Andreas Tacke

»... laßt mich in Frieden weiter ziehn«. Aspekte der Künstlermobilität vor 1800

Das Reisen wird auch beim Bildenden Künstler oft mit der Moderne gleichgesetzt. Doch prägte Mobilität bereits das Berufsleben des Künstlers der Vormoderne und wurde ihm schon während seiner Ausbildung, herausgegriffen sei die der Maler, abverlangt – sie wurde ihm quasi mit in die Wiege gelegt.

Die folgende Skizze kann als Prolog zum Thema der Künstlerreise des frühen 19. Jahrhunderts gelesen werden. Jedoch muss man dazu den Blick vom Geniekulte weg hin zur sozialen Wirklichkeit des Künstlers im Mittelalter und der Frühen Neuzeit wenden. Denn der Beruf des Malers. Bildhauers oder der des Goldschmieds war der eines Handwerkers und im Alten Reich wurden die Handwerke in Gilden / Zünften organisiert. So musste auch der Bildende Künstler eine von den Zünften kontrollierte Ausbildung durchlaufen und nach dem Abschluss seiner Lehrzeit auf eine mehrjährige Gesellenwanderschaft gehen. Eine Jahrhunderte alte Tradition, welche heute auf freiwilliger Basis nur noch im Zimmermannshandwerk praktiziert wird.

Bereits um 1800 setzte sich mit der Aufhebung des Alten Reichs ein romantischer Blick auf diesen einstigen Pflichtteil der Ausbildung durch, wie beim 1821 von Wilhelm Müller geschriebenen Gedicht *Das Wandern ist des Müllers Lust*, welches 1823 von Franz Schubert vertont wurde. In der fünften Strophe offenbart sich das vor allem durch die 1844 vorgenommene musi-

kalische Überarbeitung von Carl Friedrich Zöllner populär gewordene Volkslied als das eines auf seiner Gesellenwanderung befindlichen Müllers:

»O Wandern, Wandern meine Lust, o Wandern! Herr Meister und Frau Meisterin, laßt mich in Frieden weiter ziehn und wandern«.

Für das frühe 19. Jahrhundert ist nun zu fragen, wie Kontinuität und Diskontinuität bezüglich von ›Mobilität‹ und ›Reisen‹ an der Epochenschwelle von der Vormoderne hin zur Moderne, also um 1800 zu gewichten sind. Hierbei spielt vor allem der Transformationsprozess der Künstlerausbildung vom zünftisch geprägten Handwerk hin zu den Kunstakademien eine große Rolle.

Denn die Akademien lösten die von Napoleon um 1800 aufgehobenen Zünfte im Alten Reich ab und damit ein über Jahrhunderte gültiges Ausbildungssystem. Bei der Rolle der Gilden / Zünfte für Bildende Künstler – wie Bildhauer oder Maler – ist zeitlich wie räumlich zu differenzieren, hier können nur einige Aspekte herausgegriffen werden.

Ein Künstler im Alten Reich konnte – abgesehen von vorübergehenden Arbeitserlaubnissen und von den sogenannten Hofkünstlern – in einer Stadt nur arbeiten, wenn er Mitglied der örtlichen Malerzunft war. Diese Malergilde versuchte – vergleichbar anderen Handwerkszünften (wie die der Zunft des Müllerhandwerks) – alles zu regeln, quasi von der Wiege bis zur Bahre. Innerhalb des Regelwerkes nimmt die Ausbildung der angehenden Künstler eine besondere Stellung ein. Die Zugangsvoraussetzungen zum Malerberuf sind beschrieben, die Länge der Lehrlings- und Gesellenzeit ist erfasst, die Vorschriften zur Ablegung des Meisterstücks, die Bedingungen für die Führung einer eigenen Werkstatt, wie Regelungen zum Ankauf der Arbeitsmaterialien oder der Verkauf der Kunstwerke selbst, wie in unserem Fall der Gemälde und der Druckgrafik.

Auch die vorgeschriebene lange Ausbildungszeit war ein probates Mittel, um die Konkurrenz klein zu halten, denn ohne eine nachweislich erbrachte Ausbildungszeit in Zünften gab es in der Regel auch keinen Zugang zu den städtischen Kunstmärkten.

Uns interessiert die Gesellenzeit der angehenden Künstler, da die Maler in der Regel diese Gesellenzeit wandernd verbringen mussten, also ihren Ausbildungsort verließen, um sich als Geselle in der Fremde zu verdingen. Eine der ganz wenigen Ausnahmen finden wir in München. Die Gesellenzeit für Maler belief sich dort auf drei Jahre, diese mussten aber nicht wandernd verbracht werden: »Deßgleichen soll auch khainer alhie zu den stuckhen zuegelassen werden, er habe dann dreu jar lang alhie nach seinen lerjaren beÿ redlichen maistern seins handtwerchs gesellen weiß gearbeitet.«³

Für die meisten anderen Städte des Alten Reiches galt aber über Jahrhunderte, dass der Bildende Künstler im Zuge seiner von der Zunft kontrollierten Ausbildung auf Wanderschaft gehen musste. Die Länge fällt unterschiedlich aus. In den allermeisten Städten musste der Künstler mindestens zwei Jahre, oftmals aber

