

Danica Brenner

DER KÜNSTLER ALS HANDWERKER

Handlungsspielräume zunftgebundener Maler
in Spätmittelalter und beginnender Früher Neuzeit
am Beispiel Augsburgs

Ausbildung – Zusammenleben – Marktstrategien – Sozialtopographie

MICHAEL IMHOF VERLAG

artifex

Quellen und Studien zur Künstlersozialgeschichte /
Sources and Studies in the Social History of the Artist
Hrsg. von / Ed. by Andreas Tacke

Gedruckt mit Unterstützung
des Förderungsfonds Wissenschaft der VG Wort

Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Hochschulgrades Dr. phil.
am Fachbereich III der Universität Trier, Dezember 2017

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie;
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.

Bibliographic information published by Die Deutsche Nationalbibliothek
Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliographie;
detailed bibliographic data is available in the Internet at <<http://dnb.ddb.de>>

IMPRESSUM

© 2021
Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG
Stettiner Straße 25, 36100 Petersberg
Tel. 0661 29 19 166-0, Fax 0661 29 19 166-9
www.imhof-verlag.de, info@imhof-verlag.de

GESTALTUNG UND REPRODUKTION

Anna Wess, Michael Imhof Verlag

DRUCK

Gutenberg Beuys Feindruckerei GmbH, Langenhagen

UMSCHLAGABBILDUNG

Augusta Vindellicorum. In: Hartmann Schedel und Michael Wolgemut: Registrum huius operis
libri cronicarum cu figuris et ymagibus ab inicio mudi, Nürnberg 1493, fol. 91v–92r. München,
Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 287. Abbildung © Bayerische Staatsbibliothek

SEITE 2

Derick Baegert, Der Heilige Lukas malt die Muttergottes, um 1480–1485. Münster,
LWL-Museum für Kunst und Kultur (Westfälisches Landesmuseum), Inv. Nr. 62 WKV.
Abbildung KAT. AUSST. Meisterstücke 2019, S. 191, Abb. 4.1

SEITE 5

Kerzen mit Zunftwappen tragende Zunftvertreter anlässlich des festlichen Einzuges von
Johanna von Kastilien in die Stadt Brüssel im Jahr 1496, nach 1496. Staatliche Museen zu Berlin,
Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett. Abbildung SOLY Karl V. 2000, S. 275

Printed in EU
ISBN 978-3-7319-0879-1



Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|------------|
| GELEITWORT | 8 |
| VORWORT | 9 |
| I. EINLEITUNG | 10 |
| 1. Fragestellung und Ziel | 10 |
| 2. Quellenlage | 11 |
| 3. Forschungsstand | 11 |
| 4. Methodischer Ansatz | 12 |
| II. HISTORISCHE VERORTUNG | 17 |
| 1. Maler als (Zunft-)Handwerker | 17 |
| 2. Zur Stadtgeschichte | 20 |
| 3. Neue Forschungen zur Augsburger Zunft der Maler, Glaser, Bildschnitzer und Goldschlager | 22 |
| 3.1 Die Malerzunft im Wandel der Zeit | 22 |
| 3.2 Einbettung der Korporation in Stadt, Region und Reich | 34 |
| III. ZUNFTGEBUNDENE MALERAUSBILDUNG | 41 |
| 1. Normative Vorgaben | 41 |
| 1.1 Lehre | 42 |
| 1.2 Gesellenzeit | 43 |
| 1.3 Meisterrechtserwerb | 45 |
| 2. Handhabung der Satzungen und gelebte Praxis | 47 |
| 2.1 Lehre | 47 |
| 2.2 Gesellenzeit | 64 |
| 2.3 Meisterrechtserwerb | 69 |
| 3. Synthese | 79 |
| IV. ZUSAMMENLEBEN IN WERKSTATT UND HAUSHALT | 95 |
| 1. Lehrlinge und Gesellen | 95 |
| 2. Frauen im zunftgebundenen Malerhandwerk | 98 |
| V. GEWERBLICHE ASPEKTE | 109 |
| 1. Konkurrenzminimierung und Kooperation innerhalb der Malerzunft | 110 |
| 1.1 Materialkauf | 110 |
| 1.2 Abwerben und Werben von Arbeit | 113 |
| 1.3 Abwerben von Mitarbeitern | 114 |
| 1.4 Werkstattgrößen | 115 |
| 1.5 Zunftinterne Kooperation | 123 |
| 1.6 Aufgabenspektrum | 126 |

| | |
|---|-----|
| 2. Beziehung zu und Abgrenzung von anderen Handwerken | 126 |
| 2.1 Umgang mit ›Störern‹ | 127 |
| 2.2 Abgrenzungsmechanismen | 129 |
| 2.3 Städte übergreifender Austausch | 134 |
| 2.4 Regionale Unterschiede | 135 |
| 2.5 Verbot der Anstellung zunftfremder Gesellen | 136 |
| 2.6 Absprachen mit anderen Handwerken | 136 |
| 2.7 Einzelfallregelungen und der Umgang mit vor Ort Unbekanntem | 138 |
| 3. Berufswahl und Aufstiegsmöglichkeiten von Meistersöhnen | 143 |
| 3.1 Nachfolge im väterlichen Handwerk | 143 |
| 3.2 Ausbildung in einem nahestehenden Handwerk | 149 |
| 3.3 Soziale Mobilität | 150 |
| 4. Qualitätssicherung, Verkauf und Preisabsprachen | 151 |
| 4.1 Lohnformen und Verträge | 151 |
| 4.2 Beschauwesen | 154 |
| 4.3 Zünfte übergreifende Kooperationen und Preisabsprachen | 157 |
| 4.4 Produktverkauf | 159 |
| 5. Synthese | 163 |

| | |
|---|------------|
| VI. SOZIALTOPOGRAPHISCHE EINORDNUNG | 180 |
| 1. Vermögen, Ämter, quantitative Auswertungen | 180 |
| 1.1 Steuerzahlungen | 181 |
| 1.2 Quantitative Auswertungen | 184 |
| 2. Sozialtopographische Verortung der Maler | 189 |
| 2.1 Rekonstruktion der Augsburger Stadtopographie | 191 |
| 2.2 Wohngegenden der Maler | 198 |
| 3. Hausbesitz | 367 |
| 4. Umzüge | 370 |
| 5. Verschiebungen und Gesamtdeutung der Wohnlagen | 379 |
| 6. Synthese | 379 |

| | |
|--|------------|
| VII. ZUSAMMENFÜHRUNG UND AUSBLICK | 385 |
|--|------------|

| | |
|--|------------|
| VIII. QUELLEN UND LITERATUR | 390 |
| Archivalische Quellen | 390 |
| Gedruckte Quellen und Literatur vor 1806 | 391 |
| Literatur nach 1806 | 392 |

| | |
|--|------------|
| IX. ABBILDUNGSVERZEICHNIS MIT AUFBEWAHRUNGORTEN | 413 |
|--|------------|

I. Einleitung

1. FRAGESTELLUNG UND ZIEL

„[...] er hatte nichts als sein Genie und die Natur; man kann also zu seinem Ruhm sagen: Holbein bildete sich selbst.“¹ Diese Worte des Züricher Schlachtenmalers und Ratsschreibers Johann Caspar Füssli sind ein symptomatischer Ausfluss einer Projektion des Künstlerbildes des 18. und 19. Jahrhunderts auf frühere Jahrhunderte. Derartige Gleichsetzungen der Lebensrealität des frühneuzeitlichen Künstlers mit einem Künstlermythos des 19. Jahrhunderts prägen bis heute das gesellschaftliche Bild der Kunstschaffenden. Obwohl diese Sichtweise in den vornehmlich letzten Jahren von der kunsthistorischen Forschung teilweise revidiert wurde,² hat sie im fachlichen wie gesellschaftlichen Bewusstsein dennoch als Teil der ›Legende des Künstlers‹³ Bestand. Die folgende interdisziplinär angelegte Studie will daher dazu beitragen, den vormodernen Künstler für den (kunst-)historischen Blick zu ›entmystifizieren‹. Ziel der Arbeit ist es, am Augsburger Beispiel erstmals für den deutschsprachigen Raum eine differenzierte Sozialgeschichte der zunftgebundenen Maler bis zum frühen 17. Jahrhundert zu erarbeiten. Diese Künstlersozialgeschichte will die Sozialgeschichte der Korporation und ihrer Mitglieder in ihren vielschichtigen und komplexen Handlungsspielräumen aufarbeiten und Einflussfaktoren auf selbige untersuchen.

Um verdeutlichen zu können, dass der spätmittelalterliche und frühneuzeitliche nordalpine Künstler im städtischen Raum entgegen dem Künstlerbild des 19. Jahrhunderts in der Regel ein zunftgebundener Handwerker und somit ›per definitionem‹ mit normativen Vorgaben konfrontiert und einer Vielzahl von Einflüssen ausgesetzt war, ist die Arbeit quellenbasiert konzipiert. Sie beschreibt anhand extensiver Quellenauswertungen am Beispiel der Reichsstadt Augsburg eine differenzierte Sozialgeschichte der zunftgebundenen Maler der zweiten Hälfte des 14. bis zum beginnenden 17. Jahrhundert und kontextualisiert diese anhand ausgewählter Beispiele zu anderen Handwerken und der gesamtstädtischen Bevölkerung ebenso wie zu städtischen, regionalen und überregionalen Einflussfaktoren.

Durch die Festlegung des Untersuchungszeitraums auf die Zeit von dem Auftreten der ersten relevanten Quellen Mitte des 14. Jahrhunderts bis in das Jahr 1615 umfasst die Un-

tersuchung die Spanne des wirtschaftlichen Aufschwungs Augsburgs zu einem der politisch wie wirtschaftlich wichtigsten Zentren des Heiligen Römischen Reiches und die Funktion der Reichsstadt als Vermittler des ›welschen‹ Stils⁴ in den nordalpinen Raum; sie reicht über die Einführung der Reformation in diesem Austragungsort zahlreicher Reichstage und endet vor den dem Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges vorangegangenen politisch-sozialen Krisenzeiten und Wirren.

Die Untersuchung der Arbeits- und Lebensumstände der Augsburger Maler als zunftgebundene Handwerker, ihrer Handlungsspielräume und Verortung in ihrem städtischen Umfeld erfolgt anhand verschiedener Themenkomplexe. Die zunftgebundene Malerausbildung vom Lehrling über den Gesellen bis zum Meister wird ebenso untersucht wie die Rolle der Frau im zünftigen Kontext. Daneben werden gewerbliche Aspekte, beispielsweise zu Materialkauf, Produktverkauf und Preisabsprachen oder der Zusammenarbeit der Maler und ihrer Abgrenzung zu Zunftkollegen, anderen Handwerken, ›Störern‹ und zunftfreien Tätigkeiten behandelt. Zudem erfolgt eine sozialtopographische Verortung der Augsburger Maler, wobei unter anderem die von ihnen bevorzugten Wohngegenden, ihre Verteilung über die Stadt und ihre Umzüge innerhalb des städtischen Raums kartiert und in Korrelation zu ihrer finanziellen Situation und der ihrer Nachbarn sowie den Wohngebieten anderer städtischer Schichten und Handwerke gesetzt werden. Dabei werden auch ihre Ämterübernahmen und ihr Hausbesitz ausgewertet.

