

## „worzu die Academien dienen“

### Sandrart lernt von Honthorst

Andreas Tacke

Bereits im zweiten Absatz der *Teutschen Academie* bezieht Joachim von Sandrart bei seiner „Definition der Mahlerey-Kunst“ die Rolle der Zeichnung mit ein. Er betont – nicht nur in diesem Zusammenhang, sondern auch immer wieder bei den einzelnen Künstlerviten –, dass es dazu der ständigen Übung bedürfe. Beginnen solle man mit stillstehenden „Stücke, die aus Marmor/ Gyps oder sonst nach dem Leben gestaltet sind/ wie auch an einer schönen antichen Statue, oder erhobnen Modell von Erbe/ nakend oder bekleidet: weil diese Stucke/ indem sie unbeweglich und ohne Leben fäst stehen/ dem Scholarn die Lernung leichter machen/ welches er bey den lebendigen Bildern/ die sich immer bewegen/ und verkehren/ nicht zu hoffen hat“.<sup>1</sup> Danach soll man „zur Abzeichnung der lebendigen Dinge schreiten/ und darinn mit ämsigem Fleiß und Aufsicht sich so lang üben/ bis man eine nach den Regeln wolgegründete sichere Natürlichkeit erwerbe“.<sup>2</sup> Ultimativ – und betont durch die Hervorhebung in der Marginalspalte „worzu die Academien dienen“ – stellt Sandrart anschließend fest: „Hierzu ist allerdings nötig/ die Besuchung der Academien/ da man/ in Gesellschaft anderer/ von einem wolgestellten Subject, und lebendigen Modell, unterschiedliche Stellungen absihet: und ist dieses der allerbäste Weg/ zur Wissenschaft der äuserlichen Anatomie, Maß und proportion des Menschen gründlich zu gelangen.“<sup>3</sup> Der Meister selbst ging dieser Übung ständig nach

und in seinem „LebensLauf und Kunst-Werke// Des// WolEdlen und Gestrengen// Herrn// Joachims von Sandrart// auf Stockau/ Hochfürstl. Pfalz-Neuburg=//gischen Rahts“<sup>4</sup> sowie in diversen Künstlerviten erfahren wir, dass er dabei die Nähe namhafter Bildhauer- und Malerkollegen suchte.

Vor dem Hintergrund der heutigen Künstlerausbildung, die in der Regel an Akademien bzw. Hochschulen erfolgt, geht der moderne Leser allzu schnell über diese Textstellen hinweg. Denn zu geläufig, ja selbstverständlich ist uns diese Form der Künstlerausbildung. Dies war mitnichten so in der Frühen Neuzeit und man würde einer der Hauptintentionen der *Teutschen Academie* nicht gewahr, wenn man hier nicht eine entsprechende Kontextualisierung vornehmen würde. Sandrarts eigene Ausbildungs- und Lebensstationen sind geeignet, das Problem vor Augen zu führen. Problem deshalb, weil die meisten Monographien, die von Bildenden Künstlern bis um 1800 handeln, die Ausbildung nur insofern behandeln, um zu klären, an welchem Ort und bei welchem Meister ein Künstler seine Ausbildung erhielt. Fast allen Monographien ist gemein, dass sie die dafür notwendigen Rechtsvorschriften nicht erörtern oder gar als Quelle abdrucken.

Der Künstler des Alten Reiches war jedoch, abgesehen von denen, die am Hofe tätig waren<sup>5</sup>, in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Ständegesellschaft ‚Handwerker‘

1 Joachim von Sandrart: *Teutsche Academie der Bau- Bild- und Mahlerey-Künste*, 3 Bde., Nürnberg 1675–1680, im Folgenden zitiert nach der wissenschaftlich kommentierten Online-Edition, hrsg. von Thomas Kirchner und Alessandro Nova et al., 2008–2012, TA 1675, I, Buch 3 (Malerei), S. 60, <http://ta.sandrart.net/-text-147>, 01.05.2012 – Um der gebotenen Kürze meines Beitrages Rechnung zu tragen, werde ich die Sandrart-Forschungsliteratur nicht im allgemeinen nachweisen; sie ist an anderer Stelle dieses Ausstellungskataloges zu finden.

2 TA 1675, I, Buch 3 (Malerei), S. 61, <http://ta.sandrart.net/-text-148>, (s. Anm. 1).

3 Ebd.

4 TA 1675, Lebenslauf, S. 1–24, <http://ta.sandrart.net/-text-620> ff., (s. Anm. 1).

5 Der Begriff ‚Hofkünstler‘ trifft die Sache nicht, vielmehr wäre korrekt von ‚Hof- und hofbefreitem Handwerk‘ zu sprechen; siehe Herbert Haupt: *Das Hof- und hofbefreite Handwerk im barocken Wien 1620 bis 1770. Ein Handbuch, Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte* 46, Innsbruck u. a. 2007, bes. S. 13–16. In meinem Trierer DFG-Forschungsprojekt „Edition der archivalischen Quellen der am kurtrierischen Hof von 1629 bis 1794 tätigen Hofkünstler / Hofhandwerker einschließlich der Untersuchung ihrer Kompetenzen und sozialen Stellung“ wird Jens Fachbach diesen Ansatz weiter ausdifferenzieren.

und damit eingebunden in ein engmaschiges Regelwerk aus Vorschriften und Gesetzen der Zünfte<sup>6</sup> bzw. – wie in Nürnberg – einer zunftähnlichen Organisation.

Als Handwerker<sup>7</sup> war auch der Bildende Künstler an eine Zunft gebunden, welche mittels der Zunftordnungen erzieherische, religiöse, soziale, politische, polizeiliche und wirtschaftliche Funktionen ausübte. Damit erfasste die Zunft ganzheitlich sämtliche Bereiche des handwerklichen Lebens, zu denen neben dem Arbeitsplatz auch das Haus und die Familie zählten. Gebunden war der Künstler – wie Bildhauer, Glasmaler, Kupferstecher oder Maler – an die Zunft durch den Zunftzwang. Darunter versteht man den verpflichtenden Eintritt in die Zunft, um in einer Stadt in einem bestimmten Handwerk arbeiten zu dürfen. Nur Mitgliedern der Zunft war es gestattet, innerhalb der Stadt das Handwerk auszuüben und ihre Waren zu verkaufen. Daher war es generell nicht möglich, ohne Eintritt in die Zunft in einer Stadt Fuß zu fassen. Eine freie Ausübung der Kunst gab es bis um 1800 in der Regel nicht. Die Zunft steckte mit ihrer Zunftordnung für die überwiegende Anzahl der Bildenden Künstler den alltäglichen Rahmen ihrer Beschäftigung ab, indem sie die Mitglieder reglementierte und bestrafte, aber auch beschützte und unterstützte. So kontrollierte und regulierte sie beispielsweise die Menge, Güte und Preise der Kunstwerke, um jedem Zunftmitglied die Möglichkeit zu geben, sein Einkommen zu erwirtschaften. Mit-

tels der eigenen Zunftkasse half sie bei Krankheit oder Arbeitslosigkeit und richtete Stiftungen zum Totengedenken ein. Ferner überwachte sie die Ausbildung der Lehrlinge und (Wander-)Gesellen, das Benehmen der Zunftmitglieder und strafte den unlauteren Wettbewerb innerhalb der Zunft.<sup>8</sup>

