

## Italiensehnsucht und Akademiegedanke Das Baseler Familienporträt Matthäus Merians des Jüngeren

Andreas Tacke

Ein bemerkenswertes Gemälde (Abb. 1), welches sich heute im Kunstmuseum Basel befindet,<sup>1</sup> hat uns der etwa zwanzigjährige Matthäus Merian der Jüngere (1621–1687) hinterlassen. Dargestellt ist der junge Maler mit seinen Eltern und Geschwistern: Von links nach rechts sind zu sehen der Maler selbst, sein Vater Matthäus der Ältere (1593–1650),<sup>2</sup> die Schwester Susanna Barbara (1619–1665), die Mutter Maria Magdalena, eine geborene de Bry (1598–1645), sowie die Schwester Margaretha (\* 1623) und der Bruder Caspar (1627–1686). Unsicherheit besteht darüber, wer die beiden jüngsten Geschwister sein könnten.<sup>3</sup> Auffallend: Sie sind nicht zeitgenössisch, sondern antikisierend gekleidet.

Das circa 119 × 140 cm große Leinwandbild wird im Nachlaßinventar Merians des Älteren vom August 1650 aufgelistet; es blieb im weiteren im Familienbesitz und gelangte aus diesem in das Museum. Es war also von Merian dem Jüngeren nicht für den Kunstmarkt gemalt worden; Besitzer und Adressaten waren seine Eltern sowie die große Zahl an Gästen in

dem weltoffenen Frankfurter Verlagshaus. Was sollte mit dem schon auf den ersten Blick ungewöhnlichen Familienporträt zum Ausdruck gebracht werden? Welche Botschaft enthielt es für die Eltern, für die Gäste und Freunde des Hauses Merian?

Im Mittelpunkt der Handlung stehen die Eltern, besonders der Vater, denen zwei Kunstwerke präsentiert werden, eine Zeichnung und eine Gipskopie. Auf der Zeichnung ist die abgekürzte Signatur von Merian dem Jüngeren (»M. Meri J. fecit«) und die Jahreszahl »1641« am oberen Blattrand zu lesen. Wichtig ist, daß die Jahreszahl sich auf die Zeichnung und nicht auf das Entstehungsjahr des Gemäldes beziehen muß, da das Gemälde etwa ein bis zwei Jahre später um 1642/43 entstanden ist. Streng genommen müßte man folglich von einer im Gemälde dargestellten signierten und datierten Handzeichnung sprechen. Wir haben also zwei Kunstwerke des jüngeren Merian vor Augen, einmal die Handzeichnung und zum anderen das Gemälde selbst. Die im Gemälde dargestellte Handzeichnung zeigt den *Torso vom Belvedere*, jene in Rom befindliche Antike, die sich über Jahrhunderte zu einem der Studienobjekte von Künstlern, vornehmlich nordalpiner Herkunft herausgebildet hatte. Im Gemälde rechts schleppt der jüngste Bruder Merians eine Kopie des Vaterkopfes aus der *Laokoongruppe* heran, womit eine weitere Antike im Gemälde vertreten ist, die kanonisch für das frühneuzeitliche Antikenstudium in Italien, genauer in Rom steht.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum: Inv.-Nr. 2318. Das Gemälde wird im Nachlaßinventar von Merian d. Ä. vom 27./28. August 1650 aufgelistet; zur weiteren Provenienz des Bildes siehe Daniela Nieden, *Matthäus Merian der Jüngere (1621–1687)*, (Diss. Freiburg i. Br. 2002) Göttingen 2002, S. 125; eine zweite Fassung oder Kopie des 19. Jahrhunderts im Roemer- und Pelizaeus Museum, Hildesheim (Inv.-Nr. G 33), findet bei ihr keine Erwähnung; für den mündlichen Hinweis danke ich Bernd Wolfgang Lindemann (Basel/Berlin), für freundliche Auskünfte Christian Weisker (Hildesheim).

<sup>2</sup> Siehe Lucas Heinrich Wüthrich, *Das druckgraphische Werk von Mattaeus Merian d. Ä.*, I–II, Kassel/Basel 1966–72, und III–IV, Hamburg 1993–96, sowie *Catalog zu Ausstellungen [...] Matthaeus Merian des Aelteren [...]*, Ausst.-Kat., Frankfurt a. M. 1993.

<sup>3</sup> Vieles spricht dafür, daß es Joachim (1635–1701) und Maria Magdalena (1629–nach 1650) sind, siehe *Catalog ... 1993* (Anm. 2), S. 29f., Kat.-Nr. 2, und *Maria Sibylla Merian 1647–1717. Künstlerin und Naturforscherin*, Ausst.-Kat. Frankfurt a. M. 1997/98, hrsg. von K. Wettengl, Ostfildern 1997, S. 38 (mit älterer Literatur).

<sup>4</sup> Neue Forschungen zu beiden Antiken zuletzt in dem Sammelband *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*. Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer (Rom 1992), hrsg. von M. Winner/B. Andrae/C. Pietrangeli, Mainz 1998. Zu »antiquarischem, künstlerischem und akademischem Interesse an antiken Bildwerken« siehe Gudrun Valerius, *Antike Statuen als Modelle für die Darstellung des Menschen, Die decorum-Lehre in Graphikwerken französischer Künstler des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. u. a. 1992, bes. S. 97ff.



Abb. 1: Matthäus Merian der Jüngere, *Familienporträt*, 1642/43.  
Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum (Inv.-Nr. 2318)

Das Baseler Familienporträt ist also kein herkömmliches Gruppenporträt, vielmehr handelt es sich um ein Programmbild – doch wie sieht dieses aus? Am ausführlichsten hat sich dazu Daniela Nieden geäußert, die einen Diskurs zwischen Malerei – hierzu gehört das Gemälde und die in diesem dargestellte Handzeichnung – und Skulptur – der Laoköonkopf – annimmt: Beide, »Zeichnung und Laoköon-Abguß«, stellen

›Argumente‹ der innerbildlich geführten ›disputatio‹ dar, stehen sie doch stellvertretend für Malerei und Skulptur. Das Gespräch des Vaters im Kreise seiner Künstlerfamilie ist demnach auch eine Art kunsthistorischer Diskurs zum Paragone. Die Malerei scheint aus dem Wettstreit der

künstlerischen Disziplinen als Siegerin hervorzugehen. Das wird deutlich an der zentralen Stelle, die das Zeichnungsblatt im Bildganzen einnimmt, zudem plziert Merian auf ihm seine Signatur. Der Skulpturenkopf wird dagegen in die untere Bildecke verbannt und als ›Kinderspielzeug‹ abklassifiziert. Die Malerei ›triumphiert‹ in ihren unbegrenzt wirkenden ›Aneignungsmöglichkeiten‹ – exemplarisch zeigt das die Zeichnung des Torsos –, über die Bildhauerkunst. Jedoch ist die antike Kunst für beide Disziplinen grundlegend.<sup>5</sup>

Und weiter meint Nieden, auf den Totenschädel links auf dem Tisch bezugnehmend, daß er dazu diene,

<sup>5</sup> Nieden 2002 (Anm. 1), S. 52f.

die durch ihn symbolisierte Vergänglichkeitsthematik nach dem Motto ›vita brevis, ars longa‹ in Relation zum Fortbestehen der Kunst zu setzen, erscheint doch die Kunst aus dem Lauf der Zeit quasi herausgelöst. Dies wird durch die Präsenz von Hinweisen auf die antike Kunst unterstrichen, die sowohl die Unterwerfung unter die Zeit in ihrem ruinösen Zustand symbolisieren als auch die Tatsache des Fortbestands der Kunst über Jahrhunderte. Die Wiederentdeckung der Werke bei Ausgrabungen kann in diesem Zusammenhang als ›Auferstehung‹, als Triumph über die Vergänglichkeit gewertet werden. Im speziellen Rahmen des ›Familienbildes‹ wird dadurch der Hoffnung nach einem Fortbestehen der Kunst schlechthin, aber speziell der eigenen Kunst durch das Kunst-Wirken der nächsten Generationen, zum Ausdruck gebracht: Das gemeinsame Festhalten der Zeichnung durch den älteren Merian und Caspar wird dabei zur Übergabe der Familientradition vom Vater auf den Sohn. Der Faktor Zeit wird somit zweifach relativiert, durch die Zeitlosigkeit der Kunst an sich und durch die Familientradition.<sup>6</sup>

Bevor eine andere Interpretation vorgeschlagen werden soll, ist zuerst einmal die Diskrepanz aufzulösen, die zwischen der Datierung des Gemäldes um 1642/43 und der Tatsache besteht, daß sich die Jahreszahl 1641 auf der Handzeichnung im Gemälde befindet. Denn 1641 ist nicht, wie man lange angenommen hat, als Datierung für das Gemälde zu lesen; hierin folge ich Daniela Nieden, die sich auch für um 1642/43 als Entstehungszeitraum für das Gemälde ausspricht.

