]/ aufgehalten worden/ und viel Jahre bey ihm im Krieg verblieben seye/ [...]“.²² Über den kriegsbedingten ‚Berufswechsel‘ des Malers Jacob Ernst Thoman von Hagelstein (1588–1653) lesen wir: Er „hat die fürtrefliche Kunst der Mahlerey erstlich zu Costanz und Kempten in etwas ergriffen. [...] Als nun das Teutschland mit Krieg überschwemmet worden/ hat er sich in der Kayserl. Majestät Kriegsdienste begeben/ und ist viele Jahre Kayserl. Commissarius und Proviandmeister gewesen/ unter welcher Zeit er dann auch/ wie leicht zu erachten/ sich der Mahler-Kunst entschlagen müßen“.²³

Häufiger aber ist bei Sandrart nachzulesen, daß die Künstler, um weiterarbeiten zu können, den Kriegsschauplätzen entflohen und ihre Heimat – wie der Autor selbst auch – verließen. Schon der ‚Böhmisch-Pfälzische Krieg‘ hatte zahlreiche Künstler vertrieben, wovon Sandrart in der „Teutschen Academie“ zu berichten weiß:

Carolo Scretta [1610–1674]/ von Prag/ wurde in seiner Kindheit bey Zeiten in einem zierlichen Sitten- und Tugend-Wandel angeführet/ und daraufhin zu der edlen Mahler-Kunst gezogen/ dern gründliche Regeln er/ vermög einer ihm angeborenen Arbeitsamkeit/ wol ergriffen/ und sich noch in früher Jugend ein schönes Lob darmit erworben: weil nun damals der Blut-begierige Mars aus seinem Vatterland die friedfärtige Musen und Künste verjaget/ auch er eine größere Wißenschaft zu erlangen suchte/ begab er sich in Italien/ [...].²⁴

Oder Wenzel Hollar (1607–1677) „von Prag wurde durch die Böhmisches Unruh aller seiner adelichen Güter in der Jugend beraubt/ dagegen erwehlt er ihm die Miniatur zu erlernen/ worinnen er dann auch sehr wol befördert worden/ und darinnen treflichen Progress genommen“.²⁵ Und weiter. „Daniel Preißler [1627–1665]/ Mahler und Contrafäßer/ ward gebohren An. 1627. in der Königl. Böhm. Haupt=Stadt Prag/ von dannen wegen anhaltender Unruhe in Glaubens-Sachen seine Eltern sich nach der Churfürstl. Sachs. Residenz-Stadt Dresden begeben.“²⁶

²¹ Ebd., Teil 2, Buch 3, S. 344.

²² Ebd., S. 309.

²³ Ebd., S. 296.

²⁴ Ebd., S. 327.

²⁵ Ebd., S. 363.

²⁶ Sandrart: Teutsche Academie (Anm. 17). Zweiter Hauptteil von 1679, Teil 3, S. 79.

Mitunter erfährt man aus der „Teutschen Academie“, daß der Krieg – neben erzwungenem Berufswechsel, Flucht oder Vertreibung – sich unmittelbar auf Kunst und Künstler auswirkte. Sei es – wie beim ehemaligen Prager Hofmaler Matthäus Gundelach (1566–1653/54) in Augsburg –, daß der Künstler wegen „selbiger Zeiten betrübter Zustand“ kaum noch an Aufträge gelangte oder – wie beim Bildhauer Leonhard Kern (1588–1662) – daß er „in Teutschland in wärender Kriegs-Unruh viel“ auszustehen hatte.²⁷

Erneut kann man beim Lesen der Quellentexte, hier der Sandrartschen Künstlerviten, die Erfahrung machen, daß sie Ereignisberichte sind. Bevor wir uns aber der Feststellung der Frühneuzeitforschung endgültig anschließen, daß die Menschen des Zeitraums zwischen dem 16. und dem 18. Jahrhundert uns als freiwillig von sich Zeugnis Gebende nur sehr selten gegenübertreten, wollen wir noch einen Versuch unternehmen, indem wir die Außen- und Innen-sichtwahrnehmung eines lebensbedrohenden Vorgangs miteinander vergleichen.

Geschildert wird dasselbe Ereignis von zwei Künstlern, Matthäus Merian d. J. (1621–1687) und Joachim von Sandrart: Ausgehungerte Bauern versuchten Merian d. J. zur „Schlachtbank“ zu führen. Über den kannibalistischen Übergriff schreibt Sandrart, nachdem er berichtet hat, wie er selbst im Jahre 1635 aus Rom „mit höchster Gefahr Leibs und Lebens“ in das „von dem blut= und glut-wütenden Mars unsicher und wüst“ gemachte Deutschland zurückgekehrt sei²⁸ und in Frankfurt am Main Merian d. J. in die Lehre genommen habe: „Weil aber der Teutschen Lande Wolstand je mehr und mehr ab= und die Hungersnoht/ neben der Pest/ so stark überhand genommen/ daß man Ihme seinen Scholarn/ den jungen Matthæum Merian/ als er denselben/ gegen abends/ zu seinem Schwager in einer Verrichtung gesendet/ mit anwurf eines Stricks um den Hals/ erwürgen und zur Schlachtbank liefern wollen/ dessen sich etliche hungerige Bauren unterstanden/ denen er aber glücklich entronnen: hat dieses ihn [Sandrart] so perplex gemacht/ daß Er sich/ samt den Seinigen/ zu mehrer Sicherheit/ nach Amsterdam verwandlet.“²⁹

²⁷ Sandrart: Teutsche Academie (Anm. 17). Erster Hauptteil von 1675, Teil 2, Buch 3, S. 322 (Vita Gundelach) und S. 343 (Vita Kern).

²⁸ „Teutschland/ ware durch die drey Furiën/ Krieg/ Hunger und Pest/ damals/ sonderlich im Elsaß/ Franken und am Rheinstrom/ ganz umgekehret und verheeret/ und überall von dem blut= und glut-wütenden Mars unsicher und wüst gemacht: weswegen unser Herr von Sandrart/ nachdem Er Teutschland wieder erreicht/ mit höchster Gefahr Leibs und Lebens/ über Breisach/ Speyer/ Frankenthal und Oppenheim/ gegen Frankfurt gereiset. Weil damals A. 1635 dieses sein Vatterland/ von Ihr. Kayserl. Majest. General Grafen von Gallas [1584–1647], mit 13 000 Mann blocquirt war/ als mußte er/ in der Pfingst-Nacht/ durch das Croatische Lager/ sich zu fuß hinan wegen: da Er dann/ ein Gestrauß zu Schirm habend/ bey anbrechendem Tag/ mit verwunderung der Schildwacht/ am Thor glücklichen angelangt“ (Sandrart: Teutsche Academie [Anm. 17]. Erster Hauptteil von 1675: Sandrarts Lebenslauf, S. 12).

²⁹ Ebd.

Wie stellt nun Merian d. J. selbst dieses Ereignis in seiner Autobiographie dar? Er übergeht es! Daß sein Leben an einem seidenen Faden gegangen hat, erwähnt er mit keinem Wort und berichtet vom Wegzug aus Frankfurt im Jahre 1637 lapidar: „[...] nahmen unsern Weg nach der Ostermeß auf Amsterdam“.³⁰

Sandrart erzählt, wenn auch distanziert, ausführlich über die Frankfurter Ereignisse, die er ja immerhin als Grund dafür angibt, die vom Krieg heimgesuchte Vaterstadt verlassen zu haben, während sie bei Merian d. J. mit keinem Wort gewürdigt werden. Das ‚Ich‘ wäre, so könnte man meinen, in der autobiographischen Schilderung anzutreffen gewesen,³¹ denn, was sich in der Lehrzeit von Merian d. J. bei Sandrart in Frankfurt am Main abspielte, war in seiner Wirkung so nachhaltig, daß sich anschließend Lehrmeister und Lehrling nach Amsterdam in Sicherheit brachten.³²

Bei der Beurteilung der Außen- und (nicht vorhandenen) Innensicht muß man Madeleine Foisil zustimmen, wenn sie in dem Sammelband über die „Geschichte des privaten Lebens“ feststellt, daß es den Autoren des 17. Jahrhunderts, zumindest nach unserem heutigen Verständnis, an einem Bewußtsein vom privaten Ich fehlte: „Sie waren eher Urheber halboffizieller zeitgeschichtlicher Porträts als Autobiographen.“³³

³⁰ Rudolf Wackernagel: Selbstbiographie des jüngern Matthäus Merian. In: Basler Jahrbuch 1895, S. 227–244, hier S. 231.

³¹ Siehe zur Problemstellung auch Inge Bernheiden: Individualität im 17. Jahrhundert. Studien zum autobiographischen Schrifttum. Frankfurt a. M. u. a. 1988 (= Literarhistorische Untersuchungen, 12). Die Autorin wertet für ihre Studie 127 Autobiographien aus (vgl. S. 267, von diesen wurden „54,3 Prozent“ eindeutig für den Privatgebrauch und für die Familie verfaßt, also nicht in Hinblick auf eine spätere Veröffentlichung geschrieben (vgl. S. 270).

³² Auf die Frankfurter Kriegsjahre geht Sandrart nochmals in der Vita Marten III. von Falkenburgs (van Valckenborch) (1583–1635) ein. Dieser habe in der Stadt „neben vielen tausend andern, sein Leben zur Zeit der schrecklichen contagion [...] frühzeitig endigen“ müssen; Sandrart: Deutsche Academie (Anm. 17), Erster Hauptteil von 1675, Teil 2, Buch 3, S. 297. In Amsterdam erwarteten Sandrart und Merian d. J. – vor allem im Vergleich mit den deutschen Städten, in denen sie sich während des Krieges aufgehalten hatten – stabile ökonomische Verhältnisse. Siehe Jonathan I. Israel: Adjusting to Hard Times. Dutch art during its period of crisis and restructuring (c. 1621–c. 1645). In: Art History 20 (1997), S. 449–476.

³³ Madeleine Foisil: Die Sprache der Dokumente und die Wahrnehmung des privaten Lebens. In: Geschichte des privaten Lebens. Bd. 3: Von der Renaissance zur Aufklärung. Hrsg. von Philippe Ariès und Roger Chartier. Frankfurt a. M. 1991, S. 333–369, hier S. 334. Ein allgemeiner Überblick bei Richard van Dülmen: Die Entdeckung des Individuums 1500–1800. Frankfurt a. M. 1997 (= Europäische Geschichte). Zum ‚Privaten‘ des Kunstsammlers siehe Jaap van der Veen. De Verzamelaar in zijn Kamer, Zeventiende-eeuwse privé-collecties in de Republiek. In: Ons soort mensen. Levensstijlen in Nederland. Hrsg. von Huub de Jonge. Nijmegen 1997, S. 128–158.

Kunst als Mittel der Krisenbewältigung in der Frühen Neuzeit?

Trifft dieses Ergebnis nur auf die ‚klassischen‘ schriftlichen Selbstzeugnisse aus dem Dreißigjährigen Krieg – wie Autobiographien, Diarien oder Chroniken – zu, die uns keine Annäherung an die Selbstwahrnehmung des Künstlers erlauben, oder ist die Feststellung von Madeleine Foisil (und anderer vor ihr) auch auf die Selbstzeugnisse der bildenden Kunst übertragbar? Haben bildende Künstler eine Selbstaussage über ihre Situation im Dreißigjährigen Krieg durch die Kunst versucht?

Für die Frühe Neuzeit werden immer wieder die Graphikzyklen von Callot und Franck angeführt.³⁴ So hebt schon Sandrart das „verwunderliche Büchlein/ genant ‚Le Misere della Guerre‘, als ein besonder ausgesonnenes Werk/ von des Kriegs Jammer/ Elend und Noht (wornach von vielen sehr getrachtet worden)“ von Jacques Callot (1592–1635) hervor.³⁵ Nicht minder beeindruckend ist die Folge des Augsburger Radierers Johann Ulrich Franck (1603–1675) über die Greuelthaten und Schrecken des Dreißigjährigen Krieges, welche zwischen 1643 und 1656 entstand. Doch so beklommen diese Graphikzyklen, wie auch die Schilderungen in der zeitgenössischen Literatur – der Hinweis auf den „Simplicissimus“ (1668) von Hans Jacob Christoph von Grimmelshausen (1621/22–1676) mag genügen³⁶ – machen, sie intendieren keine Selbstaussage des Künstlers oder Schriftstellers, auch wenn die eine oder andere grausame Begebenheit, die zur Darstellung oder Erzählung gelangte, aus eigener Anschauung gewonnen worden sein mag.

Doch zurück zur Frage, ob der bildende Künstler seine Situation im Dreißigjährigen Krieg schildert. Dabei interessiert uns hier nicht das Verhältnis des Künstlers zu Krieg und Frieden im allgemeinen und insbesondere nicht am Beispiel der Auftragskunst. Dazu konnte unlängst Matthias Winner nachweisen, wie Rubens seinem Gemäldezyklus für die Medici-Galerie in Paris, neben der Umsetzung des geforderten Programms, weitere Bedeutungsebenen ‚unterschob‘ und damit Betrachtungen über sein eigenes Tun als Maler („Der Apelles von Antwerpen“) anstellte.³⁷ Im Unterschied zu diesen von Topoi getragenen Aussagen suchen wir nach Kunstwerken, die – losgelöst von den ‚Konventio-

³⁴ Zu diesen und weiteren Darstellungen siehe Martin Knauer: ‚Bedenke das Ende‘. Zur Funktion der Todesmahnung in druckgraphischen Bildfolgen des Dreißigjährigen Krieges. Tübingen 1997 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 58), und Marie Richard: Jacques Callot (1592–1635): „Les Misères et les Malheurs de la guerre“ (1633). Ein Werk und sein Kontext. In: 1648 – Krieg und Frieden in Europa (Anm. 18), S. 517–524.

³⁵ Sandrart: Teutsche Academie (Anm. 17). Erster Hauptteil von 1675, Teil 2, Buch 3, S. 370.

³⁶ Siehe den einführenden Überblick bei Walter Ernst Schäfer: Der Dreißigjährige Krieg im „Soldatenleben“ Moscheroschs und den simplicianischen Erzählungen Grimmelshausens. In: 1648 – Krieg und Frieden in Europa (Anm. 18), S. 339–345.

³⁷ Siehe Matthias Winner: Rubens’ „Götterrat“ als Friedensbild. Dichtung und Malerei von Peter Paul Rubens. In: Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst 48 (1997), S. 113–134.

nen^c – Rückschlüsse auf den mentalen Zustand des Künstlers erlauben. Es wird sich zeigen, daß die angeführten Beispiele, obwohl zum Teil in allegorisches Gewand gehüllt, eine Reflexion über das ‚Ich‘ und seine Situation im Dreißigjährigen Krieg erkennen lassen und daß diese Kunstwerke selten dem ‚offiziellen‘ Bereich angehören, sondern eher dem ‚privaten‘, wie bei der Zeichnung oder dem Stammbuchblatt.

Aspekte des künstlerischen Selbstverständnisses werden hier nicht berührt.³⁸ Nicht der Künstler, der sein eigenes Werk theoretisierend reflektiert, steht im Mittelpunkt der Betrachtung, sondern der, der sich selbst als Person thematisiert und damit auch die Zeitverhältnisse, in denen er steht. Die selbstreflexiven Kunstwerke eines Rubens oder Nicolas Poussin (1594–1665)³⁹ bleiben ebenso außen vor wie die der rudolfinischen Hofmaler im ersten und zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts in Prag⁴⁰; es geht ‚nur‘ um jene, die uns Auskunft über die Lebens- und Alltagssituation des Künstlers geben können. Eine wahrnehmungsgeschichtlich ausgerichtete Untersuchung muß sich auf bildende Künstler wie Michael Herr (1591–1661)⁴¹ und Rudolf Meyer (1605–1638)⁴² beziehen, die ihre Kriegserfahrungen künstlerisch ‚verarbeiteten‘.

