

Andreas Tacke

## Der Blick zurück Zu den sozialhistorischen Wurzeln einer akademischen Künstlerausbildung

In Memoriam Bruno Bushart

Um im Jahre 1720 einen Konkurrenten loszuwerden, kannte der »kunstmahler« Eberhard Ihle kein Pardon: Zum einen schmähte er den Künstlerkollegen als »schmierer und vaganten«, der die Leute mit seiner Porträtmalerei hintergehen würde, zum anderen pochte er auf die strikte Einhaltung der Zunftordnung und forderte dessen Ausweisung aus der Stadt. Er hatte Erfolg.

In Vergessenheit geraten ist für die Frühphase der institutionalisierten akademischen Künstlerausbildung, die von Anbeginn von Kritik begleitet war, was man Dank der zahlreichen Gründungen von Akademien im deutschsprachigen Raum hinter sich lassen konnte: Der Künstler des Alten Reiches war nämlich über Jahrhunderte an Zünfte gebundener Handwerker gewesen und seine Ausbildung wie sein Arbeitsleben war weit von dem entfernt, was mit dem modernen Künstlerdasein verbunden ist.

Drei Beispiele, die aus historischer Perspektive die Jahrzehnte vor der Gründung der Düsseldorfer Akademie (1773) durch Carl Theodor als »Kurfürstlich Pfälzische Akademie der Maler-, Bildhauer- und Baukunst« in den Blick nehmen, können das jeweils schlaglichtartig verdeutlichen.

Eberhard Ihle (um 1677–1726), Stammvater einer verzweigten Malerfamilie, hatte sich in der schwäbischen Stadt Esslingen am Neckar eine marktbeherrschende Position erarbeitet, die empfindlich gestört wurde, als sich der nicht weiter zu verifizierende Maler Jünck (Juncker?) zeitweise in der Stadt niederließ. Dieser hatte sich, seinen Vornamen verschweigend die Stadtquellen, die den Streit festhalten, im Gasthof zum Goldenen Adler einlogiert und in dem zurückliegenden halben Jahr bereits einige der Ratsherren porträtiert. Schriftlich wandte sich Ihle am 22. Oktober 1720 mit der Beschwerde an den Rat der Stadt Esslingen<sup>1</sup>, dass Jünck »ein stümpler seye und ihm sein brod abschneide«. Er, der »weib und kinder« zu ernähren hätte, wäre ehrlicher Steuerzahler, während sein umhervagabundierender Konkurrent ohne Arbeitserlaubnis und außerhalb der Zunft mit seiner »schmiererey« das Geld einstecken würde.

1 Der Aufsatz ist dem Andenken von Prof. Dr. Dr. h.c. Bruno Bushart (1919–2012) gewidmet, dem die Forschung zur deutschen Renaissance- und Barockkunst vieles verdankt. Seine Erben, insbesondere Frau Prof. Dr. Magdalena Bushart (Berlin), haben mir seine wissenschaftliche Fotosammlung anvertraut, um sie auch zukünftig der Forschung weiter zugänglich zu halten; der umfangliche Buchbestand ging an die Universitätsbibliothek Trier.

Stadtarchiv Esslingen, L 120, F 180 D, Nr. 2. Die Zitate werden hier im Einzelnen nicht nachgewiesen; siehe den Quellenabdruck im Anhang.

Der Rat der Stadt Esslingen entschied schon wenige Tage später am 31. Oktober zu seinen Gunsten: »Eberhardt Iehle, kunstmahler, beschwert sich über den hier im gülden den adler sich auffhaltenden mahler Jünckhen, daß er ein stümpfer seÿe und ihme sein brod abschneide. Der Jünckh solle hinauß geschafft werden und wolle herr amtbürgermeister durch einen stattknecht dem wirth [vom Goldenen Adler] sagen laßen, daß er ihme außbieten solle.«<sup>2</sup> Das Zunftrecht hatte Ihle vor einem Konkurrenten bewahrt, denn auch in Esslingen waren die Maler als Handwerk reglementiert, aber auch – wie im geschilderten Fall deutlich wurde – durch deren Zunftordnungen geschützt.

Im Alten Reich entschied nicht die künstlerische Qualität darüber, ob jemand als Bildender Künstler sein Geld verdienen durfte, sondern formale und von der Zunft kontrollierte Vorschriften. Denn in Esslingen, wie anderenorts, durfte als Bildender Künstler nur arbeiten, wer zuvor eine ordnungsgemäße Ausbildung nachweisen konnte, ein Meisterstück anfertigte und das Bürgerrecht erworben hatte, letzteres wurde nur verheirateten Handwerkern – und dazu zählten auch die Bildenden Künstler – gewährt.<sup>3</sup>

Dies alles war in (Maler-)Ordnungen festgelegt, die quasi von der Wiege bis zur Bahre jene Bestimmungen enthielten, die die Ausbildung wie die Ausübung des Berufes reglementierten.<sup>4</sup>

In Esslingen nannten sich die Maler »Kunstmaler«, im Gegensatz zu den »Flachmalern«, die sich mit Zimmeranstreichen befassten und zum Gewerbe der Ipsper gehörten<sup>5</sup>, und waren als Maler in der Krämerzunft organisiert<sup>6</sup>, der ebenso die Apotheker, Bäcker, Beindreher, Buchbinder, Dreher, Glaser, Glasmaler, Gürtler, Knopfmacher, Nadler, Nestler, Papierer, Säckler und Sattler angehörten. Schon die Zusammenstellung dieser Sammelzunft verdeutlicht, dass die Lebenswelt des Künstlers anders ausgehen haben muss, als allgemein angenommen wird.<sup>7</sup>

