



# — Kunstgeschichte als Zunftgeschichte: Der Künstler als Handwerker im Alten Reich

von Andreas Tacke

Indem er den Buchstaben „M“ für ›Meister‹ beim Signieren („I M R • 1510 •“) des Barbara-Altars in der Stadtkirche von Schwaigern durchstrich, gehorchte Jörg Ratgeb (1470/1480–1526) zunftrechtlicher Pflicht. Zwar hatte er das Meisterrecht in Schwäbisch Gmünd nach einer langen Malerausbildung und dem Anfertigen eines Meisterstücks erlangt, durfte sich aber gleichwohl in dem unweit von Heilbronn gelegenen Schwaigern nicht ›Meister‹ nennen.

Sein nur noch partiell erhaltenes Hauptwerk (1514–1518), monumentale Wandmalereien im Kreuzgang und Refektorium des Frankfurter Karmeliterklosters, schuf der Künstler wenige Jahre später, u.a. im Auftrag des Frankfurter Kaufmanns Claus Stalburg (1469–1524).

Hier und andernorts stand Ratgeb vor dem gleichen Problem: Um den Meistertitel führen zu dürfen, war die Aufnahme in die ortsansässige Malerzunft Bedingung; die Zunftmitgliedschaft ihrerseits war an das Bürgerrecht gebunden – und dies verweigerte man ihm, da er mit einer Leibeigenen verheiratet war. Er durfte sich lediglich als Hintersasse an seinen Wirkungsorten niederlassen und war auch dabei nur zeitweise geduldet.

Wir sind damit beim Thema der ›Kunstgeschichte als Zunftgeschichte‹ oder, weiter gefasst, bei der ›Künstlersozialgeschichte‹ (dies in Abgrenzung zur ›Kunstsoziologie‹): Der Künstler im Alten Reich war bis zur Auflösung der Zünfte durch Napoleon Handwerker, und damit weit entfernt von dem, was eine ideengeschichtlich geleitete Kunstgeschichte aus ihm gemacht hat. Bis um 1800 war er in der vormodernen Ständegesellschaft nicht besser oder schlechter gestellt als ein Bäcker, Gärtner oder Schornsteinfeger, und zu Recht beklagt Carel van Mander (1548–1606) im „Schilder-Boeck“ (1603–1604), „dass man fast gar keinen Unterschied zwischen Malen und Schuhflicken, Weben oder dergleichen Dingen macht“.<sup>1</sup>

Schon früh, also seit dem Mittelalter, und vor allem beständig während der Frühen Neuzeit, versuchten einige Künstler dennoch, innerhalb der Handwerke ein ›Primus inter Pares‹ zu werden und bezeichneten sich u.a. als ›artifex‹, als Meister einer Kunst (= Künstler).<sup>2</sup> Ihr Anspruchsdenken ist Teil der Geschichte der Professionalisierung, bei der die Künstler nunmehr den theoretischen Anteil bei ihrer Ausbildung betonten, während nach ihrem Verständnis das ›Handwerk‹ (wie Schuhmacher oder Weber) sich ausschließlich im Nachvollzug Wissen aneignete. Die Kompetenz sollte nach ihrem Wunsch nicht mehr (ausschließlich) induktiv, sondern deduktiv erworben werden, indem der künstlerische Nachwuchs die Prinzipien der Malerei (der Kunst), nicht nur ihre Techniken beherrschen lernte. Doch ist das ein anderes Thema (siehe Katalogaufsatz Tacke, *Pictores*).

Gleich welche Versuche der ›artifex‹ auch unternahm, er blieb bis um 1800 im Stand der Handwerker, und somit prägten die Zünfte sein Leben und Arbeiten – quasi von der Wiege bis zur Bahre.<sup>3</sup> Und der überwiegende Teil der Künstler war damit auch zufrieden. Sie wollten keine ›artifices‹ sein, sicherten die (Maler-) Zünfte ihnen doch als ›Handwerker‹ einen exklusiven Zugang zum (Kunst-) Markt und hielten die Konkurrenz auf dem Arbeitsmarkt in Schach. Welche (Grund-) Regelungen für zunftgebundene Künstler galten, soll im Folgenden vorwiegend am Beispiel der Maler illustriert werden.

## Kunst: Männersache

Als Maler (= Künstler) konnte nur tätig werden, wer eine von den Zünften kontrollierte Ausbildung durchlaufen hatte. Schon der Zugang zu dieser Ausbildung war streng geregelt und schloss Frauen aus. Sie durften das Malerhandwerk nicht ausüben; nur Jungen waren zur Lehre zugelassen.

Eine ›Nische‹ bildeten Techniken, die nicht zur Ölmalerei gehörten, beispielsweise das Malen mit Wasserfarben. Frauen, die diese Technik praktizierten, bewegten sich – anders als ihre männlichen Kollegen – außerhalb der Malerordnung. Die berühmte Blumen- und Insektenmalerin Maria Sibylla Merian (1647–1717) arbeitete nicht nur selbst erfolgreich innerhalb der Grenzen dieses Graubereichs, sie unterrichtete sogar zahlreiche Frauen in ihrer „jungfern combanny“ in Frankfurt und später in Nürnberg.<sup>4</sup>

Wo aber eine Frau in die Männerdomäne der Ölmalerei vordrang, gingen die zünftisch organisierten Maler mit Anklagen bei der Obrigkeit gegen sie vor. So verbot der Rat der Stadt Nürnberg der heute unbekanntenen Maria Magdalena Grüneberger (1615–1686) ihre Tätigkeit als Malerin mit der Begründung, sie könne sich ja mit Nähen und Klöppeln ernähren. Bei Zuwiderhandlung drohte ihr der „Duhrn“, also das Turmgefängnis.<sup>5</sup>

Bezüglich der Frage nach Künstlerinnen wäre räumlich und zeitlich zu differenzieren, da namhafte verbürgt sind,<sup>6</sup> aber eben nicht innerhalb der Gilden / Zünfte (siehe Katalogaufsatz Brenner, *Malerinnen*).

## Lehre: Ehrliche Herkunft, eheliche Geburt und andere Zugangsvoraussetzungen

Abgesehen von der Exklusion weiblicher Personen gab es weitere den Zugang begrenzende Bestimmungen, in denen die Malerordnungen den ›üblichen‹ Regelungen des Handwerks folgten, und hier wie dort konnten die Vorschriften regionale Besonderheiten aufweisen.

Zu den allgemeinen Voraussetzungen zählte der Nachweis der Redlichkeit und der ehrlichen Herkunft – d.h. der Lehrjunge durfte nicht von Eltern mit „verfemten“ oder „unehrlichen“ Berufen abstammen.<sup>7</sup> Diese nicht-handwerksfähigen Berufsgruppen wurden in der Reichspolizeiordnung schriftlich niedergelegt.

Des Weiteren galt die eheliche Geburt als Bedingung. Diese musste durch einen Geburtsbrief nachgewiesen werden.

Bei der Regel der Religionszugehörigkeit und der deutschen Abstammung lassen sich unterschiedliche, von der regionalen oder territorialen Situation abhängige Vorschriften beobachten. Generell war Nichtchristen – wie Juden – der Zugang zu den Zünften verwehrt. Im Konfessionalisierungsprozess zergliederte sich die Landkarte aber auch für Christen. Waren vor der Glaubensspaltung die Bestimmungen dazu recht allgemein gehalten, schrieben nach Einführung der Reformation viele Städte eine bestimmte christliche Konfessionszugehörigkeit (ev. / kath.) fest. Diese konfessionellen Einschränkungen werden uns bei den Gesellen und Meistern (bei den letzteren v.a. bezüglich des Aufenthaltsrechtes) wieder begegnen.

Der Nachweis der deutschen Abstammung – in den Zunftgeschichtsdarstellungen des Nationalsozialismus ein pervertiertes Thema – spielte in der Vormoderne nur in Gebieten eine Rolle, die eine stark gemischte Bevölkerung aufwiesen, vor allem in Norddeutschland und den östlichen Grenzgebieten.

