



Joach. Nitzel

1660

62

„RATHS=HERREN, GESCHLECHTER UND KAUFLEUTHE“

Zur Rolle von Dilettanten beim Aufbau frühneuzeitlicher Kunstakademien und ihre Darstellungen in Akademiebildern

Über die Gründungsgeschichte der angeblich ersten beiden Kunstakademien auf deutschem Boden – Augsburg (um 1670 / 73) und Nürnberg (um 1662) – wissen wir bisher kaum Konkretes. Dennoch läßt sich schon jetzt mit Entschiedenheit feststellen, daß sie ohne die Beteiligung von Mitgliedern der Oberschicht, die sich als Dilettanten künstlerisch versuchten, nicht zustande gekommen wären. Schriftquellen belegen, daß diese nicht nur ihre Gründung förderten, sondern – und dies scheint für deren administrative Unterstützung ausschlaggebend gewesen zu sein – selbst in ihnen dilettierten. So erfahren wir durch den Augsburger Stadtpfleger, Geschichtsschreiber und Schriftsteller Paul von Stetten d. J. (1731 - 1808) nach der Schilderung, wie die erste auf privater Basis gehaltene „Academie“ in Augsburg sich entwickelte, „daß diese Schule um diese Zeiten nicht nur von Künstlern besucht worden, sondern, daß sich auch Raths=Herren, Geschlechter und Kaufleuthe kein Bedenken gemacht haben, theils selbst darein zu gehen, theils ihre Söhne darein zu schicken“. ¹ Ähnlich klingt es beim Altdorfer Professor Georg Andreas Will (1727 - 1798), wenn er zur ersten Nürnberger „Privat=Akademie“ feststellt, daß deren Mitglieder „Gelehrte, Kaufleute, Künstler und Kunstliebhaber“ waren. ²

Handzeichnen der Laien hat eine lange Tradition und ist seit dem Mittelalter eng verknüpft mit der Adelskultur. Allerdings war hier eine derartige künstlerische Tätigkeit nicht der Muße vorbehalten; sie erhielt vielmehr ihren Sinn und Inhalt im Rahmen des Fürstendienstes. Insofern liegt zwischen der künstlerischen Betätigung des Hofmannes und des Fürsten einerseits und der der städtischen Eliten andererseits ein fundamentaler Unterschied. Denn in Augsburg und Nürnberg ist – laut unseren beiden Gewährsmännern – die städtische Oberschicht im allgemeinen angesprochen, für die die Beschäftigung mit Kunst erst einmal Selbstzweck war. Zudem geht es hier nicht um Zeichenunterricht im eigenen Hause, wie es in der höfischen Kultur bis dato üblich gewesen war, sondern um den Besuch von „Academien“, die von Künstlern betrieben wurden und sich an eine interessierte städtische Öffentlichkeit wandten.

Johann Heiß hat solche öffentliche „Academien“ in zahlreichen Bildern dargestellt; sie werden in diesem Band ausführlich von Esther Meier gewürdigt. Auch wenn keines seiner Gemälde, ebensowenig wie

die von der Hand Johann Heinrich Schönfelds (1609 - nach 1684) ³ oder Michael Sweerts' (1624 - 1664) ⁴, vordergründig eine reale Situation schildert, sind diese Darstellungen dennoch als Ausdruck einer sich verändernden Ausbildungsvorstellung zu verstehen, bei der die von den Künstlern selbst betriebenen „Academien“ die entscheidende Rolle spielten. Der demonstrative Charakter dieser gemalten Produktionsszenarien hat dementsprechend programmatisches Gewicht. ⁵ Die Bilder sollten werben und zugleich propagieren, daß ein künstlerisches Lernen kein handwerkliches, von den Zünften kontrolliertes sei, sondern einer theoretischen Fundierung bedürfe, wie sie nur die „Academien“ gewährleisten. ⁶

Hier ist nun ein Geben und Nehmen beider Gruppen – der Künstler und Nicht-Künstler – festzustellen: Die Berufskünstler bedurften der städtischen Eliten, um den ungeheuren Nobilitierungsschub zu erreichen, der die bildenden Künste und Künstler aus den Sphären des Zunfthandwerks in den Rang bürgerlicher Reputierlichkeit und der Hoffähigkeit befördern sollte. Andererseits bedurften die zu Zeichen- und Malgerät greifenden Nicht-Künstler einer, wie es Goethe schrieb, „allgemein verbreiteten – ich will nicht sagen – Hochachtung der Künste, aber Vermischung mit der bürgerlichen Existenz und eine Art von Legitimation derselben“ als Voraussetzung ihres Dilettantismus. ⁷

Wenn dem aber so ist, dann muß man sich bei den Akademiegemälden – beispielsweise den Heißschen – fragen, ob wirklich nur – wie stillschweigend bisher angenommen wurde – angehende Künstler beim Zeichnen dargestellt sind und nicht vielmehr auch die in den „Academien“ schriftlich verbürgten Dilettanten, der dargestellte Kreis sich demnach nicht nur aus Lehrlingen, Gesellen und Meistern des Malerhandwerks zusammensetzte, sondern auch aus Mitgliedern der städtischen Eliten bzw. deren Söhnen.

Der erste schriftliche Beleg für eine „Academie“ nördlich der Alpen ist für die Stadt Haarlem überliefert. Dort trafen im Jahre 1583 die Maler Hendrik Goltzius (1558 - 1617), Cornelis Cornelisz. van Haarlem (1562 - 1638) und Karel van Mander (1548 - 1606) – letzterem verdanken wir die Nachricht – „zu einer Art Akademie zusammen, um nach dem lebenden Modell zu studieren“. ⁸

„Eine Art Akademie“, was verstanden die Zeitgenossen darunter? Nehmen wir einige Ergebnisse unserer folgenden Ausführungen vorweg. Es waren informelle Treffen von Künstlern, die dem gemeinsamen Zeichnen nachgingen. Sie konnten den Charakter von Schulen annehmen, wenn sie in den Werkstätten oder später in angemieteten oder von der Stadt zur Verfügung gestellten Räumen mehr oder weniger regelmäßig stattfanden. In diesen sogenannten Zeichenschulen

Joachim Nützel: Weiblicher Profilkopf, 1660

schwarze Kreide, 163 x 106 mm

Erlangen-Nürnberg, Universitätsbibliothek

übte sich ein Kreis Gleichgesinnter im Zeichnen nach lebenden Modellen und Antiken. Rasch kamen Laien hinzu, die gegen Bezahlung ebenfalls das Handzeichnen erlernten. Es ist überliefert, daß Künstler – ebenfalls gegen Bezahlung – auch angehende Maler aufnahmen, um sie im Handzeichnen auszubilden. Dies bedeutete nicht, daß diese angehenden Maler bei den Meistern eine vollständige Lehre durchliefen. Der Unterricht im Zeichnen bildete eine Ergänzung zur regulären Lehre, und für diese Stunden sowie für die zur Verfügungstellung der Modelle wurden die Werkstattmeister von den Adepten entlohnt. Ein weiterer Schritt im Loslösungsprozeß von der zünftischen Malerausbildung wurde vollzogen, als sich Werkstätten auf die Ausbildung von Malern spezialisierten und zahlreiche Auszubildende gleichzeitig annahmen und betreuten.

