



**Abb. 1** Porträt Joachim von Sandrart nach einer Vorlage von Richard Collin von 1679 für die „Academia nobilissimae artis pictoriae“, Nürnberg; Christian Sigismund Froberger, 1683

# „Was Nürnberg nicht selbst zeugte, kam von allen Orten dahin“

## Innovation durch Mobilität

Andreas Tacke

„Zur Ehre des 16ten Jahrhunderts war es genug (...) Dürer, den wahren Apelles seiner Zeit, den selbst Italien benedete, [in Nürnberg] gehabt zu haben. (...) Das 17te Jahrhundert war in allen seinen Perioden bey uns voll von Künstlern. Was Nürnberg nicht selbst zeugte, kam von allen Orten dahin: und es schien, als ob man sich in die Wette bemühte, unsere Stadt zum Sammelplatz der Kunst zu machen.“<sup>1</sup>

Die Einschätzung des Altdorfer Professors Georg Andreas Will (1727–1798; vgl. Taf. 33), Historiker und Philosoph, entbehrt nicht der Grundlage: Nürnberg spielte bezogen auf die Bildende Kunst im 17. Jahrhundert trotz auswärtiger Künstler und einem regen Kunstmarkt über lange Strecken nicht mehr die herausragende Rolle, die es um 1500 genoss. Zu groß war die Strahlkraft Albrecht Dürers gewesen, als dass jede Kunstepoche Nürnbergs einen solchen europäischen Ausnahmekünstler hätte hervorbringen können. Im 17. Jahrhundert zehrte die Stadt bereits von der Vergangenheit (Stichwort: Dürerrenaissance) und die Barockkunst tat sich schwer, auf dem gleichen Niveau im europäischen Vergleich mithalten zu können. Sie war auf den Zuzug auswärtiger Künstler angewiesen, konnte sich mit diesen aber nicht nur künstlerisch behaupten, sondern auch noch – beispielsweise durch die Gründung der Kunstakademie – institutionsgeschichtlich eine Rolle spielen.

Das Jahrhundert musste sich aber schon dem Ende zuneigen, als ein Künstler von europäischem Rang wieder in Nürnberg zu finden war: Joachim von Sandrart (Abb. 1). Er verbrachte ab 1674 seine letzten Lebensjahre in Nürnberg, jedoch reicht seine Bindung an die Reichsstadt sehr viel weiter zurück.

Schon am Anfang zeigte Sandrarts Karriere jene ‚Internationalität‘, die den Calvinisten zu eigen war. Denn Sandrart konnte als Spross einer calvinistischen Familie auf ein international funktionierendes Netzwerk vertrauen und wechselte schon in den Lehrjahren von Frankfurt am Main über Hanau (1619) nach Nürnberg (1620–22) und Prag (1622), um dann – nach erneutem Aufenthalt in seiner Heimatstadt Frankfurt (1623/24) – nach Utrecht (1625–28) und weiter von dort nach London (1628/29) zu gehen. Anschließend finden wir ihn in Frankreich und vor allem in Italien.

Vergleichbar seinem flämischen Künstlerkollegen Peter Paul Rubens, agierte Sandrart gesamteuropäisch. Diesem weitgereisten Künstler verdankt Nürnberg, dass der Städtenamen mit der europäischen Kunst verbunden blieb: Einmal schloss Sandrart hier sein Monumentalwerk, die „Teutsche Academie“ (vgl. Taf. 13 a, b) ab, und zum zweiten war er Mitbegründer der Künstlerakademie. Beides kann nur vor dem Hintergrund der Künstlermobilität gesehen werden, der die Kunstgeschichte jeweils vor Ort – nicht nur im 17. Jahrhundert – Innovationsschübe bescherte.

