

Albrecht Dürer ist es nur für seine Person gelungen, sich über den Stand des Handwerkers zu erheben. Kraft seines Genies bildete er sich zur ersten autonomen Künstlerpersönlichkeit im modernen Sinne, errang uneingeschränktes allgemeines Ansehen und eine außergewöhnliche Stellung in der strengen gesellschaftlichen Ordnung der Reichsstadt. Es gelang ihm aber nicht, den Stand der Maler in seiner Gesamtheit aus der traditionellen Gebundenheit zu lösen. Sie hatten weder Kraft noch Einsehen, ihm auf seinem Wege zu folgen.

Wie viele andere Gewerbe war die Malerei in Nürnberg eine *freie Kunst*, was nicht im liberalen Sinne aufzufassen ist, sondern nur besagt, daß die Maler nicht zünftig organisiert und hinsichtlich ihrer Zahl, ihrer Lehrlinge und Gesellen frei waren. Sie brauchten keine Meisterprüfung abzulegen; jedermann konnte die Malerei als Beruf ausüben, selbst der Henker — und so empfanden sie ihre Freiheit als Herabsetzung, als Schimpf und Schande.

Bedingt durch die besondere Situation ihres Handwerks in Nürnberg, beginnen schon kurz nach Dürers Tod die Flachmaler, wie sie sich nannten, sich um obrigkeitliche Bindung und Steuerung zu bemühen, ein Bestreben, das bei allen *offenen* Gewerben einsetzte, als an die Neufassung der Handwerksordnungen in Nürnberg gegangen wurde. Es hing davon die Sicherung der wirtschaftlichen Existenz durch Schutz vor Konkurrenz ab. Neue Betriebe sollten nicht zugelassen und von den bestehenden einzelne nicht auf Kosten anderer vergrößert werden. Wer Meister werden wollte, mußte den geschworenen Vorgehern des Handwerks und dem städtischen Rugamt eine Probe seines Könnens vorlegen. Das Verlangen nach Sicherheit ist nicht etwa entsprungen aus der besonderen Enge der Nürnberger Verhältnisse, die Maler waren in allen europäischen Ländern in Zünften organisiert und blieben es auch bis zur Proklamation der Gewerbefreiheit durch die Französische Revolution.

Sieben Jahrzehnte hatten sich die Nürnberger Flachmaler zu geduldet. Erst im Jahre 1596 erhielten sie im Verein mit den ihnen angeschlossenen Atzmalern — sie versahen Harnische mit geätztem Schmuck — ihre Ordnung.

Zweifellos nicht im Sinne der Antragsteller, fügte der Rat eine Ausnahmebestimmung ein, die besagt, daß der Ordnung nicht unterworfen waren *die je zu Zeiten hieher kommenden frembden Maler aus den Niederlanden und anderen Orten, welche sonderliche Künstler seien und vor anderen etwas können*. Sie durften ihre freie Kunst ungehindert ausüben. Sobald sie sich aber als Meister einen Betrieb einrichten und dauernd in Nürnberg niederlassen wollten, mußten sie sich der Ordnung der Flachmaler unterwerfen. Der Rat dachte bei dieser Klausel vor allem an die zahlreichen Künstler aus den südlichen Niederlanden, die seit der Mitte des 16. Jahrhunderts ihres Glaubens wegen nach dem evangelischen Deutschland auswanderten und einen belebenden Einfluß in das verdorrnde Kunstleben brachten. In Nürnberg waren es die Neufchatel, Juvenel, Lukas van Valckenborch, Schoubroeck, von der Schardt, welche die Alteingesessenen an Können übertrafen und die Ausnahmestellung verdienten. Der Rat pflegte ihnen gegenüber großzügig

zu verfahren, indem er die Aufenthaltsbewilligung immer wieder verlängerte — so konnte der produktive Stecher Peter Isselburg über zehn Jahre in Nürnberg arbeiten, ohne sich den Flachmalern anzuschließen. Andere, wie Juvenel und seine zahlreichen Nachkommen, erwarben das Bürgerrecht und wehrten dann im Verein mit den Kollegen die zuwandernde Konkurrenz ab.

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bestand das Handwerk der Flachmaler aus etwa vierzig Meistern (darunter befanden sich vier Ätzmaler), im Verhältnis zur Einwohnerschaft eine recht beträchtliche Zahl. Von ihnen sind nur wenige in die Kunstgeschichte eingegangen. Michael Herr, Lorenz Strauch, der sich bei Neufchatel und dem älteren Juvenel eine recht gute Praxis im Bildnis erworben, Frederik van Valckenborch, ein Verwandter des Lukas, der jüngere Juvenel, der sich als Fassadenmaler betätigte, Gabriel Weyer, der den Manierismus der Prager Schule mit Virtuosität handhabte.

Als Nürnberg zum letzten Male in seiner Geschichte eine politische Versammlung von europäischer Bedeutung als Ausklang der Fürsten- und Reichstage des Mittelalters in seinen Mauern sah, trat eine Künstlerpersönlichkeit auf, die das Handwerk weit hinter sich gelassen hatte und zu der großen Welt gehörte, die ihn zu ihrer Verherrlichung herbeirief: Joachim von Sandrart.

Nachdem in Münster und Osnabrück der Vorfriede abgeschlossen war, sollten in Nürnberg die noch nicht erledigten Einzelfragen geklärt werden. Alle Reichsstände waren durch Delegierte vertreten, auch die Schweden und Franzosen forderten Mitspracherecht an der Neuordnung des Reiches. Von Mitte April 1649 bis zum Sommer 1650 währte der Kongreß. Der Generalissimus Pfalzgraf Carl Gustav, der bald darauf zum König von Schweden gewählt wurde, war der vornehmste von den Diplomaten. Er hat Joachim von Sandrart, der auf seinem Schloßgut Stockau bei Augsburg saß, nach Nürnberg kommen lassen, um den Friedensschluß und die um ihn bemühten Unterhändler im Bilde festzuhalten. Sandrart hatte schon ähnliche Aufgaben mit Erfolg bestanden, so in Frankfurt Herzog Bernhard von Weimar und seinen Stab porträtiert und in Amsterdam sich in der holländischen Tradition monumentaler Gruppenbildnisse bewährt. Wo er sich auch aufhielt, nahm die vornehme Welt ihn als Porträtisten in Anspruch, weil er ihren Wunsch nach Repräsentation in jeder Beziehung zu erfüllen wußte.