Unsere gemeinsame Quelle dafür ist die Autobiographie von Merian dem Jüngeren, die sich noch im 19. Jahrhundert in Baseler Familienbesitz befunden hatte und am Ende des 19. Jahrhunderts publiziert wurde<sup>7</sup> – heute scheint sie verschollen zu sein. Der Umfang der Autobiographie, die mit dem Jahr 1683 endet, ist gering, mitunter werden die einzelnen Lebensstationen ›im Telegrammstil‹ abgehandelt. Auf zwei Aspekte scheint jedoch Merian der Jüngere besonders Wert gelegt zu haben, da er sie sehr viel ausführlicher würdigt: zum einen – was hier interessiert –, wie er zur Kunst gelangte und zum anderen, für welche fürstlichen Auftraggeber er gearbeitet hat

und wie seine Bezahlung aussah, beziehungsweise welche Privilegien sein Kunstkönnen ihm einbrachte.<sup>8</sup>

Der Autobiographie entnimmt man, daß Merian der Jüngere schon früh den Drang zur Kunst verspürt hatte und sich gegen Widerstände durchzusetzen verstand. Zuerst einmal sah es anders aus, denn Johann Maximilian zum Jungen (1596–1649),<sup>9</sup> »meines Vatters sel. vertrautester Freund, riethe, man sollte mich von dem Zeichnen ab und zu dem Studiren halten, das denn auch geschehen sollte.«<sup>10</sup> Merian der Jüngere wurde »in die Kost« gegeben, »um vom Zeichnen abgehalten zu werden«, und nur alle vier Wochen sollte er die Eltern besuchen, »weil zu Haus ich anderst nichts als Kunst sahe«<sup>11</sup> – jedoch hatte sich Merian der Jüngere selbst im Zeichnen weiter geübt. Die Wendung brachte erst eine Begegnung mit keinem geringeren als Joachim von Sandrart (1606–1688). Dieser war wie Merian der Jüngere gebürtiger Frankfurter und kehrte nach längerem Italienaufenthalt in seine Vaterstadt zurück:<sup>12</sup> »a<sup>o</sup> 1635 der berühmte und kunstreiche Mahler Herr Joachim Sandrart von Rom allhier anlangte, welches Kunst ich dann mit Verwunderung ansah und meinen lieben Vatter sel. so lange bathe, bis er mich bei ihm auf 6 Jahre lang in die Lehre verdingte.«<sup>13</sup> Schon damals war also, wenn auch nur indirekt, die Kunst Roms im Spiel gewesen, denn die Begeisterung des jüngeren Merian wurde von Sandrarts mitgebrachten italienischen Kunstsachen weiter angefach.

Joachim von Sandrart ist, vor allem wegen seiner schriftstellerischen Tätigkeit, die schillerndste Figur in der deutschen Künstlerszene des 17. Jahrhunderts. Er

<sup>8</sup> Zweifelsfrei darf man Sandrarts von dem berühmten deutschen Barockdichter Sigismund von Birken überarbeitete Autobiographie, welche 1675 in der *Teutschen Academie* publiziert wurde, als Vorbild für Merians handschriftliche Autobiographie annehmen: »LebensLauf und Kunst-Werke/Des/WolEdlen und Gestrengen/Herrn/Joachims von Sandrart/auf Stockau/Hochfürstl. Pfalz-Neuburg=/gischen Rahts«. In einem Anhang zur *Teutschen Academie* legte Sandrart auf 24 Folioseiten seine Biographie dar; siehe Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1675–1680. Faks. Neudr. mit einer Einleitung von Ch. Klemm (I und II) und von J. Becker (III), 3 Bde., Nördlingen 1994.

<sup>9</sup> Sandrart porträtierte ihn 1636 (Frankfurt am Main, Historisches Museum: Inv.-Nr.: B 176). Siehe zum Gemälde Christian Klemm, *Joachim von Sandrart. Kunst-Werke u. Lebens-Lauf*, Berlin 1986, S. 67–70 Nr. 13 mit Abb.

<sup>10</sup> Merian/Wackernagel 1895 (Anm. 7), S. 230.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Siehe Sybille Ebert-Schifferer, *Sandrart a Roma 1629–1635: un cosmopolita tedesco nel Paese delle Meraviglie*, in: *Roma 1630, Il trionfo del pennello*, Ausst.-Kat. Rom 1994/95, Mailand 1994, S. 97–114.

<sup>13</sup> Merian/Wackernagel 1895 (Anm. 7), S. 230.

<sup>6</sup> *Ibid.*, S. 53.

<sup>7</sup> Rudolf Wackernagel, *Selbstbiographie des jüngern Matthäus Merian*, in: Basler Jahrbuch 1895, S. 227–244, hier S. 232. Ein früherer, mitunter abweichender Abdruck bei H. Oesterheld, *Das Tagebuch Merian des Jüngeren*, in: Der Sammler. Illustrierte Fachzeitschrift für Sammelwesen und Antiquitätenkunde 14/9, 1892, S. 99–105.

agierte gesamteuropäisch, vergleichbar einem Peter Paul Rubens. Als gebürtiger Frankfurter stand Sandrart im regen Kontakt zu der Verlegerfamilie Merian. Als Sandrart in das vom Krieg unterjochte Deutschland zurückkehrte, hatte er gerade einen schlimmen Zeitpunkt getroffen. Sein Bericht über die kannibalistischen Vorkommnisse in Frankfurt, bei denen ausgehungerte Bauern versuchten, seinen neuen Lehrling »mit anwurf eines Stricks um den Hals / erwürgen und zur Schlachtbank liefern« zu wollen, belegen diese Einschätzung nur allzu drastisch.<sup>14</sup> Schon bald nach Antritt der Malerlehre Merians zog er deshalb mit seiner Werkstatt nach Amsterdam, wo Sandrart als Calvinist auf ein international funktionierendes Netzwerk vertrauen konnte. Kurz nach seiner Ankunft gelangte er bereits an wichtige Aufträge, an deren Bewerksstellung unser Merian als Malerlehrling beteiligt war. Sandrarts Haus in der Kaisersgracht konnte zu den besten Adressen Amsterdams gezählt werden.

In Nachbarschaft zu berühmten Künstlerkollegen, Auftraggebern und Sammlern praktizierte Sandrart im Amsterdam des ›Goldenen Jahrhunderts‹ eine Malerausbildung, welche in nämlicher Form in Deutschland noch nahezu unbekannt war: Wie bei seinen Malerkollegen vor Ort, waren zwar die Lehrlinge noch den einzelnen Werkstätten zugeordnet, besuchten aber parallel jene Künstlertreffen, die Sandrart »Academien« nennt und an denen sich auch Laien beteiligten.<sup>15</sup> Es handelt sich also um jene informellen Kreise, die sich in den Werkstätten mehrmals wöchentlich trafen, um nach lebenden Modellen und Abgüssen, vornehmlich von Antiken, zu zeichnen; vergleichbar dem ›Dualen Ausbildungssystem‹, bei dem die praktische Ausbildung in der Werkstatt erfolgt und die Berufsschule für die Vermittlung des theoretischen Fachwissens zuständig ist.

