



— Ausweg Bildung?

›Pictores docti‹ versus ›Pictores vulgari‹ von Andreas Tacke

Der Zugang zu Bildung war im Mittelalter und der Frühen Neuzeit ein elitärer. Einen individuellen Anspruch, wie er Ausdruck der Moderne in vielen Gesellschaften ist, gab es damals für den allergrößten Teil der Bevölkerung nicht, insbesondere nicht für Bauern oder Handwerker, zu denen auch die Künstler zählten.

Sie gehörten zum Dritten Stand, und dieser eignete sich Bildung nicht im allgemeinen Sinne an, sondern lediglich das für seine Profession notwendige Fachwissen. Beim Handwerk beispielsweise reichten zur Ausübung des Berufs elementare Schreib- und Rechenkenntnisse aus. Die fachspezifischen Kenntnisse wurden nur durch praktische Anwendung erworben, indem die Lehrlinge bzw. Gesellen in den Zünften dem Handwerksmeister bei der Ausführung konkreter Arbeitsschritte erst einmal zusahen und ihm später zur Hand gingen. Die Kompetenz wurde demnach induktiv vermittelt, durch die Mitarbeit des Lehrlings / Gesellen am Produktionsprozess.

Hier scherten einige Künstler mit der Forderung nach Bildung im 16., aber vor allem im 17. Jahrhundert aus. Sie wollten sich das Wissen über Kunst nicht mehr allein induktiv aneignen,

sondern deduktiv, indem sie die Prinzipien, nicht nur ihre Techniken beherrschen lernten. Bei diesen Malern verselbständigt sich beispielsweise nun im Aktzeichnen die künstlerische Praxis und somit die Ausbildung. Der menschliche Körper in seinem Naturzustand, also als Akt, steht fortan im Mittelpunkt jeglicher Übung. Auf ihn beziehen sich die Wissenschaften, die im Rahmen eines neuartigen Ausbildungsmodells, den sogenannten ›Akademien‹, zusätzlich unterrichtet werden sollten: Anatomie, Geometrie, Proportionslehre, Perspektive. Hinzu kamen das Zeichnen in der Natur oder nach der antiken Bildhauerei, das Sprechen über Kunst, also der kunsttheoretische Diskurs, und die Reflexion über Kunst, d.h. der Gedankenaustausch über ›Alte Meister‹ und zeitgenössische Kunst sowie über – wie wir es heute bezeichnen – Ikonographie und Ikonologie.

Zunehmend spiegelt die Kunst die gewünschte Rolle dieser Künstler wider, wird der neue Bildungsanspruch bei diesen Künstlern selbst zum Thema der bildenden Kunst. Anfänglich propagierte man dabei die neue Ausbildungsform der ›Akademie‹, indem man sie gegen das zünftische Lehrmodell des Hand-



Abb. 1 — Anonym (niederländisch), *Römische Bentaufnahmerzemonie* (Detail), um 1660, Rijksmuseum Amsterdam, Kat. 12.6

Abb. 2 — Anton Goubau, *Studium der Kunst in Rom*, 1662, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Kat. 12.5



Abb. 3 — Detail aus Anton Goubau, **Studium der Kunst in Rom**: Zechende Bamboccianti (= »Pictores vulgari«), Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Kat. 12.5

werks abgrenzte, also den Gegensatz neu / alt herausarbeitete. Der zeitgenössisch geführte Diskurs war nördlich der Alpen beinahe mit Händen zu greifen.

Im deutschsprachigen Raum ist es vor allem Joachim von Sandrart (1606–1688), der in seiner zweibändigen „Teutschen Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste“ (1675/1679) keine Gelegenheit ausließ, den Gegensatz zwischen „Akademie“ und Handwerk herauszustreichen (Kat. 12.17). In den dort abgedruckten Künstlerviten erwähnt er immer wieder, dass der jeweilige Künstler sein Handwerk zwar gelernt, aber seine Meisterschaft erst durch den Besuch sogenannter „Academien“ erlangt habe. In der Zeit von Joachim von Sandrart versteht man unter diesem Begriff in erster Linie sich informell zusammenfindende Künstlerzirkel, in denen man unter anderem gemeinsam nach Aktmodellen, antiken Skulpturen oder einfach nach der freien Natur zeichnete.¹