Der mittelalterliche Begriff des ‚artifex‘ trifft die Sache deshalb besser als der Begriff des (Bildenden) ‚Künstlers‘, denn es schwingen beide Seite mit: „Ars, Kunst/ listigkeit. Artifex, Ein künstler/ oder handwercksman“<sup>9</sup>. Eine ‚freie Kunst‘ gab es zu Sandrarts Zeiten kaum noch in einer Stadt des Heiligen Römischen Reiches; gerade zum Ende des 16. und vor allem im 17. Jahrhundert nahm die Reglementierung der Ausbildung des Bildhauers, Glasmalers, Kupferstechers oder Malers zu. Krisenzeiten, vor allem der Dreißigjährige Krieg, heizten die Verordnungswut noch zusätzlich an. Grob zusammengefasst ging es darum, den Marktzugang zu erschweren. Dies sollte mit immer längeren Ausbildungszeiten erreicht werden, oder der Wechsel von einer Stadt in die andere wurde an zusätzliche Bedingungen geknüpft und damit erschwert.

Wenn wir also auf Sandrarts eigene Ausbildung blicken, dann sollte man diese immer vor dem zünftischen Hintergrund sehen, mit seinen ganzen Vorschriften und Ritualen.<sup>10</sup>

Ab 1615 genoss Sandrart Zeichenunterricht bei Georg Keller in Frankfurt am Main. Von einer regulären Lehre

6 In der kunsthistorischen Literatur hat sich die strenge terminologische Regelung – den Begriff der Gilde für Kaufleutekorporationen und den der Zunft für gewerbliche Verbände zu verwenden – nicht durchgesetzt. Die Kunstwissenschaft verwendet ihn nach wie vor im geographischen Zusammenhang, d. h. in Mittel- und Süddeutschland ‚Zunft‘ und in Norddeutschland und an der Küste (hier auch in Holland oder Dänemark) ‚Gilde‘. Siehe Ruth Schmidt-Wiegand: Die Bezeichnungen Zunft und Gilde in ihrem historischen und wortgeographischen Zusammenhang, in: Berent Schwinekötter (Hrsg.): *Gilden und Zünfte, Kaufmännische und gewerbliche Genossenschaften im frühen und hohen Mittelalter*, Vorträge und Forschungen 29, Sigmaringen 1985, S. 31–52, und Franz Irsigler: Zur Problematik der Gilde- und Zunftterminologie, in: Ebd., S. 54–70.

7 Rudolf Endres: *Handwerk – Berufsbildung*, in: *Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte*, hier Bd. I, 15. bis 17. Jahrhundert. Von der Renaissance und der Reformation bis zum Ende der Glaubenskämpfe, hrsg. von Notker Hammerstein, unter Mitw. von August Buck, München 1996, S. 375–424, bes. S. 380–397.

8 Einen Überblick bieten Andreas Tacke und Franz Irsigler (Hrsg.): *Der Künstler in der Gesellschaft*, Einführungen in die Künstler-

sozialgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Darmstadt 2011.

9 Petrus Dasypodius: *Dictionarium latinogermanicum*, Straßburg 1536, S. 13. Vgl., mit weiteren Nachweisen, Bernd Roeck: *Städtische Gesellschaft und Kunst zwischen Reformation und Dreißigjährigem Krieg*. Aspekte der Vorgeschichte des Künstlertums, in: Hans-Ulrich Thamer (Hrsg.): *Bürgertum und Kunst in der Neuzeit*, Köln u. a. 2002, S. 1–26, bes. S. 5 ff.

10 Andreas Tacke: „... auf Niederländische Manier“. Sandrarts römisches Willkommensfest im Lichte der Künstlersozialgeschichte, in: Sybille Ebert-Schifferer, Cecilia Mazzetti di Pietralata (Hrsg.): *Jochim von Sandrart. Ein europäischer Künstler und Theoretiker zwischen Italien und Deutschland*, *Römische Studien der Bibliotheca Hertziana* 4 = Rom und der Norden, Wege und Formen des künstlerischen Austauschs 3 (Akten des Internationalen Studientages der Bibliotheca Hertziana Rom, 3.–4. April 2006), München 2009, S. 9–20, und 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 20/21 (1998), S. 176–180.





Abb. 41: Joachim von Sandrart: Männliches Aktmodell, signiert und datiert „J. v. Sandrart 1672“; weiß gehöhte Rötzelzeichnung, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Graphische Sammlung; Bd. 4 Bl. 184



und damit Ausbildung kann man hier noch nicht sprechen. Der erst neunjährige Sandrart war noch zu jung dafür. Hätte er in Frankfurt seine Lehre begonnen, dann hätte er bereits hier – wie später anderenorts – den Geburtsnachweis führen müssen: Nachgewiesen werden musste die freie (d. h. nicht von Leibeigenen, Prostituierten oder Klerikern), die eheliche (d. h. gezeugt und geboren innerhalb der Ehe) und die ehrliche Geburt. Unter Letzterer ist zu verstehen, dass der Vater des potenziellen Lehrlings einen ehrlichen Beruf ausübte, also beispielsweise nicht Henker oder Scharfrichter war. Geregelt waren bei den Kupferstechern bzw. Malern als Voraussetzungen zudem das männliche Geschlecht, mitunter das Glaubensbekenntnis und die deutsche Abstammung sowie, bei allen Ordnungen, der Nachweis des ledigen Standes und der Redlichkeit; mancherorts durften nur Bürgersöhne eine Lehre beginnen. Schulische Voraussetzungen waren in keiner Malerordnung des 17. Jahrhunderts gefordert. Ob ein Zunftmitglied eine Latein- oder Pfarschule bzw. „teutsche“ Schule besucht hatte<sup>11</sup>, lässt sich nur im Einzelfall nachweisen. Nach der Frankfurter Malerordnung erfolgte die Einschreibung in die Lehrlingsliste „auf Vorlegung seines [des Jungen] ehrlichen Geburtsbriefes in Beysein der Geschworenen bey Unserer Cantzley“. Es waren in Frankfurt am Main zwei Lehrlinge pro Werkstatt erlaubt und die Lehre hätte „aufs wenigste vier Jahr“ gedauert.<sup>12</sup>

