



Johann Hauer, Maler und Kunst-
händler in Nürnberg, ward geboren den 28.
Septemb. A^o 1586. starb den 32. Junij. A^o 1660.

Abb. 1 Unbekannter Künstler, „Johann Hauer“, Druckgraphik, nach 1660; Germanisches Nationalmuseum (Nürnberg), Graphische Sammlung (P 20718, Kapsel 793)

**„ES MÜSSEN DIE FRÖSCH EIN KÖNIG HABEN“
BETRACHTUNGEN ZUR UTOPIE, DIE KUNST SEI FREI
MIT NACHTRÄGEN ZU JOHANN HAUER (1585–1660)**

Wenn nach der Definition des ›Duden‹ eine „Utopie“ ein „undurchführbar erscheinender Plan“ ist bzw. eine „Idee ohne reale Grundlage“, dann trifft dies auf die Bemühungen jener Künstler des Heiligen Römischen Reiches zu, die nach einer Aufwertung ihrer gesellschaftlichen Stellung strebten. Denn sie gehörten unverrückbar im Alten Reich dem Dritten, also untersten, Stand an. Der Bildende Künstler der Vormoderne war Handwerker, wie ein Schuster oder ein Weber. Deshalb können, aus historischer Perspektive betrachtet, auch nahezu alle der vom ›Duden‹ angebotenen Synonyme für den Begriff der „Utopie“ mit herangezogen werden, um – so bitter es klingen mag – den vergeblichen Versuch jener Künstler nach Nobilitierung zu charakterisieren:

„Fantasie(gebilde), Gedankenreise, Illusion, Irrealität, Kopfgeburt, Luftschloss, Phantom, Traumbild, Traumgebilde, Trugbild, Unwirklichkeit, Vision, Vorstellung, Wahn, Wunschtraum, Zukunftstraum; (bildungssprachlich) Fiktion, Imagination, Schimäre; (abwertend) Hirngespinnst; (umgangssprachlich abwertend) Spinnererei“¹

An der festgefügt und ›gottgewollten‹ Standesgesellschaft ließ sich nämlich nicht rütteln. Schon Carel van Mander (1548–1606) klagte im „Schilder-Boeck“ (1603–04), „dass man fast gar keinen Unterschied zwischen Malen und Schuhflicken, Weben oder dergleichen Dingen macht“²

Nichtsdestotrotz begleiten die Versuche, eine Veränderung herbeizuführen, die vormoderne Geschichte der Bildenden Kunst im Alten Reich. Jedoch erst um 1800 hob Napoleon Bonaparte (1769–1821) eine über Jahrhunderte währende Rechtstradition mit der Aufhebung des Heiligen Römischen Reiches aus den Angeln, löste damit die Handwerkszünfte und den Zunftzwang auf und führte die Gewerbefreiheit sowie die freie Berufswahl ein. Betroffen waren auch die Bildenden Künstler, die den Gilden / Zünften eingegliedert gewesen

1 <<https://www.duden.de/rechtschreibung/Utopie>> (aufgerufen am 15.03.2019).

2 Zitiert nach CAREL VAN MANDER: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler. Textabdruck nach der Ausgabe von 1617, Übersetzung und Anmerkungen von Hanns Floerke; 2 Bde., München / Leipzig 1906; hier Bd. 1, S. 387.

waren. Nun war er ›frei‹ und damit begannen seine Probleme: Wer bzw. was ist ein Künstler?

Die Beantwortung derartiger Fragen hatten ihm über Jahrhunderte hinweg die Zünfte, in denen die Bildenden Künstler inkorporiert waren, abgenommen. Als Handwerker durchlief auch ein Bildhauer oder Maler in seinem – modern ausgedrückt – ›Ausbildungsberuf‹ eine Lehr- und Gesellenzeit und musste, um eine Werkstatt gründen zu können, vielerorts eine Meisterprüfung mit der Anfertigung eines Meisterstückes ablegen und in den Stand der Ehe treten.³ Erst danach konnte er selbstständig arbeiten und seine Gemälde, Graphiken oder Skulpturen auf einem von den Zünften kontrollierten Kunstmarkt verkaufen. Nur diese in den Städten zugelassenen Bildhauer, Graphiker oder Maler waren Künstler – wer außerhalb der Zunftordnungen Kunstwerke schuf und zum Verkauf anbot, war ein ›Stümper‹, dem das Handwerk gelegt wurde, indem man ihm die Werkstatt ausräumte.

Da, fachgeschichtlich gesehen, die deutsche Kunstwissenschaft ihre akademischen Wurzeln im ›Deutschen Idealismus‹ hat, prägten andere Fragen als die der ›Künstlersozialgeschichte‹ (dies in Abgrenzung zur ›Kunstsoziologie‹) die Forschungslandschaft. Durch die ›Weimarer Klassik‹ bzw. ›Romantik‹ wurde ein Künstlerbild geprägt, welches über Generationen hinweg seine Gültigkeit behielt und noch heute bei vielen Wortmeldungen mitschwingt.

Nach Pionierarbeiten, wie jener, die Martin Wackernagel (1881–1962) 1938 zu Florenz publiziert hatte⁴, und den allgemeinen fachgeschichtlichen Veränderungen im Zuge der sogenannten 68er-Bewegung, wurde – bezogen auf unser Thema – diese ideengeschichtlich geleitete Sichtweise erstmals auf breiter Basis aufgebrochen und relativiert. Vor allem geschah dies in den Forschungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zur flämischen und holländischen Kunst des 16./17. Jahrhunderts. Unter Beibehaltung von kunsthistorischen Kernkompetenzen – wie beispielsweise der Stilgeschichte, der Ikonographie und Ikonologie – wurde zunehmend nach der gesellschaftlichen Stellung des Künstlers gefragt, nach seinen Handlungsspielräumen oder nach den Marktmechanismen, von denen auch die Bildende Kunst abhängig war. Erstmals wurde der Preis von Druckgraphik, von Malerei oder Skulptur bzw. die Veränderung, also die sich wandelnde (finanzielle) Wertschätzung im Laufe der Generationen, zum Forschungsgegenstand erhoben.

3 Siehe, vor allem zu denen der Maler, WOLFGANG CILLESSEN / ANDREAS TACKE (Hrsg.): Meisterstücke – Vom Handwerk der Maler. (Ausstellungskatalog, Historisches Museum Frankfurt, 12.09.2019–19.01.2020) Frankfurt am Main 2019.

4 MARTIN WACKERNAGEL: Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance. Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt; Leipzig 1938. – Heute unentbehrlich zum gleichen Thema WERNER JACOBSEN: Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance; München / Berlin 2001.

Nun basieren derartige Fragestellungen für die nördlichen und südlichen Provinzen der Niederlande auf einer reichhaltigen archivalischen Überlieferung. Dazu zählen beispielsweise notariell beglaubigte Inventare über den Besitz von Verstorbenen; diese mussten wenige Tage nach dem Ableben erstellt werden. Sie erfassen auch die Kunstwerke, oftmals auch mit einer Preiseinschätzung. Im Falle einer Privatsolvenz – wie dies beispielsweise bei Rembrandt van Rijn (1606–1669) in Amsterdam der Fall war – erfolgte ebenfalls die Inventarisierung des ganzen Hausbesitzes und damit, so es sich um einen Bildenden Künstler handelte, auch die Erfassung sämtlicher Kunstwerke und Arbeitsmaterialien. Durch die Zwangsversteigerung des eingezogenen Hausstandes erhalten wir erneut Einblicke in die Wertschätzung von Kunstwerken.

Derartige Quellen sind im deutschsprachigen Raum nur mit der Lupe zu finden, das betrifft auch die Quellengattung der Künstlertestamente, die ebenfalls zur flämischen und holländischen Kunst der Frühen Neuzeit reichlich überliefert sind und die auch bei den verstorbenen Künstlern Auskunft über zurückgelassene Arbeitsmaterialien und eigenen Kunstbesitz geben.

