

ROMA QUANTA FUIT
IPSA RUIVA DOCET



Ermels und der ›Sandrart-Kreis‹ Überlegungen zu einem Maler im Umfeld der frühen Nürnberger *Academie*

Anna Lisa Schwartz

Johann Franciscus Ermels (1641-1693) gehörte zu einer Reihe von Künstlern, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nach Nürnberg kamen und sich dort niederließen.¹ Die Stadt an der Pegnitz hatte durch die Feierlichkeiten 1649/50 anlässlich des Friedensexekutionskongresses² einen kulturellen Aufschwung erlebt und Maler aus allen Regionen in und außerhalb des Reiches anzogen. Dieser Zustrom hielt auch noch im dritten Viertel des 17. Jahrhunderts an, in dem Ermels in die Reichsstadt kam und dort sein Meisterrecht erhielt. Seine Niederlassung in Nürnberg überschneidet sich mit einer Phase, in der die Nobilitierungsversuche der Maler und die Loslösung vom zunftgebundenen Handwerk ihre Anfänge nahmen.³

Wie wenig dieser von der Mosel kommende Landschaftsmaler bisher in der Forschung Beachtung fand, zeigt der vorliegende Band. Auch sein zeichnerisches Œuvre, um das es in diesem Beitrag vorwiegend gehen soll, fand bisher nur im Rahmen von Bestands- und Ausstellungskatalogen Beachtung.⁴ Das mag durchaus an dem Umstand liegen – und das sei an dieser Stelle vorweggenommen – dass Ermels nur in wenigen schriftlichen Quellen für uns greifbar ist. Dennoch lohnt eine Rekonstruktion seiner Kontakte zu anderen Künstlern und seine Verbindungen zur ersten Malerakademie, die auf deutschem Boden gegründet wurde.

Die frühe Nürnberger Akademie

Entgegen den ersten Malerakademien in Italien entwickelten sich ihre Pendanten im deutschsprachigen Raum erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. In Nürnberg war die Gründung eng an Künstler gebunden, die von außerhalb kamen und in Konkurrenz zu den durch die städtische Malerordnung geschützten Handwerkern standen. Daraus motiviert gründete sich 1661/62 eine private Zeichenakademie. Initiatoren waren Jakob von Sandrart (1630-1708), der Nürnberger Ratsherr Joa-

Abb. 56: Johann Jacob von Sandrart nach Joachim von Sandrart: Römische Ruinen, Kupferstich, 1679, in: Sandrart 1675-1680, Bd. 2.

1 Vgl. Tacke/Timann 2014. Vgl. Tacke 2012.

2 Vgl. Oschmann 1991. Zu den Festen siehe Laufhütte 1998.

3 Siehe hierzu grundlegend Schwemmer 1973 und Tacke 2001.

4 Siehe etwa Höhn 1939, S. 173-174. AK Nürnberg 1992 S. 164, Kat.-Nr. 67 und S. 176, Kat.-Nr. 73 sowie Kat.-Nr. 88-100, in: BK Stockholm 1972.



*Aigentliche Topographia des ienigen Schießens, welches ein Allen Ehrenvesten Rathe der Statt Nürnberg Sonstags den 21. August dieß ablauffenden 1614. Taxt vber Burgerrecht
Zu sonderbarer uezung und ergötzlichkeit mit Sieben Großen Felder-Flucken, Falschken, gerade vor der Statt, uff S. Johannis Schießplatz angesetzt.
Wolken gedachtem einem Allen Ehrenvesten Rathe seinen spezierenden geßig. heim zu sondern vnderbenigen ehren und Kunstigen Potentier zu langwierigem ange-
laucken proprio Marte verfertige durch Petrum Isselburg Agrippin.*

Abb. 57: Peter Isselburg: Aigentliche topographia dess ienigen Schießens [...], Radierung, 1615.

5 Vgl. Tacke 2002, Will 1762, S. 9: »Selbst der Herr von Nützel hat in den Versammlungen zu seinem Vergnügen mit gezeichnet.«

6 Vgl. Kluxen 1999, S. 169.

7 Vgl. Schultheis 1857, S. 85-86.

8 Vgl. Klemm 1986, S. 13-15.

9 TA 1675, Lebenslauf, S. 5. Siehe auch Tacke 2012c, S. 107-108.

chim Nützel (1629–1671) und Elias von Goedler (1620-1693). Der Kreis aus Künstlern und Dilettanten (zu denen etwa auch Nützel selbst zählte),⁵ traf sich vorwiegend im kleinen Kreis zum Zeichnen nach dem lebenden Modell, häufig in privatem Ambiente.⁶ Hierzu traf man sich entsprechend auch im privaten Ambiente, anfänglich im Wohnhaus Sandrarts. Mit dem Ableben Nützels begann sich der Kreis aufzulösen und erst zehn Jahre später unter Führung Joachim von Sandrarts (1606-1688) neu zu formieren.⁷ Sandrarts künstlerische Karriere führte ihn bereits zu Beginn seiner Ausbildung von Frankfurt nach Nürnberg, wo er bei Peter Isselburg (1568-1630) (Abb. 57) das Handwerk des Kupferstechers erlernte. Die Lehre führte er anschließend in Prag bei Aegidius Sadeler (1568-1629) weiter. Um 1625 wandte sich Sandrart davon ab und begann eine Malerausbildung in der Werkstatt des Utrechter Caravaggisten Gerrit van Honthorst (1592-1656).⁸ Dort lernte er erstmals im Umfeld einer Akademie, wie er in seinem Lebenslauf selbst berichtet:

»Allhier machte Er die Mahlerey-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.«⁹



Abb. 58: Aegidius Sadeler: Porträt des Musikers Christoph Harant, Kupferstich, 1597/1627.