Viele dieser Aspekte waren durch Malerzunftordnungen reglementiert, die von der Wiege bis zur Bahre weite Teile des Lebens und Arbeitens der Maler zu regulieren suchten, und deren Umsetzung und/oder Umgehung im Rahmen dieser Studie untersucht werden. Bezüglich der genannten Themenfelder werden hierfür Veränderungen und Kontinuitäten ebenso untersucht wie Sonderregelungen oder Aspekte der Genese der Ordnungen selbst. Neben der Stellung des Künstlers in Handwerk und Stadt werden dabei auch Aspekte der sozialen Mobilität sowie zunftinterne wie externe, übergeordnete Einflüsse auf Künstler und Zunft einbezogen.

Dabei werden am Beispiel Augsburgs unter anderem die These der Abschließung der Zünfte hinterfragt sowie die

Heterogenität der Maler und die Adaptivität und Flexibilität der Korporation aufgezeigt. Sie reagierte dynamisch auf äußere wie innere Einflüsse und war durch eine im Lauf der Zeit zunehmende strukturelle Heterogenität gekennzeichnet. Im Zusammenhang mit dem letztgenannten Aspekt steht die Arbeit Paul von Stettens Aussage nahe, der 1779 über die Augsburger Malerzunft konstatierte: *In dieser nun sind unsere berühmtesten Maler und Bildhauer gewesen, aber freylich auch die elendesten Schmierer, die kaum Stühle und Bänke anzustreichen taugten, und elende Bilder zu schnitzeln geschickt waren.*⁵

2. QUELLENLAGE

Um der selbst innerhalb einer Stadt mitunter stark differenzierten Arbeits- und Lebenswelt der Künstler gerecht zu werden, stützt sich die Studie auf ein breites Quellencorpus und ist vornehmlich mikrohistorisch⁶ ausgerichtet, ohne jedoch gänzlich auf makrohistorische Kontextualisierungen und Rückbindungen ihrer Beobachtungen zu verzichten.⁷

Die zugrunde gelegten Quellen beginnen bei Steuerbüchern der Mitte des 14. Jahrhunderts und reichen bis zu Musterrungs- und Getreidelisten des ersten Drittels des 17. Jahrhunderts. Erfasst werden weite Teile des reichsstädtischen Archivmaterials unterschiedlicher Gattungen, darunter normative und serielle Quellen, Einzeldokumente und Kartenmaterial. Im Mittelpunkt stehen die ab den 1460er Jahren geführten Malerzunftbücher⁸ und die ab circa 1515 einsetzenden Handwerkerakten der Maler.

Neben den Handwerkerakten der in der Malerzunft vertretenen Gewerbe werden auch jene anderer relevanter Handwerke und weitere städtische Aktenbestände hinzugezogen. Das Hauptaugenmerk liegt auf den Akten der Maler, die Informationen zu zahlreichen, von der zünftigen Selbstverwaltung erfasste Belange enthalten. Sie geben unter anderem Auskunft über Auseinandersetzungen und Absprachen mit als ›Störer‹ aktiven Gesellen und Angehörigen anderer Handwerke oder die Zulassung neuer Zunftmitglieder, sowie Korrespondenzen und Verzeichnisse zu Angelegenheiten wie Ämterbesetzungen, Satzungsänderungen, oder der Unterstützung armer Zunftmitglieder.

Die Zunftbücher überliefern neben Zunftordnungen Verzeichnisse der Meisterrechtsverleihungen und Lehrlingsanstellungen sowie Sterberegister und Einträge zu Straferlassen.⁹ Ergänzend wird für den Zeitraum ab 1600 auch das Buch der Augsburger Lukasbruderschaft hinzugezogen, in der auch Maler organisiert waren.

Neben den Zunftordnungen der Maler und der ihnen bis 1548 übergeordneten Schmiede, die in mehreren Ausführungen unter anderem in den aus dem Besitz der Zünfte und der städtischen Verwaltung erhaltenen Ordnungsbüchern überliefert sind, werden weitere normative Quellen ausgewertet. Dazu gehören Polizeiordnungen und weitere städtische Ordnungen beispielsweise zu Hochzeiten oder Klei-

dung, sowie die zahlreich erhaltenen Anschläge und Dekrete, die sowohl über einen längeren Zeitraum als auch für zeitlich begrenzte Ereignisse wie die Reichstage Gültigkeit besaßen und die verschiedensten Belange regeln konnten. Hinzu kommen serielle Quellen wie die städtischen Grundbücher oder die ab Mitte des 14. Jahrhunderts für den Untersuchungszeitraum lückenlos überlieferten und nach Umgängen geführten Steuerbücher, sowie weitere Bestände wie Urgichten (Verhörprotokolle), Musterungsregister oder Karten und Pläne. Während des Umzugs des Augsburger Stadtarchivs sind der Forschung zuvor unbekannte Quellen zu den Augsburger Malern erfasst worden, die hier erstmals ausgewertet werden.¹⁰

Das Gros der bearbeiteten Quellen liegt im Augsburger Stadtarchiv. Hinzu kommen Bestände vornehmlich aus der dortigen Staats- und Stadtbibliothek, dem Staatsarchiv Augsburg und dem Bistumsarchiv Augsburg. Für punktuelle Vergleiche wurden ergänzend edierte (Maler)Zunftquellen anderer Städte konsultiert.

Die verwendeten Quellen werden nicht ›en détail‹ vorgestellt. Nur für das Verständnis der Analysen notwendige Informationen werden direkt bei Verwendung des Materials beziehungsweise den Erläuterungen zur Bearbeitungsmethode im entsprechenden Kapitel gegeben. Auch Verweise zur Genese der Malerzunftordnungen erfolgen den jeweiligen Fällen zugeordnet direkt im Text. Die Quellen werden in Zusammenhang mit Forschungsliteratur ausgewertet, der aktuelle Stand wird nachfolgend diskutiert.

3. FORSCHUNGSSTAND

Nahezu alle in dieser Studie behandelten Themenkomplexe wurden bisher für die Maler des Heiligen Römischen Reiches und anderen Gebieten wenn überhaupt, so nur unzureichend aufgearbeitet. Ein Überblick der bisherigen Untersuchungen soll die grundlegenden Forschungsansätze darlegen, auch tiefgreifende Analysen der relevanten Gebiete erfolgen im Verlauf dieser Arbeit direkt an entsprechender Stelle. Diese Zusammenstellung hat auch das Ziel, die Lücken des Forschungsfeldes offenzulegen. Der Begriff der Künstlersozialgeschichte fand zwar bereits 1994 in einem Buchtitel von Berthold Hinz¹¹ Verwendung, eine Definition des Begriffs steht jedoch bis heute aus.¹²

Die Zunft- und Handwerksforschung, welche in jüngster Zeit wieder eine Konjunktur erlebt, vernachlässigt bislang die meist als Sammelzünfte vorliegenden Korporationen der Maler, wahrscheinlich aufgrund ihrer geringen Mitgliederstärke und zu unerheblichen wirtschaftlichen wie politischen Relevanz.¹³ Die Kunstgeschichte greift dieses Thema ebenfalls nur zögerlich auf, was auch durch das Fehlen von bibliographischen Verzeichnissen und der geringen Anzahl von auf umfangreicheren Literatur- oder Quellenauswertungen basierenden Arbeiten zum Thema deutlich wird. Die Arbeiten von Werner Jacobsen zu Florenz und von Andreas



Abb. 8 | Jörg I. Breu der Jüngere, Augsburger Zunftterhebung von 1368, die sechs Gesandten der Handwerke tragen dem Kleinen Rat ihre Forderungen vor, nach 1510

Abgrenzung gegen andere für naheliegend.¹⁶⁵ Dies wird im weiteren Verlauf der Arbeit am Beispiel der Handwerkstrennung zwischen den Malern und den Tünchern verdeutlicht. Infolge des Handwerkeraufstands von 1368 übergaben die 87 Geschlechter den Handwerken Schlüssel, Ämter, Siegel und Stadtbuch und schworen ihnen die Einführung einer zünftigen Regierung, der sie auf 100 Jahre und einen Tag die Treue halten würden.¹⁶⁶ Eine zeitlich etwas spätere Darstellung (Abb. 8) der Machtübergabe im Rahmen des Augsburger Aufstandes hat sich aus der Hand Jörg II. Breus des Jüngeren erhalten und bietet zudem einen Blick in die damalige Augsburger Ratsstube.

Die neue Augsburger Regierungsform wurde durch den Zweiten Zunftbrief konstituiert, dem der sogenannte Große Schwörbrief von Ulm, das bereits seit 1345 zünftig regiert war, als Vorbild diente.¹⁶⁷ Eine Ratsliste von 1403 nennt die

nach dem Zusammenschluss der Salzfertiger mit den Weinschenken verbliebenen Zünfte wie folgt: die Kaufleute, die Weber, die Kramer, die Metzger, die Schuster, die Kürscher, die Gewandschneider und Schneider, die Bierbräuer und Bierschenken, die Loder, Lodweber und Geschlachtweber, die Zimmerleute und Müller, die Lederer, die Hucker, die Schmiede, die Schäffler und Drechsler, die Fischer, sowie die Salzfertiger und Weinschenken.¹⁶⁸

Fortan entsandten die Zünfte jeweils einen, beziehungsweise die zwölf großen Zünfte zwei, Vertreter in den Kleinen Rat. Dieser wiederum bildete zusammen mit zwölf Vertretern der Patriziergeschlechter und den pro Zunft zwölf ›Zwölfer‹ genannten Amtsleuten den Großen Rat. Die Ämter wurden in regelmäßigen Abständen über Wahlen neu besetzt und lenkten die Geschicke der Stadt.¹⁶⁹ Auch die Schmiede waren mit Zwölf Zwölfen im Großen Rat vertreten, von denen das Handwerk der Maler, Glaser, Bildschnitzer und Goldschlager von 1457 bis 1467 einen, danach zwei Zwölfer stellte.¹⁷⁰

Die Malerzunft war dann in vielen Aspekten des Handwerks weitgehend unabhängig, was es ihr ermöglichte, flexibel auf neue Situationen zu reagieren.¹⁷¹ Die zwei von ihnen gestellten Zwölfer wurden von den Vollmitgliedern der Malerzunft gewählt und standen der Zunft vor. Sie waren das interne Entscheidungsorgan des Handwerks und vertraten die Zunft nach außen, beispielsweise vor Gericht, Rat und Bürgermeistern.¹⁷² Die Wahl erfolgte aus den eigenen Reihen regulärer Meister, wobei bezüglich der Büchsenmeister vorgeschrieben war, dass nur solche Zunftmitglieder gewählt werden sollten, die keine Schulden beim Handwerk hatten.¹⁷³ Bereits die Zunftsatzen des 15. Jahrhunderts belegen, dass die Maler gegenüber ihren Zwölfen zu Treue und Gehorsam verpflichtet waren. Der Treueid musste jährlich zu Weihnachten wiederholt werden. Die Zwölfer und Büchsenmeister – Kassenwarte im heutigen Sinne – hatten ihrerseits zu beeden, *ainem handtwerck bejgestenndig, rätlich und hilfflich* [zu] *sein, ainem jęgklichen treulich und ungevārlich*.¹⁷⁴ Der Büchsenmeistereid beinhaltete zudem einen Passus, der die Amtsinhaber verpflichtete, die Ausgaben und Einnahmen der Zunftgelder zum Nutzen des Handwerks zu tätigen.¹⁷⁵