In Sandrarts Kinderzeit fallen ab 1612 die Aktivitäten zur Bildung einer Malerzunft. Denn zeitgleich mit der Wahl Kaiser Matthias II. brach in Frankfurt am Main ein Bürgeraufstand aus, der sich bis in das Jahr 1614 hinziehen sollte. Die Bürgerschaft nahm die Kaiserwahl zum Anlass, ihre Unzufriedenheit mit dem patrizischen Stadtregiment zu formulieren und Petitionen an einen zusammengerufenen Bürgerausschuss zu richten. Der Maler Peter Müller beschreibt die Situation wie folgt: „Dieweil nun sol-

che Brief nit die rechte gewest seyn, hat der Ausschuss den Burgern geboten, die Burger sollen sich zünftig machen. Haben sich die Mahler zu den Goldschmitten gethan den 19. Julius dieses 1612 Jahrs, aber nit allzeit bey ihnen blieben, nur zu dem Mal, weil der Streit gewährt hat, damit man sich befragen könn[t] [...]“<sup>13</sup> Am 13. Oktober 1629 nahmen die Frankfurter Maler, nachdem in den vorausgegangenen Jahren mehrere Versuche fehlgeschlagen waren, abermals mit dem Rat der Stadt Verhandlungen über die Bildung einer Zunft auf. Am 2. September 1630 wurden sie schließlich durch eine Vereinbarung erfolgreich abgeschlossen.<sup>14</sup> Dieser Malerordnung hatte sich Sandrart, nach seinem Italienaufenthalt (1629–1635) und vor dem Wechsel nach Amsterdam (1637–1645), in seiner Heimatstadt 1635–1637 zu unterwerfen.

Doch vorläufig war es nicht soweit. 1619 lernt Sandrart in Hanau bei Sebastian Stoskopff, welcher selbst in der Werkstatt von Daniel Soreau lernte.<sup>15</sup> Nun ist Stoskopff selbst ein beredtes Beispiel für die zünftische Bindung des Künstlers im Handwerk. Denn als er sich nach erfolgreicher und anerkannter Tätigkeit als Maler von Paris kommend 1641 in Straßburg niederlassen wollte, verlangten die ortsansässigen Künstler von ihm, dass er sich der Zunftordnung unterwerfen und ein ‚Meisterstück‘ anfertigen solle. In Straßburg gehörten zur Zunft der „Steltz“ die Gold- und Silberarbeiter, Glaser, Buchbinder, Maler, Bildhauer und Lackierer. Die Buchdrucker, Buchhalter (Buchhändler), Pittschier- und Kupferstecher, Kartenmacher, Porzellanhändler, Marmelier, Papierer und Schriftgießer dienten dieser Zunft leibzünftig, ohne ein besonderes Handwerk zu bilden.<sup>16</sup>

Zwar trat Stoskopff der Zunft zur Steltz bei, jedoch verweigerte er das von der Zunft verlangte Meisterstück. Als Hauptgrund nannte Stoskopff, dass er in Straßburg ohne Lehrlinge und „Gesinde“ arbeiten wollte. Der Streit zog sich bis Herbst 1642 und wurde mit einem Kompromiss

11 Siehe Endres 1996 (s. Anm. 7), S. 375–424, bes. S. 376–379.

12 O.(tto) 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, Bd. 7 (1901), S. 1–220, bes. S. 181f.: „Der Mahler-Articul“.

13 Peter Müllers, *hiesigen Bürgers und Mahlers, handschriftliche Chronik aus den Jahren 1573 bis Juny 1633*, hrsg. [...] von Karl Christian Becker, in: Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst N.F. Bd. 2 (1862), S. 1–165, bes. S. 16.

14 Dazu ausführlich, mit Abdruck der Quellen, Donner-von Richter 1901 (s. Anm. 12), S. 165–194.

15 Gerhard Bott: Sebastian Stoskopffs Lehrzeit in Hanau am Main 1615–1621, in: Sebastian Stoskopff 1597–1657, Ein Meister des Stillebens. Ausst.-Kat. Musées de Strasbourg und Suermondt-Ludwig-Museum Aachen 1997, S. 60–75.

16 Siehe Friedrich Carl Heitz: Das Zunftwesen in Strassburg. Geschichtliche Darstellung, begleitet von Urkunden und Aktenstücken, Straßburg 1856, S. 52; zur Malerzunft siehe ebd., S. 52–54.





Abb. 42: Joachim von Sandrart: Studie eines laufenden Mannes, 1674, schwarze und weiße Kreide auf braunem Papier, 440 x 300 mm, München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. icon. 366, fol. 110r

beendet: Stoskopff „schenkte“ dem Rat ein „über die massen schönes kunstgemähl in diese ihre stub“ und bekam so die Erlaubnis, als Maler in der Stadt arbeiten zu dürfen.<sup>17</sup> Straßburg war kein Einzelfall, denn viele Malerordnungen<sup>18</sup> – auch die Frankfurter – verlangten von den

Künstlern, wenn sie sich über einen bestimmten Zeitraum hinaus in einer neuen Stadt niederlassen wollten, das Anfertigen eines Meisterstücks. Jenes Kunstwerks also, welches man eigentlich nach der Beendigung der Lehrlings- und Gesellenzeit anfertigte, um die Erlaubnis zur Führung einer eigenen Werkstatt zu bekommen.

Die eigentliche Lehrzeit Sandrarts begann 1620 in Nürnberg bei dem Kupferstecher Peter Isselburg. Dort erhielten die Maler und Ätzmaler am 30. März 1596 eine gemeinsame Ordnung<sup>19</sup>, nach der die Lehrzeit mindestens vier Jahre dauerte und wenn das Lehrgeld nicht in voller Höhe von den Eltern oder vom Vormund an den Lehrherrn gezahlt werden konnte, bis zu sechs Jahre. Anschließend musste der angehende Künstler nach der Nürnberger Ordnung fünf Jahre auf Wanderschaft gehen, so dass sich seine Ausbildungszeit auf neun bzw. bis zu elf Jahre ausdehnte. Erst danach konnte in Nürnberg die Meisterprüfung mit der Anfertigung des Meisterstücks abgelegt werden. Vorausgesetzt, der Geselle war bis dahin unverheiratet geblieben.<sup>20</sup>