<sup>14</sup> Sandrart 1675 (Anm. 8), Lebenslauf S. 12. Siehe Andreas Tacke, »Der Kunst-Feind Mars«. Die Auswirkungen des Krieges auf Kunst und Künstler nach Sandrarts ›Teutscher Academie‹, in: 1648, Krieg und Frieden in Europa, Ausst.-Kat. Münster/Osnabrück, Textbd. 2: Kunst und Kultur, hrsg. von K. Bußmann/H. Schilling, Münster 1998, S. 245–252, und id., Der Künstler über sich im Dreißigjährigen Krieg, Überlegungen zur Bildlichkeit von Selbstwahrnehmung in der Frühen Neuzeit, in: Der Frieden, Rekonstruktion einer europäischen Vision, hrsg. von K. Garber u. a., München 2000–2001, I, S. 999–1041.

<sup>15</sup> Zu diesem Aspekt siehe Andreas Tacke, »Raths=Herren, Geschlechter und Kaufleuth«. Zur Rolle von Dilettanten beim Aufbau frühneuzeitlicher Kunstakademien und ihre Darstellungen in Akademiebildern, in: Johann Heiß. Schwäbischer Meister barocker Pracht, Ausst.-Kat., Friedrichshafen 2002, S. 140–149.

Auch Rembrandt van Rijn (1606–1669) praktizierte dieses Modell, von dem Sandrart nicht ohne Neid berichtet, daß sich Rembrandts »Behausung in Amsterdam mit fast unzählbaren fürnehmen Kindern zur Instruction und Lehre erfüllet / deren jeder ihme jährlich in die 100 Gulden bezahlt.«<sup>16</sup>

Holländische, vor allem Utrechter Künstler waren im Ausland, vorwiegend in Rom, mit diesem akademisch orientierten Ausbildungsmodell in Kontakt gekommen und versuchten es in der Heimat umzusetzen. Der Transformationsprozeß ist von der niederländischen Kunstwissenschaft hinreichend erforscht worden.<sup>17</sup>

Über die Sandrart'schen Ausbildungsgepflogenheiten haben sich keine Quellen erhalten. Jedoch gibt er selbst einige kurze, aber aufschlußreiche Hinweise. Beispielsweise berichtet Sandrart über seinen Schüler Johann Sigmund Müller († 1694): »[...] im 17ten Jahr seines Alters [nahm ich ihn] zu mir nach Amsterdam [...] und] nahm ich ihn zu mir in meine Behausung / damit ich seinem schönen Geist mit nöthiger Handleitung desto bäßer forthelfen möchte / da er dann / durch fleißige Besuchung der Academien / bald ein guter Zeichner / [...]« würde.<sup>18</sup>

Merian genoß bei Sandrart demnach eine Ausbildung zum Maler, wie sie für Deutschland in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts unbekannt war. Hier regierten die Zünfte, denn der Malerberuf war im Alten Reich ein Handwerk und die Ausbildung fand zunftgebunden statt.<sup>19</sup> Der Künstler der Frühen Neuzeit war vom Status her Handwerker, das heißt, vom Eintritt in

<sup>16</sup> Sandrart 1675 (Anm. 8), II, S. 326.

<sup>17</sup> Einen ausgezeichneten Einstieg bietet die Kommentierung von Hessel Miedema, *Karel van Mander. The Lives of the Illustrrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of the ›Schilder-boeck‹ (1603–04)*, 5 Bde., Doornspijk 1994–1998.

<sup>18</sup> Sandrart 1675 (Anm. 8), II, S. 329f.

<sup>19</sup> Eine Edition der deutschsprachigen Zunftordnungen für Künstler steht aus; exemplarisch, am Beispiel Nürnbergs und Dresdens, siehe »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, hrsg. von A. Tacke, München/Berlin 2001; Andreas Tacke, *Dresdner Malerordnungen der Frühen Neuzeit. Ein Quellenbeitrag zur Kunstgeschichte als Handwerksgeschichte*, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2001, S. 29–47 und id., *Valentin Wagners Gesellenwanderung, Grundlagen und Voraussetzungen nach der Dresdner und den deutschen Malerordnungen der Frühen Neuzeit*, in: Valentin Wagner (um 1610–1655) – Ein Zeichner im Dreißigjährigen Krieg. Aufsätze und Werkkatalog (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung), hrsg. und bearb. von H. Th. Gräf/H. Meise, Darmstadt 2003, S. 25–38.

die Lehre über die mehrjährige Gesellen- und Wanderzeit, die anschließende Meisterprüfung, die Eheschließung bis hin zur Gründung und Führung einer eigenen Werkstatt, dem Ankauf der Arbeitsmaterialien und letztendlich dem Verkauf der Kunstwerke selbst, wurde alles von der Zunft zu regeln versucht.<sup>20</sup>

Zwar waren auch in den nördlichen und südlichen Provinzen der Niederlande die Maler in Zünften (Gilden) organisiert, doch hatten diese nicht die alles beherrschende Stellung, wie im deutschsprachigen Raum. In Deutschland war man weit von dem entfernt, was wir heute unter einer Künftlerausbildung verstehen. Und, die allermeisten zunftgebundenen Maler haben im Alten Reich diese Ausbildung nicht als Hemmschuh gesehen, sondern als Schutz vor ungeliebter Konkurrenz. Denn in deutschen Städten konnte sich als Maler für längere Zeit nur niederlassen, wer eine solche – oft zehnjährige – Ausbildung durchlaufen hatte. Der in der Regel sechsjährigen Lehrzeit schloß sich eine mehrjährige Gesellenzeit an, in der gewandert werden mußte. Heimgekehrt mußte der Geselle vor seiner Meisterprüfung ein bis zwei Jahre in einer Werkstatt des Ortes, in dem die Meisterprüfung absolviert werden sollte, einem Meister zuarbeiten. Ohne weiteres addierte sich so die Ausbildungszeit auf zehn und mehr Jahre.

Daß im deutschsprachigen Raum damit nicht zu spaßen war, belegen zahlreiche Kunstwerke, die man sich durch eine sozialhistorische Brille anschauen muß, um sie besser lesen zu können: Der später bedeutende Augsburger Barockmaler Johann Heinrich Schönfeld (1609–1684) fertigte während seiner Lehrzeit die Zeichnung einer *Diana* an. Er beschriftet sie am unteren Blattrand mit »Johan: Hainricg Schönfeld Maller Jung in Memmingen A: 1626«. <sup>21</sup> Sein rechtli-

cher Status, das ist wichtig, wird von Schönfeld mit Lehrjunge (>Malerjunge<) angegeben. Die Memminger Zunftordnung für Maler schrieb vier Lehrjahre und sechs Gesellenjahre vor. Schönfeld wird demnach seine Malerlehre dreizehn- oder vierzehnjährig angetreten haben. Er durfte in dieser Zeit nur signieren, wenn er den Zusatz >Malerjunge< hinzufügte.

Ein Jahr später, also 1627, war er Geselle und mußte sechs Jahre lang auf Wanderschaft gehen. Aus der Zeit dieser Wanderschaft hat sich die Handzeichnung eines *Marcus Curtius* erhalten. Unten steht: »Diss mach ich Johan: Hainrich Schönfeld mallergesell in Stugart 1627«. <sup>22</sup> Der ehemalige Memminger Lehrling war demnach während seiner Gesellenzeit nach Stuttgart gewandert, wie diese Zeichnung unter Angabe seines rechtlichen Status' als >Malergeselle< verbürgt.

