



## Handwerk und Wissenschaft: Zum Künstlerverständnis in der Frühen Neuzeit

Eine der tiefgreifenden geistesgeschichtlichen Veränderungen der Frühen Neuzeit bestand in dem sich wandelnden Selbstverständnis der Künstler und ihrem Streben nach einem neuen gesellschaftlichen Status. Bis zum späten Mittelalter wurden die bildenden Künste als »artes mechanicae« dem Handwerk zugerechnet. Leonardo da Vinci vertrat als einer der ersten die Auffassung, dass die Malerei zu den »artes liberales«, zu den Freien Künsten, zu zählen sei<sup>1</sup>. In der Folge forderten viele Kunstschafter nördlich und südlich der Alpen die Rangerhöhung der Malerei wie auch der Bildhauerei unter Berufung auf deren wissenschaftliche Grundlage und intellektuellen Anspruch<sup>2</sup>. Die geistige Betätigung, die zur Berufsausübung notwendig war, stellte die Künstler ihrem Verständnis nach über den bloßen Handwerker: Neben der Vertrautheit mit den Gesetzmäßigkeiten von Anatomie, Proportion und Perspektive waren das Studium der Natur sowie die Kenntnis von Geschichte, Theologie, Literatur und antiker Kunst gefordert. Eine wichtige theoretische Basis bildeten außerdem Rhetorik und Poetik, an denen sich die Regeln für Komposition, Themen- und Motivwahl orientierten.

Ebenfalls mit dem Ziel ideeller Aufwertung heben die Kunsttraktate des 16. und 17. Jahrhunderts hervor, dass Maler und Bildhauer der Antike in aristokratischen Kreisen ein besonders hohes Ansehen genossen. Hinsichtlich der Lebenspraxis werden die Vorzüge einer Anstellung bei Hofe und der Förderung durch vermögende Mäzene gepriesen, da beides sozialen Aufstieg, Ruhm und Anerkennung versprach<sup>3</sup>. Davon abgesehen sicherten höfische Aufträge im Idealfall das Einkommen und befreiten den Künstler von den Reglementierungen der Zünfte oder Gilden, die das wirtschaftliche Leben in den Städten regulierten<sup>4</sup>. Die Zünfte legten Art und Länge der Ausbildung fest, sie bestimmten, wer sich als Meister niederlassen durfte und erließen Vorschriften zu Anzahl von Lehrlingen und Gesellen, Arbeitszeit sowie Preisen und Qualität der Produkte<sup>5</sup>. Die Regelungen dienten der Existenzsicherung und dem Schutz vor Konkurrenz. Naturgemäß zogen sie auch Einengungen künstlerischer Wirkungsmöglichkeiten nach sich. Dies hinderte Meister wie Cranach d. Ä., Riemenschneider oder Rembrandt jedoch nicht daran, florierende Werkstätten aufzubauen. Mit Blick auf den Hofkünstler ist bei aller Idealisierung in der Kunstliteratur zu berücksichtigen, dass auch die Arbeit für einen Fürsten in vielen Fällen

208 *Selbstbildnis mit Halsberge, Rembrandt Harmensz. van Rijn, Leiden, um 1629*

nicht frei war von Zwängen und alltäglichen Verpflichtungen wie etwa handwerklichen Dekorationsarbeiten. Nur wenigen auserwählten Meistern wie Tizian, Rubens oder Sandrart gelang es, in den erhofften Rang verehrter und gefeierter »Malerfürsten« aufzusteigen.

### Selbstbildnisse und ihr Anspruch

Die Emanzipation vom Handwerk findet anschaulichen Ausdruck in den Künstlerbildnissen und Selbstporträts des 16. und 17. Jahrhunderts. Auf seinem 1614 datierten Selbstbildnis präsentiert sich der Nürnberger Porträtmaler Lorenz Strauch mit Palette und Pinseln als arbeitender Künstler (*Kat. 179, Abb. 209*). Er erscheint jedoch nicht im Malerkittel, sondern in repräsentativer Kleidung, wie sie an Feiertagen und bei offiziellen Anlässen getragen wurde. Der Bildnistypus des tätigen Malers im »Sonntagskleid« schließt an eine zu Strauchs Lebzeiten fest etablierte Bildtradition an. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts hatten sich für Künstlerbildnisse bestimmte Darstellungskonventionen und -normen entwickelt, an denen die Maler des 17. Jahrhunderts festhielten<sup>6</sup>. Diese typologische Konstanz erklärt sich daraus, dass die Künstler im Bildnis nicht allein als Individuen, sondern gleichzeitig als idealtypische Vertreter ihres Standes und ihrer Kunst auftreten.