Wenige Jahre, nachdem Sandrart 1622 Nürnberg verlässt, bricht dort 1625 ein Streit aus, der ein erhellendes Licht auf die frühneuzeitliche Künstlersozialgeschichte im Alten Reich wirft: Im Mittelpunkt steht Johann Hauer, den Sandrart, auch wenn er ihn nicht erwähnt, gekannt haben muss, da er zur selben Zeit in Nürnberg als Maler und Kupferstecher arbeitete. Für Nürnberger Goldschmiede fertigt Hauer Gravier- und Ätzarbeiten an, für Plattner ätzte er Harnische, im zeitgenössischen Terminus technicus war Johann Hauer also ein „Flach- und Ätzmaler“. Diese beiden Berufe wurden bisher von einer Ordnung geregelt, jedoch neideten die übrigen in Nürn-

17 Birgit Hahn-Woernle: Sebastian Stoskopff. Mit einem kritischen Werkverzeichnis der Gemälde, Stuttgart 1996, S. 17 und die Quellen S. 32–34. Zur Straßburger Meisterordnung der Maler siehe Heitz 1856 (s. Anm. 16), S. 159–163: „Vorgeschriebene Meisterstücke bei etlichen Handwerken, von 1629“, bes. S. 160 f.: „Mahler“. – In meinem Trierer EU-Forschungsprojekt *artifex* („Redefining Boundaries: Artistic training by the guilds in Central Europe up to the dissolution of the Holy Roman Empire“) wird Susan Tipton die Straßburger Malerzunft vertiefend erforschen.

18 Sie sollen nach Städten geordnet das Ergebnis meines Trierer DFG-Forschungsprojektes „Edition der Zunftordnungen für Maler bis um 1800: Quellen zur Künstlersozialgeschichte aus den Archiven der Bundesrepublik Deutschland, Österreichs und der Schweiz“ sein, an dem vor allem Marina Beck und Ursula Timann mitarbeiten.

19 Siehe O.(tto) H.(artig): Der Flach- und Ertzmaler Ordnung in der Reichsstadt Nürnberg vom 30. März 1596 (Staatsarchiv Nürnberg), in: W.(ilhelm) Zils (Hrsg.): Bayerisches Handwerk in seinen alten Zunftordnungen (...), Beiträge zur bayerischen Kulturgeschichte 1, München 1927, S. 37–39, und Andreas Tacke (Hrsg.): „Der Mahler Ordnung und Gebräuch in Nürnberg“. Die Nürnberger Maler(zunft)bücher ergänzt durch weitere Quellen, Genealogien und Viten des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, München/Berlin 2001, bes. S. 168–173.

20 Siehe Andreas Tacke: Nürnberger Barockmalerei. Zu einem Stiefkind kunsthistorischer Forschung, in: John Roger Paas (Hrsg.): „der Franken Rom“. Nürnbergs Blütezeit in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, Wiesbaden 1995, S. 62–77.



berg arbeitenden Künstlerkollegen Hauer offensichtlich seinen (Doppel-)Erfolg und forderten ihn auf, sich für eines der beiden Betätigungsfelder (also Berufe) zu entscheiden. Der ausführlich belegte Streit<sup>21</sup>, der sich bis 1640 hinziehen sollte, verdeutlicht anschaulich die Lebenswirklichkeit des Künstlers im Alten Reich. Denn die Bildende Kunst war nicht frei, sondern ebenso ein Beruf, wie Metzger oder Schreiner, und damit in das Handwerksrecht eingebunden und so unterlagen auch die Künstler der Kontrolle des Marktzugangs. Heute würde man sagen, ‚Bildhauer‘, ‚Glasmaler‘, ‚Kupferstecher‘ oder ‚Maler‘ waren geschützte Berufsbezeichnungen, die eine bestimmte Ausbildung mit Abschluss voraussetzten. Wobei allein in Nürnberg zur Mitte des 17. Jahrhunderts die Malerei in folgende Spezialisierungen unterteilt wurde: „Mahler, flache Mahler, Conterfetter, Pespectivmahler, Landschaftmahler, in fresco Mahler, Wasserfarbmahler, Miniaturmahler, gefleckelte Mahler, Schmelzwerckmahler, Casormahler, Ezmahler, Glaßmahler, Staffierer, Briefmahler, Wismahmahler, Freihandmahler, Illuministen, Italianischlackmahler“<sup>22</sup>; teilweise waren sie gebunden an korporative Reglements. Hauers Kollegen wollten erreichen, dass er nur als Ätzmaler arbeitete, da er hierin sein Meisterstück, die Dekoration eines Harnischs, gefertigt hatte, also nicht als Flachmaler und als Ätzmaler jeweils Lehrlinge wie Gesellen einstellen konnte. Es ging den Neidern darum, dass Hauer die Mitarbeiterzahl seiner Werkstatt reduzierte und damit weniger produzierte und verkaufte. Denn pro Meister war die Anzahl der Mitarbeiter in allen Städten detailliert geregelt; in Nürnberg durfte man nur einen Lehrling und einen Gesellen ha-

ben. Mag das auch ein Grund dafür gewesen sein, dass sich Sandrart später außerhalb von Augsburg und Nürnberg niederließ, um sich u. a. nicht seiner wirtschaftlichen Expansionsmöglichkeiten berauben zu lassen?

Sandrart wird erst nach seiner Lehrzeit in Prag bei Ägidius Sadeler seine Berufswahl treffen, denn dieser rät ihm, nicht Kupferstecher, sondern Maler zu werden.<sup>23</sup> Auch in Prag war die Künstlerausbildung geregelt; seit 1348 waren die Maler mit den „Schiltern“ zusammengeschlossen. Die Letzteren waren zunächst Sattler, die alles, was zur Ausrüstung des Pferdes gehört, sowie Schilde anfertigten, ferner aber auch Schildermaler. Etwa seit dem Jahre 1410 treten zu den Malern und Schiltern auch die Glaser hinzu. In der Folge gehören auch die Bildschnitzer, Goldschläger, Pergamentmacher, Illuminatoren, Buchbinder, Spiegler der Zunft an.<sup>24</sup> Das 17. Jahrhundert war aber zunehmend davon geprägt, dass die Maler eine selbständige Zunft oder Ordnung beehrten und mancherorts auch erhielten, wie in Prag am 27. April 1595. In dem von Rudolf II. erteilten Privileg stellte der Kaiser fest, dass die Malerei Kunst sei „und denen mahlern darbei aus ursach, weilen ihre kunst und meisterschaft von allen anderen handwerkn sehr unterschieden, diese besondere gnadt erzeigen und selbte, damit sie von dato dieses unsern briefs und ertheilter confirmation von keinem mehr für ein handwerkh gehalten noch genennet werdn, sondern sich der mahlerkunst sambt und sonderlich, welche die sothanne kunst bei ordentlichen und mit denen mahlern in der Alt- und Kleinen stadt Prag einstimmenden meistern erlehret, schreiben und nennen mögen, hie mit gnädiglich begnaden.“<sup>25</sup> Die damit erteilte selbstän-

21 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: Tacke (Hrsg.) 2001 (s. Anm. 19), S. 11–141, bes. S. 39–44.

