

»Wenn Sie meinen Rat hören wollen, meine Herren, ...«

Zu Antiken, Abgüssen und weiblichen Aktmodellen
in nordalpinen Akademien und Künstlerwerkstätten des 17. Jahrhunderts

Der hochangesehene Gast wurde von den Direktoren schon am Portal empfangen und zuerst in den Aktsaal geführt, »wo sämtliche Modelle die vorgeschriebene Pose annahmen und ging, ohne sich weiter aufzuhalten, in den Sitzungssaal hinüber. Man bot ihm den Präsidentensessel an, aber er dankte und wollte nicht Platz nehmen. [...] Der Cavaliere warf einen Blick auf die Gemälde im Saal, die jedoch nicht als sonderlich talentvoll galten, und betrachtete ein paar Reliefs aus der Bildhauerklasse. Dann trat er in die Mitte des Saales, richtete sich auf und hielt vor versammelter Akademie folgende Ansprache: »Wenn Sie meinen Rat hören wollen, meine Herren, dann möchte ich der Akademie den Vorschlag machen, Gipsabgüsse von sämtlichen schönen Antiken anzuschaffen: Statuen, Reliefs und Büsten, damit die jungen Leute daran lernen« [...]«.¹

Kein geringerer als Giovanni Lorenzo Bernini (1598–1680) sprach 1665 vor den Mitgliedern der »Académie Royale de Peinture et de Sculpture«.² Anlässlich seines Louvre-Projektes war er für fünf Monate nach Paris gereist und hatte von Ludwig XIV. (1638–1715) als Begleiter Paul Fréart (1609–1694), Sieur de Chantelou, zur Seite gestellt bekommen. Dieser hielt in seinem *Tagebuch des Herrn von Chantelou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich* nicht nur den zitierten Ratschlag, sondern auch dessen Begründung fest: »Man läßt sie [die jungen Leute] die antiken Modelle abzeichnen, um ihnen zunächst die Idee des Schönen beizubringen, an die sie sich dann ihr ganzes Leben halten können. Es hieße sie verderben, wenn man sie von vornherein vor das Naturmodell setzt. Die Natur ist fast immer matt und kleinlich und wenn die Vorstellung der Schüler nur von ihr genährt wird, werden sie niemals etwas wirklich Schönes und Großes schaffen können, denn die natürliche Welt vermag das nicht zu bieten. Wer nach der Natur arbeitet, muß schon sehr geschickt ihre Schwächen zu erkennen und zu verbessern wissen und eben dazu sind die jungen Leute nicht befähigt, wenn man ihnen keine feste Grundlage schafft.«³

Was Bernini den Pariser Kollegen deshalb zur Anschaffung empfahl, gehörte schon seit geraumer Zeit zur Ausstattung von frühneuzeitlichen Künstlerwerkstätten. Er forderte also lediglich – wenn auch in Hinblick auf eine Akademie wohl als erster – dazu auf, das nachzuholen, was einzelne Künstler schon praktizierten: das Studium der Antike und dies – wenn es die Umstände nicht anders zuließen – anhand von Gipsabgüssen. Denn was in Italien »vor Ort«, also anhand der Originale im Freien oder in Sammlungen, betrieben werden konnte, mußte für die nordalpinen Länder erst einmal über die Alpen geholt werden. Originalplastiken (und wenn, dominierten kleinformatigere Antiken) standen dafür im 16. und 17. Jahrhundert nur selten zur Verfügung; in der Regel wurden originalgroße Gipsabgüsse oder Verkleine-

rungen im gleichen Material – oder kostbarer in Bronze – angefertigt. Auf dem Höhepunkt der Entwicklung waren die Kunstakademien mit großen Abgußsammlungen ausgestattet, ja konkurrierten miteinander um diese. Goethe schrieb anlässlich des Besuches der Mannheimer Akademie 1769 von den »herrlichsten Statuen des Alterthums«, die im Abgußsaal aufgereiht waren⁴, und Schiller kolportierte eine Äußerung Lessings von 1777, daß der Besuch derselben Sammlung vorteilhafter sei, als »eine Wallfahrt zu ihren Originalen nach Rom«.⁵ Erst im späten 19. und langanhaltend im 20. Jahrhundert wurden dann diese Gipse als Symbole eines überholten und hinderlichen Kunst- und Bildungsideals abgetan, eine Geisteshaltung, die sich erst in den letzten Jahrzehnten wieder zu ändern begann.⁶

Wenn wir der Frage zu den Voraussetzungen von Berninis Ratschlag nachgehen, können wir die kunsttheoretischen Aspekte seiner Ausführungen, anhand der Antikenabgüsse die Idee des Schönen zu lehren, vernachlässigen; sie werden im vorliegenden Katalog ausführlich gewürdigt. Vielmehr ist zu überlegen, welche kunsthistorische Entwicklung seinem Vorschlag vorausgegangen war, der 1648 gegründeten Pariser Akademie den Erwerb von Gipsabformungen nach Antiken zu empfehlen, mit deren Hilfe das Lehrmittelangebot für den Unterricht der angehenden Maler und Bildhauer erweitert werden sollte. Und es ist ebenso die Frage zu erörtern, wie die von ihm vorgeschlagenen Antikenabgüsse in die nordalpinen Akademien bzw. schon zuvor in die Künstlerwerkstätten – denn dort sind sie durch zahlreiche Gemälde, Zeichnungen und Künstlerinventare verbürgt – gelangt waren.

Den »fortschrittlichen« Künstlern war der Nutzen solcher Sammlungen bereits um 1600 nicht mehr fremd, und sie vertraten dies auch ostentativ mittels der Kunst selbst: Beispielsweise läßt der Maler Joseph Heintz d. Ä. (1564–1609) in seinem um 1608/09 gemalten *Familienbild*⁷ (Abb. 1) seinen Sohn, den späteren Maler Joseph Heintz d. J. (um 1600–nach 1670), anhand eines kleinen antiken Köpfchens das Zeichnen üben.



1 Joseph Heintz d. Ä.
Familienbild, um 1608/09
Schloß Weißenstein bei Pommersfelden,
Slg. Schönborn-Wiesentheid

Damit war indirekt ein Thema angesprochen, welches schon Albrecht Dürer (1471–1528) mit seiner berühmten Feststellung »Hier bin ich ein Edelmann, daheim ein Schmarotzer« beschäftigte, als er den Statusunterschied zwischen Künstler und Handwerker in Italien und Deutschland kurz und bündig charakterisierte. In den nordalpinen Ländern gehörte der Künstler dem Handwerkerstand an, und er war noch weit davon entfernt, das zu sein, was wir heute unter einem Künstler verstehen. Um ihre Situation zu ändern, haben die bildenden Künstler der Frühen Neuzeit unter anderem immer wieder eine Theoretisierung der Künftlerausbildung gefordert, weg vom zünftischen Handwerk hin zu Kunstakademien⁸, anfänglich gefördert durch private »Malerakademien« bzw. »Zeichenschulen« in den Künstlerwerkstätten oder angemieteten Räumen.⁹ Diese verkörperten das angestrebte Gegenmodell zur traditionellen und aus Sicht der Künstler veralteten, zünftisch organisierten Handwerksausbildung: Die Kompetenz wird nicht mehr induktiv erworben, durch die Mitarbeit des Schülers im Produktionsablauf, sondern deduktiv, indem er die Prinzipien der Malerei, nicht nur ihre Techniken beherrschen lernt. Der menschliche Körper in seinem Naturzustand – als Aktmodell oder in Form von antiker Skulptur – steht im Mittelpunkt jeglicher Übung. Auf ihn beziehen sich die Kenntnisse, die in den Zeichenschulen oft noch zusätzlich vermittelt wurden, wie die der Anatomie, der Geometrie, der Proportionslehre oder der Perspektive. Dieses – wie es zeitgenössisch genannt wurde – »Academie abhalten« wurde häufig dargestellt, es konnte in geschlossenen Räumen oder im Freien, hier vor allem in Italien, veranstaltet werden. Kurzum, die gemeinsamen Zeichenrunden der Künstler bildeten die praktische Grundlage der europäischen Kunstakademiebewegung, auch wenn für diese informellen Künstlertreffen noch eine differenzierte Untersuchung aussteht;¹⁰ sie müßte einer institutionsgeschichtlichen Betrachtung der europäischen Kunstakademien vorangestellt werden.

