

„Sie nimmt hinweg
und glättet“

—
Zu den Anfängen
einer akademischen
Künstlerausbildung
in Nürnberg: 1662

Andreas Tacke



Feste soll man feiern, wie sie fallen: Ob nun 1662 oder nicht schon ein Jahr zuvor 1661 oder gar erst beim zweiten Anlauf ein Jahrzehnt später 1672 die „Privat-Akademie“ gegründet wurde, kann im Rahmen der Festveranstaltungen anlässlich der 350-Jahr-Feier der Akademie der Bildenden Künste Nürnberg 2012 dahingestellt bleiben. Die Anfänge des informellen Zusammenschlusses von „Gelehrten, Kaufleuten, Künstlern und Kunstliebhabern“ ist für Nürnberg in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts so wenig dokumentiert, dass man hier wohl nicht mehr wirklich erhellende Fakten finden wird und das Datum 1662, der Konvention entsprechend, als Nürnberger Akademiegründungsjahr fortgeschrieben werden kann. Dieses findet sich auch im sogenannten Goldenen Buch der Akademie (Abb. 1), in dem der Akademiedirektor Georg Martin Preißler im Jahre 1724 rückblickend die Gründungsgeschichte niederschreibt (siehe den Quellentext im Anhang).

Gesicherter ist da schon die Feststellung von Preißler, aber auch von Georg Andreas Will, anlässlich seiner Festschrift (Abb. 2, 3) zum hundertsten Bestehen der Nürnberger Akademie 1762, dass die Künstler erst an dritter Stelle in der Reihe der Akademiemitglieder zu nennen sind. Damit ist eine Besonderheit, wenn nicht gar ein Alleinstellungsmerkmal der Nürnberger Kunstakademie benannt, denn sie war in ihren Anfangsjahrzehnten keine Ausbildungsstätte bildender Künstler, sondern ein Zusammenschluss von Laien und Künstlern zu einer „Zeichenschule“. Nur diese ungewöhnliche Kombination sicherte der Akademie ihr anfängliches Bestehen.

1 Titelblatt des sogenannten Goldenen Buches der Nürnberger Akademie, Bl. 3r, signiert G. M. Preisler scripsit, mit handschriftlichen Eintragungen ab 1724

37 24. 9/14

Die Geschichte der Nürnbergischen Maler = Akademie

zum Gedächtniß
ihrer hundertjährigen Dauer



A l t d o r f,
in Commission bey Lorenz Schöpfel.
1762.



6762

Um dies illustrieren zu können, muss man in die nordalpine Sozialgeschichte des Künstlers im Mittelalter und der Frühen Neuzeit und insbesondere in die der Reichsstadt Nürnberg eintauchen, denn die akademische Ausbildung des bildenden Künstlers ist eine Entwicklung der Moderne. Bis um 1800 war der Künstler als Handwerker in Zünften organisiert und erst Napoleon löste diese mitsamt dem ganzen Römischen Reich Deutscher Nation auf. Nun stand er da, der Künstler, konnte – was er Jahrhunderte lang gefordert hatte – seine Ausübung der Kunst endlich frei entfalten, ohne sich dabei der Obrigkeit unterwerfen zu müssen. Keiner regelte mehr seine Ausbildung, die Gründung einer Werkstatt, den Marktzugang für seine Kunstwerke. Was erstrebt war, wurde rasch zum Problem. Wie ausbilden? Wie war der Zugang zum Kunstmarkt zu bewerkstelligen? Was nun begann, gilt auch noch heute: die Herausforderung der Selbstvermarktung der Künstlerin und des Künstlers, des sich Organisierens in Berufsverbänden (mit der Möglichkeit der Altersabsicherung), das Finden einer Galerie oder im schulischen bzw. akademischen Lehrbetrieb Absicherung zu erhalten.

Doch eilen wir nicht weiter voraus: Das Mittelalter und die Frühe Neuzeit, also die Zeitspanne bis um 1800, führten den Künstler als Handwerker, gleich dem Schmied oder Schreiner. Und dies im Sinne der Ständegesellschaft. Der Künstler war am unteren Ende der gesellschaftlichen Skala und gehörte dem städtischen Handwerk an, hatte – bezogen auf Nürnberg – kaum die Möglichkeit gesellschaftlicher und politischer Partizipation. Dürers Klagen in Venedig, wo er große Anerkennung während seiner Italienreise erfuhr, kann stellvertretend für alle herausragenden Künstler gelten. Dem in der Nürnberger Heimat zurückgebliebenen Freund und Humanisten Willibald Pirckheimer schrieb Albrecht Dürer am 13. Oktober 1506: „O wy wirt mich noch der

sunen friren. Hy pin ich ein her, doheim ein schmarotzer.“ (Wie wird es mich noch nach der Sonne frieren, wenn ich von Italien zurückgekehrt bin, denn hier – in Venedig – bin ich ein Herr und zu Hause – in Nürnberg – ein Schmarotzer.)

Künstler – konzentrieren wir uns hier auf Maler – konnten damals nur Männer werden. Den Frauen war dies nur mit wenigen Ausnahmen möglich, beispielsweise wenn sie als Witwe die Werkstatt des verstorbenen Mannes weiterführten. In Nürnberg waren für Frauen im Malerberuf nur bestimmte Techniken erlaubt, wie das Malen in allen nicht mit Öl gebundenen Farben bzw. auf andere Bildträger als auf Holz oder Leinwand. Dies erklärt u. a. warum wir in Nürnberg im 17. und 18. Jahrhundert vor allem Blumenstillleben in mit Wasser gebundenen Farben auf Papier von Künstlerinnen vorfinden.