Ganz anders als Strauch begegnet der junge Rembrandt dem Betrachter auf dem Nürnberger Selbstbildnis, das erst 1998 als Original des Meisters bestimmt werden konnte (*Kat. 559, Abb. 208*). Rembrandt erscheint mit Halsberge und einer im 17. Jahrhundert von Adligen getragenen Frisur, der so genannten Liebeslocke. Auf diese Weise zum Edelmann stilisiert, spielt der Maler mit der in seiner Zeit verbreiteten Vorstellung vom geistigen Adel des Künstlers<sup>7</sup>. Unmittelbar mit diesem Gedanken verbunden war der Anspruch, zur gesellschaftlichen Elite zu gehören. Rembrandts Ausstaffierung war um 1630 äußerst ungewöhnlich für ein Selbstbildnis, da sich Künstler üblicherweise in vornehmer bürgerlicher Kleidung darstellten. Eine

fiktive Kostümierung war dagegen geläufig für so genannte Tronien – Charakterköpfe und Phantasiefiguren im Brust- oder Halbfignurausschnitt – die Rembrandt und Jan Lievens in den 1620er Jahren in Leiden als eine eigenständige Bildaufgabe eingeführt hatten<sup>8</sup>. Für Rembrandts Selbstdarstellung lässt sich daher nicht mit Sicherheit sagen, ob sie als Bildnis mit Aussagewert für das Selbstverständnis des Künstlers intendiert war oder als Tronie, für die der Maler die eigenen Gesichtszüge lediglich als leicht verfügbares Modell heranzog. Im Laufe der 1630er Jahre entwickelte Rembrandt unter Bezugnahme auf seine Tronien einen neuen Typus des phantasievoll kostümierten Künstlerbildnisses, der sich um 1640 allgemein etablierte. Möglicherweise ist das Nürnberger Gemälde als einer der

209 Selbstbildnis im Alter von 60 Jahren, Lorenz Strauch, Nürnberg, 1614



ersten innovativen Versuche zu verstehen, einer neuen Form des Selbstbildnisses Gestalt zu verleihen. Ein besonderer Reiz des Bildes bestand zweifellos schon für die Zeitgenossen in der Verbindung einer Selbstdarstellung mit der für Rembrandts Kunst charakteristischen und für Troien typischen Darstellungsweise<sup>9</sup>.

Zentrale Prämissen der Kunsttheorie werden in dem 1650 datierten Selbstbildnis des gebürtigen Augsburger Johann Ulrich Mayr artikuliert (*Kat. 181, Abb. 210*). Der ehemalige Rembrandtschüler stellt sich in offenem weißem Hemd dar, die rechte Hand mit Zeichenstift ruht auf einem wohl bronzenen Antikenkopf, bei dem es sich wahrscheinlich um ein Philosophenporträt handelt. Die Wahl des Kopfes hebt nicht allein auf die Verwendung klassischer Bildwerke als seit der Renaissance kanonisches Anschauungsmaterial idealer Körperdarstellung ab, sondern rückt darüber hinaus die Bedeutung antiken Gedankengutes als Grundlage der Kunst in den Vordergrund. Mayr präsentiert sich somit als gelehrter Künstler, der mit der antiken Überlieferung vertraut ist. Unterstützt wird diese auf den Intellekt des Dargestellten abzielende Bildaussage durch die Beigabe des Zeichenstifts. Indem der Maler nicht etwa mit Pinsel und Palette, sondern mit Kreidestift auftritt, beruft er sich auf die Lehre des »disegno«<sup>10</sup>. Diese im 16. Jahrhundert von italienischen Kunsttheoretikern, unter anderen Giorgio Vasari, entwickelte Theorie erhebt die geistige Konzeption zur wichtigsten Voraussetzung allen künstlerischen Schaffens. Ihren ersten und unmittelbarsten Ausdruck finde die Idee des Künstlers in der Zeichnung (»disegno«) beziehungsweise im zeichnerischen Entwurf. Mayr betont den Vorrang der geistigen Arbeit vor der handwerklichen Ausführung und unterstreicht damit sowohl die eigene intellektuelle Befähigung als auch den Status der Malerei als freie Kunst.