Zwar blieb der Großteil der Bildenden Künstler im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit ortsgebunden, denn Zunftvorschriften – in die sich der Künstler auch zu fügen hatte – erschwerten, abgesehen von der Gesellenwanderung, jede Form der Mobilität.<sup>2</sup> Aber all jenen Künstlern war oftmals eine derartige Sesshaftigkeit fremd. Sie wechselten, trotz der ihnen dabei in den Weg gelegten Steine, die Städte, Residenzen oder Kloster-niederlassungen und hatten jene Mobilität, die wir gerne nur der Gegenwart (Stichwort: Mobile Gesellschaft) zurechnen wollen.



**Abb. 2** Matthäus Merian der Jüngere „Selbstbildnis mit Seneca-Büste“, Gemälde; Frankfurt am Main, Historisches Museum (Inv.-Nr.: B. 2008.2)

Im Mittelalter und langanhaltend in der Frühen Neuzeit wurde nämlich Herrschaft stets von wechselnden Orten ausgeübt; Könige, Adlige, Geistliche und überhaupt Inhaber jeglicher herrschaftlicher Funktionen waren fast immer auf Reisen. So auch der Kaiser des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation und den Ort, an dem sich der Kaiser aufhielt, kann man als Herrschaftszentrum bezeichnen. Wann immer ein überregionales wichtiges Ereignis in einer Stadt stattfand, zog es Künstler von Nah und Fern an. Manche Städte waren im Alten Reich dabei bevorzugt, so Frankfurt am Main als Kaiserwahlstadt, Aachen als Kaiserkrönungsstadt und Nürnberg als jene Stadt, in der nach der Goldenen Bulle der erste Reichstag des neuen Kaisers stattfinden hatte. Nicht zu vergessen sind jene Aufenthalte, die der Kaiser als Zwischenstopp auf einer längeren Reise einlegte. Dies

trifft von 1050 bis in das Jahr 1612 allein auf Nürnberg 276 (!) Mal zu, denn in dem angegebenen Zeitraum zählt man genauso viele urkundlich nachweisbare Kaiserbesuche<sup>3</sup> – es mögen noch mehr gewesen sein.

An früherer Stelle habe ich in diesem Zusammenhang von ‚temporärer Zentrumsbildung‘ (mittelalterlichen / frühneuzeitlichen ‚Kongressstädten‘) gesprochen, deren Auswirkungen auf die europäische Kunstgeschichte noch weitgehend als unerforscht anzusehen sind.<sup>4</sup>

So hielt sich Joachim von Sandrart, bevor er sich in Nürnberg niederließ, zu den Friedensexekutionsverhandlungen 1649/50 in der Frankenmetropole auf. Der nach den Verhandlungen in Münster und Osnabrück notwendig gewordene zweite Verhandlungsmarathon ließ die Diplomaten noch einmal, diesmal in Nürnberg, bezüglich der Beendigung des Dreißigjährigen Krieges zusammenkommen.<sup>5</sup>

Angelockt von den zu erwartenden Aufträgen reisten, wie schon zuvor in Münster und Osnabrück, in Nürnberg sehr viele Künstler aus ganz Europa an, so auch Matthäus Merian der Jüngere (Abb. 2), ein Spross aus der berühmten Frankfurter Verlegerfamilie. Nicht ohne Stolz vermerkte der Sandrart-Schüler in seiner Autobiographie, dass er dank der Tatsache, dass er früher in Nürnberg angelangt war als sein berühmter Lehrmeister, den größten Teil der Porträtaufträge bereits für sich hatte verbuchen können.<sup>6</sup>

Sandrart, an dessen künstlerische Tätigkeit während des Kongresses sein berühmtes und noch heute in Nürnberg befindliches „Friedensmahl“-Gemälde erinnert, blieb offensichtlich nur noch die Möglichkeit, mit Hilfe der Preisgestaltung an Aufträge zu gelangen – er scheint weniger für seine Porträtmalerei verlangt zu haben, als sein ehemaliger Schüler in den Wochen vor seiner Ankunft.<sup>7</sup>