Diese „Academien“ gehen institutionsgeschichtlich gesehen den Kunstakademien, wie wir sie heute kennen, voraus. Man sollte deshalb – wie schon für die nördlichen Provinzen der Niederlande des 17. Jahrhunderts gefordert⁹ – zur besseren Unterscheidung den Begriff „Zeichenschule“ („Zeichenakademie“) verwenden oder – wie wir es vorläufig tun – an der zeitgenössischen Schreibweise „Academie“ festhalten.

Eine begriffsgeschichtliche Begründung kann dafür mit Joachim von Sandrarts monumentalem zweibändigem Werk der „Teutschen Academie“, welches in Nürnberg 1675 und 1679 gedruckt wurde, erfolgen.¹⁰ Denn besonderes Gewicht legte der deutsche Maler, Kupferstecher und Schriftsteller Sandrart (1606 - 1688) auf die Schilderung der absolvierten Ausbildung seiner Künstlerkollegen. Für erwähnenswert hielt er immer wieder die Unterscheidung, ob der jeweilige Künstler die „Academie“ besucht hatte oder nicht. Die „Academien“ ermöglichten für ihn eine Theoretisierung und Intellektualisierung der Kunst und beschleunigten damit die angestrebte Loslösung vom Handwerk. Wegen der großen Verbreitung von Sandrarts „Teutschen Academie“, welche mit ihrem Aufbau von vornherein auf ein allgemeineres (eben auch Laien-) Publikum abzielte, kommt der Darstellung der „Academien“ besondere Bedeutung zu. Denn Sandrart verwendete diesen Begriff immer wieder didaktisch; er wollte auf eine Veränderung der künstlerischen Ausbildung und des Künstler-selbstverständnisses hinwirken, vielleicht auch potentielle Auftraggeber / Käufer beeinflussen.¹¹

In der Regel verwendete Sandrart den Begriff „Academie“ im Sinne eines Zirkels von gleichgesinnten Künstlern, die gemeinsam Besichtigungstouren unternahmen, nach Vorbildern zeichneten oder über Kunst diskutierten – also „Academie hielten“. Deshalb findet sich –

da nicht von einer Institution die Rede ist – der Begriff oft im Plural angewendet („auf den Academien nach dem Leben und denen Statuen gezeichnet“¹²); bei den Künstlertreffen wurde also nach dem Leben – das konnten Aktmodelle, aber auch allgemein die Natur sein – und nach Antiken gezeichnet. „Academie“ steht hier für informelle Sitzungen bzw. Veranstaltungen von Künstlern.

Sandrart verwendete den Begriff der „Academie“ – sofern nicht eindeutig aus dem Kontext hervorgeht, daß eine Institution gemeint ist – synonym für das gemeinsame Zeichnen. Der synonyme Gebrauch der Bezeichnungen ist aber nicht nur Sandrart zu eigen. In dieser Weise verwendete ihn auch Crispijn van de Passe d. J. (1597 - 1670) und setzte „Academie“ ebenfalls mit Zeichenschule gleich. In der Einleitung (ohne Seitenzählung) zum zweiten Teil seines „’t light der Tekenen Schilder konst“ (Amsterdam 1643), welches einen italienischen, niederländischen, französischen und deutschen („Vom Liecht der Reiß und Mahlkunst“) Text enthält, werden nämlich die Begriffe „Academie“ und „Reiß-Schule“ als Synonyme verwendet. Zusammengesetzt könnte man von Zeichenakademien sprechen. Für Deutschland und die nördlichen Provinzen der Niederlande haben wir es also – anders als in Rom und Paris – im 17. Jahrhundert mit informellen Einrichtungen zu tun. Bei der Entwicklung hin zu den eigentlichen Kunstakademien, die als Institutionen in Deutschland aber erst im 18. Jahrhundert verbürgt sind, spielten die dilettierenden städtischen Oberschichten eine entscheidende Rolle, wie schon zuvor beispielsweise an der Florentiner „Accademia del Disegno“ (1563) und der Pariser „Accadémie Royale de Peinture e de Sculpture“ (1648).¹³ Zu diesem Prozeß gehören auch die „Virtuosi“¹⁴, die sich in London unter der Leitung Anton van Dycks (1599 - 1641) trafen, oder später die sogenannten „gentlemen-Künstler“, die sich ebendort in der „Society of Dilettanti“ zusammenschlossen.¹⁵

Der Charakter der Augsburger und Nürnberger „Academie“ in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entsprach also dem, was sich in den Künstlerwerkstätten am Ende des 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts allmählich herausgebildet hatte. Dazu noch einmal Sandrart, der über den Maler Gerrit van Honthorst (1590 - 1656) aus Utrecht berichtet, daß dieser durch seine Werke so bekannt wurde, daß sie „sein Haus sehr berühmt gemacht / daß es voll wurde von fürnehmer Leute Kindern / die bey ihm zu lernen aufgedingt worden / wie dann bey meiner Zeit [1625 / 26] unser vier auch fünf und zwanzig gewesen / dern jeder ihm wegen der Lehr hundert Gulden jährlich bezahlt; [...]“.¹⁶ Und Rembrandt (1606 - 1669) habe „das Glück große baare Mittel zugetheilt / und seine Behausung in Amster-

dam mit fast unzählbaren fürnehmen Kindern zur Instruction und Lehre erfüllet / deren jeder ihme jährlich in die 100 Gulden bezahlt / [...].¹⁷

Ein Kreis von 24 bis 25 Teilnehmern, schreibt Sandrart, hätte in der Utrechter Honthorst-Werkstatt unter der Anleitung des Meisters gezeichnet. Betrachtet man unter diesem Gesichtspunkt die Schönfeldschen und Heißschen Akademie-Bilder oder die von Sweerts, kann man feststellen, daß das Dargestellte sich vor durchaus realem Hintergrund abspielte. Die meisten Teilnehmer hat Schönfeld auf seinem heute in Graz befindlichen Gemälde der *Bildbauerakademie*¹⁸ versammelt. (Abb. S. 132) Die Zahl der dargestellten 26 jungen Leute ist, verglichen mit der aus Utrecht kolportierten Teilnehmerzahl, als realistisch anzusehen. Auf den Bildern ist aber nicht zu unterscheiden, wer hier als Laie oder als angehender (professioneller) Künstler an den Zeichenübungen teilnimmt. Doch vertraut man den Schriftquellen, übersteigt der Anteil der Dilettanten bei weitem den der angehenden Künstler, das heißt, daß die Dargestellten der Zeichenrunden vornehmlich Laien sind.