Es folgten Kontakte zu Peter Paul Rubens (1577-1640) und ein Aufenthalt im Geburtsland der Akademien: Von 1629 bis 1635 arbeitete Sandrart in Italien, die längste Zeit in Rom.¹⁰ Aus dieser Zeit sind einige Nachzeichnungen nach antiken Bauwerken und Statuen erhalten, wie die des Vaters aus der vatikanischen Laokoongruppe. Sie diente als Vorlage für den Kupferstich im zweiten Buch über die Bildhauerei in Sandrarts *Teutscher Academie* (Abb. 59).¹¹ Nach Aufenthalt in Amsterdam ließ sich Sandrart in Stockau und Augsburg nieder, bis ihn die Ausführung des Friedensmahls anlässlich des Exekutionstages 1649 wieder nach Nürnberg führte.¹² Es sollte aber noch bis zum Tod seiner ersten Frau andauern, bis er 1674 endgültig wieder in die Reichsstadt übersiedelte.¹³

Die erwähnte Erneuerung der *Academie* erfolgte im Jahr 1672 zusammen mit dem Mathematicus, Astronom und

10 Vgl. Klemm 1986, S. 15-18.

11 TA 1675, I, Buch 2 (Skulptur), Tafel c (nach S. 26). Sandrart über den Grund, warum er gerade diesen Ausschnitt aus der Skulpturengruppe wählte: »also in dem alten nackenden Laocoon, die große Vollkommenheit eines alten Mannes«, siehe TA 1675, I, Buch 2 (Skulptur), S. 34.

12 Joachim von Sandrart, Das Friedensmahl, 1649, Öl auf Leinwand 290 x 445 cm und Seitentafeln Öl auf Holz 291,5 x je 40 cm, Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen, Inv.-Nr. Gm 9. Siehe auch Doris Gerstl: Sandrarts »Friedensmahl«, in: AK Nürnberg 1998, S. 26-30, Kat.-Nr. 10.

13 Vgl. TA 1675, Lebenslauf, S. 13-24.



Maler Georg Christoph Eimmart (1638-1705) und Johann Paul Auer (1636-1687). Es entstand

»eine ziemliche zahlreiche Academie von jungen Leuten, Künstlern und andern Liebhabern [...] daselbst dann bei denen langen Winternächten, wöchentl. 3 bis 4 Abend nach dem Leben gezeichnet wurde.«¹⁴

Abb. 59: Johann Jakob Thurneysen nach Joachim von Sandrart: Laokoon, Kupferstich, 1675, in: Teutsche Academie, Bd. 1, Tafel c (nach S. 26).

¹⁴ Schultheis 1857, S. 86.

¹⁵ Schultheis 1857, S. 87.

¹⁶ Vgl. Peltzer 1925, S. 147.

In dieser Form bestand die *Academie* durchgängig bis 1699 und bezog ein Zimmer im Katharinenkloster.¹⁵ Einen Eindruck vom Zeichenunterricht vermittelt ein Kupferstich in einer späteren Ausgabe der *Teutschen Academie* aus dem Verlag Johann Andreas Endters, die zwischen 1768 und 1775 in acht Foliobänden erschien.¹⁶ Auf dem Exemplar im Germanischen Nationalmuseum ist handschriftlich vermerkt »Mahleracademia Zimmer im Catharinen Closter mit Zeichnungscholarium ...« (Abb. 60).



Vor dem Betrachter öffnet sich ein kreisrunder Raum. Der in der oberen Bildecke drapierte Vorhang vermittelt den Eindruck, Zeuge eines Treffens hinter verschlossenen Türen zu sein. Auf einem runden Podest steht ein männliches Aktmodell der in übertriebenem Kontrapost und pathetischer Kopfhaltung nach seinem Schwert greift. Gegenüber sitzen und stehen eine Reihe von Männern, die die Figur studieren. Sie zeichnen nach dem Modell, vermessen seine Proportionen und diskutieren über ihre Studien. Neben der äußersten Person am linken Rand liegt ein Schnitzmesser, das der Maler zum Schärfen seines Zeichenutensils benötigt.¹⁷ Hinter der Gruppe hängen Mantel und Degen an der Wand: Hier sind auch Dilettanten am Werk. Dennoch birgt das Geschehen weitere Hinweise auf die beinahe wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Malerei. Links vorne im Schatten versteckt liegt eine Kiste mit Büchern, die auf die theoretischen Grundlagen der Malerei verweist. Damit eröffnet der Stecher den Diskurs, aus dessen Umfeld sich 1661/62 die Nürnberger *Academie* gründete. Wir dürfen in diesem Stich kein Abbild einer realen Zeichensitzung sehen, wie es auch für die

Abb. 60: Mahleracademia Zimmer im Catharinen Closter mit Zeichnungsscholarium, Illustration aus Joachims von Sandrarts *Teutsche Acadmie* (Nürnberg: 8 Bde. zwischen 1768-1775) Bd. 6, S. 179, Kupferstich mit handschriftlicher Notiz, 23,7 x 23,5 cm (Blatt). Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. HB 25777, Kapsel-Nr. 1365 (Foto: Monika Runge).

17 Dabei mag es sich um Rötzel handeln, wie zwei Akademiegemälde von Johann Heiss und Johann Heinrich Schönfeld zeigen, siehe Christine Rabensteiner: Eine Akademieklasse, in: *AK Nürnberg* 1998, S. 246-248, Kat.-Nr. 170 und Angelika Lorenz: Eine Kunstakademie, in ebd. S. 249-250, Kat.-Nr. 172.