## Lehr- und Gesellenzeit: »no sex«

In allen Ordnungen war eindeutig festgelegt, dass der Lehrjunge – und dies galt auch noch für seine anschließende Gesellenzeit – ledigen Standes zu sein hatte. Überdies durfte er sich auch nicht »sündlich« vergehen, modern gesprochen: keinen vorehelichen Geschlechtsverkehr haben.

Umgekehrt konnten nur verheiratete Künstler als Meister in die Zunft aufgenommen werden.

Bei der Einschreibung des Lehrjungen hatte dieser die Nachweise aller Einzelbedingungen zu erbringen – entweder durch Dokumente oder, wenn solche Unterlagen nicht vorhanden waren, durch beigebrachte Zeugen.



Abb. 2 — Wybrand Hendriks nach einem Gemälde von Jan de Bray von 1675, **Die Vorsteher der Haarlemer Sankt Lukasgilde**, um 1800, Rijksmuseum Amsterdam, Kat. 4.9

## Bevorzugung von Meistersöhnen

Wie bei den meisten anderen Handwerken wurden auch bei den Malern die Söhne von Meistern bevorzugt behandelt. Zu den Privilegien von Meistersöhnen gehörte z.B. die erlassene oder zumindest verkürzte Lehrzeit, d.h. sie stiegen entweder direkt im Status eines Gesellen in die Ausbildung ein, oder ihre Lehrzeit verringerte sich um ein oder mehrere Jahre. Und auch sonst wurden sie in jeder Hinsicht während der gesamten Ausbildungszeit oder bei der Anfertigung des Meisterstücks unterstützt. Bei ihnen konnte jeder Ausbildungsabschnitt verkürzt werden oder gar ganz entfallen. Waren beispielsweise mehrere Meisterstücke verlangt, um die unterschiedlichen Fähigkeiten im Figuren- oder Landschaftsmalen nachzuweisen, konnten eines oder mehrere erlassen werden. Bei der Höhe der Ein- und Ausschreibgebühr wurden bei Kindern von Meistern ebenfalls Abschläge vorgenommen oder sie wurden von der Zahlung befreit.

## Der Lehrvertrag

Der Einschreibung in die Lehrlingsliste, dem »Aufdingen«, ging eine (mehrwöchige) Probezeit voraus. Zwischen den Eltern bzw. dem Vormund und dem Lehrmeister war zuvor auch das Lehrgeld zu regeln, und zwar nach Maßgabe der örtlichen Gegebenheiten. Anders als heute bezahlten die Auszubildenden bzw. ihre Eltern / ihr Vormund den Lehrmeister.

Abweichungen bei der Höhe des zu zahlenden Lehrgelds mussten begründet werden, etwa dadurch, dass der Lehrlinge eine bessere Verpflegung als üblich erhalten sollte. Solche Zusatzregelungen erfolgten aber zwischen den Eltern bzw. dem Vormund des Jungen und dem Lehrmeister außerhalb der Zunftordnung. Konnte überhaupt kein Lehrgeld gezahlt werden, musste der Junge länger beim Meister bleiben, diesem also noch nach seiner Malerlehre ein oder zwei Jahre kostenlos zuarbeiten.

Die Dauer der Lehrzeit war regional unterschiedlich geregelt; insgesamt konnte sich die Lehr- und Gesellenzeit bis zu einem Jahrzehnt aufaddieren, bevor der angehende Künstler sich zur Meisterprüfung anmelden durfte.

Nachdem alle Aspekte zwischen den Verantwortlichen geklärt worden waren, konnte die Einschreibung eines Lehrlingen in Begleitung eines Elternteils oder eines Vormundes mit dem betreffenden Lehrmeister in Gegenwart der Vorgeher der Zunft, mitunter aller Zunftmeister und Gesellen, erfolgen (Abb. 2). Ein regelrechter Lehrvertrag war bei den Malern im Alten Reich eher unüblich.<sup>8</sup> Eine bindende Form war durch das Einschreiben in die Zunftbücher gegeben. Rechtswirksamkeit erlangte die zwischen dem Handwerksmeister und dem Lehrlingen abgeschlossene Vereinbarung aber erst nach der Einschreibung des Lehrlingen beim betreffenden Amt der Stadt, durch die der Rat die Annahme des Jungen sanktionierte.<sup>9</sup>

## Zunftlade

Was die jeweilige Zunft an Dokumenten behielt, wurde in der verschlossenen Zunftlade aufbewahrt. Dies war ein abschließbarer mittelgroßer und bisweilen kunstvoll gefertigter (Holz-) Kasten. Das Öffnen und Schließen der Zunftlade hatte offiziellen Charakter, deshalb war der Vorgang genau geregelt. Fallweise hatte die Lade verschiedene Schlösser, deren Schlüssel auf unterschiedliche Personen verteilt waren, so dass kein Einzelner die Lade (unbefugt) öffnen konnte (siehe *Katalogaufsatz Brenner, Materielle Kultur u. Kat. 9.14*).

## Lehrinhalte

Wie sich die Lehrzeit inhaltlich gestaltete, regeln alle uns bekannten Lehrverträge bzw. die Malerordnungen nicht. Der Lehrmeister musste auch nicht nachweisen, ob er überhaupt pädagogische oder didaktische Fähigkeiten besaß.

Die Klagen, dass die Lehrlingen zu anderen Arbeiten – bis hin zur Mitarbeit in Haus und Garten – herangezogen wurden, ziehen sich durch alle erhaltenen Zunftunterlagen. So beschwert sich Matthäus Merian d.J. (1621–1687), der 1635 für sechs Jahre bei Joachim von Sandrart (1606–1688) in die Lehre ging, er hätte auswärts viele „Verrichtungen für mein Herren“ machen müssen, für die er als Vierzehnjähriger ganz alleine unterwegs war, „unterdessen aber lernte ich in meiner Profession nichts“.<sup>10</sup>

Was ein begabter Lehrling von der Ausbildung inhaltlich mitnehmen konnte, war sicherlich abhängig vom Können seines Lehrmeisters. Dass alle in der Zunft organisierten Maler die handwerkliche Seite der Malerei beherrschten – von der Auswahl des Bildträgers, der Grundierung bis zum Auftrag der Farben und des Firnisses – ist selbstredend, aber das ist noch keine »Kunst«. Die Raffinessen beim Farbauftrag wie überhaupt der Komposition oder der Bildinhalte waren davon unabhängig. Und erst hier entschied sich, ob ein Gemälde die Jahrhunderte als Kunstwerk überdauerte oder nicht.

Über die Lehrinhalte können die zahlreich überlieferten Atelierbilder nur bedingt Auskunft geben. Viele Atelierbilder – vor allem jene der holländischen und flämischen Barockmalerei – gewähren zwar einen Blick in Malerwerkstätten, doch wir dürfen sie nicht ohne Weiteres als Abbild der Realität lesen. Auch sie sind Teil einer Nobilitierungsstrategie des Malers, sich als Künstler und nicht als Handwerker zu zeigen (siehe *Kat. 2.3*).

Zu einer »fortschrittlichen« Ausbildung gehörten aber offensichtlich auch »Unterrichtsmaterial« – wie Gliederpuppen oder (oftmals verkleinerte) Kopien nach antiken Originalen – sowie gemeinsame Stunden, in denen man die Fertigkeiten im Zeichnen übte und vervollkommnete. Aus der Rembrandt-Werkstatt haben sich viele Darstellungen erhalten, die sowohl den Kreis der Zeichnenden zeigen als auch Blätter, die dasselbe Motiv aus den unterschiedlichen, leicht voneinander versetzten Blickwinkeln der im Raum zeichnenden Personen festhalten.