Das Gegensatzpaar »Akademie« / »Handwerk« ist auch das eigentliche Thema des Gemäldes **Studium der Kunst in Rom** (Abb. 2) von Anton Goubau (1616–1698).² Der flämische Maler lebte von circa 1643 bis 1648 in Rom und wohnte in jener Gegend zwischen der Porta del Popolo und der Spanischen Treppe, in der sich traditionsgemäß schon seit Generationen nordalpine Künstler eingemietet hatten. Goubau wurde bereits 1636/1637 Freimeister der Antwerpener St. Lukasgilde, kam also – über Paris reisend – in Italien nicht als Wandergeselle, sondern als ausgebildeter Maler an. Er hielt sich für mehrere Jahre im Ausland auf und ist erst im Herbst 1650 wieder urkundlich in seiner Heimatstadt dokumentiert.

Das erwähnte großformatige Leinwandbild entstand 1662 in Antwerpen und zeigt in einer italienisch anmutenden weiten Landschaft zahlreiche Versatzstücke antiker Architektur. Links duckt sich ein als Taverne genutztes Haus, das sich durch seine Gewöhnlichkeit gewollt vom übrigen »Setting« abhebt. Gegenüber in der anderen Bildhälfte türmen sich – ohne einen architektonisch logischen Zusammenhang – antike Architekturversatzstücke und Skulpturen zu einer Art »Architekturstillleben« übereinander, gewissermaßen eine motivische Zusammenstellung des

Pflichtprogramms der zu besichtigenden antiken Bau- und Bildhauerkunst für (angehende) Künstler und Kunstinteressierte. Einzelne Elemente verweisen explizit auf Rom; zitiert werden beispielsweise der **Herkules Farnese** und die **Venus Medici**, die beide in den 1640er Jahren dort aufgestellt waren. In dieser Bildhälfte befindet sich auch ein antiker Brunnen, an dem Anton Goubau gleich einer römerzeitlichen Inschrift seine Künstler-signatur gut sichtbar anbrachte; sie verrät Künstlerstolz und – was die Interpretation dieses programmatisch aufgeladenen Bildes angeht – Parteinahme.

Um das Bild ikonographisch entschlüsseln zu können, müssen zunächst einmal die beiden Personengruppen, die in diese Landschaft eingebettet sind, identifiziert werden. Dass es sich bei der Gruppe rechts im Bild um Künstler handelt, ist auch für den heutigen Betrachter offensichtlich; für die intendierten zeitgenössischen Adressaten des Gemäldes – wir kommen später auf sie zurück – wird anhand einiger deutlicher Hinweise schnell klar, dass auch die Zecher links vor dem Landgasthaus eine bestimmte Gruppe von Künstlern verkörpern, und zwar die sogenannten »Bamboccianti« (Abb. 3). Anton Goubau stellt sie gleichsam als Antithese neben die eifrig die Architektur und Antiken studierenden und zeichnenden Künstler rechts (Abb. 4). Denn argumentativ stehen im Bild die zunftgebundenen (ungebildeten) Bamboccianti für die »Pictores vulgari«, während jene (gebildete) Gruppe rechts, die ohne Zweifel – um Sandrarts Ausdruck zu gebrauchen – eine »Academie« abhält, die »Pictores docti« vertritt.

Doch welche Indizien genau machten für die Zeitgenossen die Identifizierung der Zecher ersichtlich? Wie eben erläutert, sind mit ihnen jene nordalpinen Künstler gemeint, die ihre Kunst als zunftgebundenes Handwerk verstanden und auch in Italien ihre Zunftbräuche praktizierten. In Rom waren sie um 1600 als Gruppe so groß, dass sie eine lose Künstlervereinigung bildeten, die sich selbst Bamboccianti nannte. Oftmals waren die Mitglieder



Abb. 4 — Detail aus Anton Goubau, **Studium der Kunst in Rom**: »Academie« abhaltende Künstler (= »Pictores docti«), Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Kat. 12.5



Abb. 5 — Matthijs Pool nach Dominicus van Wijnen, **Römische Bentaufnahmerzemonie: Der Novize wird willkommen geheissen**, um 1700, Städel Museum, Frankfurt, Kat. 12.7

Malergesellen, die sich für einige Jahre in Rom auf ihrer von den Zünften / Gilden zwingend vorgeschriebenen Gesellenwander-schaft befanden.³ Man zog in andere Städte und Länder, und für nordalpine Malergesellen führte der Weg oft nach Italien.