Die Materialbasis wird dabei schmal bleiben, was sich zum einen durch das Thema selbst erklärt, zum anderen aber dadurch, daß die deutsche und die schweizerische Barockmalerei – Michael Herr war Nürnberger, Rudolf Meyer kam aus Zürich – noch immer zu den weniger bearbeiteten Gebieten der Kunstwissenschaft zählt.⁴³ Deshalb muß der Versuch, dem ‚Ich‘ des Künstlers in der Frühen Neuzeit auf die Spur zu kommen, erst einmal nahsichtig, an den

³⁸ Siehe: Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989. Hrsg. von Matthias Winner. Weinheim 1992.

³⁹ Siehe Matthias Winner: Poussins Selbstbildnis im Louvre als kunsttheoretische Allegorie. In: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 20 (1983), S. 417–451. In diesem Zusammenhang sind auch Winners Überlegungen zu Carlo Maratta (1625–1713) interessant, siehe ders.: „[...] una certa idea“. Maratta zitiert einen Brief Raffaels in einer Zeichnung. In: Der Künstler (Anm. 38), S. 511–570.

⁴⁰ Lubomír Konecny: Rudolfinische Künstler über sich in ihrem Werk. In: Rudolf II. und Prag. Kaiserlicher Hof und Residenzstadt als kulturelles und geistiges Zentrum Mitteleuropas. Hrsg. von Eliska Fuciková u. a. Prag u. a. 1997, S. 107–121, und Thea Vignau-Wilberg: Pictor doctus. Graphik und Kunsttheorie um 1600. In: ebd., S. 179–188.

⁴¹ Zum Künstler siehe den Ausstellungskatalog: Michael Herr 1591–1661. Ein Künstler zwischen Manierismus und Barock. Mit Beiträgen von Silke Gatenbröcker, Rolf Bidlingmaier und Achim Riether. Katalog der ausgestellten Werke von Silke Gatenbröcker. Hrsg. von der Stadt Metzingen. Metzingen 1991, und Silke Gatenbröcker: Michael Herr (1591–1661). Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs im 17. Jahrhundert. Mit Werkverzeichnis. Münster 1996.

⁴² Zum Künstler siehe Achim Riether: Rudolf Meyer (1605–1638). Studien zum zeichnerischen Werk. Diss. Stuttgart 1995.

⁴³ Siehe Andreas Tacke: Das tote Jahrhundert. Anmerkungen zur Forschung über die deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts. In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 51 (1997), S. 43–70, und Hans Martin Gubler: Zum Stand der Barockforschung in der Schweiz. Eine Skizze. In: Unsere Kunstdenkmäler 38 (1987), S. 475–487.

Kunstwerken selbst orientiert bleiben. „Der Prozeß der Zivilisation“ (1939) von Norbert Elias (1897–1990) wird nicht bemüht, zumal sich durchzusetzen beginnt, daß er „kaum als Vorläufer einer historischen Anthropologie neuer Prägung in Anspruch genommen werden“ kann.⁴⁴

Der Maler als Zeitzeuge

Eine ganz ungewöhnliche Signatur weist ein Gemälde von Michael Herr auf, welches auf dem gemalten Spruchband den Titel „Der Stadt Nurnberg achtzehn wöchentliche Belägerung im Jahr 1632“ trägt.⁴⁵ Es bietet einen Blick auf

⁴⁴ Gerd Schwerhoff: Zivilisationsprozeß und Geschichtswissenschaft. Norbert Elias' Forschungsparadigma in historischer Sicht. In: Historische Zeitschrift 266 (1998), S. 561–605, hier S. 605.

⁴⁵ Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Gemäldegalerie: Inv.Nr. Gm 590. Öl auf Lw., 90×138 cm; siehe Andreas Tacke: Die Gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskatalog. Mainz 1995, S. 111–113, Nr. 50 (mit Verweis auf eine Variante von gleicher Hand in Privatbesitz) und Abb. 79 und 363 (Signatur). Die Datierung des Gemäldes ist unsicher. Es kann durchaus nach 1632 entstanden sein, vielleicht sogar erst im Zusammenhang mit dem Nürnberger Exekutionstag 1649–50. Sicherlich besteht eine direkte Verbindung zu den Stadtansichten, die Frankfurt am Main zeigen, wie Gustav Adolf sie in Besitz nimmt. Von Matthäus Merian d. Ä. (1593–1650) existiert dazu ein Gemälde und eine Graphik. Da diese Darstellungen von 1631 datieren und Michael Herr mit Merian d. Ä. in engem Kontakt stand, ist von ikonographischen Vorbildern auszugehen. Zur Verbindung der beiden Künstler siehe Achim Riether: Michael Herr, Matthäus Merian und Rudolf Meyer. Zur Beziehung dreier Künstlerkollegen. In: (Ausstellungskatalog) Michael Herr (Anm. 41), S. 35–56. Das Gemälde und die Druckgraphik Merians d. Ä. sind: „Frankfurt am Main mit Einzug der Schweden 1631“. Verbleib unbekannt. Öl auf Lw., 77×129 cm, sig. „M. Merian fec.“; siehe Lucas Heinrich Wüthrich: Das druckgraphische Werk von Mattaeus Merian d. Ae. Bd. 1: Einzelblätter und Blattfolgen. Basel, Kassel 1966, S. 228, Nr. 103, Abb. 400. Und „Contrafactur der Statt Franckfurt am Main, vnd wie Königl. May. zu Schweden Dasselbst mit ihrer Armee ein vnd Durchgezogen. den. 17. Nouem. A°. 1631.“ Kupfertafel im zweiten Band von Merians „Theatrum Europaeum“ (Frankfurt 1633), welches die historischen Ereignisse der Jahre 1629 bis 1633 behandelt, sig. „M. Merian fecit“; siehe Lucas Heinrich Wüthrich: Das druckgraphische Werk von Mattaeus Merian d. Ae. Bd. 3: Die großen Buchpublikationen I. Hamburg 1993, S. 123 (zur ersten Ausgabe des zweiten Bandes 1633), S. 163, Nr. 35 (mit Angabe der Seiten, wo die Darstellung in den unterschiedlichen Ausgaben eingebunden ist) und Abb. 144. Wie unser Bild von Herr, so dürfte auch das Gemälde von Johann Lorenz Müller (1601–1667) „Einzug Gustav Adolfs in Frankfurt 1631“ von Merian abhängig sein (Historisches Museum der Stadt Frankfurt am Main: Inv.Nr. B 1. Öl auf Lw., 78×125 cm; zum Bild siehe Wolfgang Prinz: Gemälde des Historischen Museums Frankfurt. Frankfurt a. M. 1957, S. 140 mit Abb.). Der Einzug Gustav Adolfs wird auch von Johann Lorenz Vater, Peter Müller (1573–1635), beschrieben, siehe: Peter Müllers, hiesigen Bürgers und Mahlers, handschriftliche Chronik aus den Jahren 1573 bis Juny 1633. Hrsg. von Karl Christian Becker. In: Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst 2 (1862), S. 1–165, hier S. 65: „Den 17. Tag November [Anno 1631] ist alhie zu Frankfurt durchgezogen Ihr königliche Majestät aus Schweden mit viel tausend Mann zu Ross und zu Fuss; hat etliche Stück Geschütz mit sich hindurch geführt. Den andern Tag hernach sind mehr denn 18 Cornet wieder hindurch gezogen und ein ziemlicher Tross, dass sich Jedermann über solche Menge Volk verwundert hat.“

Nürnberg von Nordwesten, wie es von den Befestigungsanlagen des schwedischen Heeres umgeben ist. Rechts im Mittelgrund der St. Johanniskirchhof mit der Holzschuherkapelle und der Johanniskirche. Links im Vordergrund König Gustav Adolf mit seiner Begleitung zu Pferde, die die Befestigungsanlagen – Arbeiten an den Verschanzungen sind noch im Gange – besichtigen. Rechts unten ist die Signatur zu erkennen: „Mich: Her: pictor coævus fecit“, der Maler bezeichnet sich also selbst als Zeitgenosse, der das Dargestellte selbst gesehen und gemalt hat.⁴⁶

Um die ungewöhnliche Signatur zu verstehen, müssen wir uns die Zeitverhältnisse während der Belagerung Nürnbergs näher ansehen.

Nach der Schlacht von Breitenfeld, bei der Gustav Adolf das ligistische Heer geschlagen hatte, zog Tilly nach Nürnberg.⁴⁷ Am 29. November 1631 stand der Ligageneral vor den Toren der Stadt, marschierte jedoch wieder ab, ohne anzugreifen.⁴⁸ Dieser Rückzug war nur der für eine Belagerung ungünstigen Jahreszeit und dem maroden Zustand seiner Truppe zu verdanken. Höchste Gefahr drohte Nürnberg als protestantischer Stadt nach wie vor, denn der Dreißigjährige Krieg spielte sich inzwischen auch in Franken ab. Die Reichsstadt begann sofort mit Arbeiten an vorgelagerten Schanzen; Ende März wurden die Stadtbefestigungen vom schwedischen „Generalingenieur“ besichtigt. Am 7. Juni 1632 erschien der schwedische König selbst bei Fürth. Als er die Nachricht erhielt, daß Wallenstein und Kurfürst Maximilian I. von Bayern mit mehr als doppelter Übermacht im Anmarsch waren, entschloß er sich, Nürnberg zu einem großen, befestigten Lager auszubauen. Gustav Adolf forderte vom Rat der Stadt den Einsatz von 6000 bis 7000 Schanzenarbeitern und die dafür notwendigen Hilfsmittel. In zwei Wochen entstand eine nur zu einem kleinen Teil die vorhandene Stadtbefestigung einbeziehende Linie von Schanzen und Redouten, die eine Gesamtlänge von 22 km (!) aufwies und bestückt war mit etwa 300 Geschützen. Zwischen der vorhandenen Stadtbefestigung und der neuen Verteidigungslinie war genügend Raum für die schwedischen Truppen.

Das Gemälde zeigt diese topographische Situation, die sich während des folgenden langen Stellungskrieges kaum verändern sollte. Der Maler Michael Herr hat die Ansicht aus eigener Anschauung gewonnen, wie auch die Motive der im thematischen Zusammenhang mit dem Nürnberger Bild stehenden drei Zeich-

⁴⁶ Gatenbröcker: Michael Herr (Anm. 41), S. 258–261, Nr. G 2, vermutet irrtümlich „catenas“ (?)“ gleich „Gefängnis“, also „Der Maler Michael Herr stellte dieses Gefängnis dar“ (ebd., S. 258, Anm. 31).

⁴⁷ Die folgenden Ausführungen stützen sich auf Franz Willax: Die Befestigungsanlagen Gustav Adolfs von Schweden um Nürnberg 1632. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 82 (1995), S. 185–235.

⁴⁸ In Tillys Heer marschierte der oben genannte Söldner an Nürnberg vorbei mit ins Winterquartier, siehe: Söldnerleben (Anm. 14), S. 51 (Bl. 31 f.) und dazu der Kommentar des Herausgebers auf S. 207.

nungen.⁴⁹ Alle drei Blätter zeigen Gruppen lagernder Soldaten vor den Stadtmauern Nürnbergs und sind während der Belagerung der Jahre 1631/32 ebenfalls vor Ort entstanden.

Doch dies alles gehört zur Außen(an)sicht. Wie sah es während der Belagerungsmonate in Nürnberg selbst aus, und in welcher Situation befand sich demnach der Maler? Ein Blick auf die ‚nüchterne‘ Statistik gibt Antwort. 1632/33 forderten „die drey Furien/ Krieg/ Hunger und Pest“⁵⁰ in Nürnberg laut einer städtischen Erhebung 15 661 Todesopfer.⁵¹ In den Jahren von 1632 bis 1634 verlor Nürnberg also fast zwei Drittel seiner Bevölkerung.⁵² Die eingangs zitierten Augenzeugenberichte illustrieren, wie es in der Stadt zugegangen sein muß: Die für Augsburg und Ulm im Belagerungswinter 1634/35 herrschenden drastischen Versorgungsnoté sind auch für den Nürnberger Hungerwinter 1631/32 und die folgenden Jahre verbürgt.⁵³

Während wir Aussagen über die Lebensumstände des ‚Zeitzeugen‘ Michael Herr in Nürnberg mangels personenbezogener Schriftquellen nur über den Umweg der Statistik und einer Darstellung der Alltagssituation jener Kriegsjahre gewinnen können, haben sich zum Maler und Zeichner Rudolf Meyer eine aussagefreudige Familienchronik und Briefe erhalten, die von seinem persönlichen Leiden im Nürnberger Hungerwinter 1631/32 berichten.

Der Züricher Maler Rudolf Meyer hatte auf seiner Gesellenwanderung 1630 in der Werkstatt von Matthäus Merian d. Ä. (1593–1650) Station gemacht. „Darnach kam er“, so die Meyersche Familienchronik, „nach Nörenberg zu Herren Johann Hauwer einem Mahler und Gemäldkrämer. Da er vil Krankheiten außgestanden.“⁵⁴ Im Sommer des Jahres 1631 lag er dort „etliche Wochen am fieber“ danieder; dies teilt Merian d. Ä. in einem Brief Rudolfs Vater, Dietrich Meyer d. Ä. (1572–1658), in Zürich mit.⁵⁵ Über Rudolfs weiteren Aufenthalt berichtet sein Bruder Conrad Meyer (1618–1689) in der Familienchronik: „Weil er mein geliebter Bruder Seelig, in Nörenberg war, ware Gustdavus Adolfus König in Schweeden mit seiner Armehe, auch in Nörenberg, und auch

⁴⁹ Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett: Inv.Nr. KdZ 17320 und KdZ 17741 sowie Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung: Inv.Nr. St.N. 16583; vgl. Gatenbröcker: Michael Herr (Anm. 41), S. 485–488, Nr. Z 286 und Z 287 (Berlin) sowie S. 369 f., Nr. Z 65 (Nürnberg).

⁵⁰ Sandrart: Teutsche Academie (Anm. 17). Erster Hauptteil von 1675: Sandrarts Lebenslauf, S. 12.

⁵¹ Siehe Walter Bauernfeind: Materielle Grundstrukturen im Spätmittelalter und der Frühen Neuzeit. Preisentwicklung und Agrarkonjunktur am Nürnberger Getreidemarkt von 1339 bis 1670. Stadtarchiv Nürnberg 1993 (= Nürnberger Werkstücke zur Stadt- und Landesgeschichte, 50), S. 274, Anm. 485.

⁵² Siehe Bauernfeind: Nürnberger Getreidemarkt (Anm. 51), S. 275 und Anm. 486.

⁵³ Siehe ebd., bes. S. 266 ff.

⁵⁴ Riether: Rudolf Meyer (Anm. 42), S. 28.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 29 und S. 494 (Brief vom 19. September 1631).

die Keiserische Armehe umb Nörenberg und war damahlen in Nörenberg Deüre und Hunger.⁵⁶

In dieser Zeit der Dürre und des Hungers fand der Wandergeselle bei dem Nürnberger Maler und Kunsthändler Johann Hauer (1586–1660) Beschäftigung.⁵⁷ Doch scheint es in den Kriegsmonaten nicht nur an Nahrung, sondern seinem Meister auch an Aufträgen gemangelt zu haben. Anders kann man sich den großen Bestand an Handzeichnungen nicht erklären, die Meyer in jenen Monaten anfertigte und die er zum größten Teil mit in seine Heimatstadt Zürich nahm.

Inter arma silent musae.

Zur ‚Erweckung der schlafenden Künste‘

In jenen von Leid und Elend geprägten Kriegsjahren entstanden von Meyers Hand auch vier Zeichnungen, die durch ihr Thema verbunden sind: Merkur weckt die während der Kriegszeiten eingeschlafenen Künste (inter arma silent musae⁵⁸) auf. Der Inhalt steht in einer ikonographischen, in den Niederlanden aufgekommenen Darstellungstradition, auf die weiter unten noch näher einzugehen ist.

Alle vier Blätter zeigen im Vordergrund die schlafenden Künste, denen ihre Attribute entglitten sind (die sichtbaren Attribute verweisen auf die Künste, die Anzahl der Liegenden auf die Musen).⁵⁹ Im Mittelgrund der Zeichnung ist die Ursache ihres Nichtstuns dargestellt: Zwei feindliche Reiterheere sind aufeinandergetroffen und liefern sich eine Schlacht. Eine Stadt, im Hintergrund dargestellt, geht dabei in Flammen auf. Den nahenden Frieden kündigt der Götterbote und Musenführer Merkur, er weckt die Künste zu neuen Taten auf.⁶⁰

⁵⁶ Ebd., S. 31 und S. 502.