Es wurde damahls an Ihme für ungemein gehalten, daß er in seinem Mahlzimmer, welches nächst bei mehr-hochmentionirten Herrn Generalissimi Schlaffzimmer in der schönen Winklerischen Behausung gewesen, durch so viele Cavalliere und Offiziere von allerley Nation, mit denen es stäts erfüllet war, sich nicht turbiren lassen, sondern alle Discurse, jedem in seiner Muttersprache als Französisch, Wälsch, Teutsch und Niederländisch auch wol Englisch ohne einige Behinderung seiner Malerey beantwortet. Sandrart porträtierte die Spitzen des Kongresses, seinen Gönner Pfalzgraf Carl Gustav, den General Wrangel, den Vertreter des Kaisers, Octavio Piccolomini, Herzog von Amalfi, den französischen Botschafter in Lebensgröße oder zu Pferd und eine Vielzahl von Mitgliedern aller Delegationen, voran sämtliche achtzig schwedische. Seine leichte Hand, sein souveränes Können setzten Sandrart in den Stand, Bildnisse in staunenerregend kurzer Zeit zu vollenden, und zwar mit solcher Geschwindigkeit, daß er manchen Tag eines auch wohl zwey verfertigt, da ihme dann für jedes 50 Reichsthaler zu teil wurden.

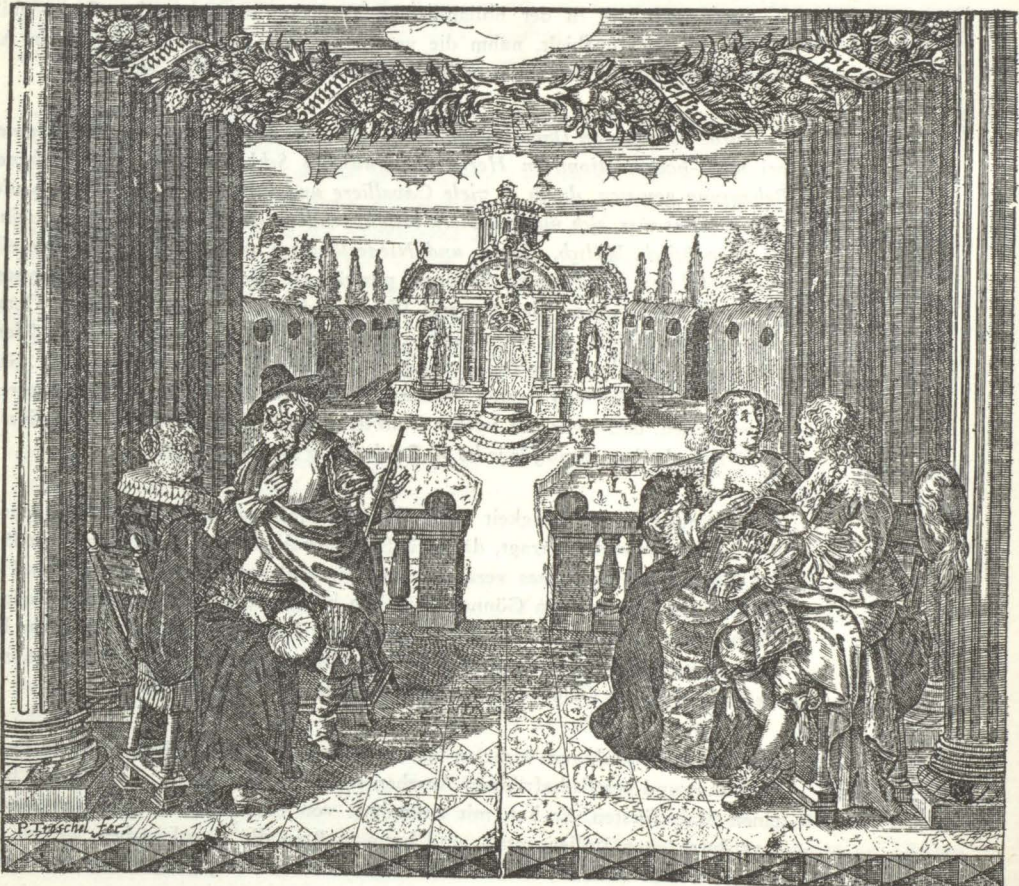
Als Krönung seiner Tätigkeit hatte ihn der Pfalzgraf Carl Gustav mit der Darstellung des Friedensbankettes beauftragt, das er äußerst prunkvoll am 25. September 1649 im großen Saale des Nürnberger Rathauses veranstaltete. Der Maler erhielt ein königliches Honorar von 2000 Rheinischen Gulden, sein Gönner legte ihm höchstselbst eine kostbare goldene Kette mit seiner Bildnismedaille um den Hals. Auch der Rat der Reichsstadt, der das Bild zur Erinnerung an das Ereignis als Geschenk erhielt, gewährte Sandrart eine ansehnliche Geldgabe, so daß dieser eine stattliche eroberte Geldsumme wohlvergnügt mit nach Hause brachte.

Wenn Sandrart sich auch nicht an künstlerischem Rang mit Rubens und van Dyck messen konnte, an Ruhm und gesellschaftlichem Ansehen stand er ihnen gleich. Er galt und hielt sich selber für einen Malerfürsten. Er hat, mit Ausnahme von Paris, alle europäischen Kunstzentren besucht, war durch ganz Italien gereist und hatte in Rom die künstlerischen Weihen erhalten. Wo auch immer er sich aufhielt, ist er an keinem Atelier vorbeigegangen und hat überall Begegnungen

gesucht. So erwarb er sich umfassende Bildung und Wissen und das gewinnende Auftreten eines Kavaliers. Er konnte sich an fürstlichen Höfen vornehm bewegen und wußte eine Gesellschaft zu unterhalten. Sein Können fand Anerkennung und Bewunderung. Er beherrschte das Pathos des Barocks und seine erklügelte Allegorie; es gab kein großfiguriges Thema, das er nicht darzustellen wußte. Obgleich überzeugter Calvinist, erhielt er Aufträge von Kaiser und Papst, von geistlichen und weltlichen Fürsten, malte für Bischöfe und Äbte und besonders für die Jesuiten in Bayern, Franken und Österreich monumentale Altarbilder jeden dogmatischen Inhalts — Zeichen der Toleranz im Zeitalter der Gegenreformation. Durch seine vorteilhafte Heirat, die ihn zum Herrn des Schloßgutes Stockau machte, hat er sich den Adel beschafft, den Ratstitel erhielt er durch seinen Landesherrn Pfalz-Neuburg.