2 Stadtarchiv Esslingen, Ratsprotokoll vom 31. Oktober 1720, Bl. 135.

3 Einen Überblick bieten Tacke/Irsigler 2011.

4 In zwei großen Forschungsprojekten meines Lehrstuhls für Kunstgeschichte an der Universität Trier erfassen und kontextualisieren wir diese Ordnungen. In dem ERC Advanced Grant »artifex«-Projekt »Redefining Boundaries: Artistic training by the guilds in Central Europe up to the dissolution of the Holy Roman Empire« sowie in dem DFG-Projekt »Edition der Zunftordnungen für Maler bis um 1800: Quellen zur Künstlersozialgeschichte aus den Archiven der Bundesrepublik Deutschland, Österreichs und der Schweiz«. Für Hinweise aus den Projekten habe ich erneut zu danken, an dieser Stelle besonders meinen Mitarbeiterinnen Marina Beck M. A. (Trier), Elsa Oßwald M. A. (Trier) und Dr. Ursula Timann M. A. (Nürnberg).

5 Pfaff 1852, 733.

6 Allgemein zum Malerhandwerk in Esslingen siehe Maurer 1870, 707.

7 Nach unserem Forschungsstand ist zu Düsseldorf keine Malerordnung überliefert, jedoch zu Neuss die Entwürfe eines Amtsbriefes der »Glaser, Maler, Bilderschneider und Wappensticker« aus den Jahren 1570 und nur leicht modifiziert von 1573: Stadtarchiv Neuss, B.02.01/III D 2; Zunftbuch II, Bl. 37–39 (anno 1570) und Bl. 40–42v (anno 1573). Siehe den Abdruck in: Quellen zur Rechts- und Wirtschaftsgeschichte der rheinischen Städte. Kurkölnische Städte, I.: Neuss. Bearbeitet von

Denn im Mittelalter und der Frühen Neuzeit war die Tätigkeit der Künstler, wie Bildhauer, Grafiker oder Maler, nicht als ›Freie Kunst‹ anzusehen sondern, wie schon das Beispiel Esslingen zeigt, die Ausübung eines Gewerbes wie beispielsweise das der Gürtel- oder Knopfmacher. Bildende Künstler durchliefen wie diese eine mehrjährige Lehr- und Gesellenzeit, mussten auf Wanderschaft gehen und nach ihrer Rückkehr unter Aufsicht ihr Meisterstück anfertigen. Mitunter wurden die Größe, das Thema und Technik für das anzufertigende Kunstwerk vorgegeben, oftmals wurden die Meisterstücke den Rathaussammlungen einverleibt. Erst nach der bestandenen Meisterprüfung konnten die Bildenden Künstler, nachdem sie zuvor in den Stand der Ehe getreten waren, das Bürgerrecht erwerben und eine eigene Werkstatt als Bildhauer, Grafiker oder Maler betreiben. Die Zahl der Lehrlinge und Gesellen, in der Regel waren nur ein oder zwei zugelassen, die sie ausbilden bzw. einstellen durften, war ebenso geregelt, wie der Einkauf der Arbeitsmaterialien und letztendlich der Verkauf der Kunstwerke selbst. Wollten sie sich, wie im geschilderten Fall des Maler Jünck, in einer anderen Stadt als Künstler niederlassen, mussten sie nach der Vorlage ihres Lehr- und Gesellenbriefes erneut ein Meisterstück anfertigen und das dortige Bürgerrecht erwerben.

So erging es auch Ihles Enkel Johann Eberhard (1727–1814), als er von Esslingen nach Nürnberg zog. Am 2. August 1756 wird sein Antrag im Nürnberger Rathaus beraten: »Dem Kunstmaler Johann Eberhard Ihlen, ist zwar mit dem gebetteten Bürgerrecht alhier zu willfahren, jedoch aber, soll man vorhero noch zu fragen lassen, warum die alte Gewohnheit, da dergleichen Künstler zu Beweisung ihrer Geschicklichkeit, und zum Angedencken, ein Probstück auf das Rathhauß zu verehren, sind gehalten gewesen, abgekommen, und ob solche nicht wiederum eingeführet werden könne.«<sup>8</sup>

Wenige Jahre vor der Gründung der Düsseldorfer Akademie verwies der Nürnberger Rat beim Bürgeraufnahmegesuch des späteren Direktors der Nürnberger Akademie<sup>9</sup> Johann Eberhard Ihle, er amtierte von 1771 bis 1811, auf die Malerordnung, dass bei einem Stadtwechsel ein Meisterstück (= »Probstück«) vorzulegen und der Rathaussammlung »zu verehren« sei.<sup>10</sup>

Unser zweites Beispiel: 1766 versucht der Maler »Anton Debeli« (Anton Döbelin aus Rheinfeldens?<sup>11</sup>) mit dem Zeugnis seiner Ausbildung an der Wiener Akademie sich in Freiburg im Breisgau als Bildender Künstler niederzulassen. Der Magistrat der Stadt verwehrt ihm das mit dem Hinweis, dass die Zunftordnung der Maler anzuwenden sei und er deshalb nur als Malergeselle einem ortsansässigen Künstler zuarbeiten könnte, was Debeli jedoch ablehnt. Auch sein weiteres Insistieren auf seiner akademischen

---

Friedr.(ich) Lau. Bonn 1911, 246–249 Nr. 181 (anno 1570). Für Auskünfte danken wir Dr. Annetrin Schaller und Dipl.-Archivarin Sandra Gesell (Stadtarchiv Neuss).