Bis jetzt wurden in Zusammenhang mit dem Abhalten von „Academien“ namhafte Künstler genannt, doch war dies auch bei weniger berühmten Malerkollegen üblich. Denn die Malerzünfte erlaubten allen Meistern ihres Handwerks den Laienunterricht. Eine Regelung war aber dafür notwendig, weil die zunftgebundenen Maler – und dies waren in der Frühen Neuzeit fast alle Künstler – gewöhnlich nur ein bis zwei Lehrlinge und ebensoviele Gesellen ausbilden bzw. beschäftigen durften. Deshalb setzte sich im Laufe der Zeit durch, daß die Laien nicht zur Werkstattgröße hinzugezählt werden mußten. Beispielsweise halten dazu die Nürnberger Malerordnungen von 1596, 1629 und 1656 gleichlautend fest: „Doch wo etwan ein Burger oder jemand anders seiner Kinder eines, oder mer sie gleich sonst weren, das Reißen [also das Zeichnen] bei einem Mahler wolte lernen laßen, sollen dieselbigen nicht für Leerjungen gerechnet werden.“¹⁹

Wir können feststellen, daß in Städten der Unterricht der Laien im Zeichnen vorwiegend seinen Ausgangspunkt in den Künstlerwerkstätten genommen hat und daß dies in zahlreichen Kunstwerken zur Darstellung gelangte. Gleich wie nun das Phänomen zu erklären ist, daß die Eliten selbst bzw. ihre Kinder zunehmend Gebrauch machten vom Zeichenstift, fest steht, daß sie in beiden Reichsstädten zu den entscheidenden Mentoren zählten, die das Fundament für die späteren Kunstakademien legten: Von den Städten wurden Räume, im Winter Heizmaterial und später auch Personal zur Verfügung gestellt bzw. bezahlt.

Für uns interessant ist die Tatsache, daß Künstler und Laien auch außerhalb von Werkstatt und Zeichenschulen dem gemeinsamen Handzeichnen nachgehen konnten. So notierte am 18. Mai 1673 der Nürnberger Dichter Sigmund von Birken (1626 - 1681) – ihm ist die vollständige Textüberarbeitung der „Teutschen Academie“ zu verdanken, die Sandrarts Werk zu einem bedeutenden Zeugnis der Fachprosa seiner Zeit machte²⁰ – in sein Tagebuch: „Mit Fabro, Mayrn, Felseckern, Strauchen u. Pet.(er) Ayrschötteln auf die Wiese zum Zeichnen, u. fürter aufs Schießhaus. M(aß) Wein.“²¹ Sigmund von Birken Begleiter bei der Zeichenübung in der freien Natur waren die beiden Dichterkollegen Johann Ludwig Faber (1635 - 1678) und Johann Gabriel Majer (1639 - 1699), der Verleger Wolfgang Eberhard Felsecker (1626 - 1680), der Nürnberger Maler Georg Strauch (1613 - 1675) und ein „Pet. Ayrschötteln“. Letzterer ist sicherlich Peter Ayerschöttel (Lebensdaten unbekannt), der in Brasilien („Recife del Pernambuco“) war; ein Stammbuch hinterließ – welches u. a. Eintragungen aus Altdorf 1673, Nürnberg 1674, Augsburg und München 1675 aufweist – und Künstler gewesen sein könnte.²² Vermutlich hatte der Maler Strauch²³ die Leitung dieses Kreises inne, der sich abschließend im „Schießhaus“ noch auf ein Glas Wein zusammensetzte.

Dieser informelle Nürnberger Laienkreis, der sich unter der Federführung eines Malers dem Zeichnen in der freien Natur widmete, muß als weiterer Beleg dafür gewertet werden, wie differenziert sich die Anfänge der europäischen Kunstakademie im 17. Jahrhundert gestalteten und daß bei der Interpretation der bildlichen Zeugnisse, wie der Heißschen Akademiebilder, dieser Aspekt mit zu berücksichtigen ist.

Neben den Darstellungen von „Academie“-Sitzungen in Innenräumen ist also auch bei denjenigen Abbildungen, die ebensolche Sitzungen in der freien Natur zeigen, zu fragen, ob neben Künstlern nicht auch Dilettanten zu sehen sind.

Daß das Studium der Natur so alt ist wie die Malerei selbst, ist ein Topos. Aber daß das Studium von Vorbildern selbst bildwürdig wird, ist bereits im 16., vornehmlich dann ab dem 17. Jahrhundert nachzuweisen und als Manifestation einer neuen Ausbildungsform und Stellung des Malers zu verstehen.

Ein Beispiel ist Schönfelds Gemälde *Maler vor antiker Ruine*. (Abb. S. 73) Es wird in den Anfangsjahren seines ersten römischen Aufenthaltes um 1634 / 35 gemalt und könnte fast eine Illustration zum folgenden Passus der Sandrartschen Schönfeld-Vita sein: „Von dannen reiste er nach Italien / und vermehrte in etlichen Jahren / durch Nachzeichnung der bästen Romanischen Antichen und Moder-

nen Statuen und Gemälden / seine Wissenschaft [...]“²⁴ Ob Schönfeld sich selbst dargestellt hat? Es scheint, wie bei Schönfelds Grazer *Bildbauerakademie*, daß der junge Maler begierig die neuen Formen der Malerausbildung und des künstlerischen Selbstverständnisses aufgriff und zum Thema seiner frühen Gemälde machte.

Zur Bildgruppe *Maler beim Studium* fehlt eine systematische Zusammenstellung. Bei einer solchen wäre zu fragen, ob neben dem Maler wirklich nur Malerkollegen bzw. Lehrlinge und Gesellen zur Darstellung kamen oder vielmehr nicht auch unsere Dilettanten.

Und: Ausbildung wurde zunehmend zum Geschäft! Das finanzielle Interesse dürfte auch ein wesentlicher Grund für eine allmähliche Verlagerung einiger Malerwerkstätten auf einen derartigen Unterricht gewesen sein. Auffallend ist ja bei den zitierten Sandrartschen Belegstellen, daß der Autor großes Gewicht auf die Einnahmenseite legte. So weiß er zu berichten, daß sowohl Honthorst in Utrecht wie Rembrandt in Amsterdam von jedem Teilnehmer Hundert Gulden jährlich bezahlt bekamen. Da nach Sandrart zu Honthorst „vier auch fünf und zwanzig“ und bei Rembrandt „fast unzählbare fürnehme Kindern zur Instruction und Lehre“ gingen, kamen beachtliche Summen zustande. Bei beiden Malern dürfen wir dies freilich noch als Nebeneinnahmen qualifizieren. Bei dem Berner Maler Joseph Werner (1637 - 1710) wurde das Ausbildungsgeschäft jedoch zur Haupteinnahmequelle.