### Der Wettstreit der Künste

Das Konzept des »disegno« war nicht allein für die Bewertung der Malerei von Bedeutung. Vielmehr betrachtete Vasari – wie nach ihm auch niederländische und deutsche Kunsttheoretiker – die Zeichnung als Ursprung oder »Vater« von Malerei, Bildhauerei und Architektur<sup>11</sup>. Indem er hervorhob, dass diese Künste alle im geistigen Entwurf wurzeln, postulierte Vasari ihre Gleichrangigkeit. Letztere wurde im 16. Jahrhundert in Italien im Zuge des so genannten Paragone, der sich als Rang- oder Wettstreit der Künste umschreiben lässt, Gegenstand heftiger Diskussionen<sup>12</sup>. Zugespitzt auf die Frage nach der Überlegenheit von Malerei oder Bildhauerei kreiste die Auseinandersetzung um das Thema, welche der beiden Disziplinen größere



210 Selbstbildnis  
mit antikem Kopf,  
Johann Ulrich Mayr,  
Amsterdam(?), 1650

211 *Bildnis des Nürnberger  
Feldhauptmanns Sebald  
Schirmer, Georg Pencz,  
Nürnberg, 1545*



Naturtreue erreichen könne. Während die Bildhauer ihre Vorrangstellung mit Verweis auf die Dreidimensionalität von Skulpturen verfochten, führten die Maler die Universalität ihrer Motive, die Lebendigkeit der Farbe sowie die Möglichkeit, Lichtstimmungen und atmosphärische Wirkungen einzufangen, ins Feld. Der Paragone blieb nicht auf die theoretische Auseinandersetzung beschränkt, sondern fand seinen Niederschlag auch in den Kunstwerken selbst. So begegneten die Maler beispielsweise dem Vorwurf, sie seien nicht im Stande, einen Gegenstand von mehreren Seiten zu zeigen, indem sie durch raffinierte Spiegelungen Mehransichtigkeit erzeugten. Diesen Kunstgriff setzte Georg Pencz in seinem 1545 geschaffenen Bildnis des Nürnberger Feldhauptmanns Sebald Schirmer ein (*Kat. 178, Abb. 211*). Der Maler gab den Kopf des Dargestellten in Frontalansicht wieder, fügte durch die Spiegelung

im Helm jedoch noch dessen Profil hinzu. Die Rahmeninschrift des Gemäldes stellt zum einen die Verdienste Schirmers heraus, der sein Bildnis dem Stadtrat für das Rathaus schenkte und sich damit selbst ein Denkmal setzte. Zum anderen werden die herausragenden Fähigkeiten des Malers gepriesen, der zu den gefragtsten Porträtisten Nürnbergs gehörte.

### Künstlerporträts in allen Kunstgattungen

Die seit der Renaissance gestiegene Wertschätzung des Künstlers verstärkte den Wunsch von Kunstliebhabern und Sammlern, Bildnisse der von ihnen verehrten Meister zu besitzen. Die Verbreitung von Künstler- und Selbstbildnissen verdankt sich demnach nicht allein dem gewandelten Selbstverständnis ihrer Schöpfer, sondern auch einer gestiegenen Nachfrage seitens der Käuferschaft. Fürstliche Sammler trugen umfangreiche Kollektionen von Bildnissen bedeutender Künstler aus Vergangenheit und Gegenwart zusammen<sup>13</sup>. Die große Zahl der im 16. und 17. Jahrhundert herausgegebenen Serien gestochener Künstlerbildnisse lässt zudem auf das Interesse auch weniger begüterter Kreise an solchen Werken schließen<sup>14</sup>. Die Möglichkeit zur Vervielfältigung boten neben graphischen Werken vor allem Plaketten und Medaillen, deren beständiges Material eine lange Lebensdauer der Werke sicherte (*Kat. 185, 195 Abb. 410, 414*). Neben Malern, Kupferstechern und Medailleuren schufen auch Bildhauer und Wachsbossierer Künstlerbildnisse (*Kat. 186, Abb. 411*). Sogar kunsthandwerkliche Gegenstände, wie der Teller mit dem Bildnis Christoph Andreas Leitzels, wurden in einigen Fällen mit dem Konterfei eines Künstlers geschmückt (*Kat. 189, Abb. 212*). Pinsel und Teller weisen den Dargestellten als Fayencemaler aus und setzen seine Tätigkeit einer künstlerischen gleich. Bemerkenswerterweise handelt es sich um das einzige bekannte Bildnis eines deutschen Manufakturmalers. Ob der Teller von Leitzel selbst stammt, der um 1720 in der 1712 gegründeten Nürnberger Manufaktur tätig war, ist nicht geklärt.