## Ausbildung in Meisterbetrieben

Vor der Aufnahme eines Lehrlings war zu prüfen, ob der Meister zu diesem Zeitpunkt ausbildungsberechtigt war. Hatte jemand beispielsweise seine Meisterprüfung nur mit ›Ach und Krach‹ bestanden, dann konnte er für eine vorher festgelegte Zeit von der Aufnahme von Lehrlingen / Gesellen ausgeschlossen bleiben. Er musste also zunächst alleine in seiner neu gegründeten Werkstatt arbeiten, wodurch seine Konkurrenzfähigkeit deutlich eingeschränkt war.

Zudem geht aus den meisten Handwerksordnungen eindeutig hervor, dass ein Handwerksmeister nur einen, seltener zwei Jungen zugleich in der Lehre haben und einen neuen frühestens dann einschreiben lassen durfte, wenn die Lehrzeit des Vorgängers beendet war oder sich nur für eine kurze Zeitspanne überschritt. Dies traf in der Regel auch auf die eigenen Söhne zu, die beim Vater ihre Ausbildung erhielten.

Einige Handwerke waren nach der Ausbildung des Lehrlings für eine gewisse Zeit für die Aufnahme eines neuen Jungen gesperrt, mussten ›stillstehen‹. Ausgenommen von dieser Regelung war bei den Malern die Aufnahme von Laien, die sich im Freihandzeichnen unterrichten ließen.<sup>11</sup>

## Die Wahl der ausbildenden Werkstatt

Nach welchen Kriterien die Auswahl des Lehrmeisters erfolgte, erfahren wir aus den Zunftunterlagen in der Regel nicht, doch spielte dabei allem Anschein nach der Zufall eine große Rolle. Da ein Meister normalerweise nur einen Jungen annehmen durfte, musste von den Eltern / dem Vormund also ein Maler gefunden werden, der frei war, oder der Junge musste bis zu seinem Lehrbeginn anderweitig die Zeit überbrücken, bis der anvisierte Meister wieder einen Lehrling aufnehmen konnte. Standen mehrere Meister in der Stadt zur Verfügung, konnten auch verwandtschaftliche Beziehungen eine Rolle spielen. Zudem wurden Meistersöhne sehr häufig nur in der Werkstatt des Vaters ausgebildet. Das Gros der zukünftigen Maler kam so mehr oder weniger zufällig unter.

Selten und nur bei Künstlern, die es in den kunsthistorischen Kanon geschafft haben, finden wir den Hinweis, dass die Eltern ganz bewusst die Ausbildung bei einem bestimmten Meister angestrebt hatten und dafür beispielsweise auch bereit waren, ihren Sohn in eine andere Stadt zu schicken.

## Gesellenzeit / Wanderzeit

Die Beendigung der Lehrzeit erfolgte aufgrund der mündlich vortragenen Bestätigung seines Lehrmeisters, der Junge habe sein Handwerk hinreichend erlernt – dies geschah regelmäßig mit dem Ablauf der vereinbarten Lehrzeit.

Eine Variante dieser allgemeinen Regelung ist für die Maler nach der jetzigen Quellenlage jedoch für das Ende des 17. Jahrhunderts festzustellen. Denn in einigen Städten wurde das Ausschreiben aus der Lehrlingsliste verbunden mit der Anfertigung

einer Handzeichnung. Von der Hamburger Malerzunft hat sich ein entsprechendes Buch mit Zeichnungen von Lehrlingen überliefert, die diese vor ihrer Freisprechung dort hineinzeichnen mussten (siehe Kat. 2.12). Man kann deshalb diese Zeichnungen als eine Art von Gesellenstück auffassen. Jede Handzeichnung – in der Regel lag eine Druckgraphik als Vorbild zugrunde – hält in eigenhändiger Beschriftung die Namen des Lehrlings und des Lehrmeisters sowie den Tag der Beendigung der Lehre fest. Um solche Zeichnungen geht es auch in dem Nürnberger Ratsverlass vom 20. April 1703. In ihm wird vorgeschrieben, dass kein Lehrling freizusprechen sei, „welcher nicht einen solchen Riß [Handzeichnung] gemacht, der von solchen Leuten, die in der Zeichnung wol erfahren sind, approbirt, und darüber ein paréere, ob ein solcher zum Gesellen tüchtig und dafür passirn, auch zur Academie gelaßen werden könne, ausgestellt werde.“<sup>12</sup> Hier wird also eine Hürde formuliert, d.h. es gab bei der Zeichnung eine Qualitätskontrolle.

Das Ausschreiben des Jungen erfolgte bei demselben städtischen Gremium wie das Einschreiben. Bei der Freisprechung wurde ihm der (standardisierte) Lehrbrief ausgehändigt, den er fortan mitzuführen und während seiner Gesellenwanderschaft an jedem Ort vorzulegen hatte, wo er in Malerwerkstätten arbeiten wollte.

Über die feierliche Aufnahme in die Gesellschafter durch die sogenannte ›Gesellentaufe‹ sind wir bei den Malern nur sporadisch unterrichtet.<sup>13</sup> Dies gilt auch für das Herbergswesen, die Gesellenversammlungen und sonstige Auflagen und Ordnungsvorschriften, die bei anderen Handwerken gut belegt sind.<sup>14</sup> Da die Maler nicht dem ›geschenkten‹ Handwerk angehörten, also während ihrer Wanderschaft keinen Anspruch auf Unterstützung (= „Geschenk“) durch das Handwerk hatten, blieben die Vorschriften zu ihnen recht allgemein. In der Regel sind diese in ihren Malerordnungen zu finden. Nur sehr selten gibt es eine eigene ›Gesellenordnung‹.

Meistens gingen die Malergesellen für mehrere Jahre auf Wanderschaft.<sup>15</sup> In fast allen deutschsprachigen Malerordnungen ist das an die Zunftmeister adressierte Verbot fixiert, einen Wandergesellen, der in der Werkstatt eines ortsansässigen Konkurrenten untergekommen war, abzuwerben – etwa mit dem Versprechen besserer Arbeitsbedingungen oder Bezahlung.

Positiv betrachtet, diente die vorgeschriebene Wanderschaft der Qualitätsverbesserung. Neue Arbeitstechniken konnten erlernt und Kunstwerke im Original studiert werden. Negativ gesehen, bildete die Wanderschaft eine weitere Hürde, die der angehende Maler zu überwinden hatte. Denn die strikte Handhabung aller Zunftvorschriften hatte auch die Funktion, die Ausbildungszeit zu verlängern, so dass nur wenige Maler zum zunftmäßig anerkannten Abschluss kommen konnten. Wir erinnern uns, dass in dieser Zeit die jungen Männer auch keusch zu leben hatten.

Die Länge der Wanderzeit schwankte je nach Malerordnung; die meisten Ordnungen schrieben eine Dauer von mehreren Jahren fest.<sup>16</sup>

Im Reich wurde die Aufnahme von Wandergesellen in die Werkstätten der Zunftmeister stark reglementiert. So bestand auch für die Malergesellen mancherorts keine freie Wahl des Zunftmeisters, da das Proporzprinzip Vorrang hatte. In einer fest-



Abb. 3 — Johannes Vetter d.J., *Amor* (Stammbuchblatt), Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Graphische Sammlung

gelegten Reihenfolge wurden die Meister angefragt, ob sie Arbeit für einen neuangekommenen Wandergesellen hatten. Man konnte als Geselle also im Alten Reich häufig nicht gezielt einen Künstler aufsuchen, um bei ihm zu arbeiten.

Wie schon bei den Lehrlingen, musste zudem erst einmal der Meister selbst die Voraussetzung zur Aufnahme eines Gesellen erfüllen. Er durfte seine Höchstgrenze an zu beschäftigenden Gesellen in seiner Werkstatt noch nicht erreicht haben. In der Regel waren nur ein bis zwei Gesellen zugelassen; nur sehr wenige Ordnungen sahen keine Höchstzahl der zu beschäftigenden Gesellen vor.