8 Stadtarchiv Nürnberg, Rst. Nbg., Rep. 60a, Ratsverlässe Nr. 3782, Bl. 40–40v.

9 Kluxen 1999, 167–207, bes. 177. Zur Gründungsphase siehe Tacke 2012a.

10 Siehe in Zukunft die von mir betreute Dissertation von Elke Valentin M. A.: »Gemäldesammlungen in deutschen Rathäusern der Frühen Neuzeit bis zu ihrer Auflösung am Ende des Alten Reiches unter besonderer Berücksichtigung Nürnbergs« (Arbeitstitel).

11 Dieser wird 1777 für fünf Altargemälde in Kaiseraugst (Schweiz, Kanton Aargau) bezahlt, siehe Laur-Belart 1962, 228.



Künstlerausbildung half ihm nichts, da der Ratsbescheid zwei Jahre später von der kaiserlich-königlichen vorderösterreichischen Regierung am 19. Oktober 1768 bestätigt wurde; der Antragsteller musste die Stadt verlassen: »Der Magistrat hat den sich hier aufhaltenden Mahler Anton Debeli ganz recht verbeschäydet, daß wenn er sich hier nicht als Geselle eindingen will, er seinen Weeg weiter nehmen solle; immaßen man nicht gestatten kan, daß er als ein Fremder seine Kunst in der Stadt Freyburg zum Nachstandt deren verbürgerten Mahlern, welche ihre Steuern und Abgaaben Ihre Mayestät etc. und dem städtischen gemeinen Weesen entrichten müsen, so plathin auszuüben, worzu ihne das hier anschließige und ihme wider zu restituirende Attestat von der Wiener Mahler- und Bildhauer-Accademie noch lange nicht berechtiget.«<sup>12</sup>

Der Vorgang belegt drastisch, dass das städtische Zunftrecht den Arbeitsmarkt kontrollierte und dass auch Bildende Künstler als Handwerker davon erfasst wurden. Wer, um beim Freiburger Exempel zu bleiben, keine von einer Zunft beglaubigte Ausbildung als Maler vorweisen konnte, erhielt keine Arbeitserlaubnis und damit keinen Zugang zu Kunstaufträgen. Manchenorts durfte er nicht einmal seine mitgebrachten Kunstwerke feilbieten und musste unverrichteter Dinge weiterziehen, wenn nicht gerade Messe war, wie anlässlich kirchlicher Festtage, während dessen kurzfristig andere Verkaufsbedingungen galten.

Unser drittes und letztes Beispiel rückt zeitlich noch näher an den Anfang (1773) der Düsseldorfer Akademie und vermag auch damit deutlich zu machen, vor welcher Folie sich deren Gründung abhebt.

Drei ortsansässige Maler im schwäbischen Donauwörth, unter ihnen der berühmte gewordene Freskant Johann Baptist Enderle (1725–1798), beschwerten sich am 22. September 1769 beim Rat der Stadt über »Dominicus Wöhrle, burgerlicher bildtmahler«, weil dieser Häuser freskieren bzw. anstreichen sowie in Öl malen und damit das Einkommen der drei Maler beeinträchtigen würde: »Johann Baptist Enderle, Joseph Antoni Wunder und Joseph Leithgradt, alle 3 burgerliche mahler alhier, bringen hiemit beschwerend vor und an, wie das sich Dominicus Wöhrle, burgerlicher bildtmahler, [...], mehr mahlen ungescheut angemasset, ihnen in ihrer kunst und brodt eintrag öffentlich zu machen und die behausungen in fresco, da doch ihme so wohl dises als mit oehlfarben zu mahlen und an zu streichen mit nichten gebühret herab zu mahlen, mit gehorsamster bitte, ihme solchen unfueg bey fixierendem poenfahl in gnaden abzustellen, als solch pfuscherey derley bildt mahleren anderstwo auch nicht gestattet wirdt, und sie, mahler, bey ihrer gerechtsame zu manutenieren.«<sup>13</sup>

Obwohl es keine »klassische« Malerordnung in Donauwörth nach dem jetzigen Forschungsstand gab, war es offensichtlich dennoch möglich, Tätigkeitsbereiche der Maler untereinander abzugrenzen. So konnte man Wöhrle (Werle), der nur als Mitmeister in die Zunft aufgenommen worden war, zwingen, auf bestimmte Kunstaufträge zu verzichten. Er wird von den Beschwerdeführern als »bildtmahler« bezeichnet, was ganz offensichtlich nicht gleichzusetzen ist mit »Maler«.

12 Stadtarchiv Freiburg, C1 Gewerbe und Handel 23 Malerzunft zum Riesen, 10–3.

13 Stadtarchiv Donauwörth, RP 22.9.1769, Bl. 276r–v; vgl. Dasser 1970, 11.

Die Definition des >Bildermalers< (Bildmaler, Bildlesmaler) ist uneinheitlich. Darunter sind zum einen Maler von Stammbuchblättern, Miniaturbildern oder anderer Arbeit mit Wasserfarben zu verstehen. In Mindelheim waren die Bildermale mit der Herstellung, dem Druck und der Bemalung von kleinen Andachtsbildern beschäftigt, stellten also Druckgrafik her.<sup>14</sup> Bildermaler werden aber auch in Zusammenhang mit der Hinterglasmalerei erwähnt; auch die Hersteller von Gussbildern nannten sich zuweilen Bildermaler.<sup>15</sup>