Trotzdem war noch reichlich Arbeit vorhanden. Joachim von Sandrart verfügte in Nürnberg deshalb über Gehilfen, die ihm zur Hand gingen oder seine Gemälde kopierten. Offensichtlich herrschte eine rege Nachfrage nach derartigen Kopien, weil es üblich war, dass Tagungsteilnehmer ihre Porträts als Diplomatengeschenke austauschten. Namentlich wird von Sandrart sein aus Prag stammender Mitarbeiter Daniel Preißler (Preisler) genannt, der Stammvater einer über mehrere Generationen tätigen Nürn-

berger Malerfamilie war. Dessen Sohn Johann Daniel (Abb. 3) wurde später Nürnberger Akademiedirektor. Sandrart berichtet über die Kopistenarbeit Preißlers, die bei diesem zu einer Verbesserung des eigenen Malstils geführt haben soll, wie folgt: 1650 „bey dem Friedenschluss-Tag allda alle hohe Potentaten durch unsern von Sandrart in Lebens-Grösse / theils zu Pferd/ theils anderer Gestalt / nach dero hohe Würden abgecontrafäet worden / und er Preißler diese Art von Mahlen ersehen / Er endlich durch abcopiren des Königs in Schweden [Carl X. Gustav] / Hertzogens von Amalfi [Ottavio Piccolomini] und vieler anderer Potentaten / Contrafäten so weit gekommen / daß er hernach andere und bessere Manier an sich genommen / und also merklich empor gestiegen / daß er darauf mit seinen schönen und wolgleichenden Contrafäten Hohe und Niedere aufs fleissigste bedient / so / daß er auch bey einigen umligenden Fürsten hierinnen aufzuwarten beruffen worden“.<sup>8</sup>

Kongresse und längere Itinerarstationen bedeuteten für den Künstler laut Sandrart „volle Arbeit / und Gelegenheit / sich der Welt verwunderbar zu zeigen“.<sup>9</sup> Dieses ‚sich zu zeigen‘ darf man aber nicht nur im künstlerischen Sinne verstehen, im Darbieten der Werke, sondern auch im Austausch von Wissen. Gerade die aus dem In- und Ausland angereisten Künstler, wie Merian der Jüngere und Sandrart, hatten ein ‚Kunstwissen‘, welches von den ortsansässigen Nürnbergern Künstlern wissbegierig aufgegriffen wurde. Dies waren oftmals Künstler, die Sandrart in seiner „Teutschen Academie“ für nicht erwähnenswert hielt und die künstlerisch auch nicht wirklich interessant sein mochten, aber aus Sicht der Künstlersozialgeschichte in einer Stadt zu Schlüsselfiguren wurden, wie Johann Hauer<sup>10</sup> (S. 56, Abb. 3). Der Flach- und Ätzmaler Hauer, der ein umfangreiches Konvolut an Schriftstücken zu den Nürnberger Künstlern verfasste bzw. aus älteren Schriftquellen kompilierte, griff begierig die Innovationen auf, die in Nürnberg als ‚temporäres Zentrum‘, wie während der Friedensexekutionsverhandlungen 1649/50, durch die aus ganz Europa angereisten Künstlerkollegen dargeboten wurden. Solche temporären ‚Wissensräume‘ sind nicht statisch, sondern durch die Mobilität der Beteiligten als dynamisch zu bezeichnen. Sie sind ein Faktor für die Verbreitung von Neuem, für die Durchsetzung von Moderne. Aus dem Blickwinkel der Künstlersozialgeschichte war das vor allem eine neue Auffassung der Künstlerausbildung



**Abb. 3** Johann Georg Pintz (Stecher) nach Johann Martin Schuster (Maler), Porträt Johann Daniel Preißler, um 1730, Kupferstich, *museen der stadt nürnberg*, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. Gr.A. 12015

und des Künstlerstatus, die sich in Nürnberg durch den zeitweiligen vorübergehenden Zuzug von Künstlerkollegen breit machte.