In der barocken Kunstliteratur fand die Forderung nach Erneuerung der Künftlerausbildung ebenso ihren Platz. So läßt auch Joachim von Sandrart (1606–1688) in seiner *Teutschen Academie* keinen Zweifel an ihrem Nutzen und weist – beispielsweise beim Glasmaler Heinrich Schwandhardt (gest. 1693) – auf die Vorteile der neuen Ausbildungsform wiederholt hin. Sehr bemerkenswert an diesem Beispiel ist jedoch, daß die alte (zünftische) und die neue (akademische) Form der Berufsausbildung an zwei Künstlergenerationen illustriert und gegeneinander ausgespielt wird: Der Jüngere habe seinen Vater Georg (1601–1667) in der Kunst der Glasmalerei »weit übertroffen/zumal/weil er sich auf unserer und andern Academien in der Zeichen-Kunst der nakenden und bekleidten Bilder fleißig geübet«.¹¹

Auf die Notwendigkeit solcher Übungen geht Sandrart auch in dem allgemein gehaltenen Überblick (»Von der Erfindung und Zeichnung«) seiner *Teutschen Academie* ein und unterscheidet dabei in »stillstehende« und »lebendige Modelle«: »Wer aber die Kunst/alle phantasien und Einbildungen des Gemütes wol auszuzeichnen/begreifen will/hat vonnöten/daß er/nachdem er sich ein Zeitlang in Handrißen geübet/sich ferner exercire/in Abbildung erhobner stillstehender Stücke/die aus Marmor/Gyps oder sonst nach dem Leben gestaltet sind/wie auch an einer schönen antichen Statue, oder erhobnen Modell von Erde/nakend oder bekleidet: weil diese Stucke/indem sie unbeweglich und ohne Leben fäst stehen/dem Scholarn die Lernung leich-

ter machen/welches er bey den lebendigen Bildern/die sich immer bewegen/und verkehren/nicht zu hoffen hat. Wann man nun/in solchem nachzeichnen/durch viele Übung/eine gute practic und Gewonheit/auch sichere Hände/erworben/mag man zur Abzeichnung der lebendigen Dinge schreiten/und darinn mit ämsigem Fleiß und Aufsicht sich so lang üben/bis man eine nach den Regeln wolgegründete sichere Natürlichkeit erwerbe. Hierzu ist allerdings nötig/die Besuchung der Academien/da man/in Gesellschaft anderer/von einem wolgestellten Subject, und lebendigen Modell, unterschiedliche Stellungen absihet: und ist dieses der allerbäste Weg/zur Wissenschaft der äuserlichen Anatomie, Maß und proportion des Menschen gründlich zu gelangen.«¹²

»Runde Bilder« als Lehrmittel in den Künstlerwerkstätten des 17. Jahrhunderts

Wie Sandrart hatten auch andere nordalpine Künstler in Italien das »Akademie abhalten« – sei es in der Gruppe oder alleine – kennen- und schätzengelernet. Zahlreiche Kunstwerke schildern die Situation. Ein Beispiel ist das Gemälde *Zeichner beim Antikenstudium im Park* (Abb. 2)¹³ von Johannes Lingelbach (1622–1674), ein 1671 in Amsterdam entstandenes Spätwerk des in Frankfurt am Main getauften Künstlers, der 1640 bis 1650 einige Jahre in Italien – vorwiegend in Rom – verbracht hatte. Vor Ort, das heißt in Italien, war dies das Schildern realer künstlerischer Tätigkeit. Später gaben diese Motive jedoch eine ikonographische Formel für das fortschrittliche Künstlerstudium und damit für ein vom Handwerk losgelöstes Ausbildungsmodell in der Malerei des 17. Jahrhunderts nördlich der Alpen ab. Stellten also die Handzeichnungen des Carracci-Kreises oder die in Rom entstandenen Gemälde von Michael Sweerts (1618–1664) oft reale Situationen dar, wurde das Motiv des »stillstehende und lebendige Modelle« studierenden Künstlers in den nordalpinen Ländern häufig zur Visualisierung einer neuen Haltung zu Kunst und Künst-



2 Johannes Lingelbach, *Zeichner beim Antikenstudium im Park*, 1671
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

ler verwendet, wie beispielsweise bei dem Gemälde *Das Maleratelier* von Jacob van Oost von 1666 (Kat. Nr. 48).¹⁴ In diesem Zusammenhang sind auch die Maler- und Bildhauerakademiebilder von Johann Heiß (1640–1704) der 1680er und 1690er Jahre zu nennen. (Vgl. Kat. Nr. 130, 131)¹⁵ Es ist müßig, bei seinen Gemälden zu fragen, welche Räume sie wiedergeben, welche Künstler-treffen dargestellt sein sollen. Die Bilder stehen vielmehr für eine fortschrittliche Ausbildungspraxis, die bereits in einigen zeitgenössischen Künstlerwerkstätten betrieben wurde.

Nicht ausschließlich, aber auch zu diesem Zweck hatten sich diese Künstler Sammlungen von »Lehrmitteln« zugelegt, wie Antiken(abgüsse), Abformungen nach der Natur, Gliederpuppen, Vorlagenbücher oder Realien jedweder Art. Auch wenn die Trennung von den Kunstsammlungen, die sich in Künstlerhand befanden – und die auch der Nobilitierung dienten –, nicht immer scharf vorgenommen werden kann, geht es bei diesen Sammlungen in Künstlerwerkstätten vornehmlich um Lehrmittel; wir konzentrieren uns auf die Antiken(abgüsse). Diese dienten in den Werkstätten des 17. Jahrhunderts der angestrebten Theoretisierung der Künstlerausbildung.¹⁶ Solche Lehrmittel konnten auch der eigenen Kunstsammlung, die gelegentlich, wie bei Peter Paul Rubens (1577–1640)¹⁷, in separaten und eigens für deren Aufstellung erbauten Räumen untergebracht war, entnommen worden sein.

Derartige Kunstsammlungen können jedoch vorläufig nur schlaglichtartig beleuchtet werden¹⁸, oft sind dramatische Lebensumstände – wie die von Rembrandt van Rijn (1606–1669) – für ihren Nachweis hilfreich. Aus deutscher Sicht auffallend ist, daß sich unter den Wegbereitern solcher Lehrmittelsammlungen in der Mehrzahl Künstler finden, die längere Zeit im Ausland gelebt haben, wie Jürgen Ovens (1623–1678) und Joachim von Sandrart, oder sich endgültig im Ausland niederließen, wie Johann Bockhorst (1604–1668) aus Münster in Westfalen. Schauen wir bei den vier genannten Künstlern näher hin:

Im Nachlaßinventar des um 1640 in den Niederlanden (bei Rembrandt?) ausgebildeten deutschen Malers Ovens, der sich als Amsterdamer Porträtmaler einen Namen gemacht hatte¹⁹, bevor er ab den 1650er Jahren für die Gottorfer Herzöge tätig wurde und sich in Friedrichstadt niederließ, findet sich unter der Überschrift »Gibsen Bilder« folgendes: »1 Grosser Knabe von Gibs mit einem Schneidmesser, 1 dito hält ein Buch in der Handt, der Cleopatra Brustbildt, Venus Brustbildt, Adonis Brustbildt, ein stehender Nackender Cupido sonder Arme, ein Frauenbildt stehendt in der Handt eine Kugel haltendt, Hercules Bildt in Ganzer Persohn, Flora in Ganzer Persohn, noch 1 ander steinernes stehendes Bildtgin, der Bacchus in gantzer Persohn, Antinoos stehende Figur, zwey Kleine Frauen Brustbilder, ein Klein Mannes Brustbild.«²⁰

Über die Sammlung von Joachim von Sandrart sind wir durch seine eigene Beschreibung gut unterrichtet. Nach seinen zahlreichen und jeweils mehrjährigen Auslandsaufenthalten ließ er sich am Ende seines Lebens in Nürnberg nieder. Seine dortige Sammlung – »auch Statuen in Metall/gepossirt/und in Gips gegossen«²¹ – schildert er in der *Teutschen Academie*. Unter der Überschrift »Antiche-Statuen«²² führt Sandrart auf: »Der Laocoon, heidnischer Priester von Troja/samt seinen zween Söhnen/werden von Schlangen gebissen/darinnen verwunderliche Bewegungen der Schmerzen sehr kunstreich vorgebildet/in Metall gegossen/rund und zwey Spannen hoch. [...] Ein

nackendes Kindlein auf dem Rücken liegend. Ein anders nackendes Kindlein/hinweg kriechend. Ein anderes schlaffendes Kindlein/alle in Metall gegossen. Ein schlaffendes Kindlein/in Erden zu Rom possirt. Unterschiedliche antiche-Basse-relieven/antiche-Historien in Metall gegossen/auch etliche Brust-bildlein/Masken/Thiere/Instrumente/Medaglien/mit mancherley Seltsamkeiten der alten und ietzigen Zeit/von Metall und Stein; auch andere Curiositäten. [...] Der Laocoon, mit beeden Kindern/von Gips. Der Antinous, wie er zu Rom in Belvedere steht/von Gips. Der Hercules, wie er zu Rom in Pal. di Farnese steht/von Gips. Die Griechische Venus, wie sie zu Rom in Pal. de Medices steht/von Gips. Ein lauffender Gladiator, wie in Burghese zu sehen/von Gips. [...] Der Mercurius, wie er zu Rom steht/von Gips. Die Flora in Farnese zu Rom. [...] Unterschiedliche schöne Lebens-grösse alte Kaiser/auch des Apollo und der Diana Brustbild/alle bequem zu Zierung eines grossen Zimmers.«²³