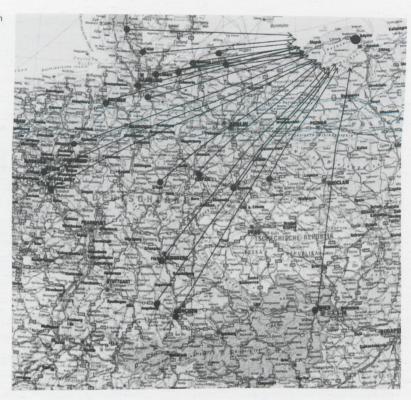
auch drei oder vier Jahre wandern. Zurückgekehrt musste er vor der Ablegung der Meisterprüfung zusätzlich einem ortsansässigen Meister noch ein bis zwei Jahre in der sogenannten »Muthzeit« als Geselle zuarbeiten. Erst dann konnte er sich zur Meisterprüfung anmelden; drei herausgegriffene Beispiele zur Gesellenzeit in chronologischer Reihung:

In der Krakauer Malerordnung von 1490 lautet der Passus zur Gesellenwanderung sinngemäß, dass der Junge – Mädchen wurden in allen Malerzünften nicht aufgenommen – nach Abschluss der Lehre zwei Jahre in andere Ländere wandern soll, damit er sein Handwerk vervollkommnet und nach der Heirat eine eigene Künstlerwerkstatt führen kann: »Und zo ein junger awslernet zo zal her wandern ij yor yn ander lant, das her fertigk wirt ÿn zeinem hanttwergk eer wenne her meister wirt ader ein weip nÿmpt; unde keÿner zal meister werden, her habe denne eyn eigene wergkstadt und ein eelich weip.«4

Wie in anderen Städten auch war nach der Malerordnung von Brieg in Niederschlesien aus dem Jahre 1615 nach Abschluss der Lehre eine Ausschreibegebühr fällig. Nach Zahlung musste der angehende Maler als Geselle vier Jahre, mindestens aber drei Jahre wandern: »Nach ausgestandenen lehrjahren aber, wenn er inn beÿsein der maler [...] losgezehlet, sol er dreÿ oder vier jahr inn der wanderschafft waß mehrers sich versuchen, damit er inn der khunst wolgeübt werde undt nicht durch unzeitige unordnung, wann er baldt nach ausgestandenen lehr jahren zuem meister recht gelassen werden solte, untüchtige leute befödert undt andere, die sich inn der khunst lange zeit geübet undt was redliches gelernet, verdruckt undt inn ihrer nahrung verhindert werden möchten.«5

Die Dresdener Malerordnung von 1620 hält als Bedingung für das Meisterstück fest, dass derjenige, der keine dreijährige Wanderschaft

Abb. 1 Wandergesellen mit dem Zielort Danzig aus: Augsburg, Bremen, Dresden, Erfurt, Flensburg, Görlitz, Greifswald, Hamburg, Kiel, Köln, Leipzig, Lübeck, Lüneburg, München, Münster, Neuss, Nürnberg, Rostock, Stralsund, Wien, Wismar



nachweisen kann, als Gegenleistung 30 Taler in die Zunftlade zu zahlen hat – eine Summe, die nur die wenigsten Gesellen aufbringen konnten: »Welcher allhier ein mahler werden will, der soll aufs wenigste dreÿ jahr nach seinen lehrjahren gewandert, sich etwas versucht, undt zweÿ jahr allhier beÿ den mahlern für einen gesellen gearbeitet haben (So er aber so viel gelernet, das er durch seine stück bestehen kann undt er nicht gewandert hette, auch nicht wandern wolte, soll er dreißig thaler vor die dreÿ jahr in die lade geben).«6

Hatte der angehende Künstler seine vorgeschriebene Gesellenzeit absolviert, konnte er an den Ort, wo er seine Lehrzeit verbracht hatte, zurückkehren, um sein Meisterstück zu malen. Die Regelungen zur Anfertigung des Meisterstücks können wir hier vernachlässigen; in einigen Städten waren beispielsweise gleich mehrere Gemälde mit unterschiedlichen Themen und Techniken anzufertigen. Jedoch unter dem Aspekt der Mobilität hielt die Ausbildungsordnung für Maler beim Passus zum Meisterstück mancherorts einen Fallstrick bereit; dafür zwei Beispiele:

In Danzig musste man nach der Malerordnung von 1612 erneut auf Wanderschaft gehen, nämlich ein Jahr, wenn das abgelieferte Gemälde von der Zunft nicht als meisterlich anerkannt worden war. Zu malen war das Meisterstück im Haus eines Zunftvorstehers und nach der Fertigstellung einer Kommission zur Begutachtung vorzulegen: »Die meisterstücke sollen in des eltermans hause gemachet werden, doch also, das der geselle mit keinen unkosten auff essen und / trincken, beschweret werde. Nach verfertigung derselben meisterstücke sollen sie vonn dem verordenten wercksherrn und den elterleutenn, ob sie tüchtig, besichtiget werden. Undt so er damit

nicht volkömlich bestünde, sol er nach erkentnüs der elterleute und eltisten des wercks auff moderation des wercksherrn gestraffet werden. Imfall er aber gar nicht bestünde und würde solche seine arbeit mit bewilligungk des wercksherrn verworffen, sol er nach ein iahr zu wanderen schuldig sein und besser lehrnenn. Wan er wieder kompt und sich gebessert hat, soll er der unkosten, so er zuvor auff die meisterschafft gewandt, tzu genießen haben.«⁷