Sandrart hat daran erheblichen Anteil und er war es nun wiederum, der dieses auf Reisen erworbene Wissen in seiner „Teutschen Academie“ in Nürnberg zusammenfasste. Er konzipierte und propagierte darin einen sozialen Status des Bildenden Künstlers, den es so im Heiligen Römischen Reich Deutscher



**Abb. 4** Georg Strauch „Rudolf Meyer“ von ca. 1631/32, Handzeichnung; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (Inv.-Nr.: Hz 74)

Nation nicht gab und der sein Vorbild in einigen wenigen idealen Künstlertypen der italienischen Renaissance hatte. Das Sandrart-sche Werk kann als Teil eines Programms zur Neuverortung des Künstlertums gelesen werden, ähnlich den Vorbildern Giorgio Vasari („Viten“) für Italien oder Karel van Mander („Schilder-Boeck“) für die Niederlande.

Als Keilriemen der versuchten Statusveränderung dienten u.a. die Künstlerakademien (Zeichenschulen), also jene losen und informellen Kreise von Künstlern, die – oftmals zusammen mit Laien – dem gemeinsamen Zeichnen nachgingen. Sie gehören zwar zur Vorgeschichte der Institution „Kunstakademie“<sup>11</sup>, sollten mit diesen aber nicht gleichgesetzt werden. Sandrarts ‚Acade-

mien‘ sind quasi Chiffren eines versuchten, aber nicht vollzogenen Paradigmenwechsels in der frühneuzeitlichen Künstlerausbildung. Fakt ist aber auch, dass sie am Beginn einer zunehmenden Intellektualisierung deutscher Barockkunst stehen, die mit Sandrart begann, sich auf europäisches Niveau empor zu schwingen.

Und dieser Autor lässt sich am Ende seines bewegten Lebens in Nürnberg nieder und gründet zusammen mit anderen dort eine dieser informellen ‚Academien‘: „Gleichwie nun / diese Weltberühmte des H. Röm. Reichs Stadt / jederzeit eine Mutter / Herberge und Nehrerin der Edlen Geister und Kunstliebenden gewesen / also hat Sie nun auch diesen großen Mann in ihrem Schosse / welchen Geist und Weltliche höchste und hohe Potentaten / Chur- und Fürsten / Prälaten / Grafen und Herren / geliebet / geehret und geheget. Die Academie der Kunstliebenden daselbst / hat nun auch an Ihme einen fürtrefflichen Vorsteher / und lernet aus seinen Discursen / was andere weit über Land und Wasser holen müssen: dahin Er auch / mit ob-belobter seiner daselbst in Druck gegebenen HohenSchul der Künste / löblich abgesehen. Gott wolle / diesen Edlen Kunst-Adler in seinem hohen Alter verjüngen / und / auf seinen Fittichen / die Künste noch ferner an die Nachbarschaft der Sternen sich empor schwingen machen.“<sup>12</sup>

Sandrart selbst – der in seiner ganzen Autobiographie vor Selbstbewusstsein nur so strotzt – verweist auf die künstlerische Innovation, die durch seinen Zuzug nach Nürnberg gelangte, wenn er ausführt, dass nun in Nürnberg dank ihm ein Wissen in der Künstlerakademie vermittelt werden konnte, „was andere weit über Land und Wasser holen müssen“. Hier schließt Georg Andreas Will mit unserem Eingangszitat an und es wäre ein lohnenswertes Forschungsfeld, einmal der Frage nachzugehen, welche weiteren Künstler sich zu welcher Zeit in Nürnberg aufgehalten haben und welches ‚Wissen‘ sie hinterließen, war doch Nürnberg der Ort zahlreicher regionaler und überregionaler Veranstaltungen.

So nahm der uns bereits bekannte Johann Hauer nicht nur wandernde Malergesellen auf, sondern auch einen studierten Mathematiker.