Ein so ausgezeichnete, mit Titel und Würden bedachter Mann fand auch außerhalb des Friedenskongresses in Nürnberg Freunde und Bewunderer. Sandrart hatte in Rom die Bekanntschaft mit Galilei und dem berühmten Jesuiten Kircher gesucht, in Amsterdam waren es die *Rederykers*,

Titelkupfer aus: G. Ph. Harsdörffers „Frawen-Zimmer-Gespräch-Spiel“



voran der erste Dichter Hollands, Jost Vondel, mit denen er umging und die seine Künste in ihren Werken priesen. In Nürnberg sind ihm Georg Philipp Harsdörffer und Siegmund von Birken besonders nahegetreten. Beide durch umfangreiche Schriftstellerei und Korrespondenz weithin einflußreiche Persönlichkeiten. Der Ratsherr Georg Philipp Harsdörffer, zu einem der ältesten regimentsfähigen Geschlechter gehörig, hatte sich auf ausgedehnten Reisen europäische Bildung angeeignet. Enzyklopädischer Polygraph von regster Emsigkeit, war sein Bestreben, die deutsche Literatur auf europäisches Niveau zu heben und in die Gesellschaft vornehme Umgangsformen und Allgemeinbildung einzuführen. Es war die Zeit, als in Paris der Salon entstand und die Dame in ihm den Ton angab. Harsdörffer hat in das Lob Sandrarts und seiner Kunst eingestimmt, seine Werke dichterisch besungen und stand nach seinem Fortgang in vertraulichem Briefwechsel mit ihm. Siegmund von Birken war ein sehr ehrgeiziger, auf seinen gesellschaftlichen Aufstieg bedachter Schriftsteller, der sich mit allen Mitteln barocker Ruhmredigkeit um die Gunst hochgestellter Persönlichkeiten bemühte. Harsdörffer hatte 1645 nach italienischem Vorbild den Pegnesischen Blumenorden gegründet und den 19jährigen Siegmund von Birken als Mitglied aufgenommen. Die kleine Dichterakademie war als Ableger der Fruchtbringenden Gesellschaft um die Reinheit der deutschen Sprache bemüht. Die Gestaltung der Friedensfeier, ihr literarisches Programm, wurde Harsdörffer und Birken übertragen. Es war das einzige Auftreten des Pegnesischen Blumenordens auf weltgeschichtlicher Bühne. Siegmund von Birken war der offizielle Festredner des Kongresses. Harsdörffer ließ seiner Freude am Erfinden von Allegorien und Emblemata bei den 600 Schaugerichten freien Lauf. Birken verfaßte und inszenierte außerdem ein Festspiel, das bei dem Bankett des kaiserlichen Delegierten im Juni 1650 von patrizischer Jugend aufgeführt wurde. In allem ging es um überschwengliche Lobpreisung des endlich zustande gekommenen Friedens und um die Verdammung des endlosen Krieges.

Nürnberg war zwar nicht zerstört, wohl aber durch ununterbrochene Durchmärsche von Truppen schwer mitgenommen. Eine Pestepidemie hatte viele Opfer gefordert. Sein Landgebiet war verheert, die Bauernhöfe und Herrensitze des Patriziats zum großen Teil in Flammen aufgegangen oder ausgeplündert. Alle Parteien hatten von der Reichsstadt Subsidien und Kriegsmaterial gefordert, die der Rat im Verfolg seiner Neutralitätspolitik nicht verweigern durfte. Die Verschuldung nahm solche Ausmaße an, daß die Stadt ihre Zahlungen einstellen mußte. Immerhin hatte Nürnberg nichts von seinem Territorium verloren und die Anerkennung seiner Souveränität erlangt.

Der Friedensschluß löste eine Welle von Optimismus aus. Nürnberg fühlte in sich die Kräfte regen, seine ehemalige wirtschaftliche und kulturelle Blüte wieder zu erreichen. Das Patriziat zog sich zwar von den Geschäften zurück, um die langerstrebte Nobilitierung zu erhalten, und betätigte sich nur als regierende Herren, trat in den Hofdienst oder lebte als Grundherren, aber Handel und Gewerbe liefen wieder an. Die Instrumentenmacher mit ihrer Spezialität der Erd- und Himmelsgloben, der Sonnenuhren, Kompass und Musikinstrumente, die Kannengießer, Zirkelschmiede, das Kunsthandwerk der Goldschmiede und der Glasschneider, dessen hervorragende Leistungen weithin anerkannt und beliebte Geschenke des Rats an Heerführer waren, entfalteten wieder rege Tätigkeit. Besonders aber nahm der Buch- und Kunsthandel großen Aufschwung. Nürnberg wurde Vorort des illustrierten Buches und der Landkarte. So fanden die reproduktiven graphischen Künste ein reiches Betätigungsfeld. Die alteingesessenen Maler waren infolge Krieg, Pest und Hungersnot verstorben oder zurückgeblieben und den neuen Anforderungen nicht gewachsen. Bald nach Kriegsende kam nun ein Schub junger Kräfte von außerhalb in die Stadt. Sie gehörten entweder der Verwandtschaft Joachim von Sandrarts an oder standen zu ihm in Beziehung. Es erweckt den Eindruck, als habe der Erzvirtuose eine Gefolgschaft vorausgeschickt, ehe er selbst in Nürnberg seine Residenz aufschlagen würde.

Im Jahre 1656 ließ sich der Neffe, Jacob von Sandrart, dessen Ausbildung der Onkel geleitet hatte, in Nürnberg nieder. Er war in erster Linie Stecher — durch ihn wurde die Reichsstadt zur Domäne des Porträtstiches, von dem er über vierhundert verfertigte, daneben war er Buchillustrator, stach Ornamentvorlagen und betrieb einen großen Handel mit Druckgraphik. Aus Regensburg, wo er vorher gearbeitet hatte, zog er 1660 seinen Schwager und Schüler Georg Christoph Eimmart nach, ein außerordentlich fruchtbarer Stecher und Radierer von großem Können, der sich aber als Astronom und Erbauer eines Observatoriums auf einer der Basteien

der Stadtbefestigung einen noch größeren Namen gemacht hat. Johann Andreas Graff war ein Landsmann von Joachim von Sandrart, kam 1664 nach sechsjährigem Aufenthalt in Italien nach Nürnberg, malte vorzugsweise Stilleben mit Blumen, Früchten und Gegenständen. Graff beherrschte die Perspektive, zeichnete Prospekte und Veduten von Nürnberg und war ein von Dilettanten geschätzter Lehrer. Weit begabter und angesehener war seine Frau, die er sich aus Frankfurt holte, Maria Sibylla, die Tochter des älteren Merian. Ihr Bruder Matthäus d. J., Schüler von Sandrart und längere Zeit sein Gehilfe bei der Arbeit an den großen Altarbildern für Kloster Lambach, stand ihm, ebenso gewandt wie sein Meister, im Porträtieren während des Nürnberger Friedenskongresses zur Seite. Joachim von Sandrart spendet Maria Sibylla in der *Teutschen Academie* großes Lob für ihre Blumen-, Früchte- und Geflügelstilleben, vor allem aber für ihr naturwissenschaftliches Werk *Der Raupen Verwandlung*, das sie mit großem Fleiß, Zier und Geist so wol in der Zeichnung als in den colorierten Farben und Rundierungen meisterhaft zuwege gebracht. Sandrart schließt, daß die Malerin neben dem regulierten guten Haushaltungs-Führung immerdar der Göttin Minerva ihre Tugenden in dergleichen aufopfert.