In die Lehre gingen die angehenden Künstler im Knabenalter, nach einem nur wenige Jahre umfassenden Schulunterricht (vergleichbar den vier Jahren der heutigen Grundschule). Sie lebten und wohnten währenddessen bei ihrem Ausbilder, einem von der Zunft zugelassenen Maler (= Künstler). Vom ersten Tag an waren sie nun in den Händen des Handwerks, dessen Organisationen in Nürnberg nicht „Zunft“ nennen durften, aber – bezogen auf die Ausbildung und Werkstattführung – die üblichen Aufgaben der Zünfte im Rahmen der Polizeiordnung übernahmen.

Unser Knabe durchlief eine (mindestens) vierjährige Lehrzeit in Nürnberg, die sich – beispielsweise wenn seine Eltern Schwierigkeiten hatten, das Lehrgeld zu bezahlen – auf insgesamt fünf oder sechs Jahre verlängern konnte. Alle Hinweise, die wir zur Malerausbildung im späten 16. und 17. Jahrhundert haben, belegen drastisch, dass die „Lehrjahre keine Herrenjahre“ waren. Das körperliche Züchtigungsrecht war von den Eltern auf die Lehrmeister übergegangen und diese müssen davon derart häufig Gebrauch gemacht haben, dass das Fortlaufen der Lehrlinge ein nicht zu unterschätzendes Phänomen war (dieses „Entlaufen“ bedeutete auch bei Rückkehr in der Regel das Ende der Lehre, dem Betroffenen blieb im weiteren Leben oftmals nur die Ausübung von ungelerten Tätigkeiten übrig). Nach Abschluss der vier- bis sechsjährigen Lehre erhielt der zum Jugendlichen Herangewachsene seinen Lehrbrief und musste nun nach Nürnberger Malerhandwerksrecht auf eine fünfjährige Gesellenwanderung gehen. Die fünf Gesellenjahre waren außerhalb von Nürnberg in einer Malerwerkstatt zu verbringen. Für Nürnberg sind vor allem der süddeutsche Raum und Italien jenes Gebiet, in dem sich die Nürnberger Malergesellen aufhielten. Blieben sie innerhalb des Alten Reiches, durften sie nicht für sich arbeiten; das heißt, sie konnten keine eigenen Bilder malen, gar signieren oder verkaufen. Sie hatten in den fünf Jahren in einer von den Zünften anerkannten Werkstatt dem fremden Meister (= Künstler) zuzuarbeiten.

Nach Beendigung seiner neun bis elf Ausbildungsjahre (Lehr- und Gesellenzeit) konnte der angehende Künstler sich, nach Nürnberg zurückgekehrt, zu seiner Meisterprüfung anmelden. Die Größe des zu malenden Meisterstücks, das von einer goldenen Leiste gerahmt sein musste, war vorgeschrieben (ca. 90 x 75 cm), nicht aber das Thema des „Probstückhs“. Es war unter Aufsicht eines Zunftmeisters (= Künstlers) anzufertigen, wofür drei Monate Zeit gewährt wurden. Ob das Gemälde als „meisterlich“ anerkannt wurde, oblag

2 Titelblatt der ersten gedruckten Akademieggeschichte des Altdorfer Professors Georg Andreas Will, 1762, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

3 Johann Justin Preißler, Entwurf der Titelvignette zur Will'schen Akademieggeschichte, 1761/62, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz

allein zu beurteilen dem Vorstand der Malerzunft und den „Ruchsherrn“, also städtischen Amtsinhabern. Sollte es abgelehnt werden, war vor dem Antrag auf Wiederholung der Meisterprüfung eine Karenzzeit von einem Jahr einzuhalten, was nochmals die Ausbildungszeit des Künstlers verlängerte, da er bis dahin in der Stadt nur unselbstständig als Geselle arbeiten konnte.

Die Meisterstücke, die passierten, verblieben bei der Stadt, die meisten von ihnen schmückten die Säle und Amtszimmer des Nürnberger Rathauses. Im Laufe der Zeit kam so eine beachtliche Gemäldesammlung zusammen, von der im späten 19. und im frühen 20. Jahrhundert der größte Teil durch öffentliche Versteigerungen in alle Richtungen zerstreut wurde.

War die Meisterprüfung für den Künstler gut verlaufen, musste der Jungmeister zum selbstständigen Führen einer (Künstler-)Werkstatt noch die Hürde der Eheschließung nehmen, denn Werkstattmeister konnte als Künstler nur werden, wer in den Stand der Ehe trat. Erst dann war ihm erlaubt, auch selbst Lehrlinge auszubilden und Gesellen aufzunehmen. Die Personalgröße seiner Werkstatt war streng geregelt: Der Künstler durfte zur selben Zeit in Nürnberg nur einen Lehrling und einen Gesellen ausbilden bzw. beschäftigen. Das Einkufen der Malutensilien – insbesondere der Farben – war ebenso kontrolliert wie der Verkauf der Kunstwerke selbst.

> ALT UND MODERN <

Durch die mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Kleiderordnungen als Teil der Polizeiordnungen war schlussendlich auch festgeschrieben, was der Künstler (Handwerksmeister) anziehen durfte, welche Stoffqualität, welche Pelzsorten und was für einen Schmuck er tragen konnte und wie viel man jeweils von dem Stoff bzw. Pelz für ein Kleidungsstück maximal vernähen sollte. Überwacht wurde das von städtischen Beamten, die Straßen und Plätze kontrollierten, bei Festivitäten auftauchten und gegebenenfalls Regelverstöße mit Abmahngebühren rügten.

Vielleicht hat der eine oder andere unter den Künstlern das System geschätzt, bildete es doch hinsichtlich der Konkurrenzsituation einen Schutzwall um die Mittelmäßigen. Denn hatten sich diese in den Gremien einmal festgesetzt, dann war das System in ihrem Sinne zu handhaben und der Marktzu- gang (= Ausübung des Künstlerberufes) zu steuern.