Danach ging Schönfeld nach Italien, wo er als vielgefragter Maler arbeitete. Dort, vor allem in Neapel, wird Schönfeld als Künstler anerkannt und kann frei von Zunftfesseln als Maler arbeiten. Hier in Italien war ihm auch das Signieren seiner Werke erlaubt. In Deutschland hätte er diese gar nicht selbständig erstellen dürfen und wenn doch, mit dem Zusatz >Malergeselle< versehen müssen. Denn Schönfeld befand sich aus deutscher Perspektive als wandernder Malergeselle in Italien, laut Memminger Zunftordnung von 1609 hätte seine Gesellenzeit sechs Jahre betragen. <sup>23</sup> Da er aber – und dies gilt für weitere deutsche Barockmaler – frei von deutschen Zunftfesseln sein künstlerisches Talent in Italien, wo derartige Zunftvorschriften nicht bestanden, entfalten konnte, blieb er in Italien. Erst eine anzutretende Erbschaft beendete seinen Italienaufenthalt; aus sechs Gesellenwanderjahren waren anderthalb Jahrzehnte freies Leben als Künstler geworden.

Nach Deutschland Anfang der 1650er Jahre zurückgekehrt, mußte Schönfeld dennoch seine Meisterprüfung absolvieren, obwohl er schon über anderthalb

<sup>20</sup> Am Einzelfall aufgezeigt von Andreas Tacke, *Johann Hauer. Nürnberger Flach- und Ätzmaler, Kunsthändler, Verleger und Dürerforscher des 17. Jahrhunderts. Eine Fallstudie zur handwerksgeschichtlichen Betrachtung des Künstlers im Alten Reich*, in: »Der Mahler Ordnung und Gebräuch in Nürnberg« ... 2001 (Anm. 19), S. 11–141.

<sup>21</sup> Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. C 61/974; vgl. Rolf Biedermann, *Die Zeichnungen des Johann Heinrich Schönfeld*, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 8, 1971, S. 119–194, hier Anm. 9 (Biedermanns Transkriptionen weisen zahlreiche Fehler auf). Zu den Schönfeld'schen Handzeichnungen siehe weiter id., *Unbekannte Zeichnungen von Johann Heinrich Schönfeld*, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 22, 1983, S. 33–52. Zuletzt und mit einer provisorischen Liste der Schönfeld-Handzeichnungen siehe Johann Eckart von Borries, »Een Hoog-duytse linker-hand«. *Johann Heinrich Schönfeld als links-*

*händiger Zeichner*, in: *Pinxit, sculpsit, fecit. Kunsthistorische Studien. Festschrift für Bruno Bushart*, hrsg. von B. Hamacher/Ch. Karnehm, München 1994, S. 122–129. Vernachlässigt werden kann Konstanze Läufer, *Zum Forschungsstand der Zeichnungen Johann Heinrich Schönfelds [...]*, in: *Barockberichte* 20/21, 1998, S. 204–209. Zum Künstler siehe Heinrich Pée, *Johann Heinrich Schönfeld. Die Gemälde*, Berlin 1971.

<sup>22</sup> Staatliche Kunstsammlungen und Museen der Stadt Dessau, Inv.-Nr. B 18/16; vgl. Biedermann 1971 (Anm. 21), Anm. 12.

<sup>23</sup> Hans Rott, *Quellen und Forschungen zur süd-westdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert*, II: *Alt-Schwaben und die Reichsstädte*, Stuttgart 1934, S. 117.

Jahrzehnte in Italien als Maler gearbeitet hatte; das zählte in Deutschland aber nicht. Hier war er lediglich ein sehr spät heimkehrender Wandergeselle. Erst nach der Meisterprüfung konnte er sich niederlassen, das heißt, eine eigene Malerwerkstatt aufmachen und eigene Kunstwerke verkaufen sowie Lehrlinge und Gesellen einstellen.

Sein neuer sozialer Status ist auf einem Stammbuchblatt *Allegorie der Malerei* von 1665 dokumentiert. Das Blatt ist von ihm bezeichnet mit »Johann Hainrich Schönfeld Alias Triangl Mahler«. <sup>24</sup> In Augsburg arbeitete Schönfeld als Meister der Malerzunft und als solcher durfte er sich nun auch »Maler« nennen. Wenn man so will, haben wir mit der Bezeichnung »Maler« eine geschützte Berufsbezeichnung vor uns, die in der Frühen Neuzeit im Alten Reich nur derjenige verwenden durfte, der auch eine von den Zünften kontrollierte Handwerksausbildung als Maler absolviert hatte. Vorgeschaltet waren die Ausbildungsabschnitte »Malerjunge« sowie »Malergeselle«.

Bevor wir zu Merian dem Jüngeren zurückkehren, den wir ja für diesen Exkurs in seiner Amsterdamer Lehrzeit bei Sandrart alleinließen, sei ein weiteres Beispiel für die streng gehandhabten deutschsprachigen Zunftordnungen angeführt, die eben auch für Künstler, aber auch für Kunsthandwerker – wie Goldschmiede – galten. Schönfeld fügte seinem Stammbuchblatt den Alias-Namen »Triangl« bei, einen Namen, den er in Rom bei den Bamboccianti getragen hatte, jener Künstlervereinigung also, die nordalpine Maler in den 1620er Jahren in Rom gegründet hatten und die noch zur Goethezeit unter dem Namen »Ponte-Molle-Ritter« fortbestand.

Mitglied der Bamboccianti war auch der aus Holstein gebürtige Johann Liss, der um 1597 in der Nähe von Lübeck geboren wurde und während seiner Gesellenwanderschaft als Maler nach Italien, vornehmlich Venedig ging. Hier arbeitet er, wie einige Jahre später sein deutscher Landsmann Schönfeld, als freier Künstler, was ihm in der Heimat verwehrt geblieben wäre. Liss war über die Niederlande nach Italien gereist. Anders als in Deutschland hatte er auf seiner Wanderschaft gemalt und verkauft und war so erfolgreich, daß er beschloß, vorerst in Italien zu bleiben. Dort verstarb er früh, durch eine Pestepedemie dahingerafft, am Ende des Jahres 1631.

<sup>24</sup> Staatliche Kunstsammlungen und Museen der Stadt Dessau, Inv.-Nr. 14572; vgl. Biedermann 1983 (Anm. 21), Anm. 13. Die Betitelung des Blattes wäre zu überdenken.

Mehrmals war Liss auch in Rom gewesen, dort Mitglied der Bamboccianti – er führte den Alias-Namen »Pan«. Wie in Venedig verkaufte er auch in der Tiberstadt erfolgreich seine Kunstwerke. In Rom entstand um 1624 auch seine Handzeichnung mit einer *Allegorie der Vergänglichkeit*. <sup>25</sup> Die Zeichnung muß einen deutschen Landsmann zum Adressaten gehabt haben, denn sie ist unten und am rechten Rand in deutscher Sprache signiert. Am rechten Rand gering beschnitten, fehlen bei der rechts unten angebrachten Beschriftung von einigen Worten ein bis zwei Buchstaben. Wichtig sind die ersten beiden Zeilen: oben »Johan Liss« und in der zweiten Zeile »Mahler gese(II)«. <sup>26</sup> Vergleichbar den Beispielen aus dem zeichnerischen Werk Schönfelds, macht man auch bei Liss die Beobachtung: Wenn es rechtlich relevant wurde – hier der deutsche Landsmann in Rom als Adressat –, dann wurde es formell. Der in Italien als Künstler anerkannte Johann Liss bezeichnet sich gegenüber dem deutschen Landsmann als »Malergeselle«, denn rechtlich gesehen, befand er sich auf seiner von der Zunft vorgeschriebenen Wanderschaft.