Auskunftsfreudiger sind indes die normativen Quellen, die sich in Bezug auf die Bildenden Künstler des Alten Reiches – wir greifen exemplarisch die Maler heraus – zahlreich erhalten haben. Da die Maler in Zünften organisiert oder, wo es diese nicht gab, zunftähnlichen Ordnungen der Handwerkskooperationen unterworfen waren, kennen wir somit zumindest die Rahmenbedingungen, in denen sich die Bildenden Künstler gesellschaftlich bewegten. Hinzu kamen weitere Erlasse bzw. Gesetze, wie beispielsweise die lokalen oder im ganzen Reich gültigen Kleiderordnungen. Das heißt, dass auch der Künstler nicht tragen konnte, was er wollte und er von bestimmten Stoffen, Pelzen oder Schmuck Abstand nehmen musste, da ihm diese zu tragen verwehrt waren. Auch die Kleidung gehörte in der mittelalterlichen / frühneuzeitlichen Standesgesellschaft zur visuellen Kommunikation, die ohne Worte die Standeszugehörigkeit sichtbar machte. Die Versuche einzelner Künstler, ihrer Kleidung etwas ›Individuelles‹ zu verleihen, ließ sie dennoch als Handwerker erkennbar bleiben – Grenzüberschreitungen bei der Pelz- oder Stoffwahl, dem Tragen von aufwendigem Schmuck oder eines Degens, waren verbotene ›Spielereien‹ und wurden geahndet. Wird eine derartige Missachtung der Kleiderordnung beispielsweise in Künstler selbstporträts visualisiert, dann kann man sie – so problematisch der Begriff für die Frühe Neuzeit auch sein mag – als ›Privatporträts‹ bezeichnen, die nicht für eine ›Öffentlichkeit‹ bestimmt waren.

Mit der Auswertung von normativen Quellen – wie Maler(zunft)ordnungen oder Kleiderordnungen – erhält man indes keine Auskunft darüber, ob sich auch alle an die Vorgaben gehalten haben. Beispielsweise sind heute Geschwindigkeitsbeschränkungen durch die Straßenverkehrsordnung geregelt. Ob sich

die deutschen Autofahrerinnen und Autofahrer aber auch an das jeweils vorgegebene Tempolimit halten, ließe sich empirisch nur durch eine Auswertung des Zentralregisters des Kraftfahrt-Bundesamtes in Flensburg herausfinden.

Für Maler liegen die normativen Quellen des deutschsprachigen Raumes des Alten Reiches in einem Umfang von 4.608 Seiten ediert vor⁵, eine voluminöse Fallstudie zur Reichsstadt Nürnberg versucht nachzuweisen, wie es mit der Handhabung derartiger normativer Vorgaben aussah⁶ – am Beispiel der Maler(zunft)ordnungen Nürnbergs quasi eine Gegenprobe im Sinne der ›Flensburger Verkehrsünderdatei‹.

Interessant sind nun jene Versuche einzelner Künstler, die ihre engen Standesfesseln abzustreifen versuchten und mit dem Postulat der ›Freiheit der Kunst‹⁷ auch eine Nobilitierung innerhalb der mittelalterlichen bzw. frühneuzeitlichen Ständegesellschaft erreichen wollten. Schon früh, also seit dem Mittelalter und vor allem beständig während der Frühen Neuzeit, versuchten diese innerhalb der Handwerke ›Primus inter pares‹ zu werden und bezeichneten sich u. a. als ›artifex‹, als Meister einer Kunst (= Künstler).⁸ Es ist Teil der Geschichte der Professionalisierung, bei der einige Künstler nunmehr den theoretischen Anteil bei ihrer Ausbildung betonten, während sich nach ihrem Verständnis das ›Handwerk‹ (wie die schon genannten Schuster oder Weber) ausschließlich im Nachvollzug Wissen aneignete. Die Kompetenz sollte nach

5 STATUTA PICTORUM: Kommentierte Edition der Maler(zunft)ordnungen im deutschsprachigen Raum des Alten Reiches. Von Andreas Tacke / Ursula Timann / Marina Beck / Elsa Oßwald / Sarah Wilhelm / Luise Schaefer / Zbigniew Michalczyk / Sandra Knieb / Radka Heisslerova / Hana Pátková / Karina Wiench / Susan Tipton / Monika Borowska / Benno Jakobus Walde / u. a.; 5. Bde., Petersberg 2018.

6 ANDREAS TACKE (Hrsg.): „Der Maler Ordnung und Gebräuch in Nürnberg“. Die Nürnberger Maler(zunft)bücher ergänzt durch weitere Quellen, Genealogien und Viten des 16., 17. und 18. Jahrhunderts. Bearb. von Heidrun Ludwig / Andreas Tacke / Ursula Timann. In Zusammenarbeit mit Klaus Frhr von Andrian-Werburg / Wiltrud Fischer-Pache. Genealogien und Viten Friedrich von Hagen, Register Friedrich von Hagen / Andreas Tacke; München / Berlin 2001.

7 Dies meint nicht die ›Kunstfreiheit‹ im Sinne des Grundgesetzes der Bundesrepublik Deutschland, wo in § 5, Absatz 3 geregelt ist: „Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei“. Der Hinweis auf die ›Freiheit der Kunst‹ ist für die Maler im Mittelalter und der Frühen Neuzeit der Versuch, in den Städten außerhalb von Zünften / Gilden ihrem ›künstlerischen‹ Beruf nachgehen zu können. Das Postulat bezieht sich also auf den Künstler selbst und seine angestrebte freie Berufsausübung, nicht auf sein Werk. Dieses konnte – im Gegensatz zu § 5,1 des Grundgesetzes („Eine Zensur findet nicht statt“) – durchaus in der Vormoderne einer Zensur unterworfen werden, war also bezüglich seines Themas / seiner Aussage nicht frei.

8 Zwar schwingt das Handwerk bei diesem Begriff mit, aber primär die Bedeutung im Sinne der schöpferischen Kunstfertigkeit. Siehe, v.a. am Beispiel der Bildhauer, ANTON LEGNER: Der artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung, Eine illustrierte Anthologie; Köln 2009, und JENS RÜFFER: Werkprozess – Wahrnehmung – Interpretation. Studien zur mittelalterlichen Gestaltungspraxis und zur Methodik ihrer Erschließung am Beispiel baugebundener Skulptur; Berlin 2014, bes. S. 112ff.

ihrem Wunsch nicht mehr (ausschließlich) induktiv, sondern deduktiv erworben werden, indem der künstlerische Nachwuchs die Prinzipien der Malerei (der Kunst) – und nicht nur ihre Techniken – zu beherrschen lernte. Dies sollte in sogenannten ›Akademien‹ erfolgen, welche man institutionsgeschichtlich besser als ›Zeichenschulen‹ bezeichnen sollte.⁹

Doch gleich welche Versuche der ›artifex‹ auch unternahm, er blieb bis um 1800 im Stand der Handwerker – und damit prägten die Zünfte sein Leben und Arbeiten quasi von der Wiege bis zur Bahre.¹⁰ Wichtig ist, dass der überwiegende Teil der städtischen Künstler damit auch zufrieden war. Sie wollten keine ›artifices‹ sein, sicherten die (Maler-) Zünfte bzw. die Handwerkskooperationen ihnen doch als ›Handwerker‹ einen exklusiven Zugang zum (Kunst-) Markt und hielten ihnen die Konkurrenz auf dem Arbeitsmarkt in Schach.