Denn anlässlich der am Lukastag stattfindenden Zunfttreffen wurden bereits ab 1453 Zahlungen in die Büchse fällig, wie es die Formulierung *das gellt, das Santt Lucas zu eeren zugehört* in einer Zunftsatzung aus diesem Jahr nahelegt. Die Zunftmeister sollten derselben Satzung zufolge an diesem Tag einen Gulden von der Zunft erhalten.¹⁷⁶ Einer später gestrichenen Satzung von 1470 zufolge sollte bei Strafe eines halben Pfundes Wachs jährlich zu Weihnachten ein Quartembergeld, ein vierteljährlich erhobener Beitrag, gezahlt werden.¹⁷⁷

Die Verwendung sogenannter Zehrgelder an die Zwölfer wird durch eine Zunftsatzung der Maler vom 6. Januar 1513 näher beleuchtet. Der Quelle zufolge sollten am Tag der Bürgermeisterwahl jedem Zwölfer 20 Kreuzer ausgezahlt werden, und zwar explizit *statt in ir yettweders nebst zuo*

verzeren auff den selbigen tag bej den schmiden oder bej ain handwerck.¹⁷⁸ Das Geld sollte also nicht in den Beutel der Zunftvertreter wandern, sondern für einen Umtrunk oder ein Festmahl des Handwerks verwendet werden.

Ein 1495 geschlossener und im Jahr 1542 in etwas ausführlicherer Ausfertigung bestätigter Vertrag zwischen den Malern und der Schmiedezunft erleuchtet das Verhältnis der Handwerke zueinander weiter und bestätigt, dass die Maler nicht nur eine eigene Kasse, sondern auch eigene Handwerksbücher führten und bereits im 15. Jahrhundert die Zunftgerechtigkeiten zu ihrem Handwerk, die genau genommen ja die Zunftgerechtigkeit der ihnen überstellten Schmiede war, selbstständig und ohne Einmischung der ihnen Schmiedezunftvorgeher *ainem jęgklichen* [...], *der inen annemlich ist*, verleihen durften, sofern der Anwärter die nötigen Voraussetzungen erfüllte. Jedoch hatten sich neue Meister, wenn sie anlässlich eines Zunftgebots der Schmiede dazu aufgefordert wurden, zusammen mit zwei Vorgehern des Malerhandwerks auf dem Schmiedehaus vorzustellen und den Treueid gegenüber der Schmiedezunft abzulegen.¹⁷⁹ Dass dabei Angehörige der anderen in der Schmiedezunft organisierten Handwerke Vergünstigungen erhielten, wenn sie die Malergerechtigkeit anstrebten, verdeutlicht die Verbundenheit der Handwerke.¹⁸⁰

In Belangen, die die Vergabe des Zunftrechtes betrafen, scheinen die Maler auch in der Folgezeit der Zustimmung der Schmiede bedurft zu haben. So treten beispielsweise am 4. September 1537 die Zunftvorgeher der Schmiede, der Plattner Wilhelm Seyssenhoffer und der Sporer Bernhart Toman, gemeinsam mit der durch den Glaser Hans Braun und den Goldschlager Hans I. Lutz vertretenen Malerzunft vor den Rat, um eine Satzung zu beantragen, die als Voraussetzung für den Meisterrechtserwerb der Malerzunft zwingend die Heirat mit einer ehelich geborenen Frau vorschrieb.¹⁸¹ Derselbe Vertrag gibt auch Einblick in die Zunfthierarchie und die Instanzenfolge der Zunftgerichtsbarkeit der Maler und Schmiede. Denn das Handwerk betreffende Streitigkeiten sollten stets zunftintern gelöst werden. So war es im Zunft-handwerk gemeinhin üblich, dass Streitigkeiten zwischen Meistern, Gesellen und/oder Lehrlingen innerzünftig geklärt wurden oder, falls dies nicht möglich war, vom Rat vermittelt wurde.¹⁸² Für den Fall, dass *ain maister mit dem andern oder mit ainem gesollen oder knaben* in Streit geriet, war auch bei den Augsburger Malern bereits seit 1453 in den Zunftsatzen festgeschrieben, dass bei allen das Handwerk betreffenden Streitigkeiten *der handell bej dem handtwerck beleiben sol*, also handwerksintern über die Streitsache zu entscheiden war. Auseinandersetzungen, die nicht das Handwerk betrafen, sollten von dieser Regelung unberührt bleiben und bei der entsprechenden Stelle verhandelt werden. Bei Verstößen drohte eine Geldstrafe von einem halben Gulden.¹⁸³ Weitere Details über den Ablauf eines solchen Zunftgerichts vermittelt eine Satzung vom 17. Mai 1490: In den Regeln gegen das gegenseitige Abwerben von Werkstattpersonal legen die Maler fest, dass eine Beschwerde über den Regel-

verstoß direkt an die Zunftmeister zu richten und diesen der Sachverhalt zu schildern sei, wobei sowohl der Geschädigte als auch der Angeklagte Gelegenheit erhalten sollten, ihre Sicht der Lage darzustellen.¹⁸⁴

Seit 1457 gaben die Satzungen der Schmiedezunft vor, dass bei diesen Streitigkeiten weder Zunftmitglieder noch externe Personen für die betroffenen Personen das Wort führten sollten. Lediglich ein Zunftmeister, ehemaliger Zunftmeister oder Zwölfer sollte das Recht dazu haben,¹⁸⁵ wobei dieser Personenkreis 1470 noch einmal eingeschränkt wurde, und fortan auch Zwölfer nicht mehr beim Zunftgericht für ihre Zunftkollegen sprechen sollten.¹⁸⁶

Der 1495 zwischen den Schmieden und den Malern geschlossene Vertrag gibt auch Einblick in die Zunfthierarchie und die Instanzenfolge der Zunftgerichtsbarkeit der Maler und Schmiede. So schrieb der Vertrag fest, dass für den Fall, dass es nicht gelang, eine Streitigkeit handwerksintern zu lösen, die Sache auch vor die Zunftvorgeher der übergeordneten Schmiedezunft gebracht werden konnte. Falls auch dort keine Einigung möglich war, sollte die Sache vor den Stadtrat gebracht werden; dafür musste der Appellant, der den Streit vor den Rat brachte, einen Gulden in die Büchse seines Handwerks zahlen, den er nur zurück erhielt, wenn ihm der Rat in der verhandelten Sache Recht gab.¹⁸⁷ Dieses Pfand diente vermutlich der Abschreckung um Popularklagen zu verhindern. Dass das Malerhandwerk nicht nur in Belangen der Zunftrechtsverleihung, sondern auch sonst eng mit den ihm übergeordneten Schmieden in Absprache standen, belegt die angesprochene angestrebte Satzungsänderung vom 4. September 1537. Darin baten die Maler und Glaser den Rat, dass Gesellen das Meisterrecht nur noch dann erhalten sollten, wenn sie zuvor eine und ehelich geborene Frau geheiratet hätten. In Ihrem Gesuch wurden die Zwölfer der Maler durch Vorgeher der Schmiede unterstützt, die sie vor den Rat begleiteten.¹⁸⁸

Bei allen Selbstverwaltungsbefugnissen der Schmiedezunft und innerhalb derer jenen des Malerhandwerks sind die Zunftsatzen nicht unabänderbar, sondern können von Handwerk – und vor allem auch vom Rat der Stadt – jederzeit geändert werden. Dies wird auch aus den schon in den frühesten Satzungen der Schmiedezunft vertretenen und in der Folge häufig wiederholten Formulierungen deutlich: *Doch ainem ersamen ratth, desgleichen ainem erbern handwerckh ir gerechtigkeit vorbehalten, des zumindern, zumeren nach irem gut beduncken*.¹⁸⁹ Dabei hatte der Rat das letzte Wort und konnte jederzeit auch über die Pläne des Handwerks hinweg neue Satzungen erlassen und bestehende Vorgaben ändern oder streichen. So verweisen zahlreiche Malerzunftsatzen – ohne Änderungsmöglichkeiten der Maler zu nennen – auf die Änderungsbefugnisse des Rates, denen zufolge *aim ersamen ratth sein oberkait auch hierinn minderung oder merung zethun vorbehaltenn*.¹⁹⁰ Dass die hier zitierte Satzung Verkaufsregelungen für auswärtige Glashändler zum Thema hat und somit die wirtschaftlichen Interessen der Zunft berührt, mag mit begründet haben, warum bei diesem Beispiel

und einen furnierten Tisch herstellen sollten.⁸³³ Für die Augsburger Malerzunft hingegen ist die Anfertigung von Meisterstücken weder für die Maler, noch für die Glaser, Bildschnitzer oder Goldschlager durch die Ordnungen belegbar. Auch sind keine Häufungen von Gemälden oder vergleichbaren Objekten überliefert, die durch gleiches Format oder gleiche Motivik als Meisterstücke in Betracht kämen und auf die Existenz einer Pflicht, solche Werke anzufertigen, schließen ließen. Auch diverse in den Handwerkerakten der Schmiede erhaltene Schriftstücke zu Meisterstücken einiger in der Schmiedezunft organisierter Handwerke nennen an keiner Stelle die Maler.⁸³⁴ Daraus kann nur geschlossen werden, dass für den Eintritt in die Augsburger Malerzunft während des gesamten Untersuchungszeitraums kein Meisterstück angefertigt werden musste.

Dagegen trafen den Meisterrechtsanwärter schon früh verschiedene Nachweispflichten. Einerseits war in Augsburg und vielen anderen Städten die Bestätigung einer ordnungsgemäßen Ausbildung eine zwingende Voraussetzung des Meisterrechts. Andererseits musste der Meisterrechtsanwärter einen Beleg über seine eheliche Geburt erbringen. Dies lässt sich bis ins 13. Jahrhundert zurückverfolgen⁸³⁵ und ist auch in vielen Malerzunftordnungen anzutreffen.⁸³⁶

Die Landshuter Malerzunft verlangte ab 1564 neben einem urkundlichen Nachweis der ehelichen Geburt auch einen Nachweis des ordentlichen Lehrabschlusses und zudem ein Leumundszeugnis zur Zulassung zur Meisterprüfung.⁸³⁷ Auch in Straßburg musste Claus Horn 1571 seiner Supplikation um den Meisterrechtserwerb seinen Lehrbrief beilegen, obwohl er bereits mehrere Jahre in einem anderen Ort als Malermeister aktiv gewesen war.⁸³⁸

Von der Voraussetzung, dass nur ehelich Geborene das Meisterrecht erwerben durften, gab es allerdings Ausnahmen, wie eine Supplikation der Speyrer Gärtnerzunft von 1579 belegt, die über die Aufnahme unehelich geborener oder mit unehelich geborenen Frauen verheirateter Meister klagte.⁸³⁹ Gelegentlich wurden auch auf Wunsch beziehungsweise Anordnung des Rates hin Ausnahmen gemacht und uneheliche Meister zugelassen. Die Zunftsatzen der Würzburger Glasmaler von 1488 schrieben zwar vor, dass zum Meisterrechtserwerb der Nachweis der ehelichen Geburt des Aspiranten erforderlich war, auf Entscheid des Oberrats ließ man aber 1544 dennoch den Maler Hans Hoffmann trotz seiner Unehelichkeit zu. Er besaß für diese Situation eine Sondergenehmigung des Fürstbischofs.⁸⁴⁰ Wie gemeinhin bei solchen Ausnahmen üblich, wurde in der Folge verfügt, dass sie keinen Präzedenzfall darstellen und die Satzungen davon unangetastet bleiben sollten.