>Maler< sind im Mittelalter, aber vor allem bei dem Ausdifferenzierungsprozess der Professionalisierung der einzelnen Berufe in der Frühen Neuzeit nicht gleich >Maler<. Wichtiger in unserem Fall, als die Trennung nach Gattungen (Landschaft, Historien, Porträt, Stillleben, etc.), ist deren Unterscheidung nach ausgeübten Maltechniken. In Donauwörth war dem Künstler Wöhrle laut Aussage der Kläger verboten, der Ölmalerei nachzugehen. Und, in Donauwörth war das Freskieren/Streichen von Häusern offensichtlich auch den Malern vorbehalten, und damit den drei Beschwerdeführern, und nicht den Bildermalern. Anderenorts überließ man das Freskieren/Streichen den >Tünchern<, die aber bei Fenster- und Türöffnungen keinen ornamentalen Schmuck oder eine architektonische Rahmung anbringen durften, von der Ausführung von figürlicher Malerei an den Hauswänden ganz zu schweigen.<sup>16</sup>

Die drei vorgestellten Einzelfälle mögen für das Ganze stehen: Die Künstlersozialgeschichte war bis um 1800, als im Zuge der napoleonischen Umwälzungen die Zünfte mitsamt dem Alten Reich aufgehoben wurden, davon geprägt gewesen, dass der Bildende Künstler dem Handwerk zugehörig war. Und dies im Sinne der mittelalterlichen, frühneuzeitlichen Ständegesellschaft – sie zählten zu dem untersten, dem dritten Stand. Auch wenn es aus heutiger Sicht schwerfällt, bei Malern wie Albrecht Altdorfer, Lucas Cranach und Albrecht Dürer oder bei dem Bildschnitzer Tilman Riemenschneider an enge Zunftordnungen zu denken, sie unterlagen um 1500 diesen ebenso, wie die Maler oder Bildhauer des 17. oder 18. Jahrhunderts. Alle mussten sich Vorschriften unterwerfen, die haarklein den Weg der Ausbildung und später der Meisterprüfung vorgaben, aber auch die Führung der eigenen Werkstatt und letztendlich den Verkauf der Kunstwerke regelten. An Paragraphen, die vor dem privaten bzw. intimen Bereich ebenfalls nicht Halt machten, denn eine Ausbildung konnte damals nur erfolgreich zu Ende führen, wer in der Lehrzeit keusch gelebt hatte. Meister hingegen konnte man wiederum nur werden – und damit das Recht zur Führung einer eigenen Werkstatt erlangen –, wenn man zuvor in den Stand der Ehe getreten war.

Der einzige Bereich, der sich der Aufsicht der (städtischen) Obrigkeit weitgehend entziehen konnte, waren die Zunftfeste, deren Rituale in den Bereich des Okkulten gehören. Sie dienten zur Markierung der einzelnen Ausbildungsabschnitte, beispielsweise des Wechsels vom Lehrlings- in den Gesellenstand, der Feier der bestandenen Meisterprüfung oder wurden abgehalten, wenn wandernde Bildhauer- oder Malerge-

14 Vgl. Zoepfl 1948, 222.

15 Siehe Spamer 1930, 117.

16 Tacke, Andreas 2001, 24 f. Zum Nürnberger >Tüncherhandwerk< siehe Jegel 1965, 630–633.



sellen in eine fremde Stadt kamen und von den ortsansässigen Künstlerkollegen willkommen geheißen wurden.<sup>17</sup> Von diesen Zunftfesten der Bildenden Künstler führt eine lange Traditionskette über die Akademiefeste des 19./20. Jahrhunderts bis hin zu den Künstlerfesten der Gegenwart.<sup>18</sup>

Die Forschung zur Künstlergeschichte als Handwerksgeschichte fand in der Kunstwissenschaft der Nachkriegsjahrzehnte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nicht statt. Zu sehr klebte an ihr offenbar die braune Soße des »Deutschen Handwerks«, mit seinen vermeintlich »germanischen handwerklichen Techniken«<sup>19</sup>, als dass man sich der Zunftgeschichte hätte zuwenden wollen. Damit ließ man aber – anders als in der Geschichtswissenschaft – nicht nur eine Forschungslücke klaffen, sondern nahm dabei auch in Kauf, dass aus der NS-Zeit stammende Titel immer noch als »Referenzwerke« erhalten müssen.<sup>20</sup> Der Anschluss an die moderne, von der Geschichtswissenschaft geprägte Zunftforschung ist im Rahmen einer Künstlersozialgeschichte für die Kunstwissenschaft nachzuholen.

Dazu zählt, dass anders, als bei den Künstlern der Moderne – wobei die Düsseldorfer Akademie mit Josef Beuys oder Markus Lüpertz idealtypische Beispiele hätte –, sich der mittelalterliche, frühneuzeitliche Künstler durch Kleidung nicht als Künstler stilisieren konnte. Sein Äußeres war durch die Bestimmungen seines Standes in den Kleiderordnungen festgeschrieben. Sie war, wie – um beim Esslinger Beispiel der Gürtel- und Kopfmacher zu bleiben – die des Handwerks und wies den Bildenden Künstler schon optisch der Handwerksgruppe innerhalb des dritten Standes zu. Ausbruchsversuche gab es immer wieder, wie beispielsweise durch Albrecht Dürer<sup>21</sup>, Peter Paul Rubens<sup>22</sup> oder Jean-Siméon Chardin<sup>23</sup> und Jean-Etienne Liotard<sup>24</sup>, aber diese wohl kalkulierten Verstöße bestätigen die Regel umso nachhaltiger. Beispielsweise konnten die Künstler nur bestimmte Stoffe oder Pelze für ihre Kleidung verwenden oder nur eine sehr begrenzte Anzahl an Ringen (– nichts für Lüpertz –) tragen, wobei die Menge des für den Schmuck verarbeiteten (Edel-)Metalls ebenso festgelegt war, wie die Anzahl und Größe der verwendeten (Edel-)Steine.

