

Vom Handwerker zum Künstler

Thesen zu den Anfängen der deutschen Akademien nach dem westfälischen Frieden

Andreas TACKE

Titulaire de la chaire d'histoire de l'art,
université d'Augsbourg

1648 : paix de Westphalie, l'art entre la guerre et la paix

1648 : Westfälischer Friede, die Kunst zwischen Krieg und Frieden

Actes du colloque, Westfälisches Landesmuseum et musée du Louvre / 1998,

Klincksieck-musée du Louvre, Westfälisches Landesmuseum, Münster, Paris, 1999

Ausgangspunkt meiner Überlegungen zu dem veränderten Status der Künstler in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und der Frage, welche Rolle dabei die zahlreichen Akademien-Neugründungen im deutschsprachigen Raum spielten¹, sind circa ein Dutzend Gemälde des Augsburger Malers Johann Heiss (1640-1704). Sie zeigen alle Darstellungen von Akademiesitzungen, genauer Sitzungen der Bildhauer bzw. Maler (fig. 1).² Die Akademiegemälde von Johann Heiss entstanden in den 1680er und 1690er Jahren. Von keinem dieser Gemälde kennen wir den Auftraggeber. In der Literatur ist deshalb immer wieder der Realitätsgehalt dieser Gemälde diskutiert worden. Schildern sie Sitzungen der 1670 gegründeten Augsburger Akademie?³ An Kunstwerken, Gemälden, Zeichnungen oder Stichen, die unmittelbar mit der ersten Augsburger Kunstakademie verbunden werden können, hat sich nichts erhalten, so dass wir zwischen den Gemälden von Johann Heiss und der Augsburger Akademie nur einen losen Zusammenhang herstellen können. Die Gemälde erhalten aber einen anderen Stellenwert, wenn man versucht, sie mit der Situation der Künstler in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Verbindung zu bringen.

Zuerst einmal kann festgestellt werden, dass das Thema der Bildhauer- und Malerakademie auch in der deutschen Malerei eine etwas längere Tradition hat. So stellte Johann Schönfeld (1609-nach 1684) beide 'Klassen' bereits um 1630 dar (Graz, Landesmuseum Joanneum, Alte Galerie). Das Gemälde mit der *Bildhauerakademie* hat sich erhalten; das der *Malerakademie* ist nur durch eine Nachzeichnung überliefert; sie entstand 1669 in der Prager Sammlung von Jan Humprecht Graf Cernin von Chudenitz. Auch bei den beiden Gemälden von Johann Schönfeld ist immer wieder über den Realitätsgehalt des Dargestellten spekuliert worden.⁴ Bis jetzt konnten sie mit keiner uns bekannten deutschen Akademie in Verbindung gebracht werden.

Betrachtet man die Forschungsgeschichte zu diesem Thema, ist dies nicht weiter verwunderlich. Denn der Fragestellung nach dem Realitätsgehalt dieser Gemälde liegt eine Sichtweise auf die Akademie der Frühen Neuzeit zugrunde, die der heutigen entspricht.

Es ist deshalb erst einmal eine genauere Begriffsbestimmung notwendig. Denn wenn wir die *Akademie* im heutigen Sinne definieren, dann kommen wir in der Frühen Neuzeit nur auf eine kleine und überschaubare Anzahl. Für das 17. Jahrhundert leitet uns die heutige Definition, was eine Kunstakademie ist, aber auf die falsche Fährte. Man muss, von einigen Ausnahmen abgesehen, die frühneuzeitlichen Akademien anders bezeichnen und definieren. Und zwar als *Malerakademien* oder *Zeichenschulen*. Sie hatten privaten Charakter und institutionalisierten sich erst allmählich. Ihnen lag kein Gründungsprogramm oder ein allgemeingültiges Lehrprogramm zugrunde. Ihre Organisation hatte noch keine – und dies ist für ihre Erforschung ein Haupthindernis – bürokratischen Strukturen entwickelt. Nur gelegentlich lassen sich von den informellen Zusammenkünften der Anfangszeiten, die in der Regel in den Wohnungen oder Werkstätten der Künstler selbst stattfanden, Archivalien finden. Das Wenige, was sich aber an Schriftquellen erhalten hat, korreliert nun ausgezeichnet mit den erhaltenen Bildquellen.