Kenntnis über den Wernerschen Ausbildungsbetrieb erhalten wir durch Johann Caspar Füssli (1706 - 1782). In seiner „Geschichte der besten Künstler in der Schweiz“ druckte er 1769 ein Schreiben des Künstlers ab, worin sich Werner im September 1693 über seine Unterrichtsgestaltung und sein Lehrprogramm äußert.²⁵

Der Wernersche Lehrbetrieb gründet auf ältere Vorbilder. Da sich der Maler von 1667 bis 1680 (mit einigen Unterbrechungen) genau zu jener Zeit in Augsburg aufgehalten hatte, als die erste Augsburger „Academie“ aktenkundig wurde, muß erwogen werden, ob er von hier Anregungen mit nach Bern nahm. Belegen läßt sich dies nicht, weil uns zur Augsburger „Academie“ jeder Hinweis auf die konkrete inhaltliche Gestaltung fehlt.

Bei Joseph Werner in Bern verselbständigte sich die Ausbildung u. a. dahingehend, daß die Schüler ein hohes Ausbildungs- und Kostgeld bezahlten, dafür aber dem Meister nicht mehr zuarbeiten mußten. Sobald sie in ihrer Ausbildung weiter fortgeschritten waren, konnten sie versuchen, durch den Verkauf der im Unterricht gefertigten Kunststücke das Kost- und Lehrgeld zum Teil wieder hereinzubekommen.

Damit hatte sich die Künftlerausbildung vollständig von der herkömmlichen, durch die Zünfte geregelten handwerklichen Ausbildung abgekoppelt.

Zu dieser Loslösung paßt, daß Werner auch von der Ausbildung einer Frau – Anna Waser (1678 - 1714), ein Selbstporträt von ihr befindet sich im Kunsthhaus Zürich – in seinem Schreiben berichtet. Eine Frau durfte aber nach den Zunftordnungen das Malerhandwerk nicht erlernen.²⁶ Dies war bei Werner nur möglich, weil die Rückkopplung – wie sie in den zahlreichen geschilderten Künstlerzirkeln, die „Academie“ hielten, bestanden hat – nun aufgehoben war. Die doppelte Absicherung bei der Ausbildung war hinfällig geworden. Anfänglich hatte noch eine durch die Einschreibung in die Zunftbücher sanktionierte Lehre stattgefunden. Die Zeichenakademien ergänzten die praktische Ausbildung der Zünfte zunächst durch die theoretischen Kenntnisse, in ihren Ansätzen nicht unähnlich dem heutigen (deutschen) dualen Ausbildungssystem. Im weiteren Verlauf konzentrierten dann immer weniger Meister immer mehr Auszubildende auf ihre Werkstätten, bis schließlich – beispielsweise bei Werner – die Werkstatt eine „Hohe Schule der Mahlerkunst“ wurde. Der nächste konsequente Schritt war die vollständige Trennung von Werkstatt und Ausbildung, hin zu einem akademischen Unterricht in eigenen Lehranstalten.

Die erste deutsche Akademie, die das Weglassen der Anführungszeichen verdient hat, ist die 1697 gegründete Berliner Kunstakademie. Der schon 1695 bestellte „Director der neu angelegten Churfürstl. Kunst-Academie“ war nun wiederum Joseph Werner aus Bern. Im weiteren Verlauf sollten – der geschmacklichen Ausrichtung des Berliner Hofes folgend – holländische Künstler deren Entwicklung beeinflussen. Darunter waren auch Augustin (1649 - 1711) und Matthäus Terwesten (1670 - 1757), die ihre Erfahrungen aus der Haager Akademie in Berlin einbrachten.²⁷ Die Loslösung von der handwerklich orientierten Ausbildung war in Den Haag mit den „Privilegien van de Confrerie der Kunstschilders, van dato 21^e October 1656“ erfolgt.²⁸

Mit der Berliner Gründung im Jahre 1697 – die man unter dem Aspekt der vom Staat besoldeten Lehrer, des von ihm unterhaltenen Gebäudes, des ausdifferenzierten Lehrplans und der Klassenabfolge, die der Akademieschüler im Laufe seiner Ausbildung zu durchlaufen hatte, als die erste deutsche Kunstakademie bezeichnen kann – stehen wir aber bereits am Ende des 17. Jahrhunderts. Die Jahrhundertwende lassen die nächstfolgenden Akademiegründungen in Wien bzw. Dresden hinter sich. Beide hatten ebenfalls private Vorläufer im 17. Jahrhundert – Wien mit Peter Strudel (1660 - 1714) bzw. Dresden mit

Samuel Bottschild (1641 - 1706) – und spiegeln mit ihrer jeweils eigenen Institutionsgeschichte die Gesamtentwicklung der deutschen Kunstakademien wider. Für diese Werkstattakademien lassen sich aber in der Regel „Gründungsdaten“ nicht feststellen. Das erklärt wiederum die extrem voneinander abweichenden Zeitangaben in der Literatur.²⁹

So ist für Augsburg ein solches Gründungsdatum nur durch Kombination zu gewinnen, denn Sandrart bezeichnet sich selbst als Urheber der Akademie. Da Sandrart aber nur vom Sommer 1670 bis Ende 1673 in Augsburg lebte, muß seine Gründung der Augsburger „Academia“ – wie bei Esther Meier in diesem Band nachzulesen – in dieser Zeitspanne erfolgt sein.