Das gleiche Ziel verfolgt die Malerordnung von 1622 der Stadt Graz, denn im Falle einer nicht bestandenen Meisterprüfung soll der Anwärter noch einmal zwei Jahre der Kunst nachreisen, also erneut auf Gesellenwanderschaft gehen: »Wofern aber das khunststukh für uns nicht passierlich erkhent, so soll er noch zwaÿ jahr der khunst nachraissen, wie an andern orthen mehr gebreuchig.«8

Wohin ging nun die Reise? Die normativen Quellen, also die von der Obrigkeit kontrollierten Zunftordnungen, geben dazu keine Auskunft, da es jedem Malergesellen frei stand, zu wandern, wohin er wollte. Es sind also weitere Archivalien hinzuziehen, um bei glücklicher Überlieferungssituation – wie beispielsweise in Danzig, Leipzig oder Nürnberg – die Herkunftsorte der eingewanderten Gesellen feststellen zu können.

Die Selbstverwaltung der (Maler-) Zünfte war sehr bürokratisch. Das heißt auf unser Thema bezogen, dass ein wandernder Geselle seinen Geburtsbrief, seinen Lehrlings- und Gesellenbrief bei Ankunft in einer neuen Stadt vorzulegen hatte. Sind sie (in Abschriften) erhalten, dann kann man für einzelne Städte feststellen, woher die Gesellen kamen. In Danzig lassen sich mithilfe der Geburtsbriefe die Herkunftsorte der Maler für eine Zeitspanne vom 16. bis 18. Jahrhundert ermitteln und kartografisch (Abb. 1) darstellen.° Das Kartenschema zeigt, dass zahl-

50

reiche Künstler aus den Hansestädten zuwanderten: Insgesamt reisten: 72 Künstler aus den Hansestädten nach Danzig. Davon stammten 18 Künstler aus Lübeck, 14 aus Hamburg, neun aus Bremen und sieben aus Rostock. Des Weiteren finden sich in der Karte sechs angehende Künstler aus Sachsen berücksichtigt, acht aus Bayern bzw. Franken sowie zwei aus Wien.

Die geografische Fokussierung der größeren Gruppe verwundert nicht weiter, da die Maler sich in Danzig vor Erstellung ihrer eigenen Zunftordnung im Jahr 1612 insgesamt 19 Malerordnungen aus verschiedenen Städten des Hanseraums schicken ließen, um sich bei zahlreichen Paragrafen an den Ordnungen dieser Hansestädte zu orientieren. Bei einem derartigen Städtenetzwerk ist es naheliegend, dass zahlreiche Gesellen aus dieser Region nach Danzig wanderten, wo sie ähnliche Ausbildungsbestimmungen vorfanden wie in ihren Heimatstädten.

Aber auch andere Einflussfaktoren – zum Beispiel seit dem 16. Jahrhundert konfessionelle – wären neben den Städtenetzwerken anzuführen, wie die der kunsthistorischen Bedeutung der Stände oder ihre wirtschaftliche Prosperität; doch ist das hier nicht unser Thema.

Die Aufnahme der Gesellen in den Künstlerwerkstätten der Stadt erfolgte nach einer festgelegten Reihenfolge, damit kein ortsansässiger Maler übervorteilt wurde. Waren die Zeiten schlecht und keine Arbeit vorhanden, musste dem Malergesellen dennoch mindestens 14 Tage lang die Möglichkeit geben werden, in einer Künstlerwerkstatt sein Brot zu verdienen, bevor er wieder die Stadt verlassen musste.

Blicken wir nach Leipzig, wohin Gesellen u. a. aus Antwerpen, Wien oder Budapest einwanderten (Abb. 2). Auch dieses geben nicht die normativen Quellen preis, sondern in diesem Fall eine Auswertung¹¹ der Leipziger Schöffenbücher (die bis 1420 zurückreichen), der Stadtbü-

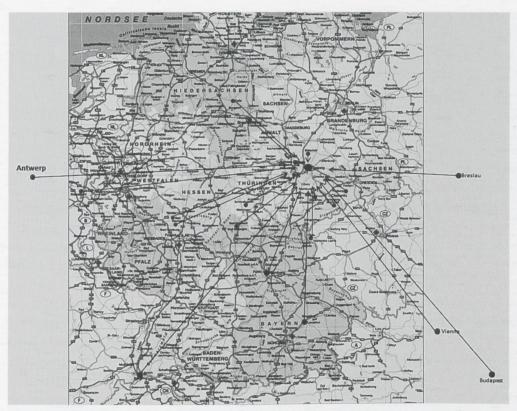


Abb. 2 Wandergesellen mit dem Zielort Leipzig aus: Annaberg, Antwerpen, Bad Neustadt, Basel, Bitterfeld, Braunschweig, Breslau, Celle, Cleeberg, Eger (Cheb), Freiberg, Glauchau, Halle, Landshut, Maastricht, Nürnberg, Oberursel, Ofen (Budapest), Schmalkalden, Weißenfels, Wien

cher (ab 1466), der Stadtrechnungen (ab 1470) und der Leipziger Bürgermatrikel, die um die Mitte des 16. Jahrhundert angelegt wurden.