Für die erfolgreichen Künstler indes waren die Bestimmungen über Generationen hinweg ein ewiges Ärgernis und eine Behinderung ihrer Expansionsmöglichkeiten, denn größere Aufträge konnten sie beispielsweise nicht bewerkstelligen, weil sie in Nürnberg nur einen Lehrling und einen Gesellen als Mitarbeiter einstellen konnten, mithin ihre (Künstler-)Werkstatt zu klein war, um lukrative Großaufträge zu bewerkstelligen. Was hätte wohl Peter Paul Rubens im fernen Antwerpen über die Arbeits- und Lebensbedingungen der Nürnberger Maler gedacht? Jener Künstler, der über eine große und leistungsstarke Werkstatt verfügte, die Gemälde, ja ganze Gemäldezyklen bis nach London, Paris bzw. Madrid lieferte.

Dass es anders ging als bei ihnen in der Frankenmetropole, hatten im 17. Jahrhundert auch die Nürnberger Künstler auf ihren Gesellenwanderungen kennenlernen können: Wanderten sie nach Norden in die Niederlande oder nach Süden über die Alpen nach Italien, dann fanden sie eine komplett

andere Lebenswirklichkeit vor als in ihrer fränkischen Heimat. Der Loslösungsprozess von dem zünftigen Handwerk hatte hier nicht nur deutlich früher begonnen, sondern führte im 17. Jahrhundert auch zu einem sich umstrukturierenden Kunstmarkt. Die Gründe dafür müssen wir hier unhinterfragt lassen. Festgehalten werden kann die Tatsache, dass für die flämische, holländische oder italienische Barockmalerei andere Produktionsbedingungen herrschten, als dies in Nürnberg der Fall war. Wenn man das Gegensatzpaar „alt und modern“ bemühen will, dann war an Nürnberg im 17. Jahrhundert – wie an vielen anderen Städten des Reichsgebietes auch – der Fortschritt vorbeigegangen.

Der Hauch der großen, weiten Künstlerwelt wehte nach Nürnberg, als anlässlich des abschließenden Nürnberger Teils der Westfälischen Friedensverhandlungen Künstler 1649/50 aus anderen Regionen und Ländern hierher anreisten, um ihr Können den Delegationen aus ganz Europa anzudienen. Für uns von besonderem Interesse sind jene angereisten Künstler, die das deutsche Zunftsystem kannten und lang genug im Ausland gelebt hatten, um die beiden Systeme miteinander vergleichen zu können.

Herausgegriffen werden soll der zu den Friedensexekutionsverhandlungen als Porträtmaler nach Nürnberg gereiste Matthäus Merian d. J. Als Sohn des berühmten Verlegers war er bei Joachim von Sandrart in Frankfurt am Main in die Lehre gegangen und wechselte mit seinem Lehrherrn nach Amsterdam. Nach seiner Ausbildung arbeitete er in London und Paris und ging anschließend nach Italien, um, vorwiegend in Rom, seine Kunst zu vervollständigen. In Nürnberg traf Merian d. J. 1649/50 auf seinen früheren Lehrherrn Sandrart, den man unter den deutschen Malern des 17. Jahrhunderts als den europäischsten Künstler bezeichnen kann. Einem Peter Paul Rubens vergleichbar, agierte er auf dem mitteleuropäischen Parkett wie nur wenige große Künstlerkollegen seiner Zeit.

Beide, Merian d. J. und Sandrart, hatten im Ausland eine ganz andere Praxis der Künstlerausbildung erlebt als in ihrer deutschen Heimat. „Academie“ ist hier das Schlüsselwort, welches nicht mit dem heutigen Begriff der „Akademie“ gleichgesetzt werden sollte. In den Niederlanden oder in Italien haben bildende Künstler sich zu „informellen“ Runden zusammengeschlossen, um gemeinsam dem Handzeichnen nachzugehen, sei es in der freien Natur oder in geschlossenen Räumen, um nach Aktmodellen oder nach antiken Statuen (oder ihren Gipsabgüssen) zu zeichnen. Die ganze Frühe Neuzeit ist durchzogen von der Wechselwirkung zwischen den informellen Künstlertreffen, also dem Abhalten von „Academien“, und dem Gründen von Kunstakademien im Sinne einer Institution. Die ersten dieser institutionellen Akademien finden wir in Florenz und Rom bzw. in Paris.

Was nun 1662 (oder 1661 oder 1672) in Nürnberg stattfand, war das Zusammenkommen eines informellen, also nicht institutionell abgesicherten Kreises



**4 Joachim von Sandrart,
Männliches Aktmodell, signiert
und datiert 1672, Braunschweig,
Herzog Anton Ulrich-Museum**

von Gleichgesinnten, die „Academien abhielten“. Man ging vor den Toren der Stadt dem Zeichnen nach oder traf sich in Räumen, um nach männlichen Aktmodellen bzw. nach Antiken(-Abgüssen) zu zeichnen. Joachim von Sandrart beflügelte diese Treffen. Von ihm hat sich aus dem Jahre 1672 eine sehr schöne Rötelzeichnung eines männlichen Aktes, welche in einer „Academie“-Sitzung entstand, erhalten (Abb. 4); sie wird im Braunschweiger



5 Joachim Nützel von Sündersbühl, Probeabdrucke eines Selbstbildnisses (?), Schabkunst, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz

Kupferstichkabinett verwahrt. Immer wieder hielt sich Sandrart aus beruflichen und privaten Gründen in Nürnberg auf, bis er 1674, von Augsburg kommend, sich hier niederließ.