Hauer zog aus anderen Städten noch in Ausbildung befindliche Maler an, die, bedingt durch die Zunftvorschriften, sich auf ihrer Gesellenwanderschaft befanden. Denn Hauers Geschäft florierte unter anderem mit gemalten Kopien nach anderen Meis-

tern, zu deren Fertigung er Malergesellen beschäftigte: „Alß ich mich aber eine Zeit hero uff vornehme gemahlte Kunststückh begeben, selbige zue Franckfortt und andern Orten persönlichen einkauft, theiß auch auß Niderlandt bringen, und alhier durch meine Gesellen, welliche ich einig und allein zue diesem Endte gehalten, (...) abcopiren laßen, hernacher an Fürstlichen Höfen undt andern vornehmen Orten mit Ruhmb und Nuzen verkauft.“<sup>13</sup> Ein solcher Geselle war Rudolf Meyer (Abb. 4) aus Zürich.<sup>14</sup>

Rudolf Meyer erhielt seine Ausbildung (1622–29) in der väterlichen Werkstatt in Zürich, danach ging er als Wandergeselle in das Frankfurter Atelier Matthäus Merians d. Ä. Rudolf Meyer verließ diese Werkstatt im Jahre 1630 und wanderte als Malergeselle weiter nach Nürnberg. Für Hauer war dies ein Glücksfall, denn der Schweizer verfügte durch die Mitarbeit in der berühmten Frankfurter Merian-Werkstatt bereits über reiche künstlerische und praktische Erfahrung. So hatte Meyer dort die 80 Sinnbilder der „Octoginta Emblemata moralia nova“ radiert.<sup>15</sup> Sie erschienen 1630 in Frankfurt, also in dem Jahr, in dem Rudolf Meyer in die Hauer'sche Werkstatt als Wandergeselle aufgenommen wurde. Hier haben wir einen weiteren Aspekt des Themas ‚Innovation durch Mobilität‘, denn Hauer konnte aus erster Hand von den Erfahrungen Meyers profitieren, hatte der doch in einem künstlerisch und technisch wie auch unternehmerisch erstrangigen Verlagshaus zuvor gearbeitet, welches seine Buchgraphik von Künstlern aus ganz Europa anfertigen ließ. Der Wissenstransfer – in diesem Fall von Frankfurt nach Nürnberg – ist nicht hoch genug einzuschätzen.

Einen solchen Innovationsschub verdankte Hauer einem weiteren, nunmehr ‚akademischen‘ Mitarbeiter. Von Doppelmayr (1730) erfahren wir, dass Hauer einen studierten Mathematiker, den Magister Lucas Brunn, bei sich aufnahm: „A.[nno] 1612 verliese Brunnus die Universität Altdorff und begabe sich nach Nürnberg zu Johann Hauern, einem Liebhaber verschiedener Künste, in die Kost, (...)“<sup>16</sup>

Lucas Brunn<sup>17</sup>, in Annaberg im Erzgebirge geboren und beim Sohn von Adam Riese, Abraham Riese, in die Schule gegangen, studierte ab dem Wintersemester 1601 an der Universität in Leipzig, und ab 1607 soll er, als Schüler des Professors Johannes Praetorius, in Altdorf studiert haben. Dort hatten um 1600 die

Mathematiker Praetorius und Daniel Schwenter einen Messtisch erfunden<sup>18</sup>, mit dem man maßstabsgetreue Landkarten zeichnen konnte. Johann Ludwig von Kuefstein, Gesandter Kaiser Ferdinands II. und Landeshauptmann von Oberösterreich, ließ sich von Schwenter diesen Messtisch während seines Besuches des Unionstages 1619 in Nürnberg erläutern und beschrieb die Eindrücke in seinem Tagebuch<sup>19</sup>; ein schönes Beispiel, wie sich durch Mobilität Innovationen verbreiteten.