Für die Wanderbewegungen nach Leipzig, die meisten auf der Karte erfassten Künstler stammen aus dem 14./15. Jahrhundert, lassen sich keine präferierten Herkunftsregionen festmachen. Auffällig ist lediglich im Vergleich zu Danzig, dass zahlreiche Künstler aus Sachsen und damit dem Umland von Leipzig stammten.

Für die Reichsstadt Nürnberg gibt eine weitere Quellengattung Auskunft über die Herkunftsorte der wandernden Malergesellen. Aus der Stiftung des Nürnberger Handelsmanns Egidius Arnold, die Bedürftige aus 27 Handwerksgruppen unterstützte¹², bekam auch die Nürn-

berger (Maler-) Zunft Zinsbeträge ausgezahlt, mit denen sie in Not geratene Malergesellen, die auf ihrer Wanderschaft Station in Nürnberg machten, unterstützen konnte. Die Nürnberger Maler verwahrten dazu in ihrer (Zunft-) Lade ein Büchlein »Arnolds Stifftung / de Anno 1610 / betreffend«, welches sich heute (ohne Sign.) in der Bibliothek der Nürnberger Akademie der Bildenden Künste befindet. Notiert sind in dem Quartband Zuwendungen an insgesamt 216 Maler (davon bezeichnen sich 42 explizit als Malergesellen), für die Nürnberg eine Zwischenstation auf ihrer Wanderschaft war.13 Der früheste datierte Eintrag stammt von 1624, der späteste von 1723. Bei 160 Einträgen sind Herkunftsorte angegeben, leider nicht alle lesbar. Aber den-

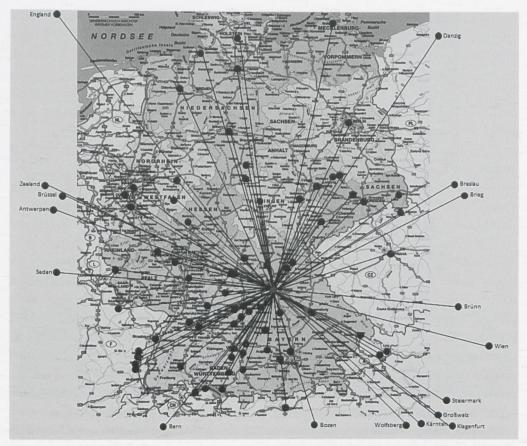


Abb. 3 Wandergesellen mit dem Zielort Nürnberg aus: Antwerpen, Augsburg, Bamberg, Barr im Elsass, Bayreuth, Berlin, Bern, Bozen, Breslau, Brieg, Brünn?, Bruck bei München (Fürstenfeldbruck?), Brüssel, Colmar, Danzig, Dinkelsbühl, Donauwörth, Dresden, Duderstadt, Ellwangen, England, Frauenfeld (Schweiz), Görlitz, Greding, Gresten (Gersten?) in Österreich, Großwalz, Günzburg, Güra, Hadeln (Land Hadeln), Hamburg, Hannover, Heidenhausen, Heilbronn, Heppenheim, Herborn, Hirschberg, Holstein, Innsbruck, Kaiserswerth, Kärnten, Kirchberg, Kitzingen, Klagenfurt, Klein-Glogau, Köln, Konstanz, Langensalza, Laupheim, Leipzig, Linz, Loßwig (bei Torgau), Mainz, Meißen, Memmingen, Michelbach, Naumburg, Öhringen, Oldenburg, Osterode, Passau, Pforzheim, Plech, Prag, Preußen, Raiming?, Regensburg, Rufach (Rouffach / Elsaß), Rust, Sachsen, Scheyern, Schlettstadt, Schönbrunn, Schweinfurt, Segringen, Sint Gillis polder im Zeeland, Solchbach, Spalt, St. Avold, Steiermark, Stralsund, Straßburg, Stuttgart, Torgau, Trier, Ulm, Villingen, Wasserburg, Wassertrüdingen, Weingarten, Weißenhorn, Wels, Westerburg am Bodensee, Westfalen, Wien, Wolfsberg in Kärnten, Würzburg, Zedan (Sedan?), Zittau, Zwickau

noch, die kartografische Umsetzung der lesbaren Ortsnamen macht deutlich, wie groß das Einzugsgebiet war, und lässt damit Rückschlüsse auf die große Mobilität der angehenden Künstler zu (Abb. 3).