So betrachtet erscheinen auch die Gemälde von Johann Heiss in einem anderen Licht. Es ist bei ihnen nicht nach einem Realitätsgehalt im Sinne der Identifizierung einer historischen Akademiesitzung zu fragen, sondern sie sind vielmehr im Kontext der zahlreichen privaten Zeichenschulen zu sehen. Die Heiss'schen Gemälde wollen nicht Sitzungen der Augsburger Malerakademie darstellen. Vielmehr zeigen sie allgemein, wie solche privaten Zusammenkünfte von Künstlern ausgesehen haben.

Die Gemälde von Johann Heiss sind also nicht in die Darstellungstradition von historischen Akademiesitzungen zu stellen, wie wir sie aus dem 18., besonders aber aus dem 19. Jahrhundert kennen.⁵ Heiss' Gemälde sind ikonographisch vielmehr einzureihen in eine Darstellungstradition, die Künstler beim Studium zeigen. Hierbei ist es mehr oder weniger müßig, nach dem jeweils historischen Ort zu fragen. Zum Beispiel herausfinden zu wollen, welcher Raum des Rembrandthauses auf der Darmstädter Zeichnung des Rembrandtschülers Constantijn van Renesse (1626-1680)⁶ gemeint sein könnte. Wichtiger ist, dass hier ebenso wie auf dem Gemälde *Maleratelier* des Rijksmuseums Amsterdam von Michael Sweerts (1624-1664)⁷ das gemeinsame Zeichnen im

Atelier geübt wurde. Das Aktstudium erfolgte hierbei nach einem lebenden Modell und nach Antiken. So erfahren wir 1660 über den Nürnberger Bildhauer Georg Schweigger (1613-1690), dass er *einer schönen und langen Jungfrau [...] 20 Rthl. bezahlet, ihren blossen Leib zu stellen, und dadurch einen grossen Anlauf unterschiedlicher Weibspersonen nach und nach bekommen, Geld damit zu verdienen oder zu erwerben.*⁸

Johann Heiss' Gemälde stehen also in einer ikonographischen Tradition, die Bildhauer bzw. Maler beim Studium des menschlichen Körpers zeigten; sei es anhand von lebenden Aktmodellen oder nach Antiken, wie bei Johannes Lingelbachs (1622-1674) *Zeichner beim Antikenstudium im Park* aus dem Jahre 1671 des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg.⁹

Das in den privaten Malerakademien betriebene Modellstudium markiert die entscheidende Differenz zwischen der Ausbildung der Akademie und des Handwerks. Während die Lehrlinge in der Zunft allein im aktuellen Vollzug lernten, indem sie dem Meister bei den vielerlei Prozeduren der Ausführung eines konkreten Werkes zur Hand gingen, verselbständigt sich im Aktzeichnen die künstlerische Übung und somit die Ausbildung. Die Kompetenz wird nicht mehr induktiv erworben, durch die Mitarbeit des Schülers im Produktionsablauf, sondern deduktiv, indem er die Prinzipien der Malerei, nicht nur ihre Techniken beherrschen lernt. Der menschliche Körper in seinem Naturzustand, also als Akt, steht im Mittelpunkt jeglicher Übung. Auf ihn beziehen sich die Kenntnisse, die in den Malerakademien oft noch zusätzlich vermittelt wurden, wie die der Anatomie, der Geometrie, der Proportionslehre oder die der Perspektive.¹⁰

Da es bei diesen Malerakademien keine Lehrpläne in unserem heutigen Verständnis gab, wurde die Vermittlung der Inhalte aus eigener Anschauung gewonnen. Fast alle deutschsprachigen Zunftordnungen schrieben zwingend vor, dass ein Maler nach seiner Lehrzeit auf Wanderschaft gehen musste, so dass mit dieser Migration der Austausch plausibel erklärt werden kann. Auf ihrer mehrjährigen Gesellenwanderschaft lernten die meisten Künstler die ausländischen Malerakademien kennen. Bis jetzt sind diese Malerakademien bzw. Zeichenschulen noch nicht systematisch zusammengestellt worden; sie werden auch nur am Rande von Nikolaus Pevsner in seinem Standardwerk *Academies of Art, Past and Present* erwähnt.¹¹ Ein prominentes Beispiel in einer solchen Aufstellung wäre sicherlich die Malerakademie von Michael Sweerts in Rom. Sweerts gründete nach seiner Rückkehr in die Heimat 1656 ebenso eine

academie van die teeckeninge naer het leven in Brüssel, die bis etwa 1658 bestand.