⁵⁷ Siehe Andreas Tacke: Johann Hauer. Nürnberger Flach- und Ätzmaler, Kunsthändler, Verleger und Dürerforscher des 17. Jahrhunderts. In: „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. Hrsg. von Andreas Tacke. München, Berlin 2001, S. 11–141.

⁵⁸ Nach Cicero: Oratio pro T. Annio Milone. 10. „Silent enim leges inter arma“ (Inmitten der Waffen verstummen die Gesetze) – so Cicero in seiner Verteidigungsrede für T. Annio Milo in seinem Strafprozess 52 v. Chr. in Rom.

⁵⁹ Zu dem Problem, ob die neun Musen oder die ‚artes liberales‘ dargestellt sind, siehe – am Beispiel der flämischen Vorbilder – Hans C. J. Schraven: Ontwakende muzen, slapende kunsten. Waarin Lucas de Heere van Frans Floris verschilt. In: Kunstlicht 15 (1985/86), S. 17–24, und (am Beispiel Floris und Pieter Bruegel d. Ä.) N. E. Serebrennikov: ‚Dwelck den Mensche, aldermeest tot Consten verwect‘. The Artist’s Perspective. In: Jelle Koopmans, Mark A. Meadow, Kees Meerhoff und Marijke Spijs: Rhetoric – Rhétoriqueurs – Rederijkers. Amsterdam u. a. 1995 (= Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen Verhandelingen. Afd. Letterkunde, 162), S. 219–246.

⁶⁰ Die Fähigkeit Merkurs, mit dem Stab Schlafende bzw. Tote zu erwecken, bei Vergil: Aeneis. Buch 4, Z. 244: „schenkt und nimmt den Schlaf, entsiegelt vom Tode die Augen“, und bei Homer: Odyssee. Gesang 5, Z. 46–48: „Dann nahm er den Stab, womit er die Augen von



Abb. 1: Rudolf Meyer: Erweckung der schlafenden Künste. 1632. Handzeichnung. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.



Abb. 2: Rudolf Meyer: Erweckung der schlafenden Künste. 1632. Handzeichnung. Stuttgart, Staatsgalerie.

Bei diesen Darstellungen der schlafenden Künste fühlt man sich an eine oft zitierte Stelle aus Sandrarts „Teutscher Academie“ erinnert: „Die Königin Germania sahe ihre mit herrlichen Gemälden gezierte Paläste und Kirchen hin und wieder in der Lohe auffliegen/ und ihre Augen wurden von Rauch und Weinen dermaßen verdunkelt/ daß ihr keine Begierde oder Kraft übrig bleiben konte/ nach dieser Kunst zu sehen: von welcher nun schiene/ daß sie in eine lange und ewige Nacht wolte schlaffen gehen.“⁶¹

Von den vier Handzeichnungen aus der Feder Rudolf Meyers sind zwei im Jahre 1632 entstanden (Nürnberg⁶² und Stuttgart⁶³) (Abb. 1 und 2), vermutlich noch in der Frankenmetropole selbst. Das Blatt in St. Petersburg⁶⁴ ist eine undatierte Replik der Nürnberger Zeichnung, von der Achim Riether (1995) schreibt: „Die Nürnberger Fassung [...] ist die schönste und am sorgfältigsten durchgezeichnete der vier bekannten Allegorien auf die verheerende Wirkung des Krieges“.⁶⁵

Das bis jetzt ausgesparte vierte Blatt (Zürich)⁶⁶ (Abb. 3) ist mit 1636 datiert und entstand in der Schweiz, also nach der Rückkehr Rudolfs von seiner Gesellenwanderschaft in seine Heimatstadt. Es zeigt die gleiche Szenerie. Nun aber schauen wir in einen Innenraum, der weit geöffnet ist und den Blick auf eine Schlacht freigibt; diese ist in der Landschaft des Hintergrundes schemenhaft dargestellt. Im Innenraum liegen die schlafenden Musen. Links auf einem Podest stehen Kleinplastiken. Dieses Motiv ist zwar nicht gänzlich neu eingeführt – es findet sich auch auf der Stuttgarter Zeichnung –, jedoch wird es hier

Menschen, Wo er es will, bezaubert und andere wiederum aufweckt, Wenn sie noch schlafen“, vgl. ebd., Buch 24, Z. 3. Mit weiteren Belegen siehe A.(lbert) P.(omme) de Mirimonde: *Les Allégories de la Musique. II: Le Retour de Mercure et les Allégories des Beaux-Arts*. In: *Gazette des Beaux-Arts* 73 (1969), S. 343–362, hier S. 346 f.

⁶¹ Sandrart: *Teutsche Academie* (Anm. 17). Erster Hauptteil von 1675: Sandrarts Lebenslauf, S. 3.

⁶² Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Graphische Sammlung: Inv.Nr. Hz 168. Handzeichnung, 187×262 mm. Beschriftung unten in der Mitte „ROD: Meÿer. v.(on) Zürich Facieb. anno 1632“. Vgl. Riether: *Rudolf Meyer* (Anm. 42), S. 195, Nr. 208 („Mercur als Friedensbringer weckt die schlafenden Künste nach dem Krieg – Allegorie auf Trauer und Untätigkeit der Künste und Wissenschaften während des Krieges“) mit Nachweis der Nürnberger Provenienz der Zeichnung und zwar aus der Sammlung von Johann Andreas Boerner (1785–1862), Kunsthändler und Schriftsteller in Nürnberg.

⁶³ Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung: Inv.Nr. C 24/3. Handzeichnung, 165×237 mm (das Blatt ist am unteren Rand beschnitten). Unten in der Mitte signiert „RMeyer/ A°. 1632“ (RM ligiert), darunter (von Sammlerhand?): „Rudolph Meyer fecit“. Oben auf den Posaunenwimpeln zweimal „PAX“. Vgl. Riether: *Rudolf Meyer* (Anm. 42), S. 192–195, Nr. 207 (mit weiterführender Literatur), S. 194: „[...] einige Details [sind] nicht ganz durchsichtig angelegt, so weiß der Betrachter beispielsweise nicht, wie oder worauf die Allegorie der ‚Pictura‘ sitzt. Es dürfte sich um eine Eigenreplik handeln.“

⁶⁴ Graphische Sammlung der Eremitage, St. Petersburg: Inv.Nr. 4695; zur Replik vgl. Riether: *Rudolf Meyer* (Anm. 42), S. 195, Nr. 209.

⁶⁵ Riether: *Rudolf Meyer* (Anm. 42), S. 195, Nr. 208.

⁶⁶ Kunsthaus Zürich, Graphische Sammlung: Inv.Nr. Mappe N 16, Blatt 19. Handzeichnung, 138×182 mm.



Ob gleich d. Marß jetzund regiert,
 mit großer Armehe die er führt,
 wie leider jeder sieht und spürt,
 daß alle Ständ nun sind verwirt.
 Solth darumb Ihr nit schlaffen gehn
 sondern nur vil mehr setzen ahn
 dem was die Götter uns gegeben han.
 In dem Klugheitsschreyen d'wan
 die Wissheit in Reif und so guttlich
 und S. mißlich han. Der nit leicht
 dem was die Götter uns gegeben han.
 In dem Klugheitsschreyen d'wan
 die Wissheit in Reif und so guttlich
 und S. mißlich han. Der nit leicht

Abb. 3: Rudolf Meyer: Erweckung der schlafenden Künste. 1636. Handzeichnung.
 Zürich, Kunsthaus.

stärker herausgearbeitet. Hervorgehoben wird es zudem durch die Widmung,⁶⁷ denn unterhalb der Skulpturen ist zu lesen: „Seinem I:(eben) Bruder/ Conratt/ Macht dis Wenig/ Rodolph.⁶⁸/ In Zürich A°. 1636.“ Conrad Meyer, den wir schon von der oben zitierten Meyerschen Familienchronik her kennen, war in Zürich der Schüler von Rudolf. Dem Bruder und Schüler widmet der Heimgekehrte das Blatt und versieht es noch mit einem Gedicht; am unteren Blattrand steht in drei Versen zu lesen:

Ob gleich d: Marß jetzund regiert,
 mit großer Armehe die er führt,
 wie leider jeder sieht und spürt,
 daß alle Ständ nun sind verwirt.

Solth darumb Ihr nit schlaffen gehn
 sondern nur vil mehr setzen ahn

⁶⁷ Vielleicht hatte auch das Stuttgarter Blatt, welches unten beschnitten ist, ursprünglich eine Widmung. Reste der Beschriftung sind noch erkennbar, aber nicht mehr lesbar. „Es könnte sich um eine Freundesgabe an einen Malerkollegen gehandelt haben.“ (Riether: Rudolf Meyer [Anm. 42], S. 193.)

⁶⁸ Am Rand – wohl von späterer Hand – ergänzt: „Meier“.

in dem Studieren immer dran
so wÿt es jed: bringen kan.

Dan es kompt bald ein ander Ze(it)
dß d: so etwas kan sein Beütt [Brot]
genießt in Ruh und Ergetzlikeit
und d: nichts kan darnid:leid(t).⁶⁹

Der Schluß liegt nahe, daß Rudolf Meyer diese Zeichnung aufgrund der eigenen Kriegserfahrungen seinem Bruder widmete und sie deshalb noch zusätzlich mit einem Lehrgedicht versah. Er hatte nämlich als Wandergeselle, wie jetzt sein Bruder als Lehrling, damit zu kämpfen gehabt, daß der Krieg die Künste lähmte. Die Aufträge blieben damals in Nürnberg ebenso wie nun in Zürich aus, und Rudolf mußte deshalb in der Hauerschen Werkstatt die Zeit der durch den Krieg erzwungenen Untätigkeit mit dem Selbststudium überbrücken. Dieses auch zu tun legt er nun dem Bruder ans Herz und fügt deshalb noch das Motiv der Kleinplastiken hinzu. Mögen es zeitgenössische Plastiken oder Antiken (ein Porträtkopf mit Lorbeerkranz ist auszumachen) sein bzw. Abgüsse nach solchen – das Motiv selbst ist gängig. Gerade auch im 17. Jahrhundert waren die Malerwerkstätten mit dergleichen Utensilien ausgestattet, um Proportionsstudien anzustellen. Hier aber, in Abwandlung zu den anderen Darstellungen des gleichen Themas, spielt es auf die konkreten Lebensumstände des Malers in Zürich während des Dreißigjährigen Krieges an: *carpe diem!* Des Bruders Empfehlung zeigte offensichtlich Wirkung, denn Sandrart weiß über Conrad zu berichten, daß sich dieser „von Jugend auf [...] in den Studien seiner Kunst sehr vernünftig gehalten“ habe.⁷⁰

Den ikonographischen Wurzeln der Motive in diesen Zeichnungen im einzelnen nachzugehen würde uns – wie zum Beispiel der Haltung der *Pictura*, die auf Dürers berühmten *Melancholie-Kupferstich* anspielt⁷¹ – zu weit von der Frage wegführen, wie im Kunstwerk die Alltagssituation des Künstlers im Dreißigjährigen Krieg reflektiert wird. Denn mit den Handzeichnungen wird ja auf die Hoffnung auf Überwindung der ‚*Acedia*‘, der Untätigkeit aus Verzweiflung und Trauer als Folge des Krieges, angespielt und damit auch dem Wunsch nach

⁶⁹ Vgl. Riether: Rudolf Meyer (Anm. 42), S. 196, Nr. 210 (mit abweichender Lesart der Beschriftung).

⁷⁰ Sandrart: *Teutsche Academie* (Anm. 17). Erster Hauptteil von 1675, Teil 2, Buch 3, S. 255.

⁷¹ Siehe dazu Peter-Klaus Schuster: *Das Bild der Bilder. Zur Wirkungsgeschichte von Dürers Melancholiekupferstich*. In: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 1 (1982), S. 72–134, hier S. 115 f. mit Abb. 65: „[...] die von Trauer und Lähmung befallene Melancholiefigur mit Geräten und Hund nach Dürers Vorbild, die auf einer 1632 datierten [Stuttgarter] Zeichnung Rudolf Meyers inmitten einer Vielzahl untätiger, trauernder und eingeschlafener Künste deren Niedergang während des Dreißigjährigen Krieges personifiziert. Unter den Posaunenrufen des Friedens werden die Künste wieder von Merkur geweckt.“ Siehe auch ders.: *Melencolia I. Dürers Denkbild*. 2 Bde. Berlin 1991, S. 405 und Abb. 352, und weiter auf S. 576, Anm. VII 176: „[...] bei Meyer die Vorstellung der im Kriege notleidenden Personifikationen der Künste, die zur Entkleidung des Dürervorbildes führte.“

einer – nur durch den Frieden zu erlangenden – gesicherten künstlerischen Existenz Ausdruck verliehen.

Diese Hoffnung wird besonders durch das Thema des auf der Staffelei in Arbeit befindlichen Bildes unterstrichen. Auf dem hochrechteckigen Format des Staffeleibildes ist eine Arche Noah zu sehen. Arche-Noah-Darstellungen hatten im Dreißigjährigen Krieg Konjunktur,⁷² vor allem auch die Darstellung der Taube mit dem Ölzweig (1. Mose 8,10–11), die auf der Zeichnung deutlich über der Arche Noah zu erkennen ist.⁷³ Die Darstellung ist als Friedensallegorie⁷⁴ zu lesen und nicht, wie an anderer Stelle erörtert, als Diskurs über die Darstellung der idealen Proportion des menschlichen Körpers.⁷⁵

⁷² Siehe – mit zahlreichen Beispielen: Der Westfälische Frieden. Die Friedensfreude auf Münzen und Medaillen. Vollständiger beschreibender Katalog. [Ausstellung im Stadtmuseum Münster 1988.] Hrsg. von Hans Galen, bearb. von Gerd Dethlefs und Karl Ordelleide. Greven 1987. Über das Register wären die Beispiele zu vermehren, siehe: Bibliographie zum Westfälischen Frieden. Hrsg. von Heinz Duchhardt, bearb. von Eva Ortlieb und Matthias Schnettger. Münster 1996 (= Schriftenreihe der Vereinigung zur Forschung der neueren Geschichte, 26).

⁷³ Mit Hinweisen auf Tradition und Bedeutungswandel siehe Hans-Martin Kaulbach: Picasso und die Friedenstaube. In: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich 4 (1997), S. 165–197.

⁷⁴ Bezogen auf unser Thema siehe Hans-Martin Kaulbach: Friedenspersonifikationen in der frühen Neuzeit. In: Historische Bildkunde. Probleme, Wege, Beispiele. Hrsg. von Brigitte Tolkemitt und Rainer Wohlfeil. Berlin 1991 (= Zeitschrift für Historische Forschung, Beiheft 12), S. 191–209; ders.: Weiblicher Friede – männlicher Krieg? Zur Personifikation des Friedens in der Kunst der Neuzeit. In: Allegorien und Geschlechterdifferenz. Hrsg. von Sigrid Schade, Monika Wagner und Sigrid Weigel. Köln 1994 (= Literatur, Kultur, Geschichte. Studien zur Literatur- und Kunstgeschichte, Große Reihe 3), S. 27–49; ders.: Pax im Kontext. Zur Ikonographie von Friedenskonzepten vor und nach 1648. In: 1648 – De Vrede van Munster. Handelingen van het herdenkingscongres te Nijmegen en Kleef, 28–30 augustus 1996. Hilversum 1997 (= De zeventiende eeuw, 13,1), S. 323–334, sowie in Zukunft der Artikel „Friede“ von Hans-Martin Kaulbach im Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte.