Als sicher sollte indes ein Gründungsdatum nur gelten, wenn es archivalisch belegt werden kann. Daß die Anfänge in Nürnberg in das Jahr 1662 fallen, erfahren wir aus einem handschriftlichen Bericht von 1724: „Wie nun aber gar selten eine Kunst für sich allein in Flor kommen kan, wo nicht hohe Beförderer und Liebhaber sich finden, die eine besondere Neigung da zu haben, und selbige durch ihre Auc-

torität und würckliche Beyhülffe empor bringen, also ist auch ohngefahr um das Jahr 1662. allhier die erste Mahler Academie, auff Anlaß und mächtige Beförderung deß Weiland Hoch Edelgebohrnen u. Hochweißen Herrn Herrn Joachim Nützels [1629 - 1671], von und auf Sünders Bühl, deß Innern Raths u. a. m. mit Beyziehung Herrn Eliae Gödelers [1620 - 1693], Berühmten Mahlers u. Architecti, wie auch Hern Jacob von Sandrats [1630 - 1708], Berühmten Kupffer=Stechers, angeordnet worden. Worzu aber auch noch andere dammahls allhier lebende Künstliebhabere, so wohl von Gelehrten, als Kauffleuthen, mit grossem Ernst ein nicht weniges contribuiert. Wie dann noch erinnereich ist, daß Herr Doctor Joh. Jobst Peller [1638 - 1711], Hochberühmter Consiliarius allhier, Herr Joh. Andreas Math [1625 - 1667], und Herr Michael Männlein [um 1600 - 1681] weit und breit bekannte Kauff Herren, wie auch der so wohl von Ahnen her, als von eignen Kunst Wercken und meriten belobte Gold und Silber Arbeiter, wie nicht weniger in der Bildhauerey, nehmlich in Marmor Steinen, Bassritieven treflich erfahrene und geübte Herr Christoph [III.] Ritter [1610 - 1676], und andere mehr, das Ihrige zu etablirung und Erhal-



Joachim Nützel:
Männlicher Profilkopf 1660
schwarze Kreide, 164 x 200 mm
Erlangen-Nürnberg,
Universitätsbibliothek

tung der Academie nicht nur beigetragen, sondern auch alle mitgezeichnet haben, sogar, daß auch Hohermeldter Herr Joachim Nützel, auß sonderbahrer Erfahrung und Liebe zum Zeichnen, und mahlen sich nicht entzogen, zu seiner Ergötzung selbst mit zu zeichnen. Der Platz aber u. das Zimmer, wo diese allererste Academie gehalten wurde, war am Neuen Bau [ehemals Maxplatz 28] im Hauße weiland Herr Leonhardt Ebermayers [1638 - 1690] (alda auch Herr Jacob von Sandrat eben damahl seine Wohnung hatte). Es hab haber diese Academische Kunst=Freude und Übung gar wenige Zeit gedauert, indeme durch vermehrte Hohe Regiments Geschäfte und endlich leider! allzufrüzeitig Absterben Hochgedachten Herrn Joachim Nützels, als Protectoris, auch mehr anderer Mitglieder Abgang und Veränderung, wie nicht weniger auß Mangel Kunstbegieriger und vermögender junger Leuthe die Academie wieder auff einige Zeit ruhen und eingestellt werden muste.“³⁰

Die sogenannte erste Nürnberger Kunstakademie war, wie in Augsburg, eine von Künstlern privat betriebene Zeichenschule, die sich später dann des Wohlwollens des Stadtreiments sicher sein konnte. Doch müssen auch hier schon ähnliche Einrichtungen vorher bestanden haben, denn einer der wichtigsten Nürnberger Akademieförderer, das Nürnberger Ratsmitglied Joachim Nützel (1629 - 1670), der dann eifrig die 1662er „Academie“ auch selbst besuchte, hinterließ schon 1660 Zeichnungen (Abb. S. 140 und S. 145)³¹, die auf einen derartigen Zeichenunterricht für Laien hindeuten.

Die Heißschen Akademiebilder vermitteln einen Eindruck, wie es in den von den Künstlern betriebenen „Academien“ zugegangen sein mag. Ein letzter und abschließend behandelter Gesichtspunkt sei der, von wem und warum die Akademiebilder gekauft und gesammelt wurden. Daß sie von künstlerischer Seite, also den Produzenten, Ausdruck einer sich verändernden Kunstauffassung sind, haben wir aufgezeigt. In einem wechselseitig sich bedingenden Verhältnis konnten dabei die Künstler auf die Gunst der dilettierenden städtischen Eliten vertrauen. Sie besuchten zahlreich die in den Künstlerwerkstätten abgehaltenen „Academien“ und wir haben wahrscheinlich machen können, daß sie auch auf den Akademiegemälden oder auf Bildern mit ähnlicher Thematik, wie das Zeichnen im Freien, dargestellt sind. Gerade die vornehme Kleidung verweist hier noch einmal zusätzlich auf diesen Laienkreis als Nutznießer. Wenn also die künstlerische Tätigkeit im 17. Jahrhundert ausgehend von der adeligen Kultur nun auch die städtische erreichte, dann stehen die Akademiebilder auch für die künstlerische Tätigkeit ihrer dilettierenden Besitzer, sprich Sammler. Sie legitimieren und veranschaulichen ihr eigenes Tun, so

daß es nahe lag, Darstellungen von „Academien“ auch zu sammeln. Dies begründet vermutlich auch die große Anzahl allein an Heißschen Akademiegemälden. Bis jetzt ist es jedoch noch nicht geglückt, eines seiner Bilder in einer zeitgenössischen Sammlung nachzuweisen.

Zwei Gemälde von der Hand Schönfelds sind 1669 erstmals in der Prager Sammlung von Humprecht Jan Graf Czernin von Chudenitz (1628 - 1682) verbürgt; das Bilderpaar hat der Sammler vermutlich 1660 - 1663 in Venedig erworben und in seinem Inventar „Imagines Galeriae“ auflisten und abzeichnen lassen.³²

Jüngst konnte ein solches Ölbild von Sweerts in der Amsterdamer Sammlung von Joseph Deutz (1624 - 1684) nachgewiesen werden, der zwischen 1649 und 1654 zusammen mit seinen Brüdern Jean (1618 - 1673) und Jeronimus (1622 - 1670) eine Grand Tour nach Italien unternommen hatte. Joseph hatte die *Schilders-academetje* in Rom (zwischen 1646 und 1652) beim Künstler selbst gekauft und „in 't Purpere groot Salet“ seines stattlichen Hauses an der Herengracht aufgehängt.³³ Von der Hand Sweerts' haben sich zahlreiche Akademiedarstellungen erhalten; welche von ihnen in der Sammlung des Kaufmanns Deutz war, ist nicht zu entscheiden.

Sweerts unterhielt während seines römischen Aufenthaltes ebenso eine Zeichenschule wie bei seiner Rückkehr in die Heimat. 1656 gründete er eine „academie van de teekeninge naer het leven“ in Brüssel, die etwa bis 1658 bestanden hat. Die drei Deutz-Brüder hätten in Rom ebenso als Laien an derartigen „Academie“-Sitzungen teilhaben können, wie in ihrer Heimatstadt Amsterdam. Dort fanden solche Zusammenkünfte in zahllosen Künstlerwerkstätten statt; wir nannten einen der bedeutendsten Treffpunkte, die Werkstatt Rembrandts. Zahlreiche Darstellungen, Handzeichnungen und Druckgraphiken, zeigen Rembrandt im Rund seiner Zeichenschüler. Hier wie bei allen thematisch verwandten Abbildungen ist festzustellen, daß nicht nur angehende Künstler bei ihm Unterricht nahmen, sondern auch „fürnehme Kinder“.