Schaut man nochmals auf eine andere Quellengattung, dann lassen sich individuelle Bewegungsprofile erstellen. Einige Malergesellen haben nämlich ein Stammbuch während der Wanderschaft mitgeführt. Der Besitzer des Stammbuches legte dieses Büchlein den angetroffenen Meistern oder anderen Wandergesellen des Malerhandwerks vor. Diese trugen sich mit einem Sinnspruch und / oder Handzeichnung

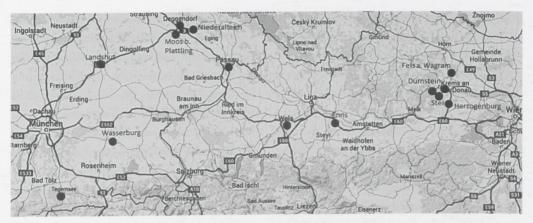


Abb. 4 Bewegungsprofik des Malerwandergesellen Ferdinand Simmerl: Deggendorf, Dürnstein, Enns, Fels am Wagram, Herzogenburg, Innsbruck, Kailburg, Krems, Landshut, Moos bei Plattling, Niederaltaich, Passau, Stein, Tegernsee, Wasserburg, Wien

mit ihrem Namen ein und datierten - idealiter - unter Ortsangabe ihren Widmungseintrag. Diese kleinen Querformatbändchen sind heute oftmals auseinandergenommen. Wenn sie komplett auf uns gekommen sind, dann kann man sehen, wo der Malergeselle sich aufgehalten hat. Im gezeigten Beispiel (Abb. 4) war der Besitzer des Stammbuchs im Donauraum unterwegs vor allem während des Dreißigjährigen Krieges. Das Stammbuch gehörte dem ansonsten unbekannt gebliebenen Ferdinand Simmerl.14 Die Einträge seines Stammbuchs datieren von 1643 bis 1660. Simmerl selbst wird in Widmungen noch Ende 1649 als (Maler-) Geselle bezeichnet. Auf seiner (langen) Wanderschaft von etwa 1643 bis um 1650 zog er durch Süddeutschland und Österreich. Manche Orte hat er mehrmals aufgesucht. In folgenden Städten hat er sich kürzer oder länger aufgehalten: Stein (1643, 1651), Herzogenburg (1643), Krems (1643), Niederaltaich (1643, 1645 und 1647), Deggendorf (1643, 1644 und 1645), Moos bei Plattling (1643), Passau (1644, 1645), Landshut (1644, 1645), Kailburg (1645?), Wasserburg (1645), Tegernsee (1645), Innsbruck (1645), Dürnstein (1649), Fels am Wagram (1649), Enns (1649) und Wien (1649, 1650). Unter den siebzig Eintragungen in Simmerls Gesellenstammbuch ist etwa ein halbes Hundert von Künstlern, davon bezeichnen sich 25 explizit als Malergesellen. Die hohe Anzahl an eingetragenen Gesellen zeigt, dass sich Ferdinand Simmerl während seiner Wanderschaft überwiegend in seinen eigenen Kreisen bewegte. Jedoch dürften die Widmungen von Malern (also Meistern) von den in der Gesellenzeit angesprochenen Werkstattleitern (= Zunftmeistern) herrühren, die auf seiner Gesellenwanderung zeitweise Arbeit und Brot garantierten.

So trug sich ein unbekannt gebliebener angehender Künstler wie folgt ein: »Diß mach ich Sebolt Schwaiger Malergesell geschen in Wasserburg 1645«. Schweiger gibt seinen zunftrechtlichen Stand korrekt mit »Malergeselle« an. Maler durfte er sich noch nicht nennen, da diese Bezeichnung nur jenen zustand, die das Meisterrecht erworben hatten.¹⁵ Anhand der Ortsangabe und der Jahreszahl kann man den Verlauf des Reiseweges des Stammbuchbesitzers rekonstruieren. Vollständige Stammbücher von Malergesellen sind heute nur noch selten überliefert. Vor allem, wenn sie Einträge von bekannten Künstlern enthielten, wurden sie später auseinandergenommen.

Es wäre ein eigenes Thema, diese frühen Bildquellen der Künstlermobilität hinsichtlich der Naturerfahrung zu befragen. Denn die Stammbücher spiegeln die Aneignung der durchquerten Landschaften mittels des Zeichnungsstifts wieder.

Während seiner Wanderung sollte der angehende Künstler seine Ausbildung abrunden. Hierbei fand ein künstlerischer Austauschprozess statt, der näher zu untersuchen wäre. Das Ziel der Wanderschaft war die Vervollkommnung der Ausbildung des Gesellen. In den Zunftordnungen wird die Wanderschaft als notwendige Voraussetzung für das erfolgreiche Bestehen der Meisterprüfung benannt. Wurde diese Prüfung nicht bestanden, musste sich der Geselle erneut auf Wanderschaft begeben, um seine Defizite auszugleichen. Die Wanderschaft / das Reisenwurde somit zu einem wesentlichen Kriterium für die Qualitätssicherung der künstlerischen Ausbildung.

Die Beispiele haben gezeigt, dass der Künstler aufgrund seines Status als Handwerker im Alten Reich eine vorgeschriebene Wanderzeit von durchschnittlich zwei bis drei Jahren als Pflichtteil zu absolvieren hatte. Die Entscheidung zur Wanderschaft, also zur Mobilität, zum Reisen war somit keine individuelle, sondern wurde in der vormodernen Gesellschaft von der Zunft vorgeschrieben.