⁷⁵ Siehe Gregor J. M. Weber: Der Lobtopos des ‚lebenden‘ Bildes. Jan Vos und sein „Zeege der Schilderkunst“ von 1654. Hildesheim u. a. 1991, S. 62, Anm. 40: In der holländischen Kunstliteratur der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wird die Arche Noah als Symbol der idealen Proportion des menschlichen Körpers diskutiert; dem Autor selbst erscheint jedoch „die Arche weniger als Vorbild idealer Maßverhältnisse, sondern eher wegen der Segnungen des Friedens für die Künste dargestellt worden zu sein“. Zur Arche als Symbol idealer Maßverhältnisse am Beispiel einer Handzeichnung aus dem „Scrapbook“ (ab 1660) von Gesine Ter Borch (1631–1690) siehe Eddy de Jongh: The artist's apprentice and Minerva's secret. An allegory of drawings by Jan de Lairese. In: Simiolus. Netherlands quarterly for the history of art 13 (1983), S. 201–217, hier S. 213; Alison McNeil Kettering: Drawings from the Ter Borch Studio Estate. 2 Bde. 's-Gravenhage 1988 (= Catalogus van de Nederlandse Tekeningen in het Rijksprentenkabinet. Rijksmuseum Amsterdam, 5), S. 618 f., Nr. Gs 62, Abb. auf S. 677 und Farbabb. XIV, und G.(er) Luijten: De Triomf van de Schilderkunst. Een titeltekening van Gesina ter Borch en een toneelstuk. In: Bulletin van het Rijksmuseum 36 (1988), S. 283–314, hier S. 294 f. und Abb. 17, der zudem auf die Zeichnung von Meyer aufmerksam macht.

In Nürnberg befindliche Vorbilder

Die Ikonographie der während des Krieges schlafenden Künste wurde in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden entwickelt und fand über die Druckgraphik rasche Verbreitung. Schon zum Ende des 16. Jahrhunderts ist sie in Zürich, der Heimatstadt Rudolf Meyers, nachweisbar.

Doch brauchen wir uns gar nicht erst auf schlängelnde Überlieferungspfade zu begeben, denn in der Reichsstadt Nürnberg ist das Bildthema bereits 1616 zweifelsfrei in der Sammlung des Paulus Praun II. (1548–1616) – die Meyer kannte und in der er auch gezeichnet hat⁷⁶ – verbürgt. Interessanterweise stammt das zu diesem Zeitpunkt in der Nürnberger Sammlung inventarisierte Gemälde von einem niederländischen Exilanten, nämlich von Nicolaus Juvenel. Sehr wahrscheinlich ist dies der Maler Nicolaus d. Ä., der aus Dünkirchen stammte, 1561 Nürnberger Bürger wird und dort 1597 stirbt. Über mehrere Generationen werden seine Nachkommen in der Reichsstadt arbeiten und anfänglich nur innerhalb der niederländischen Exilantenkreise heiraten.⁷⁷

Im Praunschen Sammlungsinventar von 1616 wird Juvenels d. Ä. Bild wie folgt aufgelistet: „Ein quatter, darauf die sieben freyen künst schlaffent, in einer schönen rahm von neunhalb schuch hoch, sag ich breit, und sibem schuch hoch, oelfarb, vom Nicklas Juvinelns hanndt“.⁷⁸ In dem zweiten Inventar der Praunschen Kunstsammlung von 1719 ist es ebenfalls verbürgt: „Eine große taffel mit einer ziervergoldeten ram, darauf die sieben freien künsten samt einen fliegenden Mercurio gemahlt. 6 schuch hoch und 7 schuch 9 zoll breit“.⁷⁹

Beachtlich ist die Größe des inventarisierten Gemäldes; da ein Nürnberger Schuh ca. 30 cm beträgt, ergeben die Angaben von $7 \times 9\frac{1}{2}$ Schuh (anno 1616) bzw. 6×7 Schuh 9 Zoll (anno 1719) etwa ein Bildformat von ca. 210×285 cm bzw. ca. $180 \times 232,5$ cm. Abgesehen von der Frage, wie genau gemessen wurde,⁸⁰ scheint die Größenangabe von 1719 realistischer zu sein, da sie der der

⁷⁶ Siehe Achim Riether: Prinzip Paraphrase. Vom produktiven Umgang mit Vorbildern am Beispiel einiger Zeichnungen Rudolf Meyers (Zürich 1605–1638). In: Barockberichte. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts 1998, Heft 20/21, S. 181–185, hier S. 183 f. mit Abb.

⁷⁷ Nürnberg hatte zahlreiche calvinistische Künstler aus den Niederlanden aufgenommen – sie lebten dort am Anfang des 17. Jahrhunderts schon in der zweiten oder gar dritten Generation, vgl. Kurt Pilz: Nürnberg und die Niederlande. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 43 (1952), S. 1–153. Zur Problematik siehe auch Martin Papenbrock: Landschaften des Exils. Gillis van Coninxloo und die Frankenthaler Maler. Köln u. a. 2001 (= Europäische Kulturstudien, 12).

⁷⁸ Die Kunstsammlung des Paulus Praun. Die Inventare von 1616 und 1719. Hrsg. vom Stadtarchiv Nürnberg, bearb. von Katrin Achilles-Syndram. Nürnberg 1994 (= Quellen zur Geschichte und Kultur der Stadt Nürnberg, 25), S. 114, Nr. 65.

⁷⁹ Ebd., S. 223, Nr. 206.

⁸⁰ So werden beispielsweise bei Dürers „Bildnis eines Geistlichen“ im Inventar von 1616 (ebd., S. 112, Nr. 53) die Maße $2 \times 1\frac{1}{2}$ Schuh und im Inventar von 1719 (ebd., S. 200 f., Nr. 112) die Maße von 1 Schuh 4 Zoll \times 1 Schuh 1 Zoll genannt. Die tatsächlichen Bildmaße be-

niederländischen Vorbilder – auf die wir unten eingehen – entspricht. Ebenfalls folgt das Verhältnis von Höhe zu Breite den niederländischen Gemälden. Dieses Maßverhältnis behält auch die Druckgraphik bei, von der vielleicht Nicolaus Juvenel d. Ä. seine kompositorische und thematische Anregung herholte.

Bis zum Verkauf 1797 – sein heutiger Verbleib ist unbekannt⁸¹ – ist das Gemälde im Praunschen Kunstkabinett zu finden und wird in der Guidenliteratur genannt.⁸² Wichtig ist die Beschreibung des Gemäldes, die uns Christoph Gottlieb von Murr (1733–1811) liefert:

Die sieben freyen Künste. Einige sind bereits eingeschlafen, andere schlummern ein. Im Hintergrunde ist eine Schlacht zu sehen. Oben sind die Götter auf dem Olymp versammelt, diese senden den Merkur, die freyen Künste aufzuwecken. Er reichet der Dichtkunst den Caduceus dar. Zu den Füßen der Rechenkunst lieset man auf einem Täfelchen: Literae rebus memorare caducis/ Suscitant vitam. Monumenta fida./ Artium condunt revocas da auras/ Lapsa sub umbras.⁸³

In dem etwas später erschienenen französischsprachigen Sammlungskatalog, der als Grundlage für die Versteigerung der Kunstsammlung diente, teilt Murr zwei weitere Inschriften mit:

Sur la bordure en haut et en bas on lit ces beaux vers en lettres d'or:
En haut.

In pretio Mars est. Nos somno turba putamur
Nata, Patres prisci quas aluere tamen.

Nos alimus Pacem. Mauors fera praelia poscit,
Opprimimur miserae. Saeuus et ille placet.

Quid tum? Speratus ueniet post Nubila Pheobus,
Nam justo Superi lumine cuncta vident.

En bas.

Rhetorico poliens foecundae flumina linguae,

Virgo, gravi justos profer ab ore sonos.

Pro gladio calamum cape, que tueare Sorores,

Mars cadet, et uobis retribuetur honos.

tragen aber 43 × 33 cm. Bei den Größenangaben der Inventare ist also Vorsicht geboten; für freundliche Auskunft danke ich Katrin Achilles-Syndram, Berlin (Brief vom 19. März 1999).

⁸¹ Siehe A.(rthur) R.(udolf) Peltzer in: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Hrsg. von Ulrich Thieme und Felix Becker. Bd. 19, Leipzig 1926, S. 365 (nennt aus der Praunschen Kunstsammlung „ein großes allegor. Gemälde, darstellend die 7 Freien Künste“), und Pilz: Nürnberg und die Niederlande (Anm. 77), S. 79 (Praunsche Kunstkabinett; zitiert Murr, 1797 [Anm. 84]).

⁸² Siehe Johann Georg Keyßler: Fortsetzung Neuester Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen. 2 Bde. Leipzig 1751, hier Bd. 2, S. 1409: In der Praun'schen Kunstammer von „Nicolaus Juvenell die in Kriegszeiten schlafenden Künste und Wissenschaften“.

⁸³ Christoph Gottlieb von Murr: Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in des H. R. Reichs freyen Stadt Nürnberg und auf der hohen Schule zu Altdorf [...]. Nürnberg 1778, S. 460–499 („Praunisches Museum“), hier S. 472 („Nikolaus Juvenell, oder Niklas uf der Steg“) und S. 473, Nr. 212 (Zitat). Die Inschrift (mit abweichender Schreibweise) auch auf dem Lucas de Heere-Bild (siehe Anm. 87).

In promptu causa est: Superum quia Jupiter ipse
Vult graue pro Vobis pondus habere preces.⁸⁴

Abgesehen von dem Mißverständnis, daß die Künste nicht einschlummern, sondern gerade aufwachen, liefern uns die Murrschen Bildbeschreibungen genügend Anhaltspunkte, um feststellen zu können, daß das verschollene Gemälde Juvenels d. Ä. der niederländischen Darstellungstradition folgte.

Im Unterschied zu dieser steht bei Rudolf Meyer aber nicht die Dichtkunst, sondern die Malerei im Vordergrund. Hier hat also der Künstler eine bewußte Abwandlung vorgenommen, um einen Bezug zu seiner Situation als Maler in Kriegszeiten herstellen zu können.⁸⁵

Niederländische Vorbilder

Die niederländische Ikonographie geht auf ein Gemälde „Het ontwaken van de Kunsten“ (157 × 238 cm) von Frans Floris (1519/20–1570) aus dem Jahre 1559 zurück (Ponce, Puerto Rico), eine vorbereitende Handzeichnung befindet sich in Stockholm.⁸⁶ Floris' Gemälde wird schon von Karel van Mander (1617) beschrieben „een seer uytnemende stuck van de negen slapende Muses“ (ein ausgezeichnetes Bild mit den schlafenden neun Muses).⁸⁷ Im Unterschied zu unseren Handzeichnungen von Rudolf Meyer wird die Personifikation der Rhetorik auf diesem Floris-Bild als erste geweckt.

⁸⁴ Christoph Gottlieb von Murr: *Description du Cabinet de Monsieur Paul de Praun à Nuremberg*. Nürnberg 1797, S. 27 f., Nr. 212 (Zitat auf S. 28).

⁸⁵ Zu diesem Vorgehen bei Rudolf Meyer siehe Riether: *Prinzip Paraphrase* (Anm. 76); der Autor belegt, mit anderen als den hier angeführten Beispielen, Meyers Aneignung und teilweise Umdeutung von Fremdvorlagen. Allgemeiner dazu siehe Donat de Chapeaurouge: *Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive*. Wiesbaden 1974; Theodor Verwey und Gunther Witting: *Die Kontrafaktur. Vorlage und Verarbeitung in Literatur, bildender Kunst, Werbung und politischem Plakat*. Konstanz 1987 (= *Konstanzer Bibliothek*, 6), und Sibylle Appuhn-Radtke: *Motiventlehnung und Paraphrase. Einflüsse Johann Christoph Störers auf das Werk des Rottweiler Malers Johann Georg Glückher (1653–1731)*. In: *Barockberichte. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, Heft 20/21 (1998), S. 186–195.

⁸⁶ Siehe Carl van de Velde: *Frans Floris (1519/20–1570). Leven en Werken*. Brüssel 1975, S. 262–265, Nr. 120 (*Museo de Arte de Ponce: Inv.Nr. 62,0336*) mit Abb. 58 und S. 377 f., Nr. 44 mit Abb. 143 (Handzeichnung, ebenfalls 1559, im Stockholmer Nationalmuseum: *Inv.Nr. 1789/1863, 239 × 324 mm*); zu Ponce siehe: *Catalogue I: Julius S. Held. Paintings of the European and American Schools*. Hrsg. vom Museo de Arte de Ponce. Ponce 1965, S. 65–67. Siehe auch Catherine King: *Artes Liberales et the mural decoration on the house of Frans Floris, Antwerp, c. 1565*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 52 (1989), S. 239–256.

⁸⁷ Carel van Mander: *Het Leven der Doorluchtighe Nederlandsche en Hooghduytsche Schilders. Das Leben der niederländischen und deutschen Maler* (holl. und dt.). Textabdruck nach der Ausgabe von 1617. Übersetzung und Anmerkungen von Hanns Floerke. 2 Bde. München, Leipzig 1906 (= *Kunstgeschichtliche Studien*, 1–2), hier Bd. 1, S. 316 f. Siehe auch Hessel Miedema: *Karel van Mander. The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of the „Schilder-boeck“ (1603–1604)*. 6 Bde. Doornspijk 1994–1999, hier Bd. 1, S. 226 f., und Bd. 4, S. 38, Abb. 16.

Von der Hand des Floris-Schülers Lucas de Heere (1534–1584) hat sich eine weitere Fassung (184 × 232 cm) um 1567 in Turin erhalten, eine Vorzeichnung wird in Budapest verwahrt.⁸⁸ Auf dem Heere-Gemälde weckt Merkur, vom Götterrat entsandt, die schlafenden Künste, die trotz des Schlachtengetümmels im Hintergrund vor antiken Ruinen eingeknickt sind. In diesen ist in einer Nebenszene dargestellt, wie die Allegorie des Neides die der Künste vertreibt. Merkur erweckt als erste ebenfalls die Rhetorik. Daß sie bevorzugt dargestellt wird, mag biographisch begründet sein, da De Heere auch schriftstellerisch tätig war.⁸⁹

Inwieweit die aktuelle historische Situation zur Zeit der Befreiungskriege einen Einfluß auf die Wahl von Floris' Thema hatte, mag dahingestellt bleiben.⁹⁰ Unstrittig ist aber, daß die Invasion von Herzog Alba (1507–1582) im August 1567 den Stoff für das De Heere-Gemälde abgab. Wie viele andere Künstler auch, emigrierte Lucas de Heere nämlich (nach England), und sein Wiederaufgreifen des Themas muß in diesem Zusammenhang gesehen werden,⁹¹ zumal die Zahl der niederländischen Exilanten bei dieser ‚Auswanderungswelle‘ auf etwa zwanzigtausend geschätzt wird.⁹²

Vor dem Hintergrund der Kriegsereignisse in den spanischen Niederlanden jener Jahre dürfte auch die Münchener Handzeichnung ‚Die schlafenden theologischen Tugenden‘ (Inv.Nr. 6220) zu sehen sein, die Lucas de Heere im Jahre 1564 signierte und datierte. Abweichend von der ikonographischen Tradition werden hier die drei christlichen Tugenden Fides, Spes und Caritas schlafend wiedergegeben.⁹³

⁸⁸ Siehe J.(an) G.(errit) van Gelder: ‚Fiamminghi e Italia‘ at Burges, Venice and Rome. In: The Burlington Magazine 93 (1951), S. 324–327, hier S. 327: Zuschreibung des Turiner Bildes (Galleria Sabauda: Inv.Nr. 320) an Lucas de Heere auch aufgrund einer von ihm signierten und 1567 datierten Zeichnung „Faith, Hope and Charity“, da „Hope and the Arithmetica are almost identical“. Die Inschrift (mit abweichender Schreibweise) gleich der des späteren Nürnberger Juvenel d. Ä.-Bildes: „Literae rebus memorem caducis/ suscita(n)t vitam monumenta fida/ artium concunt. Revocas ad auras/ lapsa sub umbras“; Fiamminghi a Roma 1508/1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento [Ausstellungskatalog.] Mailand 1995, S. 226, Kat.Nr. 119 (mit weiteren Literaturhinweisen), und Miedema: Karel van Mander (Anm. 87), Bd. 4, S. 144 f. mit Anm. 16.

⁸⁹ Siehe zusammenfassend Jochen Becker: Zur niederländischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts: Lucas de Heere. In: Simiolus. Netherlands quarterly for the history of art 6 (1972/73), S. 113–127.