Der Anteil an Künstlern unter den Wandergesellen war so groß, dass man sich auch zur Tarnung als Malergeselle ausgeben konnte, wenn man nicht auffallen wollte. So schildert Grimmels-hausen (um 1622–1676) in seinem „Simplicissimus“ (1669), dass hungrige Soldaten im Dreißigjährigen Krieg ihre Waffen ablegten und sich in einem Dorf als Malergesellen ausgaben, um nach et- was Essbarem Ausschau halten zu können. Und circa ein Jahr- hundert später trat Goethe (1749–1832) während seiner italieni- schen Reise (1786–1788) in der Rolle des Malergesellen Johann Philipp Möller in Rom auf.

Die Bamboccianti des 17. Jahrhunderts sind kunsthistorisch vor allem durch ihre Malerei bekannt geworden, da sie in der Ewigen Stadt eine bis dahin unbekannte Art der Genremalerei hinterließen, die bereits zeitgenössisch Aufnahme in die großen Sammlungen des römischen Hochadels fand. Die zeitgenössis- chen italienischen Künstlerkollegen begegneten ihnen jedoch mit Vorbehalten, prallten doch in Lebensweise und Kunstauf- fassung zwei Welten aufeinander. Denn die Malerei der Bam- boccianti überschritt mit obszönen Details ebenso oft die Gren- zen des guten Geschmacks wie ihr öffentliches Auftreten selbst.

Vor allem bei den Festen der Bamboccianti entlud sich die volle Derbheit tradierter Zunftrituale, die beispielsweise bei der Begrüßung von Neuankömmlingen veranstaltet wurden (vgl.

Abb. 5–7). Da im Verlauf solcher Feste dem Alkohol mehr als reichlich zugesprochen wurde, ist vor allem schon bei den Trink- gewohnheiten ein deutlicher Nord-Süd-Gegensatz auszumachen, der von den italienischen Kunstschriftstellern mit Blick auf die ›Oltromontani‹ mit Abscheu konstatiert wurde.

Die Wurzeln ihrer Festkultur in der nordalpinen Zunfttradi- tion blieben in der Forschung lange unentdeckt.⁴ Wesentlicher Be- standteil war das vierundzwanzigstündige Trinkgelage der Bam- boccianti, das in der Stadt begann und – wohl von Anton Goubau links dargestellt – vor den Toren Roms fortgesetzt wurde, um dort im allgemeinen Vollrausch zu enden. Vorgeschaltet waren Rituale, wie wir sie von den Handwerksbräuchen nördlich der Alpen ken- nen. Die beiden in togaartige Gewänder gekleideten Figuren am linken Bildrand sind für Eingeweihte ein überdeutlicher Hinweis auf diese okkulten Zunftbräuche.

Einen Einblick gewährt eine dreiteilige Graphikfolge des Amsterdamer Stechers Matthijs Pool (1676–1740) nach Domini- cus van Wijnen (1661–1698). Sie gibt die wichtigsten Szenen eines Bentfestes wieder, das die Bamboccianti selbst ›Bent-Taufe‹ nannten, da sie den Neuankömmling mittels eines ritualisierten Taufaktes in ihre Gemeinschaft aufnahmen.

Das erste Blatt (Abb. 5) zeigt die Willkommenszeremonie ei- nes Neuankömmlings. In der Mitte thront auf einem Weinfass Bacchus, dargestellt von einem gutgebauten Mann und umringt von weiteren halbnackten Gestalten. Hinter ihm steht erhöht der für diese Gelegenheit gewählte sogenannte ›Feldpfaffe‹. Rechts ist der Neuling dargestellt, begleitet von dem sogenannten ›Para- nymphen‹ und dem ›Schweizer‹ mit Hellebarde. Beide wurden auch ›Paten‹ genannt, die der Neuankömmling sich aus der Künstlerschaft wählen konnte und die ihm während des ganzen Initiationsrituals zur Seite standen. Zwischen diesen beiden Gruppen spielt sich eine mehr als derbe Szene ab, in der ein nach vorn gebeugter Mann nicht nur ein Tablett mit Karaffe und Wein- glas auf dem Rücken balancieren, sondern mit nacktem Gesäß auch als Kerzenhalter der besonderen Art herhalten muss.

Nicht visualisiert ist die zeitlich zwischen dieser und der Fol- geszene liegende Examinierung des – auch als ›Novize‹ bezeich- neten – Neuankömmlings durch eine scherzhaftige Aufgabe, nach deren erfolgreichem Bestehen er mit Wein ›getauft‹ wurde.