Durch Wandergesellen, aber auch durch einen neuen Typus von Künstlern, der mehr und mehr gesamteuropäisch agierte, verbreitete sich die Kenntnis dieser Ausbildungsform bis nach Deutschland und schlug sich hier in der Gründung von zahlreichen Malerakademien nieder.

Ein Künstler des neuen Typs war Joachim von Sandrart (1606-1688). Sein Itinerar¹² führte ihn fast zu allen namhaften europäischen Kunstzentren. Seine Mitgliedschaft in den dortigen Akademien ist zahlreich und die dort gesammelten Erfahrungen sind in seiner *Teutschen Akademie*¹³ verarbeitet. Sandrart selbst ist nun wiederum in zwei Städten – Augsburg und Nürnberg – an der Gründung von Malerakademien beteiligt.

Ebenso wie sein Lehrmeister Sandrart, gehört zum neuen Künstlertypus Matthäus Merian d.J. (1621-1687). Seine Kenntnisse ausländischer (holländischer) Akademien – so berichtet er selbst über seinen späteren Romaufenthalt, dass er nach Antiken und in der Akademie gezeichnet habe¹⁴ – finden sich in seinem *Familienbildnis von Matthäus Merian d.Ä.* (Kunstmuseum Basel)¹⁵ aus dem Jahre 1641 wieder: Auffallend ist, dass die Dargestellten mehrheitlich nicht zeitgenössisch gekleidet sind, sondern antikische Trachten tragen. Dies erinnert an einzelne Figuren in den Heiss'schen Gemälden. Wie Heiss stellt auch Merian d.J. einen weiteren Bezug zur Antike her, indem er antike Kunstwerke zitiert; auf dem Baseler *Familienbildnis* sind der Torso von Belvedere (in einer Zeichnung) und der Kopf des Laokoon (als Gipskopie) dargestellt.

Vor welchem Hintergrund aber spielten sich die zahlreichen Malerakademiegründungen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eigentlich ab? Ausführlich brauche ich hier nicht auf die Ausgangslage einzugehen; sie ist hinreichend bekannt. Genügen soll deshalb ein Zitat aus der Klage über die Situation der Maler von Carel van Mander (1548-1606) aus dem Jahre 1617:

„O Pictura! [...] bei den edlen Griechen und Römern standest du in höchster Achtung, und die dich ausübten, waren überall so sehr willkommen und wurden von Fürsten und Behörden so gerne als Bürger aufgenommen. O allzu undankbare Jahrhunderte der Gegenwart, in denen man auf Drängen gemeiner Pfuscher solch schändlichen Gesetzen und missgünstigen Verordnungen in den Städten Geltung verschafft hat, so dass fast überall (Rom fast

allein ausgenommen) aus der edlen Malkunst eine Gilde gemacht wird, wie es mit allen rohen Handwerken und Gewerben, als da sind: Weben, Pelznähen, Zimmern, Schmieden und dergleichen tut. Zu Brügge in Flandern bilden die Maler nicht allein eine Gilde, sondern es gehören auch noch die Pferdegeschirrmacher dazu. Zu Haarlem, wo es stets viele hervorragende Maler gegeben hat, gehören die Kesselflicker, Zinngiesser und Trödler zur Malergilde. [...] O edle Malkunst! wohin ist es jetzt mit dir gekommen?“¹⁶

Die Gründe für diese beklagenswerte Situation, in der sich die Malerei zu Anfang des 17. Jahrhunderts befand, liefert uns van Mander gleich mit. Für ihn sind nämlich die Gilden *Abwehrmassregeln* – im holländischen *afschuttingen* – um *einen Fremdling, so gut er in seiner Kunst auch sein mag ausschließen zu können, wie solches zu Paris und anderen grossen Städten ganz unverständlicherweise gebräuchlich ist.*¹⁷ Die Anfangsjahre der 1648, also im Jahr des Westfälischen Friedens, ins Leben gerufenen *Académie royale* in Paris geben darüber beredt Auskunft.

Ganz gleich welche nordalpine Stadt wir uns ansehen, in jedem Einzelfall müsste van Mander zugestimmt werden: Sowohl die eigenartige Zusammensetzung der Zünfte, in denen die Maler organisiert waren, wie auch der Kampf der Zünfte gegen unliebsame Konkurrenz, ist für alle Städte gleich.