212 Teller mit Bildnis des Christoph Andreas Leitzel, Nürnberg, 1720



213 Epitaph des Goldschmieds Wenzel Jamnitzer, wohl nach Modellen von Valentin Maler und Hans Jamnitzer, Nürnberg, um 1585

Wie Bildnisse generell dienten auch Künstlerporträts dem ehrenvollen Andenken, der »memoria« der Dargestellten, deren Ruhm sie über den Tod hinaus bewahren und mehren sollten. Besonders deutlich wird diese Funktion bei Gedächtnisbildern wie dem kunstvoll gearbeiteten, bronzenen Epitaph Wenzel Jamnitzers (*Kat. 184, Abb. 213*). Es war ursprünglich am Familiengrab auf dem Nürnberger Johannisfriedhof angebracht und wird dort seit 1918 durch einen Abguss ersetzt. Neben dem Profilbildnis erinnert das Wappen an den Verstorbenen. Die Personifikationen der Freien Künste – Perspektive, Astronomie, Geometrie und Architektur – in den Zwickeln des rechteckigen Rahmens verweisen auf jene Wissensgebiete, mit denen sich Jamnitzer neben seiner Tätigkeit als Goldschmied beschäftigte. Die Dekoration mit Eidechsen, Schnecken und anderen Tieren ruft die Naturabgüsse des Meisters in Erinnerung (*vgl. Kat. 515, Abb. 197*).

### Der Weg vom Lehrling zum Meister

Um sich als Künstler den Lebensunterhalt verdienen zu können, war eine fundierte Ausbildung notwendig, die wie im Handwerk in der Werkstatt eines Meisters erfolgte<sup>15</sup>. Lehrlinge von Malern, Bildhauern, Goldschmieden und anderen künstlerisch tätigen Meistern waren häufig Söhne von Künstlern oder Handwerkern. Die Rahmenbedingungen der Ausbildung wurden von den Zünften festgelegt und konnten lokal stark variieren. Das Eintrittsalter lag meist zwischen 12 und 16 Jahren, die Lehrzeit dauerte in der Regel zwei bis vier Jahre, konnte jedoch auch verlängert werden. Lern- und Produktionsprozess lassen sich in der frühneuzeitlichen Künstlerwerkstatt nur schwer voneinander trennen. Die Lehrjungen beteiligten sich frühzeitig an der Herstellung von Kunstwerken, indem sie untergeordnete Bildpartien ausführten oder Kopien nach Arbeiten des Meisters anfertigten, die dann unter

dessen Namen verkauft wurden. Die Imitation des Lehrers diente neben der Produktion verkäuflicher Werke der Übung und der Aneignung einer spezifischen Manier. Nicht selten wurde die Ausbildung mit ein oder zwei weiteren Lehrjahren bei einem zweiten Meister abgeschlossen, ehe die Gesellenzeit begann. Außerdem unternahmen viele nördlich der Alpen tätige Künstler in jungen Jahren eine Reise nach Italien, der für die (Fort-)Bildung ein hoher Stellenwert beigemessen wurde<sup>16</sup>. Im Süden studierten sie die Kunstwerke der Antike sowie der italienischen Meister, die wie Raffael, Michelangelo und Tizian als besonders nachahmenswerte Vorbilder galten (*vgl. Kat. 182, Abb. 409*).

Wer nach Lehre und Gesellenzeit Meister werden wollte, musste ein Meisterstück anfertigen und dieses bei der Gilde einreichen. Das Germanische Nationalmuseum bewahrt ein solches Werk von der Hand des Nürnberger

214 *Selbstbildnis als Johannes der Täufer*, Johann Herz, Nürnberg, 1627





215 »Color Olivi« aus der Serie »Nova Reperta« (herausgegeben von Philips Galle), nach Jan van der Straet, Antwerpen, um 1600

Malers Johann Herz (*Kat. 180, Abb. 214*). Zwar gab es in Nürnberg seit dem späten Mittelalter keine selbständigen Zünfte, doch wurde das Handwerk und damit auch die Meisterprüfung durch das vom Rat der Stadt eingesetzte Rugamt kontrolliert<sup>17</sup>. Diesem legte Herz am 8. Mai 1627 sein Probestück zur Begutachtung vor. Danach ging es, wie für Meisterstücke üblich, in den Besitz der Stadt beziehungsweise in die Rathaussammlung über. Das Gemälde zeigt den Maler in Gestalt seines Namenspatrons Johannes des Täufers und in der Pose des Melancholikers. Letztere hat programmatischen Charakter, da die Melancholie als typische Eigenschaft des schöpferisch genialen Künstlers galt<sup>18</sup>. Der Typus des Nachtbildes geht auf das Vorbild der so genannten Utrechter Caravaggisten zurück, niederländische Maler, die mehrere Jahre in Rom verbracht und dort die Werke Caravaggios studiert hatten<sup>19</sup>. In den 1620er Jahren machten sie den neuen Stil nördlich der Alpen bekannt. Zu dessen Kennzeichen gehören die auch bei Herz zu beobachtende realistische Darstellungsweise nahsichtig gezeigter Halbfiguren und eine effektvolle Beleuchtung mit starken Hell-Dunkel-Kontrasten. Die enge Orientierung an Werken der Utrechter Maler, insbesondere an Gemälden Gerard van Honthorsts, macht einen Aufenthalt von Herz in den Niederlanden wahrscheinlich.