Wann aber wurde die Pflicht zu reisen für den Maler zur Kür? Das lässt sich bezogen auf das frühe 19. Jahrhundert nicht pauschal beantworten. Denn die Kunstakademien kanalisierten die Künstlerausbildung ebenso, wie die Gilden / Zünfte es taten. Die einsetzende Akademiekritik ist dieser Institution deshalb quasi in die Wiege gelegt, weil die vor allem ab dem 16. Jahrhundert im Alten Reich immer wieder erhobene Forderung, dass die Malerei eine »freie Kunst« sei, nach wie vor nicht eingelöst war. Die Hoffnun-

gen auf einen Wechsel von der handwerklichen Ausbildung in Gilden / Zünften hin zu einer akademischen Ausbildung in »Academien« – für die der weitgereiste deutsche Maler Joachim von Sandrart in seiner *Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste* (1675/79) so vehement eintrat –, wurde nicht eingelöst. Denn die Akademien standen, aus der Perspektive der Künstlersozialgeschichte betrachtet, sehr schnell, wie zuvor die Zünfte, für ein System der Marktregulierung, und das bedeutete, die strikte Kontrolle über jene Produzenten zu wahren, die Zugang zum (Kunst-) Markt erlangen wollten.

Sehr allgemein formuliert, war der Zugang zu den neu gegründeten Akademien in Deutschland durch die Erfüllung von Aufnahmekriterien ebenso wie bei den Gilden geregelt. An den Akademien verlief die Ausbildung - wie man es modern ausdrücken würde - ebenso verschult ab wie im Handwerk. Und dabei gehörte, wie zuvor schon in den nordalpinen Künstlerwerkstätten des 17./18. Jahrhunderts,17 das Zeichnen nach Antiken zum Lehrplan - sei es nach Originalfragmenten oder nach Gipskopien; dies war die Geburtsstunde der sogenannten ›Lehrmittelsammlungen« an Akademien, Kunstgewerbeschulen oder Universitäten. Bereits im 17./18. Jahrhunderts ist es bei der nordalpinen Künstlerausbildung ebenso zur Gewohnheit geworden, dem Studium der Natur nachzugehen; man zog vor die Tore der Stadt.

Herausgegriffen sei als Beleg ein Eintrag vom 18. Mai 1673 des Nürnberger Dichters Sigmund von Birken – ihm wird die vollständige Text-überarbeitung der *Teutschen Academie* verdankt, die Sandrarts Werk zu einem bedeutenden Zeugnis der Fachprosa seiner Zeit machte¹⁸ – in sein Tagebuch: »Mit Fabro, Mayrn, Felseckern, Strauchen u. Pet.(er) Ayrschötteln auf die Wiese zum Zeichnen, u. fürter aufs Schießhaus. M(aß) Wein«. 19 Sigmund von Birkens Begleiter bei der

Zeichenübung in der freien Natur waren die beiden Dichterkollegen Johann Ludwig Faber und Johann Gabriel Majer, der Verleger Wolfgang Eberhard Felsecker, der Nürnberger Maler Georg Strauch und ein »Pet. Ayrschötteln«. Letzterer ist sicherlich Peter Ayerschöttel (Lebensdaten unbekannt), der zuvor in Brasilien war und Künstler gewesen sein könnte. Vermutlich hatte der Maler Strauch die Leitung dieses Kreises inne, der sich abschließend im »Schießhaus« noch auf ein Glas Wein zusammensetzte.

Dies wird von den Kunstakademien nahtlos fortgesetzt – auch das (anschließende) Trinken. Innerhalb des Curriculums waren Exkursionen, oder allgemein gesprochen, das Zeichnen und Malen in der freien Natur vorgesehen. Der Aktionsradius hängt, wie in den Jahrhunderten zuvor, auch von den (sicheren) Verkehrswegen ab und wird im 19. Jahrhundert – beispielsweise durch das Eisenbahnnetz – zunehmend erweitert.

Blickt man zurück, dann lässt sich zur Künstlermobilität des 19. Jahrhunderts sagen, dass sie für Kontinuität steht, vor allem, wenn das Reisen im Zusammenhang mit einer akademischen Ausbildung erfolgt. Die frühen Kunstakademien übernahmen bei der Ablösung der Zünfte als Träger der Ausbildung in gewandelter Form (nicht nur) im deutschsprachigen Raum vieles von den tradierten Ausbildungsvorschriften, wie man sie von den Malergilden kennt. Also im Sinne einer Longue Durée – eines Europa mit Strukturen von langer Dauer.

Das begründet unter anderem, warum, noch bevor die Weichen für die neue Form der Künstlerausbildung an Akademien gestellt waren, bereits die Kritik an derselben begann. Sie war ihr quasi mit in die Wiege gelegt und sollte sie über viele Generationen,²¹ ja bis in unsere Gegenwart begleiten. So schrieb Johann Jakob Wilhelm Heinse mit Blick auf die Praxis an den Kunstakademien bereits 1777 Über die herkömmliche Ausbildung der Maler in seinen Briefen aus der Düsseldorfer Gemäldegaleries: »Ich habe Mitleiden mit den jungen Menschen, die Maler werden wollen, wie so verkehrt sie fast überall, erlauben Sie das Wort, zugeritten werden.«²²

In unruhigen Zeiten, die gesamteuropäisch um 1800 aufzogen, scheinen sehr schnell die gerade aufgelösten Zünfte rückblickend als stabilisierender Faktor einer vergangenen Zeit gesehen worden zu sein,²³ was oftmals mit ›Alter Zunft-Herrlichkeit verklärt wird.