Akademiegemälde des schwäbischen Malers Johann Heiß zutrifft.¹⁸ Zwar fehlt die nach antiken Vorbildern gestaltete Kleidung der Akademieschüler und die Orientalen, die in Heiß Gemälde mit aufgenommen sind. Dennoch bleibt der Vorhang, der die Bildszene nicht nur rahmt, sondern auch eine Distanz zum Betrachter schafft, erhalten.

Die Auseinandersetzung zwischen den »Virtuosen« und den zunftgebundenen Malern ist in der Forschung bisher gut untersucht.¹⁹ Dennoch soll eine der zentralen Stellen aus den Ratsverlässen zitiert werden, um die Bedeutung der Zeichentreffen in den *Academien* zu verdeutlichen:

»Soll man in das löbliche Rugs=Amt nun einen Bericht geben, weil zwischen Virtuosen, welche ihre Meisterschaft durch Reißer erlanget, und gemeinen Mahlern billig ein Unterschied zu halten.«²⁰

Der Begriff »Reißer« bzw. Handriss meint im 17. Jahrhundert die Handzeichnung. So verwendet ihn auch Sandrart in einer zentralen Passage in der *Teutschen Academie*:

»daß die Zeichenkunst/ (als die bey den Alten/ Reissen genandt war) die rechte und einige Mutter und Nährerin unserer dreyer Künsten ist/ und aus der Vernunft/ durch gewisse imagination, oder Einbildung/ in dem Verstand/ zuvorderst alles formirt, was hernacher durch die Hand zu Papier gebracht wird. Dieser erkenntliche Entwurf/ und concept unserer Ideae, oder Sinn-Musters/ welches wir/ im Gemütgleichsam ausgebreitet vor Augen stellen/ soll vor allem befördert werden/ also; daß man gleich anfangs einer zierlichen saubern Zeichen-Manir und Handlung/ es sey gleich mit der Feder/ Kreiden/ oder Pense/ zu dieser edlen Zeichenkunst/ sich beflisse und gewöhne/ dardurch vor allem erlerne/ die Bilder als allerhöchste Schul/erkennen/ den Anfang machen nach guten Kupferstichen und Handrissen/ ferner nach erhabenen runden und stillstehenden Bildern/ oder Statuen von Marmel/ Gyps und folgends nach dem Leben selbst/ so wol der nackenden als bekleidten Leiber. Gleichwie einer nun/ durch die Academische Übung [sic!]/ die Wolerfahrenheit hierinne suchen muß: also wird hierzu sonderlich erfordert daß man alle Stellungen/ Maß/ und Ordnung eines gerechten Bildes erfahre/ auch das grosse und mittelere Liecht/ samt dem Schatten und Widerschein/ vernünfftig ergreiffe.«²¹

18 Vgl. Meier 2002.

19 Vgl. Verhältnisse der Nürnberger Maler 1825. Schwemmer 1973. Tacke 2001.

20 Schrötter 1908, S. 16. Ratsverlass vom 26. August 1700.

21 TA 1679, III (Malerei), S. 12.

Sandart lehnte sich mit seinen Ausführungen über das Zeichnen an den *disegno* Begriff Vasaris an, wie bereits Sponzel nachweisen konnte.²² Die Zeichnung ist dabei nicht nur »eine rechte Mutter ist mehr-ermeldter unserer dreyen Künste«. ²³ Ihre Aneignung und Ausführung – und das ist der entscheidende Unterschied zwischen Zunftausbildung und Virtuose, wie ihn der eingangs zitierte Ratsverlass von 1700 nennt – erfolgt durch die theoretische Weiterbildung in der Auseinandersetzung mit Anatomie und Proportionslehre sowie dem Zeichnen nach dem lebenden Modell in den *Academien*. Das gilt für die drei erwähnten Künste gleichermaßen, wie Sandart über die Ausbildung zum Bildhauer berichtet:

»Damit er nun hierin perfect werde/ so dient ihm wol die Natur und das Leben/ wann er aus den Academien ämsig nachzeichnet.«²⁴

Ein didaktischer Impetus ist dabei unverkennbar, wenn Sandart ein Stufenmodell im Erlernen des Zeichnens konstruiert: Kopien nach Kupferstichen oder anderen Handzeichnungen, dann nach Statuen und Gipsmodellen und schließlich als höchste Kür das Aktzeichnen.

»Es ist über alles am bästen und nutzlichsten/ wann man an nakenden/ so wol Manns- als Weibspersonen/ auch Kindern/ im zeichnen/ wie vorgemeldet/ sich geübt und erfahren machet.«²⁵

Auch in einem zeitgenössischen Zeichenbuch steht die theoretische Auseinandersetzung im Mittelpunkt. Im Nürnberger Verlag Paulus Fürst²⁶ (1608-1666) erschien 1656 die *Theoria artis pictoriae, Das ist: Reiß-Buch: bestehend in kunstrichtiger, leichter und der Natur gemässer Anweisung zu der Mahlerey*.²⁷ Das Werk steht in der Tradition der Zeichenbücher im deutschen Sprachraum, die seit Beginn des 17. Jahrhunderts entstanden und große Passagen ihrer italienischen Vorgänger rezipierten. So stammen auch die hier angehängten Kupfertafeln aus verschiedenen Vorlagen.²⁸ Der Inhalt konzentriert sich auf die theoretischen Grundlagen der Malerei und die Anlage von Gesicht und Körperteilen anhand proportionaler Vergleiche. So ergänzen sich die auf italienische Vorbilder zurückgehenden Zeichenbücher mit dem von Sandart geforderten Schwerpunkt auf der theoretischen Ausbildung.