Merian, zu dem ich nun zurückkehren möchte, verließ Amsterdam nach Beendigung seiner Lehrjahre im Herbst des Jahres 1639. Jetzt muß man die Zeitangabe, die Merian in seiner Autobiographie anführt, im Blick behalten, um die Diskrepanz zwischen der auf dem Gemälde stehenden Jahreszahl »1641« und dem Entstehungszeitraum des Familienporträts um 1642/43 aufzulösen. Merian der Jüngere ging im Herbst 1639 von Amsterdam nach London, wo er in der Werkstatt Van Dycks (1599–1641) bis zu dessen Tod arbeitete, und er verließ, auch wegen der Unruhen um die Herrschaft Karls I. (reg. 1625–1649), das Land 1641, um nach Hause zu reisen. <sup>27</sup>

<sup>25</sup> Cleveland, The Cleveland Museum of Art (Dudley P. Allen Fund 53.6).

<sup>26</sup> Die letzten ein oder zwei Buchstaben sind abgeschnitten, es könnte auch lauten »gesel« und Ähnliches. Wissenschaftsgeschichtlich interessant ist die Weigerung von Rüdiger Klessmann, *Johann Liss, Eine Monographie mit kritischem Œuvrekatalog*, Gent 1999, bes. S. 173f., Nr. D 7, in dem Wort »Geselle« lesen zu wollen, da nach seiner Meinung ein Künstler mit derartiger Meisterschaft sich nicht Geselle nennen würde. Ich folge hier Peter Amelung (*Die Stammbücher des 16./17. Jahrhunderts als Quelle der Kultur- und Kunstgeschichte*, in: Heinrich Geissler, *Zeichnung in Deutschland. Deutsche Zeichner 1540–1640*, Ausst.-Kat. Stuttgart 1979/80, II, S. 211–222, bes. Anm. 36), dem das Verdienst der richtigen Transkription zukommt.

<sup>27</sup> Zum Englandsaufenthalt siehe Oliver Millar, *Van Dyck in England*, National Portrait Gallery, London 1983, und Malcolm Rogers, *Van Dyck in England*, in: *Van Dyck 1599–1641*, Begleit-

Unter dem Gesichtspunkt des Verlaufes dieser Rückreise ist die Bezeichnung des Baseler Familienporträts mit »1641« einer Prüfung zu unterziehen. Denn nach der Selbstbiographie verließ Merian der Jüngere genau in diesem Jahr England, um über Paris – »alda ich ein ziemliche Zeit bliebe und mit mahlen und Kupfer ezen mich wohl ausbrachte« – und Basel nach Frankfurt am Main zurückzukehren, »alda ich a° 1642 glücklich anlangte und meine liebe Eltern, die ich in ziemlicher Zeit nicht gesehen hatte, gesund wieder angetroffen habe.«<sup>28</sup> Ein Jahr später ist er wieder auf Reisen, so daß das Baseler Familienporträt um 1642/43 entstanden sein muß. Er hatte vor seiner Abreise ausreichend Zeit, seine Familienmitglieder einzeln zu Porträtsitzungen zu bitten.

Die mitgebrachte Zeichnung nach einer Kopie des *Torso vom Belvedere* sowie die Gipskopie des *Laokoonkopfes* hat er sicherlich unterwegs in einer Sammlung oder Künstlerwerkstatt beziehungsweise »Art von Akademie« anfertigen beziehungsweise bei einem Händler kaufen können. Immerhin empfahl kein geringerer als Giovanni Lorenzo Bernini (1598–1680) während seines Parisaufenthaltes den Mitgliedern der *Académie royale de peinture et de sculpture* ihre Antikenabgußsammlung zu erweitern.<sup>29</sup> Wie auch immer die *Torso*-Zeichnung und der *Laokoonkopf* in Merians Besitz gelangt sein mögen, wichtig ist, daß er seine beiden Motive nicht im Original kannte, sondern nur aus zweiter Hand. Damit wächst ihnen im Gemälde eine Verweisfunktion zu: *ad fontes*, auf nach Italien! So betrachtet, erhielt auch der Totenschädel – neben seinem geläufigen Symbolcharakter als *memento mori* – eine zusätzliche Bedeutung als Hinweis, die Zeit zu nutzen.

buch zur Ausstellung in Antwerpen und London, hrsg. von Ch. Brown/H. Vlieghe, München 1999, S. 79–91, und Stefanie Kollmann, *Niederländische Künstler und Kunst im London des 17. Jahrhunderts*, Hildesheim u. a. 2000.

<sup>28</sup> Merian/Wackernagel 1895 (Anm. 7), S. 232.

<sup>29</sup> (Paul Fréart de Chantelou), *Tagebuch des Herrn von Chantelou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich*, dt. bearb. von H. Rose, München 1919, S. 162f. (Samstag, 5. Sept. 1665). Wegen ihrer ausgezeichneten Kommentierung ist die engl. Ausgabe von Interesse, siehe Paul Fréart de Chantelou, *Diary of the Cavaliere Bernini's Visit to France*, ed. and with an introd. by A. Blunt, annot. by G. C. Bauer, transl. by M. Corbett, Princeton 1985. Zum kunsthistorischen Kontext siehe Andreas Tacke, »Wenn Sie meinen Rat hören wollen, meine Herren, ...«. *Zu Antiken, Abgüssen und weiblichen Aktmodellen in nordalpinen Akademien und Künstlerwerkstätten des 17. Jahrhunderts*, in: *Pygmalions Werkstatt, Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus*, Ausst.-Kat. Lenbachhaus München, hrsg. von H. Friedel, Köln 2001, S. 55–70.

Am Beispiel des Baseler Gemäldes demonstriert der Zurückgekehrte – dem ja der Vater eine künstlerische Laufbahn vorenthalten wollte –, was er in der Amsterdamer Werkstatt Sandrarts gelernt und in London und Paris perfektioniert hatte. In Anwesenheit der Eltern entsteht das Familienporträt, ausreichend Zeit, um zu zeigen, daß er nun Künstler sei. Das den Eltern aus London oder Paris mitgebrachte – dessen Überreichung einen Teil der Handlung ausmacht – demonstriert sein Kunstverständnis: Durch seine akademische Ausbildung sei er eben kein Handwerker und seine Familie keine Handwerkerfamilie. Denn das in den privaten Malerakademien betriebene Modellstudium – wie es Merian in Amsterdam, aber auch wohl in London und Paris genossen hat – markiert die entscheidende Differenz zwischen der Ausbildung des Handwerks und der Akademie: Die Kompetenz wurde vornehmlich nicht mehr induktiv erworben, durch die Mitarbeit des Lehrlings im Produktionsablauf, sondern deduktiv, indem der Akademieschüler die Prinzipien der Malerei, nicht nur ihre Techniken beherrschen lernte. Antikisch gewandt, verfügt die ganze Familie Merians des Älteren über die Kompetenz, in einen theoretisch fundierten Diskurs über Kunst zu treten, als Kopfarbeiter eben und nicht als Handwerker.

Daß er Handwerker war, hätte man Merian dem Jüngeren in Frankfurt sofort deutlich gemacht, wenn er sich als Maler in seiner Heimatstadt hätte niederlassen wollen.<sup>30</sup> Er wollte es nicht und zog im Spätsommer des Jahres 1643 über Nürnberg nach Italien. Seine in der Autobiographie zum Ausdruck kommende Italiensehnsucht bedeutet neben der Tatsache, daß er die Antiken, nach denen er in Amsterdam, London und Paris gezeichnet hatte, nun auch einmal im Original sehen wollte, ein Nicht-Zurückkehren-Wollen zu der harten deutschen Zunftrealität. Die Malerei im Alten Reich war keine freie Kunst, sondern ein Handwerk. Und für das zunftgebundene Handwerk bedeutete die Anfertigung des Meisterstücks die Aufnahme in die Zunft. Da half es nicht, daß Künstler immer wieder dieses sogenannte »Probstück« mit der Begründung ablehnten, die Kunst sei frei. Wer, um beim Beispiel zu bleiben, in Frankfurt für eine längere Zeit sich

<sup>30</sup> Siehe zur Malerordnung von Frankfurt am Main vom 2. Sept. 1630 die Quelle im Institut für Stadtgeschichte, Handwerksakten, Nr. 596 (alt: Stadtarchiv, Ugb. C. 31, B.). Ein Abdruck bei Otto Donner-von Richter, *Philipp Uffenbach 1566–1636 und andere gleichzeitig in Frankfurt a. M. lebende Maler*, in: *Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst*, 3. Folge, 7, 1901, S. 1–220, hier S. 181f.: »Der Mahler-Articul« vom 2. 9. 1630.

als Maler niederlassen wollte, mußte – auch wenn er schon anderenorts als Meister gearbeitet hatte – ein solches ›Probstück‹, also ›Meisterstück‹, auf den ›Römer‹, also in das Rathaus liefern.