Johann Paul Auer ging in die Lehre bei Vater Eimmart in Regensburg, kehrte nach mehrjährigem Aufenthalt in Italien in seine Nürnberger Heimat zurück und heiratete die Großnichte Sandrarts, Susanna. Er war ein geschätzter Porträtmaler. Seine Frau Susanna war zeichnerisch talentiert und verfertigte ein umfangreiches Werk von Stichen meist nach französischen Vorlagen für den Kunsthandel ihres Vaters. Sie wurde offenbar von ihrem Großonkel verehrt, der von ihr schreibt: *hat von Haushaltungs-Geschäften gute experientz gemacht, hat der Zeichenkunst-Vollkommenheit wol begriffen und läßt ihre Vita in huldigenden Versen ausklingen: Pegnitz! Mit dem Schatz, Sollt Paris weiden hier, der Schäfer ach! er gab den güldenen Apfel ihr.* Da Joachim von Sandrart 1660 von Stockau nach Augsburg zog, wird er den zur gleichen Zeit dort tätigen holländischen Landschaftsmaler Willem van Bommel zur Übersiedlung nach Nürnberg veranlaßt haben. Er hinterließ hier eine zahlreiche Nachkommenschaft an Landschaftsmalern. Er war in Utrecht geboren, von Cornelis Saftleven ausgebildet, für längere Zeit nach Italien gegangen. *Ich weiß nicht, ob ich seines klugen Geistes sinnreiche Inventiones der Färtigkeit seiner Hand, oder diese jenen vorziehen solle . . . dieser wohl verstehe der guten Landschaft wahre Art und im Colorit der Natur gemäß wie auch in der Licht und Schatten Wahrnehmung, Erhebung und Vertiefung . . .* Johann Franziskus Ermels aus Köln hatte ebenfalls seine Schulung in Utrecht empfangen, sich Jan Both angeschlossen und neben der Landschaft auch die Figur beherrschen gelernt. Er kam als 19jähriger 1660 nach Nürnberg, lieferte Vorgehern und Rugamt sein Probestück, erwarb das Bürgerrecht und reihte sich den Flachmalern ein. Ermels und Daniel Preisler waren, abgesehen von den Frauen, die einzigen von den Zugewanderten, die nicht im klassischen Lande gewesen waren, was Sandrart in ihren Viten nicht zu erwähnen vergißt. Preisler, der Stammvater eines Malergeschlechtes, das fast ein Jahrhundert lang mit Nürnberg und seiner Akademie verbunden war, begann hier 1650 mit Kopien von Sandrarts Fürstenbildnissen, der ihm gnädig bescheinigte, daß er sich damit eine andere und bessere Manier angeeignet hätte.

Die aufgezeigten Berührungen dieser Künstler untereinander und mit Joachim von Sandrart machen es zur Gewißheit, daß der Malerfürst der spiritus rector der Akademiegründung im Jahre 1662 gewesen ist. Sein Name wird dabei zwar nicht genannt, er hatte seinen Wohnsitz auch nicht in Nürnberg, doch war keiner der genannten Künstler akademisch gebildet und in seinen Leistungen geprägt. So ist sein Neffe Jacob von Sandrart, der die Leitung übernahm und in seiner Wohnung die Sitzungen abhielt, nur als Statthalter anzusehen. Ihm stand Elias Gödeler zur Seite, wohl als oberösterreichischer Exulant 1660 nach Nürnberg gekommen, und vielleicht über die Aufträge des Klosters Lambach mit Sandrart bekannt. Er hatte in Italien studiert, besaß Erfahrungen in der Ölfarben- und Freskotechnik italienischer Art, die er bei Darstellungen architektonischer Perspektiven anwandte. Sein Hauptberuf war die Baukunst, die ihn 1670 in den Dienst des Markgrafen von Ansbach-Bayreuth führte. Die devote barocke Geschichtsschreibung schreibt dem alten dilettierenden Ratsherrn Joachim Nützel das Hauptverdienst an der Gründung der Akademie zu. Dieser spielte aber nur die Rolle des Protektors und überwachenden politischen Kommissars, denn das Stadtreghment ließ keine regelmäßigen Zusammenkünfte seiner Bürger ohne Aufsicht.

Die anfänglich lebhaftete Teilnahme ließ bald nach, wurde aber wiederbelebt, als der große Sandrart nach Nürnberg übersiedelte und das Präsidium übernahm. Der Schwager seines Neffen

Eimmart und dessen Schwiegersohn Auer standen ihm als Assistenten zur Seite. Das Protektorat über die Akademie übernahm der Ratsherr Friedrich Volckamer, der ihr unentgeltlich ein Lokal zur Verfügung stellte und damit die Verstaatlichung einleitete.

Nahezu vier Jahrzehnte behielt die Nürnberger Akademie ihren privaten Charakter und diente nicht schulischen Zwecken. Anfänger mußten vielmehr zuerst bei einem Meister die Lehrzeit absolvieren und die Zeichentechnik beherrschen, ehe sie, falls sie nach Höherem strebten, an der Akademie teilnehmen durften. Susanna Sandrart hat, wie ihre auf uns gekommenen Studien ausweisen, diesen Weg eingeschlagen, ebenso Heinrich Schwanhardt, der früh verstorbene Sohn des Glasschneiders, wie die *Teutsche Academie* vermeldet. Teilnehmer war sonst der aufgeführte Künstlerkreis, der sein Wissen erweitern und seine Fähigkeiten in der Darstellung der menschlichen Figur vervollkommen wollte. Außer den Genannten werden auch der bald nach Berlin berufene Eisenbildhauer Leygebe und der Schlachtenmaler Lemke, ein gebürtiger Nürnberger, der vor Gründung der Akademie sein Probestück ablieferte, diese besucht haben. Der Goldschmied Christoph Ritter, den Sandrart als Bildhauer und Wachsbossierer rühmt und der am Neptunbrunnen von Schweigger mitgearbeitet hat, konnte sich infolge seines Gesundheitszustandes nicht beteiligen, förderte aber die Akademie durch Geldspenden. Zu den Künstlern gesellten sich Kunstfreunde mit dilettantischen Neigungen aus der Gesellschaft. Es werden zwei wohlhabende Handelsherren namentlich aufgeführt, aber solcher *curiösen* Herren gab es in Nürnberg manche: *Es ist der Tugend liebenden Gewohnheit mit dergleichen sich zu beschäftigen und erkennen sie es für eine löbliche Ergötzlichkeit durch gute Bücher, Studien und Kunstwerke den Geist in Übung zu halten.* Die verschiedenen Kunst- und Wunderkammern legen Zeugnis für das lebendige antiquarische Interesse ab. Das Zeichnen gehörte neben der Musik zur Erziehung junger Herren von Stand, ebenso Kenntnisse in Architektur, antiker Kunst und Ikonographie. Wenn in bezug auf Nürnberg von der Akademie der Kunstliebenden gesprochen wird, so sind damit nicht Kunstliebhaber gemeint, sondern alle diejenigen, die einem höheren Begriff von der Kunst anhängen, gleichgültig, ob es Dilettanten oder Künstler sind.

Für Joachim von Sandrart war der akademische Gedanke ein Evangelium, für das er in Rom gewonnen worden war und das er seitdem mit Eifer vertrat. Er nannte deshalb sein großes Werk *Teutsche Academie*. In den Lebensbeschreibungen vergißt er nicht, neben dem Aufenthalt des Künstlers im klassischen Land und besonders in Rom dessen Teilnahme an Akademien hervorzuheben.