Zum Teil hatte der Geselle eine (meist 14-tägige) Probezeit zu absolvieren. Erwies sich in dieser Zeit das Verhältnis zwischen Geselle und Meister als tragfähig, konnte das Arbeitsverhältnis verschriftlicht werden.

In den meisten Städten musste ein ankommender Malergeselle für eine festgeschriebene Mindestzeit beschäftigt werden – auch wenn keine Arbeit vorhanden war –, um seine von der Zunft vorgeschriebene Wanderschaft sicherzustellen. In schlechten Zeiten konnte er aber nach 14 Tagen wieder der Stadt verwiesen werden und musste in die nächste Stadt wandern, wo er dann ebenfalls nur 14 Tage geduldet war – vor allem während Krisenzeiten, wie im Dreißigjährigen Krieg, gab es wenig Arbeit. Mitunter halten städtische Quellen fest, dass man hilfsbedürftigen Wandergesellen weiterhalf.<sup>17</sup> Insgesamt verlangten solche Umstände den Wandergesellen eine hohe Mobilität ab. Doch liegen entsprechende Nachweise nur in wenigen Einzelfällen vor. Stamm- und Skizzenbücher, seltener Tagebücher geben Aufschluss über den zurückgelegten Wanderweg ihrer Besitzer. Der Besitzer des Stammbuches legte dieses Büchlein den angetroffenen Meistern oder anderen Wandergesellen des Malerhandwerks vor. Diese trugen sich mit einem Sinnspruch und/oder einer

Handzeichnung mit ihrem Namen ein und datierten (idealiter) unter der Ortsangabe ihren Widmungseintrag. Oftmals hat man diese kleinen Querformatbändchen später auseinandergenommen, sodass zum Beispiel der Eintrag von „Johannes Vetter Glas-maller / gesell vonn Franckfurt am Maijn“ heute nur als Einzelblatt überliefert ist (Abb. 3). Wenn sie komplett auf uns gekommen sind, dann kann man die Stationen der Wanderschaft des Malergesellen nachvollziehen – unter dem Gesichtspunkt der Migrationsforschung eine interessante Quellengattung.

Vollständig erhalten hat sich etwa das Stammbuch des Malergesellen Hans Bartel Lufft (Lebensdaten unbekannt) mit Einträgen aus den Jahren 1655 bis 1658.<sup>18</sup> Die Ortsangaben mit Datierungen (oft neben dem Jahr auch Monat und Tag) belegen, dass er sich auf seiner Wanderschaft in Würzburg, Bamberg, Donauwörth, München und Weilheim aufhielt.

Eine noch größere Strecke hat der ebenfalls unbekannt gebliebene Maler Ferdinand Simmerl hinter sich gebracht. Die Einträge seines Stammbuchs datieren von 1643 bis 1660 (siehe Kat. 2.14). Simmerl selbst wird in Widmungen noch Ende 1649 als Geselle bezeichnet.<sup>19</sup> Auf seiner Wanderschaft von etwa 1643 bis um 1650 zog er durch Süddeutschland und Österreich. Unter den siebenzig Eintragungen in Simmerls Stammbuch sind etwa ein halbes Hundert von Künstlern, davon bezeichnen sich 25 als Malergesellen. Der hohe Prozentsatz an Geselleneinträgen zeigt, dass sich Ferdinand Simmerl überwiegend in seinen Kreisen bewegte.

Auskunftsfreudig ist auch das Stammbuch des Regensburger Bildhauergesellen Leobrand Hillmer,<sup>20</sup> mit Eintragungen aus den Jahren 1618 bis 1638 und 1650.

Von dem Bildhauergesellen Franz Ferdinand Ertinger (\*1669) hat sich ein Tagebuch erhalten, welches er auf seiner Gesellenwanderschaft mitführte.<sup>21</sup> Ertinger hatte schon in den Jahren 1682/1683 eine Reise unternommen, bevor er 1683 eine Lehre als Bildhauer begann. Seine Gesellenwanderung erfolgte von 1690 bis 1697, vielleicht auch länger; doch brechen seine Aufzeichnungen mit diesem Jahr ab. Arbeiten von seiner Hand sind nicht bekannt. Er berichtet in seinem (Gesellenwander-) Tagebuch über seinen zurückgelegten Weg, wo er Station machte und zeitweise arbeitete, welchen anderen Wandergesellen er begegnet ist, mit welchen er vorübergehend zusammenblieb oder gemeinsam bei einem Meister unterkam.

Bei der Wahl der Orte scheinen in zunehmendem Maße konfessionelle Faktoren eine Rolle gespielt zu haben; die Arbeitsaufnahme von Protestanten in katholischen Städten und umgekehrt wurde erschwert. Dies macht die Wahl des aus Zürich kommenden Malergesellen Rudolf Meyer (1605–1638) verständlich, der während seiner Wanderschaft zwei protestantisch regierte Städte (Frankfurt 1629–1630 und Nürnberg 1630–1632/1633) aufsuchte.<sup>22</sup> Rudolf Meyer erhielt seine Ausbildung (1622–1629) in der väterlichen Werkstatt in Zürich, danach ging er als Wandergeselle in das Frankfurter Atelier von Matthäus Merian d.Ä. (1593–1650) und in Nürnberg zu Johann Hauer (1586–1660).<sup>23</sup> Merian d.Ä. hatte selbst zuvor auf seiner eigenen Gesellenwanderschaft einige Monate bei Rudolfs Vater, Dietrich Meyer d.Ä. (1572–1658), in Zürich verbracht.<sup>24</sup> Für Rudolfs Bruder Conrad Meyer (1618–1689) mögen diese alten Verbindungen ebenfalls ausschlaggebend gewesen sein, als er sich Jahre später als Geselle nach Frankfurt zu

Merian d.Ä. begab. Solche persönlichen Beziehungen haben zweifellos eine gewichtige Rolle gespielt, doch ist auffallend, dass der intensivste Austausch zwischen Städten gleicher konfessioneller Ausrichtung stattfand.

Die Tätigkeit deutscher Künstler in ausländischen Werkstätten wäre in der Frühen Neuzeit vornehmlich unter dem Gesichtspunkt zu betrachten, ob die dort arbeitenden Künstler nicht ihrer handwerklichen Wanderpflicht als Geselle genügten. Zu Recht wird immer wieder hervorgehoben, dass die Amsterdamer Werkstatt von Rembrandt van Rijn (1606–1669) ein Magnet auch für ausländische junge Maler war. Stärker ist zu betonen, dass es sich – wenn sie aus dem Alten Reich kamen – oft um Wandergesellen handelte, die die zünftig vorgeschriebene Wanderschaft absolvierten und im Laufe ihrer Gesellenjahre u.a. auch bei Rembrandt unterkamen.

In Amsterdam (bzw. allgemeiner in den nördlichen und südlichen Provinzen der Niederlande) lernten die Gesellen nun ein Ausbildungssystem kennen,<sup>25</sup> das sich nicht nur deutlich von dem in der Heimat praktizierten Modell unterschied, sondern auch auf einem anderen Kunstverständnis basierte; beides dürfte ihnen ebenso fremd gewesen sein wie der dortige (niederländische) Kunsthandel. All diese Aspekte werden im vorliegenden Ausstellungskatalog vertieft, da sie eine wesentliche Rolle für die Gründung der deutschsprachigen Kunstakademien des 17. Jahrhunderts spielen.

Landsmannschaftliche Zugehörigkeit führte in der Fremde dazu, dass es in einigen Städten Wohnviertel gab, in denen sich die Wandergesellen bzw. auch reisende Künstler vermehrt nie-

derließen. Auch Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) ist in Rom dort anzutreffen, wo sich schon Generationen vor ihm die deutschsprachigen Künstler Zimmer bzw. Wohnungen angemietet hatten.