Das zweite Blatt (Abb. 6) stellt den Empfang des ›Bentbriefs‹ dar: In einem abgedunkelten Raum erhält der niederknien- de No- vize aus der Hand des Feldpfaffen den Bentbrief, auf welchem sein Scherzname notiert war, der ihm von den versammelten Künst- lerkollegen verliehen wurde. Dieser Alias-Name unterstrich eine Charaktereigenschaft oder auch eine körperliche Besonderheit.

Das dritte und damit letzte Blatt (Abb. 7) hat das abschließen- de Festgelage zum Gegenstand. Zum prächtigen Essen fließt der Wein in Strömen. Die Folgen dieses exzessiven Feierns sind auf der Druckgraphik ebenfalls auszumachen, wie auch die Graffiti, mit denen sich die Künstler auf den Wänden verewigten. Manch- mal wurden von den Bamboccianti bei den Willkommensveran- staltungen auch Tableaux vivants, also lebende Bilder, nachge- stellt.

Ab der Mitte des 17. Jahrhunderts ist verbürgt, dass die ›Bam- boccianti‹ im Rahmen ihrer Künstlerfeste⁵ die Stadt durch die Porta Pia verließen und in einer Scherzprozession entlang der Via



Abb. 6 — Matthijs Pool nach Dominicus van Wijnen, Römische Bentaufnahmerzemonie: Der Novize erhält seinen Bent-Brief, um 1700, Städel Museum, Frankfurt, Kat. 12.8

Nomentana nach San Agnese fuori le mura, genauer zum Mausoleum der Heiligen Konstantina, der Tochter von Konstantin dem Großen, zogen. Santa Costanza wurde irrtümlich für den antiken Tempel des Bacchus gehalten.

Irgendwann kam es in Mode, sich zu den Festen zu verkleiden. So tragen – wie vereinzelt in den drei Stichen von Matthijs Pool nach Dominicus van Wijnen zu sehen – alle Teilnehmer der Bentaufnahmerzemonie auf einem Gemälde des Rijksmuseums antikisierte, der Toga ähnelnde Gewänder. Der Künstler des Bildes ist unbekannt (Abb. 1, Kat. 12.6); es wird auf circa 1660 datiert. Im Vordergrund wird ein Neuankömmling, also der Novize, von seinen Paten dem links sitzenden Feldpfaffen vorgestellt. Im Anschluss an das Vorstellungsritual wird zum Spaß aller der Novize examiniert. Die Handlung steht wie schon bei Pools erstem Blatt unter der Schutzherrschaft von Bacchus, der vollkommen nackt und in erhöhter Position im Hintergrund sitzt und dem Betrachter – quasi vom Götterhimmel herab – zuproestet. Ebenfalls anwesend sind außer dem üblichen Gefolge des Weingotts – beispielsweise rechts ein Pfeife rauchender Satyr – Venus und Amor; hinter ihnen ist zusätzlich Jupiter mit seinem Adler zu erkennen. Das Arrangement lässt indes offen, ob hier eines der bereits erwähnten Tableaux vivants dargestellt ist oder ob es sich um ein großformatiges Bild im Bild handelt.

Diese in Rom durchgeführten Bentfeiern imitieren die ›Gesellentaufe‹ – also das Fest, welches den Übergang von der Lehr- zur Gesellenzeit markierte.⁶ Es gehörte nicht zum Handwerksrecht, sondern in den Bereich der Rituale. Und diese Rituale waren streng gehütete Handwerksgeheimnisse. Jedes neu aufgenommene Mitglied – im konkreten Fall: jeder neue Geselle – wurde zum Schweigen verpflichtet, die Bräuche unterlagen dem Arkanprinzip und durften nicht verschriftlicht werden.