Wilhelm Müller wusste jedoch, wovon er schrieb, als er seinen Müller auf Gesellenwanderung schickte, denn er war Sohn eines zunftgebundenen Handwerkers – sein Vater war Schneider in Dessau gewesen. Und dennoch wird auch bei ihm die Pflicht (ahistorisch) zur Kür, wenn er dichtet: »O Wandern, Wandern meine Lust / o Wandern!«.

- 1 In mehreren meiner Forschungsprojekte der "Trierer Arbeitsstelle für Künstlersozialgeschichte" (TAK) werden die Ausbildungs- und Arbeitsbedingungen für Maler bis um 1800 untersucht; u. a. ist eine sehr umfangreiche Edition in Arbeit, die alle diesbezüglichen deutschsprachigen normativen Quellen des Alten Reiches erfassen soll. An dieser Stelle möchte ich von meinen Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen v. a. Marina Beck, Monika Borowska, Nora Faust, Elsa Oßwald und Ursula Timann danken, auf deren Beiträge ich z. T. zurückgreife.
- **2** Einen Überblick bieten die Aufsätze in: Tacke / Irsigler: Künstler.
- 3 München, Bayerische Staatsbibliothek: Cgm. 1531 »Ordnung der Maler, Bildhauer, Seidennäher, Glasmaler und Glaser und Bortenmacher« (vom 30. Juli 1562 mit Nachträgen), fol. 1r–40v, hier fol. 2v.
- **4** Krakau, Jagiellonische Bibliothek: Kodeks Baltazara Behema, MS 16 »Ordnung für die Zunft der Maler, Glaser und Schnitzer« (vom 26. August 1490 mit Nachträgen), fol. 272v–276r, hier fol. 273r–273v; vgl. Bucher: Zunft- und Verkehrs-Ordnungen, 57–60.

- 5 Oppeln, Staatsarchiv: Cechy miasta Brzegu, 95 »Statuten der Maler« (vom 8. April 1615), fol. 2–6, hier fol. 4; vgl. Hoffmann: Geschichte.
- 6 Dresden, Stadtarchiv: RA C. XXIV. 216 c,I »Ordnung der Maler« (von 10. August 1620), fol. 228r–236v, hier fol. 232r; vgl. Tacke: Dresdner Malerordnungen.
- **7** Danzig, Staatsarchiv: Fond: 300 C, 612 »Statuten der Malerzunft mit königlichen Bestätigungen und Notizen« (vom 28. September 1612 mit Nachträgen), fol. 1–29, hier fol. 8–9; vgl. Simson: Geschichte, 253–259 Nr. 187.
- **8** Graz, Steiermärkisches Landesarchiv: A. Graz, Stadt, K. 58, H. 430 »Statuten der Grazer Malerkonfraternität mit Privileg Kaiser Ferdinands II.« (vom 4. Januar 1622), 1–26, hier 10; vgl. Wastler: Ordnung.
- **9** Die Auswertung basiert auf der Zusammenstellung der Danziger Künstler von Palubicki: Malarze gdańscy.
- 10 Über Generationen hinweg waren europäische Metropolen für Malergesellen ein Reiseziel; zu Rom vgl. Tacke: Willkommensfest, und Tacke: Italiensehnsucht.
- 11 Vgl. Wustmann: Beiträge.
- 12 Pilz: Arnold.
- 13 Ursula Timann (Nürnberg) plant dazu einen Aufsatz mit kompletter Transkription der handschriftlichen Einträge.
- **14** Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Bibliothek: Hs 137 321 (169 Bl., 9×15 cm). – Zum Stammbuch siehe Kurras: Stammbücher, 89 f. Nr. 60.
- **15** Kein Geringerer als Johann Liss beschriftete seine Handzeichnungen, die in seine Ausbildungszeit fallen, mit ›Malerjunge bzw. ›Malergeselle‹; vgl. Tacke: Auszeichnung.
- 16 Tacke: Sandrart.
- 17 Tacke: Antiken; Tacke: Kunst.
- 18 Klemm: Birken und Joachim von Sandrart.
- 19 Kröll: Tagebücher von Sigmund von Birken, Bd. 2, 1974, 207; dazu auch Paas: Inseparable Muses, 19 f.
- 20 Tacke: Blick.
- **21** Eine Zusammenfassung zur »Geschichte der Akademiekritik« bei Mylarch: Akademiekritik, 37–55.
- 22 Heinse: Briefe, 150.
- 23 Vgl. die Beiträge in Haupt: Ende.