Die Forderung nach der freien Abstammung der Meister war bei den Malerzünften weit verbreitet, beispielsweise bei den Münsteraner Malern.⁸⁴¹ Auch die Augsburger Malerzunft kontrollierte ihren Satzungen gemäß die freie und eheliche Geburt ihrer Meisterrechtsanwärter, beispielsweise 1517 bei der Meisterrechtsverleihung an den aus Nördlingen zugezogenen Blasius Hartmann.⁸⁴² Dabei kamen häufig Ge-

burtsbriefe zum Einsatz, wie sie 1510 der Maler Jörg I. Lutz der Ältere vorlegte.⁸⁴³ Auch 1548 legte der über die Tochter von Leonhard II. Beck eingetragene Hans Kaltschmied Urkunden für seinen Geburtsnachweis vor.⁸⁴⁴ Einen Eindruck, wie ein solches Dokument ausgesehen haben kann, vermittelt ein erhaltenes Augsburger Vorlagenbuch aus dem Jahr 1533, welches unter anderem Formulare für Geburtsbriefe enthält.⁸⁴⁵

Mancherorten wurden bestimmte Bevölkerungsgruppen von den Zünften ausgeschlossen, wie es in manchen Regionen des Heiligen Römischen Reiches beispielsweise mit den ›Wenden‹ oder ›Welschen‹ der Fall war. Für die Augsburger Maler kann das nicht nachgewiesen werden, wenngleich davon auszugehen ist, dass auch bei ihnen dem Gewohnheitsrecht folgend Juden und Muslime sowie Angehörige der Sinti und Roma vom zunftgebundenen Handwerk ausgeschlossen waren.⁸⁴⁶ Anders als beispielsweise die Augsburger Weber, bei denen ab 1533 zudem nur solche Personen als Meister zugelassen wurden, die ihre Lehre in einer Werkstatt vor Ort gemacht hatten,⁸⁴⁷ ließen die dortigen Maler auch auswärtig ausgebildete Personen zur Zunft zu.

2.3.3 Heirat und Zahlungen

Während die Ausbildung ledigen Standes zu erfolgen hatte, war eine Heirat für den Meisterrechtserwerb der Augsburger Maler essentiell. Diese Regelung lässt sich auch bei den Memminger Malern nachweisen⁸⁴⁸ und war keine regionale Eigenheit. Vielmehr ist die Forderung der Heirat einer ehelich geborenen Frau bei den meisten Zünften anzutreffen und lässt sich bis in das 13. Jahrhundert zurückverfolgen.⁸⁴⁹ Dies hatte auch ganz pragmatische Gründe. Die Gründung eines eigenen Haushalts bildete die Grundlage für die Versorgung der in der Regel beim Meister lebenden Lehrlinge und Gesellen.⁸⁵⁰

Dass Meisterrechtserwerb und Eheschließung in der Regel in zeitlicher Nähe zueinander stattfanden, belegen neben zahlreichen Schriftquellen auch zwei aquarellierte Federzeichnungen mit Selbstbildnissen Hans I. Burgkmairs des Älteren. Die frühere der beiden Darstellungen ist auf den 20. Dezember 1497 datiert und zeigt den Maler als Bräutigam anlässlich seines offiziellen Eheversprechens mit Anna Allerlay, das der Inschrift zufolge im Haus des Stadtschreibers Konrad Peutingen von diesem und dem Stadtvogt Jörg Ott aufgenommen und von dem Bäcker Hans Graber bezeugt wurde (Abb. 24). Die zweite Zeichnung gibt die Festkleidung Burgkmairs anlässlich der kirchlichen Einsegnung des Paares am Abend des Sankt Ulrichstags, also am 3. Juli, im Jahr 1498 wider (Abb. 25). Die Zunftbücher belegen, dass der Maler am 29. März 1498, also zeitlich gesehen zwischen seinem Eheversprechen und der kirchlichen Einsegnung seiner Ehe, die Malergerechtigkeit seines Vaters Thoman Burgkmairs erhielt.⁸⁵¹

Wie die Ausführungen zu den Zunftsatzen gezeigt haben, hatten zunftfremde Gesellen bei den Augsburger Malern die



Abb. 23 | Meisterstück des Johann Ludwig Ernst Morgenstern, 1776

Möglichkeit, mit der Einheirat über eine Tochter oder Witwe eines Zunftmitgliedes vergünstigt in die Zunft einzutreten. Wie ein Antwortschreiben auf eine Anfrage aus Donauwörth vom 14. April 1546 belegt, stand dieser Weg auch Personen offen, die keines der in der Malerzunft vertretenen Handwerke gelernt hatten. So durften dem Schreiben zufolge Glaserwitwen, die Zunftfremde heirateten, weiterhin Glas verkaufen, waren jedoch von allen anderen zünftigen Belangen wie der Ausbildung oder der Teilnahme an Zunftsatzen ausgeschlossen.⁸⁵² Dies scheint in ähnlicher Form auch bei den anderen Handwerken der Malerzunft der Fall gewesen zu sein. Die in ihrer Höhe und bezüglich möglicher Zuschüsse unterschiedlich gestaffelten Kosten für den Meisterrechtserwerb wurden bereits angesprochen⁸⁵³ und, wie die folgenden Beispiele zeigen, in der Regel auch entsprechend umgesetzt.

Dass auch die Regelung Umsetzung fand, dass Angehörige anderer in der Schmiedezunft organisierter Handwerke das Meisterrecht der Malerzunft zu einem günstigeren Preis er-

halten sollten als fremde Gesellen, belegen zahlreiche Beispiele. Der die Schmiedegerechtigkeit besitzende Glaser Matthäus Flicker erhielt am 30. November 1579 die *gerechtkaitt von Malleren, glassern, bilthauher und goldttschlagern* zu dem in den Satzungen vorgeschriebenen vergünstigten Preis von sechs Gulden und 48 Kreuzern.⁸⁵⁴ Diese Summe wurde auch für fremde Gesellen fällig, die über eine Meistertochter in ein der Schmiedezunft zugehöriges Handwerk einheirateten, wie beispielsweise 1578 bei Balthasar Holzhey.⁸⁵⁵ Wenngleich dies in den Malerzunftordnungen nicht eigens Erwähnung fand, war der vergünstigte Zugang auch jenen Meistern möglich, die eine Meisterwitwe oder Meisterstochter aus einem der der Schmiedezunft zugehörigen Handwerke heirateten und somit parallel zum Einkauf in die Malerzunft über sie die Gerechtigkeit eines benachbarten Handwerkes erwarben. Dies belegt der Maler Balthasar I. Kober der Ältere, der am 29. April 1576 über die Heirat mit der verwitweten Tochter des Kupferschmiedes Hans Hartmann vergünstigt zur Gerechtigkeit der Maler kam.⁸⁵⁶

dortigen Druckern kam es hingegen vor, dass Witwen den Betrieb dauerhaft weiterführten, jedoch keine neuen Druckstöcke herstellen durften. Dies war beispielsweise bei Barbara Wolgemut der Fall, die nach dem Tod ihres Gatten Valentin 1469 noch zehn Jahre lang in den Steuerlisten nachzuweisen ist, ebenso wie bei Kunigunde Hergot, die den Laden ihres verstorbenen Mannes nach dessen Ableben unter eigenem Namen noch elf Jahre lang weiterführte, obwohl sie zwischenzeitlich neu heiratete.⁹⁸⁴

Dem Handwerk oblag die Versorgung seiner Mitglieder, und häufig wurde den Witwen die Neuheirat dadurch erleichtert, dass einheiratende Gesellen als Incentive Erleichterungen beim Meisterrechtserwerb erhielten.⁹⁸⁵ Dies war auch bei den meisten Malerzünften der Fall, so beispielsweise in Wien (1676) und Passau (16. Jahrhundert) wo entsprechend ausgebildete Gesellen, die Meisterwitwen oder Töchter von Meistern ehelichten, beim Meisterrechtserwerb die gleichen Vergünstigungen erhielten wie Meistersöhne.⁹⁸⁶ Solche Vergünstigungen wie die Aussicht, durch die Heirat einer Malerwitwe eine ausgestattete Werkstatt sowie einen unter Umständen über mehrere Jahre hinweg aufgebauten Kundenstamm zu übernehmen, machten die Witwenheirat wahrscheinlich besonders für wenig vermögende zunftfremde Ge-

sellen interessant. Diese Bedingungen konnten auch zur Bildung ungleicher Paare führen, die Lucas Cranach mehrmals darstellte. Das Gemälde ›Ungleiches Paar‹ (Abb. 30) zeigt einen blondgelockten jungen Mann, der seinen Arm um eine zahnlos grinsende alte Frau legt, die ihm mit ihrer Rechten Münzen aus ihrem prall gefüllten Geldbeutel zusteckt. Über ihre Kleidung können die beiden Personen im bürgerlichen Milieu verortet werden und es drängt sich nahezu auf, in den sich tief in die Augen schauenden Personen stark unterschiedlichen Alters eine Handwerkerwitwe und einen jungen Gesellen zu vermuten. Das in dieser Zeit auch in der Druckgraphik verbreitete Motiv des ungleichen Paares prangerte den bisweilen enormen Altersunterschied der dargestellten Personen an, den man dem Eheglück als unzuträglich ansah und als dessen Ursache man Geldgier und Wollust vermutete.

Hans Sebald Beham lässt in seinem satirischen Holzschnitt in Abbildung 31 den jungen Gesellen in klaren Worten berichten, dass er den Bund der Ehe mit der Meisterwitwe nicht aus Liebe eingegangen sei, sondern es auf das Geld der *geruntzelt* Alten abgesehen habe, während die Witwe von den körperlichen Reizen des *schönglat vnd wol gethan* Jünglings schwärmt.⁹⁸⁷ Die Einheirat junger Gesellen über alte Meisterwitwen ist auch bei den Augsburger Malern nachzuweisen. In den Meisterlisten der Augsburger Malerzunft ist Peter Holl verzeichnet, der den Quellen zufolge im Jahr 1551 durch die Heirat einer namentlich nicht genannten Frau Zahn das Meisterrecht der Zunft vergünstigt erhielt. Bei der *allten Zenin* handelte es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um die namentlich nicht bekannte Witwe des Malers Peter I. Zan, der bereits 1511 das Meisterrecht der Malerzunft über seinen Vater Jacob Zan vergünstigt erhalten hatte.⁹⁸⁸ Ausgehend von einer zehnjährigen Ausbildungszeit⁹⁸⁹ ergibt sich bei einem angenommenen Lehrbeginn im Alter von etwa zwölf Jahren⁹⁹⁰, dass Zahn zum Zeitpunkt seines Meisterrechtserwerbs im Jahr 1511 mindestens 22 Jahre alt war. Folglich wäre er 1551 mindestens 62 Jahre alt gewesen. Wenngleich seine Witwe möglicherweise etwas jünger war als er, liegt es nahe – auch angesichts der expliziten Bezeichnung der Frau als *allte* [...] *Zenin* –, einen nicht unbeträchtlichen Altersunterschied zwischen dem Gesellen und der Witwe anzunehmen.