Brunn, der mit Johannes Kepler korrespondierte, führte Hauer in die Kunst, optische Gläser zu schleifen ein. Hauer verwendete sie für eine Camera obscura, mit deren Hilfe er Architekturzeichnungen und Gemälde herstellte: „Johann Hauer. Ein Mahler, gebohren den 28. Sept. A. 1586, brachte es durch seinen Fleiß im Mahlen und Radiren bey Peter Hochheimern, bey welchem er sich nach A. 1600 7. Jahr lang aufhielte, so weit, daß man ihn nach deme in solchen Künsten als einen gar geschickten Mann æstimiren kundte. Er war auch sonten noch in andern Wissenschaften, vornemlich aber um optische Gläser zu schleiffen, wohl geübt, davon er die mehreste zur Beförderung der Zeichen= und Mahler=Kunst trefflich zu gebrauchen wußte, indeme er mit Zuziehung derselbigen allerhand Cameras obscuras anrichtete, und darinnen viele ausserliche Objecta, zum Exempel einen grossen Theil von den Gebäuen der Stadt, diese und jene Personen, da er alles auf ein weises Excipiens projecirte, so wohl, wie ordentlich, umgewandt, als auch bey einem weitem Vortheil, aufrecht mit ihren rechten Farben vor Augen stellte, wornach er das verlangte gar leicht und nett nachzuzeichnen und zu contrefaiten vermogte, dieser Methode gemäs hat er das perspectivische Zeichnen und Mahlen seinen Untergebenen mit grosen Nutzen beygebracht“. Und weiter lesen wir bei Doppelmayr (1730): „In dieser Kunst“, optische Gläser zu schleifen, „hat M. Lucas Brunn, ein Mathematicus, der sich A. 1613 bey diesem Hauer aufgehalten (...) selbigem eine Information geben“.<sup>20</sup>

Von dem Innovationsschub profitierte sicherlich nicht nur Hauer selbst, sondern auch die weiteren in Nürnberg tätigen Künstler.

Die kunsthistorische Forschung zu Nürnberg ist mitunter einseitig auf Dürer und seine Zeitgenossen konzentriert und vernachlässigt dabei die späteren Künstlergenerationen sträflich; so wurde der Blick versperrt auf Nürnbergs Anteil an der deutschen

Barockkunst.<sup>21</sup> Doch allein schon seine politische, aber besonders auch die wirtschaftliche Rolle im Alten Reich verbürgte kunsthistorisch, dass Nürnberg am Puls der Zeit blieb. Die Mobilität des frühneuzeitlichen Künstlers ließ Nürnberg an der europäischen Entwicklung teilhaben. Der Blick ist zu richten auf jene ‚Magnetfelder‘, die die Künstler anlässlich der Zusammenkunft von Würden- und Amtsträgern (Stichwort: temporäre Zentrumsbildung) in Nürnberg anzogen, und zum zweiten auf jene Nürnberger Künstlerwerkstätten, die wandernden Gesellen – Bildhauern, Glasmalern, Kupferstechern oder Malern – zeitweise Arbeitsmöglichkeiten boten. Beides formierte Wissensräume.

- 1 Georg Andreas Will: Die Geschichte der Nürnbergischen Maler=Akademie zum Gedächtniß ihrer hundertjährigen Dauer entworfen, Altdorf 1762, S. 6f.
- 2 Einen Überblick bieten Andreas Tacke und Franz Irsigler (Hrsg.): Der Künstler in der Gesellschaft. Einführungen in die Künstlersozialgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Darmstadt 2011.
- 3 Siehe die Aufstellung in: Der Kaiser in Nürnberg. Archivalienausstellung des Staatsarchivs in Nürnberg (...), bearb. von Fritz Schnelbögl, Nürnberg 1962, S. 29f. Nach 1612 werden die Abstände größer, 1658: Leopold I., 1704: Joseph I., 1712: Karl VI., 1745: Maria Theresia, 1790: Leopold II. und 1792: Franz II.
- 4 Andreas Tacke: „Centrum Europae“! Fragen zu Auswirkungen frühneuzeitlicher Kongreß- und Itinerarorte auf Kunst, Architektur und Kunsthandwerk, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2002 (Symposiumsbericht „Quasi Centrum Europae“, Nürnberger Kunst und Kunsthandwerk und ihre europäischen Kunden 1400–1800“, Germanisches Nationalmuseum; Nürnberg 4.–6. 10. 2000; hrsg. von Hermann Maué), S. 112–127.
- 5 Siehe Antje Oschmann: Der Nürnberger Exekutionstag 1649–1650. Das Ende des Dreißigjährigen Krieges in Deutschland (Schriftenreihe der Vereinigung zur Erforschung der Neueren Geschichte; Bd. 17), Münster 1991.
- 6 Rudolf Wackernagel: Selbstbiographie des jüngern Matthäus Merian, in: Basler Jahrbuch 1895, S. 227–244; bes. S. 237f.
- 7 Joachim von Sandrart: Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, Nürnberg 1675–1680. Faks. Neudr. mit einer Einleitung von Christian Klemm (Bd. 1 und 2) und von Jochen Becker (Bd. 3), 3 Bde., Nördlingen 1994; hier 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 324f. – Siehe zur Ausgabe auch die Forschungsplattform sandrart.net.
- 8 Sandrart 1679, S. 79.