Zwei Beispiele aus Frankfurt am Main mögen illustrieren, was Merian dem Jüngeren bevorstand, als er Jahre später aus Italien zurückkehrte. Der auf Stillleben spezialisierte Samuel Hofmann wollte sich 1644 von der Schweiz kommend in Frankfurt niederlassen. Ab Juli arbeitete er dort ohne Niederlassungsrecht. Als die ortsansässigen Maler die Konkurrenz zu spüren bekamen, richteten sie eine Beschwerde an den Rat der Stadt und pochten auf den sechsten Artikel ihrer Malerzunftordnung, in dem es heißt, daß sich kein fremder Maler in der Stadt Frankfurt niederlassen dürfe, der nicht zuvor zwei Jahre in der Werkstatt eines ortsansässigen Malers gearbeitet habe. Sollte er, so der sechste Artikel weiter, dieses mißachten, sollte man ihm seine »Gemähd und Farben, so man hinder ihme finden mögte«, entwenden. Ein Jahr zog sich der quellenmäßig gut belegte Vorgang hin: Hofmann argumentierte fadenscheinig, er sei ein freier Künstler.<sup>31</sup> Die ortsansässigen zunftgebundenen Maler parierten damit, daß in Frankfurt Handwerksrecht gälte und er »den Burgern das Brod furm Maul abschneiden thut«. Nicht nur das, er würde auch »seine Tochter, einen Gesellen und Jungen auff das Mahlen halten, und also er allein mehr als samtliche hiesige Meister verfertigen thut«. Hofmanns Antwort, daß überall »die von Kaisern und Königen gefreite Malerkunst und vor allem Porträtkunst nur in Frankfurt nicht frei« sei, stimmte – wie er selbst sehr wohl wußte – eben nicht, denn im ganzen Alten Reich war die Malerei ein zunftgebundenes Handwerk. Der Rat entschied, daß er nur für ein halbes Jahr in Frankfurt seine Kunst ausüben dürfe, zuvor aber ein ›Probstück‹ auf den Römer zu liefern habe. Samuel Hofmann willigte ein, und fertigte das abverlangte ›Meisterstück‹, welches sich im Historischen Museum der Stadt Frankfurt (Inv.-Nr. B 224) erhalten hat, und signierte es mit »S. Hofmann von Zürich pinx. Frankfurt 1645«.

<sup>31</sup> Alle Zitate bei Donner-von Richter 1901 (Anm. 30), S. 191 f., sowie bei István Schlégl, *Samuel Hofmann (um 1595–1649)* (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Oeuvrekataloge Schweizer Künstler; 8), Zürich/München 1980, S. 39–42 und S. 146, Nr. 89 mit Abb. der *Auffindung des Erichthonios*, 1645 (nach Ovids *Metamorphosen*, II, 553–563), dem vermuteten Meisterstück (155 × 259 cm) für den ›Römer‹, und zwar für die ›Wahlstube‹.

Ein weiteres Beispiel dafür, wie der Frankfurter Rat – wie anderenorts auch – auf der Einhaltung der Zunftordnungen für Maler bestand, liefert der Tier- und Hirtenmaler Johann Heinrich Roos (1631–1685).<sup>32</sup> Als Roos sich in Frankfurt niederlassen wollte, war er bereits ein anerkannter und sehr erfolgreicher Maler, der sich auf die Darstellungen von Ziegen und Kühen sowie Hirtenstücke spezialisiert hatte und zuvor als kurpfälzischer Hofmaler in Heidelberg tätig war. Von Frankfurt versprach er sich einen besseren Umsatz, wo jedoch seine freie Berufsausübung von den ortsansässigen Malern ebenso torpediert wurde, wie zuvor bei Samuel Hofmann. Der Gründer der Malerdynastie Roos mußte klein begeben, sein Pochen darauf, daß die Malerei eine freie Kunst sei und somit kein Handwerk, fruchtete auch diesmal nicht. Roos hatte ein Meisterstück auf den Römer zu liefern. Es zeigt die Verkündung an die Hirten und befindet sich heute ebenfalls im Historischen Museum der Stadt Frankfurt (Inv.-Nr. WVZ Ö 42). Für das 1668 gemalte Stück bekam Roos – wie zuvor schon Samuel Hofmann – seine Maße (147,5 × 193 cm) und das Thema vom Rat der Stadt Frankfurt vorgeschrieben. Denn in Frankfurt verwendete man die ›Probstücke‹ zur Ausschmückung der Amtsstuben, so daß man strenge Kontrolle über Inhalte und Bildformate hielt.

Wen wundert es, daß bei einem in Amsterdam, London und Paris ausgebildeten Künstler Italiensehnsucht aufkommt, wenn er nach langer Abwesenheit in seine Heimatstadt Frankfurt zurückkehrt und mit dieser Lebensrealität für Maler konfrontiert wird. Sehnsucht nach einem Land, von dem schon Albrecht Dürer sinngemäß in Venedig sagte: Hier bin ich ein Herr, zuhause ein Knecht.

So gesehen ist das Baseler Familienporträt der demonstrativ zur Schau gestellte Versuch des jungen Merian, seiner Familie und den Besuchern des Hauses Merian zu verdeutlichen, daß er Künstler und kein Handwerker sei – Alltagsrealität hin oder her.

So weit ich sehe, ist Matthäus Merian der Jüngere einer der ersten deutschen Barockkünstler, die in dieser Form dezidiert auf eine Nobilitierung ihres künstlerischen Schaffens aus waren.<sup>33</sup> Was für den zeitge-

<sup>32</sup> Siehe Donner-von Richter 1901 (Anm. 30), S. 193, und Hermann Jedding, *Johann Heinrich Roos, Werke einer Pfälzer Tiermalerfamilie in den Galerien Europas*, Mainz 1998, S. 18–20 mit Abb. 130.

<sup>33</sup> Hier wäre aber auch das kleine (23 × 35 cm) Familienporträt Heintz d. Ä. in Pommersfelden (Nr. 233) zu nennen, welches



nössischen Betrachter ohne Erklärung einleuchtend war, ist für eine ideengeschichtlich ausgerichtete Kunstwissenschaft erst einmal schwer verständlich. Das hängt vermutlich damit zusammen, daß sich die Kunstwissenschaft von der Handwerksforschung – wie sie vor allem von Historikern, Soziologen oder Volkskundlern betrieben wird – abgekoppelt hat. Im Dritten Reich pervertiert, ist sie von der Kunstgeschichte nicht mehr als Arbeitsfeld aufgegriffen worden. Überspitzt formuliert, arbeitet sie bei anfallenden Fragestellungen ahistorisch. Auf deutscher Seite begegnet man lediglich vulgärmarxistischen Erklärungsversuchen, wogegen die Forschung zum ›Goldenen Jahrhundert‹ Hollands bemerkenswert ausdifferenziert ist und bei der die Sozialgeschichte der Kunst und des Künstlers mit eingeschlossen ist. Für den deutschsprachigen Raum liegt lediglich eine Studie zur Reichsstadt Nürnberg vor, die methodisch der Untersuchung zu Florenz verwandt ist.<sup>34</sup> Von derlei Forschung sind die nicht zunftgebundenen Hofkünstler in Residenzstädten erst einmal auszuschließen.