Sandrart begnügte sich in seiner *Academie* nicht mit der Zusammentragung von Künstlerbiographien aller Zeiten und Völker, sondern gab ihr theoretische und praktische Einführungen in die drei Hauptgebiete künstlerischen Schaffens, der Baukunst, Bildhauerei und Malerei, mit. Perspektive, Proportionslehre, Anatomie, eine Fülle von Abbildungen ist der griechisch-römischen Archäologie gewidmet, hinzugefügt sind in Übersetzung die Malerbibel Karel van Manders, seine Auslegung der Metamorphosen Ovids und eine Ikonologie der antiken Götter, beides Hauptquellen der barocken Allegorik.

Sandrart vertrat in seiner Person das Ideal des gelehrten Künstlers, und mit seiner *Academie* wendet er sich vor allem an die kunstliebende Jugend, die er zu hoher Kunst führen will. Theorie — er übersetzt als Anhänger der Sprachreinheit das Fremdwort mit Beschaulichkeit und Lehrbetrachtung — ist unerlässlich für das vollkommene Studium. Vernunft und Wissenschaft sind die Fundamente jeder Kunst, die Vollkommenheit erstrebt. *Da hingegen sehr selten etwas Besonderes zu hoffen, von denen, welche die Lehrsatz und Theoriam aus Ungedult oder Trägheit vorbeigehen und nur durch einen einfältig Gebrauch oder flüchtige Praktik auf die Kunst blind und unbedachtsam zu plätzen. Welcher verderbliche Irrweg bey uns Teutschen viel mehr als einer andern Nation bewandelt wird!* Anfang und Ende des Studiums bildet die Zeichnung, gleich wie sie eine rechte Mutter ist mehr-ermeldter unserer dreyen Künsten und ihren Ursprung aus der Vernunft hat, so erfordert solche ein sonderbares Urtheil als die universal-Form, Idee oder Modell aller Dinge, so die Natur jemahls geboren. Der Mensch ist das vollkommenste Meisterstück des Allerhöchsten. Der rechte, wahrhafte Weg zur Vollkommenheit in der Kunst besteht darin, *des Menschen rechte Bildbeschaffenheit in Lebensgröße zu verstehen.* La Gran maniera greca, die verwunderliche große Art der Griechen, ist Vorbild und Lehrmeisterin. *Um den rechten Grund der Zeichnung zu begreifen, gibt es keine gewissere und bessere Lehrart*

als die berühmtesten Antiken, Statuen und Historien. Wenn man durch Kopieren eine raschere Hand erworben hat, kommt als letztes das Zeichnen nach lebendem Modell, die eigentliche Akademie, da man in Gesellschaft anderer von einem wolgestellten Subjekt und lebendigen Modell unterschiedliche Stellungen absiehet und ist dieses der allerbeste Weg zur Wissenschaft der äußerlichen Anatomie, Maß und Proportion des Menschen gründlich zu gelangen. Sandrart wendet sich immer wieder an die kunstliebende Jugend und gibt ihr Verhaltensmaßregeln auch für ihre Lebensführung. Für den II. Hauptteil hat er von Siegmund von Birken einen poetischen Aufruf, den er Pallas Athene in den Mund legt, aufgenommen: *Reit wie Bellerophon auf unserm Pegasperde und flieg den Sternen zu, setz Adlerauge ein. Du mußt sonst Dürer nicht, ein albrer Tüncher sein . . . Ein Mensch des Himmels Kind soll nach dem Himmel fliegen, setz die Gedanken hoch, mach Göttinnen Dir hold.*

Die Apelles-Höhe Schul

hier

als den Apollo schauet

Den /

durch den der Pallas steht ein Palast
hier aufgebauet.

Deffen Hand uns zeigt und zeichnet/
Rom/dein Marmor-Altertum;

Der lehrt alle Künstler hier/
und mit seinem Kiel sie ehret;

Eine Seule/

Ihm zum Preis/

ewig stehe unzerstört.

Er ist würdig/

daß erzehle jeder Künstler seinen
Ruhm.

Die Ideen und Forderungen, die Sandrart vertritt, sind im wesentlichen altes, schon seit langem geprägtes Gedankengut des italienischen Manierismus. Er hatte in Rom einem internationalen Künstlerkreis angehört, dem Duquesnoy, Claude Lorrain, Poussin und Cortona ein außergewöhnlich geistiges wie künstlerisches Niveau gaben. Sie besuchten nicht die offizielle Accademia di San Luca, die nach Florenz als zweite in Italien 1593 gegründet worden war, sondern richteten sich eine eigene private Akademie ein, wo sie regelmäßig zusammenkamen, über theoretische und praktische künstlerische Fragen, über römische Antiken sprachen und nach lebendem Modell zeichneten. Hier hat Sandrart seine Anschauungen und seine umfassende ideale Vorstellung vom Wesen der Akademie gewonnen.

Mit dem akademischen Gedanken und der Erhebung der Kunst zum Ideal der Vollkommenheit ist ein soziologischer Vorgang verbunden. Der gelehrte Künstler sucht sich von der Bindung an das Handwerk zu lösen und seine gesellschaftliche Stellung zu erhöhen. Ja, letzten Endes erstrebt er Anerkennung als autonome Künstlerpersönlichkeit ohne Bindung an einen Stand. Diese Tendenz führte zur Gegnerschaft des Gewerbes, das die Akademiker als privilegierte Konkurrenten bekämpfte. Das war auch in Nürnberg der Fall. Die *sonderlichen Künstler*, von denen in der Ordnung von 1596 die Rede ist, die Virtuosen, wie sie sich nennen, welche ihre Meisterschaft durch Reißen, d. h. durch Zeichnen, erlangt hatten, wollten nicht als *gemeine Maler* angesehen werden. Kurz bevor die Akademie mit ihren Sitzungen begann, machten die Vorgeher der Flachmaler beim Rat eine Eingabe *gegen etliche, frembde, so sich einschleichen und ihnen Eintrag der Nahrung tun*. In Nürnberg kam es aber nicht zu Auseinandersetzungen wie in Paris, als Colbert die Akademie gründete. Dort rief die Zunft die Polizei zu Hilfe und eröffnete eine Gegenakademie. Aber Ludwig XIV. nahm gegen die *niedrigen Handwerker* Partei und erteilte 1654 der Akademie Statuten, die ihr das Zeichnen nach Modell als Privileg vorbehielten, den Künstlern die gleichen Rechte wie den Gelehrten der Académie de France verliehen und sie als bevorrechteten Stand mit Titel auszeichneten. In Antwerpen, wo ein Jahr später als in Nürnberg eine Akademie errichtet wurde, ging diese dagegen organisch aus der mittelalterlichen Lukasgilde hervor, wodurch kein Zwiespalt aufkommen konnte.