Die Anzahl insgesamt, aber auch die im einzelnen benannten Antiken-(abgüsse) der Sandrart'schen Sammlung sind beeindruckend und zeigen, daß beispielsweise die Menge der am Boden liegenden Fragmente in Sweerts' *Maleratelier*-Gemälde des Rijksmuseums nicht der Phantasie des Künstlers entsprungen sein müssen (Abb. S. 28). Solche Sammlungen von Fragmenten und ganzen Antiken, ob als Originale oder Abgüsse, sind in Künstlerwerkstätten – besonders in den italienischen, gar römischen – selbstverständlich gewesen.

Übertroffen wurde die Antiken-(Abguß-)Sammlung Sandrarts von der Rembrandts. Über diese sind wir gut informiert, da sein gesamter Besitz – ein Glücksfall für die Kunstgeschichte – infolge Insolvenz am 25. und 26. Juli 1656 inventarisiert wurde.

Die folgenden Auszüge aus dieser Aufstellung betreffen die Antiken bzw. Antikenabgüsse; nicht immer können die ebenfalls gesammelten Abgüsse nach der Natur oder zeitgenössische Skulpturen und Plastiken voneinander geschieden werden. Die Sprünge in der Nummernfolge erklären sich dadurch, daß die uns interessierenden Kunstgegenstände nicht geschlossen, sondern auf das ganze Haus verteilt aufgestellt gewesen waren:

- Nr. 6 »Een tronie van pleijster« (Gipskopf)
- Nr. 7 »Twee naeckte Kinderkens van pleijster«
- Nr. 8 »Een slaepent Kindeken van pleijster«
- Nr. 110 »Drie antique beelden« (Statuen)
- Nr. 145 »Een beelt van een keijserin«
- Nr. 147 »Een beelt vande keijser Augustus«
- Nr. 149 »Een beelt van Tiberius«
- Nr. 151 »Een tronie van Caijus«
- Nr. 152 »Een Caligula«
- Nr. 154 »Een Heraclites«
- Nr. 156 »Een Nero«
- Nr. 160 »Een Rooms keijser«
- Nr. 162 »Een Socrates«
- Nr. 163 »Een Homerus«
- Nr. 164 »Een Aristoteles«
- Nr. 165 »Een bruijne antique tronie« (brünierte Büste)

- Nr. 166 »Eene Fausteyna«
 Nr. 168 »Een keijser Galba«
 Nr. 169 »Een dito Otto«
 Nr. 170 »Een dito Vetellius«
 Nr. 171 »Een dito Vesspasianus«
 Nr. 172 »Een Titus Vesspasianes«
 Nr. 173 »Een dito Domitianus«
 Nr. 174 »Een dito Silius Brutus«
 Nr. 187 »Twee volcomen naeckte figueren«
 Nr. 241 »Een chineese ben [Korb] vol gegoten contrefijtsels« (Porträtabgüsse)
 Nr. 323 »Een pleyster gietsel van een Grieks anticq«
 Nr. 324 »Den statue vanden keyser Agriepa«
 Nr. 325 »Dito van den keyser Aurelius«
 Nr. 327 »Een saters tronie met hoorenen« (Satyrkopf)
 Nr. 328 »Een Sibilla anticq«
 Nr. 329 »Een antieckse Laechon« (Laokoon)
 Nr. 331 »Een Vitellius«
 Nr. 332 »Een seneca«
 Nr. 333 »3 a 4 antique vrouwe tronien«
 Nr. 334 »Noch 4 andere tronien«²⁴

Die Frage, wozu diese beachtliche Sammlung an »runden Bildern« diene, kann mit Hilfe desselben Inventars beantwortet werden, da es auch Rembrandts eigene Studien nach Antiken (abgüssen) und – wir kommen darauf zurück – Aktmodellen belegt. So findet sich in der Auflistung der Zeichnungen von seiner Hand unter der Nr. 239 »Een boeck, vol teeckeninge van Rembrant gedaen, bestaende in mans en vrouwe; naekt sijnde« (männliche und weibliche Aktstudien), Nr. 251 »Een paquet vol antickse teeckeninge van Rembrant« (Zeichnungen nach der Antike) sowie mit der Nr. 257 »Een dito [parckement boeck] vol figuer schetsen van Rembrant«²⁵ (Figurenskizzen).

Selbstredend diene Rembrandts Sammlung nicht als reine Anschauungssammlung für seine künstlerische Tätigkeit.²⁶ Ebenso unzulässig ist aber der Umkehrschluß, da ihr Einfluß auf Rembrandts künstlerisches Schaffen ebenso erkennbar ist wie ihre Verwendung bei der Ausbildung des Künstlernachwuchses durch ihn.

Auch weniger manische Sammler als Rembrandt brachten es zu einer beachtlichen Anzahl antiker Werke. Der deutsche Maler Johann Bockhorst (Jan Boeckhorst), der 22jährig nach Antwerpen zog²⁷, gehörte zu ihnen. Seine Sammlung von Gipsen nach Antiken hatte er sich offensichtlich geschlossen von dem Bildschnitzer Matthias van Beveren (um 1630–1690) liefern lassen. Einem Streit über die Höhe der angemessenen Bezahlung verdanken wir die folgende Auflistung: »Een groote vrouwentroinie met den hals heel rondt, item de troinie van een gladiatoir heel rondt, item de troinie [van Nero] heel rondt, item een cleyn romeinstroniken heel rondt, item een Hercules troiniken heel rondt, item een groot sittende kindt heel rondt, [...] item peerdeken met den halß rondt, item een jonghe romeinstroniken halff rondt, [...] item een klein Vitellius troniken rondt, item een groote tronie van Faustina halff rondt.«²⁸

Vor diesem Hintergrund sind die Heiß'schen *Akademie*-Bilder zu betrachten. Denn die beispielsweise auf dem Bamberger bzw. Münsteraner Gemälde dargestellten Gipse haben nach Kenntnis der hier vorgestellten Künstlerinventare nichts Phantastisches mehr. Sie gehörten in der einen oder anderen Art auch zu einer deutschen Malerwerkstatt des ausgehenden 17. Jahrhunderts, vorausgesetzt, ihr Betreiber war mit der Zeit gegangen. Dies trifft aber nun insbesondere auf Johann Heiß zu, dem es vornehmlich um die Vermittlung des Neuen der Künftlerausbildung und des Kunstverständnisses in seinen *Akademie*-Bildern ging.

Desgleichen bei Joseph Werner (1637–1710) in Bern, der sich ebenfalls eine Sammlung von Antikenabgüssen zugelegt hatte, um eine private Malerakademie betreiben zu können. Ihre Verwendung beschrieb er selbst in einem Brief vom September 1693: »[...] Nachts bey dem Licht, Academien halten, nach gipsinen alten Römischen und Griechischen Bildern zeichnen [...]«. ²⁹

Auch Werners Zeichenschule markiert, wie vermutlich die von Heiß in Augsburg, zum Ende des 17. Jahrhunderts eine Entwicklungsstufe, die die Gründung der öffentlichen Kunstakademien im 18. Jahrhundert nur folgerichtig erscheinen läßt.