Anders verhielt es sich, wenn Meisterwitwen jemanden heirateten, der zwar durch die Heirat die Zunftgerechtigkeit ihres verstorbenen Mannes erlangte, jedoch nicht über eine entsprechende Ausbildung verfügte. Die Augsburger Malerzunft beschloss bei einer Versammlung am 14. April 1546 infolge einer Anfrage aus Donauwörth, dass wenn eine Glaserwitwe, die einen nicht im Glasen ausgebildeten Mann heiratete und an diesen die ›Gerechtigkeit‹ gab, *die fraw mit sambt irm man glas wol verkauffen und hingeben, aber kain gesellen noch knaben halten noch nihts machen, das des handwerch belangt*.⁹⁹¹ Diese Satzung, die somit den – zumindest aus Sicht der Malerzunft – ungelerten Glaserwitwen die Ausbildung und Herstellung in der Werkstatt untersagte, diente wahrscheinlich der Qualitätssicherung von Produkten und Ausbildung. Ein wichtiger Antrieb dafür war neben dem

Abb. 31 | Hans Sebald Beham, Ungleiches Paar, 1. Hälfte 16. Jahrhundert



Abb. 32 | Maria Sibylla Merian, Metamorphose eines kleinen Nachtpfauenauges auf einer Kriechen-Pflaume

Schutz der Verbraucher die Wahrung der Handwerksehre. Falls bekannt wurde, dass ein Mitglied einer Zunft qualitativ minderwertige Waren vertrieb, konnte dies die Ehre der gesamten Korporation beschädigen. Vergleichbare Satzungen sind für die Witwen der Augsburger Maler nicht überliefert. Daraus zu folgern, dass diese daher ›ex negativo‹ nach dem Tod des Meisters Gemälde und andere Werkstattprodukte vertreiben durften, wäre jedoch zu weit gegriffen. Denn das Beispiel der Glaserwitwen verdeutlicht, dass bezüglich der Befugnisse der Meisterwitwen seitens des Handwerks eine Unterscheidung vorgenommen wurde in Objekte, die im verkaufsfertigen Zustand für den Direktvertrieb importiert wurden, und jene Glasprodukte, die vor Ort selbst hergestellt wurden und somit einer kundigen Hand innerhalb der Werkstatt bedurften. Während die Glaserinnen die erstgenannten Waren auch nach Ableben ihres Mannes und Neuheirat eines unge-

lernten Mannes weiterhin verkaufen durften, war ihnen die Eigenproduktion von Glaswaren untersagt. Diese Regelung seitens der Zunft ist nachvollziehbar, da die Meisterin aufgrund ihrer Erfahrungen durchaus in der Lage war, die Qualität der von ihr für den Verkauf bezogenen Glaswaren einzuschätzen. Ohne zunftkonforme Ausbildung sprach man ihr aber die zur Eigenproduktion von Glasobjekten nötige Befähigung ab und damit auch die Befugnis zur Herstellung. Eine vergleichbare Unterscheidung ist auf Produkte der Maler nicht anwendbar, da diese – wie an späterer Stelle ausführlicher behandelt wird – keine Importwaren vertreiben durften, sondern ausschließlich ihre eigenen Werke verkaufen sollten. Der Verkauf fremder Waren oblag hingegen Krämern und Kaufleuten.⁹⁹² Da die Malerinnen jedoch aus Sicht der Zunft zur Herstellung von Malerprodukten ohnehin weder befähigt noch befugt waren, wird man ein an sie gericht-

einsetzen. Eine Bestätigung dieser Satzungen für die Glaser¹⁰⁹¹ und Bildschnitzer¹⁰⁹² erfolgte in den Zunftordnungen vom 12. Juli 1549. Dass der Rat, der fortan die gesetzgebende Kraft auch für die Handwerke ausübte, dabei die Strafen auf Regelverstöße von vier auf drei Gulden reduzierte, was auch in den Satzungen von 1553 und 1554 Bestand hatte,¹⁰⁹³ ist als Indiz für eine leichte Entschärfung dieser Regeln durch die Stadtregierung zu interpretieren.

Bis um die Mitte des 16. Jahrhunderts gibt es bei den Malern hingegen keine Nachweise für eine Begrenzung der Anzahl der Lehrlinge. Das gleichzeitige Anstellen mehrerer Lehrlinge war dort vielmehr gängige Praxis. Demgemäß nahm etwa Christoph Amberger 1554 gleich vier Jungen zur Lehre an¹⁰⁹⁴, und Hans Kaltschmied stellte noch 1561 dem Handwerk zwei Lehrlinge vor, die beide bis zum Ende ihrer Lehrzeit bei ihm blieben.¹⁰⁹⁵

In den folgenden Jahren wurde dann auch in Augsburg eine Begrenzung der Lehrlingszahlen für die Maler eingeführt. In den Quellen ist diese Regelung 1564 nachweisbar. Ähnlich wie bei den Bildhauern wurde die Zahl der Jungen auf zwei begrenzt, wobei der zweite Lehrling erst angestellt werden durfte, wenn der zuvor angedingte Junge mindestens die Hälfte seiner Lehrzeit bei dem Meister absolviert hatte. Meister, die gegen diese Regeln verstießen und mehr Lehrlinge anstellten, mussten diese entlassen und zwei Gulden Strafe an den Rat zahlen.¹⁰⁹⁶ Diese Vorgaben wurden am 20. August 1626 nochmals durch den Stadtschreiber Ferdinand Stenglin bestätigt und hatten bis zum Ende des Untersuchungszeitraums dieser Studie Bestand.¹⁰⁹⁷

Beschränkungen der Lehrlingszahlen waren auch an anderen Orten bei Malerzünften üblich. In Leipzig, Nürnberg und Florenz wurde den Malern sogar nur je ein Lehrling zugestanden.¹⁰⁹⁸ Unter anderem in München, Straßburg und Krakau¹⁰⁹⁹ durften jeweils zwei Lehrlinge pro Werkstatt arbeiten, wobei auch in Münster, Lübeck, Breslau und Ulm mit Augsburg vergleichbare Regelungen herrschten. Dort durfte der zweite Lehrling ebenfalls erst angestellt werden, nachdem der erste Lehrling einen bestimmten Teil seiner Lehrzeit bereits abgeleistet hatte.¹¹⁰⁰ Demnach waren die Augsburger Satzungen zur Begrenzung der Werkstattgröße kein Sonderfall.

Ein in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts zu datierendes Konzept der Konstanzer Glaser- und Glasmalerordnung legte fest, dass die dortigen Glaser höchstens einen Lehrling auf einmal ausbilden durften. Eine Sonderregelung betraf nur jene Meister, die sowohl das Glasieren als auch das Glasmalen beherrschten: Ihnen war erlaubt, zwei Lehrlinge gleichzeitig anzustellen, von denen einer das Glasieren und der andere das Glasmalen lernte. Dabei durften diese Meister für den Zeitraum, in dem der erstangestellte Lehrling bei ihnen seine dreijährige Glaserlehre absolvierte, den zweiten Lehrling ausschließlich im Glasmalen unterrichten. Erst nachdem der erste Lehrling freigesprochen worden war, durften sie auch dem zweiten Lehrling das Glasieren beibringen.¹¹⁰¹ Besonders diese Zusatzregelung macht deutlich, dass die Zunft erreichen wollte, dass keinem Meister durch die Anstellung eines zwei-

ten Lehrlings ein Marktvorteil gegenüber den anderen Werkstätten gewährt werden sollte. Dem Erlass solcher Satzungen zur Begrenzung der Werkstattgröße der Zunftmitglieder lag somit die Motivation des Handwerks zugrunde, ähnliche Geschäftsbedingungen für alle Zunftmitglieder zu schaffen. Mit dem aus den Satzungen resultierenden Verbot der Bildung von Großwerkstätten sollte eine Monopolbildung innerhalb des Gewerbes verhindert werden.

Von diesen Regeln ausgenommen waren die Kinder der Meister, die stets unabhängig von bestehenden Begrenzungen der Mitarbeiterzahlen im väterlichen Betrieb mitarbeiten und lernen durften. Doch sollten die Meistersöhne in Augsburg zu Lehrbeginn wie alle anderen Lehrlinge auch eingeschrieben werden, damit ein regelkonformer Lehrabschluss nachgewiesen werden konnte.¹¹⁰²

Auch in anderen Städten begrenzten die Malerzünfte die Zahl des zulässigen Werkstattpersonals. In Landshut durften wie in Augsburg pro Meister höchstens zwei Gesellen und ein Lehrling beschäftigt werden.¹¹⁰³ Laut den Zunftordnungen der Augsburger Weber war lediglich die Anstellung von einem Lehrling pro Werkstatt zulässig.¹¹⁰⁴

Nochmals verschärft wurden diese Regeln zur Begrenzung des Ausbildungsvolumens der Malerzunft für die Bildhauer auf deren Supplikation hin am 29. Januar 1564 mit einer Satzungsänderung, die eine einjährige Stillstandsfrist für jeden Bildhauer einführt, der Lehrlinge nur vier Jahre lang ausbildete. Dies bedeutete für die Werkstattpraxis, dass der Meister nach der vierjährigen Ausbildung seines Lehrlings ein Jahr warten musste, bevor er wieder einen Lehrling annehmen durfte. Auch die Meister, die ihre Lehrlinge für eine sechsjährige Lehrzeit angenommen hatten, wurden mit einer Einschränkung belegt. Sie durften erst einen weiteren Lehrling einstellen, nachdem der erste Lehrling fünf Jahre von seiner Lehre abgeleistet hatte. Dadurch gab es eine Übergangszeit: der zuerst angedingte Lehrling befand sich in seinem letzten Lehrjahr, war folglich schon in seiner Ausbildung fortgeschritten und zum selbstständigeren Arbeiten fähig. Der neu angedingte Lehrling hingegen war noch unerfahren. Dieses von den Regelungen geförderte Nebeneinander hatte auch Vorteile für den internen Ablauf der Werkstatt. Der in seiner Ausbildung bereits fortgeschrittene Lehrling konnte dem Meister zur Hand gehen und den Jüngeren anleiten. Meistersöhne hingegen waren explizit von diesen Beschränkungen ausgenommen; sie durften unabhängig von der Anzahl der sonstigen Lehrlinge des Meisters jederzeit in der väterlichen Werkstatt ausgebildet werden.¹¹⁰⁵