22 Tacke (Hrsg.) 2001 (s. Anm. 19), S. 165. Vgl. Lydia De Pauw-de Veen: De Begrippen „Schilder“, „Schilderij“ en „Schilderen“ in de Zeventiende Eeuw, Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, Nr. 22, Brüssel 1969, oder (auf eine Stadt bezogen) John Michael Montias: Artists and Artisans in Delft, A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century, Princeton 1982, bes. S. 136–182, wo die Berufsbezeichnungen und Spezialisierungen im Zeitraum von 1613 bis 1680 in Delft analysiert werden. Für Den Haag ein Überblick bei Edwin Buijsen:

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 (Begleitbuch zur Ausstellung im Haags Historisch Museum 1998/99), Den Haag 1998, S. 27–49, bes. S. 29–40.

23 TA 1675, Lebenslauf, S. 5, <http://ta.sandrart.net/-text-623>, (s. Anm. 1).

24 Matthias Pangerl: Das Buch der Malerzeche in Prag. Mit Beiträgen von Alfred Woltmann, Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance 13, Wien 1878, S. 14.

25 Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 7 (1882), S. XXXIX–XLI Nr. 4607, bes. S. XL.





Abb. 43: Joachim von Sandrart: Studie eines sitzenden Mannes, sig. „Sandrart 1674“, schwarze und weiße Kreide auf braunem Papier, 460 x 290 mm, München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. icon. 366, fol. 111r



Abb. 44: Joachim von Sandrart: Studie eines sitzenden Jünglings, 1674, Rötel, 290 x 195 mm, München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. icon. 366, fol. 112r

dige Ordnung<sup>26</sup> hatte für Sandrart während seiner Prager Lehrjahre Gültigkeit. Auch die Prager Ordnung ermöglichte nicht einen vom Handwerkertum gelösten Künstlerstatus. Ganz im Gegenteil, sie war Vorbild für manch andere Malerordnung im Reich.

1625 zog Sandrart im Anschluss an die Ausbildungsstationen in Frankfurt am Main, Hanau, Nürnberg, Prag und 1623/24 wiederum in Frankfurt, „nach Utrecht in Nederland: alda Er zu dem weltberühmten Gerhard von Hundhorst sich in die Lehre begeben/ und noch viel andere vornehme Kinder/ als Lehrlinge/ bey ihm gefunden.

26 Vgl. Karel Chytil: Malířstvo pražské XV. a XVI. věku a jeho cechovní kniha staroměstská z let 1490–1582 [Prager Malkunst des 15. und 16. Jahrhunderts und das Zunfthuch aus der Prager Altstadt aus den Jahren 1490–1582], Prag 1906, S. 310–314 (Privileg), S. 315–331 (Zunfthordnung 1598). Zum Sitzungspro-

Allhier machte Er die Mählerey-Kunst/ mit solchem Ernst und Eifer/ Ihme bekant und verwandt/ daß Er bald den Progress seiner Vorgänger/ in dieser Academie, nicht allein erreichte/ sondern auch weit übertraffe.“<sup>27</sup>

Hier in Utrecht begegnet Sandrart nun zum ersten Mal jener ‚Künstlerakademie‘ und damit der modernen Ausbildungsform, die ihn zeitlebens nicht mehr los lassen sollte. Sandrart berichtet, dass Gerrit van Honthorst 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

tokollbuch siehe Martin Halata (Hrsg.): Kniha Protokolu Prazského Malířského Cechu z Let 1600–1656, Prag 1996 [mit dt. Zusammenfassung; der Quellentext in Tschechisch und Deutsch].

27 TA 1675, Lebenslauf, S. 5, <http://ta.sandrart.net/-text-623>, (s. Anm. 1).



bey meiner Zeit [1625–1628] unser vier auch fünf und zwanzig gewesen/ dern jeder ihm wegen der Lehr hundert Gulden jährlich bezahlt; [...].<sup>28</sup>

Ähnliches schildert auch Crispijn van de Passe der Jüngere. In der Einleitung („An die Liebhaber der Kunst“) zum ersten Teil seines mehrsprachig gedruckten *’t light der Teken en Schilder konst*<sup>29</sup> berichtet er, wie er in Utrecht zusammen mit dem Sohn von Paulus Moreelse und anderen „in die zur selben Zeit von unterschiedlichen kunstlichen Meistern angestellte Reißschule gegangen“ war („in een vermaarde Teekenschool, die op dien tijt van de voor-naemste meesters wiert gehouden“). In einem Utrechter Dokument von 1616/17 wird die „acquedemie“ ebenso erwähnt: „ten jare 1616/7 werd aan ‚Jacob Willemsz. de schilder‘ door het Duitsche huis te Utrecht een subsidie verleend ‚voort gaen met ander schilders in de acquedemie“.<sup>30</sup> Sandrart, der in der Mitte der 1620er Jahre Schüler Honthorst’s gewesen war, bezieht sich nochmals auf diese „acquedemie“ in seiner Vita des Jan Gerritsz. van Bronchorst: „zu Utrecht gebohren/ und sonst ein Glaßmahler/ hielte sich sehr viel unter uns jungen Studenten auf der Academia mit emsigen Fleiß/ dadurch er endlich zu einem perfecten Mahler und guten Kupfer-Aetzer worden“.<sup>31</sup>

Aus van de Passes Text geht hervor, dass Schüler verschiedener Meister gemeinsam zeichneten und dabei ihre Unterweisung von Künstlern erhielten, unter denen sich der schon genannte Paulus Moreelse sowie Abraham Bloemaert befanden.<sup>32</sup>

Von den 75 Meistern, die in der Utrechter Malergilde in den Jahren von 1611 bis 1639 organisiert waren – betont werden muss, dass die Unterlagen nur fragmentarisch erhalten sind –, ließen 14 Meister 105 Lehrlinge einschreiben.<sup>33</sup> Diese Zahl verblüfft, da nach deutschem Zunftrecht bei Bildenden Künstlern gleichzeitig nur ein oder zwei Lehrlinge pro Meister erlaubt waren. Doch sieht es aus deutscher Sicht noch erstaunlicher aus, wenn man sich die Verteilung der 105 Lehrlinge auf die 14 Utrechter Meister genauer anschaut und feststellt, dass Lehrling nicht gleich Lehrling war. Im Zeitraum von 1611 bis 1639 konzentrierten sich nämlich von diesen 105 auf Paulus Moreelse 28 sowie auf Abraham Bloemaert 13 „schildersleerlingen“. Adam Willaerts hatte 14 „conterfeytleerlingen“.<sup>34</sup> Der Unterschied zwischen „schilder- und conterfeytjongens“ bestand darin, dass die Ersteren 30 bzw. 24 stuivers (1 stuiver = 5 cent) zahlten, die Letzteren aber nur 6 stuivers<sup>35</sup>, d. h., die Ersteren für ihr höheres ‚Unterrichtsgeld‘ eine vollständige Anleitung für „schilder“ erhielten, den Letzteren eine mehr handwerklich ausgerichtete Lehre zuteil wurde.