22 Vgl. Sponzel 1889, S. 6. Siehe auch Klemm 1986, S. 40-41.

23 TA 1675, I, Buch 3 (Malerei), S. 60. Gemeint sind Bildhauerei, Architektur und Malerei.

24 TA 1679, II (Skulptur), S. 4.

25 TA 1675, I, Buch 3 (Malerei), S. 62.

26 Fürst war hauptsächlich als Kunstführer tätig, verlegte aber auch Bücher. Diese sind in den Frankfurter Messkatalogen verzeichnet. Zu Fürst und insbesondere seinem Kunstverlag siehe Hampe 1915. Weiterhin Paas 2015.

27 Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Bibliothek, Sign. 8° K. 254 d. Ein unvollständiges Exemplar in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, siehe Verzeichnis der im deutschen Sprachraum erschienenen Drucke des 17. Jahrhunderts Nr. 14:695205V.

28 Vgl. Pfisterer 2009.

Ermels künstlerisches Umfeld

Leider sind wir über die frühen Mitglieder der privaten *Zeichenacademie* nur spärlich informiert. Bei dem ›Goldenen Buch‹ handelt es sich um eine handschriftlich erhaltene Abhandlung²⁹ über die Frühzeit der *Academie*, die der damalige Direktor Johann Daniel Preißler (1666-1737) 1724 begann. Dazu gehören Porträtmedaillons der Förderer und Vorsteher der Zeichenschule bzw. frühen *Academie*, die zu Beginn des 18. Jahrhunderts unter städtisches Protektorat gestellt worden war. Daher verwundert es nicht, dass Künstler wie Ermels und etwa Willem van Bommel (1630-1708), die beide im Gründungsjahr der Zeichenschule nach Nürnberg kamen, nicht mit einem Konterfei bedacht wurden. Auch schweigt die Abhandlung über die genannten Künstler. Gleiches gilt für die zweite Quelle, ein Vortrag den der Akademiedirektor Georg Andreas Will (1727-1798) anlässlich des einhundertjährigen Bestehens über *Die Geschichte der Nürnbergschen Maler=Academie* hielt.³⁰ Darin verweist er explizit darauf, dass er unter einer Auflistung von »Akademisten«, die er darin gibt, nur jene Beteiligte des 18. Jahrhunderts meint. Denn zu dieser Gruppe »gehören die, so als Schüler und Anfänger in der Akademie mitzeichnen, nicht.«³¹ So bleibt nur die Möglichkeit, das künstlerische Umfeld zu rekonstruieren, das Johann Franciscus Ermels in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Nürnberg vorfand.

Innerhalb der reichsstädtischen Ordnung wurden Tätigkeiten und Belange der Maler einerseits in den Ratsverlässen festgehalten, andererseits in den Protokollen des für die Maler zuständigen *Rugsamtes* und den in der Zunft geführten Malerbüchern. Letztere sind für Nürnberg verloren und nur noch in Abschriften erhalten. Die Publikation *Der Mahler Ordnung und Gebräuch in Nürnberg* berücksichtigt diese breite Quellenlage mit einem großen Anteil an Volltexttranskriptionen. Ermels ist seit 1660 in der Reichsstadt nachweisbar, wie wir durch Johann Gabriel Doppelmayrs *Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern* wissen.³² Doppelmayr vermerkt darin, dass Ermels und der gebürtig aus Regensburg stammende Eimmart »da sie nach Nürnberg gekommen, eine zeitlang bey Daniel Preißlern in der Kost gewesen.«³³ Dadurch kannte Ermels nicht nur einen der akademischen Neubegründer von 1672, sondern auch den Stammvater einer bekannten Malerdynastie, die in der Folgezeit einige der Akademiedirektoren stellen sollte. Preißler war etwa zehn Jahre vor Ermels bereits in Nürnberg und erhielt im

29 Das Original der Stadtbibliothek Nürnberg Nor. K. 545 heute als Leihgabe in der Akademie der Bildenden Künste Nürnberg. Abgedruckt in Schultheiss 1857. Siehe Tacke 2012a, S. 36.

30 Vgl. Will 1762.

31 Will 1762, S. 18, Anm. n).

32 Ein Exemplar mit handschriftlichen Ergänzungen, welche wohl zum Zweck einer zweiten Auflage angefertigt wurden, in der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums, Sign. Hs 108571.

33 Tacke 2001, S. 399.

47

Königs Ferdinandi III. Bildniß ganze Statu gemacht von Jo-
 hann von Sandrat, welches er in seinem Testament als ein
 Leat auf das Ratffanzß verfaßt
 Unter den Pilaren der Fenster sind noch
 4 Gemälde von hisigen Meistern als Probstücke damaliger
 Ordnung gemas nach gutten Kupferstichen gemacht, ist also
 1. Ein Fronkung der Costen Sairi von altem Melchior Krieger
 2. Die Samariterin mit Christo bey dem Brunnen, von Joh. Ermels.
 3. Das Abmahl im
 4. ein Marien Bild, von unbekantem altem Meistere.