⁹⁰ Der Friede von Cateau-Cambrésis wurde am 3. April 1559 zwischen Frankreich und Spanien geschlossen sowie Margarethe II. von Parma (1522–1586) im gleichen Jahr Generalstatthalterin der Niederlande. Damit war vorläufig ein Krieg beendet, der auch die Handelsmetropole Antwerpen in Mitleidenschaft gezogen hatte; zur Diskussion siehe Schraven: Ontwakende muzen (Anm. 59), S. 22 f., und Serebrennikov: Artist's Perspective (Anm. 59).

⁹¹ Siehe J.(an) A.(drianus) van Dorsten: The radical arts. First decade of an Elizabethan Renaissance. Leiden, London 1970, S. 50 ff.

⁹² Siehe Horst Lademacher: Die Niederlande. Politische Kultur zwischen Individualität und Anpassung. Berlin 1993 (= Propyläen Geschichte Europas, Ergänzungsbd.), bes. S. 102–106.

⁹³ Siehe: Die niederländischen Handzeichnungen des 15.–18. Jahrhunderts. Bearb. von Wolfgang Wegner. Berlin 1973 (= Kataloge der Staatlichen Graphischen Sammlung München,

Die Rezeption durch Schweizer Künstler

Für die rasche ikonographische Verbreitung des Floris-Bildes „Het ontwaken van de Kunsten“ dürfte ausschlaggebend gewesen sein, daß Balthazar (Sylvius) Bos (1518–1580) nach dem Gemälde schon 1563 eine Druckgraphik gefertigt hat, die immerhin die beachtliche Größe von 42,3 × 57,8 cm aufweist (nicht bei Hollstein⁹⁴).

Der Schweizer Künstler Christoph Murer (1558–1614) nahm sich diesen Stich zum Vorbild. Von seiner Hand sind zwei Fassungen verbürgt: zum einen ein Scheibenriß in Schweizer Privatbesitz⁹⁵ von 1583 (hier wird zuerst die Musica geweckt) und zum anderen eine Handzeichnung in den Staatlichen Kunstsammlungen in Dessau⁹⁶ von 1594. Auf dem Dessauer Blatt nähert sich Merkur den neun schlafenden Figuren, von denen noch keine erwacht ist.

Im Berliner Kunstgewerbemuseum befand sich (Kriegsverlust) eine Glas-scheibe im Rund, die das Thema ebenfalls darstellt und signiert und datiert ist mit „Heinrich Nüscheler Burger und Glasmaler zu Zürich 1606“.⁹⁷ In unserem Zusammenhang beachtenswert ist nun, daß sich diese Schweizer Scheibe von Nüscheler (1550–1611) in einer Nürnberger Kunstsammlung befand, und zwar in der des Preußischen Hauptmanns a. D. Hans Albrecht von Derschau (1754–1824). Vermutlich ließ sein Sohn, der Bayerische Hauptmann Albrecht Johann von Derschau (1790–1842), die väterliche Sammlung 1825 in Nürnberg versteigern.⁹⁸ Zur Auktion kamen unter anderem 72 Nummern „Geschmelzte Glasmalereien“, die ausschließlich Stücke aus der Schweiz und Süddeutschland umfaßten; sämtliche Glasgemälde gelangten nach Berlin und bildeten dort den

1), S. 21, Nr. 71, Abb. auf Tafel 26, und: Niederländische Zeichnungen des 16. Jahrhunderts in der Staatlichen Graphischen Sammlung München. [Ausstellungskatalog.] Bearb. von Holm Bevers. München 1989, S. 44 f., Kat.Nr. 37 (mit weiterführender Literatur) und Abb. 38.

⁹⁴ F.(riedrich) W.(ilhelm) H.(einrich) Hollstein: Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450–1700. Bd. 1–, Amsterdam 1949–, fortgesetzt unter dem Titel: Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts. Bd. 16–, 1974–.

⁹⁵ Siehe Robert Landolt: Die Auferweckung der schlafenden Künste. Ein Scheibenriß Christoph Murers von 1583. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 42 (1985), S. 129–131.

⁹⁶ Staatliche Kunstsammlungen Dessau, Graphische Sammlung. Handzeichnung, 154 × 201 mm, signiert und datiert: „Christof Murer 1594“; zur Zeichnung siehe Thea Vignau-Wilberg: Christoph Murer und die ‚XL. Emblemata Miscella Nova‘. Bern 1982, S. 28 und Anm. 258, Abb. 149.

⁹⁷ Siehe: Hermann Schmitz: Die Glasgemälde des Königlichen Kunstgewerbemuseums zu Berlin. 2 Bde. Berlin 1913, hier Bd. 2, S. 21, Nr. 432 und Taf. 63, Nr. 432.

⁹⁸ Siehe: Verzeichniss der seltenen Kunst-Sammlungen von Oehlgemälden, geschmelzten Glasmalereyen, Majolika, Kunstwerken in Bronze [...] des [...] Herrn Hans Albrecht von Derschau, welche zu Nürnberg, den 1. August 1825 und an den folgenden Tagen [...] versteigert werden sollen. Nürnberg 1825. 3 Abt., hier Abt. 1, S. 31, Nr. 44: „Der Parnass mit den Musen, reiche Composition, mit trefflichem Colorit und zarter Ausführung. Mit der Inschrift: Heinrich Nüscheler, Bürger und Glasmahler zu Zürich. 1606. Ein seltenes Stück, aber leider mit einigen verbleyten Sprüngen. Rund 8 Zoll im Diamet.“

Grundstock der Glasgemäldesammlung des Königlichen Kunstgewerbemuseums.⁹⁹

Ab wann sich Nüschelers Scheibe in Nürnberg befand, muß offen bleiben. Vielleicht aber schon zu Anfang des 17. Jahrhunderts, da beispielsweise Murer für den Rat der Stadt Nürnberg und für Nürnberger Patrizierfamilien arbeitete.¹⁰⁰ Reichsstädtische Verbindungen zu Glasmalern in der Schweiz haben also nachweislich bestanden.

Ebenfalls in Zürich griff Gotthard Ringgli (1575–1635) das Thema auf und abstrahierte es dahingehend, daß er bei seiner Handzeichnung (Zürich) Malutensilien und Bruchstücke von Statuen an die Stelle der Künste oder Musen setzte und damit die Darstellung ins Allgemeinere hin auf die Erweckung der bildenden Künste wendete.¹⁰¹

Noch einen Schritt weiter gingen Rubens und Sandrart: Während die ersten niederländischen und später die deutschen Darstellungen die lähmende Wirkung des Krieges auf die künstlerische (und wissenschaftliche) Tätigkeit zeigten, erscheinen bei ihnen nun Tod und Zeit als grimmige Feinde der Kunst.¹⁰²

Verwandte Bildthemen

Auf den Zeichnungen Rudolf Meyers sind die Künste während der Kriegszeit eingeschlafen, also untätig. Eine ikonographische Variation des Themas zeigen die Gemälde von Hieronymus Francken III. (1611 bis nach 1661)¹⁰³ oder Cornelis de Vos (1584–1651)¹⁰⁴, die die Künste bei der Ausübung ihrer Tätigkeiten darstellen. Sie werden durch Minerva vom Krieg abgeschirmt und vor ihm beschützt.

⁹⁹ Schmitz: Glasgemälde (Anm. 97), S. 1.

¹⁰⁰ Siehe Katja Sperling: Christoph Murers Glasgemälde für den Rat und für Patrizierfamilien der Stadt Nürnberg. Universität Erlangen-Nürnberg, Magisterarbeit 1991. Von mir eingesehen wurde das Exemplar im Kunsthistorischen Institut.

¹⁰¹ Vgl. Oskar Bätschmann: Malerei der Neuzeit. Disentis 1989 (= Ars Helvetica, 6: Die visuelle Kultur der Schweiz), S. 43 f. mit Abb. 53 (Kunsthau Zürich: Inv.Nr. Mappe N 2).

¹⁰² Vgl. ebd., S. 44; siehe auch Oskar Bätschmann: Logos in der Geschichte. Erwin Panofskys Ikonologie. In: Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930. Hrsg. von Lorenz Dittmann. Stuttgart 1985, S. 89–112, hier S. 110 f., Abb. 10 und 11.

¹⁰³ Ursula Härting: Frans Francken der Jüngere (1581–1642). Die Gemälde mit kritischem Œuvrekatalog. Freren 1989 (= Flämische Maler im Umkreis großer Meister, 2), S. 187 f. (zum Instrumentendeckel, um 1630), Farbtafel 39 (Düsseldorf, Privatbesitz); der Instrumentendeckel war auf der Versteigerung von Phillips London vom 2./8. Juli 1996, Fine Old Masters Paintings, Nr. 161 (Öl auf Holz, 69,2×127 cm, Musikinstrumentendeckel) mit Farbabbb.

¹⁰⁴ Siehe Edith Greindl: Cornelis de Vos, Portraitiste Flamand (1584–1651). Brüssel 1944, S. 125 (Almelo, Overijssel/NL, Collection Comte van Rechteren, 100×148 cm); 18. Dezember 1987 bei Christie's London, S. 153 Nr. 253 (102,8×152,4 cm) mit Abb.

Eine weitere ikonographische Spielart bilden die Darstellungen der ‚Allegorie der Occasione‘, der ‚Günstigen Gelegenheit‘.¹⁰⁵ Der in Antwerpen tätige Maler Frans Francken II. (1581–1642) hat sich mehrmals – 1607 (Aufenthaltsort unbekannt), um 1618 bis 1620 (Schottland) und 1627 (Krakau) – mit diesem Thema beschäftigt.¹⁰⁶ Die Vertreter der Künste und Wissenschaften ergreifen auf seinen vielfigurigen Gemälden in Friedenszeiten die gute Gelegenheit beim Schopf und sind bei der Ausübung ihrer Tätigkeiten dargestellt. Es herrscht reges Treiben. Vor einer Staffelei sitzt der Maler und arbeitet an einem Gemälde. Auf dem 1607 entstandenen Bild ist er gar in das Zentrum der Komposition gerückt, wie auch der Vertreter der Bildhauerei. Genau über ihnen tagt der Götterrat, der das Schweigen der Waffen entschied und nun über den Frieden wacht. Im Bildhintergrund sind zwei zuvor noch verfeindete Reiterheere auszumachen, denen der von den Göttern gesandte Friedensbote mit Trompenschall Einhalt geboten hat.

Die Frage, ob und wenn ja welche politischen Implikationen bei diesen Bildern Franckens d. J. eine Rolle spielten, wurde kontrovers diskutiert. Albert Pomme de Mirimonde (1966) und Erwin Panofsky (1966) bejahten dies, gingen aber jeweils von unterschiedlichen historischen Konstellationen aus.¹⁰⁷ Keith Andrews (1984) verneint indes die Darstellung eines konkreten Anlasses. Die Bilder zeigen für ihn nur ganz allgemein, „wie die Schönen Künste und die Wissenschaften (Malerei, Musik, Skulptur, Astronomie) ebenso wie die Theologie von der ‚Günstigen Gelegenheit‘ Gebrauch machen, während Faulheit und Trägheit, personifiziert durch die weibliche Figur und das Wildschwein, auf dem sie lagert, die Okkasione verpassen und darum verspottet werden“.¹⁰⁸ In dieser Einschätzung folgt ihm Ursula Härting in ihrer Frans Francken d. J.-Monographie.¹⁰⁹

Ergreift der dargestellte Maler auf diesen Gemälden Franckens die günstige Gelegenheit der Friedenszeit, beklagt der abgebildete Künstler auf der jetzt zu besprechenden Zeichnung seine kriegsbedingte Untätigkeit.

¹⁰⁵ Zum Thema der ‚Occasio‘ siehe Rudolf Wittkower: *Chance, Time and Virtue*. In: ders.: *Allegory and the Migration of Symbols*. London 1977, S. 95–106; in unserem Fall interessant die Darstellungen von Theodor Galle für Joannes David: „Occasio arrepta, neglecta“ (Antwerpen 1605), siehe ebd., S. 98 f. mit Abb.

¹⁰⁶ Ein weiteres Bild mit der Thematik bei Christie's London vom 7. Juli 1995, Important and Fine Old Master Pictures, Nr. 245 mit Farbabb.: Frans Francken II. „An Allegory showing the Arts and Sciences Triumphant“; sig., Öl auf Kupfer, 50,5 × 39,4 cm.

¹⁰⁷ Siehe A. (lbert) P. (omme) de Mirimonde: *Les Allégories politiques de ‚L'Occasion‘ de Frans Francken II.* In: *Gazette des Beaux-Arts* 67 (1966), S. 129–144, und Erwin Panofsky: ‚Good Government‘ or Fortune? The Iconography of a newly-discovered composition by Rubens. In: *Gazette des Beaux-Arts* 68 (1966), S. 305–326, hier S. 319 f. (Francken II.).

¹⁰⁸ Keith Andrews: *Bemerkungen zu einer Anbetung der Könige in Göttingen*. In: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 23 (1984), S. 149–156, hier S. 152.

¹⁰⁹ Härting: *Frans Francken d. J.* (Anm. 103), S. 345 f. Nr. 365, Nr. 366 (mit Abb.) und Nr. 369.



Abb. 4: Michael Herr: Gesetz, Kunst und Krieg, die Herrscher der Welt. 1630. Handzeichnung. Danzig, Nationalmuseum.

„Gesetz, Kunst und Krieg, die Herrscher der Welt“

Die Allegorie der *Pictura* der bisher besprochenen Handzeichnungen Rudolf Meyers blieb angesichts der Kriegszeiten passiv. Auf der Zeichnung von Michael Herr wird jedoch der Behauptungswille der bildenden Kunst auch in kriegerischen Zeiten zum Ausdruck gebracht. Da zwischen Meyer und Herr in der Entstehungszeit ihrer Blätter ein enger beruflicher und persönlicher Kontakt bestand,¹¹⁰ ist von einer Wechselwirkung bei ihrer Beschäftigung mit dem Thema auszugehen.

Die Zeichnung Michael Herrs von 1630 mit dem Titel „Gesetz, Kunst und Krieg, die Herrscher der Welt“ aus dem Nationalmuseum Danzig¹¹¹ (Abb. 4),

¹¹⁰ Siehe Achim Riether: Michael Herr, Matthäus Merian und Rudolf Meyer. Zur Beziehung dreier Künstlerkollegen. In: [Ausstellungskatalog] Michael Herr (Anm. 41), S. 35–56; ders.: Corrigenda und Addenda zu Leonhard Kern (1588–1662). Eine Gruppe von Zeichnungen Rudolf Meyers (1605–1638) nach Statuetten Kerns. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 32 (1995), S. 50–70, und ders.: Rudolf Meyer (Anm. 42), S. 29 f.

¹¹¹ Nationalmuseum Danzig, Graphische Sammlung: Inv.Nr. MNG/SD/391/R. Handzeich-

die wir hier vorstellen, fällt unter jene Bilder, die ‚das ausgestellte Malen‘ thematisieren.

Bei unseren weiteren Überlegungen folgen wir der grundsätzlichen Feststellung von Matthias Winner, daß die Selbstdarstellung des Malers bei der Arbeit als künstlerische Selbstaussage begriffen werden muß und daß die dabei im Bild erscheinenden Bilder reflektiertes Werk sind.¹¹²

Dem Typ nach gehört das Blatt zu jenen Darstellungen, die den Maler bei der Arbeit mit dem Modell zeigen, wie „Lukas malt die Madonna“ oder „Apelles malt Kampaspe“; der Maler wird dabei sitzend vor der Staffelei dargestellt. Bei der Herr-Zeichnung sieht man dem Maler in zeitgenössischer Kleidung über die Schulter: Auf der Staffelei hat er ein Gemälde in Arbeit, welches oben die Beschriftung „In toto mundo/ Lex ARS Mars/ contra Gubern“ aufweist und unten eine Darstellung der ‚Spes‘, also der Personifikation der Hoffnung mit ihrem Attribut, dem Anker.