- 9 Sandrart 1675, S. 18.
- 10 Siehe Andreas Tacke: Johann Hauer. Nürnberger Flach- und Ätzmalers, Kunsthändler, Verleger und Dürerforscher des 17. Jahrhunderts. Eine Fallstudie zur handwerksgeschichtlichen Betrachtung des Künstlers im Alten Reich, in: Andreas Tacke (Hrsg.): „Der Mahler Ordnung und Gebräuch in Nürnberg“. Die Nürnberger Maler(zunft)bücher (...) München/Berlin 2001, S. 11–141.
- 11 Marc Deramaix / Perrine Gaillard-Hallyn / Ginette Vagenheim / Jean Vignes (Hrsg.): Les académies dans l'Europe humaniste. Idéaux et pratiques, Genève 2008.
- 12 Sandrart 1675, S. 24.
- 13 Andreas Tacke (Hrsg.): „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, München/Berlin 2001, S. 256.
- 14 Achim Riether: Rudolf Meyer (1605–1638). Schweizer Zeichenkunst zwischen Spätmanierismus und Frühbarock. Katalog der Handzeichnungen, München 2002.
- 15 Siehe Lucas Heinrich Wüthrich: Das druckgraphische Werk von Mattaeus Merian d.Ae.; Bd. 2: Die weniger bekannten Bücher und Buchillustrationen, Basel/ Kassel 1972, S. 159f. Nr. 168.
- 16 Johann Gabriel Doppelmayr: Historische Nachricht von den Nürnbergerischen Mathematicis und Künstlern, (...). Nürnberg 1730, S. 97, und Georg Andreas Will: Nürnbergisches Gelehrten-Lexicon (...). Bd. 1, Nürnberg/Altdorf 1755, S. 142: „gieng er 1612 nach Nürnberg, hielt sich daselbst eine geraume Zeit auf, und zeigte seinen Fleiß in allerhand Arbeiten und Kunstsachen“.
- 17 Zu ihm – über den Index erschließbar – siehe Kristina Popova: Rekonstruktion der Dresdener Kunstammer auf der Grundlage des Inventars von 1640, in: Barbara Marx: Kunst und Repräsentation am Dresdener Hof, München/Berlin 2005, S. 170–196.
- 18 Zu beiden siehe Friedrich Klebe: Die Geschichte der Physik an der Universität Altdorf bis zum Jahre 1650, Erlangen 1908, bes. S. 83–105 und S. 113–169.
- 19 Siehe Harald Tersch: Österreichische Selbstzeugnisse des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit (1400–1650). Eine Darstellung in Einzelbeiträgen, Wien/Köln/Weimar 1998, S. 654–656 und S. 673f.
- 20 Doppelmayr 1730, S. 227f. Anm. qq; vgl. auch ebd., S. 97 Anm. cc.
- 21 Andreas Tacke: Das tote Jahrhundert, Anmerkungen zur Forschung über die deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 51 (1997), S. 43–70, und Andreas Tacke: 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.