Obwohl die verschiedenen Handwerke ihre Gesellenfeiern unterschiedlich ausformten, ist allen gemeinsam, dass sie einer Taufe nachgebildet waren: Die Handlung fand in abgedunkelten



Abb. 7 — Matthijs Pool nach Dominicus van Wijnen, Römische Bentaufnahmerzemonie: Willkommensessen mit dem lorbeerbekränzten neuen Mitglied, um 1700, Städel Museum, Frankfurt, Kat. 12.9

Wirts- oder Zunfräumen statt, der Novize wählte sich seine Paten; er wurde scherz- und manchmal schmerzhaft auf sein Handwerk hin geprüft, Ortskenntnisse wurden in auswendig gelernten Versen abgefragt, der Prüfling hatte zudem Scherzaufgaben zu lösen, bei denen er bisweilen verkleidet wurde. Er erhielt einen Alias-Namen, den er während seiner Wanderschaft zu führen hatte und den er erst bei der Zulassung zum Meister wieder ablegte. An diesen eigentlichen Taufakt – vorgenommen mit Wasser, Wein oder Bier – schloss sich eine allgemeine Zeche an, deren Kosten zum größten Teil dem neuen Gesellen auferlegt wurden. Bei diesem Essen durfte 24 Stunden lang niemand unerlaubt den Tisch verlassen. Manchmal zog man anschließend in Scherzprozessionen vor die Tore der Stadt.

Mit den nordalpinen Gesellentaufen hat man also die Regieanweisung für das Künstlerfest der Bamboccianti vor sich. Der Transfer dieser damals noch geheimen Handwerksrituale nach Rom erfolgte zu ihrer Zeit durch die Künstler selbst, die ja in ihren Heimatländern Zunftmitglieder waren. In Rom waren sie so zahlreich, dass sie eine Künstlerkolonie bilden konnten. Wichtig ist festzuhalten, dass ihre Festveranstaltungen Teil der Alltagskultur der nordalpinen Künstler waren und zu ihrer kulturellen Identität gehörten; es ging ihnen um die Wahrung des Eigenen in der Fremde. Von den Italienern wurde dies jedoch als kulturelle Differenz wahrgenommen und als gegen ihre Ordnung stehend beschrieben.

Zugleich war aber auch Italien das Land, wo nordalpine Künstler frei von den Zunftzwängen der Heimat arbeiten konnten, da die Alltagsrealität italienischer Künstler nicht mehr von einer alles reglementierenden Zunft oder Gilde geprägt war, sie sich vielmehr dem annäherten, was wir heute unter einem Künstler verstehen. Auf diesen Systemunterschied hebt die Argumentation in Anton Goubaus Gemälde ab: Er definiert – wenn man so will – für das Rom der Frühen Neuzeit zwei Kategorien von nordalpinen Künstlern. Einmal – im Bild links wiedergege-

ben – die Künstler, die ihrer Handwerkstradition folgten und – als ›fortschrittliches‹ Gegenmodell – jene Künstler, die die nord-alpine Zunftform abstreifen wollten und sich dem ›modernen‹ Künstlerbild Italiens zuwandten. Diese Künstler sind auf der rechten Seite dargestellt.⁷ Ihre Tätigkeit, nämlich das Studium der Kunst, ist das eigentliche Hauptthema des flämischen Malers.

Kommen wir noch einmal auf die oben angesprochenen Adressaten von Goubaus Gemälde zurück. Der Künstler schenkte es 1662/1663 der Antwerpener St. Lukasgilde, um sich von dem Amt des Dekans freizukaufen⁸ – eine Position innerhalb der Gilde, die einen erheblichen finanziellen und zeitlichen Aufwand mit sich brachte. Das Bildthema erhält durch den Geschenkakt und den Aufhängungsort in den Räumen der Malergilde etwas Demonstratives. Bedeutsam ist auch der Zeitpunkt der Gemäldeübergabe, denn 1663 ging die Antwerpener Akademie aus der Lukasgilde der Scheldestadt hervor, die indes weiterhin fortbestand. Das gewählte Thema ist nur im Kontext der Gründung der Antwerpener Akademie zu verstehen, die es mit jenen in Rom und Paris aufnehmen wollte und am 6. Juli 1663 die Bewilligung durch den spanischen König Philip IV. (1605–1665) erhielt; Antwerpen lag in dem von den Habsburgern beherrschten Teil der (südlichen) Niederlande. Am 18. Oktober 1664 fand der feierliche

Einzug in die Akademieräume statt, wo im Winter 1665/1666 der Lehrbetrieb aufgenommen wurde.

Die Rolle dieser Neugründung kann man mit dem dualen Ausbildungssystem Deutschlands vergleichen, denn die Antwerpener Gilde wurde nicht grundsätzlich in Frage gestellt, sondern sollte nach wie vor die handwerkliche Seite der Künstlerausbildung sicherstellen. Für den theoretischen Part war die Akademie zuständig, sie hatte also quasi den Anteil heutiger Berufsschulen zu übernehmen.