Der Versuch, die Zunftfesseln abzustreifen und damit sozial wie wirtschaftlich dem Handwerksstand zu entrinnen, begleitet die Geschichte des frühneuzeitlichen Künstlers in Deutschland. Eine – wenn auch verborgene – Strategie war, der städtischen Obrigkeit immer wieder zu verdeutlichen, daß die Malerei eine freie Kunst sei und damit nicht Sache der Handwerkszünfte. Um dies durchzusetzen, gründeten die Maler unter anderem private Akademien.<sup>35</sup>

Neben anderen Aspekten ist die Propagierung des neuen Ausbildungsmodells vor allem das Anliegen der sogenannten Akademiebilder des Augsburger Barock-

malers Johann Heiß (1640–1704), der eine Generation jünger war als Merian.<sup>36</sup> Derartige Darstellungen sind keine Wiedergabe realer Situationen, vielmehr sollten sie das Anliegen fortschrittlicher Maler kommunizieren, daß ihre Tätigkeit als ›freie Kunst‹ nicht dem Handwerk zuzurechnen sei. Auch in Augsburg, wo diese Gemälde in den 1680er Jahren entstanden, gab es in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts informelle Künstlertreffen, bei denen man dem gemeinsamen Zeichnen nachging, also eine Akademie abhielt. Die Heiß'schen Akademiebilder werden in aller Regel von dem Gegensatzpaar Theorie und Praxis getragen. Künstler sind auf den Heiß'schen Gemälden mit dem Studium der menschlichen Proportionen beschäftigt, sei es an Aktmodellen oder an Antikenkopien. Derartige Akademien ermöglichten insbesondere eine Theoretisierung und Intellektualisierung der Kunst und sollten somit eine Loslösung vom Handwerk beschleunigen helfen.

Merian der Jüngere verließ Frankfurt am Main, kaum daß die Farbe auf dem Familienporträt trocken war. Er reiste im Jahre 1643 über Nürnberg nach Italien, wo er in Venedig einen glücklichen Start hatte und von einem Gönner Porträtaufträge erhielt.<sup>37</sup> Nachdem er der Lagunenstadt – unser Jubilar möge es dem Künstler nachsehen – »müde war«,<sup>38</sup> zog er nach Flo-

<sup>36</sup> Siehe Esther Meier, *Ein Manifest moderner Künstlerausbildung. Die Akademiebilder von Johann Heiß*, in: *Johann Heiß 2002* (Anm. 15), S. 126–139. Zum Künstler siehe Peter Königfeld, *Der Maler Johann Heiß. Memmingen und Augsburg 1640–1704*, Weißenhorn 2001.

<sup>37</sup> Der Vater hatte seinerzeit umkehren müssen: Merian d. Ä. wollte von Basel aus nach Italien reisen, »als er aber zu Cur angelanget/befande er den Palast [i. e. Alpenpaß] wegen der Contagion geschlossen/dernhalb gieng er zuruck [...]«, Sandrart 1675 (Anm. 8), II, S. 359. Als Ergänzung zu dieser schriftlichen Nachricht wäre schön, wenn Bruno Weber (*Die Figur des Zeichners in der Landschaft*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 34, 1977, S. 44–82, hier S. 44) recht hätte und auf der Berliner Zeichnung Merians d. Ä. (Inv.-Nr. 13949) mit der Ansicht von Chur die angegebene Beschriftung »Hier ist der Ort, an dem ich umkehren mußte« vorhanden wäre – doch hielt dies der Überprüfung nicht stand. Die Zeichnung ist nicht beschriftet, auch nicht die Rückseite, so weit man das wegen der alten Montierung feststellen kann – für Hilfe vor Ort danke ich Michael Roth (Berlin). Zur Zeichnung (ohne Beschriftung!) siehe Lucas Heinrich Wüthrich, *Die Handzeichnungen von Matthäus Merian d. Ä. [...]*, Basel 1963, S. 32f., Nr. 6 mit Abb. »Ansicht der Stadt Chur in Graubünden von Osten« »um 1515/16 (oder 1622)«. Bei der Zuschreibung der Zeichnung wurde früher an Roelant Savery gedacht, siehe Elfried Bock/Jakob Rosenberg, *Die Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett. Die niederländischen Meister*, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1931, S. 271, Nr. 13949 (ohne Abb.).

<sup>38</sup> Merian/Wackernagel 1895 (Anm. 7), S. 235.

1608–09 entstand und bereits von ähnlichen Intentionen geleitet zu sein scheint. Zum Gemälde, jedoch ohne unsere Interpretation, siehe Jürgen Zimmer, *Joseph Heintz der Ältere als Maler*, Weißenhorn 1971, S. 30 und S. 112f., A 28 mit Abb. 69: »In der Auffassung des Themas [Familienporträt] zeigt sich das Ideal des bürgerlichen Repräsentationsbildes ohne besondere Pose«. Zum Künstler weiter id., *Joseph Heintz der Ältere, Zeichnungen und Dokumente*, Berlin/München 1988.

<sup>34</sup> »Der Mahler Ordnung und Gebräuch in Nürnberg« ... 2001 (Anm. 19) und Werner Jacobsen, *Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance* (= *Italienische Forschungen*; 4,1), München 1998.

<sup>35</sup> Siehe Andreas Tacke, *Vom Handwerker zum Künstler. Thesen zu den Anfängen der deutschen Akademien nach dem Westfälischen Frieden*, in: *1648. Paix de Westphalie, l'art entre la guerre et la paix [...]*. Actes du colloque [...] à Münster, à Osna-brück [...] et à Paris 1998, hrsg. von J. Thuillier/K. Bußmann, Paris 1999, S. 319–334.

renz und im September 1644 weiter nach Rom, wo sich endlich sein Traum erfüllte:

Es waren meiner Zeit viele Deutsche und Niederländer da, die in 5 oder 6 Jahren so viel nicht gezeichnet hatten, als ich allein, als Statuen, Basserelieven und Accademie, habe mich auch in der architettura civile exerciert. In Rom hielt ich mich jeder Zeit zu denen Italienern, da ich denn gute Sitten neben der schönen Pronunciation der Sprache lernte. Ich verdiente in Rom nicht viel Geld, weil ich meistens theils meine Zeit mit Zeichnen zubrachte [...].<sup>39</sup>

Warum rückt aber Merian von den nordalpinen Künstlern ab? Der Erwerb der italienischen Sprache allein begründet dieses Verhalten nicht. Merian führt weiter an, daß er »gute Sitten« bei ihnen lernen könne, wohl im Gegensatz zu den Sitten, die die Künstler aus Deutschland und den Niederlanden an den Tag legten.

Daß Merian der Jüngere sich »zu denen Italienern« hielt, ist ein erneuter Verweis auf den Sinn und Zweck seiner Reise, weg vom Handwerk hin zu einem theoretisch fundierten Studium der Kunst. Dagegen praktizierten seine nordalpinen Künstlerkollegen, die sich zusammenschlossen und »Bentveughels« nannten, während ihrer Künstlerfeste jene Rituale, die sie von ihren nordalpinen Handwerksbräuchen her kannten.<sup>40</sup> Denn die meisten Mitglieder der Bamboccianti, so ihre kunsthistorische Benennung, befanden sich während ihrer von der Zunft vorgeschriebenen Gesellenwanderschaft in Rom. Wichtig ist, daß ihre in der Tiberstadt praktizierten heimatlichen Zunftbräuche Teil

<sup>39</sup> *Ibid.*, S. 236. – Von den in Rom entstandenen Handzeichnungen sei genannt der *Tempel der Sibylle*, siehe Elfried Bock, *Die Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett. Die deutschen Meister*, 2 Bde., Berlin 1921, S. 253, Nr. 8826, und Nieden 2002 (Anm. 1), S. 201f., Nr. 78 (»Vestatempel in Tivolie«). Das Blatt ist beschriftet mit »Templum Sibillae Tibertinae« und sign. und dat. mit »Matthaeus Merian f. Secundus A° 1644«, beide Beschriftungen in Schwarz auf dem alten blauen Untersatzboden, der auch die rote Nummer »220« trägt. Das Blatt gehört zu jenem Konvolut, welches durch Merian d. J. nach Berlin ging; siehe Helma Konow, *Eine Zeichnungssammlung aus dem Besitz Matthäus Merians des Jüngeren. Ein Beitrag zur Geschichte des Berliner Kupferstichkabinetts*, in: Berliner Museen, Berichte aus den Preussischen Kunstsammlungen. Beiblatt zum Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 61, 1940, S. 58–63, und *Ex Bibliotheca Regis Berolinensi. Zeichnungen aus dem ältesten Sammelbestand des Berliner Kupferstichkabinetts*, Ausst.-Kat. bearb. von P. Dreyer, Berlin 1982.