So beschwerten sich – um bei einem von Carel van Mander angeführten Beruf zu bleiben (s.o.) – am 6. Juni 1662 die Schuster in Berlin (-Cölln), „daß fremde Schuster auf den Jahrmärkten hier kommen und Schuhe verkaufen; bitten, daß es verboten werde.“¹¹

Ebenso hielten es auch die ortsansässigen Künstler, wenn Fremde in ihrer Stadt Kunstwerke feilboten, und deshalb wollte die Mehrzahl der Künstler an dem von einigen wenigen angestoßenen ›Modernisierungsprozess‹ nicht teilhaben. Ja, sie versuchten diesen sogar aktiv aufzuhalten; wir kommen am Beispiel des Nürnberger ›Flach- und Ätzmalers‹ Johann Hauer darauf zurück.

Für jene, die ausbrechen wollten, sah Martin Warnke (1937–2019) vor allem im Streben nach einem Hofamt, also im Hofkünstler, den Beginn des modernen Künstlerbegriffs. Dem wird man mit Blick auf die neuere Forschung widersprechen müssen.

Martin Warnkes Ausgangspunkt seiner Beschäftigung mit dem Hofkünstler liegt in seiner Habilitationsschrift „Organisation der Hofkunst“ von 1970; die erste Auflage des Buches erschien indes erst 1985. Die Anfänge reichen aber weiter zurück, da Warnke 1963 in Berlin über Peter Paul Rubens (1577–1640) promoviert wurde. Rubens – dem frühneuzeitlichen Hofkünstler par excellence – ist Martin Warnke über Jahrzehnte treu geblieben. Später kam die Be-

9 ANDREAS TACKE: „wozu die Academien dienen“ – Sandrart lernt von Honthorst; in: Unter Minervas Schutz. Bildung durch Kunst in Joachim von Sandrarts „Teutscher Academie“. Hrsg. von Anna Schreurs, unter Mitwirkung von Julia Kleinbeck / Carolin Ott / Christina Posselt / Saskia Schäfer-Arnold; Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 2012, S. 101–111.

10 Ein Überblick bei ANDREAS TACKE / FRANZ IRSIGLER in Zusammenarbeit mit Marina Beck / Stefanie Herberg (Hrsg.): Der Künstler in der Gesellschaft. Einführungen in die Künstlersozialgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit; Darmstadt 2011.

11 OTTO MEINRADUS: Protokolle und Relationen des Brandenburgischen Geheimen Rates aus der Zeit des Kurfürsten Friedrich Wilhelm (Publikationen aus den preußischen Staatsarchiven; 89). Bd. 6, Leipzig 1917, S. 583 (unter Nr. 491,2).

schäftigung mit einem weiteren berühmten Hofkünstler hinzu, nämlich Diego Velázquez (1599–1660).

Warnke ging es in seinem Werk „Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers“ um einen circa 400 Jahre umfassenden Überblick; seine Studie ist vergleichend (west-)europäisch angelegt und bestrebt, die Wurzeln des ›modernen‹ Künstlers nachzuweisen.

Geht es in der Forschungsliteratur um Hofkünstler, dann ist der Verweis auf Warnke fast schon kanonisch in einer der ersten Anmerkungen zu finden. Dieser großartige Erfolg ist indes janusköpfig: Einerseits wird Warnkes Name synonym gesetzt mit einem großen internationalen Forschungsfeld, andererseits hat man in der Regel das Gefühl, dass eine inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Buch nicht wirklich stattgefunden hat. Wie eingefroren wirken die Äußerungen und Kommentare dazu. Warnke machte im Vorwort zur zweiten deutschen Ausgabe selbst darauf aufmerksam: 1996 schrieb er, dass es nicht zu einer Akzeptanz der kunsthistorischen Grundthese seines Hofkünstlerbuches gekommen sei. Ich würde diese Aussage relativieren wollen und von einer Akzeptanz sprechen, die aber nur teilweise reflektiert wurde – das macht im Ergebnis die Sache aber auch nicht besser. Bei einer wissenschaftlichen Arbeit, bei der es um die Entwicklung von Argumenten geht, ist dies selbstredend unbefriedigend.

Denn steht der Hofkünstler wirklich am Anfang der Entwicklung zum ›modernen‹ Künstler? Genoss er wirklich jene ›Freiheit‹, die die Emanzipation vom Handwerk bedeutete – Handwerk sozialhistorisch verstanden, also im Sinne der Einbindung in die mittelalterliche und frühneuzeitliche Ständegesellschaft? Drängten alle Künstler der Frühen Neuzeit wirklich aus den Zünften? Und war nicht die Ständegesellschaft, nach der jeder qua Geburt seinen – nach zeitgenössischer Auffassung – gottgewollten Platz innehatte, unumstößlich? Vielleicht denken wir ja zu modern, wenn wir ein Sprengen-Wollen dieser festgefügtten Gesellschaft durch individuelle künstlerische Leistung unseren Überlegungen als Annahme zugrunde legen.

Zu Recht steht der Künstler für uns, die die Erforschung der Geschichte der Kunst als Profession betreiben, im Mittelpunkt. Aber stand der Künstler auch bei Hofe im Zentrum? Damit ist implizit die Frage gestellt, in welchen Spielräumen der Hofkünstler eigentlich agieren konnte, welche Kompetenzen ihm zukamen. Hat der Hof, wie bei Warnke zu lesen, wirklich Kunstwerke ›als geistige, nicht als handwerkliche Produkte bezahlt‹?

Um dieses umfassend beantworten zu können, hätte man Warnkes Anregung schon früher aufgreifen müssen und mikrohistorisch sowie quellenbasiert die europäischen Höfe hinsichtlich der Stellung der Hofkünstler und Hofhandwerker untersuchen müssen. Das ist, soweit ich sehe, zu einem größeren

Untersuchungszeitraum bisher nur im Ausnahmefall geschehen: Beispielsweise 2007 von Herbert Haupt zum Wiener Kaiserhof¹² und zum anderen 2017 durch Jens Fachbach für den kurtrierischen Hof in Koblenz / Ehrenbreitstein.¹³ Also einmal eine weltliche, das andere Mal eine geistliche Residenz. Ob hier ein Unterschied zu machen ist und wie dieser ggf. aussah, bedarf der weiteren Reflexion.

Der ›Hofkünstler‹, wie er einem in der Literatur – nicht nur bei Warnke – ständig begegnet, entpuppt sich bei genauerer Betrachtung als ›Scheinriese‹: Je näher man ihm kommt, desto kleiner wird er.¹⁴ Er schrumpft nämlich auf jenes Maß zusammen, welches seine Zugehörigkeit zum Dritten Stand vorgab. Denn der nobilitierende Begriff des Hofkünstlers wird in seiner Rezeptionsgeschichte ahistorisch verwendet. Aber die Tatsache, dass wir bei der Frage nach dem Hofkünstler / dem Hofhandwerker¹⁵ bisher nur auszugsweise auf Schriftquellen zurückgreifen können, zeigt – aus historischer Perspektive geurteilt – auf welch dünnem Eis wir stehen. Ebenso müsste weiter zur Stellung des Künstlers zwischen Hof und Stadt geforscht werden.¹⁶

Wie in der Stadt, so gab es auch am Hofe von Seiten einiger Künstler den Versuch, der gesellschaftlichen Verortung als Handwerker zu entkommen. Ein probates Mittel war die Erlangung eines Adelsdiploms. Dieses wurde jedoch in der Vormoderne nicht so inflationär an Künstler vergeben, wie es beispiels-

12 HERBERT HAUPT: Das Hof- und hofbefreite Handwerk im barocken Wien 1620 bis 1770. Ein Handbuch (Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte; 46); Innsbruck / u.a. 2007.

13 JENS FACHBACH: Hofkünstler und Hofhandwerker am kurtrierischen Hof in Koblenz / Ehrenbreitstein 1629–1794. Studie, Handbuch, Quellen (artifex. Quellen und Studien zur Künstlersozialgeschichte / Sources and Studies in the Social History of the Artist, Hrsg. von / Ed. by Andreas Tacke); 2 Bde., Petersberg 2017.