In Italien fanden sie ebenfalls ihnen aus der Heimat unbekannte Arbeits- und Lebensbedingungen vor – für viele eine Offenbarung, denn sie kehrten nicht oder erst sehr viel später in ihre Heimat zurück. Viele blieben im Ausland,<sup>26</sup> obwohl die von der Zunft vorgeschriebenen Wanderjahre bereits abgelaufen waren. Es waren in der Regel die besten Nachwuchskräfte, die im Ausland bessere Karrierechancen sahen als in der von den Malerzünften kontrollierten Heimat. So blieb der aus Frankfurt eingewanderte Adam Elsheimer (1578–1610) in Rom, in Neapel der aus Biberach a.d. Riß immigrierte Johann Heinrich Schönfeld (1609–1684) – er kehrte erst anlässlich einer Erbschaft nach Deutschland zurück – oder in Venedig der aus dem Gebiet nördlich von Lübeck stammende Johann Liss (um 1597?–1631). Letzterer vergaß aber nicht – wenn er einen deutschen Adressaten vor sich hatte – seiner Signatur den Zusatz „Malergeselle“ anzufügen, da er sich in der Heimat nicht Maler nennen durfte.<sup>27</sup>

## Die Meisterprüfung

kehrten die Wandergesellen zurück, um in der Heimat eine eigene Werkstatt zu gründen, mussten sie sich erneut den Zunftregeln unterwerfen. Für sie gehörte es zur harten Realität, dass vielerorts ein zurückgekehrter Wandergeselle nicht sofort die Anfertigung des Meisterstücks beantragen durfte. Ihm standen – vor allem, wenn es nicht die Stadt war, in der er seine Lehrzeit verbracht hatte – noch ein bis zwei weitere Gesellenjahre bevor. Erst wenn er auch diese abgeleistet hatte, konnte er seine Zulassung zur Meisterprüfung beantragen.

Bei seinem Antrag auf Zulassung zur Meisterprüfung hatte der Geselle im Alten Reich, wie schon zu Beginn der Lehrlingszeit, die üblichen Unterlagen beizubringen, die nun um den Nachweis der vollständig absolvierten Gesellenzeit zu ergänzen waren.

Diese Übergangssituation vom Gesellen zum Meister hat der Danziger Malergeselle Johann Krieg (um 1590–1647) in einem bemerkenswerten Stammbuchblatt festgehalten (Abb. 1).<sup>28</sup> Es zeigt einen jungen Mann – wohl den Künstler selbst –, der von Chronos begleitet an das Haus der Malerzunft klopft. Das nach Johann Kriegs Gesellenwanderschaft gezeichnete Blatt von 1615 hält den Zeitpunkt kurz vor seinem eigentlichen Berufseintritt fest. Denn 1616 fertigte er sein Meisterstück, um Aufnahme in die Danziger Malerzunft zu erlangen. Er hatte zuvor zwei Jahre seiner Wanderzeit, von 1613 bis 1615, in Antwerpen verbracht. Zurückgekehrt begann er mit der Meisterprüfung: „Anno 1616 Hans Kriegck. Dieser hat das Erste Meisterstück verfertigen müssen“.<sup>29</sup>

Die Formulierung „erstes Meisterstück“ weist schon darauf hin, dass in Danzig – wie in einigen anderen Städten auch – mehrere »Probstücke« vorgelegt werden mussten.<sup>30</sup> Mit ihnen sollte der Prüfling Kenntnisse in unterschiedlichen Techniken nachweisen, wie auch die Fähigkeit, figürlich zu malen sowie Architektur und Landschaft darzustellen (siehe **Katalogaufsatz Timann**).



Abb. 4 — Paul Juvenel d.Ä., **Die Taufe Christi**, Meisterstück des Malers, 1609, Städels Museum, Frankfurt, Kat. 6.2



Abb. 5 — Johann Philipp Juvenel, *Innenansicht der Nürnberger Sebalduskirche aus zwei Perspektiven*, Meisterstück des Malers, 1645, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Kat. 6.6

## Meisteressen / Zunftfeiern

Wurde das Meisterstück als meisterlich angenommen, dann war der nun frisch gekürte (Zunft-) Meister berechtigt, eine eigene Werkstatt zu führen. Sofern ihm bei der Meistersprechung keine Einschränkungen auferlegt wurden, konnte er nun selbst Lehrlinge ausbilden und Gesellen annehmen.

Einige Auflagen gab es zuvor indes noch zu erfüllen: Er musste die üblichen Gebühren bezahlen, an manchen Orten sich Waffen zulegen, da er nun Mitglied der städtischen Bürgerwehr<sup>31</sup> wurde, in den Stand der Ehe treten, und er hatte ein Meistermahl auszurichten.

Die Unkosten für das Meisteressen hatte er selbstredend selbst zu tragen. Um die Ausgaben planbar zu halten, wurde in vielen Ordnungen ein Limit gesetzt, sei es durch Angabe eines Geldbetrages oder durch die Aufzählung von Getränken und Speisen, die serviert werden sollten. In Riga musste der frisch gekürte Meister nach der Glasmalerordnung von 1542 den Mitmeistern und ihren Frauen eine Amtsmahlzeit aufstischen, bestehend aus zwei Tonnen Bier, zwei Hammeln, einem Schinken, einer Zunge mit zwei Mettwürsten, Brot und Reis für eine Mark auf zwei Schüsseln sowie Sauerkraut.<sup>32</sup>

Zunftfeste arteten in der Regel in Besäufnisse aus, deren Folgen oftmals die Obrigkeit auf den Plan riefen. Es muss viele Trinkrituale gegeben haben, deren alleiniges Ziel die Volltrunkenheit war. Weniges ist überliefert, da dieser Teil – um beim Beispiel zu bleiben – der Meisterprüfung zu den nicht schriftlich dokumentierten gehört. Über Generationen, ja Jahrhunderte gibt es so ein

okkultes Wissen, welches nur von Mund zu Mund innerhalb der Zunft weitergegeben werden durfte und dessen Schleier erst zu Anfang des 18. Jahrhunderts gelüftet werden konnte.<sup>33</sup>

## Wie der Vater, so der Sohn? Qualitätsverfall durch Protektionismus?

Die in der älteren Forschungsliteratur mehrfach anzutreffende Meinung, dass das Zunftwesen in der Kunst Innovationen verhindert habe, kann pauschal sicherlich nicht so stehen bleiben.<sup>34</sup> Bis vielleicht auf eine Ausnahme, nämlich, dass sich die Bevorzugung von Meistersöhnen mitunter qualitätsmindernd auswirkte. Auf das Thema der Ausstellung übertragen lautet die Frage: Tragen im Alten Reich die Malerzünfte – vor allem im 16. und 17. Jahrhundert – eine Mitschuld an einer Qualitätsverschlechterung der deutschen Malerei? Zugegeben: Ein heißes Eisen, aber die Bevorzugung beispielsweise von Meistersöhnen während der gesamten Ausbildung trug nicht unbedingt zur Qualitätssteigerung der deutschen Barockmalerei bei. Denn, wie schon Johann Wolfgang von Goethe am Beispiel seines in Rom verstorbenen Sohnes erfahren musste: Begabung vererbte sich nicht immer. Und da die Meisterstücke handwerklich, aber nicht ästhetisch einer Prüfung unterzogen wurden, tummelten sich auf dem deutschen Kunstmarkt viele mittelmäßig begabte Maler, die langweilige – dafür aber gut haltbare – Bilder malten.

Glückliche Überlieferungsumstände lassen das in der Frankfurter Ausstellung anschaulich werden: Erhalten haben sich die Nürnberger Meisterstücke von Vater und Sohn, namentlich von Paul Juvenel d.Ä. (1579–1643) und Johann Philipp Juvenel (1617–nach 1647).<sup>35</sup> Ersteres ist auf 1609 datiert und befindet sich heute im Frankfurter Städel (Abb. 4), das zweite aus der Berliner Gemäldegalerie entstand 1645, also noch während des Dreißigjährigen Krieges (Abb. 5). Vater und Sohn »passierten« beide mit ihrem Meisterstück,<sup>36</sup> doch was für ein Qualitätsunterschied! Der Sohn erfüllte zwar die handwerklichen Anforderungen und hielt sich fast millimetergenau an die Größenvorgabe eines Nürnberger Meisterstücks... doch aus ästhetischer Perspektive kann man seine künstlerische Leistung nur mit Schweigen übergehen. Merke: Ein Meisterstück im zunftrechtlichen Sinn ist nicht unbedingt gleichzusetzen mit einem Meisterwerk nach heutigem Verständnis.