Nur drei von insgesamt 75 in der Utrechter Malergilde eingeschriebenen Meistern vereinten demnach über 50 % der Auszubildenden auf sich! Da Joost Cornelisz Droochsloot weitere zehn Jungen aufnahm (zwei „schildersleerlingen“ und acht „conterfeytleerlingen“), wird die Konzentration der Ausbildungskompetenz auf wenige Malerwerkstätten noch deutlicher.<sup>36</sup>

Vergleicht man diese Zahlen beispielsweise mit denen von Den Haag, dann wird die besondere, durch die ‚Akade-

28 TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 303, <http://ta.sandrart.net/-text-528>, (s. Anm. 1).

29 Gedruckt 1643 in Amsterdam bei Johannes Blaeu. – Siehe die Faksimileausgabe Crispijn van de Passe: *’t light der Teken en Schilder konst* (...). With an introduction by J.(aap) Bolten, Soest 1973.

30 S.(amuel) Muller Fz.: *Utrechtsche schildersverenigingen*, in: *Oud-Holland* 22 (1904), S. 1–11, bes. S. 5, Anm. 1.

31 TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 317, <http://ta.sandrart.net/-text-543>, (s. Anm. 1).

32 Siehe Marten Jan Bok: „Nulla dies sine linia“. De opleiding van schilders in Utrecht in de eerste helft van de zeventiende eeuw, in: *De zeventiende eeuw* 6 (1990), S. 58–68; vgl. dazu auch Marten Jan Bok: *Vraag en aanbod op de Nederlandse kunstmarkt, 1580–1700*, (Phil. Diss.) Utrecht 1994, S. 178–188. – Die Rolle Bloemaerts arbeitet Marten Jan Bok in „Biographies and Documents“ heraus, siehe Marcel G. Roethlisberger: *Abraham Bloemaert and his Sons, Paintings and Prints. Biographies and Documents* (by Marten Jan Bok, Aetas Aurea, Monographs on Dutch & Flemish Paintings 11, 2 Bde., Gent 1993, hier Bd. I, S. 570 ff. und den Dokumentenanhang.

33 Die Eintragungslisten abgedruckt in der Beilage XIII bei S.(amuel) Muller Fz.: *Schilders-Vereenigingen te Utrecht, De Utrechtsche Archieven* 1, Utrecht 1880, S. 92–126 Beilage XIII.

34 Vgl. Bok 1990 (s. Anm. 31), S. 63 und Beilage I.

35 Zum Lehrgeld vergleiche die Bestimmungen in der Malerordnung der Utrechter Lucasgilde vom 13. September 1611; abgedruckt bei Muller Fz. 1880 (s. Anm. 32), S. 63–69 Beilage VII, bes. S. 67.

36 Zum ersten Mal wird Danica Brenner für Augsburg und Benno Jakobus Walde für Regensburg dies exemplarisch für den deutschsprachigen Raum des 15./16. Jahrhunderts untersuchen; die Ergebnisse werden in der von mir hrsg. Reihe „artifex, Quellen und Studien zur Künstlersozialgeschichte“ veröffentlicht.



mie‘ bedingte Stellung Utrechts unterstrichen. Das Verhältnis zwischen den eingeschriebenen Meistern und den Auszubildenden stellte sich in Den Haag folgendermaßen dar<sup>37</sup>:

1600–1625: auf 75 Maler kommen 30 Lehrlinge,  
 1626–1650: auf 200 Maler kommen 10 Lehrlinge,  
 1651–1675: auf 300 Maler kommen 35 Lehrlinge,  
 1676–1700: auf 200 Maler kommen 15 Lehrlinge.

In Den Haag, so zeigt diese Aufstellung, wurde deutlich weniger ausgebildet als in Utrecht. Man darf daraus schließen, dass die Utrechter ‚Akademie‘ eine Magnetkraft ausübte, d. h., die dortigen Werkstätten rekrutierten auch aus dem näheren und weiteren Umfeld.

Die wohl wichtigsten Impulse erhielt die Utrechter ‚Zeichenakademie‘ von den aus Italien heimkehrenden Künstlern. Am Beispiel Utrecht lässt sich aufzeigen – was dann auch für die deutschen Künstler des 17. Jahrhunderts, insbesondere auf Sandrart oder seinen Schüler Matthäus Merian den Jüngeren<sup>38</sup>, zutreffen wird –, welche Vorbildrolle die italienischen ‚Akademien‘ bei den zurückgekommenen Künstlern spielten. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben, zeigt nämlich eine Aufstellung der Utrechter Künstler<sup>39</sup>, die in Italien gewesen waren, dass die wichtigsten unter ihnen etwa in jenen Jahren zurückkehrten, als in Utrecht die erste ‚Zeichenakademie‘ gegründet und betrieben wurde, d. h., dass man in dieser Hinsicht den heimkehrenden Malern den Innovationsvorsprung gegenüber anderen Städten zu verdanken hatte. Aus Italien kehrten in den Anfangsjahren der Utrechter ‚Akademie‘ zurück:

um 1614–16 Hendrick ter Brugghen,  
 1620 Gerrit van Honthorst,  
 um 1621 Dirck van Baburen,  
 1624 Jan van Bijlert,

um 1625 Cornelis van Poelenburgh,  
 1626 Jan Gerritsz van Bronckhorst.

Ein weiterer Schritt wurde in Utrecht auf Antrag der Maler vollzogen, als ihnen am 24. Februar 1644 der Magistrat ein „Schilders-collegie“ bestätigte.<sup>40</sup> In dieser Gemeinschaftseinrichtung konnten sich Lehrlinge und Dilettanten gegen Bezahlung von ihnen unterrichten lassen. Und immer noch stießen aus Italien zurückkehrende Maler hinzu, so 1642 Jan Both und um 1647–1649 Jan Baptist Weenix.

Hier, so das vorläufige Fazit, ist der Ursprung von Sandrarts Kenntnissen einer ‚modernen‘ Künftlerausbildung, die er – nach den Zwischenstationen in London und Frankfurt – am Ursprungsort selbst, nämlich Italien, ab 1629 eingehend studieren konnte.