So waren zum Beispiel in Straßburg die Maler mit den Gold- und Silberarbeitern, Glasern, Buchbindern, Bildhauern und Anstreichern verbunden; in Freiburg im Breisgau waren sie zusammengeschlossen mit Barbieren, Badern, Perückenmachern, Glasern, Sattlern und Seilern und in Breslau bildeten sie eine Zunft mit den Tischlern.

In all diesen Städten finden wir auch die gleiche Situation bei der Behandlung der auswärtigen Konkurrenten. Sie wurden mit allen Mitteln ferngehalten und durften, nach oft langem bürokratischem Hin und Her – wenn überhaupt – nur für sehr kurze Zeit dort arbeiten.

Die zahlreichen europäischen, genauer nordalpinen Malerakademiegründungen, die während der wirtschaftlichen Erholung nach dem Dreißigjährigen Krieg erfolgten, sind sicherlich mit einem Nobilitierungsversuch der Künstler in Zusammenhang zu bringen. In den Gemälden von Johann Heiss ist ein solches Bemühen auch auszumachen, wenn er zum Beispiel in dem Gemälde *Aktsaal mit fünf weiblichen Modellen* der Staatsgalerie Stuttgart auf die Zeuxis-Geschichte anspielt.¹⁸

Unbestritten ist, dass bei derartigen Nobilitierungsstrategien sich die sehr viel ältere italienische Auffassung durchzusetzen begann. Aber ist damit die Gründungswelle der Malerakademien hinreichend erklärt? Sind diese wirklich ausschließlich unter dem Gesichtspunkt der Aufwertung, der Befreiung vom Handwerkerstatus im engeren Sinne zu begründen? Also im Sinne eines Albrecht Dürer, der mit seiner berühmten Feststellung *Hier bin ich ein Edelmann, daheim ein Schmarotzer*, die Verhältnisse in Italien und Deutschland, den Statusunterschied zwischen Künstler und Handwerker kurz und bündig charakterisierte? Ich meine, dass ungeachtet dieser Gründe weitere für das zahlreiche Aufkommen von Malerakademien in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gefunden werden können. Zuvor muss aber noch einmal betont werden, dass nicht in Abrede gestellt werden soll, dass die Nobilitierung der Künstler eine wichtige Erklärung für die Akademiebewegung der Frühen Neuzeit bietet. Die Akademien ermöglichten eine Theoretisierung und Intellektualisierung der Kunst und damit beschleunigten sie die Loslösung vom Handwerk. Mit anderen Worten, sie erlaubten die Unterscheidung von Kopf- und Handarbeit. Aber es sind weitere, soziale und wirtschaftliche Gesichtspunkte hervorzuheben, die bis jetzt im Zusammenhang mit den deutschen Akademiegründungen weitgehend unbeachtet blieben. Meine These ist, dass der Wunsch nach Überwindung der Zunftordnungen den wesentlichen Antriebsgrund für die Neugründung von Malerakademien nördlich der Alpen ausmachte. Meine These zielt darauf ab, dass die Gründungswelle der Akademien nicht nur ideengeschichtlich sondern eben auch unter sozialen und wirtschaftlichen Gesichtspunkten zu sehen ist.

Um die Größe der Werkstätten geht es bei der Auseinandersetzung im Zusammenhang mit der Ausbildungsform. Diese war in allen deutschsprachigen Zunftordnungen nahezu einheitlich geregelt. Demnach durfte der Künstler nur einen Lehrjungen und nur ein bis zwei Gesellen halten. Mit den privaten Zeichenschulen unterlief man nun diese Zunftregelungen, die jegliche Expansion verhinderten. Es wurde offiziell nur ein Lehrjunge in die Zunftbücher eingeschrieben, die weiteren auf die Malerakademie geschickt. Man wird nicht zu weit gehen, wenn man den Charakter dieser vorläufig noch privaten Einrichtungen als subversiv bezeichnet: Sie versuchten, die Zunftregelungen außer Kraft zu setzen, das heißt, sie versuchten, die Ordnungen zur Ausbildung des Nachwuchses zu unterlaufen und damit auch alle Festlegungen im Hinblick auf Werkstattgröße, das heißt, auf die Anzahl der beschäftigten Lehrlinge und, was noch wichtiger war, die der Gesellen.