Wie die Antiken(abgüsse) über die Alpen kamen

Für unsere Fragestellung ist es zweitrangig, welche »römischen und griechischen Bilder« in der Werner'schen Malerakademie als Lehrmittel Verwendung fanden, denn wir wollen klären, wie generell die Originale, Abgüsse (Werner schrieb dezidiert von »gipsinen« Antiken) oder freie Nachbildungen in die nordalpinen Sammlungen von Künstlern sowie in die der Akademien gelangen konnten. Daß eine rege Nachfrage herrschte, belegt die päpstliche Vorschrift, daß antike Kunstwerke nur mit Ausfuhrgenehmigung außer Landes gebracht werden durften, um so ihrem Ausverkauf vorzubeugen; in diesem Sinne berichtet Sandrart: »Sonsten seyn zwar die Päbstliche Mandaten scharff wider diejenige/welche einige antiche Statuen aus Rom zu verführen sich unterstehen/weil anderst um Geld das meiste verkaufft würde/wordurch diese Stadt ob dem allerruhmwürdigsten entblöst gemacht wurde/und kan anderst nicht geschehen/als durch expressè Erlaubnus von Hof.« ³⁰

Der päpstlichen Ausfuhrpraxis wäre einmal systematisch nachzugehen ³¹, Einzelfälle sind schon jetzt gut dokumentiert. ³² Als Antragsteller für die Ausfuhr von Originalskulpturen wie auch für die Erlaubnis zur Anfertigung von Abgüssen kamen die Künstler selbst, aber auch Kunsthändler oder Sammler in Frage. Für alle drei Gruppen seien Beispiele genannt und dies unabhängig von einer Erörterung der Schwierigkeiten, die in Italien aus dem Weg geräumt werden mußten.

Für den bereits im 17. Jahrhundert ausgeprägten Kunsthandel mit Antiken (abgüssen) können die drei Brüder Jean (1618–1673), Jeronimus (1622–1670) und Joseph Deutz (1624–1684) aus Amsterdam genannt werden, die zwischen 1649 und 1654 eine »Grand Tour« nach Italien unternahmen. Da sie aus einer Kaufmannsfamilie stammten, die auch mit Kunstgegenständen, darunter Gemälde und antike Skulpturen, handelte, wurde die Reise auch dazu genutzt, Kunstwerke zu erwerben, die für den Weiterverkauf in Amsterdam bestimmt sein sollten. Für »Schilderijen en Statuen« wurden in Rom und Livorno Aus-



gaben fällig; beispielsweise wurden am 29. Juli 1651 in Livorno »marbre Beelden« gekauft und nach Hause verschickt. Mitunter sind die einzelnen Posten etwas genauer aufgeschlüsselt, wie zuvor am 22. Dezember 1650: »1 Marbre Buste, Julius Cesar«, »ditto Hadrianus«, »1 ditto Ulpianus«, »1 Accademi naaken gebotseert«, »1 Gladiator van Marber«. ³³ Daß in der Heimat nicht nur Sammler, sondern auch Künstler an diesen Antiken interessiert waren, konnten sie – wenn sie es nicht schon wußten – ebenfalls in der Ewigen Stadt erfahren, denn in Rom kauften die Brüder, wohl vom Künstler selbst, ein Gemälde von Michael Sweerts. Das Bild wird in der zeitgenössischen Quelle als *Schilders-academetje* bezeichnet. ³⁴ Gleich welches dieser Sweerts'schen Malerakademiebilder man betrachtet, auf allen wird das Zeichnen entweder nach dem Aktmodell (Abb. 3) ³⁵, nach der antiken Skulptur oder nach Muskelmännern und Gliederpuppen geübt. Sweerts, der in seinem römischen Künstleratelier eine Zeichenschule unterhielt, wird aus diesem Grund – wie zahlreiche seiner Zeitgenossen – eine große Anzahl von Antiken(abgüssen) besessen haben. Seine Gemälde reflektieren mit der Darstellung von Künstlern, die sich diesem Zeichenstudium hingeben, fortschrittliche Künstler(ausbildungs-)praxis. Dies werden die Deutz-Brüder mit Aufmerksamkeit verfolgt und den Bedarf an Antiken(abgüssen) in der Heimat als lukratives Geschäft erkannt haben.

In Amsterdam wird ihr Kundenkreis nur eingeschränkt aus bildenden Künstlern, die persönlich in Italien gewesen waren, bestanden haben, denn heimkehrende Künstler importierten in der Regel ihre Antiken(abgüsse) selbst. So unterhielt Sweerts auch nach seiner Rückkehr in die Heimat ab 1656 eine »academie van de teekeninge naer het leven« in Brüssel, die etwa bis 1658 bestanden hat. Wie in Rom werden auch hierbei Antiken(abgüsse) zur Anwendung gelangt sein, und wir dürfen annehmen, daß er dazu seine römische Sammlung mitgenommen hat.

Die Plausibilität des Künstlerdirektimports erweist besonders eine englische Quelle. Sie stammt von der Hand Nicholas Stones d. J. (1618–1647), eines aus einer Londoner Architekten-, Bildhauer- und Malerfamilie stammenden Künstlers. Er bereiste zusammen mit seinem Bruder Henry (1616–1653) von 1638 bis 1642 Italien und hielt sich vorwiegend in Rom auf. Das während dieser Zeit von ihm geführte Tagebuch ist für die Kunstgeschichte ein aufschlußreiches Dokument über die von den Brüdern aufgesuchten Künstlerkollegen und die Kunstwerke, die sie besichtigt haben.

Das Tagebuch enthält auch eine detaillierte Aufstellung über die Ausgaben, die die beiden Brüder während ihrer Reise hatten. Wir erfahren, was sie für Kleidung, Herbergen und Essen ausgaben, wieviel das Zeichenpapier kostete oder wie hoch der Preis für die Pferde war, um beispielsweise nach Neapel reiten zu können.

Hier interessieren uns aber die Beträge, die sich auch auf originale Antiken oder Antikenfragmente, in der Mehrzahl aber auf Abgüsse oder verkleinerte Kopien beziehen. Häufig findet sich hierbei der Posten »Wachs«. Vermutlich wurden mit diesem Material Abformungen von antiken und zeitgenössischen Bildhauerarbeiten bzw. Skulpturen erstellt. Mitunter führt Nicholas Stone d. J. an, daß er selbst Modelle in Ton herstellte, die er in Rom brennen ließ:

Am 3. Februar 1639 notiert Nicholas d. J. die Bezahlung »for 2 feet and on[e] hand cast in plaister of the Grekes Venus«; am 18. April »for 2 plaister heads of Venus and Cicero«; am 29. August »for baking of a modell of the Satyre Martius« (er ließ also ein eigenes Tonmodell brennen); am 15. September »for 17 plaister peeces to John Guarda Roba of Medices«; am 1. Oktober »for a plaister legg cast from an antique«; am 27. December 1639 »for a plaister head«; am 10. Februar 1640 »for a plaister figure representing a Bacchus moulded from the antique w^{ch} stands in Marquesse Iustinianus Pallace«; am 4. Juli für »a cast in plaister of a modle imboysted after the Greeckes Venus«; am 30. Juli »for carrying my modells and bringing home clay«; am 4. August »for baking 2 moddles and bringing them from St. Peeters to Monta Trinita«; am 24. August 1640 »for 2 plaister heads, one of Venus the other of Cicero«, »for a plaister leg moulded from the antique«, »for a plaister head of Satyre«, »for a Bacchus in plaister« sowie »for a cast of a Venus modled after the antique«. ³⁶

Im weiteren Verlauf seiner Tagebuchaufzeichnungen berichtet Nicholas Stone d. J. über den Inhalt der Kisten, in denen das Zusammengetragene (darunter Bücher, Druckgraphik und Gemälde, aber auch 113 Marmorstücke als Materialproben für den Vater Nicholas Stone d. Ä. [1586–1647], der Architekt war) nach London verschickt werden sollte. Diese Kisten enthielten auch eine große Anzahl der in Rom gekauften oder selbst angefertigten Antikenabgüsse, Fragmente von Originalen sowie Modelle, wie beispielsweise ein »Modell of the Laocont« und der »torso of Beluedere«. ³⁷

Daß Künstler große ganzfigurige Antikenkopien zur eigenen Verwendung mitgeführt haben, dürfte eher seltener der Fall gewesen sein. Schon häufiger waren sie im Auftrag von Höfen wegen solcher Kunstwerke unterwegs ³⁸, so Diego Velázquez (1599–1660). Seine zweite Italienreise (1648–1651) diente vornehmlich der Akquisition von Antiken bzw. dem Herstellenlassen der originalgroßen Metallkopien nach Antiken, die für König Philipp IV. von Spanien (1605–1665) bestimmt waren. ³⁹

Solche originalgroßen Kopien waren – wegen der damit verbundenen hohen Kosten – vornehmlich den Höfen vorbehalten. Wir dürfen deshalb annehmen, daß Darstellungen von lebensgroßen Standbildern auf den Akademiegemälden des 17. Jahrhunderts – insbesondere auf den Bildern des Augsburger Malers Johann Heiß – in der Regel Rückvergrößerungen anhand der Druckgraphik oder nach Kleinplastiken gewesen sind und dies mag im Einzelfall die von den Originalskulpturen abweichenden Proportionen auf den Gemälden erklären.