Umgeben wird der in der Mitte des Blattes gezeichnete Maler von allegorischen Gestalten, links thront die Gerechtigkeit, der Gefangene zugeführt werden, rechts befindet sich der Kriegsgott Mars. Er wird umringt von Kriegsvolk; einer der Bewaffneten zieht das Schwert gar gegen den Maler. Im rechten Vordergrund peinigt ein Soldat eine gefesselte Frau; hinter ihr befindet sich ein Mann, dem die Hände gebunden wurden. Vor beiden steht eine aufgebrochene Truhe mit der Aufschrift „PATI/ENTI(A)“. Der Titel des auf der Staffelei befindlichen Gemäldes ist damit sinnbildlich gemacht: die Gerechtigkeit steht für „Lex“, der Maler für „Ars“ (in der Mitte der Zeichnung plaziert und im Text durch Großbuchstaben hervorgehoben), und rechts ist „Mars“ mit seiner Schrecken verbreitenden Soldateska dargestellt, welche das unterdrückte und ausgeraubte Volk (leere Truhe) nur mit Unterwerfung erdulden und ertragen kann („PATIENTIA“). Gerechtigkeit hat es von Mars und seinem marodierenden Heer nicht zu erwarten. Am rechten Bildrand ist eine Figur wiedergegeben, die die Waage der Justitia zerbricht. Angesichts des Krieges wird die Göttin der Zufriedenheit von Merkur den Menschen entrissen; über der Staffelei schwebt der Götterbote mit ihr davon. Die Kunst ist also in der dargestellten kriegerischen Gesamtsituation zwischen die Fronten des ‚Guten Regiments‘ und des ‚Schlechten Regiments‘ geraten und vermag deshalb ihren Anspruch auf Mitregentschaft nur mühsam zu behaupten, da der Trompetenschall des über der Szene schwebenden Friedensengels ungehört bleibt.

nung, 133×179 mm; vgl. zur Zeichnung Gatenbröcker: Michael Herr (Anm. 41), S. 359–363 Nr. Z 59. Die von uns abweichenden Beobachtungen und daraus folgenden Interpretationen von Hanna Peter-Raupp zu diesem Blatt sollen hier im einzelnen nicht angeführt werden (siehe: Zum Thema ‚Kunst und Künstler‘ in deutschen Zeichnungen 1540–1640. In: Heinrich Geissler: Zeichnung in Deutschland. Deutsche Zeichner 1540–1640. [Ausstellungskatalog.] 2 Bde. Stuttgart 1979/80, hier Bd. 2, S. 223–230, bes. S. 228).

¹¹² Siehe Matthias Winner: Gemalte Kunsttheorie. Zu Gustave Courbets ‚Allégorie réelle‘ und der Tradition. In: Jahrbuch der Berliner Museen 4 (1962), S. 151–185, hier S. 153.

Links vom Maler steht Minerva – über ihr, wie auch über der Gerechtigkeit, ein Genius mit Palmenzweig und Lorbeerkranz –, die mit einer Aufmerksamkeit gebietenden Geste auf das in Arbeit befindliche Bild weist. Die Eule der Minerva hat sich auf der Oberkante des Gemäldes niedergelassen. Der Maler steht hier auch stellvertretend für die ‚artes liberales‘, denn einige ihrer Attribute liegen ihm zu Füßen. Für sie bleibt nur die Hoffnung („Spes“ ist auf dem Gemälde dargestellt), daß die Zufriedenheit zurückkehrt.

Das Motiv der Göttin der Zufriedenheit basiert auf einer Fabel, die in der Antike bei Lucian, in der Renaissance bei Alberti und Doni auftaucht, jedoch bei ihnen noch in keinen thematischen Zusammenhang mit dem Krieg gestellt wurde. Im 17. Jahrhundert wird vermutlich auf den Roman „Vida y hechos del pícaro Guzmán de Alfarache“ von Mateo Alemán (1547–1614) zurückgegriffen, welcher in Madrid 1599 zum ersten Mal in spanischer Sprache in Druck erschien und 1606 in Venedig eine italienische und 1615 in München eine deutsche Ausgabe erhielt.¹¹³ Die zur Darstellung gelangte Stelle handelt von Jupiters Zorn über die Genußsucht der Menschen und ihre Vernachlässigung des Tempeldienstes. Die Göttin der Zufriedenheit wird auf sein Geheiß von Merkur entführt.

Michael Herr baut dieses durch Adam Elsheimer (1578–1610) zum ersten Mal verbildlichte Motiv in seine Zeichnung mit ein. Dabei erfährt es im Zusammenhang mit dem Waffengang eine Umwandlung und zudem eine Aktualisierung, da das Motiv nun zeitgeschichtlich auf den Dreißigjährigen Krieg bezogen wird.

Elsheimers 1607 in Rom entstandenes und bei seinem Tod noch nicht vollendetes Bild „Il Contento“ (Edinburgh¹¹⁴) fand durch zahlreiche zeitgenössische Nachzeichnungen und Gemäldekopien, wie von Johann König (1586–1642) oder Nicolaus Knüpfer (um 1603? bis 1655), rasch Verbreitung.¹¹⁵ Auch von der Hand Michael Herrs existiert eine Nachzeichnung, die er 1614/15 in Rom noch vor Elsheimers unvollendetem Originalgemälde anfertigte.¹¹⁶

Zurück zur Danziger Herr-Zeichnung. Die Inszenierung der Arbeit am Bild ist in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts eines der Hauptanliegen der Kunst. Victor I. Stoichita spricht dabei von „Produktionsszenarien“, welche in jener Zeit als Parallelphänomen zu den üblichen Selbstporträts auftreten. Erstere un-

¹¹³ Allgemein siehe Hans Gerd Rötzer: *Picaro – Landstörtzer – Simplicius. Studien zum niederen Roman in Spanien und Deutschland*. Darmstadt 1972 (= *Impulse der Forschung*, 4).

¹¹⁴ Siehe Keith Andrews: *Adam Elsheimer. Werkverzeichnis der Gemälde, Zeichnungen und Radierungen*. München 1985, S. 185, Nr. 19.

¹¹⁵ Siehe Keith Andrews: *Adam Elsheimer. Il Contento*. Edinburgh 1971, und Andrews: *Adam Elsheimer* (Anm. 114).

¹¹⁶ Siehe Gatenbröcker: *Michael Herr* (Anm. 41), S. 304 f. Nr. Z 23 (Verbleib unbekannt). Andrews: *Il Contento* (Anm. 115), S. 16 f. mit Abb. 7, löst das Monogramm Herrs nicht auf und publiziert die Zeichnung als anonym, ebenso Andrews: *Adam Elsheimer* (Anm. 114), S. 185, Nr. 19 b, Text-Abb. 70.

terscheiden sich von letzteren dadurch, daß sie nicht den Maler als Bildproduzenten thematisieren, sondern die Produktion selbst.¹¹⁷

Dem Selbstbiographischen müssen wir bei der Herr-Zeichnung jedoch einen breiteren Raum gewähren, eröffnet die Beschriftung durch den Künstler doch eine zusätzliche Reflexionsebene, indem sie einen Einblick in seine persönliche Lebenssituation als bildender Künstler gibt. Zu dieser gehörte, daß Michael Herr schon im Sommer 1630 den städtischen Auftrag erhielt, ein Porträt Wallensteins zu malen. Offensichtlich hielt es der Rat der Stadt Nürnberg für politisch opportun, angesichts der sich abzeichnenden Krisenentwicklung in Franken, dieses Porträt parat zu halten. Als sich abzeichnete, daß das Glück auf schwedischer Seite war, wurden ab dem Sommer 1631 Porträtbilder Gustav Adolfs in Auftrag gegeben. Fast ein Jahr vor der eigentlichen Belagerung der Reichsstadt wurden die Nürnberger Amtsstuben mit zahlreichen „Kön: May: In Schweden Conterfeit“ geschmückt, die Michael Herr im Auftrag der Stadt anfertigte.¹¹⁸

Die Inschrift verweist das Herr-Blatt demnach ins Selbstbiographische, sie erzählt etwas aus seinem Leben, auch wenn das Produktionsszenario vor dem Hintergrund einer allegorischen Szene stattfindet. Denn ungewöhnlicherweise signiert der Künstler am Heiligen Abend des Jahres 1630 in Nürnberg: „Anno MDCXXX Ad. XXIII decem./ A. Noremburg deseng. Mich: Herr“ und verleiht damit dem Signum etwas Demonstratives. Am Weihnachtsfest verweist Michael Herr auf seine eigene, vom Krieg beherrschte Lebenssituation.

Zudem ist diese Signatur bemüht, ein grundsätzliches Problem aufzuheben, welches uns auch in der Danziger Zeichnung begegnet: nämlich die Gleichzeitigkeit in der Präsentation des Künstlers und seines Werkes. Denn wie schon weitaus bessere Maler vor ihm steht auch Michael Herr vor der Hauptschwierigkeit beim ‚Bild des Machens‘:

„Ich male mich beim Malen, als ob es ein anderer wäre, den ich male‘: so liebe sich summarisch diese Situation zusammenfassen. ‚Ich‘, der Maler, betrachte ‚ihn‘, der auch Maler ist, während ‚er‘ malt. ‚Er‘ befindet sich vor der Staffelei, ‚ich‘ auch. Um malen zu können, was ‚er‘ malt, muß ich ihm über die Schulter sehen. So ‚mache ich ihn zum Bild‘, zusammen mit ‚seiner‘ Tätigkeit und ‚seinem‘ Werk.

Stoichita nennt dies ein Produktionsszenario in der dritten Person.¹¹⁹ Wenn man so will, kommt bei unserer Danziger Zeichnung die erste Person nur durch die besondere Signatur ins Spiel: Diese bezeichnet nicht nur das Werk als eines von der Hand Michael Herra, sondern vielmehr ergibt die Verbindung

¹¹⁷ Vgl. Victor I. Stoichita: Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei. Aus dem Französischen von Heinz Jatho. München 1998, S. 257.

¹¹⁸ Nur zu den Gemälden vgl. Gatenbröcker: Michael Herr (Anm. 41), S. 198 f. (Stadtrechnungen) und S. 280 f. (Gemälde).

¹¹⁹ Stoichita: Das selbstbewußte Bild (Anm. 117), S. 271.

von Datierung am Heiligen Abend des Jahres 1630 und der damaligen historischen Situation Nürnbergs den selbstreferentiellen Diskurs.¹²⁰

Der Titel des in Arbeit befindlichen Gemäldes auf der Staffelei des Danziger Blattes ist in entstelltem Latein geschrieben und wird deshalb unterschiedlich transkribiert („In toto mundo/ Lex. ARS. Mars/ Conta Gubernat“) und demnach unterschiedlich übersetzt, einmal mit „Auf der ganzen Welt ist die Kunst Gesetz, aber Mars regiert nun alles“¹²¹ bzw. „auf der ganzen Erde regiert Mars, Gesetz und Kunst“¹²². Für die letztere Lesart muß man sich entscheiden, wenn man zum besseren Verständnis der Beschriftung eine in Berlin verwahrte Zeichnung hinzugezogen hat¹²³ (Abb. 5), die einen ausführlicheren Text aufweist.

Die Zuschreibung an Herr ist unsicher; Gatenbröcker meint, daß sie kaum von Herr stammen könne, sieht aber die inhaltliche Nähe zum Danziger Blatt, vor allem auch bei der Inschrift, die in Berlin umfangreicher ausgefallen ist.¹²⁴

Vergleichbar dem Danziger Blatt ist die Disposition der Hauptfiguren auf der hochformatigen Berliner Zeichnung: Von links nach rechts Lex, Ars und Mars. In der Mitte des Blattes sitzt die Personifikation der Pictura¹²⁵ auf einer Erdkugel, daneben sind die Attribute der ‚artes liberales‘ angeordnet. Auf einer Staffelei hat sie ein Gemälde in Arbeit. Es stellt den Kriegsgott, seine Fahne haltend, dar. Uneins scheinen Minerva und Merkur über die Wahl dieses Themas zu sein. Während es so aussieht, als führe Minerva den Pinsel der Pictura, scheint gleichzeitig der Götterbote Pictura das Gemälde entwenden zu wollen, was nun Minerva wiederum mit ihrer Lanze zu verhindern trachtet. Die Eule der Minerva flattert aufgeregt über der Szene; auf der Danziger Zeichnung hatte sie sich noch zufrieden auf der Oberkante des ‚Spes‘-Gemäldes, welches der Maler in Arbeit hatte, niedergelassen. Ein wohl zu Mars gehöriger Hund mischt mit und hat sich im Gewand der nur leicht bekleideten Pictura verbissen: auch

¹²⁰ Mit ‚klassischen‘ Beispielen von Künstlersignaturen siehe Jan Bialostocki: Begegnung mit dem Ich in der Kunst. In: *artibus et historiae* 1 (1980), S. 25–45, sowie die Beiträge von Peter Cornelius Claussen („Nachrichten von den Antipoden oder der mittelalterliche Künstler über sich selbst“) und Victor I. Stoichita („Nomi in cornice“) in: *Künstler* (Anm. 38), S. 19–54 bzw. S. 293–315.

¹²¹ Peter Amelung: Die Stammbücher des 16./17. Jahrhunderts als Quelle der Kultur- und Kunstgeschichte. In: Geissler: *Zeichnung in Deutschland* (Anm. 111), Bd. 2, S. 211–222, hier S. 217 (sieht die Zeichnung zu einem Stammbuch gehörig).

¹²² Geissler: *Zeichnung in Deutschland* (Anm. 111), Bd. 1, S. 220, Kat.Nr. E 31 (Katalogtext von Heinrich Geissler).

¹²³ Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett: Inv.Nr. KdZ 10441. Handzeichnung, 304×202 mm; vgl. Elfried Bock: *Die deutschen Meister. Beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen*. Berlin 1921 (= Staatliche Museen zu Berlin. Die Zeichnungen Alter Meister im Kupferstichkabinett, 1), S. 187, Nr. 10441 („Allegorische Darstellung: Gesetz, Kunst und Krieg, die Herrscher der Welt“).

¹²⁴ Siehe Gatenbröcker: *Michael Herr* (Anm. 41), S. 574 f., Nr. Z 370.

¹²⁵ Kurz verwiesen sei darauf, daß in allegorischer Form Pictura über sich selbst reflektierend auszusagen vermag; dazu (nach wie vor gültig) Matthias Winner: *Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts*. Diss. Köln 1957.



Abb. 5: Michael Herr: Gesetz, Kunst und Krieg, die Herrscher der Welt. Um 1622 (?).
Handzeichnung, Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz.

hier wieder das Gewaltmotiv gegen die Kunst; auf der Danziger Zeichnung wurde der Maler von einem Soldaten mit gezogenem Schwert bedroht. Direkt hinter *Pictura* steht die Personifikation des Neides, die durch ihre schlangengelockten Haare kenntliche *Invidia*.¹²⁶

Man könnte überlegen, ob diese Zeichnung mit dem nur schriftlich überlieferten „Probstück“ in Verbindung gebracht werden kann, welches Michael Herr im Jahre 1622 vorlegte und mit dem er die Nürnberger Meisterwürde erlangte.¹²⁷ „Michel Herr, ein Flachmaler, hat sein gemachtes Probstückh, eine Tafel, darauff die artes liberales, Justicia und Mars gemahlet, vorgewießen donnerstags den 20. Martii anno 1622. Und ist darauf für einen Mahler erkennt und zu Meister erkhannt worden.“¹²⁸ Die ‚artes liberales‘ sind zwar nicht auf der Berliner Zeichnung dargestellt, jedoch werden sie auch nicht von Georg Jacob Lang (1655–1740) genannt, der 1711 die Nürnberger Rathausgalerie inventarisiert: „Das Gesetz, die Kunst und der Krieg von dem berühmten M. Herr. Probstück.“¹²⁹ Der von Lang gewählte Titel könnte auch auf unsere unbeholfene Berliner Zeichnung zutreffen. Ob diese die Vorzeichnung zu dem Gemälde ist? Von anderer Seite könnte diese Mutmaßung Unterstützung erhalten. Die Handzeichnung mißt 304 × 202 mm und hat damit etwa jenes Maßverhältnis von 3:2½, welches für ein Nürnberger Meisterstück durch die Malerordnung in etwa verlangt wurde.¹³⁰ Die vorgeschriebene Größe betrug dafür nämlich ca. 90 × 75 cm, denn „daß Stuck muß hoch sein 3 Schuch undt 2½ Schuch braidt“.¹³¹

Wenn unsere Überlegungen zuträfen, könnte die Berliner Zeichnung um 1621/22 datiert werden. Um diese Jahre befand sich die Kipper- und Wipperzeit (1620–1623) auf ihrem Höhepunkt. Bereits im März 1620 hatten mehrere Städte (Augsburg, Frankfurt am Main, Nürnberg, Straßburg und Ulm) eine

¹²⁶ Zum Motiv in diesem Zusammenhang siehe A.(ndor) Pigler: Neid und Unwissenheit als Widersacher der Kunst. Ikonographische Beiträge zur Geschichte der Kunstakademien. In: *Acta historiae artium* 1 (1954), S. 215–235.