In Nürnberg wurden die Flachmaler in längeren oder kürzeren Zeitabständen beim Rat vorstellig und verlangten von den Virtuosen Teilnahme an ihren Leichenbegängnissen und Übernahme des Vorgeheramtes. Der Rat sorgte stets für Ausgleich und hielt an seiner Ordnung fest, daß nur die Künstler der Organisation angehören mußten, die Lehrlinge beschäftigten und eine Werkstatt betrieben. Außerdem konnten sich die Akademiker durch Zahlungen in die Kasse der Flachmaler von den Verpflichtungen freikaufen.

Auch als private Akademie war die Nürnberger innerhalb der deutschen Grenzen die früheste: Sandrart spricht zwar von einer Akademie, die sein Meister Honthorst in Utrecht unterhielt, doch handelte es sich dabei um eine Zeichenschule für 25 vornehmer Leute Kinder, die ihm in die Lehre gegeben waren. Nicht anders bei Rembrandt, dessen Schülerzahl Sandrart bei einem Besuche nicht zählen konnte, so viele waren es. Wenn er auch Rembrandts Kunst anerkennt, so wirft er ihm doch vor, daß er sich gegen die Kunstregeln stelle, gegen Anatomie und Maß der menschlichen Zeichenkunst, gegen vernünftige Ausbildung, auch *wider die unserer Profession höchstnößigen Akademien*. In Augsburg hat ein Schüler Sandrarts, man weiß nicht wann und wie lange, gemeinsames Zeichnen nach lebendem Modell eingeführt — andere Zirkel folgten ihm, erst 1710 wurde die städtische Akademie eröffnet. In Dresden wurde in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts von einem Hofmaler privat begonnen, aber sein Unternehmen war nicht mehr als eine Zeichenschule. Die erste königliche Akademie nach dem Vorbild von Paris errichtete 1696 Friedrich I. in Berlin. Daß Nürnberg den Anfang machte, allen anderen lange Zeit voraus, war das Verdienst Joachim von Sandrarts. Erstaunlich ist, daß trotz der engen Verhältnisse, trotz Fehlens von bedeutenden Künstlerpersönlichkeiten, die Nürnberger Akademie am Leben geblieben ist. Sie verdankt die Lebensdauer der Nürnberger Eigenschaft, zäh an überkommenen Institutionen festzuhalten, so erhielt sich auch der Pegnesische Blumenorden bis in die Gegenwart.

Joachim von Sandrart wußte wohl, für seinen Ruhm zu sorgen, aber selbst wenn man die barocke Ehrsucht in Rechnung stellt, ist er in der Tat zu seiner Zeit der berühmteste Maler Deutschlands. Man kann ermessen, welche Bedeutung es für das kulturelle Ansehen der Reichsstadt hatte, als sich diese Zelebrität hier niederließ. Alle fürstlichen Höfe bis zum kaiserlichen standen ihm offen. Augsburg hatte in seinen Augen durch den Krieg so viel Künstler und Kunstliebhaber verloren, Nürnberg war ihm *Bronn und Sitz der Künste*. Ein Jahr vor seiner Übersiedlung hatte der 67jährige in zweiter Ehe die 21jährige Tochter des Großkaufmanns und Bankiers Blomart geheiratet. Sein Schwiegervater war von niederländischer Herkunft wie er und bildete die Stütze der jungen kalvinistischen Gemeinde. So fand Sandrart hier eine ebenso zahlreiche Verwandtschaft und Bekanntschaft wie künstlerische Gefolgschaft vor, die ihm ein huldigendes Willkommen bot: *Gleichwie nun diese Weltberühmte des H. Röm. Reichs Stadt jederzeit eine Mutter, Herberge und Neherin der Edlen Geister und Kunstliebenden gewesen, also hat sie nun diesen großen Mann in ihrem Schoße ... Gott wolle diesen Edlen Kunst-Adler in*

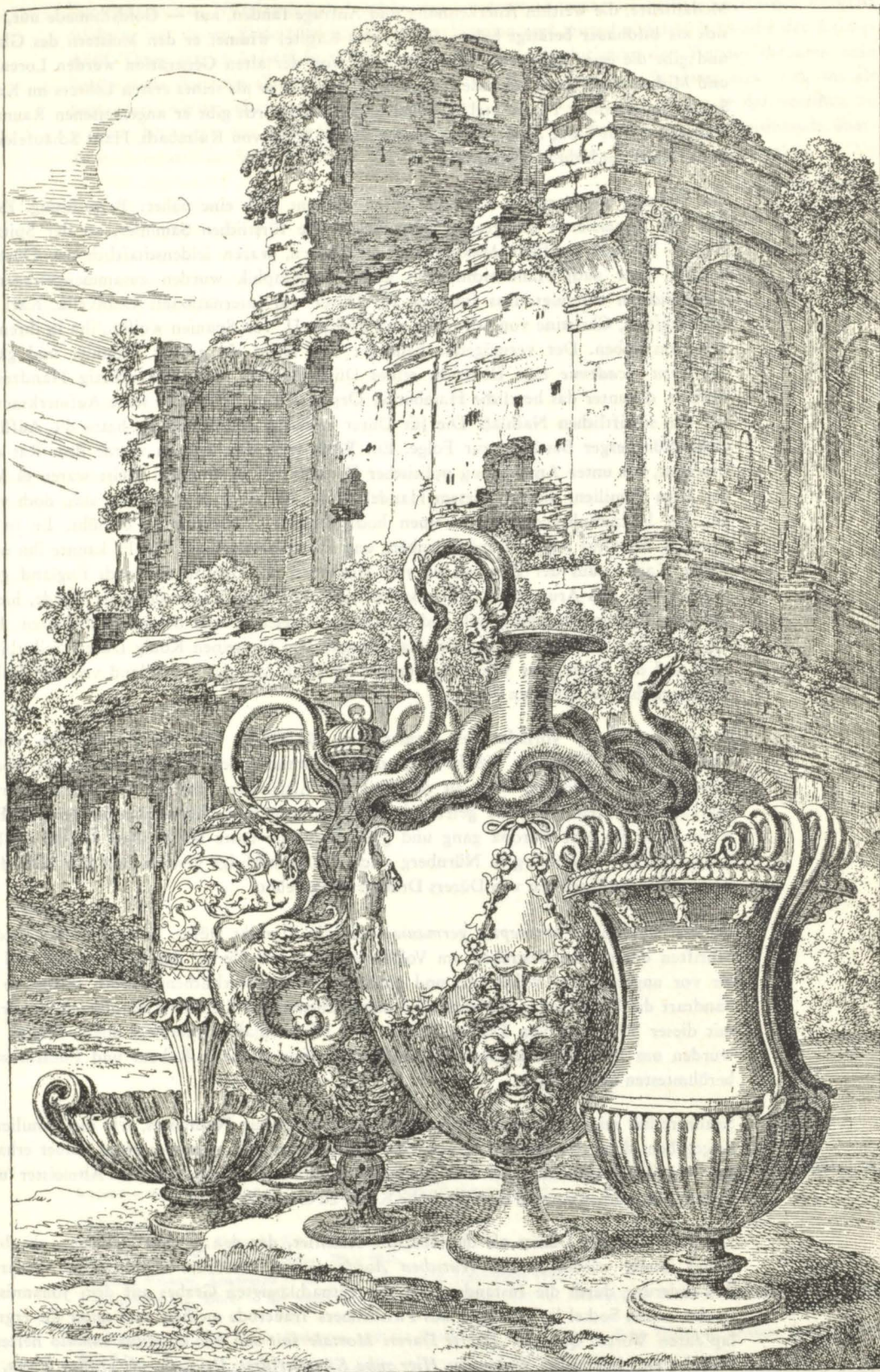
seinem hohen Alter verjüngen und auf seinen Fittichen die Künste noch ferner an die Nachbarschaft der Sternen sich emporschwingen machen.