Neben den Malern und Bildhauern sowie den Kunsthändlern und Sammlern kamen im 17. Jahrhundert die Akademien hinzu, die in Rom Bedarf an Antiken(abgüssen) anmeldeten. Um herauszubekommen, wie die Pariser Akademie den Ratschlag Berninis im einzelnen aufnahm, lohnte sich eine genaue Auswertung der Korrespondenz zwischen der Pariser Akademie und der französischen Akademie in Rom, da darin immer wieder der Ankauf von Antiken(abgüssen) verhandelt wurde.⁴⁰

Weibliche Aktmodelle

Weitaus schwieriger als der Nachweis von Antiken(abgüssen) in Künstlerwerkstätten des 17. Jahrhunderts ist der von Aktmodellen, vor allem der weiblichen Modelle. Die Tabuisierung des Nackten, zumal des weiblichen Körpers, in der frühen Neuzeit erschwerte hier eine Untersuchung. Deshalb lassen die Bild- und Schriftquellen nur eine vorsichtige Annäherung zu.

Für das vor allem im 19. und 20. Jahrhundert so beliebte Thema »Maler und Modell« lassen sich im 17. Jahrhundert mehr bildliche Darstellungen⁴¹ und nur vereinzelte schriftliche Belege finden. Einen verdanken wir wiederum Chantelou. Seinem Bericht entnahmen wir bereits, daß Bernini bei seinem Besuch der Pariser Akademie recht unbeteiligt an den sich in Pose setzenden (männlichen) Aktmodellen vorbeigegangen war. Jedoch waren diese für ihn nicht so selbstverständlich, wie sein ungerührtes Streben zum Sitzungssaal den Anschein haben könnte, denn er verwandte in Paris List und Mühen darauf, Befähigte zu finden. Einer Abordnung derselben Akademie, die ihn in seinem Atelier aufsuchte, erzählte Bernini davon: »Ein Facchino [hier i. S. v. Laufbursche] kam einmal zu mir, um etwas abzugeben. Der hatte wirklich einen wundervollen Körper, und ich zeichnete ihn heimlich ab. Um ihn festzuhalten, ließ ich Wein bringen und bezahlte ihm doppelte Taxe. Ein andermal mußte er die Arme frei machen, und sie waren in der Tat göttlich schön. Zum drittenmal ließ ich ihn kommen wie ich Aktmodell hatte, um ihn damit vertraut zu machen. Das Modell lockte ihn, er konnte sich leicht 15 Taler im Monat damit verdienen, kurzum – der Bursche ging darauf ein.«⁴²

Bei der Begeisterung Berninis verwundert nicht, daß es Modelle zu einer gewissen Berühmtheit bringen konnten, wie der in den Künstlerviten von Giovanni Battista Passeri (um 1610–1679) genannte »Caporal Leone«, welcher als Aktmodell von Domenichino (1581–1641) wie auch von Andrea Sacchi (1599–1661) wegen der »lebendigen Stellungen«, die er einnehmen und während einer Sitzung durchstehen konnte, sehr geschätzt wurde.⁴³

In den Künstlerwerkstätten des 17. Jahrhunderts war die Verwendung von männlichen Aktmodellen vielerorts zur Praxis geworden; auch Sandrart übte sich bei seinem Venedigaufenthalt (1629) in Gesellschaft von Johann Liss

(um 1597–1631), »nach den nackenden modellen« zu zeichnen.⁴⁴ Oder der zeitweise in Rom tätige niederländische Landschaftsmaler Herman van Swaenvelt (um 1600–1655) »schätzte ein gutes nackendes Bild höher/als andere Wissenschaften/weil/seinem Vorgeben nach/in dem Menschen die ganze Substanz der gesamten Mahler-Kunst/und nur in einer einigen Hand mehr Arbeit/als in allen Landschaften/seye«.⁴⁵

Grundsätzlich ist bei den Quellentexten aber immer nur von männlichen Modellen die Rede; weibliche Aktmodelle sind die ausgesprochen seltene Ausnahme, denen jeweils einzeln nachzuspüren ist.

Im Dezember 1676 wird in einem regen Briefwechsel zwischen Rom und Florenz erörtert, daß der Bildhauer Ercole Ferrata (1610–1686) im römischen Palazzo Madama ein weibliches Aktmodell für den Unterricht in der Großherzoglichen Akademie einführen wollte; der Vorschlag wurde entrüstet zurückgewiesen, eine unbedeckte »bella giovanetta« gezieme weder dem Ort noch dem Alter der Schüler.⁴⁶

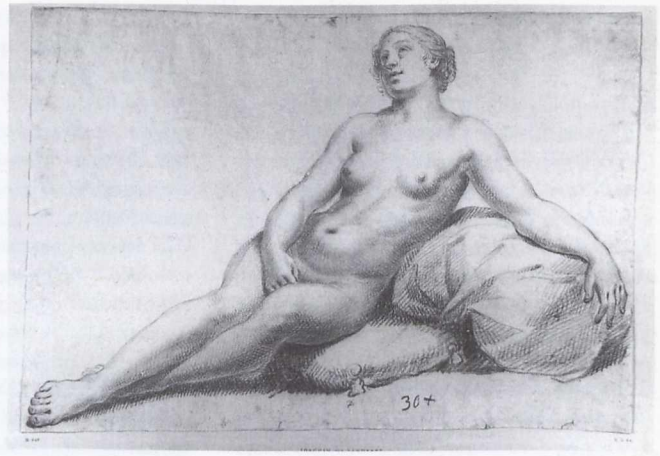
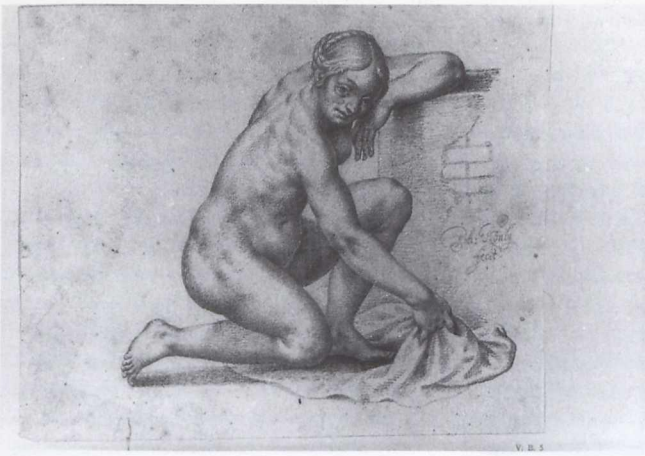
So hätte man Ferratas Anliegen auch nördlich der Alpen bewertet, und es wäre einmal interessant festzustellen, wann offiziell die ersten weiblichen Aktmodelle in Kunstakademien posierten. Für die Künstlerwerkstätten ist das schon für das 17. Jahrhundert verbürgt, jedoch wären auch hier die rechtlichen und moralischen Implikationen einmal auszuloten.

Wie schwierig die Situation war, ein weibliches Aktmodell zu beschäftigen, belegt die Vorgehensweise des Amsterdamer Malers Dirck Bleker (um 1620 – nach 1672), der zur Mitte des 17. Jahrhunderts für zwei Gemälde der Hl. Magdalena, sowie je ein Gemälde der Danaë und der Venus mit der Prostituierten Maria Jonas alias Maria la Motte zusammenkam, die ihm zum wiederholten Male nackt Modell stand.⁴⁷

In dieselbe Zeit fallen jene Darstellungen, wie die Constantijn van Renesse (1626–1680) zugeschriebene und um 1650 zu datierende Darmstädter Zeichnung (Abb. 4)⁴⁸, die wir als Rembrandt mit seinen Schülern beim Aktmodellzeichnen interpretieren dürfen: Wir blicken in einen Raum, an den sich rück-



4 Constantijn van Renesse (zugeschrieben)
Zeichenschule bei Rembrandt, um 1650
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum



5 Johann König, *weibliche Aktstudie*
Erlangen, Graphische Sammlung der
Universitätsbibliothek

6 Joachim von Sandrart (zugeschrieben)
weibliche Aktstudie
Erlangen, Graphische Sammlung der
Universitätsbibliothek

wärtig ein weiteres Zimmer anzuschließen scheint. Links ist eine Gruppe von zeichnenden Künstlern unterschiedlichen Alters dargestellt und rechts ein liegendes weibliches Nacktmodell. Über ihm sind – räumlich unklar zugeordnet – drei (antike?) Bildnisköpfe zu sehen. Dem Rembrandt'schen Ausbildungsbetrieb können über einen längeren Zeitraum hinweg zahlreiche Handzeichnungen zugerechnet werden, die das gemeinsame Zeichnen nach männlichen und weiblichen Aktmodellen belegen.⁴⁹