### Vorlagen, Muster und Lehrwerke

Wie aus der zeitgenössischen Kunstliteratur hervorgeht, lernten Schüler von Malern und Bildhauern zunächst das Zeichnen, da es als Grundstein der Ausbildung betrachtet wurde. Im Idealfall erfolgte der Zeichenunterricht in aufeinander folgenden, im Schwierigkeitsgrad zunehmenden Stufen<sup>20</sup>. Die Lehrlinge zeichneten



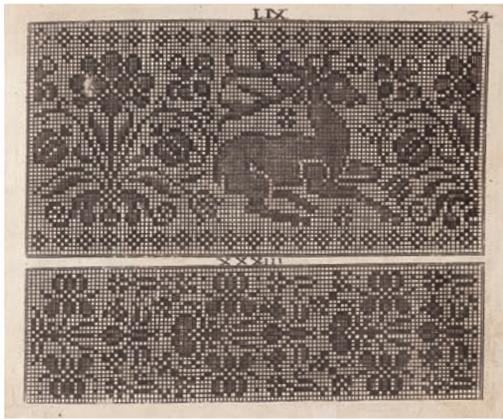
**216** Abraham Bloemaert:  
Fundamenten der teeken-  
konst. Aerdig geïnventeert.  
Nürnberg: Johann Christoph  
Weigel, o. J. [um 1680]

nach graphischen Vorlagen zunächst einzelne Teile eines Gesichts oder Körpers, wie zum Beispiel Augen und Hände. Dieses Lernstadium ist häufig in Atelierdarstellungen illustriert, so etwa auf einem um 1600 entstandenen Kupferstich, der Jan van Eyck als den Erfinder der Ölmalerei feiert (*Kat. 205, Abb. 215*). Das Blatt gehört zu einer Serie von Stichen, auf denen die vermeintlichen Neuentdeckungen (»Nova Reperta«) der Renaissance dargestellt sind. Im rechten Vordergrund ist ein Lehrjunge zu sehen, der sich im Zeichnen von Augen übt. Auf diese erste Stufe des Lernens folgte das Kopieren vollständiger Zeichnungen und Drucke, das Nachzeichnen erst von Gemälden, dann von plastischen Werken wie Tonmodellen oder Gipsabgüssen. Das Programm gipfelte schließlich im Zeichnen nach lebenden Modellen.

Als graphische Vorlagen für ihre Übungen dienten den Anfängern unter anderem Zeichen-, Modell- und Musterbücher<sup>21</sup>. Modell- und Musterbücher, die in der Tradition der mittelalterlichen Werkstattpraxis standen, waren im 16. Jahrhundert weit verbreitet. Sie umfassen Kompilationen

unterschiedlichster Motive, die von den Meistern in erster Linie als Inspirationsquelle genutzt oder sogar in ihre Werke übertragen wurden. Die Grenze zur didaktischen Verwendung solcher Bücher war allerdings fließend: Bände, die wie Jost Ammans »Kunstbüchlin« in der Art von Musterbüchern gestaltet sind, richteten sich auch an den künstlerischen Nachwuchs, dem sie reiches Vorlagenmaterial für Zeichenübungen boten (*Kat. 201, Abb. 417*). Seit Beginn des 17. Jahrhunderts wurden dann, ausgehend von Italien, systematisch aufgebaute Zeichenbücher mit vorrangig pädagogischer Ausrichtung gedruckt (*Kat. 204, Abb. 216*)<sup>22</sup>. Sie enthalten verschiedene Einzelmotive – vor allem anatomische Studien, Köpfe von Männern und Frauen unterschiedlichen Alters sowie Tierdarstellungen –, die meist auf Werke berühmter Meister oder antike Vorbilder zurückgehen.