Da in Krisenzeiten der Zugang zu den Handwerken restriktiver gehandhabt wurde als in Boom-Zeiten, nahm sicherlich Johann Philipp Juvenel begabteren – aber eben nicht von einem Meister des Malerhandwerks abstammenden – Kandidaten die Möglichkeit, sich zur Meisterprüfung in Nürnberg anzumelden. Immer wieder findet sich bei abgelehnten Anträgen, vor allem von Zugereisten, der Hinweis in den Zunftunterlagen, es seien bereits genügend Maler vor Ort.

## Meisterstücke in Rathaussammlungen

Die zum Teil einfache (aber dennoch vertretbare) Qualität der Bildträger der auf uns gekommenen Probstücke, sei es preiswerte Leinwand oder Holz, kann mit einer für den angehenden Maler





Abb. 6 — Johann Heinrich Roos, Verkündigung an die Hirten, Meisterstück des Malers, 1668, Historisches Museum Frankfurt, Kat. 1.1

unerfreulichen Regelung zusammenhängen. Manche Ordnungen schrieben nämlich vor, dass er das Probstück abzuliefern hatte. War die Anfertigung mehrerer Meisterstücke vorgeschrieben, so konnte der Kandidat mit Glück allenfalls eines davon selbst behalten. Deshalb verwendete der Anwärter auf den Meisterstatus einen billigen, aber dennoch haltbaren Bildträger, um seine Kosten – die er durch einen Verkauf möglicherweise hätte ausgleichen können – so gering wie möglich zu halten. Denn die Investition in die verwendeten Arbeitsmaterialien bedeutete ein weiteres Hindernis auf seinem Weg zur Selbstständigkeit und hielt sicherlich aufgrund der sich summierenden hohen Kosten – die Gebühren und das sich anschließende Festessen mussten auch finanziert sein sowie ggf. die Waffen, die man sich als Mitglied der Bürgerwehr zuzulegen hatte – den einen oder anderen davon ab, sich zur Meisterprüfung anzumelden.

Selten verblieb das Meisterstück der Maler bei der Zunft, meistens musste es ins Rathaus geliefert werden. Mit der Zeit wuchsen so den Rathäusern beachtliche Gemäldesammlungen zu; die allermeisten wurden im 19. und zu Anfang des 20. Jahrhunderts verkauft (siehe Katalogaufsatz Valentin).

Am raffiniertesten war wohl die Frankfurter Malerordnung: Sie konnte nicht nur die Größe des Meisterstücks, sondern auch das Thema vorschreiben.<sup>37</sup> Wenn man in Frankfurt davon Gebrauch machte, dann war beides davon abhängig, was man für seine Amtsstube bzw. repräsentativen Räume noch als Wandschmuck benötigte (siehe Katalogaufsatz Schamschula).

## Meisterstück: Einmal ist keinmal

Die in den Malerordnungen geforderten Meisterstücke erfüllten für die Gesellen eine doppelte Funktion. Zum einen erhielten diese nach erfolgreichem Bestehen den Status eines Meisters der Malerzunft und zum anderen wurde ihnen daraufhin erlaubt, in der Stadt eine Werkstatt zu gründen. Wechselte aber ein Maler im Alten Reich seinen Wohnort, dann musste er mit einem weiteren Probstück in der neuen Stadt um die Mitgliedschaft in der örtlichen Zunft ersuchen, außerdem hatte er erneut alle Dokumente über Herkunft und Ausbildung vorzulegen.

Bei solchen Regelungen blieben Streitigkeiten nicht aus, vor allem nicht mit Malern, die sich nicht als Handwerker, sondern als ›artifices‹ verstanden. Gerade diese erfolgreichen Maler wehrten sich beim Stadtwechsel vehement dagegen, in Form eines Probstücks um Aufnahme in die Zunft bitten zu müssen. Die Frankfurter Sonderausstellung dokumentiert dies v.a. am Beispiel von Johann Heinrich Roos (1631–1685), der von Heidelberg – wo er Hofmaler gewesen war – im Oktober 1667 nach Frankfurt wechselte. Das Frankfurter Bürgerrecht erhielten allerdings nur Lutheraner, somit konnte Roos sich als Reformierter dort nur als Beisasse, befristet auf zehn Jahre, niederlassen. Der Streit mit den in der Zunft organisierten Malern, die bei ihm – wie bei jedem anderen Künstler, der zuziehen wollte – das Bleiberecht verhindern wollten, ist archivalisch gut dokumentiert. 1668 lieferte Roos gemäß der Malerordnung ein Meisterstück auf den Römer, es zeigt die Verkündigung an die Hirten (Abb. 6). Das Bürgerrecht konnte

er auch damit nicht erwerben, jedoch widersprach der Rat der Stadt Frankfurt 1683 dem Gesuch seiner Malerkollegen, ihn auszuweisen, da die Erlaubnis, sich als Beisasse niederzulassen, bereits seit fünf Jahren abgelaufen gewesen sei. Der Frankfurter Rat war offensichtlich bemüht, einen solchen Künstler zu halten und damit insgesamt die Kunst zu heben.

Die Streitenden wechselten ihre Rolle je nach Interessenlage. Denn auch ein Neumitglied, das vorher noch protestiert und auf die Freiheit der Kunst bestanden hatte, pochte bei einem anderen Antrag eines zugereisten Malers auf die Einhaltung der Zunftregeln, bedeutete dies nun auch für ihn einen Zuwachs an Konkurrenz.

Ausführlich dokumentiert sind auch die Streitigkeiten zwischen der Straßburger Zunft und dem Stillebenmaler Sebastian Stoskopff (1597–1657) aus den Jahren 1641/1642, als Stoskopff – aus Paris kommend – sich in Straßburg niederlassen wollte und sich weigerte, dafür ein Meisterstück abzuliefern.

Am 11. Februar 1641 tritt er der Zunft Zur Steltz bei, welcher die Goldschmiede, Kupferstecher und andere Kunsthandwerker, aber auch Maler angehörten. Im September 1641 befreit die Zunft Zur Steltz Stoskopff zunächst ausdrücklich von der Pflicht, ein Meisterstück anzufertigen. Im Januar 1642 aber besinnt man sich anders und nimmt den Dispens zurück mit Verweis auf andere zugezogene Künstler, die ein Probstück eingereicht hätten. Zwei Zunftmitglieder bringen die Angelegenheit vor den Rat der Stadt. Dieser macht den Vorschlag, Stoskopff möge das Meisterstück freiwillig, sozusagen zu Ehren der Herren des Rats, abliefern. So geschieht es auch. Am 13. Oktober 1642 übergab Stoskopff sein Gemälde, wofür sich der Rat drei Wochen später mit einem Geldgeschenk bedankte (siehe Kat. 10.8).