Dual – um im modernen Sprachbild zu bleiben – hat sich sicherlich auch Joachim von Sandrart die Künstlerausbildung vorgestellt. Die Akademie-Bewegung wurde nicht zuletzt auch dadurch unterstützt, dass zunehmend Laien, aus welchen Gründen auch immer, am Zeichenunterricht Gefallen fanden und daran teilnahmen. Sie waren es, die – wie in der Reichsstadt Nürnberg⁹ – derartige Akademiegründungen mit befördern halfen.¹⁰ Mit den Kunstakademien der Moderne haben sie jedoch nur wenig gemein, insofern wäre es – nach heutigem Sprachgebrauch und Kenntnis der historischen Gegebenheiten – korrekter, sie als Zeichenschulen zu bezeichnen.¹¹

Als Postulat für die Verwissenschaftlichung der Künstlerausbildung muss auch das Baseler Familienporträt (1642/1643) von



Abb. 8 — Matthäus Merian d.J., Familienbild des Frankfurter Verlegers Matthäus Merian d.Ä., um 1642/1643, Kunstmuseum Basel, Kat. 12.1

dem etwa zwanzigjährigen Matthäus Merian d.J. (1621–1687) verstanden werden (Abb. 8). Es hing in dem vielfrequentierten Frankfurter Verlagshaus und entfaltete so eine propagandistische Wirkung bezüglich der Parteinahme für eine moderne Künftlerausbildung und damit verbunden für eine Aufwertung der gesellschaftlichen Stellung des Künstlers.¹²

Dargestellt ist der junge Maler mit seinen Eltern und Geschwistern: Von links nach rechts sind zu sehen der Maler selbst, sein Vater Matthäus d.Ä. (1593–1650), die Schwester Susanna Barbara (1619–1665), die Mutter Maria Magdalena, eine geborene de Bry (1598–1645), sowie die Schwester Margaretha (1623–?) und der Bruder Caspar (1627–1686). Unsicherheit besteht darüber, wer die beiden jüngsten Geschwister am rechten Bildrand sein könnten; vielleicht Joachim (1635–1701) und Maria Magdalena (1629–nach 1650). Auffallend: Alle Familienmitglieder sind nicht zeitgenössisch, sondern antikisierend gekleidet.

Im Mittelpunkt der Handlung stehen die Eltern, besonders der Vater, denen zwei Kunstwerke präsentiert werden, eine Zeichnung und eine Gipskopie. Die im Gemälde dargestellte Handzeichnung zeigt sehr wahrscheinlich den **Torso vom Belvedere**, also jene in Rom befindliche Antike, die sich zu einem der Studienobjekte von Künstlern vornehmlich nordalpiner Herkunft herausgebildet hatte. Im Gemälde schleppt rechts der jüngste Bruder Merians eine Kopie des Vaterkopfes aus der **Laokoongruppe** heran, womit eine weitere Antike im Gemälde vertreten ist, die kanonisch für das frühneuzeitliche Antikenstudium in Italien, genauer in Rom, steht.

Das Baseler Familienporträt ist also kein konventionelles Gruppenporträt, vielmehr handelt es sich – wie bei Anton Goubaus Gemälde **Studium der Kunst in Rom** – um ein Programmbild.

Anders als Goubau hatte der junge Merian seine Kenntnisse von der fortschrittlichen Künftlerausbildung bis dahin nicht aus Rom selbst, sondern aus Amsterdam oder allgemeiner aus Städten der nördlichen Provinzen der Niederlande. Denn hierhin war er mit seinem Lehrmeister Joachim von Sandrart gezogen; Frankfurt wurde derweil von den Wirren des Dreißigjährigen Krieges heimgesucht.

In Nachbarschaft zu berühmten Künstlerkollegen, Auftraggebern und Sammlern realisierte Sandrart im Amsterdam des Goldenen Jahrhunderts eine Malerausbildung, welche in nämlicher Form in Deutschland noch nahezu unbekannt war. Wie bei seinen Malerkollegen vor Ort waren zwar die Lehrlinge noch den einzelnen Werkstätten zugeordnet, besuchten aber parallel jene Künstlertreffen, die Sandrart „Academien“ nennt und an denen sich auch Laien beteiligten. Jene informellen Kreise also, die sich mehrmals wöchentlich (und meistens abends) trafen, um nach lebenden Modellen und Abgüssen, vornehmlich von Antiken, zu zeichnen.