Eine besondere Form des Vorlagenmaterials boten die seit dem frühen 16. Jahrhundert verbreiteten gedruckten Stick-, Strick- und Spitzenmusterbücher. Ihre Zielgruppe waren Frauen und Mädchen gehobener gesellschaftlicher Schichten. Als ausgesprochen umfangreiches Werk seiner Art ist das zwischen 1660 und 1728 in mehreren Auflagen erschienene vierteilige Modellbuch der Rosina Helena Fürst zu nennen (*Kat. 202, Abb. 217*). Das Modellbuch umfasst eine Vielzahl floraler, ornamentaler, figürlicher und anderer Motive, die als Vorlagen für verschiedenste Handarbeiten Verwendung fanden. Auch für die Anfertigung von Stickmustertüchern wurden sie häufig herangezogen (*Kat. 190, Abb. 218*). Solche Lern- und Merktücher dienten den Mädchen und Frauen dazu, die Kunst des Stickens zu erlernen oder ihre bereits erworbenen Fertigkeiten zu vervollkommen. Freilich geschah dies in erster Linie im Rahmen häuslicher Erziehung und nicht als Teil einer künstlerischen Ausbildung. Neben den angesprochenen Büchern standen den Anfängern, aber auch bereits fortgeschrittenen Künstlern seit der Renaissance gedruckte Lehrwerke zu



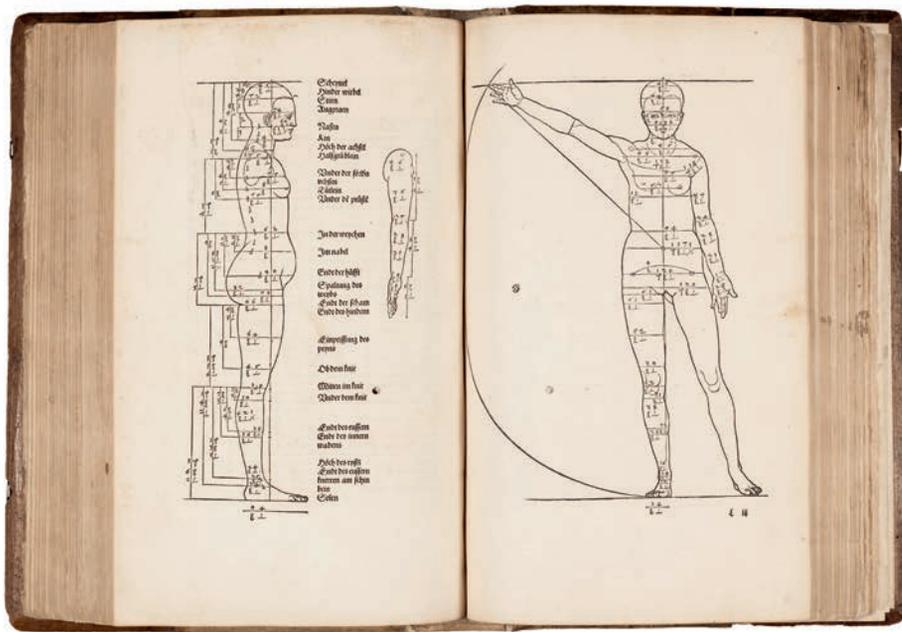
theoretischen und technischen Grundlagen der Kunst zur Verfügung. Von epochaler Bedeutung waren Albrecht Dürers »Unterweisung der Messung« und seine »Vier Bücher von menschlicher Proportion«<sup>23</sup>. Das erste Buch der Proportionslehre hat zum Ziel, mit Hilfe der Geometrie verbindliche Regeln zur Darstellung menschlicher Schönheit aufzustellen (*Kat.* 197, *Abb.* 219). Die folgenden Teile rücken arithmetische Methoden in den Mittelpunkt, um über das Erfassen idealer Maße hinaus die Vielfalt möglicher Körperformen bis in ihre extremsten Erscheinungsweisen hinein zu ergründen. In Dürers Absicht lag es zunächst, Künstlern und Handwerkern eine praktische Anleitung an die Hand zu geben. Doch waren gedankliches Niveau und mathematischer Abstraktionsgrad so hoch, dass seine Werke der ursprünglichen Zielgruppe kaum oder nur begrenzt von Nutzen sein konnten. Erst durch ihre Rezeption und Aufbereitung in der Kunstbuchliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts wurden die Erkenntnisse Dürers für die Künstlerateliers zugänglich<sup>24</sup>. Traktate wie Erhart Schöns »Underweisung der Proportion«, das noch in unmittelbarem Kontakt zu Dürers Werkstatt entstand (*Kat.* 198, *Abb.* 415), vermittelten mit umfanglichem Bildmaterial und einfachen Texten die Regeln von Perspektive, Proportion und Anatomie.