¹²⁷ Nur zu dem verschollenen „Probstück“ siehe Gatenbröcker: Michael Herr (Anm. 41), S. 273, Nr. G 9.

¹²⁸ Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Archiv: Rst Nürnberg XII/44, Bl. 41^v Nr. 45. Diese Hauersche Handschrift ediert in: *Nürnberger Maler(zunft)bücher* (Anm. 57), S. 163–277.

¹²⁹ Stadtbibliothek Nürnberg: Will. 1 1035 2^o, Bl. 5^r Nr. 11; vgl. den abweichenden Abdruck bei Ernst Mummenhoff: *Das Rathaus in Nürnberg*. Nürnberg 1891, S. 290–294, hier S. 293. Dr. med. Georg Jacob Lang war Maler und Direktor der Nürnberger Malerakademie.

¹³⁰ Etwa die gleichen Maßverhältnisse (386 × 265 mm) treffen auf die Vorzeichnung „Isaakopferung“ zum „probstück“ von Heinrich Popp (1637–1688) im Berliner Kupferstichkabinett (Inv.Nr. KdZ 10201) zu; siehe, mit Quellenbeleg, Andreas Tacke: *Nürnberger Barockmalerei. Zu einem Stiefkind kunsthistorischer Forschung*. In: *Der Franken Rom. Nürnbergs Blütezeit in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*. Hrsg. von John Roger Paas. Wiesbaden 1995, S. 62–77, hier S. 72 und Abb. 6.

¹³¹ Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Archiv: Rst Nürnberg XII/44, Bl. 3^r; vgl. August Jegel: *Alt-Nürnberger Handwerksrecht und seine Beziehungen zu anderen*. Nürnberg 1965, S. 342–344, und *Nürnberger Maler(zunft)bücher* (Anm. 57), S. 170.

Geldentwertung vorgenommen. In Ulm kam es im weiteren Verlauf der Teuerung unter den verarmten Leuten zu einer Auswanderungswelle, die donauabwärts nach Mähren und Österreich führte. Der Schuhmacher Heberle notiert im Frühjahr 1623 in sein Tagebuch: „Weil sich aber die theürung von tag zu tag mehret, so sind vüll hundert von hauß und hoff gezogen in das Mehrenlandt und Ostereich [...]“. ¹³² Die Entstehungszeit der Berliner Handzeichnung fiel demnach in eine Phase der allgemeinen Not und wäre, wie das ‚Probstück‘ mit Sicherheit, zudem auf den Dreißigjährigen Krieg zu beziehen. Beide Kunstwerke sind aber noch unabhängig von der Kriegssituation im Nürnberg der ersten Jahre des dritten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts entstanden. Anders verhält es sich ja bei dem Danziger Blatt von 1630, wo die Thematik auf den heranrückenden Krieg in Süddeutschland anspielt.

Unabhängig davon, wie die Berliner Zeichnung zu datieren und einzuordnen ist, festgehalten werden kann, daß die unbeholfene Ausführung im Gegensatz zu ihrem inhaltlichen Anspruch steht. Dieser wird noch durch eine ausführliche Inschrift unterstützt, auf die wir hier – wegen ihrer Vergleichbarkeit mit der Beschriftung der Danziger Zeichnung – näher einzugehen haben.

Ein in zeitgenössischer Kleidung wiedergegebener Mann weist, lächelnd zum Betrachter gewandt und sich auf ein Postament stützend, auf ein Schriftband. Es wird von zwei Putten – ein Putto trägt zudem Merkurs Stab – und von einer unbedeckten männlichen Gestalt gehalten. Diese hält unter ihrem rechten Arm einige nicht genauer zu bestimmende Gegenstände (unter anderem Stoffrolle, Schere?) eingeklemmt. Auf dem Spruchband steht geschrieben:

In toto mundo . LEX . ARS MARS . cuncta gubernant
 Certa tibi LEX, ARS, su quoq(e) LEX mihi MARS,
 In bello mihi MARS, LEX est in pace, sed ARS LEX
 LEX huic. LEX illi, LEX mihi, MARS sibi
 Quid rides Germane, tibi sic displicet ARS haec
 sit tibi LEX . ARS . MARS: sed quoq(e) LEX mihi MARS.

Der umständliche Text des Gedichts „In der ganzen Welt regieren Gesetz, Kunst, Krieg alles“ unterstreicht den Souveränitätsanspruch der Kunst auch während des Krieges. Vielleicht klingt auch die Warnung vor einem opportunistischen Verhalten der Kunst mit an. Um eine solche Konfliktsituation scheint der auf das Schriftband weisende ‚Zeitgenosse‘ zu wissen und schaut den Betrachter – ihn einbeziehend? – lächelnd an, dies ganz im Sinne der vorletzten Zeile des Gedichts: „Was lachst du, Bruder, mißfällt dir so diese Kunst?“

Das Thema der Berliner Zeichnung, „Gesetz, Kunst und Krieg, die Herrscher der Welt“, greift Herr in seinem Danziger Blatt wieder auf. Jedoch mit dem Unterschied, daß die Pictura-Allegorie mit der Darstellung des Malers und die allgemeine Aussage zum Krieg mit der des zeitgeschichtlichen Bezuges getauscht wurde. Obwohl nach wie vor eine Distanz von der eigenen Person kon-

¹³² Zillhardt: Heberles „Zeytregister“ (Anm. 12), S. 109; vgl. S. 17 f.

statiert werden muß, wird nun in der Danziger Zeichnung von 1630 eine Selbstaussage gemacht. Daß der Künstler die Darstellung der Überlebensstrategie auf eine Allegorie überträgt, kann man als ein tendenzielles Abstrahieren von der eigenen Person ansehen, und dies ist nun wiederum ein wichtiger Aspekt der vormodernen reduzierten Subjektivität. Dies mag auch die Grenze markieren, welche das ‚Ego‘ in der Frühen Neuzeit bei selbstreflexiven Kunstwerken nicht zu überschreiten vermag.

Vor dem Hintergrund der hier behandelten Gemälde und Zeichnungen wird ein in der „Teutschen Academie“ durch Sandrart recht selten vergebenes Prädikat verständlich, wenn er über Michael Herr urteilt, daß er „tiefsinnige Gedanken“ hatte.¹³³

Bartholomäus Strobel in Danzig

Eine weitere Gruppe von Handzeichnungen, die die Situation des Künstlers im Dreißigjährigen Krieg thematisiert, bilden die in Danzig entstandenen Stammbucheintragungen des Malers Bartholomäus Strobel (1591 bis nach 1650). Die Stammbuchblätter sind datiert mit „1626“ (ehem. Breslau, Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer: Inv.Nr. 5920), mit „1634“ (Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett: Inv.Nr. KdZ 7989), mit „1636“ (Stammbuch von Heinrich Böhm), mit „1638“ (Stammbuch von Christian Hofmann von Hofmannswaldau; ehem. Breslau, Stadtbibliothek). Undatiert, aber zu dieser Gruppe gehörig, ist die Zeichnung im Stammbuch von Nicolaus Debschütz (Posen, Nationalmuseum: Inv.Nr. Gr 788).¹³⁴

Im Mittelpunkt der Strobelschen Zeichnungen steht meist Minerva, die als Beschützerin der Künste mit Mars konfrontiert wird. Nicht unbedingt durch ihre jeweilige Bildfindung – sie ähneln einander zu sehr und greifen möglicherweise auch auf ältere Vorbilder zurück¹³⁵ –, sondern durch die Tatsache, daß

¹³³ Vgl. Sandrart: Teutsche Academie (Anm. 17). Erster Hauptteil von 1675, Teil 2, Buch 3, S. 339.

¹³⁴ Auswahlbibliographie in chronologischer Reihenfolge: Bock: Die deutschen Meister (Anm. 123), S. 209 Nr. 3968 (Abb. in Band 2, Tafel 167) und S. 348, Nr. 7989; Józefa Oranska: Dwa Sztambuchy Gdanskie XVII w. In: Studia Muzealne 2 (1957), S. 218–250; Geissler: Zeichnung in Deutschland (Anm. 111), Bd. 2, S. 157 f., Kat.Nr. O 13 und O 14; J.(oanna) Szczepinska Tramer: El ‚Festin de Herodes‘. Notas sobre el cuadro de Bartholomäus Strobel. In: Goya. Revista de Arte 223/224 (1991), S. 2–15, und: Between Renaissance and Classicism. European Master’s Drawings from the Collection of the National Museum in Poznan. [Ausstellungskatalog.] Hrsg. vom Muzeum Narodowe w Poznaniu 1995, S. 52 f.; Jacek Tylicki: Bartholomäus Strobel the Younger, a post-Rudolfine Painter in Silesia and Poland. In: Rudolf II., Prague and the World. Papers from the International Conference Prague 2.–4. September 1997. Hrsg. von Lubomir Konecny. Prag 1998, S. 145–155.

¹³⁵ Die Nähe zu Johann Krieg (um 1590 bis 1647) wäre zu beachten, z. B. zu dem Blatt „Allegorie mit Chronos, Minerva und Klio“ von 1619 (Staatliche Museen zu Berlin – Preußi-

sie alle von der Hand desselben Künstlers stammen und alle während des Krieges entstanden, sind diese Stammbuchblätter im Zusammenhang mit unserem Thema bemerkenswert. Denn in ihnen beklagt Strobel, wenn auch allegorisch verbrämt, seine Situation als bildender Künstler im Dreißigjährigen Krieg.

Danzig war vom Dreißigjährigen Krieg – vor allem in den Jahren 1626, 1634, 1636 und 1638, in denen Bartholomäus Strobel seine uns bekannten Stammbuchblätter signierte – direkt betroffen. Die Stadt wurde vom ‚schwedisch-polnischen Krieg‘ (1626–1629), vom ‚dänischen Krieg‘ (1625–1629) wie auch durch die Landung von Gustav Adolfs Truppen im ‚schwedischen Krieg‘ (1630–1635) in Mitleidenschaft gezogen. Bereits die

Ereignisse des Jahres 1626 unterbrachen den Weichselhandel vollends, denn der Strom wurde zum Kriegsschauplatz. Kurz nachdem Anfang Juli 1626 der in schwedischen Diensten stehende Zolleinnehmer Spiring mit der Erhebung eines Seezolls vor dem Danziger Hafen begann, erschienen vom Haff her schwedische Kriegsschiffe in der Weichsel, und Ende Juli hatten sie die strategisch wichtigste Stellung des Weichselunterlaufs, das ‚Danziger Haupt‘ in Händen. Damit war der Weichselverkehr nach Danzig unterbrochen, denn die Weichsel lag von jetzt ab unter den Kanonen der dort unter Gustav Adolfs persönlicher Leitung angelegten Feldbefestigung¹³⁶

– der Lebensnerv Danzigs war getroffen. Die dadurch ausgelöste Krise ist sehr gut an den Schwankungen der Getreideexporte Danzigs und des übrigen Westpreußens ablesbar, die vor allem während der schwedischen Besetzung des Weichseldeltas 1626–1629 nahezu vollständig zusammenbrachen.¹³⁷

Stammbücher – Alba Amicorum, eine bisher kaum erforschte mentalitätsgeschichtliche Quelle

Die hier vorgestellten Zeichnungen gehörten dem privaten Bereich an, manche waren für Stammbücher bestimmt. Diese Eintragungen in Alba Amicorum waren in erster Linie für Angehörige, Freunde, Bekannte oder Kollegen bestimmt. Ihre Aussagen blieben oft privater Natur und waren auf die persönlichen Lebensumstände des Künstlers bezogen. Wenn sie dabei programmatischen Cha-

scher Kulturbesitz, Kupferstichkabinett: Inv.Nr. KdZ 3968); zum Künstler siehe Hans F. Secker: Der Danziger Maler Johann Krieg. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 44 (1924), S. 259–273, und Gretel Wagner: Ein Stammbuchblatt von Johann Krieg. In: Berliner Museen 19 (1969), S. 76–78.

¹³⁶ Detlef Krannhals: Danzig und der Weichselhandel in seiner Blütezeit vom 16. zum 17. Jahrhundert. Leipzig 1942 (= Deutschland und der Osten. Quellen und Forschungen zur Geschichte ihrer Beziehungen, 19), S. 57.

¹³⁷ Siehe: Handbuch der Geschichte Ost- und Westpreußens. Teil 2,1: Von der Teilung bis zum Schwedisch-Polnischen Krieg 1466–1655. Hrsg. von Ernst Opgenoorth. Lüneburg 1994 (= Einzelschriften der Historischen Kommission für ost- und westpreußische Landesforschung, 10), S. 132 (die dort abgedruckte Graphik im Beitrag von Michael North über „Städte“ läßt die Schwankungen des Getreideexportes anschaulich werden).

rakter hatten, dann läßt sich oft auch ein selbstreferentieller Diskurs nachweisen.

Dies trifft auf Stammbücher nicht generell zu. Es ist auch hier – wie schon eingangs bei der Überlegung, welche Kunstwerke für unsere Fragestellung sinnvollerweise heranzuziehen seien – mit Nachdruck festzuhalten, daß auch Stammbücher nicht generell das ‚Ego‘ des Eintragenden preisgeben müssen. Viele der überlieferten Stammbücher waren ‚Vorzeigeobjekte‘ und besaßen einen expliziten Empfehlungscharakter, den die zeitgenössischen Albeimeigner auch durchaus zielbewußt einzusetzen verstanden.

Der Stammbuchterminus ist deshalb von seinem funktionalen Verwendungskontext her mit den Begriffen der Memorial-, der didaktischen und der Referenzfunktion zu fassen, deren gegenseitige Gewichtung sich freilich im Laufe der historischen Entwicklung in spezifischer Weise gewandelt hat. Unter Stammbüchern verstehen wir also in formaler Hinsicht gedruckte Bücher oder Blankoalben (später auch in Umschlägen oder Kassetten zusammengefaßte, einheitlich geschnittene Loseblätter), die der Aufnahme von Autographen, nicht mit dem Eigner identischer Einträger dienen. Dabei ist (vor allem bei Druckwerken) in der Regel auf die Existenz einer Mehrzahl von Inskriptionen zu verweisen, um einerseits den ‚Sammel‘-Charakter zu betonen und die Philotheken andererseits von reinen Geschenk- und Widmungsexemplaren abzugrenzen. In funktionaler Hinsicht sind die Momente der (nicht unbedingt an den Eigner selbst gebundenen) ‚Erinnerung‘ an Personen und Maximen wie des häufig immanenten Zeugnis- und Empfehlungscharakters von Wichtigkeit, die ihren Niederschlag in einer spezifischen Form des Eintrages finden [...].¹³⁸

Aus kunsthistorischer Sicht fällt unter die Stammbuchform, die als ‚Vorzeigeobjekt‘ mit explizitem Empfehlungscharakter diente, jene von Philipp Hainhofer,¹³⁹ der sich im Laufe seiner Kunsthändlerstätigkeit bei vielen Persönlichkeiten seiner Zeit um Einträge in seine verschiedenen Stammbücher bemühte. Hier von den Schreibern persönliche Aussagen zu erwarten wäre sicherlich verfehlt – zumal Hainhofer oft nur auf dem Postweg um Eintragungen nachsuchte.¹⁴⁰

¹³⁸ Die Stammbücher und Stammbuchfragmente der Stadtbibliothek Nürnberg. Bearb. von Werner Wilhelm Schnabel. 3 Bde. Wiesbaden 1995 (= Die Handschriften der Stadtbibliothek Nürnberg, Sonderband), hier Bd. 1, S. XIV.

¹³⁹ Siehe Ulrike Christal Knöfel: Die Stammbücher des Augsburger Kunstagenten Philipp Hainhofer [...]. Universität München, Magisterarbeit 1995 (freundlicher Hinweis von Gode Krämer, Augsburg).