März 1654 das Meisterrecht. Seit 1662, dem Gründungsda-
 tum der Academie, war er Genannter des Größeren Rates.³⁴
 Ermels selbst erhielt im Oktober 1661 das Meisterrecht, wie
 ein Verzeichnis der abgegebenen Probstücke zeigt:

»12. Johann Ermelein, den 8. Octobris anno 1661. Das ver-
 fertigte Produkt: das Gespräch Christi mit dem samariti-
 schen Weib bey dem Jacobsbrünlein.«³⁵

Sein Meisterstück befand sich noch zu Beginn des 18. Jahr-
 hunderts im Nürnberger Rathaus. Das lässt sich durch ein
 handschriftliches Manuskript von Georg Jacob Lang verifizie-
 ren, welches im Original und in einer Abschrift in der Stadtbi-
 bliothek Nürnberg verwahrt ist.³⁶ Das Schriftstück liefert eine
 Aufstellung aller sich im Rathaus befindlichen Gemälde, ih-
 rem Anbringungsort und ob es sich um ein Probstück handel-
 te. Nach einem Zimmer, in dem etwa Nicholas Neufchâtel's
 (1527-1584) Porträt Johann Neudörfers (1497-1563) und die
 beiden Kaiserbildnisse Albrecht Dürers (1471-1528) hingen,
 befanden sich

»Unter den Pilaren der Fenster [...] 4 Gemälde von hisigen
 Meistern als Probstücke damaliger Ordnung gemas nach gu-
 ten Kupferstichen gemacht, ist also [...] 2 Die Samariterin
 mit Christo bey dem Brunnen, von Joh. Ermels.«³⁷

Abb. 61: Georg Jacob Lang, Aus-
 führliche Beschreibung aller auf
 dem Rat=Hauß...befindlicher
 großer und kleiner gemalden...,
 Nürnberg 1711. Stadtbibliothek
 Nürnberg, 2° Will.I.1035, fol.
 4r. Hier der Ausschnitt mit der
 Nennung von Ermels Probstück
 unter 2.

34 Vgl. Tacke 2001, S. 538-539.

35 Zitiert nach Tacke 2001.

36 Vgl. Lang 1711.

37 Ebd. fol. 4r. Sowohl das
 Porträt des Nürnberger Schreib-
 meisters mit seinem Schüler
 Inv.-Nr. Gm1836 (Leihgabe der
 Bayerischen Staatsgemaldes-
 ammlungen München), als auch
 die beiden Kaiserporträts Inv.-
 Nr. Gm167 und Gm168 (Eigen-
 besitz) befinden sich heute im
 Germanischen Nationalmuseum
 Nürnberg.



Abb. 62: Joachim von Sandrart, Männerakt, Rötel weiß gehöht auf braunem Papier, 1672. Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. KK 6198 (Foto: Museumsfotograf).



Abb. 62a: Sitzender männlicher Ganzakt, nach rechts, halb vom Rücken gesehen, mit auf den Kopf gelegten Händen, schwarze Kreide, weiß gehöht auf blauem Papier, 400 x 262 mm (Blatt). Erlangen, Universitätsbibliothek, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. H62/B 694.

38 Ebd. fol. 5v: »In der hintersten Kammer findet man mehrentheils gute und schlechte Probstücke, von alten und neuen hiesigen Mahlern, umbst noch einiger alten Gemälde, und sind folgendermaßen rangirt [fol. 5r] Nr. 1 [...] über der Thür eine gar schöne Landschaft von dem alten Wilh. Von Bömel«.

39 Ratsverlass Nr. 2522, Bl. 31v, zitiert nach Tacke 2001, S. 399.

Lang beendete seine Auflistung mit einer Kammer, in der sich der Großteil der Meisterstücke befunden hat, u.a. auch ein Gemälde von van Bommel und das Probstück von Johann Hauer (1586-1660).³⁸ Wenig ist sonst über das Leben des Künstlers von der Mosel bekannt. Wir wissen aus einem weiteren Ratsverlass, dass Ermels Zeichenunterricht gab:

»Johan Barthl Eichler von Hamburg, ist noch sechs wochen erlaubt worden, daß er sich beÿ N. Ermel, Maler alhie aufhalten, und das abzeichnen lernen möge.«³⁹

Was hier genau unter »abzeichnen« zu verstehen ist, ist aus dem Eintrag nicht rekonstruierbar. Dennoch ist nicht

unwahrscheinlich, dass fremde Maler auf ihrer Durchreise Kontakte zu Mitgliedern der *Academie* aufbauten und an den informellen Zeichentreffen teilnehmen. Auch Sandrart berichtet in seinen Künstlerviten nur spärlich über Ermels, der

»in Landschaften/ sondern auch in schönen Figuren/ Gebäuden und andern Zierlichkeiten/ damit er seine Landschaften bereichert/ vortreflich«

gewesen sei und lässt sogar die große Auftragsarbeit für den Muffel-Altar in St. Sebald unerwähnt.⁴⁰ Zuletzt sei noch ein Stammbuch von Johann Jacob Müller aufgeführt, welches zahlreiche Einträge von Zeitgenossen und bekannten Akademiemitgliedern enthält, einen Eintrag von Ermels aber vermissen lässt.⁴¹ Bleibt also vorerst nur eine Spurensuche in Ermels zeichnerischem Werk.

Akademische Studienblätter

Nach den Ausführungen über die Rolle der Zeichnung für die *Academie* stellt sich die Frage, ob sich Akademiestudien von Ermels erhalten haben. Tacke wies in einem Aufsatz darauf hin, dass ein Großteil der Akademiezeichensammlungen noch nicht aufgearbeitet ist.⁴² Die drei größten Bestände mit Nürnberger Provenienz befinden sich in Braunschweig, Erlangen und Wolfegg. Hinzu kommt ein Band in der Bayerischen Staatsbibliothek.⁴³ Einen so geschlossenen Bestand, wie er sich für das frühe 18. Jahrhundert nachweisen lässt, ist bisher nicht bekannt.⁴⁴