<sup>40</sup> Weiterführend Andreas Tacke, *Johann Liss und die Bamboccianti. Überlegungen zur ikonographischen Neubewertung der Zeichnung »Ausgelassene Gesellschaft«*, in: Barockberichte. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts, Heft 20/21, 1998, S. 176–180.

ihrer Alltagskultur waren und zu ihrer kulturellen Identität gehörten. Von den Italienern wurden diese jedoch als kulturelle Differenz wahrgenommen und als gegen ihre Ordnung stehend, aber auch als sich gegen ihre Kunstauffassung richtend beschrieben. Merian hält sich also von jenen fern, die sich in Rom als Wandergesellen ausgaben, demnach als Handwerker und nicht als freie Künstler verstanden.

Dieses Gegensatzpaar – Handwerk und Akademie – ist auch das eigentliche Thema eines Gemäldes von Anton Goubau (1616–1698). Der Flame malte das Gemälde nach seinem Italienaufenthalt 1662 zur Aufnahme in die Antwerpener Lukasgilde: In einer Landschaft eingebettet finden sich zwei Künstlergruppen, links die der Bamboccianti und rechts die akademisch ausgerichteten Künstler, die *pictores docti*.<sup>41</sup> Zu letzteren rechnete sich auch unser Merian der Jüngere. Vornehm gekleidet und damit ihrem sozialen Rang als freie Künstler Ausdruck gebend, studieren sie die antiken Kunstwerke; zeichnend versuchen sie sich die Regeln der Kunst anzueignen. Auf der linken Bildseite sind jene Künstler als Gegensatzpaar aufgebaut, die ihre Kunst als zunftgebundenes Handwerk verstanden und auch in Italien ihre Zunftbräuche praktizierten. Wesentlicher Bestandteil war das wohl hier im Bild dargestellte vierundzwanzigstündige Trinkgelage. Voraus ging das Abhalten von Ritualen, wie wir sie von den Handwerksbräuchen nördlich der Alpen kennen. Die in ein togaähnliches Gewand gekleidete Figur am linken Bildrand ist der überdeutliche Hinweis auf diese okkulten Zunftbräuche. Diese *pictores vulgares* werden von Merian gemieden, ihre Sitten – die nichts mit denen des freien Künstlers gemein hatten – wurden von ihm abgelehnt. Sich zu den Italienern halten, steht für Merian in seiner Autobiographie für die Auffassung, daß die Malerei eine freie Kunst sei.

In dem Baseler Familienporträt von der Hand Matthäus Merians des Jüngeren geht es demnach nicht vordergründig um einen Rangstreit zwischen Malerei und Skulptur, noch um die Überwindung der Zeit durch die Kunst oder die Begründung einer Künstlerdynastie. Es geht nach meiner Lesart darum, daß der in Frankfurt geborene Merian, der seine Ausbildung bei dem polyglotten Sandrart in Amsterdam und bei Van Dyck in London genoß sowie als erfolgreicher

<sup>41</sup> Agnes Tieze, *Anton Goubau (1616–1698)*, Stuttgart 2004, S. 95–108 und S. 129f., Nr. A21. Meine seinerzeit in mehreren Gesprächen mit der Autorin entwickelten Überlegungen zu dem Gemälde sind ohne Nachweis in ihren Text eingeflossen.

Stecher in Paris arbeitete, daß sich dieser Merian als Künstler verstand und nicht als Handwerker. Sämtliche Künstlerviten, die Sandrart in seinem monumentalen Werk der *Teutschen Academie* verfaßte, sind ebenfalls von diesem Leitgedanken erfaßt: Sandrart wird nicht müde, sich für eine theoretisch fundierte Künstlerausbildung einzusetzen, weg von dem zunftgebundenen Handwerk. Die Geschichte der dafür in Anspruch genommenen Strategien gehört zur Geschichte der deutschen Barockmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts. Zum Erfolg haben sie nicht geführt: Erst Napoleon löste das alles beherrschende Zunftwesen gleich mit dem gesamten Alten Reich auf.

Auch Merian entkam nach seiner Rückkehr aus Italien nicht dem Frankfurter Rat.<sup>42</sup> Von seinen ortansässigen Malerkollegen angeschwärzt, sollte auch er sein ›Probstück‹ auf den Römer liefern.<sup>43</sup>

Das zunftgebundene frühneuzeitliche Ausbildungssystem in Deutschland und die damit einhergehende Vermeidung jeder Konkurrenz kann auch als historische Erklärung dafür angeführt werden, warum so viele begabte Künstler im 17. Jahrhundert ihre Heimat verließen, um im Ausland ihre Meriten zu verdienen. Damit mag auch ein Modell dafür gefunden sein, warum die Epoche der deutschen Barockmalerei, vor allem des 17. Jahrhunderts, so schwach in der Kunstgeschichte vertreten ist.<sup>44</sup>

<sup>42</sup> Das genaue Datum seiner Rückkehr gibt Merian d. J. selbst nicht an. Wir erfahren aber von ihm, daß er den Vater im Witwenstand antraf, »weilen mein Mutter sel., als ich zu Rom ware, die Schuld der Natur [im Jahre 1645] bezahlt hatte«; Merian/Wackernagel 1895 (Anm. 7), S. 236. – Als ein Ergebnis der Romreise kann die Darstellung des Kapitols im Hintergrund des Halbfigurenporträts *Zacharias Stenglin* (1604–1674) von 1652 im Frankfurter Historischen Museum (Inv.-Nr. B 782) gesehen werden. Stenglin war zusammen mit Maximilian zum Jungen als Abgesandter der Stadt Frankfurt am Main bei den Friedensverhandlungen in Münster und Osnabrück. Zum Bild siehe Wolfgang Prinz (Bearb.), *Gemälde des Historischen Museums Frankfurt*, Frankfurt a. M. 1957, S. 172f. mit Abb., sowie id., *The ›Four Philosophers‹ by Rubens and the Pseudo-Seneca in Seventeenth-Century Painting*, in: *Art Bulletin* 55, 1973, S. 410–428, hier S. 424f. (mit wichtigen Überlegungen zur Interpretation), sowie Nieden 2002 (Anm. 1), S. 150f., Nr. 19.

<sup>43</sup> Siehe Donner-von Richter 1901 (Anm. 30), S. 192f., der aus dem Ratsprotokoll von 1660 zitiert: »[...] daß noch etliche Mahler, sonderlich Mattheus Merian [...], ihre Schuldigkeit, nemlich eine Schilderung in Römer zu lieffern, noch nicht prestiret [...]«. Am 7. Jan. 1662 wird wieder darüber verhandelt, also ist Merian d. J. der Aufforderung nicht nachgekommen. Am 13. Okt. 1664 wird Merian d. J. erneut aufgefordert, seiner »Schuldigkeit« nachzukommen – der Ausgang ist nicht dokumentiert.

<sup>44</sup> Ein Forschungsüberblick bei Andreas Tacke, *Das tote Jahrhundert. Anmerkungen zur Forschung über die deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts*, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 51, 1997, S. 43–70.