Vertraut man den Heiß'schen Abbildungen, dann war auch beim »Academie abhalten« deutscher Künstler des 17. Jahrhunderts in zunehmendem Maße die Anwesenheit von männlichen und weiblichen Aktmodellen nichts Ungewöhnliches mehr. Jedoch läßt sich ihre Entlohnung kaum nachweisen, besonders nicht die der weiblichen Modelle. Ein seltener Glücksfall ist deshalb folgende, für Nürnberg durch den Bildhauer und Medailleur Georg Schweigger (1613–1690) verbürgte Nachricht: »Einer schönen und langen Jungfrau hat er [Schweigger] 20 Rthl. bezahlet, ihren blossen Leib zu stellen, und dadurch einen grossen Anlauf unterschiedlicher Weibspersonen nach und nach bekommen, Geld damit zu verdienen oder zu erwerben.«⁵⁰

Ähnlich vorgegangen sein müssen der Maler Johann König (1586–1642) und der uns schon hinreichend bekannte Joachim von Sandrart, falls ihre Studien (Abb. 5 und 6) nicht auf graphische Vorlagen zurückzuführen sind. Vermutlich sind die Blätter (nach einem weiblichen Aktmodell?) in derselben Reichsstadt entstanden.⁵¹ Wie an anderen Orten auch, hatte die Nürnberger Kunstakademie (1662)⁵² ihre Vorläufer in den informellen Zeichenschulen der dortigen Bildhauer und Maler. Auf deren Antiken- und Abgußsammlungen geht vermutlich auch eine beachtliche Anzahl von Zeichnungen der Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg zurück, die schon von dem Kunsthistoriker Elfried Bock (1875–1933) Sandrart und seinem (Nürnberger?) Schülerkreis zugerechnet wurden. Es handelt sich um eine Reihe von akademischen Studienblättern nach Gipsmodellen von unterschiedlichen Händen und in unterschiedlicher Qualität, die während gemeinsamer Zeichenübungen entstanden sein müssen.⁵³

Auch mit diesem Konvolut von Handzeichnungen ist belegt, daß Berninis Ratschlag – dem Nachwuchs anhand der Antikenabgüsse die Idee des Schönen beizubringen – frühneuzeitlicher Künstlerpraxis entsprach.

Anmerkungen

1 Paul Fréart de Chantelou, Tagebuch des Herrn von Chantelou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich. Bearb. v. Hans Rose. München 1919, S. 162f. (Samstag, 5. 9. 1665). – Wegen ihrer ausgezeichneten Kommentierung ist die englische Ausgabe von Interesse, siehe: Paul Fréart de Chantelou, *Diary of the Cavaliere Bernini's Visit to France*. Ed. and with an Introduction by Anthony Blunt, annotated by George C. Bauer, translated by Margery Corbett. Princeton 1985.

2 Zu ihrer Gründung siehe: Jacqueline Lichtenstein, *Die königliche Akademie für Malerei und Bildhauerei. Erwünschte Institution oder auferlegter Befehl?* In: Europäische Sozietätsbewegung und demokratische Tradition. Die europäischen Akademien der Frühen Neuzeit zwischen Frührenaissance und Spätaufklärung. Hrsg. v. Klaus Garber und Heinz Wismann, unter Mitwirkung von Winfried Siebers. 2 Bde., Tübingen 1996, S. 1732–1747. – Zu den Anfangsjahren siehe: Jutta Held, *Die Pariser Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. von ihrer Gründung bis zum Tode Colberts. In: ebd., S. 1748–1779.

3 Fréart/Rose 1919 (wie Anm. 1), S. 163.

4 Johann Wolfgang von Goethe, *Werke* (Sophien-Ausgabe). 1. Abt., Bd. 28, Weimar 1890, S. 85.

5 Schillers Werke. Hrsg. v. Ludwig Beller-mann. Bd. 13, Leipzig/Berlin o. J., S. 97f.

6 Ein material- und kenntnisreicher Überblick, mit älterer Literatur, bei: Hans Ulrich Cain, *Gipsabgüsse*. Zur Geschichte ihrer Wertschätzung. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1995, S. 200–215. Diesem Aufsatz verdanke ich den Hinweis auf das Goethe- bzw. Schiller-Zitat.

7 Zum Gemälde (Öl auf Kupfer, 23 : 35 cm) siehe: Jürgen Zimmer, *Joseph Heintz der Ältere als Maler*. Phil. Diss. Weißenhorn 1971, S. 112f., Nr. A 28 (*Selbstbildnis mit Familie*), Abb. 69 (Schloß Weißenstein bei Pommersfelden, Slg. Schönborn-Wiesentheid); zu den Kopien nach diesem Bild siehe: S. 114, Nr. A 28.0.2. und A 28.0.2.0.1., Abb. 70 und 71.

8 Damit war sowohl eine Nobilitierung innerhalb der frühneuzeitlichen Ständegesellschaft intendiert wie verbesserte Produktionsbedingungen, setzten doch die Zunftordnungen auch den Bildhauern und Malern enge Grenzen sowohl in Hinblick auf ihre Werkstattgröße (also die Zahl der zu beschäftigenden Lehrlinge und Gesellen) wie auch beim Verkauf der Kunstwerke selbst. Siehe in Zukunft meine für den Druck in Vorbereitung befindliche Berliner Habilitationsschrift:

Vom Handwerker zum Künstler. Zur Ausbildung der Maler und den Anfängen der Kunstakademien im 17. Jahrhundert in Deutschland.

9 Siehe: Andreas Tacke, *Vom Handwerker zum Künstler. Thesen zu den Anfängen der deutschen Akademien nach dem Westfälischen Frieden*. In: 1648. Paix de Westphalie, *L'art entre la guerre et la paix* [...] (Actes du colloque... à Münster, à Osnabrück... et à Paris 1998). Hrsg. v. Jacques Thuillier und Klaus Bußmann. Paris 1999, S. 319–334.

10 Für die konsequente Verwendung des Begriffs »Zeichenschulen« (statt »Akademien«) für die nördlichen Provinzen der Niederlande im 17. Jahrhundert plädiert Hessel Miedema; siehe (mit weiterführender Literatur) seinen Kommentar zu: 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. 2, 1995, S. 70–72.

11 Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste*. Nürnberg 1675–1680. Faks. Neudruck mit einer Einleitung v. Christian Klemm (Bd. I und II) und Jochen Becker (Bd. III). 3 Bde., Nördlingen 1994, hier: 1675, Bd. II, S. 346. – Zur Bedeutung des Besuches bei Akademien und dem Zeichnen dort sowie zur Akademie als Gegenmodell zum zünftischen Handwerk siehe: Karl Möseneder, *Ars docta*. Joachim von Sandrarts »Teutsche Academie«. In: *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit* (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 35). Hrsg. v. Hartmut Laufhütte. Wiesbaden 2000, S. 157–213; bes. S. 174ff.

12 Sandrart 1675 (wie Anm. 11), Bd. I, S. 60f.

13 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum: Inv. Nr. Gm 440. Öl auf Leinwand, 99,8 : 137 cm. – Siehe: Catja Burger-Wegener, *Johannes Lingelbach 1622–1674*. Phil. Diss. Berlin 1976, S. 137 und S. 324, Nr. 201. – Andreas Tacke, *Die Gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum*. Kat. Mus. Mainz 1995, S. 159 f., Nr. 76, Abb. 109 und Farbtafel 54. – Die »Antike« vor der sich der Zeichner aufgebaut hat, gibt Rätsel auf, da ein Vorbild nicht auszumachen ist. Vielleicht handelt es sich um eine Kompilierung, bei der auch die zeitgenössische Barockskulptur Pate stand.

14 Die Zuschreibung schwankt in der Literatur zwischen Jacob van Oost dem Älteren (1603–1671) und dem Jüngerer (1637–1713).

15 Zu diesen siehe: Esther Meier, *Die Akademiebilder von Johann Heiß*. Magisterarbeit an der Philipps-Universität, Marburg; der Autorin danke ich für die großzügige Überlassung ihrer ungedruckten kunsthistorischen

Magisterarbeit, auf die mich dankenswerterweise Prof. Dr. Ingo Herklotz (Marburg) aufmerksam machte. Auszüge werden von ihr in dem Ausstellungskatalog »Johann Heiß« (2002/03) des Zeppelin-Museums Friedrichshafen publiziert, den Dirk Blübaum herausgeben wird.