17 Tacke 2009.

18 Siehe dazu mein Teilprojekt »Künstlerfeste« meiner »Trierer Arbeitsstelle für Künstlersozialgeschichte«, TAK (»Social History of the Artist Research Centre«, SHARC): >www.tak.uni-trier.de<.

19 Herausgegriffen, aber prägnant das Buch von Johann von Leers (1902–1965): »Das Lebensbild des Deutschen Handwerks« (München: Zeleny 1938).

20 Das Thema soll aus kunstgeschichtlicher Perspektive im Rahmen meiner o. g. Drittmittelprojekte (siehe Anm. 4) wissenschaftsgeschichtlich mit behandelt werden; es ist zu anspruchsvoll, um nur gestreift zu werden. So ist das Buch von Konrad Gatz »Das deutsche Malerhandwerk zur Blütezeit der Zünfte« (München o. J. [1937]) ein solches »Referenzwerk«, welches – abgesehen von seinem Sprachgebrauch – jedoch nach wie vor Lesenswertes enthält.

21 Zitzlsperger 2008. Das Büchlein baut auf den Ergebnissen von Bulst u.a 2002 auf.

22 Büttner 2006, v. a. 101–108 »Bilder und Selbstbilder«.

23 Denk 2001.

24 Denk (im Druck).

Dies alles war durch Polizeiordnungen geregelt<sup>25</sup>, denn die Kleiderordnungen zu überwachen war eine städtische Aufgabe, zu der eigens Personal abgestellt wurde. Dieses patrouillierte auf Straßen und Plätzen und tauchte bei Feiern im öffentlichen Raum – wie Wirtshäusern – auf, um die Kleidung der Gäste in Augenschein zu nehmen und bei Verstößen gegen die Kleiderordnungen gegebenenfalls Anzeige zu erstatten.<sup>26</sup>

Die Aspekte, unter denen das Thema der Künstlersozialgeschichte vertieft werden könnte, sind vielfältig und als einen ersten Schritt in diese Richtung kann man die jüngsten Publikationen zur Künstlersignatur<sup>27</sup>, den Künstlertestamenten<sup>28</sup> oder die der Künstlergrabmäler<sup>29</sup> ansehen.

Doch bedarf es an dieser Stelle nicht der weiteren thematischen oder vertiefenden Ausfächerung, da hoffentlich hinlänglich deutlich geworden ist, dass mit den zunehmend flächendeckenden Akademiegründungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Entwicklung eingesetzt hatte, die den Widerspruch zwischen Anspruch und Wirklichkeit auflösen wollte. Denn das zunftgebundene Künstlerdasein spiegelte in den sich wandelnden Zeiten kaum noch die Entwicklungen wider, die auch die Bildenden Künstler im gesellschaftlichen Modernisierungsprozess erfasste. Dass diese mit dem Wechsel von der handwerklichen hin zur akademischen Künstlerausbildung vom Regen in die Traufe kam, bescheinigten ihr bald die ersten Kritiker – die Akademiekritik begleitete von Anfang an (bis heute) die akademische Künstlerausbildung –, doch sollte man aus historischer Perspektive mit dem distanzierten Blick nicht verkennen, welches neue Kapitel in der Künstlersozialgeschichte mit dem Wechsel der Ausbildungskompetenz aufgeschlagen wurde.

Verkennen sollte man auch nicht, dass dieser Prozess die Strukturen von langer Dauer nicht von heute auf morgen beendete – oder vorsichtiger: transformierte –, sondern dass die Bildenden Künstler schon früher versuchten eine (wenn auch vergebliche) Veränderung ihrer gesellschaftlichen Situation zu erreichen.

Auch die Nobilitierungsbemühungen, die angewandten Strategien – beispielsweise mittels der Kleidung, der Signaturpraxis oder allgemeiner durch den Lebensstil –, haben tief in den Jahrhunderten verankerte Wurzeln, die freizulegen ein Teil der Forschung zur Künstlersozialgeschichte sein sollte.

Fest steht, dass das Pochen auf eine akademische und damit theoretisch fundierte, im Gegensatz zur einer (und hier ist der Begriff sozialhistorisch zu verstehen) handwerklichen Ausbildung, aus kunsthistorischer Sicht die Jahrhunderte der Frühen Neuzeit prägte.<sup>30</sup>

Nach dem Stand der Forschung lassen sich derzeit nur sehr allgemeine Aussagen machen, die bisher nur durch Einzelbeobachtungen untermauert werden können. Es

---

25 Weber 2002.

26 Auf Nürnberg bezogen siehe Zander-Seidel 1990, 297.

27 Hegener 2013.

28 Hegener/Schwedes 2012.

29 Münch/Herzog/Tacke 2011.

30 Tacke 2012b.

wäre vonnöten, das Material einmal zusammenzufassen und zu einer Synthese zu gelangen: Bild- und Textquellen belegen, dass die (europäischen) Künstler über Jahrhunderte das Thema >der Künstler in der Gesellschaft< immer virulent hielten und auf eine (vergebliche) Veränderung ihrer Situation drängten.