Worin bestand nun die Modernität dieses Abhaltens von „Academien“? Es verkörperte das anzustrebende Gegenmodell zur traditionellen und aus Sicht der Künstler veralteten, zünftisch organisierten Handwerker Ausbildung: Die Kompetenz wurde in der Akademie nicht mehr induktiv erworben durch die Mitarbeit des Lehrlings / des Gesellen im Produktionsablauf, sondern deduktiv, indem die Teilnehmer die Prinzipien der Malerei, nicht nur ihre Techniken beherrschen lernten. Die Natur und der menschliche Körper in seinem Naturzustand – als Aktmodell oder in Form von antiker Skulptur – standen im Mittelpunkt jeglicher Übung. Auf diese bezogen sich die Kenntnisse, die oft noch zusätzlich vermittelt wurden, wie die der Anatomie, der Geometrie, der Proportionslehre oder die der Perspektive.

Das Besondere an diesen informellen Kreisen in Nürnberg, die „Academien“ abhielten, ist, dass sich die Runden aus Laien und Künstlern zusammensetzten und dass es anfänglich nicht junge, sondern durchaus etablierte Künstler waren, die sich trafen. Für letztere ging es um Vervollständigung ihrer Fähigkeiten, nicht um die Erlernung des Künstlerberufes.

Für die Beteiligung von Laien an diesen „Academien“ gibt es einen prominenten Zeugen. So notierte am 18. Mai 1673 der berühmte Nürnberger Barockdichter Sigmund von Birken in sein Tagebuch, dass er mit seinen beiden Dichterkollegen Johann Ludwig Faber und Johann Gabriel Majer, dem Verleger Wolfgang Eberhard Felsecker sowie mit den Malern Georg Strauch und Peter Ayerschöttel „auf die Wiese zum Zeichnen, u. fürter aufs Schießhaus. M(aß) Wein“ gegangen sei, also in der freien Natur dem Zeichnen nachging und anschließend im „Schießhaus“ noch auf ein Glas Wein zusammensaß.

Treffend, aber bissig klingend, könnte man diese Nürnberger Zeichnungen der 1660er Jahre mit den heute in der Toskana (und anderen südlichen Gefilden) angebotenen Kunstkursen vergleichen: Laien gehen unter Anleitung von Künstlern und Künstlerinnen dem Bildhauern, Zeichnen, Malen oder Töpfern nach.

Von einem solchen Laien, dem Ratsmitglied Joachim Nützel von Sünderbühl, der als patrizisches Ratsmitglied Mitbegründer der Nürnberger Akademie war, sind datierte und signierte Zeichnungen aus dem Jahre 1660 erhalten (Graphische Sammlung der Universitätsbibliothek Erlangen; Inv.-Nr.: B 579 und B 580). Das Berliner Kupferstichkabinett verwahrt mehrere Probeabdrucke eines Selbstbildnisses (Abb. 5), die belegen, dass das Interesse an bildender Kunst in Adelskreisen – neben dem Sammeln von Kunst – durchaus praktische Seiten hatte. Der Begriff des „Dilettanten“ hatte – wie auch noch bei Johann Wolfgang von Goethe – einen positiven Klang.

Durch die Einbeziehung der städtischen Elite sicherten sich die Künstler bei der Nürnberger Obrigkeit Akzeptanz für ihre „Academien“. In Erinnerung ist zu rufen, dass jede Veränderung der Zunftregeln, denen sie ja als (Künstler-)Handwerker unterworfen waren, nur mit Einwilligung des Stadtreiments zu erreichen war. Und der Nürnberger Rat war qua Geburtsrecht vom Patriziat beherrscht. Die Inklusion der adeligen Ratsmitglieder bei dem Abhalten von „Academien“ kann man als Lobbyarbeit bezeichnen. Man versuchte Fürsprecher beim Rat für einen allmählichen Systemwandel hinsichtlich der Künstlerausbildung zu gewinnen, weg vom Handwerk hin zu einer akademisch geprägten Ausbildung.

Erst im Laufe der Jahrzehnte, vermutlich erst im 18. Jahrhundert, entwickelte sich in Nürnberg der Besuch der Akademie von jungen, angehenden Künstlern. Diese durchliefen zwar nach wie vor eine zünftische Ausbildung, erlernten also in einer Werkstatt das Handwerk, gingen aber nun parallel regelmäßig zum Zeichenunterricht in die „Academie“. Die frühe Nürnberger Kunstakademie löste also immer noch nicht die Ausbildung im Handwerk ab, sondern begleitete sie lediglich. Man kann das durchaus mit dem heutigen dualen Ausbildungssystem in Deutschland vergleichen, wo angehende Handwerker und Handwerkerinnen die praktische Ausbildung im Fachbetrieb und den theoretischen Teil in der Berufsschule erhalten.

Das eigentliche Ausbildungsmonopol für bildende Künstler an den europäischen Akademien entwickelte sich erst mit dem Auflösen der Zünfte, also um 1800. Am Anfang dieser Entwicklung stand Napoleon, der nicht nur die Landkarten in Europa neu mischte, sondern dessen Reformen auch grundlegende Auswirkungen auf die Künstlerausbildung hatten.

Für die Zeit vorher kann man die frühe Phase der europäischen Kunstakademiebewegung mit dem Aufkommen der Forderung nach einer theoretisch fundierten Künstlerausbildung gleichsetzen. Das Thema ist sehr viel facettenreicher, aber wenn man sich auf diesen Aspekt konzentriert, hat man zumindest für Nürnberg das progressive Potenzial dieses neuen Anspruches herausgeschält, das der frühen Akademiegründung von 1662 innewohnt: Sie

WECHSEL VOM ZUNFTGEBUNDENEN HANDWERK ZUR FREIEN KUNST

sollte einen Wechsel vom zunftgebundenen Handwerk zur „freien Kunst“ ermöglichen. Die „fortschrittlichen“ Künstler bildeten deshalb in Nürnberg die Gruppe der „Virtuosen“ und verweigerten die Einhaltung der Zunftvorschriften und nahmen dabei Abmahnungsgebühren billigend in Kauf.