¹⁴⁰ Obwohl die edierte Hainhofersche Korrespondenz nur einen Teil seines gesamten Schriftwechsels ausmacht, sind die Briefanfragen zu seinen Stammbüchern schon jetzt sehr zahlreich nachzuweisen; siehe Oscar Doering: Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Beziehungen zum Herzog Philipp II. von Pommern-Stettin. Correspondenz aus den Jahren 1610–1619. Wien 1896 (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, 6), S. 362 (Register), und Ronald Gobiet: Der Briefwechsel zwischen Philipp Hainhofer und Herzog August d. J. von Braunschweig-Lüneburg. München 1984 (= Forschungshefte. Hrsg. vom Bayerischen Nationalmuseum München, 8), S. 927 f. (Register).

Um solche Stammbücher kann es also nicht gehen. Denn ihre Einträge sind von Konventionen geprägt, deren Bezugssystem uns hier nicht interessiert. Als mentalitätsgeschichtliche Quelle – und zwar über unsere ansonsten erörterte Frage nach den Formen psychischer Krisenbewältigung im Dreißigjährigen Krieg hinaus¹⁴¹ – sind nur jene Stammbücher in Betracht zu ziehen, mit deren Einträgen wir über die persönliche Lebenswelt des Künstlers in der Frühen Neuzeit Aussagen erzielen können. Hier sind die Stammbücher interessant, die von nicht humanistisch oder akademisch gebildeten Künstlern stammen. Denn der Bildungshorizont scheint eine (vielleicht sogar die?) ausschlaggebende Rolle dabei gespielt zu haben, in welcher Form der Stammbucheintrag erfolgte. Vorläufig am ergiebigsten haben sich die Stammbücher von Malergesellen erwiesen, in denen sich meistens Eintragungen von anderen Malergesellen befinden. Stammbuchbesitzer und Eintragende gehörten demnach der gleichen, handwerklich geprägten Bildungsschicht an. Ihre Stammbucheintragungen spiegeln ‚ungeschminkter‘ ihre Lebens- und Alltagswelt wider, als die berühmten Selbstzeugnisse der intellektuell gebildeten Kollegen.

Deutsche Malergesellen haben sich offenbar häufiger ein Stammbuch angeschafft, wenn sie auf die durch die Zunftordnung vorgeschriebene mehrjährige Gesellenwanderschaft gehen mußten. Auf der Wanderschaft legten sie dieses dann unterwegs angetroffenen Malergesellen vor. Diese Eintragungen lohnten eine systematische Erfassung,¹⁴² denn die Kunstgeschichte könnte durch sie Material zu einer mentalitätsgeschichtlichen Forschung über den Künstler in

¹⁴¹ Frühneuzeitliche Kriegserfahrung und Friedenssehnsucht lassen sich selbstredend auch von Nichtkünstlern mittels Stammbüchern untersuchen. Ein Beispiel wäre der Eintrag von ‚Jacob Koch von Nürnberg‘ im Stammbuch von ‚Wolff Lenhard Stainingern‘, welcher am 2. Mai 1640 geschrieben wurde: ‚O Fried, du bist ein Herr Schaz/ Hast bey den Leuten wenig Platz/ Verträge, brechen alles Streit,/ zum Frieden soll man sein bereit.‘ Geschmückt ist der Eintrag mit einer signierten Zeichnung ‚Allegorie des Friedens‘ Matthäus Gundelachs. Zum Blatt der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg (Inv.Nr. 6 7549) siehe Elisabeth Bender: Matthäus Gundelach. Leben und Werk. Frankfurt a. M. 1981, S. 296 f., Nr. ZA 20.

¹⁴² Ein solches Projekt habe ich in meinem Vortrag ‚Zur Situation bildender Künstler im Dreißigjährigen Krieg anhand von Selbstzeugnissen‘ auf dem Internationalen Kongreß ‚Der Frieden – Rekonstruktion einer europäischen Vision‘ (veranstaltet von dem Interdisziplinären Institut für Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit der Universität Osnabrück) in Osnabrück (25.–31. Oktober 1998) erstmals skizziert. Unabhängig davon hat Hans-Martin Kaulbach (Stuttgart) auf dem Internationalen kunsthistorischen Kolloquium ‚1648: Part, la guerre et la paix en Europe‘ (Westfälisches Landesmuseum Münster und Musée du Louvre) in Münster (18.–19. November 1998) und Paris (20.–21. November 1998) ein ähnliches Projekt zur Erfassung von Künstlereintragungen in Stammbüchern angeregt. Die Ergebnisse der Tagung (April 1997) im Nationalmuseum Prag ‚Stammbücher der Frühen Neuzeit als interessortliche Quelle‘ bleiben ebenso abzuwarten wie die der germanistischen Habilitationsschrift (Universität Erlangen-Nürnberg) von Werner Wilhelm Schnabel über (Arbeitstitel): ‚Stammbuch, Stammbuchtext, Stammbuchsitte. Konstitution und Entwicklung einer Textsorten bezogenen Sammelform vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart‘.

der Frühen Neuzeit erhalten.¹⁴³ Lediglich in Einzelfällen, beispielsweise im Zusammenhang mit einer monographischen Bearbeitung eines Künstlers,¹⁴⁴ wurden bisher Stammbucheintragungen von Künstlern beachtet. Hier hat die Kunstgeschichte also Nachholbedarf. Sie kann sich dabei auf eine vornehmlich typologisch, besonders aber genealogisch ausgerichtete umfangreiche germanistische und historische Stammbuchforschung stützen. Eine kunsthistorisch ausgerichtete Erschließung dieser Quellengattung müßte aber auf die Lebenswelt der Künstler abzielen: Welche Themen haben sie bevorzugt, und wie stellen sich, da die Eintragungen dem privaten Bereich angehören, die persönlichen Bezüge zur Alltagswelt dar?

Als Beispiel soll das Stammbuch des ansonsten unbekannt gebliebenen Malers Ferdinand Simmerl dienen.¹⁴⁵ Die Einträge datieren von 1643 bis 1660; Simmerl selbst wird in Widmungen noch Ende 1649 als Geselle bezeichnet. Auf seiner Wanderschaft zog er durch Süddeutschland und Österreich. Etwa fünfzig der siebzig Stammbucheintragungen stammen von Künstlern: 12 Maler und 25 Malergesellen, dabei ein Lehrjunge sowie ein Bildhauer und drei Bildhauergesellen und im weiteren noch fünf Goldschmiedegesellen. Oftmals findet sich ein Sinnspruch, aber manchmal nur nüchtern der Name sowie der Ort und das Jahr des Eintrages. Ordnet man die Eintragungen chronologisch, ergibt sich die Möglichkeit zur Rekonstruktion des zurückgelegten Weges des Stammbuchbesitzers, was wiederum Rückschlüsse auf das Migrationsverhalten im wandernden Handwerk erlaubt. Die hohe Anzahl eingetragener Gesellen zeigt, daß sich Ferdinand Simmerl in seinen Kreisen bewegte; die Widmungen von Maler(-Meister)n dürfte von den in der Gesellenzeit angesprochenen Werkstattmeistern herrühren, die zeitweise Arbeit und Brot garantierten. Zahlreiche Federzeichnungen, oft laviert, einzelne Blei- und Rötelzeichnungen stammen von unterwegs angetroffenen Künstlern. Auffallend ist, daß sich einige der Maler und Malergesellen in der Form von Ganzfigurenporträts in Simmerls Stammbuch verewigt haben. Eine genaue Auswertung dieser Blätter

¹⁴³ Stammbücher generell als Quellengattung für die Frage nach dem Künstler über sich selbst, und zwar im Hinblick auf die Alltagswelt, auf die „persönliche Sphäre des Künstlers“ auszuwerten beabsichtigte schon Peter-Raupp: *Kunst und Künstler* (Anm. 111), S. 223–230. Allgemeiner, auf unsere Fragestellung bezogen, siehe die Beiträge im Sammelband: *Stammbücher als kulturhistorische Quellen*. Hrsg. von Jörg-Ulrich Fechner. München 1981 (= *Wolfenbütteler Forschungen*, 11).

¹⁴⁴ Nur zwei Beispiele aus der Merian-Familie seien genannt: Matthaues Merian des Älteren [...]. [Ausstellungskatalog.] Frankfurt a. M. 1993, S. 122–127, Kat.Nr. 83–86 mit Abb., und Werner Taegert: „Dess Menschen Leben ist gleich einer Blum“. Stammbuch-Aquarelle der Maria Sibylla Merian. In: *Maria Sibylla Merian 1647–1717, Künstlerin und Naturforscherin*. [Ausstellungskatalog.] Hrsg. von Kurt Wettengl. Ostfildern 1997, S. 88–93, sowie Kat.Nr. 35 und 36.

¹⁴⁵ Siehe: *Die Handschriften des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. Die Stammbücher. Teil 1: Die bis 1750 begonnenen Stammbücher*. Bearb. von Lotte Kurras. Wiesbaden 1988 (= *Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. Die Handschriften*, 5.1), S. 89 f., Nr. 60: Hs 137321, Ferdinand Simmerl (169 Blätter, 9 × 15 cm).

müßte ein differenziertes Bild über die soziale Stellung dieser Künstler zulassen. In den Stammbucheintragungen spiegelt sich auch der Loslösungsprozeß von der traditionellen Berufsauffassung und althergebrachten handwerklichen Ausbildung der Maler wider. Gerade durch Wandergesellen, die das eigene Land verließen und nach Frankreich, Italien oder in die Niederlande gingen, wurden die Ideen einer neuen Ausbildungsform durch Akademien in den Stammbucheintragungen formuliert und dabei der Anspruch artikuliert, als ‚Virtuosi‘ anerkannt zu werden.

Reflexionen zur Stellung in der frühneuzeitlichen Ständegesellschaft haben bei Künstlern eine länger zurückreichende Tradition. So hat schon Albrecht Dürer, mit seiner berühmten Feststellung „Hier bin ich ein Edelmann, daheim ein Schmarotzer“, die Verhältnisse in Italien und Deutschland, den Statusunterschied zwischen Künstler und Handwerker kurz und bündig charakterisiert. Aber in zunehmendem Maße, gerade mit dem Aufkommen der Akademien und ihrer Vorläufer, der Zeichenschulen, wird im 17. Jahrhundert um die neue soziale Stellung gerungen.¹⁴⁶

Ein bemerkenswertes Stammbuchblatt hat uns der Danziger Malergeselle Johann Krieg (um 1590 bis 1647) hinterlassen. Es zeigt einen jungen, sehr elegant gekleideten Mann – wohl den Künstler selbst –, der, von Chronos begleitet, an das Haus der Malerzunft klopf. Das nach Johann Kriegs Lehrzeit und seiner anschließenden Gesellenwanderschaft in die Niederlande gezeichnete Blatt von 1615 hält die Zeit kurz vor seinem eigentlichen Berufseintritt als Maler fest.¹⁴⁷ Denn 1616 fertigt er sein Meisterstück, um damit Aufnahme in die Danziger Malerzunft zu erlangen.¹⁴⁸ Die auffallend vornehme Kleidung läßt den zu erwartenden sozialen Aufstieg sichtbar werden.

Resümierend kann festgehalten werden, daß Künstlerstammbuchblättern mehr an Aussagen abgewonnen werden kann als bisher von der Kunstgeschichte er-

¹⁴⁶ Auf die deutsche Barockmalerei des 17. Jahrhunderts bezogen siehe Andreas Tacke: Vom Handwerker zum Künstler. Thesen zu den Anfängen der deutschsprachigen Akademien nach dem Westfälischen Frieden. In: 1648. Paix de Westphalie, [...] Paris 1999 (= Actes du colloque, musée du Louvre 1998), S. 319–334; zur Ausgangssituation in Frankreich siehe Jutta Held: Die Pariser ‚Académie Royale de Peinture et de Sculpture‘ von ihrer Gründung bis zum Tode Colberts. In: Europäische Sozietätsbewegung und demokratische Tradition. Die europäischen Akademien der Frühen Neuzeit zwischen Frührenaissance und Spätaufklärung. Hrsg. von Klaus Garber und Heinz Wismann. 2 Bde. Tübingen 1996, hier Bd. 2, S. 1748–1779.

¹⁴⁷ Siehe Wagner: Ein Stammbuchblatt (Anm. 135), S. 76–78.

¹⁴⁸ „Anno 1616 Hans Kriegck. Dieser hat das Erste Meisterstück verfertigen müssen“; Secker: Johann Krieg (Anm. 135), S. 265 (zitiert wird aus dem Staatsarchiv Danzig: 300 G 612). Nach der Danziger Malerordnung vom 28. September 1612 wurde unterschieden zwischen einem „Probestück“ und dem eigentlichen „Meisterstück“ – das eine war mit Wasserfarben und das andere in Öl anzufertigen. Für beide Stücke wurde das Thema jeweils vorgegeben, siehe B. Makowski: Der Danziger Maler Andreas Stech. In: Zeitschrift des Westpreussischen Geschichtsvereins 52 (1910), S. 139–197, hier S. 148 f.

zielt wurde. Neben Fragen zum Migrationsverhalten ihrer Eigner und der Einträger ist diese weitgehend für problemorientierte Fragestellungen bis jetzt von der Kunstwissenschaft vernachlässigte Quellengattung der *Alba Amicorum* auch im mentalitätsgeschichtlichen Sinn nach der persönlichen Situation des Künstlers in der Frühen Neuzeit zu befragen; wir grenzten dies auf seine Situation im Dreißigjährigen Krieg ein. Demnach wären diese Stammbücher von den ‚klassischen‘ Künstlerelbstzeugnissen wie den Selbstporträts und Produktionsszenarien abzugrenzen, also von den ‚großen‘ Werken ‚großer‘ Künstler. Um ihre mentalitätsgeschichtliche Auswertung von bisherigen kunsthistorischen Interpretationsversuchen derartiger Selbstzeugnisse zu scheiden und für eine alltags- und sozialhistorische Fragestellung zu öffnen, sind in Zukunft andere methodische Wege zu beschreiten, zu denen in den kunsthistorischen Nachbardisziplinen hinreichend Erfahrungen gesammelt wurden.¹⁴⁹ Denn wie schriftliche Selbstzeugnisse erlauben auch Werke der bildenden Kunst (vor allem die von ‚Kleinmeistern‘) Aussagen zur Wahrnehmung und Erfahrung in der Frühen Neuzeit im mentalitätsgeschichtlichen Sinne, also zur Umsetzung von makrohistorischen Prozessen im Leben der Menschen und deren Wahrnehmung. Diese müßten freilich in der vertrauten Weise kontrolliert und kontextualisiert werden.

¹⁴⁹ Zum Diskussionsstand siehe Jan Peters: Wegweiser zum Innenleben? Möglichkeiten und Grenzen der Untersuchung populärer Selbstzeugnisse der Frühen Neuzeit. In: *Historische Anthropologie* 1 (1993), S. 235–249; James S. Amelang: ‚Vox populi‘. Popular autobiographies as sources for early modern urban history. In: *Urban History* 20 (1993), S. 30–42; Benigna von Krusenstjern: Was sind Selbstzeugnisse? Begriffskritische und quellenkundliche Überlegungen anhand von Beispielen aus dem 17. Jahrhundert. In: *Historische Anthropologie* 2 (1994), S. 462–471; Ego-Dokumente. Annäherung an den Menschen in der Geschichte. Hrsg. von Winfried Schulze. Berlin 1996 (= *Selbstzeugnisse der Neuzeit*, 2); Benigna von Krusenstjern: *Selbstzeugnisse der Zeit des Dreißigjährigen Krieges*. Beschreibendes Verzeichnis. Berlin 1997 (= *Selbstzeugnisse der Neuzeit*, 6), S. 9–26 (Einleitung); Harald Tersch: *Österreichische Selbstzeugnisse des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit (1400–1650)*. Eine Darstellung in Einzelbeiträgen. Wien u. a. 1998, S. 3–24 (Einleitung); *Zwischen Alltag und Katastrophe. Der Dreißigjährige Krieg aus der Nähe*. Hrsg. von Benigna von Krusenstjern und Hans Medick in Zusammenarbeit mit Patrice Veit. Göttingen 1999 (= *Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte*, 148).