Literatur

Bucher, Bruno: Die alten Zunft- und Verkehrs-Ordnungen der Stadt Krakau, Wien 1889

Haupt, Heinz-Gerhard (Hrsg.): Das Ende der Zünfte. Ein europäischer Vergleich (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 151), Göttingen 2002

Heinse, J.(ohann) J.(akob) W.(ilhelm): Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie (Textausgaben und Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik, Bd. 1), Kritisch hrsg, und eingeleitet von Arnold Winkler (1. Aufl. 1912), 2. Aufl. Leipzig / Wien 1914

Hoffmann, Heinrich: Zur Geschichte der zeichnenden Kunst in Schlesien. Malerzunft in Brieg. In: Monatsschrift von und für Schlesien 2 (1829), 417–420

Klemm, Christian: Sigmund von Birken und Joachim von Sandrart. Zur Entstehung der »Teutschen Academie« und zu anderen Beziehungen von Literat und Maler. In: John Roger Paas (Hrsg.): Der Franken Rom, Nürnbergs Blütezeit in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Wiesbaden 1995, 289–313

Kröll, Joachim (Bearb.): Die Tagebücher von Sigmund von Birken (Veröffentlichungen der Gesellschaft für Fränkische Geschichte; Reihe VII, Bd. 5,1-2), 2 Bde., Würzburg 1971–1974

Kurras, Lotte: Die Stammbücher, 1. Teil: Die bis 1750 begonnenen (Kataloge des Germanischen Nationalmuseums, Die Handschriften, Bd. 5,1), Wiesbaden 1988

Mylarch, Elisabeth: Akademiekritik und moderne Kunstbewegung in Deutschland um 1900 (Diss. Phil. Tübingen 1993), Frankfurt am Main 1994

Paas, John Roger: Inseparable Muses. German Baroque Poets as Graphic Artists. In: Colloquia Germanica, Internationale Zeitschrift für Germanistik 29 (1996), 13–38

Palubicki, Janusz: Malarze gdańscy: malarze, szklarze, rysownicy i rytownicy w okresie nowożytnym w gdańskich materiałach archiwalnych (2 Bde.); Bd. 1: Środowisko artystyczne w gdańskich materialach archiwalnych; Bd. 2: Słownik malarzy, szklarzy, rytowników i rysowników, Danzig 2009

Pilz, Kurt: Egidius Arnold, seine Familie und seine Geldstiftungen für Nürnberger Handwerke. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 62 (1975), 102–160

Simson, Paul: Geschichte der Stadt Danzig bis 1626, Bd. 3, Danzig 1918

Tacke, Andreas: Dresdner Malerordnungen der Frühen Neuzeit. Ein Quellenbeitrag zur Kunstgeschichte als Handwerksgeschichte. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (2001), 29–48

Tacke, Andreas: »Wenn Sie meinen Rat hören wollen, meine Herren, [...]«. Zu Antiken, Abgüssen und weiblichen Aktmodellen in nordalpinen Akademien und Künstlerwerkstätten des 17. Jahrhunderts. In: Barbara Eschenburg: Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus, Ausstellungskatalog München, Lenbachhaus hrsg. von Helmut Friedel, Köln 2001, 55–70

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

Tacke, Andreas: Zeichnend zur Auszeichnung!? Zur paradigmatischen Rolle der Handzeichnung im Streit zwischen zunftgebundenem Malerhandwerk und Akademie. In: Lauterbach, Iris / Stuffmann, Margret (Hrsg.): Aspekte deutscher Zeichenkunst, München 2006, 104–113

Tacke, Andreas: »[...] auf Niederländische Manier«. Sandrarts römisches Willkommensfest im Lichte der Künstlersozialgeschichte. In: Ebert-Schifferer, Sybille / Mazzetti di Pietralata, Cecilia (Hrsg.): Joachim von Sandrart. Ein europäischer Künstler und Theoretiker zwischen Italien und Deutschland (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, Bd. 4 = Rom und der Norden, Wege und Formen des künstlerischen Austauschs, Bd. 3), München 2009, 9–20

Tacke, Andreas: »worzu die Academien dienen« – Sandrart lernt von Honthorst. In: Schreurs, Anna unter Mitwirkung von Kleinbeck, Julia / Ott, Carolin et al. (Hrsg.): Unter Minervas Schutz. Bildung durch Kunst in Joachim von Sandrarts »Teutscher Academie«, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 2012, 101–111

Tacke, Andreas: Kunst als Unterrichtsmaterial. Zur Vorgeschichte von Akademiesammlungen. In: Brink, Sonja / Wismer, Beat (Hrsg.): Akademie – Sammlung – Krahe. Eine Künstlersammlung für Künstler, Ausstellungskatalog Düsseldorf, Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf 2013, 94–109

Tacke, Andreas: Der Blick zurück. Zu den sozialhistorischen Wurzeln einer akademischen Künstlerausbildung. In: Bering, Kunibert (Hrsg.): Lambert Krahe (1712–1790). Maler – Sammler – Akademiegründer (ARTIFICIUM, Schriften zur Kunst und Kunstvermittlung, Bd. 43), Oberhausen 2013, 275–287

Tacke, Andreas / Irsigler, Franz (Hrsg.): Der Künstler in der Gesellschaft. Einführungen in die Künstlersozialgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Darmstadt 2011

Wastler, Josef: Die Ordnung der von Peter de Pomis gegründeten Maler-Confraternität in Graz. In: Beiträge zur Kunde Steiermärkischer Geschichtsquellen 23 (1891), 10–24

Wustmann, Gustav: Archivalische Beiträge zur Geschichte der Malerei in Leipzig vom 15. bis zum 17. Jahrhundert. In: Ders. (Hrsg.): Beiträge zur Geschichte der Malerei in Leipzig vom XV. bis zum XVII. Jahrhundert, Leipzig 1879, 19–70