Wenn man sich diese Entwicklung mit dem heutigen Wissen über die Geschichte der Kunstakademie vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart rückblickend anschaut, dann erkennt man in der Regel die befreiende Wirkung, die von den Akademiegründungen des 17. und 18. Jahrhunderts ausging. Denn allzu schnell verkommt der neue Anspruch in eine regelrechte Verschulung. Diese löste in jeder Künstlergeneration des 19./20. Jahrhunderts Krisen und fluchtartiges Verlassen derartiger „akademischer“ Ausbildungsstätten aus. Die Nazarener mögen am Anfang gestanden haben, der Blaue Reiter, die Brücke und andere Künstlergruppen sollten folgen, bis hin zur Gegenwart mit der ständig präsenten Frage, ist Kunst erlernbar? Wozu Kunstakademien?

Die Bezeichnung „akademisch“ bekam in Zusammenhang mit den Kunstakademien jedoch erst ab dem 19. Jahrhundert eine negative Konnotation. Für unsere Anfangsgeneration 1662 war das Pochen auf eine akademische, also theoretisch fundierte Ausbildung der versuchte Befreiungsschlag, der zwar erst ab um 1800 seine Wirkung zeigte, aber dennoch den Wendepunkt zur modernen Künstlerausbildung, ja zu einer anderen Rolle des Künstlers in der Gesellschaft markierte.

Die Allegorie der „Accademia“, also die der Wissenschaft, ziert dann auch die Titelvignette von Wills „Geschichte der Nürnbergischen Maler-Akademie“, welche er anlässlich des hundertsten Bestehens 1762 in Druck gab (Abb. 2). Die Vorzeichnung zu seiner Titelvignette von der Hand des damaligen Akademiedirektors (ab 1742) Johann Justin Preißler hat sich im Berliner Kupferstichkabinett erhalten (Abb. 3). Wills Abhandlung fußt auf dem sogenannten Goldenen Buch der Akademie, welches Johann Justins Vater, Akademiedirektor Johann Daniel Preißler (ab 1705), 1724 handschriftlich anlegte, um die Geschichte der ersten

WOZU KUNSTAKADEMIEN?

Jahrzehnte festzuhalten. Sein Bruder, Georg Martin Preißler, begann, sie mit den qualitätvollen Porträts der Protektoren (Abb. 6–8) – das sind patrizische Ratsmitglieder – und denen der Kunstakademiedirektoren (Abb. 9–12) zu schmücken.

Preißlers Darstellung der „Accademia“ geht auf Cesare Ripas „Iconologia“ (1593) zurück, der diese Allegorie in der fünften Auflage von 1613 bildlich vorstellt. Cesare Ripas „Iconologia“ war in ganz Europa verbreitet und erlebte zahlreiche erweiterte Neuauflagen und Übersetzungen in andere Sprachen. Dies ist der Tatsache zu verdanken, dass der Autor ein Allegorien-Lexikon vorlegte, das es vor allem Künstlern erlaubte, abstrakten Begriffen – wie in unserem Fall jenem der Akademie – Gestalt zu verleihen. Die Allegorie der Akademie ist nach Ripa eine sitzende weibliche Figur, die zu ihren Füßen Bücher liegen hat und die als Symbol ständigen künstlerischen Bemühens in ihrer Rechten eine von einem Schriftband umschlungene Feile mit der Devise „Detrahit atque polit“ hält. Also die Feile nimmt hinweg und glättet, im Sinne, dass die Wissenschaft, die Gelehrsamkeit, Fehler entfernt und den Geist verfeinert.

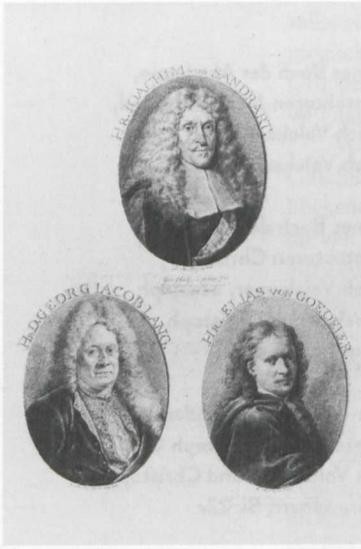


6 Goldenes Buch der Akademie,
die Protektoren Joachim Nützel,
Friedrich Volckamer und
Gottlieb Volckamer, Bl. 20r

7 Goldenes Buch der Akademie,
die Protektoren Christoph
Gottlieb Volckamer, Chistoph
Carl Welser und Christoph
Andreas Imhof, Bl. 21r

8 Goldenes Buch der Akademie,
die Protektoren Christoph Carl
Joseph Volckamer und Christoph
Carl Grundherr, Bl. 22r





9

Goldenes Buch der Akademie,
die Direktoren Joachim von
Sandrart, Dr. med. Georg Jacob
Lang und Elias von Goedeler, Bl. 33r



11

Goldenes Buch der Akademie,
die Direktoren Georg Christoph
Eimmart, Johann Daniel Preißler und
Johann Martin Schuster, Bl. 35r



10

Goldenes Buch der Akademie,
die Direktoren Jacob von Sandrart,
Johann Paul Auer und Johann Murrer,
Bl. 34r



12

Goldenes Buch der Akademie,
die Direktoren Paulus Decker, Johann
Justin Preißler und Johann Eberhard
Ihle, Bl. 36r

Johann Justin Preißler folgt nur zum Teil seinem Vorbild aus der „Iconologia“, wie bei der sitzenden bekrönten Dame „Accademia“, die die besagte Feile in ihrer Rechten hält und in der Linken einen Kranz aus – laut Ripa – Lorbeer, Efeu und Myrte, an dem zwei Granatäpfel hängen. Ihr Sessel ist geschmückt – laut Ripa – mit Zweigen und Früchten von Zedern, Zypressen, Eichen und Oliven; alle Baum- und Pflanzenarten sind selbstredend bei Ripa inhaltlich aufgeladen. Zu ihren Füßen liegen viele Bücher. Bei uns sind es vier: zwei davon tragen auf dem Rücken die Abkürzung „SAN“ für Sandrart und zwei weitere Bücher ein „W“ für Will.