14 Bei einer Festschrift des in Süddeutschland, genauer in München, angesiedelten scaneg-Verlages darf man an den Scheinriesen der Augsburger Puppenkiste erinnern. Der Scheinreise wirkte aus der Ferne furchterregend groß und deshalb musste er ein einsames Leben führen, da alle aus Angst vor ihm auf Abstand blieben. Nur Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer fassten sich ein Herz und, je näher sie kamen, umso mehr nahm der Riese menschliche Größe an. Diese erfolgreiche Produktion war eine Adaption eines Kinderbuches von Michael Ende aus dem Jahr 1960. Diese Geschichte war mein Ausgangspunkt für Gespräche mit meinem Projektmitarbeiter Dr. Jens Fachbach, der den Vorschlag als Aufsatztitel aufgriff (JENS FACHBACH: Scheinriesen – Der Hofkünstler. Plädoyer für einen neuen Blick auf einen vermeintlich vertrauten Begriff; in: Gerhard Fouquet / u. a. [Hrsg.]: Residenzstädte der Vormoderne. Umriss eines europäischen Phänomens [Residenzforschung; N.F.: Stadt und Hof, Bd. 2]; Ostfildern 2016, S. 453–468).

15 ANDREAS TACKE / JENS FACHBACH / MATTHIAS MÜLLER (Hrsg.): Hofkünstler und Hofhandwerker in deutschsprachigen Residenzstädten der Vormoderne (artifex. Quellen und Studien zur Künstlersozialgeschichte / Sources and Studies in the Social History of the Artist, Hrsg. von / Ed. by Andreas Tacke); Petersberg 2017.

16 DAGMAR EICHBERGER / PHILIPPE LORENTZ / ANDREAS TACKE (Hrsg.): The Artist between Court and City (1300–1600) / L'artiste entre la Cour et la Ville / Der Künstler zwischen Hof und Stadt (artifex. Quellen und Studien zur Künstlersozialgeschichte / Sources and Studies in the Social History of the Artist, Hrsg. von / Ed. by Andreas Tacke); Petersberg 2017.

weise im 19. und zu Anfang des 20. Jahrhunderts der Fall war. Im Historismus wird der Künstler nunmehr auch denkmalwürdig bzw. zum ›Malerfürsten‹ erhoben.¹⁷ Den Weg dazu bereitete sicherlich der Geniekult der Goethezeit.

Ernüchterung tritt schnell ein, wenn man alleine Goethes Äußerung zum Künstlerhaus nachgeht: „Bildende Künstler müssen wohnen wie Könige und Götter. Wie wollten sie denn sonst für Könige und Götter bauen und verziern?“ (Goethe, Wilhelm Meisters Wanderjahre II, 8). Was im übertragenen Sinne auf Johann Wolfgang Goethe, ab 1782 ›von‹ Goethe (1749–1832), selbst zutraf, muss hinsichtlich des Bildenden Künstlers in Europa bis um 1800 aus wechselnder Perspektive hinterfragt werden¹⁸: Ausnahmekünstler – wie Goethe selbst – wohnten mitunter geradezu fürstlich, aber trifft dies allgemein auf den europäischen Künstler der Vormoderne zu? Die wenigen durchgeführten empirischen Erhebungen lassen daran grundsätzlich zweifeln.¹⁹

Von der ›Standard‹-Ausstattung von Künstlerhäusern bzw. Künstlerwohnungen machen wir uns in der Regel eine falsche Vorstellung. Denn unser Bild ist geprägt von jenen erhaltenen Künstlerhäusern – wie jene von Mantegna in Mantua, von Vasari in Arezzo bzw. Florenz, von Rubens in Antwerpen, von Rembrandt in Amsterdam oder von den Gebrüdern Asam in München – welche die Ausnahme, aber nicht die Regel darstellten.

Das gilt beispielsweise auch für das Grab des Künstlers, da man sich von einigen herausragenden Lösungen nicht täuschen lassen darf.²⁰ Denn die meisten Künstler erhielten als Handwerker ein bescheidenes Grab, welches rasch in Vergessenheit geriet.

Doch im Prozess der Bildung eines kunsthistorischen Kanons sind derartige Aspekte außen vor geblieben – man ist aus Sicht der Fachgeschichte versucht zu schreiben, selbstverständlich außen vor geblieben. Denn in den Kanon wurden nur jene Künstlerinnen und Künstler aufgenommen, die man – mit Blick aufs Ganze – als ›Ausnahmekünstler‹ bezeichnen kann. Sie bilden im Weber'schen Sinne aber den „Idealtyp (von griech. idea = Vorstellung, Idee

17 Vgl. die Beiträge in DORIS LEHMANN / KATHARINA CHRUBASIK (Hrsg.): Malerfürsten (Ausstellungskatalog, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, 28.09.2018–27.01.2019); München 2018.

18 Vgl. ANDREAS TACKE / THOMAS SCHAUERTE / DANICA BRENNER (Hrsg.): Künstlerhäuser im Mittelalter und der Frühen Neuzeit / Artists' Homes in the Middle Ages and the Early Modern Era (artifex. Quellen und Studien zur Künstlersozialgeschichte / Sources and Studies in the Social History of the Artist, Hrsg. von / Ed. by Andreas Tacke); Petersberg 2018.

19 Vgl. die Einzelbeiträge im Künstlerhäuser-Tagungsband (Anm. 18), vor allem aber die von mir betreute und im Druck befindliche Dissertation von Danica Brenner „Der Künstler als Handwerker. Handlungsspielräume zunftgebundener Maler im Zeitalter der Renaissance: Ausbildung, Marktstrategien und Sozialtopographie der Augsburger Malerzunft“.

20 BIRGIT ULRIKE MÜNCH / MARKWART HERZOG / ANDREAS TACKE (Hrsg.): Künstlergrabmäler. Genese – Typologie – Intention – Metamorphosen; Petersberg 2011.

und *typos* = Muster)“. Dies will ich in dem hier aufgezeigten Zusammenhang hinterfragen.

Denn übertragen auf unsere Problemstellung ist ein solcher idealtypischer Künstler „eine gedankliche Konstruktion, die im Hinblick auf einen bestimmten Ausschnitt der geschichtl.-soziokulturellen Wirklichkeit durch einseitige Steigerung eines oder einiger Gesichtspunkte und durch gedanklichen Zusammenschluss einer Fülle von zugehörigen Einzelercheinungen gebildet wird. In seiner begrifflichen Reinheit ist dieses Gedanken- bzw. Idealbild kein empir. gegebener Realtyp, in der Wirklichkeit nicht vorfindbar und insofern eine Utopie.“²¹

Doch dieses so geformte Künstlerbild bildete lange in der Kunstgeschichte die Richtschnur, an der sich die Betrachtungen orientierten. Sie verzerren indes – historisch geurteilt – das Gesamtbild. Der Idealtypus (Idealtyp) im Sinne von Max Weber (1864–1920) ist, fachgeschichtlich gesehen, eine Fortsetzung der ideengeschichtlichen Betrachtung des Künstlers im Geiste der Goethe-Zeit. Denn: „Je schärfer und eindeutiger ein I.[dealtyp] konstruiert ist, je ‚weltfremder‘ er ist, umso besser leistet er seinen Dienst“. Und, er ist „im Strom der Geschichte stets individuell-einmalig ausgeprägt.“²²

Wenn man im Sinne der vorgetragenen Definition aus dem „Wörterbuch der Soziologie“ das Gegensatzpaar ›Idealtyp‹ / ›Realtyp‹ herausarbeiten will, dann sind viele kunsthistorische Abhandlungen von einem solchen ›Idealtyp‹ geprägt. Wie sieht aber nun der ›Realtyp‹ aus?