## Die Künstlerakademie

Eine entscheidende Neuerung innerhalb der Ausbildung zum Maler oder Bildhauer vollzog sich mit der Entstehung der Akademien<sup>25</sup>. Ihren Anfang nahm die Entwicklung im 16. Jahrhundert in Italien, wo Giorgio Vasari 1563 die Accademia del Disegno in Florenz gründete und Federico Zuccaro der Accademia di S. Luca in Rom 1593 feste Satzungen gab. Im Mittelpunkt der Unterweisung standen das Zeichnen nach der Antike und nach dem Aktmodell auf der einen sowie die Vermittlung der theoretischen Grundlagen der Kunst auf der anderen Seite. Oberstes Ziel der Akademiegründer war neben der Lehre die Statuserhöhung der bildenden Künste und damit

**217** Rosina Helena Fürst:  
Daß neue Modelbuch.  
Von schönen Nädereyen,  
Landengewürck, und  
Paterleinsarbeit.  
Ander theil. Nürnberg:  
Paul Fürst, 1666

**218** Stickmustertuch  
mit Motiven aus dem  
Modelbuch der Rosina  
Helena Fürst, deutsch,  
1679



219 Albrecht Dürer:  
Vier Bücher von menschlicher Proportion.  
Nürnberg: Hieronymus Formschneider, 1528

die Emanzipation vom Handwerk. Im Laufe des 17. Jahrhunderts verbreitete sich der Akademiegedanke auch in den übrigen Ländern Europas. Allerdings wurden die Künstlergilden nicht ersetzt, sondern bestanden weiterhin fort. Bei den frühen Akademien handelte es sich vielerorts zunächst um Einrichtungen privaten Charakters, in denen sich professionelle Künstler und dilettierende Laien und Kunstliebhaber zum Zeichenstudium zusammenfanden. Erst allmählich und verstärkt im 18. Jahrhundert entwickelten sich die Akademien zu öffentlichen

Institutionen der Künstlerausbildung. Die erste Kunstakademie im deutschsprachigen Raum wurde 1662 in Nürnberg auf Initiative von Jakob Sandrart gegründet<sup>26</sup>. 1672 übernahm dessen Onkel Joachim von Sandrart die Leitung. Er verkörperte das Ideal des gelehrten Künstlers, pflegte Umgang mit den höchsten Würdenträgern seiner Zeit und brachte es als erster deutscher Künstler des 17. Jahrhunderts zu einer mit Rubens und van Dyck vergleichbaren Reputation<sup>27</sup>. In den Jahren 1675 und 1679 erschien seine reich bebilderte »Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste«, die erste Kunstgeschichte in deutscher Sprache (*Kat.* 203, *Abb.* 220). Dem Werk liegt die akademische Grundüberzeugung der Lehr- und Lernbarkeit von Kunst zugrunde. Es richtet sich an die »kunstliebende Jugend«, aber ebenso an Sammler, Mäzene und Kunstliebhaber<sup>28</sup>. Der erste Teil des Buches umfasst neben kunsttheoretischen und kunstpädagogischen Erörterungen vor allem Biographien namhafter Künstler und Künstlerinnen von der Antike bis zur Gegenwart. Zwar greift Sandrart hier – wie auch in anderen Teilen seines Werkes – in der Regel auf die Traktate Vasaris und Karel van Manders zurück. Darüber hinaus jedoch liefert er zu den deutschen Künstlern der Renaissance sowie zu seinen Zeitgenossen eine Fülle wertvoller neuer Informationen<sup>29</sup>. Im zweiten Teil behandelt er vor allem Brauchtum, Geschichte und Mythologie der Antike, stellt Kunst- und Schatzkammern zeitgenössischer Fürsten vor und fügt eine deutsche Bearbeitung von Ovids Metamorphosen an. Sandrarts Auffassung von der herausragenden Bedeutung antiker Vorbilder sollte auch die klassizistische Kunsttheorie der folgenden Jahrzehnte bestimmen. In deren Zentrum stand das Ziel, Regeln für eine vollkommene Kunst zu etablieren, welche das Naturvorbild zum Ideal steigert<sup>30</sup>. Wurden natürlicher Begabung und ingeniöser Eingebung zuvor ein deutlich höherer Stellenwert eingeräumt, trat um 1700 die Überzeugung von der rationalen Erlernbarkeit der Kunst in den Vordergrund.