Vorsichtiger wäre indes nicht von >den< Künstlern zu sprechen und zurückhalten-der zu formulieren, dass diese Diskurse ausschließlich von jenen Künstlern geführt wurden, die auch heute noch eine vielbeachtete Stellung in der Kunstgeschichte haben. All jene, die von der starken Reglementierung des Zugangs zum (Kunst-)Markt profitierten, da sie sich – um es deutlich zu sagen – bei stärkerer Konkurrenz nicht hätten behaupten können, zählten über die Jahrhunderte zu den beharrenden Kräften, die von dem Zunftsysteem geschützt wurden und Neuerungen deshalb ablehnten. Sie, die heute Vergessenen, prägten das städtische Kunstleben, nicht jene, die die Kunstwissenschaft mit Monografien bedacht hat.

Diese beharrenden Kräfte der heute Namenlosen<sup>31</sup> sollten über viele Generationen die Oberhand behalten und diejenigen, die dagegen vergeblich anrannten, blieb das >Wehklagen<, wie beispielsweise keinem geringeren als Albrecht Dürer. Dieser war zweimal in Italien und hat vor seiner Rückkehr dem in der Nürnberger Heimat zurückgebliebenen Freund und Humanisten Willibald Pirckheimer am 13. Oktober 1506 geschrieben: »O wy wirt mich noch der sunen friren. Hÿ pin jch ein her, doheim ein schmarotzer etc.«.<sup>32</sup> Dürer klagt also von Venedig aus, wo er eine andere Form des Künstlerverständnisses angetroffen hatte als in seiner Heimatstadt, dass es ihm noch nach der Sonne frieren würde, wenn er von Italien nach Nürnberg zurückkehre, denn in Venedig sei er ein Herr und zuhause ein Schmarotzer.

Auch für eine aufgeschlossene Käuferschicht bestimmt, überlieferten uns die vergeblich auf Neuerungen ringenden Künstler Bilddiskurse, die aus dem Blickwinkel der Künstlersozialgeschichte lesbar werden.<sup>33</sup> Denn der Wunsch nach einer akademischen, auf theoretischen Prämissen beruhenden Künstlerausbildung liegt sehr viel weiter zurück, als die späten Akademiegründungen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts<sup>34</sup> verraten lassen.

31 Im Sinne, dass wir heute mit diesen Namen keine Werke mehr verbinden können. In der Nürnberger Quellenedition (siehe Anm. 16) haben wir Hunderte von Künstlernamen aus den Archiven zusammenstellen können, die alle unbekannt sind. Was haben sie gemacht, wovon haben sie gelebt? Vgl., immerhin auf Florenz bezogen, zu einem ähnlichen Befund Jacobsen 1998.

32 Rupprich 1956, 59, Zeile 90–91 und dort Anm. 34.

33 Tacke 2013.

34 Aus gegebenem Anlass sei herausgegriffen Bushart, B.(runo): Die Augsburger Akademien. In: Academies between Renaissance and Romanticism of Art (Leids Kunsthistorisch Jaarboek; 5/6). 's-Gravenhage 1989, 332–347.



## Anhang

## Quelle 1:

Beschwerde des Kunstmalers Eberhard Ihle über den Maler Jünck, der seit einem halben Jahr beim Goldenen Adler wohnt, wegen Eingriffs in sein Handwerk; 22. Oktober 1720

Stadtarchiv Esslingen, L 120, F 180 D, Nr. 2

Hoch edel gebohrne hoch edel gestreng / hoch gelehrte wohl edel vöst hochgeachte fürsichtig / hoch- und wohlweiße herrn, herr burgermeister / und rath

Innsonderß grossgünstige hoch- und viehl geehrteste herren

Nachdeme sich der Jünckh schon vor einem halben jahr allhier / eingefunden, vor einen kunstmahlern sich außgegeben / und einige herrn des rathß alß ein grosser künstler / abzumahlen perßuadirt, hernach mahls, alß man seine / schlechte proben der mahlerey kunst ersehen und ein jeder / ohnpaßionirter, so die geringste nachricht dar von hat, / mit warheits grund attestiren muß, daß er ein ohn= / erfahrner und ohnschuldiger künstler, wohl aber vor / einen schmierer und vaganten passiren kan, wie er // dann, alß seine schlechte arbeits wenig mehr angestanden / er ein theatrum auffgerichtet, schlechte und einfältige / sachen prasentiret, umb die leuth auff solche arth / umbs gelt zu bringen. Seine einfalt hierinnen auch / dem vernehmen nach verständigen herrn nicht viehl zu be= / suchen mehr beliebt, mithin weilen er auch auff dieße / arth nichts fernners erhaschen können, auff aller vaganten / arth sich geleet, von hauß zu hauß prasentiret, mich / verachtet und seine schmiererey dagegen recommendirt, / mithin doch mir, meinem weib und kindern, da ich alle / bürgerliche praestanda gehorsambst und schuldigster / massen praestire, gottloser und ohnverantwortlicher / weise das stückhlein brodt abgeschnitten und gleich wie / alle vaganten und commedianten gezeug die zung meisterlich / zu gebrauchen wissen, so gehet dem Junckh und seinem / gesind darvon nichts ab; und so sie alles genugsamb / außspolirt, wüschten sie den mund und suchen andere / orth, die leüthe zu hindergehen, ohne daß das publicum / einigen kreuzer [?] nutzen von ihnen hat und doch gleichwohlen einen eigenen / rauch und oeconomie führet, wie ein / burger oder angenommener beßitzer. Wäre er nach seinem / außgeben ein künstler, hätte nicht nöthig, so herumb / zu vagiren, dann Franckhfurth ein solcher orth, da viehle / patronen der künstler nebst guter bezahlung seindt. / Weilen er aber seinem herrn vatter under das gesicht / wegen seines herum vagirens nicht darff, viehlleicht / auch nicht mehr in die statt, so mir zwar noch ohn= // bekhandt, zu sehen, ohnvorschreiblichen ihme anzubefehlen, daß / er seinen abmarch ein mahl nehme. Gleichwie / nun die grosse sorgfalt eines hoch edlen magistrats / vor ihre bürger all zeit kan angerühmet werden, alß / getröste mich auch underthönigster knecht hochgenaig= / tister willfahr; wäre er ein künstler statt des stemp= / lers, wolte mich schohnen, wider ihn zu beschwehren, / doch könnte ich ausserhalb durch sein fernners hier= / seyn in verachtung gerathen, da ja ein hochedler magistrat nicht / unbewust, daß ich niemahlen wieder / den ehemahls hier gewesenenen herrn Fuchßen, / der doch den gantzen rath abgemahlet, / alß