Die erbittert geführte Auseinandersetzung um das Für und Wider einer Beibehaltung der Zunftordnungen können wir anhand von Archivalien verfolgen. Zum Beispiel waren in Nürnberg¹⁹, vergleichbar anderen Städten, die treibenden Kräfte bei der Gründung der Malerakademie die zugereisten Maler der 1660er Jahre gewesen. Sie wollten sich in Nürnberg niederlassen, aber nicht der Zunftordnung unterwerfen. Als Vehikel für ihre künstlerische Unabhängigkeit diente ihnen die 1662 gegründete Malerakademie. Sie seien keine Handwerker, sondern *Virtuosi*, so lautete ihre Begründung für die Ablehnung der zünftischen Ordnung. Diese Ordnung sah für jeden Neuankömmling vor, dass er bei Niederlassung ein *Meisterstück* vorzulegen hätte. Die zugereisten Künstler sahen wohl zu Recht in der Ablieferung eines solchen *Probstücks* einen Unterwerfungsakt und verweigerten deshalb in zunehmendem Maße in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts dessen Anfertigung. Gleichzeitig beschäftigten sie in ihren Werkstätten entgegen der Zunftordnung eine große Anzahl von Lehrjungen und Gesellen. In der Regel reagierte die Obrigkeit mit der Verhängung einer mehrtägigen Gefängnisstrafe; heute würde man sagen, mit Beugehaft. Dass die auswärtigen Maler nicht nachgaben, belegt die Tatsache, dass einige von ihnen mehrmals *in Eisen gelegt* wurden, also ins Gefängnis kamen, weil sie statt einem mehrere Lehrjungen beschäftigten. Wir können aufgrund der Überlieferungssituation Einzelschicksale nicht lückenlos verfolgen. Aber die erhaltenen Archivalien belegen immerhin doch schlaglichtartig, dass die zugewanderten Künstler standhaft blieben, die Obrigkeit immer mehr Ausnahmen zulassen musste, bis dann zu Ende des 17. Jahrhunderts in Nürnberg die Zunftordnung für die Maler faktisch an Bedeutung verlor. Zum Auflösungsprozess beigetragen hat auch die Tatsache, dass immer weniger Maler bereit waren, Ämter der zünftischen Selbstverwaltung zu übernehmen. So konnten um 1700 die Vorsteher der Nürnberger Malerzunft nicht mehr gewählt werden, weil sich keine geeigneten Kandidaten mehr fanden – und dies trotz massiven Drucks von „oben“.

Die mit der Etablierung der neuen Ausbildungsform einhergehenden Konflikte lassen sich nicht auf klar umrissene Interessengruppen zurückführen. Die Frontlinie verlief mitten durch die Parteien. Die Neuerungen hatten Anhänger und Gegner sowohl bei den Künstlern selbst wie bei der Obrigkeit. Die Vertreter der letzten Gruppe besuchten zum Teil die privaten Malerakademien. Die Beteiligung dieser Laien, oder wie sie zeitgenössisch hießen *Dilettanten*²⁰, spielte für die Institutionalisierung der Malerakademien eine wichtige Rolle.

Erst die Befreiung von den engen Fesseln der Zunftordnungen erlaubte es den *Virtuosi*, Werkstätten zu betreiben, mit denen sie nach dem Westfälischen Frieden den sich erholenden Kunstmarkt beliefern konnten. Einher ging diese „Massenproduktion“ mit der Spezialisierung der Werkstätten, wie die der Malerfamilie Roos aus Frankfurt am Main, die sich auf die Tiermalerei spezialisiert hatte²¹, oder die der noch unerforschten Malerdynastie Von Bommel aus Nürnberg²², deren Familienmitglieder Landschafts- und Vedutenmaler waren. Die Größe der von ihnen betriebenen Werkstätten wäre ohne die Loslösung von der Handwerksordnung nicht denkbar gewesen.

Als Vehikel, ungeachtet aller weiteren Gründe, fungierten für diesen Loslösungsprozess die privaten Malerakademien. Ihr subversiver Charakter sprengte die Zunftordnung. Die Darstellungen von Akademiesitzungen sind ein Ausdruck dieser Loslösungsstrategie.