Auch Rembrandt van Rijn (1606–1669) praktizierte dieses Modell; nicht ohne Neid berichtet Sandrart, dass sich Rembrandts „Behausung in Amsterdam mit fast unzählbaren fürnehmen Kindern zur Instruction und Lehre erfüllet.“¹³

Holländische, vor allem Utrechter Künstler waren im Ausland, vorwiegend in Rom, mit diesem akademisch orientierten Ausbildungsmodell in Kontakt gekommen und versuchten, es in der Heimat umzusetzen.

Merian verließ Amsterdam nach Beendigung seiner Lehrzeit im Herbst des Jahres 1639 und ging nach London, wo er in der Werkstatt Van Dycks (1599–1641) bis zu dessen Tod arbeitete. Über Paris reiste er nach Hause, „alda ich a^o 1642 glücklich anlangte und meine liebe Eltern, die ich in ziemlicher Zeit nicht gesehen hatte, gesund wieder angetroffen habe.“¹⁴ Ein Jahr später ist er wieder auf Reisen, sodass das Baseler Familienporträt um 1642/1643 entstanden sein muss. Er hatte vor seiner Abreise ausreichend Zeit, seine Familienmitglieder einzeln zu Porträtsitzungen zu bitten.

Die mitgebrachte Zeichnung nach einer Kopie des **Torso vom Belvedere** sowie die Gipskopie des Laokoonkopfes hat er sicherlich unterwegs in einer Sammlung oder Künstlerwerkstatt bzw. in einer Art von „Academie“ anfertigen bzw. bei einem Händler kaufen können. Immerhin empfahl kein Geringerer als Giovanni Lorenzo Bernini (1598–1680) während seines Paris-Aufenthaltes den Mitgliedern der Académie Royale de Peinture et de Sculpture, ihre Sammlung von Antikenabgüssen zu erweitern.¹⁵ Wie auch immer die Torso-Zeichnung und der Laokoonkopf in Merians Besitz gelangt sein mögen, wichtig ist, dass er beide Motive nicht im Original kannte, sondern nur aus zweiter Hand. Damit wächst ihnen im Gemälde eine Verweisfunktion zu: ›Ad fontes‹, auf nach Italien! So betrachtet, erhielt auch der Totenschädel – neben seinem geläufigen Symbolcharakter als Memento mori – eine zusätzliche Bedeutung als Hinweis, die Zeit zu nutzen. Ab September 1644 weilte Merian dann für mehrere Jahre in Rom, wo sich sein Traum endlich erfüllte.

Verallgemeinert man die Situation, dann begleitet der Versuch, die Zunftfesseln abzustreifen und damit sozial wie wirtschaftlich dem Handwerksstand zu entinnen, die Geschichte des frühneuzeitlichen Künstlers im Alten Reich.

Eine – wenn auch vergebliche – Strategie war es, der städtischen Obrigkeit immer wieder zu verdeutlichen, dass die Malerei eine ›Freie Kunst‹ sei und deshalb nicht Sache der Handwerkszünfte. Um dies durchzusetzen, gründeten einige Maler unter anderem ›Academien‹ (= Zeichenschulen)¹⁶ und setzten damit auf Bildung, um so einen Ausweg von der Bindung ihrer Profession an Gilden / Zünfte zu finden.

Die Propagierung des neuen Ausbildungsmodells ist – neben anderen Aspekten – die hauptsächliche Intention der sogenannten Akademiebilder des Augsburger Barockmalers Johann Heiß (1640–1704)¹⁷, der eine Generation jünger war als Merian. Derartige Darstellungen sind keine Wiedergabe realer Situationen, vielmehr sollten sie das Anliegen fortschrittlicher Maler kommunizieren, dass ihre Tätigkeit als ›Freie Kunst‹ nicht dem Handwerk zuzurechnen sei. Dies wurde von Heiß auf seinen Bildern mitunter in mythologische Geschichten eingekleidet (Abb. 9). Auch in Augsburg, wo diese Gemälde in und ab den 1680er Jahren entstanden, gab es in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts informelle Künstlertreffen, bei denen man sich zum Zeichnen zusammenfand, also eine Akademie abhielt. Die Heiß'schen Akademiendarstellungen werden in aller Regel von dem Gegensatzpaar Theorie und Praxis getragen. Künstler sind auf den Heiß'schen Gemälden mit dem Studium der menschlichen Proportionen beschäftigt, sei es an Aktmodellen oder an Antikenkopien. Derartige Akademien ermöglichten insbesondere eine Theoretisierung



Abb. 9 — Johann Heiss, *Aktsaal mit fünf weiblichen Modellen*, 1687, Staatsgalerie Stuttgart, Kat. 12.19

und Intellektualisierung der Kunst und sollten somit eine Loslösung vom Handwerk beschleunigen helfen.