Die Durchsetzung von Stillstandsfristen ist anhand von Einzelbeispielen überliefert. In den Malerzunftbüchern wurde für den 20. September 1592 anlässlich der »Andingung« von Jörg Gottlieb Danbeck, der bei Christoph Murmann vier Jahre das Bildhauen lernen sollte, eingetragen, dass der Meister nach der »Freisprechung« seines Lehrlings *zway gantzer jar styll stan vnd kainen leren jungen annemen* soll, um seinen Kollegen nicht die Nahrung zu entziehen.¹¹⁰⁶ Bei den Glasern wurde 1564 ebenfalls eine Stillstandsfrist eingeführt,



Abb. 35 | Philips Galle, Nova Reperta / Color olivi, um 1593

die vorgab, dass jeder Meister, nachdem sein Lehrling die dreijährige Lehrzeit abgeschlossen hatte, *das viert jar stillsteht und kein [Lehrling] darzwischen annemen* sollte. Auch wenn die Lehrdauer eines Lehrlings das Mindestmaß von drei Jahren überschritt, durfte der Meister keinen anderen Lehrling anstellen, bis der erste Lehrling ausgelernt hatte.¹¹⁰⁷ Die entsprechende Supplikation mit dem zugrunde liegenden Satzungsentwurf wurde von Hans Müller und Georg Appele, seinerzeit Vorgeher der Maler und Glaser, am 23. März 1564 eingereicht und vom Rat zwecks Begutachtung den »über die Malerordnung verordneten Herren« zugeleitet. Anscheinend wurde sie noch an demselben Tag bewilligt und wortwörtlich in die Zunftordnungen aufgenommen.¹¹⁰⁸ Die Auswertung der Malerzunftbücher belegt hingegen, dass auch in der Zeit nach 1564, als bei den Glasern und Bildschnitzern bereits Stillstandsfristen galten,

für die Maler keine vergleichbaren Vorgaben bestanden. Ein Beispiel dafür ist der ab 1545 bei Sebastian I. Hoefler dem Älteren in die Lehre gegangene und aus Oberhausen stammende Maler und Ätzmaler Marx I. Lener. Er hatte die Zunftgerechtigkeit 1557 über die Tochter eines Zunftmitgliedes namens Holzmann erheiratet und stellte während seiner aktiven Zeit insgesamt sechs Lehrlinge an.¹¹⁰⁹ Am 15. Dezember 1563 diente er für die Dauer von vier Jahren seinen ersten Lehrling mit Namen Joseph Hueber an, der im Dezember 1567 ausgelernt haben sollte.¹¹¹⁰ Am 8. März 1569, also keine zwei Jahre später, wurde der nächste Junge angedingt, der bereits am 27. Februar desselben Jahres die Lehre begonnen hatte und für vier Jahre, also bis 1573, lernen sollte.¹¹¹¹ Bereits während der Lehrzeit dieses Jungen, nämlich am 15. Oktober 1570, stellte Lener zudem seinen Sohn, Marx II. Lener, als seinen Lehrling bei der Zunft



Abb. 45 | Jost Amman, Duell eines Malers mit einem Tüncher, 1588



Abb. 46 | Jost Amman, Duell eines Malers mit einem Goldschmied, 1588



Abb. 47 | Jost Amman, Duell eines Bildhauers mit einem Steinmetz, 1588

2.2 Abgrenzungsmechanismen

Die Bemühungen der Maler, ihre Tätigkeiten von benachbarten Handwerken abzugrenzen und sich das Monopol auf bestimmte Tätigkeiten zu sichern, ist anhand überlieferter Auseinandersetzungen und Zunftsatzen nachvollziehbar. Entsprechende Differenzen waren mehr oder weniger alltäglich und fanden unter anderem in Jost Ammans Stichserie der Handwerkerduelle Niederschlag (Abb. 45 bis 47). In Nürnberg kam es beispielsweise zu von 1625 bis 1627 andauernden Streitigkeiten zwischen den dortigen Malern und den Ätzmälern, da letztere Flachmalergesellen beschäftigten und sich auch in dieser Kunst übten, die die Maler jedoch für sich allein beanspruchten.¹²²⁸ Solche Streitigkeiten hatten häufig eine Änderung der Zunftsatzen zur Folge. Ein frühes Beispiel ist für Kempten überliefert, wo 1487 den Malern und Bildhauern das Recht zugesprochen wurde, die für die Ausführung ihrer Aufträge notwendigen Holztafeln und geschnitzten Bildwerke selbst auszuführen. Der Zusatz, dass sie daran weder von den Schmieden noch von den Kistlern oder Tischlern gehindert werden sollten, legt nahe, dass dem Ratsbeschluss auch dort ein Streit vorausging.¹²²⁹ Nicht nur Angehörige benachbarter Handwerke, auch Nichtzünftige traten als ›Störer‹ in Erscheinung, indem sie wissentlich oder unwissentlich in fremde Arbeitsfelder eingriffen.¹²³⁰

Die Definition der zünftig monopolisierten Arbeiten und der Zuständigkeitsbereiche der unterschiedlichen Handwerke erfolgte üblicherweise basierend auf den von den Handwerkern verwendeten Arbeitsmaterialien, Rohstoffen und Werkzeugen. Daran anknüpfend beinhaltete das tatsächliche Vorgehen der Zünfte gegen in ihren Arbeitsbereich eingreifende Personen neben der Forderung von Geldzahlungen und weiteren möglichen Strafen durch Zunft und/oder Obrigkeit häufig die tatsächliche Wegnahme der für das sogenannte „Stören“ verwendeten, und meist ausschließlich dem gestörten Handwerk vorbehaltenen, Werkzeuge. Die starke Identifikation der Handwerker und ihrer Korporationen mit ihren Werkzeugen und Arbeitsmaterialien, Rohstoffen und Produkten, wie sie sich auch in Jost Ammans Handwerkerduellen spiegelt, hat Einfluss gefunden in ihre Wappen und Zunftsymbolik. So sind auf den Zunftwappen der Tischler häufig Hobel, Zirkel und Winkel abgebildet (Abb. 48), die Wappen der Goldschmiede zeigen oft Fingerringe und Kelche, jene der Bäcker stellen häufig Brote dar und die Fleischer- und Fischerzünfte wählten oft einen Ochsen, respektive Fisch, als Wappentier, während Malerwappen meist drei weiße oder silberne Schilde auf rotem oder blauem Grund zeigen (Abb. 49).

Eine Beschwerde der Augsburger Buchbinder aus dem Jahr 1571, der zufolge der Säckler Abraham Heykinger Werkzeuge verwendet habe, die sie als unter ihrem Monopol stehend betrachteten, verdeutlicht, dass die Abgrenzung der Handwerke anhand der verwendeten Materialien und Werk-

zeuge auch in Augsburg üblich war. Ebenso führten Abgrenzungsstreitigkeiten in der Reichsstadt häufig zu Satzungsänderungen, so beispielsweise 1638 infolge eines Streits der Buchbinder mit einigen Briefmalern.¹²³¹ Im Folgenden wird herausgearbeitet, inwieweit die Abgrenzungsvorgänge bei den Augsburger Malern nachvollzogen werden können und welche Mechanismen und Bedingungen dabei Anwendung fanden.¹²³² Eine Auswertung der Malerzunftordnungen zur Abgrenzung der Arbeitsbereiche der Maler zu anderen Handwerkern hat zahlreiche neue Erkenntnisse hervorgebracht. Es wird deutlich, dass die Abgrenzung der Zuständigkeitsbereiche auch bei den Malern zunächst ausschließlich anhand der verwendeten Arbeitsmaterialien und Werkzeuge erfolgte. Erst im Verlauf des 16. Jahrhunderts wurden inhaltliche Kriterien herangezogen. Tätigkeitsfelder, die dem Monopol der Maler unterlagen, wurden dann zu anderen Berufsgruppen anhand der Motivik und der Komplexität der dargestellten Formen abgegrenzt. Als weiteres Kriterium zur Abgrenzung kam die Funktion der gemalten Elemente hinzu. Damit einher gingen Strafvorschriften, über die Rückschlüsse auf die Bedeutung der Abgrenzung gezogen werden können. Im Folgenden wird dies primär anhand der Wandmalerei und ihr nahe stehenden Tätigkeiten aufgezeigt.

Abb. 48 | Aushängeschild der Gesellenherberge der Frankfurter Tischler und Zimmerleute, um 1800



*radlein zum uhren einzuelassen und auf die pluemen von mössing zu malen*¹³⁵⁰. Das war wohl nicht zuletzt auch deshalb der Fall, weil dabei eine Spezialfertigkeit Anwendung fand, in der die Maler gemeinhin nicht ausgebildet waren und die auch nicht dem Zunftmonopol der Goldschmiede unterlag. Denn die hier angesprochenen Emailtechnik ist nicht zu verwechseln mit dem bei den letztgenannten auf eine lange Tradition zurück blickenden Emaillieren als Einbrennen von Pulverfarben in durch Vertiefung oder Stege geschaffene Fächer, wie es beispielsweise bei dem von David Altenstetter so meisterlich ausgeführten Tiefschnittemail der Fall ist.¹³⁵¹ Die Formulierung, dass mit den Emailfarben gemalt wurde verweist vielmehr auf die Technik der ab dem 14. Jahrhundert nachweisbaren Maleremail (Malerei in Email) oder der bereits im 16. Jahrhundert nachweisbaren jedoch vornehmlich ab dem 17. Jahrhundert aufkommenden Emailmalerei (Malerei auf Email). Da die Emailmalerei, wenngleich sie bereits in den Jahren zuvor mit dem Goldschmied Hans Jakob Mair ihre Vorläufer vor Ort hat, in Augsburg erst Ende des 17. Jahrhunderts bei den Goldschmieden aufkommt, wirkt ersteres wahrscheinlicher.¹³⁵² Die Frage, welche Technik genau Fimpel und Griesser ausübten, muss an dieser Stelle nicht abschließend geklärt werden. Wichtig für die Auseinandersetzung mit der Malerzunft ist vielmehr die Tatsache, dass die von ihnen angewandte Technik keine Gruben, Zellen oder Reliefs für monochrome Farbflächen nutzte sondern das Email großflächig aufgetragen und malerisch bearbeitet wurde, was wohl auch der Auslöser für die Beschwerde der Maler über die Illuministen war. Der Ratsbeschluss bestätigte die Trennung der Tätigkeiten der Maler und Emailmaler basierend auf den verwendeten Materialien, wie bereits zuvor mehrfach die Handwerkstrennung materialbasiert erfolgt war. Das von den Illuministen für die Goldschmiede vorgenommene Bemalen von Gold- und Silberwerk mit gebrannten Farben sowie das für die Uhrmacher erfolgte „Einlassen“ von Uhrengehäusen, Blechen und Kampfrädern und das Bemalen von Messingblumen mit gebrannten Farben gehörten nicht nur nicht zum gängigen Aufgabenspektrum der Maler, vielmehr verfügten sie in der Regel auch nicht über die für die Ausführung von Emailarbeiten erforderlichen Gerätschaften und technischen Kenntnisse. Durch die Spezialisierung und zunehmende Differenzierung der Handwerke und durch Innovationen war eine Nische entstanden, in der sich die Illuministen als Emailmaler außerhalb der Zünfte ansiedeln konnten. Bei der Herstellung verzierter Uhren waren nun neben den zentral tätigen Uhrmachern und Gold- beziehungsweise Silberschmie-