Akademiebilder, so unser Fazit, zeigen also einen gemischten Kreis von Lernenden: angehende Künstler und Dilettanten. Die zahlreiche Beteiligung von Laien an den frühneuzeitlichen „Academien“ machte nun die Kunstwerke (Gemälde, Druckgraphiken und Handzeichnungen), die „ihre“ „Academie“-Sitzungen darstellten, wiederum für sie selbst zum Sammelobjekt. Denn diese Kunstwerke waren nicht nur von Seiten der Berufskünstler, sondern auch von Seiten der Dilettanten Ausdruck eines sich verändernden Kunstverständnisses.

¹ Stetten d. J., Paul von: Erläuterungen der in Kupfer gestochenen Vorstellungen aus der Geschichte der Reichsstadt Augsburg. In historischen Briefen an ein Frauenzimmer. Augsburg 1765, S. 171. – Eine umfassende Institutionsgeschichte des 17. / 18. Jh. steht noch aus. – Zur bisherigen Lit. siehe die Nachweise bei Esther Meier in diesem Katalog.

² (Will, Georg Andreas:) Die Geschichte der Nürnbergschen Maler=Akademie zum Gedächtniß ihrer hundertjährigen Dauer entworfen. Altdorf 1762, S. 9. – Eine umfassende Institutionsgeschichte des 17. / 18. Jh. steht noch aus; von der bisherigen Lit. sei neben Will genannt Kluxen, Andrea M.: Die Geschichte der Kunstakademie in Nürnberg 1662 – 1998. In: Jahrbuch für fränkische Landesforschung 59 (1999), S. 167 – 207; bes. S. 168 – 176.

³ Siehe Pée, Herbert: Johann Heinrich Schönfeld. Die Gemälde. Berlin 1971. – Und ders.: Ein wiedergefundenes Frühwerk von Johann Heinrich Schönfeld. In: Pantheon 30 (1972), S. 401 – 403.

⁴ Zur Interpretation der Atelierbilder mit Literaturüberblick siehe v. a. Döring, Thomas: Belebte Skulpturen bei Michael Sweerts. Zur Rezeptionsgeschichte eines vergessenen pseudo-antiken Ausdruckskopfes. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 55 (1994), S. 55 – 83. – Und weiter siehe Kultzen, Rolf: Michael Sweerts als Lernender und Lehrer. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 33 (1982), S. 109 – 130. – Und ders.: Michael Sweerts Brussels 1618 – Goa 1664. Translated and edited by Diane L. Webb. Doornspijk 1996 (Aetas Aurea, Monographs on Dutch & Flemish Painting; 12).

⁵ Siehe z. B. Children of Mercury. The Education of Artists in the Sixteenth and Seventeenth Centuries. Providence, Rhode Island: Brown University 1984 (Ausstellungskatalog). – Lukehart, Peter M.: Delineating the Genoese Studio. *Giovani accartati o sotto padre?* In: ders. (Hg.): *The Artist's Workshop*. Hanover / London 1993 (Studies in the History of Art; Bd. 38; Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers XXII), S. 37 – 57. – Und Walsh, John: *Jan Stehen. The Drawing Lesson*. Los Angeles 1996 (Getty Museum studies on art).

⁶ Siehe Tacke, Andreas: 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 [...] Hg. v. Jacques Thuillier und Klaus Bußmann. Paris 1999 (Actes du colloque [...] à Münster, à Osnabrück [...] et à Paris 1998), S. 319 – 334.

⁷ Vgl. Kemp, Wolfgang: „... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen.“ Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500 – 1870. Ein Handbuch. Frankfurt a. M. 1979, S. 15; siehe weiter S. 85 – 93: „Die Theorie des Dilettantismus bei Goethe und Schiller.“ – Das Zitat bei Johann W. Goethe und Friedrich von Schiller: Über den Dilettantismus. In: *Goethes Werke*. Hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. Bd. 47. Weimar 1896 (Weimarer Ausgabe), S. 326. – Zur theoretischen Entwicklung des Dilettantismusproblems bei Goethe und seiner eigenen zeichnerischen Praxis siehe Veget, Hans Rudolf: *Dilettantismus und Meisterschaft. Zum Problem des Dilettantismus bei*

Goethe: Praxis, Theorie, Zeitkritik. München 1971 (Diss. phil. Columbia University, NY 1969). – Mit neuerer Literatur siehe Joo, Ill-Sun: *Goethes Dilettantismus-Kritik. Wilhelm Meisters Lehrjahre im Lichte einer ästhetischen Kategorie der Moderne*. Frankfurt a. M. u. a. 1999 (Heidelberger Beiträge zur deutschen Literatur; 4; Diss. phil. Heidelberg 1998).

⁸ Mander, Carel van: *Het Leven der Doorluchtighe Nederlandsche en Hooghduytsche Schilders. Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*. (Ndl. u. dt.) Textabdruck nach der Ausgabe von 1617. Übersetzung und Anmerkungen von Hanns Floerke. 2 Bde. München / Leipzig 1906 (Kunstgeschichtliche Studien; 1 – 2); hier Bd. 2, S. 404. – Weiter Miedema, Hessel: *Karel van Mander. The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of the „Schilderboeck“ (1603 – 1604)*. 5 Bde. Doornspijk 1994 – 1998; hier Bd. 1, 1994, S. 27: „hielden en maecken onderhaer dryen een Academie, om nae 't leven te studeeren.“ – Siehe auch Thiel, Pieter J. J. van: *Cornelis Cornelisz van Haarlem 1562 – 1538*. A Monograph and Catalogue Raisonné. Doornspijk 1999, S. 59 – 90: „Cornelis Cornelisz and the Haarlem Academy.“

⁹ Für die konsequente Verwendung des Begriffs Zeichenschulen statt Akademien plädiert Hessel Miedema; siehe (mit weiterführender Lit.) seinen Kommentar zu Van Mander, Bd. 2, 1995, S. 70 – 72.

¹⁰ Sandrart, Joachim von: *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. – Sehr gut zusammenfassend und mit einem ausgezeichneten Forschungsüberblick ist die Einführung „Pfade durch Sandrarts ‚Teutsche Academie‘“ von Christian Klemm in dieser Faksimileausgabe. – Und weiter: Die Fruchtbringende Gesellschaft unter Herzog August von Sachsen-Weißenfels. Süddeutsche und österreichische Mitglieder [...]. Hg. von Martin Bircher und Andreas Herz. Tübingen 1997, Bd. 2 (Deutsche Akademien des 17. Jahrhunderts Fruchtbringende Gesellschaft; Reihe 2, Abt. C: Halle), S. 243 – 302 (Joachim von Sandrart), bes. S. 257 ff. („Teutsche Academie“).