Im Braunschweiger Kupferstichkabinett befinden sich zwei Bände mit insgesamt 298 akademischen Zeichnungen. Sie sind beinahe alle in Kreide ausgeführt, mit weiß gehöht und ein Großteil auf blauem Naturpapier gezeichnet. Während die Studien des ersten Bandes hauptsächlich aus der Hand eines Künstlers zu stammen scheinen, gestaltet sich der Inhalt des zweiten Bandes heterogener.⁴⁵ Heraus sticht der in Rötel ausgeführte männliche Akt Joachim von Sandrarts, datiert auf das Jahr 1672 (Abb. 62). Der gewählte Ausschnitt der linken Körperhälfte, des Rückens und Teile des rechten Arms ermöglichen eine ideale Beobachtung verschiedener Muskelpartien. Hinzu kommt die spannungsvolle Drehung des Oberkörpers, während der rechte Arm nach hinten gestützt ist und der linke das Gewicht des Torsos wiederum auf das ausgestellte Bein verlagert. Ähnliche Aktstudien Sandrarts befinden sich auch in dem genannten Bestand

40 TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 338. Laut Eiermann 2007, S. 109 fertigte Ermels Staffagefiguren für die Landschaften von Bemmels an. Sandrart besaß selbst ein Gemälde von Ermels, wie die Aufzeichnungen über die »Sandrartische Kunstkammer« zeigen, vgl. TA 1679, II (Skulptur), S. 87 »Von Ermel/ eine Compagnie.«
41 Siehe BK Braunschweig 1997, S. 139-143, Kat.-Nr. 58. Darunter »W. Bommel. Ein Landschafts Mahler in Nürnberg fol. 28«, »Georg Christoph Eimar, Mathematicus und Kupferstecher in Nürnberg fol. 83« »J.O. Harmes. HofMahler in Braunsch. Berühmt in Architektur und Mahlerei fol. 37« »J. Murrer. Berühmter Historien Mahler in Nürnberg« fol. 48 und einige ihrer Schüler.

42 Vgl. Tacke 2006, S. 110.

43 München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Icon. 366. Er enthält die Vorzeichnungen zu den gestochenen Porträtmedaillons der Künstlerviten und einige Zeichnungen darunter auch Studien. Siehe hierzu Peltzer 1925 und Tacke 2012a, S. 103-107.

44 »Hand-Risse Welche in alhiesiger Nürnbergischen Kunst-Accademia des Mahlere in den Sommer bey Tag nach den Leben gezeichnet worden« von Johann Martin Schustern (1706), Sign. 2° St.N. 227 und zwei Bände »Hand-Risse Welche in alhiesiger Nürnbergischen Kunst-Accademia der Mahlere ... / nach den Leben gezeichnet worden« von dem damaligen Akademiedirektor Johann Daniel Preißler (1712), Sign. 2° St.N. 221. Zur Zeichenschule siehe Eiermann 2001 und Luther 2012.

45 Vgl. BK Braunschweig 1997, S. 59-60, Kat.-Nr. 3-4.



Abb. 63: Johann Franciscus Ermels: Hirte und Hirtin mit Lamm, Rötel auf Papier, 15,3 x 21,5 cm (Blatt). Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. Hz 3288, Kapsel-Nr. 568 (Foto: Monika Runge).

46 Vgl. BK Erlangen 1929, S. 166-168, Kat.-Nr. 669-686.

47 TA 1675, I, Buch 3 (Malerei), S. 61. Diese Passage ist an Vasaris Viten angelehnt, siehe Sponcel 1889, S. 6.

48 BK Erlangen, S. 169, Kat.-Nr. 694-696.

in der Bayerischen Staatsbibliothek. Das kleine Konvolut in der Universitätsbibliothek Erlangen ist aus zwei Gründen interessant. Einerseits besteht es aus 18 Zeichnungen nach wahrscheinlich Gipsmodellen, die die Köpfe eines bärtigen Alten, eines Fauns und eines Kindes aus verschiedenen Positionen zeigen.⁴⁶ Alle sind auf blauem Papier in Kohle ausgeführt und weiß gehöht. Sandrart äußert sich in seiner *Teutschen Academie* nicht nur zum Zeichnen nach dem lebenden Modell, sondern auch über die natürliche Nachahmung antiker Vorbilder:

»Natürlichkeit/ macht den Künstler groß/ excellent, ruhmreich und gepriesen. [...] einen wilden abscheulichen und furchtsamen Faunum und Satyrum, oder anders dergleichen plumpes/ also natürlich nachmahlen/ daß man leben und mahlen nicht wol unterscheiden kan/ das macht lobwürdig/ und zeuget von der Vollkommenheit.«⁴⁷

Hinzu kommen diverse Aktstudien, darunter drei männliche Ganzkörperakte, zwei davon stehend bzw. gehend.⁴⁸ Ähnlich den Kopfstudien sind die Zeichnungen mit Kohle oder Kreide auf blauem Papier angebracht, teilweise weiß gehöht. An Sandrarts Braunschweiger Studie (Abb. 62) erinnert ins-

besondere der männliche Rückenakt (Abb. 62a). Auch hier sitzt das Modell auf einer Erhöhung, mit Rücken und einer Körperseite dem Betrachter zugewandt. Sein angewinkeltes Bein steht nur auf den Fußspitzen. Seinen Kopf hat er mithilfe seiner Hände zum Brustkorb gezogen, wodurch sich ein besonderer Fokus auf die Rückenmuskulatur ergibt. Die Binnenstruktur der Zeichnung ist wesentlich schwächer ausgeführt als in Sandrarts Beispiel, die Muskelpartien nicht zusätzlich durch Schraffur betont. Die Beziehung zu den genannten Rückenakten in München und Braunschweig ist unverkennbar, zumal die gleichen Zeichen- und Trägermaterialien Verwendung fanden.