16 Siehe: Dörthe Nebendahl, *Die schönsten Antiken Roms. Studien zur Rezeption antiker Bildhauerwerke im römischen Seicento*. (Phil. Diss. Kiel 1987) Worms 1990, S. 16–34 (»Kunsttheorie und Künstlerausbildung«), bes. S. 21–32: »Die Rolle der antiken Skulptur in der Kunsttheorie«. – Gudrun Valerius,

Antike Statuen als Modelle für die Darstellung des Menschen. Die »decorum«-Lehre in Graphikwerken französischer Künstler des 17. Jahrhunderts. (Phil. Diss. Aachen 1991) Frankfurt a. M. 1992.

17 Siehe: Jeffrey M. Muller, *Rubens. The Artist as Collector*. Princeton 1989.

18 Eine Auswertung der von Abraham Bredius (1855–1946) edierten Künstlerinventare könnte dies für Holland auf eine sehr breite Basis stellen; siehe: *Künstler-Inventare, Urkunden zur Geschichte der Holländischen Kunst des 16., 17. und 18. Jahrhunderts*. = Quellenstudien zur Holländischen Kunstgeschichte, Bd. 5–7, 10–14. Hrsg. v. A. (braham) Bredius unter Mitwirkung von O. (tto) Hirschmann. 7 Bde. und Register, Haag 1915–1922.

19 Siehe zuletzt: Jan Drees, Jürgen Ovens (1623–1678) als höfischer Maler. Beobachtungen zur Portrait- und Historienmalerei am Gottorfer Hof. In: *Gottorf im Glanz des Barock. Kunst und Kultur am Schleswiger Hof 1544–1713*. Kat. Ausst. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schleswig 1997. Bd. 1: *Die Herzöge und ihre Sammlungen*. Hrsg. v. Heinz Spielmann und Jan Drees, S. 245–259, hier: S. 245f.

20 Harry Schmidt, *Das Nachlass-Inventar des Malers Jürgen Ovens*. In: *Oud-Holland* 32, 1914, S. 29–49; auf S. 34–49 Abdruck des Inventars der Witwe des Malers, Maria, geb. Martens von Mehring (sie starb 1690; unterzeichnet wurde das Inventar am 24. 10. 1691 in Tönning), hier S. 36f. [von mir weggelassen wurde der jeweilige Schätzpries; die Groß- und Kleinschreibung wurde meiner Textaufzählung angepaßt]. – Vgl. den leicht abweichenden Abdruck in: Harry Schmidt, *Das Nachlass-Inventar des Malers Jürgen Ovens*. (Separatdruck aus Band 7 der Quellensammlung der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte). Kiel 1913, S. 46.

21 Sandrart 1679 (wie Anm. 11), Bd. II, S. 87.

22 Die Überschrift »Antiche-Statuen« ist insoweit irreführend, als auch zeitgenössische Bildhauer mit ihren Werken in der Aufstellung vertreten sind [die Stellen werden von

mir ausgelassen], wie Georg Petel (um 1601/02–1634) oder François Duquesnoy, gen. il Fiammingo (1594–1643).

23 Sandrart 1679 (wie Anm. 11), Bd. II, S. 88f.

24 Die Urkunden über Rembrandt, 1575–1721. = Quellenstudien zur Holländischen Kunstgeschichte, Bd. 3, Hrsg. und kommentiert v. C. (ornelius) Hofstede de Groot. Den Haag 1906, S. 189–211, Dokument Nr. 169 (durchnumeriert von 1 bis 363 vom Herausgeber). – Vgl. den Abdruck in: Kenneth Clark, Rembrandt and the Italian Renaissance. London 1966, S. 193–209 (»The 1656 Inventory of Rembrandt's Possessions«) und die Neu-Transkription von Jaap van der Veen, in: Rembrandts Schatzkammer. Kat. Ausst. Amsterdam 1999/2000. Bearb. v. Bob van den Boogert u. a., S. 147–152: »Rembrandts boedelinventaris (1656)«.

25 Urkunden über Rembrandt: Hofstede de Groot 1906 (wie Anm. 24), S. 202f.

26 Siehe R. (obert) W. Scheller, Rembrandt en de encyclopedische kunstkamer. In: Oud-Holland 84, 1969, S. 81–147.

27 Siehe: Helmut Lahrkamp, Zur Biographie des Malers Jan Boeckhorst. In: Jan Boeckhorst 1604–1668. Maler der Rubenszeit. Kat. Ausst. Antwerpen/Münster 1990, S. 12–38, hier: S. 16. – Zum Künstler siehe: Helmut Lahrkamp, Der »Lange Jan«. Leben und Werk des Barockmalers Johann Bockhorst aus Münster. In: Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde 60, 1982, S. 3–184.

28 Lahrkamp 1990 (wie Anm. 27), S. 21f. [die Groß- und Kleinschreibung wurde meiner Textaufzählung angepaßt].

29 Joh. (ann) Caspar Füssli, Geschichte der besten Künstler in der Schweiz. Bd. 1, Zürich 1769, S. 250–280 (Joseph Werner), hier S. 278. – Zum Künstler siehe: Jürgen Glaesemer, Joseph Werner (1637–1710). = *Œuvre*kataloge Schweizer Künstler, Bd. 3, München 1974; sowie: Oskar Bätschmann, Gelehrte Maler in Bern. Joseph Werner (1637–1710) und Wilhelm Stettler (1643–1708). In: Im Schatten des Goldenen Zeitalters, Künstler und Auftraggeber im bernischen 17. Jahrhundert. Bd. 2: Essays. Kat. Ausst. Kunstmuseum Bern 1995, S. 165–200.

30 Sandrart 1679 (wie Anm. 11), Bd. II, S. 86.

31 Quellenauszüge zu Antikenausfuhrgenehmigungen bei: Bertrand Jestaz, L'exportation des marbres de Rome de 1535 à 1571. In: *École Française de Rome. Mélanges d'Archéologie et d'Histoire* 75, 1963, S. 415–466. – A. (ntonio) Bertolotti, Esportazione di oggetti di belle arti da Roma nei secoli XVI, XVII, XVIII e XIX. In: *Archivio storico, artistico, archeologico, letterario della città e provincia di Roma*. Bd. 1 (1876), S. 173–192; Bd. 2 (1877), S. 21–46, S. 145–169, S. 209–224, S. 266–272 und S. 289–301; Bd. 3 (1878/79),

S. 171–182 und S. 281–286; Bd. 4 (1880), S. 74–91. – Die Literaturhinweise entnahm ich der Anm. 9 von: Christina Riebesell, Die Sammlung des Kardinal Alessandro Farnese (1520–1589) als Stellvertreterin für das antike Rom. In: *Macrocosmos in Microcosmos. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*. Hrsg. v. Andreas Grote. = *Berliner Schriften zur Museumskunde*, Bd. 10, Opladen 1994, S. 397–416.

32 Zum Ankauf von Antiken in Rom durch die Medici und deren Ausfuhr nach Florenz siehe am Beispiel der Venus Medici: Edward L. Goldberg, Patterns in Late Medici Art Patronage. Princeton, NJ 1983, S. 227–251 (»Ercolo Ferrata, Innocent XI and the Venus de' Medici«).

33 Jonathan Bikker, The Deutz brothers. Italian paintings and Michael Sweerts. New information from Elisabeth Coymans's Journal. In: *Simiolus, Netherlands quarterly for the history of art* 26, 1998, S. 277–311; bes. S. 281 und S. 308f. [die Groß- und Kleinschreibung wurde meiner Textaufzählung angepaßt]. – Ein allgemeiner Überblick zur »Grand Tour« bei: Anna Frank-van Westrienen, De Groote Tour. Tekening van de educatieve reis der Nederlanders in de zeventiende eeuw. (Phil. Diss. Leiden) Amsterdam 1983.

34 Bikker 1998 (wie Anm. 33), S. 310, Nr. 50. Zitiert wird das Inventar (ebd., S. 309f.: Appendix C) von Joseph Deutz vom April 1686 von seinem Haus in der Amsterdamer Herengracht Nr. 450, wo das Gemälde »In't Purpere groot Salet« hing.