Hier hört die Gemeinsamkeit mit der Ripa'schen Vorlage auf. Beispielsweise fehlt der „akademische Affe“, so muss seine Deutung außen vor bleiben. Akademiedirektor Preißler fügte einen Obelisk hinzu, der geschmückt ist mit der lateinischen Bezeichnung für die Zahl Hundert („C“), die Will'sche Festschrift würdigt ja das hundertjährige Bestehen der Nürnberger Akademie. Den oberen Bildabschluss bildet eine von zwei Putten gehaltene Girlande, die von vier Nürnberger Patrizierwappen und dem Stadtwappen geschmückt wird. Dies ist ein Hinweis auf die Tatsache, dass die Nürnberger Akademie städtische Protektion genoss und Ratsherren als „Protektoren“ den Akademiedirektoren zur Seite standen, wobei im Nürnberg des 17./18. Jahrhunderts, ganz im Sinne der frühneuzeitlichen Ständegesellschaft, die lateinische Bedeutung für „protector“ = „Leibwächter“ immer mitschwang.

Der wesentliche Unterschied aber zwischen Ripas „Accademia“ und der Preißler-Will-Vignette ist, dass in Nürnberg konkretisiert wird, wozu die Wissenschaft, die Gelehrsamkeit an der Akademie führen soll: Links wird das zeichnerische Studium der menschlichen Proportion am Beispiel einer berühmten antiken Statue gezeigt, dem Apoll von Belvedere, der sich damals wie heute im Belvedere-Hof des Vatikanischen Palastes in Rom befindet, und rechts ist die Darstellung der Malerei zu sehen: Staffelei, Palette, ein farbenreibender Knabe und ein Leinwandbild mit der Darstellung des „Ingegno“ (der Begabung, des Talent, der Veranlagung), welcher mit seinem Darstellungsmodus wiederum den Angaben Ripas folgt. Es geht in der Titelvignette also um die programmatische Aussage, dass eine theoretisch fundierte Zeichenausbildung der Malerei als inspirierende Grundlage dient. Angesprochen ist nun explizit der Nachwuchs, da links und rechts je zwei Knaben dargestellt sind.

Die Titelvignette, die einen inhaltlichen Anspruch hinsichtlich der Künftlerausbildung zur Mitte des 18. Jahrhunderts formuliert, ist bezeichnet mit „IMITATIO“. Unter der „Accademia“ ist ein Kopf mit einem Stirmband auszumachen, das die genannte Beschriftung trägt. Mit imitatio (lat.: imitatio, imitationis: Nachfolge, Nachahmung) bezeichnet man – bezogen auf ein Kunstwerk – jene Vorgehensweise in der Kunst, welche ein existierendes Werk als Modell zur Nachahmung heranzieht. In der Akademieausbildung hatte sich – vergrößernd zusammengefasst – der Unterschied zwischen der Imitatio und der Mimesis insofern verwischt, als alles zum stupiden Kopieren von

>KAN MAN DIE BÄSTE MANIER / UND EINEN WOLFLIESSENDEN PENSEL ERGREIFFEN<

Vorbildern verkam. Dieses bildete letztlich den Keim jeder Akademiekritik des 19./20. Jahrhunderts.

Bezogen auf die Anfangsjahrzehnte der Nürnberger Kunstakademien, kann man einen ihrer geistigen Gründungsväter zu Wort kommen lassen, wenn es darum geht, zu betonen, welche Fortschrittsgedanken man mit dem „Abkopieren“ ursprünglich bei der Künstlerausbildung verband. Sandrart schrieb in seiner berühmten zweibändigen „Teutschen Academie“ von 1675/1680: „Endlich durch Abcopirung der bästen modernen Gemälde / worinn sich alle diese Dinge erzeigen / kan man die bäste Manier / und einen wolfliessenden Pinsel ergreifen: ist also die imitation und Nachahmung / der sicherste Weg / in diesen (gleichwie auch in andern) Studien zur perfection zu gelangen.“

Als diese 1675 in Druck ging, hatte Sandrart den Zenit seines Lebens erreicht und konnte zurückblicken. Er entstammte einer aus Wallonien nach Frankfurt am Main ausgewanderten Calvinistenfamilie und gehörte damit einer kulturell aufgeschlossenen Schicht an. Wie später die Juden, spielten die Calvinisten durch ihre auf Konfessionszugehörigkeit und Handel beruhenden internationalen Beziehungen für den intellektuellen Austausch in Europa eine wichtige Rolle. Schon früh waren dadurch bei Sandrart die Weichen für eine über die Landesgrenzen hinaus ausgerichtete Karriere gestellt. Ebenso lernte er bereits in seiner Jugend in Frankfurt selbst wichtige Traditionen und Entwicklungen kennen: Merian und Theodor de Bry bedienten mit heute noch beeindruckenden enzyklopädischen Monumentalausgaben den Buchmarkt; die Stillebenmalerei wurde von Daniel Soreau, Georg Flegel und Sebastian Stoßkopf mit großem Erfolg ausgeübt, und nur unweit entfernt arbeiteten die Frankenthaler Exilanten, die ihre niederländische Kultur importierten.