Abb. 61 | Unbekannt (Augsburg), Uhr mit Federwerk und emailliertem Goldgehäuse, 1650–1660

den (Gehäuse) sowohl Illuministen (Emailmalereien) als auch in der Regel Maler (bemalte Holzteile auf der Unruh) beteiligt. Denn dem Ratsbeschluss zufolge sollten die *hölzernen dockenköpff, maderlen uf den uhren und dergleichen malwerkh*¹³⁵³ weiterhin ausschließlich dem Malerhandwerk vorbehalten bleiben. Außerhalb der Malerzunft war lediglich den Illuministen Fimpel und Griesser persönlich das Bemalen von Puppenköpfen und hölzernen Uhrenteile (Mädchen auf den Uhren) und ähnlicher Arbeiten erlaubt. Jedoch war es ihnen solange sie das Malerhandwerk nicht ordentlich erlernten bei Strafe untersagt, Lehrlinge, Gesellen oder die eigenen Kinder für diese Arbeiten heran zu ziehen.¹³⁵⁴ Das Bemalen von auf die Unruhe gesetzten Holzfiguren wie Mädchen oder Memento Mori Motiven blieb auch in der Folge eine Aufgabe der Maler, die diese gegen Eingriffe von Illuministen zu verteidigen suchten.¹³⁵⁵

Anhand der vorgestellten Beispiele wurden wichtige Aspekte der Genese der Zunftsatzen verdeutlicht. Streitigkeiten über bislang von den Zunftordnungen nicht reglementierte Sachverhalte konnten als Ausnahme oder Einzelfallregelung in die Ordnungen aufgenommen werden oder zur Entstehung neuer Satzungen führen. Ebenso konnte das Auftreten zuvor vor Ort nicht vorhandener Berufe beziehungsweise Auseinandersetzungen um diese eine Präzisierung der Satzungen erforderlich machen. Die dadurch zunehmende Ausdifferenzierung der Malerzunftordnungen sollte vor diesem Hintergrund jedoch nicht ausschließlich als Mittel zur Stärkung des Monopols der Maler auf bestimmte Arbeitsgebiete verstanden werden. Vielmehr war der Erlass differenzierter Satzungen mitunter ein Mittel gezielter Gewerbepolitik zur Ansiedlung und/oder Etablierung von Spezialberufen und führte zur Bildung von Nischen, in denen sich Spezialisten alleine oder mit ihren Werkstätten außerhalb der Zünfte ansiedeln konnten. Auch andernorts kam es immer wieder zu Ausnahmeregelungen, die fremden Malern Zugang zum dortigen Absatzmarkt und die Erlaubnis zur Arbeit vor Ort gewährten, ohne dass sie dafür alle zünftigen Anforderungen erfüllen mussten.¹³⁵⁶ Denn die Obrigkeit behielt sich häufig das Recht vor, Spezialisten entgegen der gängigen Rechtspraxis mit Hilfe individueller Ausnahmen zuzulassen. In den Ulmer Malerzunftordnungen von 1549 wurde festgelegt, dass der Rat Ausnahmegenehmigungen erteilen konnte, wenn *ein kunst-ericher oder gschickhter mahler, bildhauer, seydenstikher, glaser oder buchbinder alher käme und sich allhie zusezen und sein handtwerkh zutreiben begehrt*e, und der Rat wünschte, ihm die Niederlassung und den Eintritt in die Kra-

merzunft zu gestatten.¹³⁵⁷ Schließlich gehörten in Ulm alle diese Handwerke zu dem den Krämer unterstellten Malerhandwerk.¹³⁵⁸ In Nürnberg räumte sich der Rat explizit das Recht ein, besonders fähige Gesellen aus den Niederlanden oder von andernorts zuzulassen, die sich vorübergehend als Porträtisten oder in einem anderen Genre der Malerei in der Stadt betätigen wollten. Diesen sollte dann jedoch keineswegs gestattet sein, einen eigenen Haushalt zu führen.¹³⁵⁹ Da das Halten von Angestellten in der Regel an »eigen Feuer und Rauch«, also das Führen eines eigenständigen Haushaltes, gebunden war,¹³⁶⁰ was in der Regel die Heirat voraussetzte, wird es diesen ledigen Malern ebenso wenig gestattet gewesen sein, Lehrlinge oder Gesellen anzustellen. Diese gezielte Anwerbung von Experten diente dem Technologietransfer in dem betreffenden Sektor und war somit ein Mittel der Gewerbeförderung. So warben bereits im Spätmittelalter Städte gezielt Spezialisten und Fachkräfte an, beispielsweise in der Textilindustrie oder dem Spezialhandwerk der Büchsenmacher.¹³⁶¹ Dies war eine weithin verbreitete Praxis auch im südalpinen Raum, wo von italienischen Städten beispielsweise gezielt Metall- und Textilarbeiter angeworben wurden, um dem heimischen Handwerk zu Spezialwissen zu verhelfen und/oder den Aufbau eines oder mehrerer Exportgewerbe zu bewirken.¹³⁶² Die Anbahnung solcher Beziehungen erfolgte häufig über Fernhändler, die „aufgrund ihrer überregionalen Aktivitäten Kontakte zu anderen Standorten, Kenntnis von Erfolg versprechenden Technologien, finanzielle Mittel und Zugang zu den Märkten hatten.“¹³⁶³ Wenngleich die Malerei unter den städtischen Gewerben ein wirtschaftlich weniger gewichtiges, um nicht zu sagen unbedeutendes Handwerk darstellte, lag auch hinter der Zulassung von malenden Spezialisten und exzeptionellen Künstlern eine tiefere Motivation. So galt es, bislang am Ort unbekannte Techniken anzusiedeln und besonders kunstfertige Künstler in die Stadt zu locken, um dem heimischen Gewerbe Impulse zu geben und zugleich ungewöhnlich fähige Personen für das »Selbstmarketing« der Stadt und ihrer Oberen vor Ort zu versammeln. Dass augenfällige Beispiele für solche Ausnahmeregelungen aus wirtschaftlich wie politisch aufstrebenden Reichsstädten wie Augsburg, Nürnberg und Ulm kommen, von denen zwei als zentrale Handelsstädte und mehrmalige Austragungsorte der Reichstage zudem zahlreiche kaufkräftige auswärtige Besucher erwarten konnten, und dass die Quellen häufig explizit die Porträtmalerei als ein Genre nennen, in dem Ausnahmen zugelassen werden sollten, ist dabei sicher kein Zufall. Vielmehr bezeichnet dies einen in blühenden Städten mit starkem Patriat, aufstrebendem Bürgertum und hochgestellten Gästen besonders aktiven Sektor des Kunstmarktes, für den es qualifizierte Produzenten zu gewinnen galt. Auch für mit ihren Produkten im Niedrigpreissektor angesiedelte technisch innovative Kunstgewerbe wie die Wismutmalerei und das »Dockenmachen« gab es in diesen Städten dank hohen Besucheraufkommens größere Absatzmärkte.

3. BERUFSWAHL UND AUFSTIEGSMÖGLICHKEITEN VON MEISTERSÖHNEN

Die Söhne von Zunftmeistern genossen im Vergleich zu zunftfremden Lehrlingen, Gesellen und Meisterrechtsanwärtern zahlreiche Privilegien und folgten meist im väterlichen Beruf nach. Durch die Übernahme des väterlichen Berufs und häufig auch seines Namens stellten sich die Meistersöhne in die Nachfolge ihrer Vorfahren und in deren Handwerkstradition. Jedoch nicht immer führte diese Strategie zum Erfolg. Mitunter lernten Meistersöhne auch einen dem väterlichen Handwerk nahestehenden Beruf. Das hatte den Vorteil, dass ihre Väter damit geltende Zunftsatzen, die die Anstellung handwerksfremder Gesellen verboten, dank der familiären Beziehungen umgehen und mit ihren Söhnen als in einem anderen Handwerk gelernten Gesellen zusammenarbeiten konnten. Dies ermöglichte es einigen Meistern, trotz geltender Satzungen zur Begrenzung der Lehrlingszahlen und der Zahl der Werkstattmitarbeiter große Familienbetriebe zu führen, die in mehreren Handwerken tätig waren. Wieder andere Ausbildungswege verdeutlichen die Möglichkeiten der Augsburger Malerzunftmitglieder zur sozialen Mobilität.

3.1 Nachfolge im väterlichen Handwerk

Wie bereits angesprochen, führten Söhne von Meistern, die einem zünftig organisierten Handwerk nachgingen, häufig das Handwerk des Vaters fort.¹³⁶⁴ Im spätmittelalterlichen Handwerk erlernten 70% der Meistersöhne den Beruf ihres Vaters.¹³⁶⁵ Dabei war es eine im Handwerk allgemein verbreitete Praxis, dass die Meistersöhne in der väterlichen Werkstatt ausgebildet wurden.¹³⁶⁶ Innerhalb des zeitlichen Rahmens dieser Untersuchung können viele Einzelfälle nachgewiesen werden, in denen Meister ihre Söhne in ihrem Handwerk unterwiesen. Diese Beispiele belegen aber auch, dass die auf diese Weise lernenden Söhne entgegen bestehenden Zunftregeln häufig nicht offiziell bei der Zunft vorgestellt und in die Zunftbücher eingeschrieben wurden. Zahlreiche Wiederholungen innerhalb der Zunftsatzen, denen zufolge ausdrücklich auch bei ihren Vätern ausgebildete Meistersöhne unbedingt zu Lehrbeginn offiziell angedingt und in die Zunftbücher eingeschrieben werden sollten, legen nahe, dass es sich dabei aus Sicht der Zünfte um ein Problem handelte, für das sie keine Lösung fanden.¹³⁶⁷ Bekannte Beispiele für die Augsburger Maler sind unter anderem Ambrosius Holbein¹³⁶⁸ und Hans II. Holbein der Jüngere¹³⁶⁹, Söhne Hans I. Holbeins des Älteren, sowie Hans I. Burgkmairs des Älteren gleichnamiger Sohn Hans II. Burgkmair oder Christoph Ambergers Söhne Emanuel und Gottfried Amberger.¹³⁷⁰ Während die Anmeldung des Lehrbeginns für zunftfremde Jungen bereits spätestens ab dem 15. Jahrhundert üblich war, änderte sich die Praxis der Meister, ihre eigenen Kinder



Abb. 65 | Jakob Seisenegger, Christoph Pissinger, 1540(?)

berufen, den die Streitparteien mit jeweils zwölf Pfennigen für seine Dienste zu entlohnem hatten.¹⁵²⁰