**ANMERKUNGEN:** – **1** Pochat 1986, S. 250–252. – Blunt 1984, S. 16–25. – Vgl. auch Warnke 1985, S. 52–55, 59–60. – **2** Lee 1940. – Raupp 1980, S. 16. – Levy 1984. – **3** Vgl. z. B. Czech 2002, S. 293–299. – **4** Vgl. Warnke 1985, bes. S. 48–51, 62–64, 74–98, 120–121. – **5** Vgl. u. a. Miedema 1980. – Huth 1981, S. 5–22. – Baxandall 1984, S. 117–125. – Kalden 1990, S. 33–43. – Goosens 2001, S. 69–83. – Tacke 2001, S. 13–141. – Prak 2003. – **6** Raupp 1984, bes. S. 36–44, 166. – **7** Zur Vorstellung vom »Adel des Geistes« oder der Persönlichkeit Raupp 1984, S. 72–90, 153–154. – **8** Vgl. Hirschfelder 2008, S. 37–72. – **9** Vgl. Wetering 1999, S. 26–36. – **10** Zur Lehre des »disegno« vgl. Kemp 1974. – Puttfarken 1991. – Mai 2002, S. 113–114. – **11** Kemp 1974, S. 226. – Vgl. z. B. Mander/Miedema 1973, Bd. I, S. 99 (fol. 8). – Sandrart/Klemm 1994–1995, Bd. I, Buch III, S. 60, Bd. 2, Buch III, S. 12. – **12** Mendelsohn 1982. – Hessler 2002. – Ausst. Kat. München/Köln 2002, S. 286–315. – Zu den Anfängen im 15. Jahrhundert vgl. etwa Farago 1992. – **13** Vgl. z. B. Prinz 1971. – Karl Schütz in: Ausst. Kat. Wien: Maximilian 2002, S. 19–21. – **14** Vgl. Marschke 1998, S. 166–171. – New Hollstein Dutch and Flemish Etchings 2002, van Dyck, Bd. 1–2. – **15** Zu Künstlerausbildung und Werkstattbetrieb u. a. Strieder 1981. – Ausst. Kat. Providence 1984. – Miedema 1986/87. – Miedema 1987. – Jager 1990. – Kalden 1990. – Goosens 2001, S. 69–88. – **16** Bok 1994, S. 189–194. – Warnke 1996, S. 137–140. – Ausst. Kat. Münster 2008, S. 69–164. – **17** Tacke 2001, S. 16–18. – **18** Raupp 1984, S. 226–241. – Klibansky/Panofsky/Saxl 1990, bes. S. 351 ff. – Zum Melancholieverständnis der Frühen Neuzeit auch Lütke Notarp 1998, S. 164–246. – **19** Zu den Utrechter Caravaggisten u. a. Ausst. Kat. Utrecht/Braunschweig 1986. – Klessmann 1988. – Ausst. Kat. San Francisco/Baltimore/London 1997. – Judson/Ekkart 1999. – Slatkes/Franits 2007. – **20** Vgl. Sandrart/Klemm 1994–1995, Bd. 2, Buch III, S. 12. – Goeree/Kwakkelstein 1998, S. 88–120. – Hoogstraten 1678, S. 26–36. – Ausst. Kat. Amsterdam/Washington 1981, S. 12–13. – **21** Zu Zeichen-, Modell- und Musterbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts u. a. Ausst. Kat. Amsterdam/Washington 1981, S. 15–17. – Dickel 1987. – Amornpichetkul 1984. – Bolten 1985. – **22** Kemp 1979, S. 131–132. – Dickel 1987, S. 71–80. – Bolten 1985, S. 11–14. – **23** Vgl. Peter Schreiber in: Schoch/Mende/Scherbaum 2001–2004, Bd. 3, S. 168–172. – Berthold Hinz in: Schoch/Mende/Scherbaum 2001–2004, Bd. 1, S. 319–474. – Ausst. Kat. Nürnberg: Bücherschätze 2008, Nr. 5–6, S. 54–57, Nr. 8, S. 60–61. – **24** Vgl. Kühne 2005. – Keil 1985, S. 49–50, 56–57. – Berthold Hinz in: Schoch/Mende/Scherbaum 2001–2004, Bd. 1, S. 326–328. – Seidenfuß 2006, S. 125–209. – **25** Allgemein zum Akademiewesen Pevsner 1940. – Tonelli 1984. – Boschloo 1986/87. – Miedema 1987. – Humphrey Wine: »Academy«. In: DA 1996, Bd. 1, S. 101–108. – **26** Grote 1962, S. 15–16. – Klemm 1985, S. 138–139. – **27** Redenbacher 1975, S. 320–321. – **28** Kluxen 1993, S. 527, 531. – Möseneder 2000, S. 160. – **29** Klemm 1994, S. 17–19. – **30** Vgl. Mai 2006, S. 37–45.

**220** Joachim von Sandrart: *Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, Bd. 1, Nürnberg: Jakob von Sandrart u. a. 1675*