Die ersten Lehrjahre verbrachte Sandrart als Stecher in Nürnberg bei Peter Isselburg und bei Ägidius Sadeler in Prag (1620–1622). Bei dem Utrechter Caravaggisten Gerrit van Honthorst erlernte er die Malerei (1625–1628); Wanderjahre in Italien (1629–1635) schlossen sich an. Nach Heirat in Frankfurt übersiedelte er zusammen mit seinem Lehrjungen Matthäus Merian d. J. nach Amsterdam (1637–1645), wo die Auswirkungen des Dreißigjährigen Krieges kaum merkbar waren und Wirtschaft und geistiges Leben blühten. Bereits berühmt und gerühmt, führten ihn zahlreiche Reisen und Aufträge durch das In- und Ausland. Die wichtigsten europäischen Höfe kannte er aus eigener Anschauung, zahlreiche Porträts von Regenten belegen den persönlichen Kontakt, wie beispielsweise während der Nürnberger Friedensexekutionsverhandlungen 1649/50. Durch Heirat gelangte Sandrart an die Hofmark Stockau bei Ingolstadt, wo er mit Unterbrechung von 1645 bis 1670 wie ein Malerfürst residierte. Die Erhebung 1653 in den Adelsstand tat ein Übriges. Sandrarts letzte Stationen waren die Freien Reichsstädte Augsburg (1670–1673) und anschließend Nürnberg. Hier war er im Kreis seiner Vettern und Neffen vor allem für die Kunstpublikationen, die Akademien und die calvinistischen Gemeinden bis zu seinem Tod tätig.

Diesen europäischen Künstler kann man als geistigen Vater der Nürnberger Akademie ansehen. Die Rolle der beteiligten anderen Personen – Künstler wie Patrizier – sollte mit dieser Einschätzung nicht heruntergespielt werden, aber ohne Joachim von Sandrarts Eintreten für eine fortschrittliche Künstleraus-

bildung, welche sich von der Zunft weg zur Akademie hin verlagern sollte, wäre die Gründung der Nürnberger Akademie der Bildenden Künste nicht denkbar gewesen. Er war es, der im deutschsprachigen Raum dem „Zeitgeist“ Ausdruck verlieh. Aus ideengeschichtlicher Sicht verhalf vor allem der publizistische Erfolg seines zweibändigen Monumentalwerkes der „Teutschen Academie“ dem Kunstakademiegedanken zum Durchbruch. Deshalb setzte man ihn – der sicherlich 1662 eine Nebenrolle in Nürnberg spielte – bei der Aufzählung des „Directorum“ im Goldenen Buch (siehe Abb. 9) an die erste Stelle. Historisch gesehen ist das sicherlich gemogelt, denn seinem Neffen Jacob von Sandrat hätte dieser Platz gebührt – doch mit Joachim von Sandrat war eben damals (wie heute) mehr Staat zu machen.

Quellenzitat (Bl. 4v–5r) des Akademiendirektors Johann Daniel Preißler (1666–1737) zur Gründungsgeschichte aus dem „Goldenen Buch“ der Nürnberger Akademie: „Eigentliche Nachricht / von dem Ersten Anfang / und Erwünschten Fortgang / der / Nürnbergischen Mahler= / Academie / wie solche / Unter Hoher Protection / Eines Hoch Edlen / u. Hochweißen Raths allhie / geführt und unterhalten wird. / entworfen im Jahr 1724“, anfänglich illustriert von seinem Sohn Georg Martin Preißler (1700–1754).

Die gebundene Handschrift ist eine Leihgabe der Stadtbibliothek Nürnberg (Nor. K. 545) an die Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg (Nr. 37).

„Wie nun aber gar selten eine Kunst für sich allein in Flor kommen kan, wo nicht hohe Beförderer und Liebhaber sich finden, die eine besondere Neigung da zu haben, und selbige durch ihre Auctorität und würckliche Beyhülffe empor bringen, also ist auch ohngefehr um das Jahr 1662. allhier die erste Mahler Academie, auff Anlaß und mächtige Beförderung deß Weiland Hoch Edelgebohrnen u. Hochweißen Herrn Herrn Joachim Nützels [1629–1671], von und auf Sünders Bühl, deß Innern Raths u.a.m. mit Beyziehung Herrn Eliae Gödelers [1620–1693], Berühmten Mahlers u. Architecti, wie auch Herrn Jacob von Sandrats [1630–1708], Berühmten Kupffer=Stechers, angeordnet worden. Worzu aber auch noch andere dammahls allhier lebende Künstliebhabere, so wohl von Gelehrten, als Kauffleuthen, mit grossem Ernst ein nicht weniges contribuiret. Wie dann noch erinnereich ist, daß Herr Doctor Joh. Jobst Peller [1638–1711], Hochberühmter Consiliarius allhier, Herr Joh. Andreas Math [1625–1667], und Herr Michael Männlein [um 1600–1681] weit und breit bekanntte Kauff Herren, wie auch der so wohl von Ahnen her, als von eignen Kunst Wercken und meriten belobte Gold und Silber Arbeiter, wie nicht weniger in der Bildhauerey, nemlich in Marmor Steinen, Bassritieven treflich erfahrne und geübte Herr Christoph [III.] Ritter [1610–1676], und andere mehr, das Ihrige zu etablirung und Erhaltung der Academie nicht nur beygetragen, sondern auch alle mitgezeichnet haben, sogar, daß auch Hohermeldter Herr Joachim Nützel, auß sonderbahrer Erfahrung und Liebe zum Zeichnen, und mahlen sich nicht entzogen, zu seiner Ergötzung selbst mit zu zeichnen. Der Platz aber u. das Zimmer, wo diese allererste Academie gehalten wurde, war am Neuen Bau [ehemals Maxplatz 28] im Hauße weiland Herr Leonhardt Ebermayers [1638–1690] (alda auch Herr Jacob von Sandrat eben damahl seine Wohnung hatte). Es hat aber diese Academische Kunst=Freude und

Übung gar wenige Zeit gedauret, indeme durch vermehrte Hohe Regiments Geschäfte und endlich leider! allzufrüzeitig Absterben Hochgedachten Herrn Joachim Nützels, als Protectoris, auch mehr anderer Mitglieder Abgang und Veränderung, wie nicht weniger auß Mangel Kunstbegieriger und vermögender junger Leuthe die Academie wieder auff einige Zeit ruhen und eingestellt werden muste“.