Ihn muss man mikrohistorisch aufspüren und sich der Künstlersozialgeschichte zuwenden. Eine Definition dieser Methode liegt nicht vor; einige Aspekte klangen bereits an, hier sollen weitere Überlegungen folgen²³: Das sozialgeschichtliche Umfeld von Maler, Bildhauer oder Architekt, aber auch der Habitus des Künstlers wurden in der kunsthistorischen wie historischen Forschung erstaunlicherweise bislang nur partiell behandelt. Während die Frage, inwiefern politische und religiöse Umbrüche, wirtschaftliche Krisen, Prosperität oder geschichtliche Zäsuren das Bildsujet beeinflussten, bereits in vielen Beiträgen analysiert wurde, wählt die Künstlersozialgeschichte einen anderen Fokus. Im Mittelpunkt stehen nicht primär das Kunstwerk und dessen Rollenzuweisung innerhalb der Gesellschaft, sondern das Künstlerindividuum und dessen Handlungsspielräume.

21 KARL-HEINZ HILLMANN: Wörterbuch der Soziologie. 5., vollständig überarb. und erw. Aufl. Stuttgart 2007, S. 353f.: Idealtyp.

22 HILLMANN: Wörterbuch (Anm. 21), S. 353f.: Idealtyp.

23 Überlegungen dazu sind in meiner „Trierer Arbeitsstelle für Künstlersozialgeschichte“ unter Mitarbeit v.a. von Sarah Babin, Marina Beck, Danica Brenner, Birgit Ulrike Münch, Elsa Oßwald, Benno Jakobus Walde erarbeitet worden; vgl. auch <<https://www.arthistoricum.net/themen/portale/kuenstlersozialgeschichte/>> (aufgerufen am 15.03.2019).

In einem ersten Schritt der Künstlersozialgeschichte ist nicht nach dem Artefakt zu fragen, sondern zunächst nach den Lebens- und Arbeitsbedingungen des Künstlers. Quellen, die bei diesem ersten Schritt im Zentrum stehen, sind zum einen die im Fach bekannten (Inventare, Tagebücher, Testamente), vor allem aber die bisher marginalisierten Quellengattungen wie Steuer- und Pflgerschaftsbücher oder Zollregister. Interessant ist etwa das Wissen über den Werkentstehungsprozess eines Artefaktes, die Farbkosten, die Werkstattorganisation sowie die Preisbildung. Als eine besonders ertragreiche – und bislang besonders randständig beachtete – Quelle haben sich die Zunftordnungen erwiesen, die die Ausbildungs- und Arbeitssphäre des Künstlers im Alten Reich wesentlich bestimmten.

Bei der Analyse bis dato erhaltener Quellen bedient sich die Künstlersozialgeschichte zentraler Methoden der historischen Kulturwissenschaften; die Methodenwahl unterliegt der zugrundeliegenden Quelle. Sie geht von dem Diktum aus, dass das vormoderne Artefakt von der Kenntnis über seinen Entstehungsprozess und von den sozialen Hintergründen der Schaffenden abhängig ist, also ganz zentral vom Künstler als meist zunftgebundenem Handwerker, als Akademiekünstler oder Hofkünstler.

Der Künstler als Handwerker oder als lernender, reisender oder politisch aktiver Teil der Gesellschaft ist jedoch in jedem Einzelfall anderen Vorzeichen unterworfen. Damit eröffnen sich jeweils spezifische Fragestellungen, die nach entsprechenden historischen ›Werkzeugen‹ verlangen. Dieser Umstand verbietet jede einengende Definition der Künstlersozialgeschichte.

Die Künstlersozialgeschichte grenzt sich jedoch dezidiert ab vom ›klassischen‹ Verständnis der ›Kunstsoziologie‹, mit dem der Ansatz leicht Gefahr läuft, gleichgesetzt zu werden. Der hierfür bislang noch nicht klar eingeführte Begriff der ›Künstlersozialgeschichte‹ bietet sich dennoch als Apparatur an, um die Diskrepanz der beiden Blickwinkel zu verdeutlichen.

Innerhalb der Kunstsoziologie wird das Kunstwerk als durch und mit der Gesellschaft sowie dem historischen Umfeld geprägtes und bedingtes Objekt verstanden und ist nicht von seinem gesellschaftlichen und politischen Umfeld zu lösen. Die Kunstsoziologie geht ferner vom Diktum der Totalität aus, wonach der gesamtgesellschaftliche Lebenszusammenhang einbezogen werden muss. Diese Definition lässt sich zunächst auf beide Ansätze beziehen. Innerhalb der kunstsoziologischen Forschung impliziert dies jedoch im Umkehrschluss, dass das Kunstwerk in der Regel nicht als aus der Macht und Wirkung eines Individuums heraus entstandenes Objekt betrachtet werden kann und darf. Im Zentrum der Forschung zur Kunstsoziologie steht somit nicht der Künstler bzw. Akteur, sondern vor allem das Kunstwerk. Von diesem ausgehend erfolgt die Interpretation; es ist die Quelle, die zunächst zu interpretieren ist. ›Kunstsozio-

logie« und »Künstlersozialgeschichte« beschreiben bisweilen unterschiedliche Bereiche, da die Künstlersozialgeschichte den Fokus vom Artefakt zum Akteur verlagert. Primäres Objekt der Betrachtung sind dessen soziale Bedingungen, welche die Voraussetzungen für die Schaffung des Artefaktes in seiner spezifischen Weise bieten.

Die Kunstgeschichte förderte, unter dieser Prämisse betrachtet, Hunderte von Künstlern zu Tage, die man vorher nicht kannte. So am Beispiel Nürnbergs: Der größte Teil der in der umfangreich kommentierten Quellenedition zu den Nürnberger Malerordnungen genannten Künstler war vorher nicht bekannt.²⁴ Dies gilt ebenfalls für andere Städte. Berühmte Künstler – wie Dürer in Nürnberg – scheinen den Blick aufs Ganze verstellt zu haben. Hunderte so unter den Tisch gefallene Künstler haben es nicht in den Kanon geschafft, und ihre Werke – wenn nicht signiert – werden ohne Künstlerzuschreibungen in den Sammlungen verwahrt. So bisher das nicht signierte »Meisterstück« von Johann Philipp Juvenel (1617–nach 1647), welches aufgrund der Kenntnis der Nürnberger Malerordnung und der dortigen Handwerksquellen erst jüngst im Berliner Gemäldegaleriedepot identifiziert werden konnte.²⁵

Nahezu unbekannt war auch Johann Hauer, der in der Allgemeinen Deutschen Biographie (Bd. 11, 1880) lediglich mit einem Zweizeiler gelistet wurde. Spürt man Hauer (Abb. 1) aus der Perspektive der Künstlersozialgeschichte nach, dann nimmt das Material einen solchen Umfang an, dass es problemlos ein Buch umfasste.²⁶ So würde es auch bei vielen anderen in Nürnberg arbeitenden Künstlern der Vormoderne der Fall sein, wenn man sie einer Einzelbetrachtung unterziehen würde.

Johann Hauer erfüllte aber vielleicht mehr als andere seiner im Dunkel der Geschichte verborgenen Künstlerkollegen ein Kriterium, welches sicherlich zum »Nachruhm« beitragen kann, nämlich die Verschriftlichung des eigenen Wirkens. Auch wenn ein Streit mit seinen Nürnberger Malerkollegen der Ausgangspunkt von Hauers Schreibtätigkeit war, so reflektierte er mit seinen Zeichnungen nicht nur persönliche Befindlichkeiten, sondern vor allem auch die Zeitverhältnisse. Das Zitat, welches wir für den Haupttitel unseres Aufsatzes verwendet haben, stammt von ihm; ich komme noch darauf zurück.