¹¹ Siehe Kluxen, Andrea M.: Zu einer Neubewertung von Joachim von Sandrarts „Teutscher Academie“. In: *Musis et Litteris*. Festschrift für Bernhard Rupprecht zum 65. Geburtstag. Hg. von Silvia Glaser und Andrea Kluxen unter Mitarb. von Volkmar Greiselmayer. München 1993, S. 523 – 536. – Und besonders zur Bedeutung der Akademien und dem Zeichnen dort sowie der Akademie als Gegenmodell zu Handwerk und Zunft siehe Möseneder, Karl: *Ars docta – Joachim von Sandrarts ‚Teutsche Academie‘*. In: *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*. Unter Mitw. von [...] hg. von Hartmut Laufhütte. Wiesbaden 2000 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung; 35), S. 157 – 213; bes. S. 174 ff.

¹² Sandrart 1675, Bd. 2, S. 332; die Stelle bezieht sich auf Claude Lorrain (1600? – 1682).

¹³ Siehe Barzman, Karen-Edis: *The Florentine Academy and the Early Modern State. The Discipline of*

Disegno. Cambridge 2000, S. 107 und S. 111; vgl. S. 123 - 128: „Exhibitions of Works from the Private Collections of the Academy's Amateurs.“

¹⁴ Zum Begriff des „virtuoso“ im 16. / 17. Jh. siehe Raupp, Hans-Joachim: Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert. Hildesheim / Zürich / New York 1984 (Diss. phil. Bonn 1979), S. 72 - 90.

¹⁵ Siehe Schultzendorff, Christiane von: Aufstieg und Niedergang des Dilettanten. Zur Darstellung und Bewertung der englischen „dilettanti“ in der Malerei und Graphik 1720 - 1830. Bonn 1999 (Diss. phil. Bonn 1997).

¹⁶ Sandrart 1675, Bd. 2, S. 303, und vgl. ebd.: Lebenslauf, S. 5. - Zu Sandrarts Utrechter Lehre 1625 / 1626 siehe Klemm, Christian: Joachim von Sandrart. Kunst-Werke u. Lebens-Lauf. Berlin 1986 (Diss. phil. Basel 1978), S. 15 und S. 336.

¹⁷ Sandrart 1675, Bd. 2, S. 326. - Die Literatur zu Rembrandts Lehrtätigkeit ist mannigfaltig, einen Einstieg ermöglichen Bruyn, Josua: Rembrandts Werkstatt, Funktion und Produktion. In: Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. 2 Bde. München / Paris / London 1991 (Ausstellungskatalog Berlin u. a.); Bd. 1: Gemälde. Hg. von Christopher Brown, Jan Kelch und Pieter van Thiel. S. 68 - 89; Emmens, J. A.: Rembrandt en de Regels van de Kunst. Rembrandt and the Rules of Art. Utrecht 1968 (orbis artium, Utrechtse Kunsthistorische Studien; 10), und Bij Rembrandt in de Leer. Rembrandt as Teacher. Amsterdam 1984 (Ausstellungskatalog).

¹⁸ Siehe Bildwerke. Renaissance,

Manierismus, Barock. Gemälde und Skulpturen aus der Alten Galerie des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum in Graz. Bearb. von Gottfried Biedermann, Gabriele Gmeiner-Hübel und Christine Rabensteiner. (Klagenfurt 1995), S. 206 f. („Akademiekasse“), mit Nachweis einer weiteren Fassung.

¹⁹ Tacke, Andreas (Hg.): „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 Heidrun Ludwig, Andreas Tacke und Ursula Timann. In Zusammenarb. mit Klaus Frhr. von Andrian-Werburg und Wiltrud Fischer-Pache. Genealogien und Viten Friedrich von Hagen, Register Friedrich von Hagen und Andreas Tacke. München / Berlin 2001, S. 297 (aus der Ordnung von 1656). - Zum Passus in der Ordnung von 1629 vgl. Jegel, August: Alt-Nürnberger Handwerksrecht und seine Beziehungen zu anderen. Nürnberg 1965, S. 342. - Und zum Passus in der Ordnung von 1596 vgl. H. (artig), O. (tto): Der Flach- und Etmaler Ordnung in der Reichsstadt Nürnberg vom 30. März 1596 (Staatsarchiv Nürnberg). In: Bayerisches Handwerk in seinen alten Zunftordnungen [...]. Hg. von W. (ilhelm) Zils. München 1927 (Beiträge zur bayerischen Kulturgeschichte; 1), S. 37 f.

²⁰ Siehe Klemm, Christian: Sigmund von Birken und Joachim von Sandrart. Zur Entstehung der „Teutschen Academie“ und zu anderen Beziehungen von Literat und Maler. In: Paas, John Roger (Hg.): Der Franken Rom. Nürnbergs Blütezeit in

der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Wiesbaden 1995, S. 289 - 313.

²¹ Die Tagebücher von Sigmund von Birken. Bearb. von Joachim Kröll. 2 Bde. Würzburg 1971 - 1974 (Veröffentlichungen der Gesellschaft für Fränkische Geschichte; Reihe VII, Bd. 5, 1 - 2), hier Bd. 2, 1974, S. 207. - Dazu auch Paas, John Roger: Inseparable Muses. German Baroque Poets as Graphic Artists. In: Colloquia Germanica. Internationale Zeitschrift für Germanistik 29 (1996), S. 13 - 38; hier S. 19 f.

²² Zum Stammbuch siehe Helk, Vello: Nürnberger und Altdorfer Stammbücher und Stammbuchblätter in der Königlichen Bibliothek zu Kopenhagen. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 63 (1976), S. 217 - 227; hier S. 218 und S. 220, Nr. 4.

²³ Eine monographische Würdigung steht aus, zuletzt siehe die von Friedrich von Hagen verfaßte Vita in Tacke (Hg.) 2001, S. 588 - 591.

²⁴ Sandrart 1675, Bd. 2, S. 327.

²⁵ Füssli, Joh. (ann) Caspar: Geschichte der besten Künstler in der Schweiz. Bd. 1. Zürich 1769, S. 276 - 280 (Brief vom 23. 9. 1693). - Vgl. den Abdruck bei Glaesemer, Jürgen: Joseph Werner, 1637 - 1710. Zürich / München 1974 (Euvrekataloge Schweizer Künstler; 3), S. 88, Dok. 20. - Weiterführend Bättschmann, Oskar: Gelehrte Maler in Bern. Joseph Werner (1637 - 1710) und Wilhelm Stettler (1643 - 1708). In: Im Schatten des Goldenen Zeitalters. Künstler und Auftraggeber im bernischen 17. Jahrhundert. Bd. 2: Essays. Kunstmuseum Bern 1995 (Ausstellungskatalog), S. 165 - 200.