## Werkstatt / Künstlerhaus

Die erhaltenen Künstlerhäuser von Malern – wie etwa von Cranach in Wittenberg, von Dürer in Nürnberg, von Mantegna in Mantua, von Rembrandt in Amsterdam, von Rubens in Antwerpen oder den Gebrüdern Asam in München – täuschen darüber hinweg, dass man sich die Arbeits- und Wohnräume von Künstlern in der Vormoderne deutlich einfacher vorzustellen hat.<sup>38</sup> Mit Ausnahme von Augsburg<sup>39</sup> stehen aber Fallstudien aus, die über einen längeren Zeitraum hinweg untersuchen, in welchen Stadtvierteln sich Künstler niederließen und wie die Arbeits- und Wohnverhältnisse aussahen. In der Regel dürften sie eher bescheiden gewesen sein, denn für Augsburg lässt sich beispielsweise nachweisen, dass sehr viele Maler häufig umzogen, um offenbar günstigere Mietangebote wahrzunehmen. Wenn ihnen Wahlmöglichkeiten offenstanden, dann scheinen – wie auch heute noch – Räume als Atelier bevorzugt worden zu sein, die ein oder mehrere große Nordfenster besaßen. Derartige Anforderungen an Werkstatt Räume führten allmählich dazu, dass sich eine gewisse Tradition herausbildete und in bestimmten Stadtvierteln bzw. Häusern über Generationen hinweg Künstler als Mieter anzutreffen waren.

## Werkstattorganisation

Könnten wir heute einen dieser angemieteten Werkstatt Räume betreten, wären wir vermutlich über die einfachen Raumverhältnisse erstaunt. Die wenigen erhaltenen Werkstattinventare belegen eine einfache Habe, die – wie geschrieben – auch rasch für einen Umzug zusammengeschnürt werden konnte. Die eigentlichen Malutensilien nahmen sowieso nicht viel Platz ein.

Über den betrieblichen Ablauf in Malerwerkstätten geben die Quellen keine Auskunft. Im Zusammenhang mit der kunsthistorischen Methode der Händescheidung, also der Stilkritik, werden derartige Fragen zwar angeschnitten, doch ohne Schriftquellen sind wir oftmals auf Mutmaßungen angewiesen. Nur wenige Forschungsarbeiten liegen vor bzw. sind in Arbeit, die die Abläufe innerhalb einer Malerwerkstatt zu rekonstruieren versuchen – wie etwa zur venezianischen Werkstatt von Paolo Veronese (1528–1588)<sup>40</sup> oder zu jener des französischen Hofmalers Charles Le Brun (1619–1690)<sup>41</sup>.

## Stadtluft macht nicht frei: Ohne Zunftmitgliedschaft kein Marktzugang

Am Beispiel von Friedrich Hagenauer (um 1499–nach 1546) lässt sich zeigen, wie das Versteckspiel von Künstlern aussah, die vor der örtlichen Zunft sich verbergend nur zeitweise in einer Stadt arbeiten wollten. Hagenauer hatte sich auf geschnitzte und gegossene kleinformatige Bildnismedaillen spezialisiert.

Er verließ 1525 seine Heimatstadt Straßburg und reiste nach eigenen Aussagen nach Speyer, Worms, Mainz, Frankfurt, Heidelberg, Nürnberg, Regensburg, Passau, Salzburg, München (wo er von 1525 bis 1527 blieb), Freising, Landshut und dann nach Augsburg. In Augsburg wird er urkundlich greifbar. Aufgrund von Schriftstücken wissen wir, dass er nach Augsburg (von 1527 bis 1532) noch zwei Mal in Straßburg war und aufgrund der dargestellten Personen auf den Porträtmedaillen sich in Baden und Schwaben sowie in Köln aufgehalten haben muss.<sup>42</sup>

Hagenauers Aufenthaltsorte sind entweder große Handelsstädte oder / und Bischofs- und Residenzstädte. Hier fand er eine Kundschaft, die finanzkräftig genug war, sich nach der neuesten Mode in einem kleinformatigen geschnitzten oder gegossenen Bildnismedaillon darstellen zu lassen.

Manchmal beflügelten temporäre Ereignisse den Umsatz, wie beispielsweise Frühjahrs- oder Herbstmessen, Reichstage oder Fürstenhochzeiten. So wechselte Hagenauer von München nach Augsburg, als 1527 eine Heirat im Hause Fugger anstand.

1532 verließ er Augsburg, er hatte – modern ausgedrückt – eine »Marktsättigung« mit seinen Porträtmedaillons erreicht. In der ganzen Zeit war es ihm gelungen, seine Zunftkollegen hinters Licht zu führen und ohne Zunftzulassung seine Kundschaft zu finden.

Unter diesem Aspekt muss man sich auch einen Ortswechsel von Matthias Merian d.J. genauer anschauen. Seiner Autobiographie zufolge ging er nach Beendigung seiner Lehrzeit in Amsterdam im Herbst 1639 nach England, um bei dem berühmten An-

thonis van Dyck (1599–1641) in London zu arbeiten. Van Dyck hatte sich seit April 1631 mit seiner Werkstatt im Londoner Stadtteil Blackfriars niedergelassen, wo er bis zu seinem Tod blieb. Dieser Bezirk der ›Schwarzen Brüder‹, also der Dominikaner, gehörte zum St. Ann-Pfarrbezirk. Die Kirche fiel 1666 dem großen Brand von London zum Opfer und wurde nicht wieder aufgebaut. Da die Pfarrei sich auf einem ehemaligen Klostergelände befand, war der St. Ann-Pfarrbezirk eine Freiheit in der City of London. Und jene, die in ihrem Sprengel wohnten, konnten – obwohl sie innerhalb der Stadtmauer lebten – außerhalb des Londoner Zunftrechts<sup>43</sup> arbeiten. Merian d.J. war also bei einem Künstler untergekommen, der – wie viele andere vom Festland eingewanderte Künstler, die für den englischen Königshof arbeiteten – nicht den Londoner Zunftvorschriften unterworfen war.<sup>44</sup> Betrachtet man also Kunstgeschichte als Zunftgeschichte, dann ist London nicht gleich London.

Solche Feststellungen sind wichtig, da Künstler ansonsten ohne den Nachweis der Zunftmitgliedschaft innerhalb der Stadtmauern keinen Handel mit ihren Werken betreiben durften. Nur zu bestimmten Ereignissen, wie zu kirchlichen Feiertagen oder zu einer Messe, wurde diese strikte Regel für einen genau bestimmten Zeitraum aufgehoben.<sup>45</sup> Eine wichtige Ausnahme vom regulierten Marktzugang bildete auch die Anwesenheit hochgestellter Persönlichkeiten, wie im Alten Reich etwa die des Kaisers. Gelegenheiten zum nicht-zünftisch kontrollierten Handel boten somit beispielsweise in Frankfurt die Wahl und in Aachen die Krönung des neuen Kaisers sowie in Nürnberg der erste Reichstag, den der neu gewählte Kaiser nach der ›Goldenen Bulle‹ in Nürnberg abzuhalten hatte.<sup>46</sup>

## Residenzstädte

Streit war vorprogrammiert, wenn Hof- und Zunftkünstler sich den Kuchen in einer Stadt zu teilen hatten.<sup>47</sup> Denn der Marktzugang in Residenzstädten war ein in mehrfacher Hinsicht verschärfter: Erst einmal konnten die Hofkünstler<sup>48</sup> so viele Lehrlinge und Gesellen ausbilden bzw. beschäftigten, wie sie wollten. D.h. sie konnten mit ganz anderen Werkstattgrößen operieren als ihre städtischen Kollegen. Zum anderen waren Hofkünstler oftmals näher am Puls der Zeit als die städtischen Künstler, konnten also auch schneller ein Stadtpublikum an den wechselnden Kunstmoden teilhaben lassen als ihre städtische Konkurrenz, insbesondere auf dem Gebiet der Luxusgüter.<sup>49</sup> Alles zusammen genommen bot reichlich Zündstoff für Konflikte, auch wenn generell vom schillernden Begriff des ›Hofkünstlers‹ abzurücken ist,<sup>50</sup> wie allgemein die Handlungsspielräume der Künstler zwischen Hof und Stadt weiter auszuloten wären.<sup>51</sup>

## Mitgliedschaft in der Malerzunft

Janusköpfig erscheint die zünftische Selbstverwaltung der Künstler, da ihr enge Grenzen gesetzt waren und die Obrigkeit sie mit wachsamem Blick – wie bei allen anderen Handwerken – kontrollierte. Gleich den anderen Handwerken konnten auch die Maler

nur interne Zunftangelegenheiten behandeln. Regelmäßige Treffen aller Zunftmitglieder und die Wahl der Vorgeher bildeten den organisatorischen Rahmen, innerhalb dessen die Berufsausübung und Berufserziehung stattfand.