24 Vgl. TACKE (Hrsg.): *Mahler Ordnung* (Anm. 6).

25 Siehe ANDREAS TACKE: *Die deutschen Gemälde des 17. Jahrhunderts. Kritischer Bestandskatalog* (Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin): Bearbeitet unter Mitwirkung von Rainer Michaelis, mit technologischen Befunden von Ute Stehr, Sandra Stelzig und kostümkundlichen Beiträgen von Christine Waidenschlager; Petersberg 2020, S. 119–131.

26 ANDREAS TACKE: *Johann Hauer. Nürnberger Fläch- und Ätzmalter, 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 ergänzt durch weitere Quellen, Genealogien und Viten des 16., 17. und 18. Jahrhunderts.* Bearb. von (...); München / Berlin 2001, S. 11–141.

Johann Hauer wurde am 28. September 1586 in Nürnberg geboren und verstarb ebendort am 12. Juni 1660. Sein Zeitgenosse, der berühmte deutsche Maler, Kupferstecher und Schriftsteller Joachim von Sandrart (1606–1688), erwähnt ihn nicht in seiner zweibändigen „Teutschen Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste“ (1675/79), obwohl der Autor sich mehrmals in Nürnberg aufhielt und am Ende seines Lebens dorthin übersiedelte. Hauer befand sich quasi nicht auf Sandrarts Augenhöhe, der als ›artifex‹ europäisch agierte.

Sicherlich liegt es auch daran, dass Johann Hauer sich auf das Kopieren von Gemälden spezialisiert hatte; die Vorlagen kaufte er selbst auf der Frankfurter Messe und an anderen Orten oder er ließ sie sich aus den Niederlanden besorgen. Er war zudem als ›Ätzmaler‹ tätig, der Rüstungen verzierte bzw. Gelegenheitsgraphiken (wie z.B. städtische Bekanntmachungen) erstellte oder sensationserhaschende Flugblätter anfertigte. Hauer betätigte sich ebenfalls als Kunsthändler und Verleger und vertrieb offensichtlich auch graphische Arbeiten aus dem Nachlass des berühmten Goldschmiedes Christoph Jamnitzer (1563–1618). Darunter fielen u.a. auch Jamnitzers ›Groteskenbücher‹, da einige Blätter den handschriftlichen Hinweis tragen „bey Johan Hauer zu finden“ (Abb. 2).²⁷

Hauer war mit diesem ›Portfolio‹ so erfolgreich, dass ihm die Handwerks-genossen seinen wirtschaftlichen Erfolg neideten. Der sich allmählich entwickelnde Konflikt wurde offen ausgetragen und mehrmals der Obrigkeit vorge-tragen. Der Hebel, mit dem ihn seine Kollegen einen Teil seines Geschäftes vermiesen wollten, war die für Nürnberg gültige Malerhandwerksordnung in der Fassung von 1596 (Abb. 3).²⁸

Hauer, der mehrmals zum Vorgeher der Maler gewählt worden war und damit Zugang zu den Unterlagen hatte, begann nun damit, diese abzuschreiben und sich damit einen historischen Überblick über die einzelnen Verordnungen und ihre Handhabung zu verschaffen. Sein so erarbeitetes Wissen hielt er den Neidern immer wieder entgegen und wies sie auf die Gefahren der Verschriftlichung ihres Streitfalles hin, da dies – wenn die Obrigkeit einmal involviert wäre – nur zu einer weiteren Verschärfung der Malerordnung führen würde und die Nachteile als Bumerang auch die Beschwerdeführer treffen könnten. Und

27 So auf dem Titelblatt des dritten Teils des „Neuw Grotteßken Buch“: „Der Fadesckisch Radesco Baum / Deßgleich man hatt gesehen kaum / Dann Er tregt wunderliche Frücht / Wie man alhie im Augensicht / Durch / Christoff Jamnitzer Bürger und Goltschmidt / Inn Nürnberg. Cum Grat: et Priv: S: C: Jola: “ von 1610, Platte 15 x 18,9 cm; Herzog Anton Ulrich-Museum (Braunschweig), Kupferstichkabinett: Inv.Nr. A.B. 3.36. – Nicht bei Tacke: Johann Hauer (Anm. 26), siehe aber S. 113 und Abb. 54. – Vgl. Carsten-Peter Warncke: Die ornamentale Groteske in Deutschland 1500–1650; 2 Bde., Berlin 1979; hier Bd. 2, S. 100 (zur handschriftlichen Beschreibung durch Johann Hauer) und die Einzelblätter unter Nr. 926 bis 988.

28 Vgl. Statuta Pictorum (Anm. 5), Bd. 3, S. 878–978: III.80 Nürnberg.



Abb. 2 Drittes Titelblatt zu Christoph Jamnitzers „Neuw Grotteßken Buch“ (Nürnberg 1610) mit dem handschriftlichen Hinweis (von 1618 oder später) „bey Johan Hauer zu finden“; Herzog Anton Ulrich-Museum (Braunschweig), Kupferstichkabinett (AB 3.36)

so sollte es auch kommen; der Wunschtraum – die Kunst sei frei – zerplatzte (selbstverschuldet) ein weiteres Mal.

Der Reihe nach: Hauer hatte (modern formuliert) eine Doppelausbildung, einmal als Maler, was nicht einer weiteren Erklärung bedarf, und zum anderen als Ätzmaler absolviert. Letzterer bringt eine Verzierung auf metallenen Oberflächen auf chemischem Wege an. Mit Hilfe der Ätzung wird in verschiedenen Verfahrensweisen die an sich glatte Oberfläche an den gewünschten Stellen vertieft. Solche Vertiefungen können danach durch Färbung oder metallurgische Techniken, vor allem durch eine Vergoldung, besser sichtbar gemacht werden.²⁹

Damit ist der Ätzmaler auch zur Bearbeitung von Druckplatten prädestiniert. Und beides scheint Johann Hauer erfolgreich betrieben zu haben. So ätzte er für die einheimischen Schmiede und Plattner – Nürnberg war damals eine der Rüstungsschmieden im Alten Reich – Waffen, vor allem Harnische. Des Weiteren brachte er für Goldschmiede Gravuren an – vor allem an Erd- bzw. Himmelskugeln bei Globuspokalen³⁰, zu denen er vielleicht auch vorbereitende Segmentkarten lieferte³¹ – und verzierte ebenso andere metallene Objekte wie Uhren. Weiterhin fertigte Hauer auch Druckgraphiken an, darunter Porträts von Zeitgenossen und Darstellungen mit aktuellen kulturellen, politischen (Abb. 4)³² bzw. theologischen Bezügen sowie Titelblätter für die damals in

29 PAUL POST / ALEXANDER VON REITZENSTEIN: Eisenätzung; in: Realexikon zur Deutschen Kunstgeschichte 4, 1957, Sp. 1075–1103; aufgenommen in: RDK Labor, URL: <<http://www.rdklabor.de/w/?oldid=93148>> (angesehen am 16.03.2019).

30 ERNST ZINNER: Deutsche und niederländische Astronomische Instrumente des 11.–18. Jahrhunderts; 2., ergänzte Aufl. München 1967, S. 369: „Vermutlich hat Hauer auch die silberne Himmelskugel gestochen, die sich im American Museum of Natural History in New York befindet (Fig. 8+9 in G.[orgio] Abetti, The history of astronomy, New York 1952). Als Vorlage diente ihm wohl Habrechts Himmelskugel von 1621.“ Das ist Dr. phil. Dr. med. Isaak II. Habrecht (1589–1633), vgl. ebd. S. 349f. – Nicht bei TACKE: Johann Hauer (Anm. 26).