Sandrarts erstes Anliegen war die Drucklegung der *Teutschen Academie*, für deren verschwenderische Illustrierung er Stecher aus Basel, Antwerpen, Augsburg herangezogen hatte. Für die Nürnberger Graphiker, wobei er die Verwandtschaft bevorzugte, blieb nur ein kleiner Rest. Bereits ein Jahr nach seiner Übersiedlung erschien der kostbare Prachtfoliant als ein Meisterwerk Nürnberger Druckkunst. Vier Jahre später folgten der II. Hauptteil, 1680 eine gekürzte lateinische Fassung und dann, immer im gleichen stattlichen Folioformat, noch drei Bände, die der antiken Götterikonologie, den alten und modernen Bauwerken Roms und seinen Brunnen gewidmet waren. Abgesehen von den Selbstporträts und allegorischen Titeln werden die antiken Denkmäler, die Beispiele moderner Baukunst und Brunnen in ganzseitigen Stichen abgebildet, so daß sie als Zeichenvorlagen dienen konnten. Die archäologischen Kenntnisse Sandrarts sind erstaunlich. Er hat während seiner römischen Jahre die antiken Ruinen und Fragmente mit Eifer gezeichnet und des Marchese Giustiniani Antikensammlung in Stichen publiziert. Der beste Stecher nach Sandrarts Zeichnungen ist Eimmart, zumal bei den Vorlagen, die antike Bruchstücke in romantisch gesehener Landschaft darstellen. Seine *Academie* hat einen enzyklopädischen Charakter von barockem Ausmaß erhalten.

Dem ersten Bande war zu *schuldigster Beehrung und Dankbarkeit* eine Beschreibung des Lebens und der Werke Sandrarts beigegeben, die als erste Künstlermonographie in deutscher Sprache anzusehen ist. Geschrieben wurde sie von den *Dienstergebenen Vettern und Discipeln*. Ob sie ein Schriftsteller wie Siegmund von Birken bearbeitet hat, wäre noch zu untersuchen. G. Ph. Harsdörffer, wie meist geschrieben wird, kann es nicht gewesen sein, da er bereits 1658 gestorben ist. Die Lebensbeschreibung ist ganz im ruhmredigen Stile Sandrarts gehalten und erhebt ihn zum Vorbild guten, tugendhaften, weltgewandten Benehmens, und nennt die Eigenschaften, die zu der gehobenen gesellschaftlichen Stellung des Virtuosen gehören. Bei Rembrandt tadelt Sandrart, daß dieser seinen Stand nicht beachtet . . . und sich jederzeit zu niedrigen Leuten gesellet hat und warnt die kunstliebende Jugend vor solchen Irrwegen: *Es vermeinen etliche unsere Teutsche auch teils alte Künstler es sei ihnen rühmlich und fördere zu großem Namen, wenn sie große wilde Fantasten sind und durch verkehrtes Leben wilde Würmer im Kopf zeugen, womit sie dann ihre törichte Einfalt zeigen, und daß ihnen an Vernunft und Weisheit viel abgehe und nichts als Schaden neben der Schande erwerben. Ein rechtschaffener Künstler, der verständig ist, hat nichts lieber als Ehre und Lob durch Tugend zu erlangen.*

Den Großen Helden und edlen Geistern der theuren Teutschen Nation hat Sandrart seine Akademie gewidmet. Daß die Deutschen den anderen Nationen gleich an Wert und Leistung sind, ja diese in manchem, wie z. B. in der Erfindung des Kupferstiches und Holzschnittes, übertreffen, durchzieht als vaterländischer Tenor das ganze Werk. Diese Gesinnung hat ihn veranlaßt, die Lebensschicksale und künstlerische Taten der deutschen Meister für die Nachwelt zu retten, was ihm mit Recht als wichtigstes Verdienst angerechnet wird. Sandrart gehörte zu der deutschen Bewegung, welche die Reinheit der deutschen Sprache vertrat. Den Pegnesischen Blumenorden hatte er in Harsdörffer und Birken schon 1650 kennengelernt; jetzt gesellte er sich zu den Schäfern. Wertvoller war ihm jedoch die Aufnahme in die Fruchtbringende Gesellschaft, der Fürsten und andere Herren von hohem Stand angehörten. Er erhielt den Ordensnamen: *Der Gemeinnützige*, als Sinnbild die *Rote Tanne* und die schmeichelhafte Beischrift: *Ragt weit hervor*. Sandrart gibt dem zweiten Bande sein Selbstbildnis mit, das seine Zugehörigkeit zu dem vornehmen Orden bekanntmacht. Er widmet ihm dem Großen Kurfürsten, der damals an der Spitze der Gesellschaft stand, und fügte seiner Götterikonologie einen Kupferstich mit einer vielfigurigen Allegorie auf den Palmorden bei, auf dem die antikisch gewandeten Fürsten in den Olymp einziehen. Zugleich beschreibt er weitschweifig den Sinn seiner Darstellung. Von dem dichterischen Beitrag Siegmund von Birkens für den zweiten Band ist schon gesprochen; andere Blumen-Hirten, wie *Lerian*, der Diakon und Professor Arnold vom Egidiengymnasium, der Übersetzer der lateinischen Ausgabe, und *Myrtill*, der Pfarrer Limburger von Kraftshof, widmeten dem Malerfürsten gereimte Huldigungen, die er seinem Buch vorausschickt.

Sandrart behandelt in den Lebensbeschreibungen seine Gefolgschaft mit besonderer Auszeichnung. Er nimmt die Nürnberger Architekten und Bildhauer, Elfenbeinschnitzer, Wachsbossierer und



Aus: Joachim von Sandrarts „Der Teutschen Academie Andern Theil“ Kat.-Nr. B 25

Medailleure, die weithin Anerkennung und Anfrage fanden, auf — Goldschmiede nur, soweit sie sich als Bildhauer betätigt haben. Ein ganzes Kapitel widmet er den Meistern des Glasschnittes und gibt die erste Geschichte dieser Technik. Von der alten Generation werden Lorenz Strauch und Michael Herr kurz behandelt, Isselsburgs gedenkt er als seines ersten Lehrers im Kupferstich. Seinen Landsleuten Neufchatel, Juvenel und Valckenborch gibt er angemessenen Raum. Michael Wolgemut, Veit Stoß, Adam Kraft, Georg Pencz, Hans von Kulmbach, Hans Schäufelein werden in die Kunstgeschichte eingeführt.