Die Teilnahme an den Zunftveranstaltungen war obligatorisch. Das Fernbleiben von den einberufenen Sitzungen, mancherorts auch schon das Zuspätkommen, wurde mit Zahlung eines bestimmten Betrages in die ›Büchse‹ geahndet. Alle Ordnungen forderten explizit einen friedlichen Verlauf der Sitzungen. Entsprechend hatte man zu den Treffen unbewaffnet zu erscheinen, mögliche Auslöser für Konflikte, z.B. Verleumdungen, Lügen, Schimpfen und Fluchen, wurden bestraft. Bei allen derartigen Verfehlungen konnten Geldstrafen erhoben werden; manchmal findet sich auch die Zahlung von Naturalien, insbesondere von Kerzenwachs und Wein.

Verbindlich war auch die Anwesenheit an den wichtigsten Kirchenfesten des Jahres oder bei der Beerdigung von Zunftmitgliedern.

In bestimmten Abständen wurde die Zunftordnung verlesen. Besaßen die Maler diese selbst, wurde sie in den Zunftträumen vorgetragen, hatten sie aber keine Abschrift, dann wurde sie den Malern durch die ›Behörde‹ zu Gehör gebracht. Der Zweck dieser Prozedur liegt auf der Hand: Die derart laufend mit der Ordnung vertraut gemachten Zunftmitglieder konnten sich bei Vergehen gegen diese nicht auf Unkenntnis berufen.

Alle Routineaufgaben regelte der gewählte oder, was seltener vorkam, der vom Rat einer Stadt eingesetzte Vorstand der Malerzunft. Unter diese alltäglichen Amtspflichten fiel beispielsweise die Schlichtung eines Streits über die Qualität eines gelieferten Gemäldes zwischen Käufer und Maler.

Mancherorts hatte der Vorstand auch den Handel und Verkauf von Farben und anderen Malutensilien zu überwachen und zu regeln.

Die Anzahl der Vorgeher (= ›Älterleute‹ etc.) schwankte zwischen zwei und vier. Vor jedem Treffen der Zunft oder wenn Farben etc. zu kaufen waren, wurde jedes Mitglied durch einen ›Umsager‹ informiert. Diese Funktion hatten die ›Jungmeister‹ zu übernehmen; manche Malerzünfte beschäftigten für diese und andere Aufgaben auch einen ›Zunftknecht‹.

Das Ausscheiden aus dem Vorstand der Zunft erfolgte in der Regel mit einem Rechenschaftsbericht, zu dessen festen Bestandteilen die Abrechnung der zünftischen Einnahmen und Ausgaben zählte.

Die Vorgeher der Malerzunft hatten eine ambivalente Stellung inne. Einerseits sollten sie die Interessen der eigenen Zunft vertreten, andererseits versuchte aber auch mancher Rat, sie für seine Zwecke einzuspannen. Dabei sollten sie die Kontrolle der Zunftmitglieder aktiv betreiben, also nicht warten, dass ihnen Vergehen zur Anzeige gebracht wurden.

Die Abhängigkeit von der Obrigkeit zeigt sich bei allen Zünften, in denen Maler organisiert waren, besonders darin, dass die Vorgeher keine selbständige Korrespondenz mit Malerzünften in anderen Städten führen durften.

## Bahre

Wie schon erwähnt, war die Anwesenheit bei der Beerdigung von Zunftmitgliedern verbindlich vorgeschrieben. Die regelmäßigen Abgaben der Malerzunftmitglieder dienten u.a. dem Erhalt von Ausstattungsstücken für diese Beerdigungen bzw. der Pflege der eigenen Zunftkapelle. Sie boten Anlass, die eigene Kooperation im städtischen Raum sichtbar werden zu lassen.<sup>52</sup>

In den meisten Malerordnungen wird ein Betrag erwähnt, den die Zunftmitglieder für das Bahrtuch zu entrichten hatten. Bahrtücher („Baartücher“) – sie wurden in den Pfarreien verwahrt – waren Leichentücher („Leydtücher“), mit denen Verstorbene auf der Bahre bedeckt wurden. Die Toten wurden ohne Sarg auf einem Gestell (= Bahre) zu Grabe getragen; eine Sitte, die ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts immer mehr Ausnahmen fand, da nun der Gebrauch von Särgen aufkam (siehe *Katalogaufsatz Brenner, Materielle Kultur u. Kat. 3.13–3.17*).

Wie ein Bahrtuch bei den Malerzünften ausgesehen hat, zeigen vier Entwürfe, die Salomon de Bray (1597–1664) im Jahre 1635 für die Haarlemer Lukas-Gilde gezeichnet hat.<sup>53</sup>

Wie beim sogenannten Künstlerhaus sind jene Künstlergrabmäler, die aus der Sepulkralkultur herausragen, eher die Ausnahme als die Regel.<sup>54</sup> Die allermeisten Künstler hatten eher bescheidene Grabplatten.

Konnten sie ihr Testament machen, dann folgte es dem üblichen Schema. Unter anderem sollte die Versorgung von Ehefrau und/oder Kindern sichergestellt werden.

## Witwen

Verwitwete Frauen von Malern durften die Werkstatt ihres verstorbenen Mannes selbständig weiterführen. Diese Regelung für die Malerwitwen spiegelt die Fürsorgepflicht der Zünfte und erklärt das häufige Vorkommen von Frauennamen in den Zunft-

unterlagen. Die Werkstattleitung war mit vielen zünftischen Rechten und Pflichten an die Witwe übergegangen. Eine der wichtigsten Ausnahmen bildete die Annahme von Lehrlingen; das Ausbildungsmonopol behielten die (männlichen) Zunftmeister.

Jedoch oblag auch die Wiederverheiratung der verwitweten Frauen der Fürsorge der Zünfte. Viele Malerordnungen förderten diese nachdrücklich, indem sie die Niederlassung von ausgelernten Malern im Falle einer solchen Eheverbindung erleichterten. Für den eingehirateten Maler bedeutete dies – neben den erheblichen Vorteilen, die ihm bei der Erlangung des Bürgerrechts und der Aufnahme in die Malerzunft gewährt wurden – vor allem die Übernahme einer eingeführten und vollständig ausgerüsteten Werkstatt, vielleicht auch eines festgefügtten Kundenstamms. Kunsthistorisch interessant ist, dass damit auch das gesamte Vorlagenmaterial – vor allem Handzeichnungen, aber auch Druckgraphik und Bücher – an ihn überging. Dies erklärt bestimmte Kontinuitäten zwischen dem einen und anderen Maler.

Abgesehen von den Malerwitwen waren Frauen also wie oben beschrieben vom Malerhandwerk ausgeschlossen. Zugelassen waren sie mancherorts nur als Begleitperson ihrer Männer, beispielsweise beim Lukas-Fest.

Ein weiterer Beleg dafür, dass nicht alle zeigen konnten, dass Kunst von Können kommt, da beispielsweise die Frauen nicht der (Öl-)Malerei nachgehen durften. Übertragen gilt das – wie ausgeführt – auch für die anderen künstlerischen Berufe, wie beispielsweise Bildhauer oder Goldschmiede. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, hatten sich die Männer erst ab etwa 1800 der Konkurrenz durch Künstlerinnen zu stellen (siehe *Katalogaufsatz Brenner, Malerinnen*).

Die über Jahrhunderte währende Ausgrenzung vom Kunstmarkt macht sich jedoch bis heute bemerkbar, da im Durchschnitt Künstlerinnen weniger für ihre Werke erzielen bzw. weniger in Galerien, Museen und Sammlungen vertreten sind, als ihre männlichen Kollegen. Kommt Kunst von Können?