31 OSWALD MURIS / GERT SAARMANN: Der Globus im Wandel der Zeiten, Eine Geschichte der Globen; Berlin / Beutelsbach bei Stuttgart 1961, S. 177: „Eine Segmentkarte mit dem Namen des Nürnbergers Johann Hauer (1586 bis 1660) befindet sich in der Königl. Bibliothek von Stockholm. Es handelt sich um 36 unkolorierte, in Kupfer gestochene Segmente eines Erdglobus aus dem Jahre 1620 ohne Polarscheiben, da die Segmente von Pol zu Pol reichen.“ und Abb. 68 „Johann Hauer, Globussegmente, 1620“. In Stockholm befinden sich zwei Fassungen, eine kolorierte und ein nicht kolorierter Druck, die beide aber Faksimiles sind. Es wäre noch zu klären, ob diese 36 Segmente von einem vorhandenen Hauer'schen Globuspokal abgenommen wurden, also nicht als graphische Vorlage direkt von Hauer stammen. – Nicht bei TACKE: Johann Hauer (Anm. 26).

32 Manuskript mit Probedrucken der Abbildungen. Vgl. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Handschriftendatenbank (Inv.Nr. Cod. Guelf. 82 Blank.), Umfang: 83 Bl., Format: 32,5 × 20,5 cm; Bl. 4^r „Aigentliche / Abbild=, Erklär= und Beschreibung aller derer vor=/gegangener Solenniteten undt Cerimonien, Damit der aller=/durchleuchtigste ... Herr FERDINANDVS III. zue Ungarn und Böhmen / König ... zum Römischen / König erwehlet undt inthronisirt worden. / Wie auch / Dero Kayserl(ichen) Maye(stät) ... Gemahlin ... Maria [Anna] ... zur Röm(ischen) Königin in des H. / Röm. Reichs Stadt Regensburg im 1636 undt 1637 Jahr / gekrönet worden ... alles uff das Fleißigste

Ordnung vnd Inholdt
aller Büncten der Ehr Löh
lichen Malheren So
vns von einem Edel
Ehrwollen Racht ver
liehen vnd gegeben.
Anno. j 596.

Es ist nicht auf dem Ordentlichem
Eines Edel Ehem. Kupfer geset und druck
abgedruckt.

Sonder ist kein allein sein gebrauch und gewalt
vns in selber in dem Lande zu haben. Das die
vnsre alle in dem Lande zu haben. Das die
Herrn in dem Lande zu haben. Das die

Abb. 3 Titelblatt (fol. 1r) der Handschrift „Der Malher Ordnung und Gebräuch in Nürnberg“
(sog. Hauer'sche Manuskript), Titelblatt zur Ordnung der Maler von 1596; Germanisches
Nationalmuseum (Nürnberg), Archiv (Rst Nürnberg XII/44)

Aigentlicke .

**Abbild: Erklar- und Beschreibung aller dero vor-
 yungung- u. solennitetaen und Cerimonien.** *Dar- in der Leer-
 ding- u. eigentl. der besondern eigentl. land- u. herren- u. Reichs-
 der- dero, Herzog FERDINAND'S III. der h. r. rom. k. Majestät-
 König der Römer aller-uerhöch-ten Fürst- u. Künig-
 König der böhm. Land- u. Schatzkammer- u. Land-*

Die- ersch.

*Sexo Rege: Maje: Bechehteste Berwailien Die aller-
 ding- eigentl. der- sein land- u. reiche, Franck- u. Maria- u. König-
 in- den- u. and- u. h. r. r. rom. k. Majestät- u. in- d. h. r. r. rom. k. Majestät-
 u. in- d. h. r. r. rom. k. Majestät- u. in- d. h. r. r. rom. k. Majestät-
 König- der- u. d. h. r. r. rom. k. Majestät- u. in- d. h. r. r. rom. k. Majestät-
 geborn- u. d. h. r. r. rom. k. Majestät- u. in- d. h. r. r. rom. k. Majestät-
 der- actibus, ad- d. h. r. r. rom. k. Majestät- u. in- d. h. r. r. rom. k. Majestät-
 u. d. h. r. r. rom. k. Majestät- u. in- d. h. r. r. rom. k. Majestät-
 u. d. h. r. r. rom. k. Majestät- u. in- d. h. r. r. rom. k. Majestät-
 u. d. h. r. r. rom. k. Majestät- u. in- d. h. r. r. rom. k. Majestät-
 u. d. h. r. r. rom. k. Majestät- u. in- d. h. r. r. rom. k. Majestät-
 u. d. h. r. r. rom. k. Majestät- u. in- d. h. r. r. rom. k. Majestät-
 u. d. h. r. r. rom. k. Majestät- u. in- d. h. r. r. rom. k. Majestät-
 u. d. h. r. r. rom. k. Majestät- u. in- d. h. r. r. rom. k. Majestät-
 u. d. h. r. r. rom. k. Majestät- u. in- d. h. r. r. rom. k. Majestät-
 u. d. h. r. r. rom. k. Majestät- u. in- d. h. r. r. rom. k. Majestät-*

Die- ersch.

A. H. *[Signature]*



Abb. 4 Titelblatt (fol. 4r) zum Manuskript mit Probeandrucke für die Illustrationen von Johann Hauer über die Krönung Ferdinands III. in Regensburg (1636/37); Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Handschriftenabteilung (Cod. Guelf. 82 Blank.)

Nürnberg zahlreich vorhandenen Buchverlage oder illustrierte Aushänge und Bekanntmachungen der Stadt Nürnberg.³³

Da es in seiner Werkstatt offenbar reichlich Arbeit gab, machten bei ihm viele Wandergesellen Station.³⁴ Dies erklärt auch die stilistische Bandbreite der von ihm signierten Graphiken (Gemälde haben sich nicht erhalten). An ihrer Herstellung waren offensichtlich viele (Wander-) Gesellen beteiligt; das Recht zum Signieren dieser Werkstattproduktion behielt sich aber offensichtlich der Meister alleine vor.

Dies alles geriet 1625 in Gefahr, denn der Erfolg rief nun Neider auf den Plan. Dazu muss man wissen, dass Hauer Anfang 1613 sein Meisterstück, einen geätzten Harnisch (heute in der Sammlung des Kunsthistorischen Museums Wien, ausgestellt auf Schloss Ambras), abgeliefert hatte und damit seine Gesellenzeit abschloss. Bereits am 13. Januar wurde er mit seinem Probstück zum Meister gesprochen. Fortan arbeitete er als Ätzmaler, aber auch als Maler, und fertigte zudem Druckgraphiken an.

Hier setzten nun Hauers neidische Malerkollegen an: Er habe nur als Ätzmaler ein Meisterstück vorgelegt und dürfe somit auch nur dieses Handwerk ausüben, da er kein Meisterstück als ›Flachmaler‹ angefertigt habe und demnach nicht als Maler tätig sein dürfe. So könne man stets nur jene Profession ausüben, in der man sein Probstück angefertigt habe. Doch damit nicht genug: Auch Lehrlinge und Gesellen dürfe Hauer nur als Ätzmaler ausbilden bzw. beschäftigen, nicht aber in der Kunst der Malerei.

Insgesamt wandten sich im Jahr 1625 namentlich 33 Maler mit dem Ziel an die Obrigkeit, Hauer seine Tätigkeit als Maler verbieten zu lassen und insbesondere seine ›Flachmalergesellen abzuschaffen‹. Ihr Argument war ein ökonomisches: Es befänden sich derzeit an die 40 Malerwerkstätten in der Stadt und man rechne in den nächsten Jahren mit einer Zunahme auf insgesamt 50 oder 60 Malerateliers. Dagegen hätten die Ätzmaler nur fünf oder sechs Meis-

/ abgezeichnet undt ... in das Kupffer gebracht undt zum / Trucken geordnet / Durch / J:[johann] H:[hauer] Inn Nürnberg“; zum Text acht Kupferstiche. In dem Kommentar der HAB wird irrtümlich angenommen, dass der Bericht in der Stadtbibliothek Nürnberg (Inv.Nr. Amb. 847.2°) als Druck vorhanden sei, doch handelt es sich dort ebenfalls um ein Manuskript; vgl. <<http://diglib.hab.de/?d-b=mss&list=ms&id=82-blank&catalog=Butzmann>> (aufgerufen am 18.03.2019). – Nicht bei Tacke: Johann Hauer (Anm. 26). Vgl. aber ebd., S. 107–113 zu der Parallellieferung in der Stadtbibliothek Nürnberg (Inv.Nr. Amb. 847.2°).