Eine Voraussetzung dafür war die Kommunikationsverdichtung, die wir in der Frühen Neuzeit – vor allem über die Zunahme an Printmedien und sicherer gewordener Verkehrs- und Handelswege – ganz allgemein verzeichnen können. Zudem agierten die Künstler immer großräumiger, was den Austausch an Ideen untereinander beförderte, wobei bestimmte Städte und Regionen geographisch wie politisch im Vorteil waren.¹⁸ Aber auch negative Ereignisse – wie beispielsweise die zunehmenden konfessionellen Auseinandersetzungen, die im Dreißigjährigen Krieg gipfelten – lösten große Migrationsbewegungen aus, von denen auch die Künstler mitgerissen wurden. Die Klage der Künstler war allenthalben zu vernehmen;¹⁹ aber mit historischem Abstand beurteilt, trugen die Migranten zum Modernisierungsprozess erheblich bei. So profitierte Frankfurt über Generationen hinweg von den niederländischen Glaubensflüchtlingen, die nicht nur eine neue Kunstauffassung in die Stadt brachten, sondern auch – auf unser Thema bezogen – eben jene ›fortschrittlichere‹ Ausbildung

genossen hatten, wie sie etwa von Merian d.J. visuell eingefordert wurde.

Es ging nicht mehr darum, innerhalb der Handwerkerschaft als ›artifex‹ eine hervorgehobene Stelle (›Primus inter Pares‹) zu erlangen,²⁰ sondern über Bildung als ›Pictor doctus‹ dem Handwerk ganz zu entkommen.

Diese Transformation sollte über die Verwissenschaftlichung der Ausbildung erfolgen – ein Prozess, der uns auch bei heutigen Berufen, die ihre Wurzeln im Handwerk haben, durchaus vertraut ist, so beispielsweise bei den für die Museen und Sammlungen so fundamental wichtigen Restauratoren. Ohne ein Studium in der Konservierungs- und Restaurierungswissenschaft, das zu einem akademischen Abschluss führt, wäre diese Tätigkeit (zumindest im Öffentlichen Dienst) kaum noch vorstellbar. Bestimmte Positionen scheinen zudem heute nur noch mit einer Promotion erreichbar.

Der Künstler, die Künstlerin ist davor heute selbstredend gefeit. Denn mit dem Erreichen des Ziels, die Ausbildung von den Werkstätten in die Kunstakademien zu verlagern, setzt schon früh die Kritik an einer akademischen Verschulung ein,²¹ wie sie in Beiträgen im vorliegenden Ausstellungskatalog herausgearbeitet wird (siehe Katalogaufsatz Thimann).

Doch nicht das Streben einiger Künstler nach Bildung, weg von den ›Pictores vulgari‹ hin zu den ›Pictores docti‹, brachte den Wechsel hinsichtlich der Künstlerausbildung und ihrer gesellschaftlichen Stellung, sondern ein von Napoleon Bonaparte (1769–1821) in Gang gesetzter umfassender Modernisierungsprozess in Mitteleuropa.

Napoleon hob eine über Jahrhunderte währende Rechtstradition mit der Auflösung des Heiligen Römischen Reiches aus den Angeln und schaffte die Handwerkszünfte und damit den Zunftzwang ab und führte die Gewerbefreiheit und freie Berufswahl ein. Betroffen waren alle bildenden Künstler, die den Zünften eingegliedert gewesen waren.²² Einerseits erreichten sie nun die über Generationen geforderte ›Freiheit der Kunst‹, aber andererseits standen sie nun vor der (auch noch heute gültigen) Frage: Wer ist ein Künstler, was ist Kunst?

Die Antworten auf diese Sinnfragen hatten ihnen über Jahrhunderte die Malerzünfte vorgegeben: Ein Künstler war, wer eine von den Gilden / Zünften vorgeschriebene Lehr- und Gesellenzeit absolviert und mit seinem Meisterstück das Recht erworben hatte, als Maler (= Künstler) arbeiten und seine Gemälde (= Kunst) verkaufen zu dürfen.