²⁶ Ein Überblick bei Endres, Rudolf: Handwerk - Berufsbildung. In:

Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte. Hg. von [...]. 6 Bde. München 1996 - 1998; hier Bd. 1: 15. bis 17. Jahrhundert. Von der Renaissance und der Reformation bis zum Ende der Glaubenskämpfe. Hg. von Notker Hammerstein, unter Mitw. von August Buck. München 1996, S. 375 - 424; hier S. 398 - 402 („Die Frau im Handwerk - Frauenzünfte“). - Und Wiesner-Hanks, Merry: Ausbildung in den Zünften. In: Kleinau, Elke / Claudia Opitz (Hg.): Geschichte der Mädchen- und Frauenbildung. 2 Bde. Frankfurt a. M. / New York 1996; hier Bd. 1: Vom Mittelalter bis zur Aufklärung, S. 91 - 102. - Am Beispiel Augsburgs siehe Werkstetter, Christine: Frauen im Augsburger Zunfthandwerk. Arbeit, Arbeitsbeziehungen und Geschlechterverhältnisse im 18. Jahrhundert. Berlin 2001 (Colloquia Augustana; Bd. 14; Diss. phil. Augsburg). - Aus kunsthistorischer Sicht am Beispiel Nürnbergs siehe Ludwig, Heidrun: Nürnberger naturgeschichtliche Malerei im 17. und 18. Jahrhundert Marburg a. d. Lahn 1998 (Acta biohistorica; 2; Diss. phil. Berlin 1993).

²⁷ Siehe Gaetgens, Barbara: Hofkunst - Staatskunst - Bürgerkunst. Bemerkungen zur Kunst des 17. Jahrhunderts in Den Haag. In: Götter und Helden für Berlin. Gemälde und Zeichnungen von Augustin (1649 - 1711) und Matthäus Terwesten (1670 - 1757). Zwei niederländische Künstler am Hofe Friedrichs I. und Sophie Charlotte (300 Jahre Schloß Charlottenburg). Bearb. von Renate L. Colella, mit Beiträgen von [...]. Berlin 1995 (Ausstellungskatalog), S. 10 - 23. - Und Wiesinger, Liselotte: Augustin Terwesten und die Gründung der Königlichen Aka-

demie der Künste – Zu Neuerwerbungen von Akademiezeichnungen Terwestens. In: ebd., S. 62 - 68. – Zu den Anfangsjahren der Berliner Akademie siehe auch „Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen.“ [...] Berlin 1996 (Ausstellungskatalog), bes. S. 19 - 74.

²⁸ Siehe Obreen, Fr. (ederik) D. (aniel) O. (tto): *Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis* [...]. 7 Bde. Rotterdam 1877 - 1890; hier Bd. 4, 1881 / 82, S. 46 - 55 („Gildebrief von de Konst-schilders-Confrerie“). Die beeindruckende Quellensammlung von Obreen (1840 - 1896) erlaubt eine fast lückenlose Rekonstruktion dieses Loslösungsprozesses für Den Haag. – Ein Überblick zur „Confrerie Pictura en Tekencademie“ zuletzt bei Buijsen, Edwin: *Tussen „Konsthemel“ en Aarde. Panorama van de schilderkunst in Den Haag tussen 1600 en 1700*. In: *Haagse Schilders in de Gouden Eeuw. Het Hoogsteder Lexicon van alle schilders werkzaam in Den Haag 1600 - 1700*. Den Haag 1998 (Begleitbuch zur Ausst. im Haags Historisch Museum 1998 / 99), S. 41 - 43.

²⁹ Hiervon sind auch nicht frei Pevsner, Nikolaus: *Die Geschichte der Kunstakademien*. München 1986 (1. engl. Aufl. Cambridge 1940), S. 304 (Bibliographie Deutschland) und S. 306 ff. (Bibliographie nach Städten); sowie *Academies of Art between Renaissance and Romanticism*. 's-Gravenhage 1989 (Leids Kunsthistorisch Jaarboek; 5 - 6), S. 561 - 590 („Bibliography“), bes. S. 572 - 575: „Germany“ (nach Orten).

³⁰ Quellengrundlage für eine Darstellung der Gründungsgeschichte der Nürnberger Akademie bildet das

sogenannte „Goldene Buch“ von Georg Martin Preißler (1700 - 1754) aus dem Jahre 1724: (Ms.) „Eigentliche Nachricht / von dem Ersten Anfang / und Erwünschten Fortgang / der / Nürnbergischen Mahler=/Academie / wie solche / Unter Hoher Protection / Eines Hoch Edlen / u. Hochweißen Raths allhie / geführt und unterhalten wird. / entworfen im Jahr 1724“, hier Bl. 4^v-5^v (Zitat; die Lebensdaten verdanke ich z. T. Friedrich von Hagen, Nürnberg). Leihgabe der Stadtbibliothek Nürnberg (Nor. K. 545) an die Nürnberger Akademie (Nr. 37). – Eine Abschrift von Albert Christoph Reindel (1784 - 1853) in der Stadtbibliothek Nürnberg: Amb. 308 2^o, Bl. 1^v-6^v. Vollständig abgedruckt bei Schultheiß, W. (olfgang) K.: *Geschichte der Schulen in Nürnberg*. Nürnberg 1857, Heft 5, S. 84 - 90.

³¹ Zu diesen siehe Bock, Elfried: *Die Zeichnungen der Universitätsbibliothek Erlangen*. 2 Bde. Frankfurt a. M. 1929; hier Bd. 1, S. 149, Nr. 579 und 580. Wir lesen: „Dem Joachim Nützel wird ein angebliches Selbstbildnis in Schabkunst zugeschrieben (mehrere Drucke im Berliner Kupferstichkabinett).“

³² Zum Bildinventar siehe Slaviček, Lubomir (Hg.): *Artis Pictoriae Amatores. Baroque in Central Europe*. Prag 1993 (Ausstellungskatalog, Nationalgalerie), bes. S. 151 f.

³³ Siehe Bikker, Jonathan: *The Deutz brothers. Italian paintings and Michiel Sweerts: new information from Elisabeth Coymans's Journal*. In: *Simiolus. Netherlands quarterly for the history of art* 26 (1998), S. 277 - 311; hier S. 310, Nr. 50. Zitiert wird aus dem Inventar des

Sammlers Joseph Deutz vom April 1686 von seinem Haus an der Herengracht Nr. 450.