35 Haarlem, Frans-Hals-Museum: Kat. Mus. 1929, No. 270: Öl auf Leinwand, 76,5 : 109,5 cm. – Siehe: Rolf Kultzen, Michael Sweerts als Lernender und Lehrer. In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 33, 1982, S. 109–130; hier S. 124 mit Abb. 15. – Rolf Kultzen, Michael Sweerts, Brussels 1618 – Goa 1664. Translated and edited by Diane L. Webb. = *Aetas Aurea, Monographs on Dutch & Flemish Painting*. Bd. 12, Doornspijk 1996, S. 110, Nr. 74 mit Abb.

36 Abgedruckt als Appendix in; *The Notebook and Account Book of Nicholas Stone*. Ed. by Walter Lewis Spiers. In: *The Seventh Volume of the Walpole Society 1918–1919*. Ed. by A. J. Finberg, S. 158–200 (Diary of Nicholas Stone, Junior); die Zitate auf den S. 193–197.

37 *Diary of Nicholas Stone, 1918–1919* (wie Anm. 36), S. 198 (Laokoon) und S. 199 (Torso).

38 Siehe: Francis Haskell und Nicholas Penny, Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900. New Haven/London 1981, S. 31–36 (»Casts and Copies in Seventeenth-Century Courts«).

39 Nach wie vor gültig: Enriqueta Harris, La

mision de Velazques en Italia. In: *Archivo Español de Arte* 33, 1960, S. 109–136.

40 Beispielsweise am 2. 10. 1685: »[...] Les gens du Grand-Duc ont surpris le Pape en lui demandant permission d'emporter de la Vigne Médicis quelques restes de figures anciennes gatées. Ils ont emporté tout d'un coup ce qu'il y avoit de plus beau, dont les Romanis ne sont pas contents. Ils jalouent aussi, c'est-à-dire les Romains, beaucoup les belles copies que nos Académiciens François font pour le Roi de toutes les anciennes figures et des bustes qu'on empreint dessus; mais ils ne savent comment trouver à y redire [...]« In: *Correspondance des directeurs de l'Académie de France a Rome* (...). Hrsg. v. Anatole de Montaiglon. Bd. 1 (1666–1694), Paris 1887, S. 151f. Nr. 250. – Dasselbe Schreiben abgedruckt in: *Correspondance inédite de Mabilion et de Montfaucon avec l'Italie* [...]. Hrsg. v. M. Valery. 3 Bde., Paris 1846, hier: Bd. 1, S. 134 (Zitat).

41 Beispiele zum 16. und 17. Jahrhundert in: *Maler und Modell*. Kat. Ausst. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1969, und bei dem sehr schönen Überblick von Georg-W. Költzsch, *Maler Modell. Der Maler und sein Modell. Geschichte und Bedeutung eines Bildthemas*. Köln 2000.

42 Fréart/Rose 1919 (wie Anm. 1), S. 26 (Dienstag, 16. Juni 1665).

43 Giovanni Battista Passeri, *Vite de Pittori, Scultori et Architetti dall'anno 1641 sino all'anno 1673*. Nach den Handschriften des Autors herausgegeben und mit Anmerkungen versehen v. Jacob Hess. = *Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana*, Bd. 11, Leipzig/Wien 1934, S. 320 (Vita von Nicolas Poussin [1594–1665]): »Si esercitava Nicolò anche nello studio delle Accademie che si costumano l'inverno in diverse case, e perche cessò quella del Domenichino per la sua partenza da Roma per Napoli alla quale andava volentieri per la stima che faceva di quel grande huomo, andò a quella di Andrea Sacchi nella quale si spogliava il Caporal Leone il qual fu uno de modelli migliori per lo spirito che dava all' attitudini nelle quali veniva posto.«

44 Vgl. Sandrart 1675 (wie Anm. 11), Bd. II, S. 315.

45 Sandrart 1675 (wie Anm. 11), Bd. II, S. 316.

46 Der Briefwechsel abgedruckt bei Klaus Lankheit, *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici 1670–1743*. = *Italienische Forschungen*, 3. Folge, Bd. 2, München 1962, bes. S. 32 und S. 254, Dok. 114 (»una bella giovanetta«). – Siehe auch: Goldberg 1983 (wie Anm. 32), S. 229. – Um 1686 ist in der öffentlichen Akademie im Haus von Francesco Ghislieri in Rom ver-

bürgt, daß »ognuno potesse disegnare, e ritarrre così l'uomo ignudo, come la femina« vgl. Nikolaus Pevsner, *Academies of Art, Past and Present*. Cambridge 1940, S. 73.

47 Siehe: S. A. C. Dudok van Heel, *Het »gewoonlijck model« van de schilder Dirck Bleker*. In: *Bulletin van het Rijksmuseum* 29, 1981, S. 214–220. – Maria Jonas alias Maria la Motte (die 1652 etwa 21jährig war und vielleicht 1668 verstarb) arbeitete in einem »hoerhuys«.

48 Darmstadt, Hessisches Landesmuseum: Inv. Nr. AE 665. Feder und Pinsel in Braun, schwarze Kreide, weiß gehöht, 18 : 26,6 cm. – Siehe: Peter Märker und Gisela Bergsträsser, *Hundert Zeichnungen alter Meister aus dem Hessischen Landesmuseum Darmstadt*. Leipzig 1998, S. 84, Nr. 32 mit Farbbabb. Von diesem Blatt gibt es in Paris (Fondation Custodia, Collection Frits Lugt: Inv. Nr. 337) eine Variante, die künstlerisch zwar nachgeordnet, jedoch klarer zu lesen ist.

49 Siehe: Josua Bruyn, *Rembrandts Werkstatt. Funktion und Produktion*. In: *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt*. 2 Bde., Kat. Ausst. Berlin/München/Paris/London 1991. Bd. 1: Gemälde. Hrsg. v. Christopher Brown, Jan Kelch und Pieter van Thiel, S. 68–89, hier: S. 80f. – J. A. Emmens, *Rembrandt en de Regels van de Kunst. Rembrandt and the Rules of Art. = orbis artium*, *Utrechtse Kunsthistorische Studien*, Bd. 10, Utrecht 1968. – *Bij Rembrandt in de Leer. Rembrandt as Teacher*. Kat. Ausst. Amsterdam 1984.

50 Der Bericht geht auf Schweigger selbst zurück, der Andreas Gulden (1606–1683) »im Jan. 1669« davon erzählte. Gulden verwendete diese Information für seine erweiterte Edition der Aufzeichnungen des Nürnberger Schreib- und Rechenmeisters Johann Neudörfer (1497–1563) über die Nürnberger Künstler und Werkleute; siehe (Johann Neudörfer,) *Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547 nebst der Fortsetzung des Andreas Gulden*. Nach den Handschriften und mit Anmerkungen herausgegeben v. G.(eorg) W.(olfgang) K.(arl) Lochner. = *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, Bd. 10, Wien 1875, S. 205.

51 Siehe: Elfried Bock, *Die Zeichnungen der Universitätsbibliothek Erlangen*. 2 Bde, Frankfurt a. M. 1929, hier: Bd. 1, S. 162, Nr. 649 (Sandrart zugeschrieben; 30,6 : 44,2 cm) und S. 194, Nr. 798 (»Joh: König fecit«; 16,5 : 19,8 cm). – Hier ist noch einmal auf Sandrarts allgemeine Ausführungen über den Sinn des Zeichnens zurückzukommen, weil er in diesem Zusammenhang auch empfiehlt:

»Es ist über alles am bästen und nutzlichsten/wann man an nakenden/so wol Manns = als Weibspersonen« üben würde. Sandrart 1675 (wie Anm. 11), Bd. I, S. 61.

52 Eine umfassende Institutionsgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts steht noch aus; von der bisherigen Literatur seien genannt: Georg Andreas Will, *Die Geschichte der Nürnbergischen Maler-Akademie zum Gedächtniß ihrer hundertjährigen Dauer*. Altdorf 1762. – Andrea M. Kluxen, *Die Geschichte der Kunstakademie in Nürnberg 1662–1998*. In: *Jahrbuch für fränkische Landesforschung* 59, 1999, S. 167–207.

53 Zu diesen siehe: Bock 1929 (wie Anm. 51), Nr. 669–686, vgl. auch Nr. 691–695. – Inwiefern ein Teil der Erlanger Handzeichnungen auf ein Mitglied der Sandrart-Familie zurückzuführen ist, muß nach wie vor dahingestellt bleiben. Siehe dazu das Vorwort zu: *Cranach. Meisterwerke auf Vorrat. Die Erlanger Handzeichnungen der Universitätsbibliothek. Bestands- und Ausstellungskatalog*. Hrsg. v. Andreas Tacke. München 1994, S. 7–9.