Der Augsburger Maler Johann Heiss, auf den wir uns hier konzentriert haben, hat uns auch das heute in den Städtischen Kunstsammlungen in Bamberg aufbewahrte Bild hinterlassen (fig. 2). Auf diesem führt Chronos die Lehrknaben zu Minerva, der Beschützerin der Künste und Wissenschaften. Man fühlt sich bei der Szene an einen Brief des Malers Joseph Werner (1637-1710) aus der Stadt Bern erinnert, wie ihn Füssli überliefert hat. Darin gibt uns Werner 1693 Auskunft, wie sich der Unterricht in seiner privaten Malerakademie²³ gestaltete:

Meine Unterweisungs=Art [ist] keine wie bisher gebräuchliche Phantasterey; man findet bey mir Richtschnuren, gründliche Lehrsätze, Maß und Ordnung, zu allem und in allem, nach den Regeln der Freyen Künste, [...].²⁴

Notes

1. Mein Beitrag „Vom Handwerker zum Künstler, Die Maler auf der Suche nach einem neuen Status“ («Les peintres à la recherche d'un nouveau statut: de l'artisan à l'artiste») zum Kolloquium *1648: l'art, la guerre et la paix en Europe* (musée du Louvre, Paris 20. – 21. 11. 1998) ist meiner in Arbeit befindlichen Habilitationsschrift an der Technischen Universität Berlin über die Deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts entnommen. Es war der Wunsch der Herausgeber, den Sammelband noch im Zusammenhang mit den Ausstellungen zum Westfälischen Frieden in Münster und Osnabrück (siehe Anm. 12) erscheinen zu lassen, so dass hier nur die um wenige Anmerkungen erweiterte Fassung des Kurzvortrages zum Abdruck kommen kann. Ein vorläufiger Überblick zum selten behandelten Thema bei Tacke (éd.) 1997, S. 43-70.
2. Siehe Königfeld 1982, S. 63-72, sowie die dazugehörigen Katalognummern. – Eine überarbeitete Fassung der Heiss-Monographie ist in Druck.
3. Zusammenfassend siehe Buschart 1989, S. 332-347.
4. Siehe Pée 1971, S. 83-85 Nr. 2 mit Abb. 4 und Farbtafel I und S. 257, Nr. V 74 mit Abb. 273, und Bildwerke, Klagenfurt 1995, S. 206f.
5. Siehe die Beiträge über die Münchener bzw. Wiener Kunstakademie in Tacke 1998 a.
6. Siehe Märker-Bergsträsser 1998, S. 84 (um 1650 datiert), Abb.
7. Siehe Kultzen 1996, S. 88f., Kat. Nr. 6 mit Abb.
8. Johann Neudörfer, *Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547 nebst der Fortsetzung des Andreas Gulden*. Nach den Handschriften und mit Anmerkungen hg. von G. W. K. Lochner (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance; Bd. 10), Wien 1875, S. 205; der Bericht geht auf den Nürnberger Bildhauer und Medailleur Schweigger selbst zurück, der Andreas Gulden (1606-1683) im Jan. 1669 davon erzählte. Gulden erweiterte die Edition der Aufzeichnungen des Nürnberger Schreib- und Rechenmeisters Johann Neudörfer (1497-1563). – Schriftquellen über weibliche Aktmodelle im 17. Jahrhundert sind selten; Victor I. Stoichita bereitet, wie er auf der o.g. Tagung (siehe Anm. 1) gesprächsweise erzählte, eine Arbeit darüber vor.
9. Siehe Tacke 1995 a, S. 159f., Nr. 76, Abb. 109 und Farbtafel 54.
10. Vgl. Held 1996, S. 1748-1779; hier S. 1763f.
11. Pevsner 1940. – Bezogen auf Holland wurden unsere Überlegungen schon diskutiert von de Klerk 1989, S. 283-288.
12. Siehe den Beitrag von Christian Klemm in diesem Sammelband sowie Tacke 1998 b, S. 245-252 (engl. Ausg.: *Mars the Enemy of Art: Sandrart's "Teutsche Academie" and the impact of war on art and artists*).
13. Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1675-1680. Faks. Neudr. mit einer Einleitung von Christian Klemm (Bd. 1 und 2) und von Jochen Becker (Bd. 3), 3 Bde., Nördlingen 1994.
14. Siehe Wackernagel 1895, S. 227-244; hier S. 236.
15. Siehe Bäle 1995, S. 28, Kat. Nr. 8 (mit Abb.). – Dem Autor danke ich

für den gesprächsweisen Hinweis auf das Baseler Gemälde, welches unsere Heiss'schen Bildbeispiele auch programmatisch erweitert. Zu Merian d.J. entsteht in Freiburg i. Br. eine Dissertation von Daniela Nieden.