Sandrarts Kenntnisse der zünftischen Ausbildung des bildenden Künstlers kannte der weit gereiste Künstler zum Zeitpunkt des Abfassens der *Teutschen Academie* sehr gut. Sehr vieles aus eigener Anschauung und manches durch seinen beeindruckend umfangreichen Kontakt mit seinen zeitgenössischen Künstlerkollegen. Sein Plädoyer für eine veränderte Künftlerausbildung, weg vom zunftgebundenen Handwerk hin zur Kunstakademie, zieht sich wie ein roter Faden durch alle Texte, sowohl die theoretischen wie die der Künstlerviten. Eine Schlüsselrolle kommt dem Medium der Zeichnung zu, die der Künstler unter Gleichgesinnten in ‚Academien‘ anfertigen soll.<sup>41</sup> Genau dieses Modell – quasi von der Theorie zur Praxis – lebte er selbst vor und deshalb half er auch maßgeblich mit, in Augsburg und Nürnberg, seinen letzten Lebensstationen, derartige ‚Academien‘ zu gründen.

Auch wenn die Künftlersozialgeschichte bis um 1800 nicht umgeschrieben werden kann – erst mit Napoleon wurden die Zünfte mitsamt dem Alten Reich aufge-

37 Vgl. Buijsen 1998 (s. Anm. 22), S. 29.

38 Andreas Tacke: Italiensehnsucht und Akademiegedanke. Das Baseler Familienporträt Matthäus Merians des Jüngeren, in: Martin Gaier, Bernd Nicolai, Tristan Weddigen (Hrsg.): Der unbestechliche Blick. Festschrift zu Ehren von Wolfgang Wolters zu seinem siebzigsten Geburtstag / Lo sguardo incorruttibile. Studi di storia dell'arte in onore di Wolfgang Wolters in occasione del settantesimo compleanno, Trier 2005, S. 73–83.

39 Meiner Aufstellung zugrunde gelegt wurden die Angaben in den Künstlerviten von Christopher Brown: Utrecht Painters of the Dutch Golden Age, London 1997.

40 Siehe Müller Fz 1880 (s. Anm. 30), S. 25 f.

41 Andreas Tacke: Zeichnend zur Auszeichnung!? Zur paradigmatischen Rolle der Handzeichnung im Streit zwischen zunftgebundenem Malerhandwerk und Akademie, in: Iris Lauterbach, Margret Stufmann (Hrsg.): Aspekte deutscher Zeichenkunst, München, Zentralinstitut für Kunstgeschichte 16, 2006, S. 104–113. Von den hunderten von erhaltenen Blättern, die in derartigen Sitzungen entstanden, sind hier diejenigen abgebildet, die von Sandrarts Hand selbst stammen bzw. ihm zugeschrieben werden, sowie zwei Blätter von Matthäus Merian d. J.



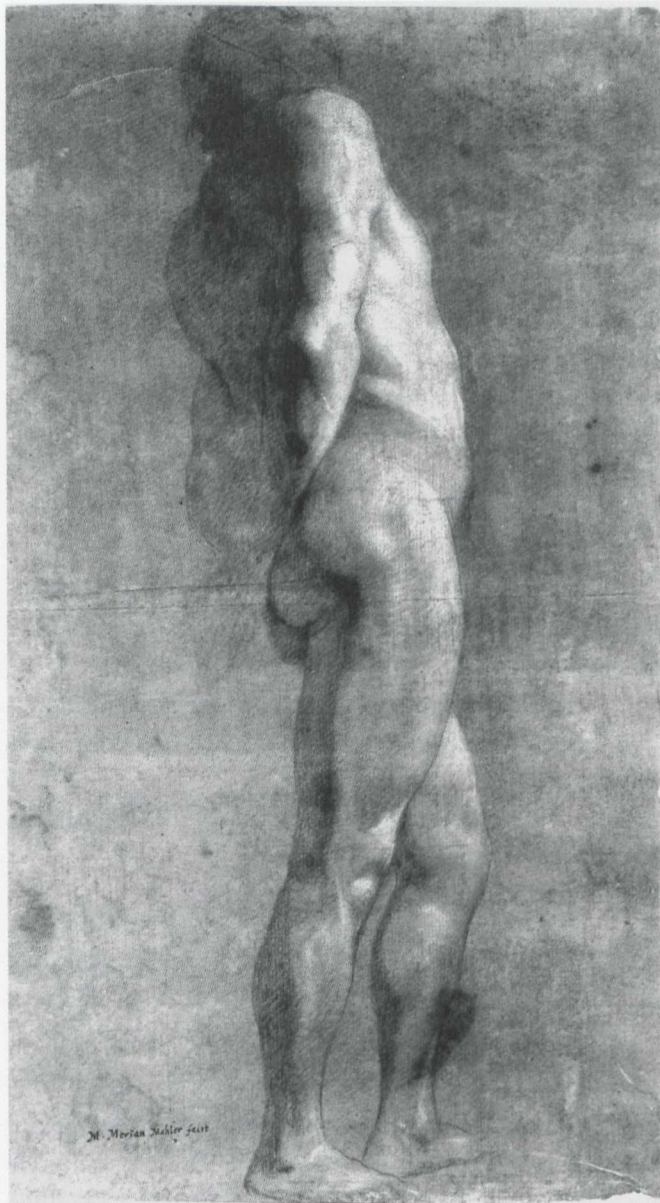


Abb. 45: Matthäus Merian d. J.: Stehender Männlicher Akt, beschriftet (eigenhändig?) „M. Merian Mahler fecit“, schwarze und weiße Kreide, 392 x 217 mm, Kunstsammlungen zu Weimar, KK 2325

42 Esther Meier: Ein Manifest moderner Künftlerausbildung. Die Akademiebilder von Johann Heiß, in: Wolfgang Meighörner (Hrsg.): Johann Heiß: Schwäbischer Meister barocker Pracht. Ausst.-Kat. Friedrichshafen, Zeppelin-Museum, Friedrichshafen 2002, S. 126–139.

43 Siehe Wolfgang Kemp: „... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen“. Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870. Ein Handbuch, Frankfurt a. M. 1979, und Andreas Tacke: „Raths=Herren, Geschlechter und Kaufleuthe“. Zur Rolle von Dilettanten beim Aufbau frühneuzeitlicher Kunstakademien und ihre Darstellungen in Akademiebildern, in: Ausst.-Kat. Friedrichshafen 2002 (s. Anm. 42), S. 140–149.

löst – fand das neue Ausbildungsmodell doch erstaunlich schnell Eingang in die Kunst, wie die zahlreichen Akademiebilder des Augsburger Malers Johann Heiß verdeutlichen.<sup>42</sup> Um die Kosten solch teurer Modellsitzungen wieder hereinzubekommen, gingen die Künstler dazu über, den Kreis der Teilnehmer für derartige Zeichnungsübungen zu erweitern und damit einem Laienpublikum zu öffnen.<sup>43</sup>

Es geht Sandrart nicht um die institutionelle Akademie, sondern vielmehr um jene Form, die man besser mit der informellen Künstlerakademie oder Zeichenschule („Reißschule“) bezeichnen kann, auch wenn sie – durch die Beteiligung von Dilettanten – mitunter das Wohlwollen der städtischen Obrigkeit genossen. Wichtig ist, dass die Herausbildung des Zeichenunterrichts für Laien den enormen Aufwand, der mit den ‚Lehrmitteln‘ in zunehmendem Maße für den eigenen Künstlernachwuchs und die Fortbildung getrieben werden musste, zum Teil wieder auffing.