Dass Maler als Gutachter und Schlichter auftraten, wenn sich Auftraggeber und Künstler nicht über die endgültige Entlohnung einig wurden,¹⁵²¹ war auch in Italien üblich. Zudem wurde dort in Verträgen oft eine dritte Person genannt, die im Streitfall vermitteln und gegebenenfalls das Werk schätzen sollte, wenn eine Sichtung zur Preisfestlegung angesetzt war.¹⁵²² Herrschte Uneinigkeit über die Höhe der Bezahlung des Künstlers, konnten sogar Gutachtergremien eingesetzt werden. Dazu schrieb die Zunftordnung der Augsburger Maler spätestens ab dem 23. Juli 1549 vor, dass die Vorgeher des Handwerks darauf achten sollten, dass kein Kunde übervorteilt würde und in Streitfällen die Arbeit bezüglich des zu zahlenden Lohnes schätzen sollten. Falls dies nicht zu einer Einigung führte, sollten sie den Rat als Schlichter einschalten.¹⁵²³ Die Einschaltung eines Gutachtergremiums ist für Wandmalereien überliefert, die *Maister Peter Turisy* in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts für *Herr Doctor Pius Beüttinger*¹⁵²⁴ anfertigte. Der vermutlich aus Mechelen nach Augsburg zugereiste Dorisy erhielt nach Eheschluss am 9. Dezember 1566 das Meisterrecht der Maler und ist bis 1603 in den Steuerbüchern nachweisbar.¹⁵²⁵ Bei dem Auftraggeber handelt es sich wahrscheinlich um den ab 1563 als Stadadvokaten tätigen Dr. Claudius Konrad V. Pius Peutinger (1535–1613), Enkel des bekannten Augsburger Stadtschreibers, Humanisten und kaiserlichem Rats Dr. Konrad Peutinger.¹⁵²⁶ Da er und Dorisy sich über die Bezahlung der Wandmalereien uneins waren, schaltete der Maler den Rat ein, der zwecks Urteilsfindung ein Gutachtergremium aus Mitgliedern der Malerzunft mit der Schätzung der Arbeiten beauftragte. Die Malereien wurden in der Folge vom Glaser Christoph Öttlin, dem Bildschnitzer Paulus Mair sowie den Malern Zacharias Schemel und Christoph Giltlinger besichtigt. Diese kamen in ihrem Bericht vom 12. Februar 1591 zu dem Schluss, dass Dorisy von Peutinger mit 76 Gulden für seine Arbeiten zu entlohnem sei, was der Rat in der Folge am 19. Februar desselben Jahres offiziell anordnete.¹⁵²⁷

In anderen Streitfällen musste der Rat schlichten, wie am Augsburger Kaufmann Christoph Bissinger¹⁵²⁸ deutlich wird. Dieser gab bei Jakob Seisenegger, dem Hofmaler Ferdinands I., ein Porträt (Abb. 65) in Auftrag, verstarb jedoch noch vor Bezahlung des Malers. 1541 wandte sich Seisenegger an den Augsburger Rat, um Hilfe bei der Bezahlung des 1540 für *Cristoff Pissinger seligen* angefertigten Porträts zu erbitten.¹⁵²⁹ Der unverheiratete Bissinger hatte testamentarisch festgelegt, dass sein Haus verkauft und von dem Erlös sowie seinem sonstigen Vermögen eine Stiftung für die Aussteuer armer Bürgerstöchter angelegt werden sollte.¹⁵³⁰ Der Kaufmann verstarb somit ohne direkte Erben, was es dem Maler erschwerte, die Bezahlung des Bildes zu erwirken, das ihm zufolge dem Auftraggeber so gut gefallen habe, dass er es sogleich an sich genommen und versprochen habe, jeden Preis dafür zu zahlen. Seisenegger bat in der Folge diverse Personen aus dem Umkreis des Kaufmanns, unter anderem

Jakob Welser und Jakob Rehlinger, um die Bezahlung von 15 Kronen für das Bild. Da er jedoch stets weiterverwiesen wurde, wandte er sich zuletzt an den Rat, der ihm bei dem Erhalt seines Lohns helfen sollte.¹⁵³¹ Ob er noch Zahlungen für sein Gemälde erhielt, ist nicht bekannt.

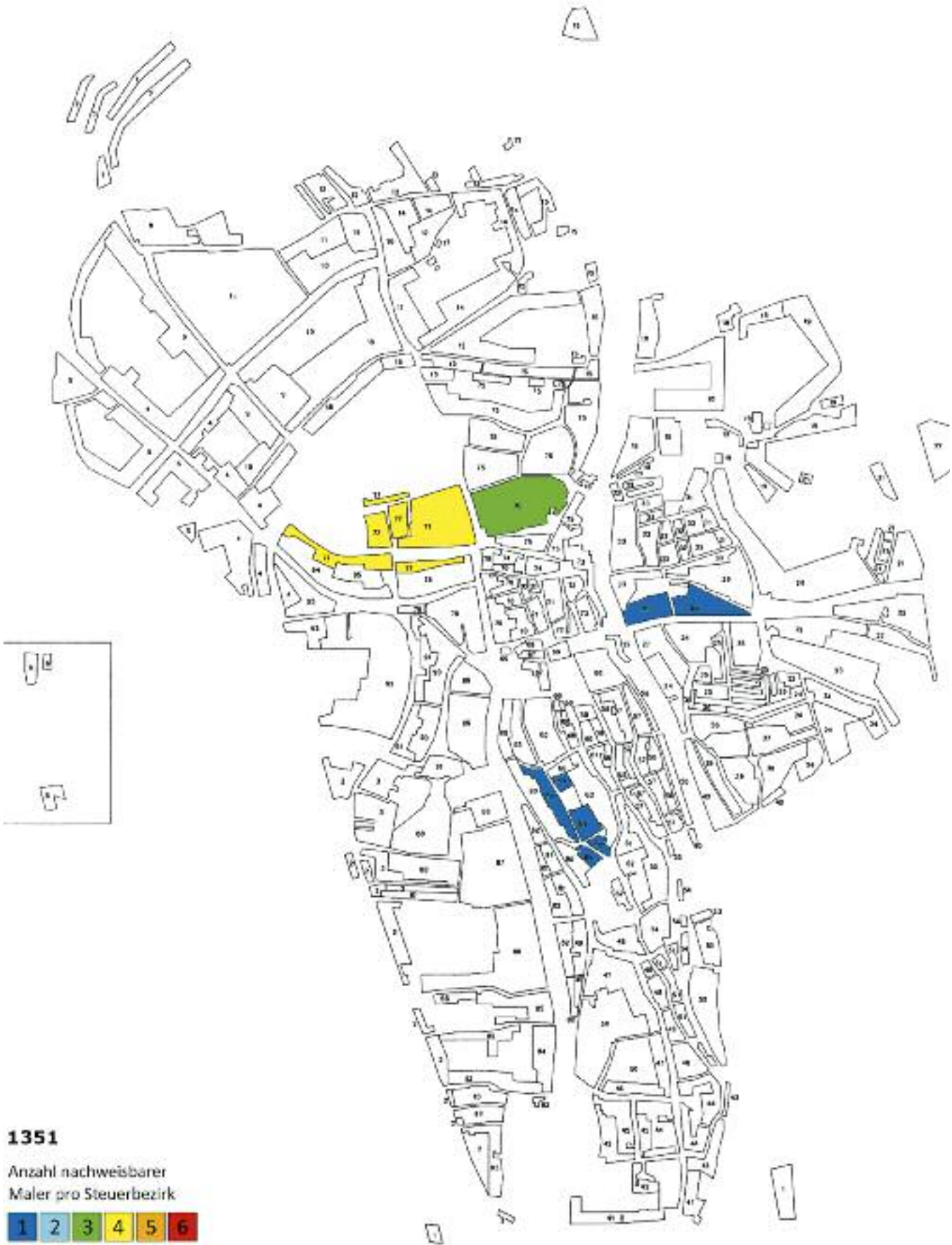
Da auch Bissinger auf die Qualität seines Werks verweist, um seiner Zahlungsforderung Nachdruck zu verleihen, ist es sehr wahrscheinlich, dass bei den Geschauenen nicht ausschließlich die materiellen Eigenschaften des Kunstwerks bewertet wurden. Vielmehr flossen technische und malerische Aspekte in die Schätzungen ein. Waren doch neben der Qualität der verwendeten Materialien den Auftraggebern auch andere Eigenschaften des Kunstwerkes wichtig genug, um sie vertraglich festzulegen. Im Zweifelsfall konnten diese schriftlich festgehaltenen Vereinbarungen dazu dienen, um vor das Zunftgericht zu ziehen. Als ein Beispiel dafür sei die Eigenhändigkeit des Werkes genannt, die häufig vertraglich festgelegt wurde,¹⁵³² wohl um die hohe künstlerische Qualität der bestellten Arbeiten zu gewährleisten. Dementsprechend wurde bezüglich der Bemalung der Altarflügel¹⁵³³ des Bonifatiusaltars des Augustiner Chorherrenstifts Polling durch Leonhard I. Becks Augsburger Werkstatt schriftlich vereinbart, dass die Innenseiten vom Meister eigenhändig auszuführen seien. Die Werktagsseite der Flügel hingegen sollte von Becks Gesellen gemalt werden, um den zuvor abgesprochenen Maximalpreis von 30 Gulden für beide Tafeln einhalten zu können.¹⁵³⁴ In einem Streitfall wäre die Vorgehensweise, dass die zünftigen Gutachter nicht nur die verwendeten Materialien, sondern auch die vertraglich vereinbarte eigenhändige Ausführung der Flügelinnenseiten bei ihrer Preis-schätzung einbezogen hätten, nachvollziehbar. Ebenso ist anzunehmen, dass auch die anderen zu Beginn dieses Kapitels angerissenen Einflussfaktoren auf die Preisbildung mehr oder weniger stark bei den Schätzungen ins Gewicht gefallen sind. So werden neben den zahlreichen zu Beginn dieses Kapitels genannten Faktoren sowohl die Qualität und der pekuniäre Wert der verwendeten Farben und gegebenenfalls Edelmetalle als auch die Qualität der Ausführung bei der Festlegung des Preises eine Rolle gespielt haben.

4.3 Zünfte übergreifende Kooperationen und Preisabsprachen

Um die Absatzmöglichkeiten auf dem städtischen Markt für die Zünfte in einem größeren Rahmen abzusichern, gab es auch langfristige Kooperationen und direkte Preisabsprachen zwischen den Zünften. Diese Absprachen sollten vermutlich ein Unterbieten der Preise verhindern, die Konkurrenz der Handwerke untereinander minimieren und die Marktposition des jeweiligen Gewerks sichern. Ein Beispiel dafür ist ein Vergleich zwischen den Augsburger Ringmachern und den dortigen Malern und Ätzern bezüglich der Verzierung von Ringen.¹⁵³⁵ Unter der Bezeichnung »Ringmacher« vermutete die Forschung bisher bis ins 16. Jahrhundert zurückreichend für Augsburg sogenannte Beinringler,



Tafel 1 | Wohnlagen der Augsburger Maler im Jahr 1346



Tafel 2 | Wohnlagen der Augsburger Maler im Jahr 1351



Tafel 3 | Wohnlagen der Augsburger Maler im Jahr 1352