einen veritablen mahler von / profession auch niemahlen zu beschweren / begehrt habe; lebe der underthenigsten / hoffnung, man werde mich alß burger, welcher zeith / schon über 400 f. löblichem publico beygetragen und / ausser solche arthe nimmer subistiren [sic!] könnte hochgenaig= / tist consideriren und vor fernern schaden conserviren, / dormit mich hochgenaigdigster will fahr nebst underthenigster / empfehlung verharre. Esslingen, den 22. October / etc. 1720.

Hoch- und wohledlen magistrats

Underthönig gehorsambster

Eberhardt Ihlen, kunstmahler.

Underthönigs memo= / riale an / hoch- und wohl edlen / magistrat, kayserlichen freyen / reichß statt Esslingen

Eberhardt lehle, / kunstmahler, / beschwehrt sich / über den hier im / guldenen adler / sich aufhaltenden / mahler Jünckhen, / daß er ein stümp= / ler seye und ihm / sein brod abschnei= / de.

Lectum in senatu / den 31. Octobris 1720.

ut intus

Quelle 2:

Behandelt wird am 31. Oktober 1720 die Beschwerde des Kunstmalers Eberhardt Lehle über den Maler Jünck. Es wird entschieden, dass dieser aus dem Gasthof ausziehen und die Stadt verlassen soll.

Stadtarchiv Esslingen, Ratsprotokoll, S. 135

Lehle mahler

Eberhardt lehle, kunstmahler, beschwert / sich über den hier im guldenen adler / sich auffhaltenden mahler Jünckhen, daß / er ein stümppler seye und ihme sein brod / abschneide.

Jünck

Der Jünckh solle hinausß geschafft wer= / den und wolle herr amtsb[ü]rg[e]rm[ei]st[e]r / durch einen stattknecht dem wirth / sagen laßen, daß er ihme außbie= / ten solle.

Quelle 3:

Angedrohte Ausweisung des Malers Anton Debeli (Döbeli), wenn dieser sich nicht als Geselle verpflichten will, vom 6. September 1766.

Stadtarchiv Freiburg, C1 Gewerbe und Handel 23 Malerzunft zum Riesen, 10–3

Der Magistrat hat den sich hier / aufhaltenden Mahler Anton Debeli / ganz recht verbschäydet, daß wenn / er sich hier nicht als Geselle ein= / dinge will, er seinen Weeg wei= / ter nehmen solle; immaßen / man nicht gestatten kan, daß er / als ein Fremder seine Kunst in / der Stadt Freyburg zum Nachstandt / deren verburgerten Mahlern, wel= / che ihre Steuern und Abgaaben / Ihre Majestät etc. und dem städ-

tischen / gemeinen Weesen entrichten müsen, / so platthin auszuüben, worzu / ihne das hier anslüssige und / ihme wider zu restituirende Attestat / von der Wiener Mahler- und / Bildhauer-Accademie noch lange / nicht berechtiget.

Ein welches also Ma= / gistratus ihme, Debeli, zu be= // bedeuten hat. Freyburg, den / 19ten Octobris 1768

K.K.V.Ö. Regierung

und Kammer

Heinrich Freyherr von Kageneck

[ ... ]

Quelle 4:

Beschwerde der Maler gegen den Bildmaler Dominicus Wöhrle, dass dieser Häuser freskiere und in Öl male; 22. September 1769.

Stadtarchiv Donauwörth, RP 22.9.1769, fol. 276r-v

Beschwerde wider / Dominicus / Wörle mahlen / betr.

Anbringen

Johann Baptist Enderle, Joseph Antoni / Wunder und Joseph Leithgradt, alle 3 / burgerliche mahler alhier, bringen hiemit / beschwerend vor und an, wie das sich / Dominicus Wöhrle, burgerlicher bildtmahler / zugegen seines unterm 24ten Februar / anno 1760 selbst von sich gestellten revers, / wo solcher jungsthin durch herrn handtwerchs / commissarium Johann Georg Mezger / in originali schon beÿe löblicher conferenz / vorgewisen worden, mehr mahlen un= / gescheut angemasset, ihnen in ihrer / kunst und brodt eintrag öffentlich zu // machen und die behausungen in fresco, / da doch ihme so wohl dises als mit oehl= / farben zu mahlen und an zu streichen / mit nichten gebühret herab zu mahlen, mit / gehorsamster bitte, ihme solchen unfueg beÿ fixierendem / poen=fahl in gnaden abzustellen, als solch / pfuschereÿ derley bildt mahleren anderstwo / auch nicht gestattet wirdt, und sie, mahler, beÿ / ihrer gerechtsame zu manutenieren.