33 Wie eine Darstellung zum Aderlass: „Item Adi : dito [30.07.1625] Hansen Hauern für eine Figur / wegen der Aderläß zu gradirn fl. 4/10/-. Mehr für 300 Abtruckh deßelben fl. 2/8/-“; Staatsarchiv Nürnberg: Rst. Nbg. Rep. 54, Nürnberger Stadtrechnungen 43, Bl. 134^r (vom 30.07.1625). – Nicht bei Tacke: Johann Hauer (Anm. 26).

34 So trug sich Johann Hauer am 8. April 1648 (Bl. 22^r) und sein ebenfalls als Maler tätiger Sohn Ruprecht (1624–1667) am 9. April 1648 (Bl. 23^r) in das Stammbuch (Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Weimar, Inv.Nr. Stb 112) des Augsburger Malergesellen Johann König ein, der vermutlich in Hauers Nürnberger Werkstatt als Geselle Arbeit gefunden hatte. – Nicht bei Tacke: Johann Hauer (Anm. 26).

ter und damit ihre Werkstätten weniger Konkurrenz zu befürchten als die des Malerhandwerks.

Auf Hauer's Seite schlugen sich nur wenige Malerkollegen, wie der durch seine qualitätvollen Architekturdarstellungen bekannte Paulus Juvenel d.Ä. (1579–1643)³⁵, dessen Sohn Johann Philipp hier schon Erwähnung fand. Von dem Hauer'schen Unterstützerkreis ging ein Schreiben an das für die Handwerker zuständige Amt im Rathaus (dem ›Rugamt‹) mit dem Hinweis ein, dass unter den Beschwerdeführern etliche sein, die als Flachmaler die Meisterprüfung nicht bestanden hätten und dennoch eine Werkstatt betrieben. Umgehend wurden diese aufgefordert, die Meisterprüfung erneut zu versuchen oder ihre Werkstatt zu schließen. Als Bumerang kam aus dem Rathaus auch die Anweisung zurück, dass nun die Maler keine Druckgraphiken mehr anfertigen sollten, da dies ja mit der Ätz-Technik zu tun habe, also die Graphik in das Ätzmaler-Handwerk gehöre.³⁶ Einen Sturm der Entrüstung hatte dies auf Seiten der 33 Beschwerdeführer zur Folge.

In der sich verschärfenden Auseinandersetzung, bei der keine Seite mit beleidigenden Unterstellungen sparte, war es Hauer, der aufgrund seiner historischen Kenntnisse über das Nürnberger Malerhandwerk immer wieder faktenreich seine Argumente mit Verweis auf die Malerordnungen und deren Handhabung untermauern konnte. Man ließ in der Folge von ihm ab. Die Zechen hatten aber alle zu zahlen, da die Ordnung von 1596 in den Jahren bis 1629 überarbeitet und verschärft wurde.

Hauer, der u.a. auch zu den frühen ›Dürerforschern‹ zu zählen ist und Dürer-Autographen in Abschriften sammelte, spottete in Richtung seiner Malerkollegen: „es müssen die Frösche ein König haben“.³⁷

Damit zitierte er aus einer antiken Tierfabel-Sammlung, die der Überlieferung nach von Äsop stammen soll, doch ist der griechische Autor historisch nicht greifbar. In seiner 44. Fabel („Als die Frösche einen König haben wollten“) erzählt Äsop vom Schicksal dieser Tiere, die nach einer Obrigkeit riefen:

„Die Frösche litten darunter, dass sie keinen Herrscher hatten. Also schickten sie Boten zu Zeus und baten ihn darum, ihnen einen König zu geben. Zeus durchschaute aber ihre Dummheit und ließ ein Stück Holz in den Sumpf werfen. Die Frösche bekamen zunächst einen gewaltigen Schrecken bei dem Geräusch und tauchten in die Tiefe des Sumpfes. Weil das Stück Holz sich

35 Siehe z.B. ANDREAS TACKE: Die Gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum, Bestandskatalog; Mainz 1995, S. 133–137 Nr. 59 und 60. – Die über mehrere Generationen arbeitende Malerdynastie der Juvenels hätte eine monographische Würdigung verdient.

36 Dass anderenorts das Verfertigen von Druckgraphiken als eigenständiger Beruf (innerhalb der St. Lukas-Gilde) angesehen wurde, dazu – am Beispiel von Antwerpen – siehe JAN VAN DER STOCK: Printing Images in Antwerp, The Introduction of Printmaking in a City. Fifteenth Century to 1585 (Studies in Prints and Printmaking; 2). Translated from the Dutch by Beverley Jackson; Rotterdam 1998.

37 TACKE: Johann Hauer (Anm. 26), S. 261, zur Darstellung des Konfliktes vgl. S. 39–44.

aber nicht weiter bewegte, tauchten sie später wieder auf und hielten es für so ungefährlich, dass sie sogar darauf stiegen und sich dort niederließen. Aber weil sie es für unwürdig hielten, einen solchen König zu haben, begaben sie sich ein zweites Mal zu Zeus und verlangten von ihm, ihnen einen anderen König zu geben. Der erste sei nämlich ein allzu großer Nichtsnutz. Zeus ärgerte sich über sie und schickte ihnen eine Schlange, von der sie verschlungen und aufgefressen wurden.

Die Geschichte zeigt, dass es besser ist, solche Herren zu haben, die sich um nichts kümmern und nichts Böses tun, als solche, die alles durcheinanderbringen und Schandtaten begehen.³⁸

Im Sinne von Johann Hauer war die Fabel als Warnung vor einer Verschriftlichung des Konfliktes zu verstehen. Denn wer die Obrigkeit bezüglich der Präzisierung der Malerordnung zum Handeln auffordert, der erhält aus Hauers Sicht als Antwort keine Regelung zugunsten der Freiheit der Kunst. Und so sollte es auch kommen: Mit der Verschärfung der Malerordnung wird den Künstlern abermals verdeutlicht, dass sie (Zunft-) Handwerker sind und dass die von einigen geforderte ›Freiheit der Kunst‹ utopisch sei. Die ›Frösche‹ wollten es aber sowieso nicht anders.

Man kann diese Haltung der Mehrheit der Nürnberger Maler auf Beibehaltung des Status quo im übertragenen Sinne auch mit Goethes Gedicht „Die Frösche“ zum Ausdruck bringen:

„Ein großer Teich war zugefroren,
Die Fröschlein, in der Tiefe verloren,
Durften nicht ferner quaken noch springen,
Versprachen sich aber im halben Traum,
Fänden sie nur da oben Raum,
Wie Nachtigallen wollten sie singen.
Der Tauwind kam, das Eis zerschmolz,
Nun ruderten sie und landeten stolz
Und saßen am Ufer weit und breit
Und quakten wie vor alter Zeit.“³⁹

38 ÄSOP: Fabeln. Griechisch-deutsch (Sammlung Tusculum). Hrsg. und übers. von Rainer Nickel; Düsseldorf / Zürich 2005, S. 50–53 Nr. 44.

39 GOETHE: Poetische Werke, Berliner Ausgabe; Bde. 1–22, Berlin / Weimar 1965–1986; hier Bd. 1, 1965, S. 603 (Parabolisch) Nr. 10.

Danken möchte ich an dieser Stelle für gewährte Hilfe Greger Bergvall (Stockholm, Kungliga biblioteket), Carina Rech M.A. (Stockholm) und Dr. Michael Wenzel (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek) sowie für die Durchsicht des Beitrages Kai Seebert MA (Andernach).