16. Carel van Mander, *Het Leven der Doorluchtighe Nederlandsche en Hooghduytsche Schilders, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler* (holl. u. dt.) Textabdruck nach der Ausgabe von 1617. Übersetzung und Anmerkungen von Hanns Floerke (Kunstgeschichtliche Studien; Bd. 1-2), 2 Bde., München und Leipzig 1906; hier Bd. 1, S. 387 und 389. – Die gleiche Klage auch noch ein halbes Jahrhundert später bei Willhelm Goeree, *Anweisung zu der Practic oder Handlung der allgemeinen Mahler=Kunst, Worinnen [...]*. Ins Hochdeutsche übersetzt von Johann Langen. Hamburg: Johann Naumann, 1677, S. 18ff.; zu Willem (Willhelm) Goeree (1635-1711) siehe Kwakkelstein 1998, S. 17-27.

17. Mander (wie Anm. 16), Bd. 1, S. 387.

18. Zusammenfassend siehe Stuttgart 1996, S. 46f.

19. Zum Forschungsstand siehe Tacke 1995 b, S. 62-77.

20. Zu diesen siehe Kemp 1979: „... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen“.

21. Siehe Jedding 1998.

22. Biographisch behandelt in Tacke (im Druck).

23. Zu dieser siehe Bättschmann 1995, Bd. 2, S. 165-200.

24. Joh.(ann) Caspar Füssli, *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz*. Bd. 1, Zürich 1769, S. 250-280; hier S. 276-280 (Antwortschreiben Joseph Werners an den Pfarrer Bartholomäus Anhorn zu Elsau, worin Werner sich über die Gestaltung seines Unterrichts äussert).

Les peintres à la recherche d'un nouveau statut:
de l'artisan à l'artiste

Traduit de l'allemand par Anne-Vivien Walzer



Fig. 1

Johann Heiss

Malerakademie, um 1680-90

Öl auf Leinwand, 108 × 107 cm

London, Kunsthandel

für den geschickweisen Minerva
auf dem Pantheon Gemälden, welches
unser Heiliges Bildwerke
auch programmatisch erweitert. Zu
Marian d.d. entsteht in Freiburg i.
B. eine Dissertation von Detlev