Der mit Abstand größte Bestand an Akademiezeichnungen befindet sich in der Kunstsammlung der Fürsten Waldburg zu Wolfegg und Waldsee. Die Handzeichensammlung legte Maximilian Willibald von Waldburg-Wolfegg (1604-1667) an. Sie besteht aus elf – beinahe gänzlich in ihrer Originalstruktur erhaltenen – Foliobänden.⁴⁹ Für den Zusammenhang zur Nürnberger *Academie* ist vor allem der 19. Band von Interesse, enthält er doch »Accademia und andere Hand-Riss«.⁵⁰ Max Willibald hatte nachweislich Kontakte nach Nürnberg, welches das nächstgelegene Zentrum für Druckgraphik bildete. Zu seinen Verbindungen zählen der in der Mitte des 17. Jahrhunderts führende Kunsthändler Paulus Fürst⁵¹ und über einen seiner Brüsseler Agenten, Joachim von Sandrart.⁵² Auch wenn sich keine akademischen Studienblätter von Ermels erhalten haben, wird er an den Zeichensitzungen teilgenommen haben. Diese Vermutung stützt eine Aussage Sandrarts im Kapitel über die Landschaftsmalerei. Die Kenntnis der Natur ist hier der Schlüssel zur getreuen Nachbildung der Landschaft, die sich erst durch das Zeichenstudium ausbildet:

»Die Landschaft-Mahler/ haben hierinn/ indem sie viel nach dem Leben gezeichnet/ sich wol-erfahren gemacht: maßen sie solcher Handriße sich nachmals überall bedienen können.«⁵³

Unter dem Text befindet sich ein Kupferstich, der Maler beim Abzeichnen des Septimius Severus Bogen in Rom zeigt.⁵⁴ Wenden wir also den Blick zum Abschluss unserer Ausführungen auf Ermels' Zeichnungen.

Ermels als Zeichner

Ermels Œuvre, dessen Gesamtbearbeitung insgesamt noch aussteht, besteht neben einer Reihe von Gemälden vor al-

49 Zur Handzeichnungssammlung siehe Falk 2003.

50 Ebd. S. 13.

51 Vgl. Brakensiek 2003, S. 213, Anm. 795.

52 Vgl. Vochezer 1907, S. 987. Laut Falk 2003, S. 16.

53 TA 1675, I, Buch 3 (Malerei), S. 71.

54 Siehe Mazetti 2005, S. 98.

Abb. 64: Johann Franciscus Ermels: Bewachsene antike Ruinen, Feder in braun, grau laviert auf Papier, 275 x 195 mm (Blatt). Rijksmuseum Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv.-Nr. RP-T-1965-199.



55 Hollstein German Bd. 8, S. 33-34.

56 U.a. Albertina Wien, Graphische Sammlung der Universität Erlangen, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud Köln, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Herzog-Anton-Ulrich Museum Braunschweig, Cabinet des Dessins im Louvre, British Museum, Szépművészeti Múzeum Budapest, Nationalmuseum Stockholm, National Gallery of Art Washington und Rijksmuseum Amsterdam.

57 Johann Franciscus Ermels, Zwei Reiter und Hund in einer Landschaft, Kreide auf Papier, 16,9 x 23,3 cm (Blatt). Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Courboud, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. Z 258.

58 Eine weitere, allerdings zusätzlich in schwarzer Kreide in der Graphischen Sammlung der Universitätsbibliothek Erlangen, Inv.-Nr. H62/B 586.

lem in Handzeichnungen und der neunblättrigen Radierfolge,⁵⁵ die das Zentrum dieser Ausstellung bildet. Die weit verstreuten Zeichnungen bestehen in erster Linie aus Landschaftsdarstellungen und Ruinenansichten, zusehends wenige figürliche Werke sind bekannt.⁵⁶ Eine stichprobenartige Sichtung der in Anm. 56 genannten Sammlungen hat gezeigt, dass Ermels Federzeichnungen vorzugsweise in brauner, seltener in schwarzer Tinte ausführte. Hinzu kommen Zeichnungen in schwarzer Kreide⁵⁷ und eine in Rötel (Abb. 63).⁵⁸ Sie zeigt in einer Diagonalen im Vordergrund einen Hirten an einen Felsen gelehnt, links neben ihm ein Mädchen, welches ein Lamm streichelt. Auch hier nutzte Ermels, ähnlich dem Kölner Exemplar, feste Konturlinien und Parallelschraffuren zur Schattengestaltung. Sie sind in dem Nürnberger Blatt, gleich der gesamten Komposition, wesentlich feingliedriger. Bei der männlichen Figur wirken Hand- und Beinhaltung statisch, die Mimik ist Ermels eben-



falls misslungen. Hingegen sind das Profil des Mädchens, ihre Gesichtszüge und die Frisur sehr sorgfältig gezeichnet. Hinter ihr öffnet sich ein Blick in eine Landschaft, in der sich die Konturen antiker Gebäude abzeichnen. Auf der Rückseite befindet sich eine Widmung an den Frankfurter Tiermaler Johann Heinrich Roos (1631-1685).⁵⁹ Beide arbeiteten zusammen, wie eine Zeichnung im Nationalmuseum Stockholm zeigt.⁶⁰ Sie ist ein Titelblatt zu einer von Roos geplanten Radierfolge, die er jedoch nicht ausführte. In der Albertina Wien haben sich lediglich die Zeichnungen dazu erhalten, die allerdings unter gleicher Jahresangabe nicht den Zusatz »und gemacht von Joan Ermels« tragen.⁶¹ Eine Zeichnung im Rijksmuseum (Abb. 64) zeigt eine bewachsene antike Ruine. Mit der braunen Feder konstruierte Ermels die Konturlinien der Blätter und Äste, die durch die Lavierung erst Plastizität erhalten. Gleiches gilt für die nur zaghaft angedeuteten Wolken. Bis auf wenige Schraffuren, die er vor allem auf größeren Flächen wie etwa am Boden und den Enden der Quader ansetzt, dient ihm der Pinsel für die Wiedergabe von Licht und Schatten. Dies ist besonders im Lichteinfall deutlich, der durch die untere Bogenreihe nach links fällt. Eine ähnli-

Abb. 65: Johann Franciscus Ermels: schwarze Kreide, grau laviert auf Papier, 13,9 x 17,7 cm (Blatt). Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. Hz 2815, Kapsel-Nr. 568 (Foto: Monika Runge).