Vor ca. zwanzig Jahren machte mich Dr. Heidrun Ludwig (Darmstadt) auf die Berliner Zeichnung aufmerksam, die im dortigen Kupferstichkabinett unter „Nürnberg, um 1730“ verwahrt wird. Sie kann dem Nürnberger Akademiedirektor (1742–1771) Johann Justin Preißler zugeschrieben sowie auf 1761/62 datiert werden. Sie diente als Vorlage für die Titelvignette der Will'schen Festschrift von 1762, die der Stecher Johann Michael Seligmann (1720–1762) schuf. – Nach zwei Jahrzehnten ergibt sich nun die Gelegenheit, die Zeichnung hier zu publizieren und meiner Mitstreiterin auf dem Gebiet der Forschung zur deutschen Malerei des 17./18. Jahrhunderts für den Hinweis herzlich zu danken.

Literatur

Bücher

Der Künstler in der Gesellschaft.

Einführungen in die Künstlersozialgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Hrsg. von Andreas Tacke und Franz Irsigler. Darmstadt 2011.

„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.

Aufsätze

„... auf Niederländische Manier“.

Sandarts römisches Willkommensfest im Lichte der Künstlersozialgeschichte“. In: Joachim von Sandart. Ein europäischer Künstler und Theoretiker zwischen Italien und Deutschland (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana; Bd. 4 = Rom und der Norden, Wege und Formen des künstlerischen Austauschs; Bd. 3). Hrsg. von Sybille Ebert-Schifferer und Cecilia Mazzetti di Pietralata (Akten des Internationalen

Studenttages der Bibliotheca Hertziana Rom, 3.–4. April 2006). München 2009, S. 9–20.

„Zeichnend zur Auszeichnung!? Zur paradigmatischen Rolle der Handzeichnung im Streit zwischen zunftgebundenem Malerhandwerk und Akademie“. In: Aspekte deutscher Zeichenkunst. Hrsg. von Iris Lauterbach und Margret Stuffmann. München 2006, S. 104–113.

„Italienssehnsucht und Akademiegedanke. Das Baseler Familienporträt Matthäus Merians des Jüngeren“. In: Der unbestechliche Blick. Festschrift zu Ehren von Wolfgang Wolters zu seinem siebenzigsten Geburtstag / Lo sguardo incorruttibile. Studi di storia dell'arte in onore di Wolfgang Wolters in occasione del settantesimo compleanno. Hrsg. von / a cura di Martin Gaier, Bernd Nicolai, Tristan Weddigen. Trier 2005, S. 73–83.

„Valentin Wagners Gesellenwanderung. Grundlagen und Voraussetzungen nach der Dresdner und den deutschen Malerordnungen der Frühen

Neuzeit“. In: Valentin Wagner (um 1610–1655) – Ein Zeichner im Dreißigjährigen Krieg: Aufsätze und Werkkatalog (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung). Hrsg. und bearb. von Holger Th. Gräf und Helga Meise. Darmstadt 2003, S. 25–38.

„Raths=Herren, Geschlechter und Kaufleuthe“. Zur Rolle von Dilettanten beim Aufbau frühneuzeitlicher Kunstakademien und ihre Darstellungen in Akademiebildern“. In: (Ausstellungskatalog Friedrichshafen 2002/03) Johann HeiB, Schwäbischer Meister barocker Pracht. Friedrichshafen 2002, S. 140–149.

„Wenn Sie meinen Rat hören wollen, meine Herren, ...“. Zu Antiken, Abgüssen und weiblichen Aktmodellen in nordalpinen Akademien und Künstlerwerkstätten des 17. Jahrhunderts“. In: Barbara Eschenburg: Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus (Ausstellungskatalog Lenbachhaus München). Hrsg. von Helmut

- Friedel mit Beiträgen von Mechthild Fend und Andreas Tacke. Köln 2001, S. 55–70.
- „Dresdner Malerordnungen der Frühen Neuzeit. Ein Quellenbeitrag zur Kunstgeschichte als Handwerksgeschichte“. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2001, S. 29–47.
- „Vom Handwerker zum Künstler, Thesen zu den Anfängen der deutschen Akademien nach dem Westfälischen Frieden.“ In: 1648. Paix de Westphalie, l'art entre la guerre et la paix (...) (Actes du colloque ... à Münster, à Osnabrück ... et à Paris 1998). Hrsg. von Jacques Thuillier und Klaus Bußmann. Paris 1999, S. 319–334.
- „Johann Liss und die Bamboccianti. Überlegungen zur ikonographischen Neubewertung der Zeichnung ‚Ausgelassene Gesellschaft‘“. In: Barockberichte, Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts 1998, Heft 20/21, S. 176–180.
- „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.
- „Nürnberger Barockmalerei, Zu einem Stiefkind kunsthistorischer Forschung“. In: John Roger Paas (Hrsg.): Der Franken Rom, Nürnbergs Blütezeit in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Wiesbaden 1995, S. 62–77.

Für Gertrud Nein (* 21. April 1943 – † 2. Januar 2012) in Dankbarkeit für unsere stille Freundschaft: Die seit 1971 als freischaffend arbeitende Künstlerin studierte – nach München – von 1967 bis 1971 an der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg bei Prof. Hans Wimmer (Meisterschülerin).