17. Meiner (mit Arm. 161. Bd. 1.
S. 357.

18. Zukunftsstand späte Stutt-
gart 1890. S. 401.

19. Zum Forschungsstand siehe

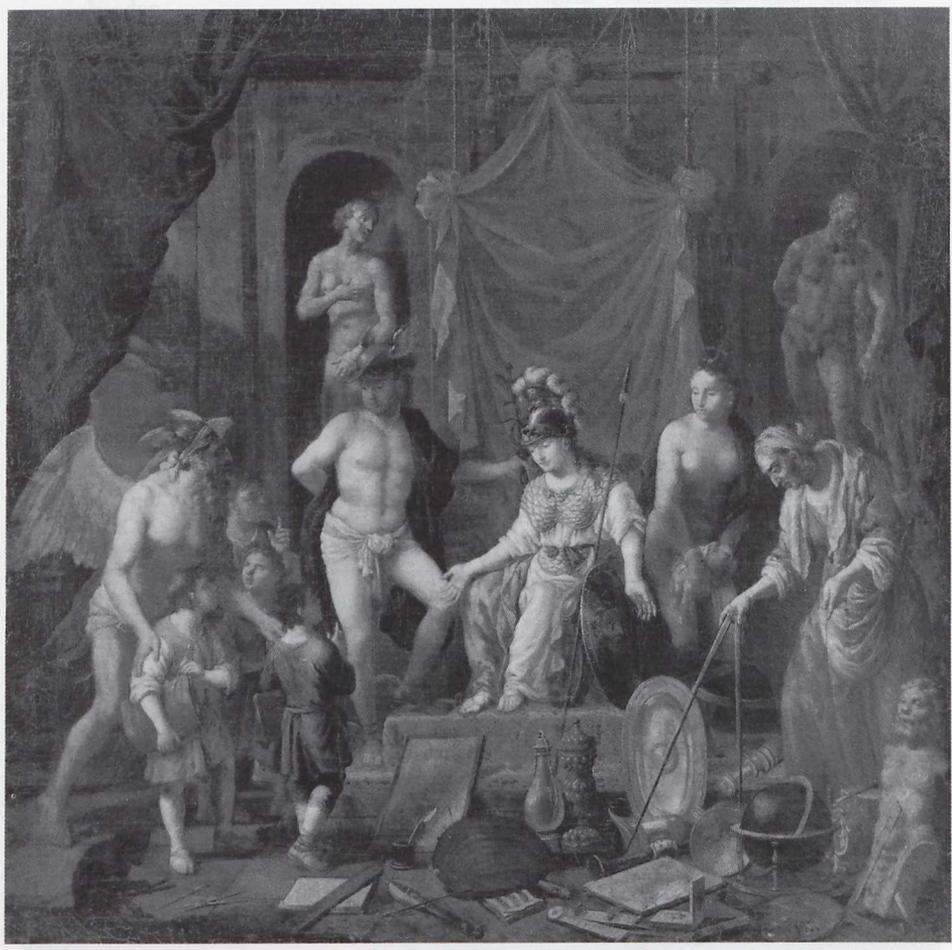


Fig. 2

Johann Heiss

Minerva als Beschützerin der Künste, um 1680-90

Öl auf Leinwand, 112 × 115 cm

Bamberg, Städtische Kunst- und Gemäldesammlung (Inv. Nr. 271)

Les peintres à la recherche d'un nouveau statut : de l'artisan à l'artiste

Traduit de l'allemand par Aude Virey-Wallon

Les thèses concernant le nouveau statut de l'artiste allemand après la paix de Westphalie sont extraites d'un projet de recherche plus vaste de l'auteur sur la peinture allemande au XVII^e siècle.

On oublie souvent, en histoire de l'art, que les « artistes » du Saint Empire faisaient partie du corps professionnel des artisans. C'est ainsi que leur stratégie de revalorisation consista essentiellement à s'affranchir des liens les rattachant aux corporations. Ces dernières, en effet, réglementaient toutes les questions relatives à la formation de l'apprenti et du compagnon jusqu'à l'accession à la maîtrise; elles supervisaient en outre l'ensemble des procédures d'achat et de vente des accessoires de peinture et des œuvres d'art elles-mêmes. Selon la thèse que nous avançons ici, la fondation des académies artistiques a servi de vecteur dans le processus d'évolution qui allait conduire du statut d'artisan à celui d'artiste. Dans le Saint Empire, les premières académies ne sont attestées qu'après la guerre de Trente Ans, avec le redressement de l'économie. Pourtant, ces institutions sont encore loin de correspondre aux académies au sens actuel du terme. À l'origine, elles consistent en des réunions informelles d'artisans rassemblés pour des séances de dessin d'après l'antique, d'après le modèle vivant ou sur le motif. Avec le temps s'élaborent de véritables écoles de dessin. Cette tendance « académique » permet progressivement de théoriser l'enseignement artistique. Au terme de cette évolution, les ateliers perdent leur importance en tant que lieux de formation artisanale pour devenir des ateliers d'artistes à part entière.

Painters in search of a new status: from artisan to artist

Traduit du français par Geoffrey Capner

The theses concerning the new status of the German artist after the Peace of Westphalia are taken from a wider research project undertaken by the author, on German 17th century painting.

One often forgets, in the history of art, that the "artists" of the Holy Roman Empire were part of the professional corporations of craftsmen. For this reason their strategy for a change in status consisted essentially in breaking the links that bound them to the guilds. The latter, in fact, not only regulated all the questions concerning the training of the apprentice and the companion, up to the level of "master", they also supervised the procedures for the buying and sale of different accessories of painting and of the works themselves. According to the thesis proposed here, the foundation of artistic academies constituted a vector for the process of evolution that was to lead from the status of craftsman to that of artist. In the Holy Roman Empire, the earliest academies were only to be recorded after the Thirty Years' War, with the ensuing economic recovery. Nevertheless, these institutions were far from corresponding to the "academies" in the present sense of the term. At first they consisted simply of informal meetings of artisans for drawing sessions after antique and live models or "sur le motif". With time, true drawing schools were developed. This "academic" tendency allowed the teaching of art to be progressively theorised. At the end of this evolution, workshops lost their importance as places of artisanal training to become fully fledged artists' studios.