Joseph Werner in Bern hat sich deshalb eine Sammlung von „Antiken“ zugelegt. Ihre Verwendung beschreibt er selbst in einem Brief vom September 1693: „[...] ,Nachts bey dem Licht, Academien halten, nach gipsinen alten Römischen und Griechischen Bildern zeichnen, [...]“.<sup>44</sup> Für unsere Fragestellung ist es zweitrangig, um welche ‚römischen und griechischen Bilder‘ es sich gehandelt hat, ob es Originale, Abgüsse (am verbreitetsten waren Gipsabgüsse) oder freie Nachbildungen waren.

Neben dem Berner Maler Joseph Werner statteten auch weitere deutsche Künstler – zuerst diejenigen, die Auslandserfahrung gesammelt hatten – ihre Ateliers für derlei Zwecke aus. Dies tat beispielsweise Johann Wilhelm Baur, wie auf seiner Zeichnung „Künstlerwerkstatt“ (Oxford) um 1636 zu sehen ist; sie entstand demnach noch in

44 Joh.(ann) Caspar Füssli: Geschichte der besten Künstler in der Schweiz, Bd. I, Zürich 1769, S. 250–280 (Joseph Werner), bes. S. 278. Zu ‚Antikensammlungen‘ zwecks Ausbildung des künstlerischen Nachwuchses vgl. 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: Barbara Eschenburg: Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus. Ausst.-Kat. Köln 2001, S. 55–70.





Abb. 46: Matthäus Merian d. J.: Studienblatt mit Oberkörper eines Jünglings, beschriftet von fremder Hand, schwarze und weiße Kreide, 186 x 155 mm, Kunstsammlungen zu Weimar, KK 2324

Italien.<sup>45</sup> Wir schauen in eine Werkstatt, es wird nach einem männlichen Aktmodell gezeichnet, an den Wänden sind Plastiken aufgestellt. Gleiches treffen wir im Atelier Johann Lingelbachs an, in welches wir im „Selbstbildnis mit Geige“ (Zürich) von 1650 blicken. Über dem musizierenden Maler ist ein Regalbrett angebracht, auf dem mehrere Skulpturen stehen, deutlich erkennbar ist die Reproduktion des Borghesischen Fechters.<sup>46</sup>

45 Siehe Régine Bonnefoit: Johann Wilhelm Baur (1607–1642). Ein Wegbereiter der barocken Kunst in Deutschland, (Phil. Diss. Heidelberg 1994/95) Tübingen/Berlin 1997, S. 127, Nr. Z 42, Abb. 264, und Johann Wilhelm Baur 1607–1642. Maniérisme et baroque en Europe, Ausst.-Kat. Musées de Strasbourg 1998, S. 155, Kat.-Nr. 59 mit Abb.

46 Siehe David A. Levine, Ekkehard Mai (Hrsg.): I Bamboccianti. Niederländische Malerrebellen im Rom des Barock, Ausst.-Kat. Köln/Utrecht, Mailand 1991, S. 231f., Kat.-Nr. 21.12 und Christian Klemm: Ein Maler im Atelier, in: Jahresbericht, Zürcher Kunstgesellschaft 1989, S. 78–81, Abb. 2.

Neben den uns bekannten „runden Bildern“ und (männlichen!) Aktmodellen waren bald schon weitere ‚Unterrichtsmittel‘ vonnöten. Joseph Werner aus Bern rühmte sich, dass der Schüler nirgends mehr der „dazu benöthigten Kunstsachen, Gemälden, Bildereyen, Kupferstichen, Büchern, beysammen finden wird, als bey mir; welches er ohne diese Gelegenheit zerstreuet, entfernt, in Italien, Frankreich, Teutschland und Holland, mit Gefahr, grossen Kösten, vieler Mühe und langer Zeit, und ohne richtige Anleitung zusammenklauben müßte, [...]“.<sup>47</sup>

Wie bei der Konfessionalisierung<sup>48</sup> bildeten sich zunehmend auch bei der Bildenden Kunst ‚nationale‘ Unterschiede heraus. Sandrart ging es bei seiner *Teutschen Academie* um die Propagierung von ‚deutschen‘ Künstlerheroen, was für Deutschland etwas völlig Neues darstellte. Dazu konzipierte er einen sozialen Status des Bildenden Künstlers, den es so im Alten Reich nicht gab und der sein Vorbild in einigen wenigen idealen Künstlertypen der italienischen Renaissance hatte. Das Sandrartsche Werk kann als Teil eines Programms zur Neuverortung des Künstlertums gelesen werden, ähnlich den Vorbildern Vasari (für Italien) oder van Mander (für die Niederlande).<sup>49</sup>

Als Keilriemen der versuchten Statusveränderung dienten unter anderem die Künstlerakademien (Zeichenschulen), also jene losen und informellen Kreise von Künstlern, die – oftmals zusammen mit Laien – dem gemeinsamen Zeichnen nachgingen. Sie gehören zwar zur Vorgeschichte der Institution „Kunstakademie“<sup>50</sup>, sollten mit diesen aber nicht gleichgesetzt werden. Sandrarts ‚Academien‘ sind quasi Chiffren eines versuchten, aber nicht vollzogenen Paradigmenwechsels in der frühneuzeitlichen Künstlerausbildung. Fakt ist aber auch, dass sie am Beginn einer zunehmenden Intellektualisierung deutscher Barockkunst stehen, die mit Sandrart begann, sich auf europäisches Niveau empor zu schwingen.

47 Füssli 1769 (s. Anm. 43), Bd. I, S. 277.

48 Birgit Ulrike Münch: Geteiltes Leid. Die Passion Christi in Bildern und Texten der Konfessionalisierung: Nordalpine Druckgraphik von der Reformation bis zu den jesuitischen Großprojekten um 1600, (Diss. Phil. Trier 2007) Regensburg 2009.

49 Vgl. Roeck 2002 (s. Anm. 9), S. 5.

50 Marc Deramaix, Perrine Gaillard-Hallyn, Ginette Vagenheim, Jean Vignes (Hrsg.): Les académies dans l'Europe humaniste. Idéaux et pratiques, Genf 2008.