59 »Ermels à Roos«. Vgl. Handschrift verso urn:nbn:de:bvb:29-bv040494649-4.

60 Herdsman and Cattle in a Landscape. Title page, in: BK Stockholm 1972, Kat.-Nr. 88.

61 Vgl. Jedding 1995, S. 147 und 157, sowie S. S. 328, Kat.-Nr. 146. AK Kaiserslautern 1985, S. 29.



Abb. 66: Johann Franciscus Ermels, Landschaft, lavierte Federzeichnung, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. Hz 2589, Kapsel-Nr. 568 (Foto: Monika Runge).

62 Johann Franciscus Ermels, Ruinenlandschaft, gelbbraune und braune Feder mit Graulavierungen auf Papier, 24 x 35,7 cm (Blatt), 1683. Albertina Wien, Inv.-Nr. 3540.

63 Siehe den Aufsatz von Tomé Pinto Abrantes in diesem Band.

64 Vgl. TA 1675, I, Buch 2 (Skulptur), S. 34.

65 Vgl. Ott/Schäfer-Arnold 2012, S. 192-194.

che Vorgehensweise zeigt ein spätes Blatt aus der Albertina in Wien. Hier nutzte Ermels allerdings zusätzlich vermehrt Parallel- und sogar einige wenige Kreuzschraffuren, um die durch den Pinsel lavierten Schattenflächen zu betonen.⁶² Ermels Vorliebe für arkadische Themen dürfte auf zweierlei zurückgehen. Da er nicht wie seine Zeitgenossen Sandrart oder van Bommel eine Italienreise vorweisen konnte,⁶³ mussten ihm andere Quellen als Ausgangslänge dienen. Sandrart postulierte in seiner *Academie* zwar eine Italienreise, um nach den Antiken zeichnen zu können. Gleichzeitig war ihm aber auch bewusst, dass diese Reise für viele Maler aus finanziellen Gründen nicht möglich war. Aus diesem Grund fügte er seine eigenen Nachzeichnungen in Kupfertafeln als Anschauungsmaterial bei.⁶⁴ Tatsächlich bestand ein Großteil der Architekturansichten aus Stichsammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts, die Sandrart für die *Teutsche Academie* nicht selten um landschaftliche Prospekte oder gar Staffagefiguren ergänzte.⁶⁵ Eine ähnliche Vorgehensweise zeigt eine Ruinenlandschaft mit Hirten am Brunnen (Abb. 65). Am linken Bildrand sind die bewachsenen Überreste einer antiken Ruine mit eingelassenem Relief zu sehen. Davor spendet ein Brunnen einem von zwei Schäfern Wasser. Im Hintergrund öffnet sich eine antike Ruinenlandschaft, vor der Ermels ebenfalls zwei Staffagefiguren installiert hat. Die Zeichnung wird vor allem von dem durch Kreide und Lavie-



zung hervorgerufenen Hell-Dunkel-Kontrast dominiert. Ähnlich des Utrechter Landschaftsmaler Jan Both (1618-1652), verschiebt Ermels den Mittelpunkt seiner Komposition an den Bildrand und verbindet den weit auseinandergezogenen Vorder- und Hintergrund durch einen Weg und die darauf gezeigten Staffagefiguren.⁶⁶

Kluxen zog bereits die Verbindung zum Pegnesischen Blumenorden, einer seit 1644 in Nürnberg existierenden Sprachgesellschaft, die in ihren Schäferdichtungen vor allem arkadische Themen verarbeitete.⁶⁷ Mitglied war auch Sigmund von Birken (1626-1681), der in seinen Tagebuchnotizen davon berichtet, wie er selbst unter Anleitung von Malern im Freien nach der Natur gezeichnet habe.⁶⁸

Auch wenn wir solche Aussagen über Ermels nicht treffen können, zeigt doch sein Kontakt zum Nürnberger ›Sandrart-Kreis‹ sein Arbeiten im Umfeld der *Academie*. Diese Annahme stützen die vielen Teilnehmer, die von außerhalb in die Stadt an der Pegnitz kamen und etwa wie Eimmart führende Positionen im Rahmen der privaten Zeichenschule übernahmen. Ermels vielfach noch unbearbeitete Zeichnungen zeigen die Hand eines Künstlers, der zwischen aktuellen Diskursen der Landschaftsmalerei und den Eindrücken aus der *Academie* ein einmaliges Œuvre schuf.

Abb. 67: Johann Franciscus Ermels: Landschaft mit Brücke, Handzeichnung, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. Hz 4078, Kapsel-Nr. 568 (Foto: Monika Runge).

66 Vgl. Andrea M. Kluxen: Ermels Ruinenlandschaft mit Hirten am Brunnen, Hz 2815, Kapsel 568, in: AK Nürnberg 1992, S. 176, Kat.-Nr. 73.

67 Georg Philipp Harsdörffer, Johann Klaj: Pegnesisches Schäfergedicht / in den Berinorgischen Gefilden / angestimmt von Strefon und Klajus, Nürnberg 1644. Siehe Garber 2006.

68 Vgl. Tacke 2012b, S. 34-35.