Resolutum

Sollen beede thaile gegen ein ander / auff der canzleÿ vernommen werden.



## Literaturverzeichnis

- Bulst, Neithard u. a. (2002): Bildnisse Christoph Ambergers im Spannungsfeld von Rechtsnorm und gesellschaftlichem Spannungsfeld. *Saeculum* 53, 21–73.
- Bushart, Bruno (1989): Die Augsburger Akademien. In: *Academies between Renaissance and Romanticism of Art* (Leids Kunsthistorisch Jaarboek; 5/6). 's-Gravenhage, 332–347.
- Büttner, Nils (2006): Herr P. P. Rubens. Von der Kunst, berühmt zu werden. Göttingen.
- Dasser, Karl Ludwig (1970): Johann Baptist Enderle (1725–1798). Ein schwäbischer Maler des Rokoko. Weißenhorn.
- Denk, Claudia (2001): Chardin n'est pas un peintre d'histoire, mais c'est un grand homme: les autoportraits tardifs de Jean-Siméon Chardin. In: Gaetgens, Thomas W. u. a. (Hgg.): *L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle*. Paris, 279–297.
- Denk, Claudia (im Druck): At any price! Jean-Etienne Liotard's strategies of self-marketing and the >extravagance de son prix<. In: Münch, Birgit Ulrike/Tacke, Andreas (Hgg.): *Price formation in late medieval and early modern art markets*.
- Hegener, Nicole (Hg.) (2013): *Der Künstler und sein Werk. Signaturen europäischer Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Petersberg.
- Hegener, Nicole/Schwedes, Kerstin (Hgg.) (2012): *Künstler und der Tod: Testamente europäischer Künstler vom Spätmittelalter bis zum 20. Jahrhundert*. Würzburg.
- Jacobsen, Werner (1998): *Die Maler in Florenz zu Beginn der Renaissance* (Italienische Forschungen. 4. Folge. Bd. 1). München.
- Jegel, August (1965): *Alt-Nürnberger Handwerksrecht und seine Beziehungen zu anderen Nürnberg*.
- Laur-Belart, Rudolf (1962): *Geschichte von August und Kaiseraugst (Quellen und Forschungen zur Geschichte und Landeskunde des Kantons Baselland; 4)*. Liestal.
- Kluxen, Andrea M. (1999): Die Geschichte der Kunstakademie in Nürnberg 1662–1998. In: *Jahrbuch für Fränkische Landesgeschichte* 59, 167–207.
- Maurer, Georg Ludwig von (1870): *Geschichte der Städteverfassung in Deutschland*. Bd. 2. Erlangen.
- Münch, Birgit Ulrike/Herzog, Markwart/Tacke, Andreas (Hgg.) (2011): *Künstlergrabmäler. Genese – Typologie – Intention – Metamorphosen*. Petersberg.
- Pfaff, Karl (1852): *Geschichte der Reichsstadt Eßlingen*. Esslingen.
- Rupprich, Hans (Hg.) (1956): *Dürer. Schriftlicher Nachlass*. Bd. 1. Berlin.
- Spamer, Adolf (1930): *Das kleine Andachtsbild, vom XIV. bis zum XX. Jahrhundert*. München.
- Tacke, Andreas (Hg.) (2001): »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.
- Tacke, Andreas (2009): »... auf Niederländische Manier«. Sandrarts römisches Willkommensfest im Lichte der Künstlersozialgeschichte. In: Ebert-Schifferer, Sybille/Mazzetti die Pietralata, Cecilia (Hgg.): *Joachim von Sandrart, Ein europäischer Künstler und Theoretiker zwischen Italien und Deutschland* (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana; 4 = Rom und der Norden, Wege und Formen des künstlerischen Austauschs; 3). München, 9–20.

- Tacke, Andreas (2012a): »Sie nimmt hinweg und glättet«. Zu den Anfängen einer akademischen Künstlerausbildung in Nürnberg: 1662. In: 350 – Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg. Nürnberg, 28–45.
- Tacke, Andreas (2012b): »worzu die Academien dienen« – Sandrart lernt von Honthorst. In: Anna Schreurs (Hg.): Unter Minervas Schutz. Bildung durch Kunst in Joachim von Sandrarts »Teutscher Academie«. Wolfenbüttel, 101–111.
- Tacke, Andreas (2013): Kunst als Unterrichtsmaterial. Zur Vorgeschichte von Akademiesammlungen. In: Kat. d. Ausst. »Akademie. Sammlung. Krahe. Eine Künstlersammlung für Künstler«, Düsseldorf (Museum Kunstpalast) 2013 (im Druck).
- Tacke, Andreas/Irsigler, Franz (Hgg.) (2011): Der Künstler in der Gesellschaft. Einführungen in die Künstlersozialgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Darmstadt.
- Weber, Matthias (2002): Die Reichspolizeiordnungen von 1530, 1548 und 1577. Historische Einführung und Edition (Ius commune; Sonderheft 146). Frankfurt am Main.
- Zander-Seidel, Jutta: Textiler Hausrat. Kleidung und Haustextilien in Nürnberg von 1500–1650. Berlin/München 1990.
- Zitzlsperger, Philipp (2008): Dürers Pelz und das Recht im Bild – Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte. Berlin.
- Zoepfl, Friedrich (1948): Die Geschichte der Stadt Mindelheim. Mindelheim.