Die Stellung Sandrarts zu Albrecht Dürer verdient noch eine nähere Betrachtung. Es war die Zeit der Renaissance des großen Altmeisters. Die fürstlichen Sammler, an der Spitze Kaiser Rudolf II. und Kurfürst Maximilian von Bayern, waren leidenschaftlich um Dürers Bilder bemüht, aber auch Handzeichnungen und Druckgraphik wurden zusammengetragen und in Kunstbüchern vereinigt. Das Interesse für Dürer war international: Granvella, Karl I. Stuart von England, Christine von Schweden und Philipp II. von Spanien wollten ihn in ihren Galerien vertreten haben. Der vermögende Sandrart war selbst ein großer Sammler und gab in der *Teutschen Academie* eine Übersicht seines Dürer-Besitzes, der etwa achtzig Handzeichnungen enthielt, darunter das herrliche Hamburger Orpheusblatt. Er richtete seine Aufmerksamkeit auch auf den schriftlichen Nachlaß. Die für Dürer erwachte Wertschätzung hatte die Auflösung der alten Nürnberger Bestände zur Folge. Ein Werk nach dem andern wurde dem Rat oder dem Patriziat, oft unter Anwendung politischer Druckmittel, entwunden. Meist waren es Mitglieder der alten Familien, die sich diesem Handel widmeten. Auch Sandrart hat sich, doch vergeblich, um das Holzschuherporträt für einen hochgestellten Dürersammler bemüht. Er ist es wohl gewesen, der Graf Arundel auf Nürnberg und Dürer hingewiesen hat. Er kannte ihn und seinen König Karl I. aus der Zeit, als er von Honthorst als Gehilfe mit nach England genommen worden war. Als Arundel in politischer Mission 1635 zum Kaiser delegiert wurde, hielt er sich mehrere Tage in Nürnberg auf und besichtigte eingehend alle Sehenswürdigkeiten. Er kaufte die Bibliothek Pirkheimers, und der Rat übergab ihm für seinen König Dürers Selbstbildnis von 1498 und das Bildnis des Vaters. Später erwarb Graf Arundel in Holland von den Imhoffs den umfangreichen schriftlichen Nachlaß.

Eine Folge dieser Vorliebe des Manierismus für Dürer war das Aufkommen von Dürer-Nachahmern in Nürnberg, welche Kopien der abwandernden Objekte anfertigten, aber sich in ihren eigenen Malereien auch an den Stil des Altmeisters hielten. Die beiden Gärtner und Harrich verfahren besonders getreulich. Entlehnungen und Nachahmungen von Dürers Kunst waren aber in ganz Europa gang und gäbe. Sandrart hatte bei Egidius Sadeler in Prag und vorher bei Peter Isselburg in Nürnberg solche Dürernachfolge gesehen und sich außerdem selbst in sorgfältigem Kopieren von Dürers Druckgraphik geübt.

Sandrart wollte ein *praeceptor germaniae* sein wie Albrecht Dürer. Er fand in den theoretischen Schriften das gleiche Bestreben um Vollkommenheit am Werke, das ihn beseelte, und wie dieser vor unregelmäßigem Wildwuchs und gedankenlos handwerklichem Brauch warnt, so ermahnt Sandrart die Deutschen, nicht blind und unbedachtsam auf die Kunst zu plätzen. Sandrart stand mit dieser Schätzung von Dürers Theorie und Wissenschaft keineswegs allein. Dessen Schriften wurden um 1600 neu aufgelegt, übersetzt und eifrig studiert: Rubens und Poussin waren die berühmtesten Leser Dürers.

Sandrart hat seiner Dürerbiographie Teile des schriftlichen Nachlasses, wie die Familienchronik, beigegeben, deren Abschriften er von dem Dürerkenner und -verehrer Hans Hauer erhalten hat, der vergeblich versuchte, bei den Flachmalern unter Berufung auf den Altmeister und seine theoretischen Schriften den Sinn für hohe Kunst zu erwecken.

Das Lob Albrecht Dürers als der deutsche Künstler, der den großen Italienern ebenbürtig ist, klingt immer wieder in der *Teutschen Academie* auf. Sandrart krönte seine Verehrung und Bewunderung durch die Instandsetzung des vernachlässigten Grabes auf dem Johannisfriedhof. In den neuen Sockel ließ er Verse aus Pirkheimers Trauerode meißeln und unter die ergreifenden lapidaren Worte: *Quiquid Alberti Dureri Mortale fuit sub hoc conditur tumulo* heftete er die deutsche und lateinische Widmung: *Hier ruhe Künstlerfürst, Du mehr als großer Mann*, hebt die eine an, die andere: *Vixit Germaniae suae Deus Albertus Durerus Artium Lumen, Sol Artificum...*

Der Aufschwung Nürnbergs mit Joachim von Sandrart als zentraler Figur europäischen Formats erlahmte mit dessen Tode 1688 infolge der politischen und wirtschaftlichen Schwäche der Reichsstadt. Ohne starke kaiserliche Zentralmacht war im Absolutismus der Territorialstaaten kein Raum mehr für freie Gemeinwesen. Der Eintritt von Joachim von Sandrart stellt sich uns als bewundernswerter, aber vergeblicher Versuch dar, dem Rad der Geschichte in die Speichen zu greifen. Immerhin hat seine Schöpfung, die Akademie, den Niedergang der Reichsstadt überdauert, so daß sie heute in voller Lebenskraft ihr 300jähriges Bestehen feiern kann!

LUDWIG GROTE

Der vorstehende Beitrag ist eine erweiterte Fassung der Rede zur Feier des 300jährigen Bestehens der Akademie der bildenden Künste in Nürnberg, die in deren Festschrift abgedruckt ist.

Literatur:

Wilhelm Wäetoldt, Deutsche Kunsthistoriker, Leipzig 1921.

Julius Schlosser, Die Kunstliteratur, Wien 1924.

Nikolaus Pevsner, Academies of art past and present, Cambridge 1940.

Hans Kauffmann, Dürer in der Kunst und im Kunsturteil um 1600, in: Anzeiger des GNM 1940—1953, Nürnberg 1954, S. 18 ff.

M. Rabinovszky, Die Kunstakademien und die Gesellschaft ihrer Zeit, in: Acta Historiae Artium, Budapest 1954, S. 3 ff.

Andor Pigler, Neid und Unwissenheit als Widersacher der Kunst, in: Acta Historiae Artium, Budapest 1954, S. 215 f.

Kurt Gerstenberg, Joachim von Sandrart — Deutscher und Europäer, in: Mitt. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg 50, Nürnberg 1960, S. 352 ff.