

Unverkäufliche Leseprobe



Walter Grasskamp
Akademie und Avantgarde
Wie die Kunst modern wurde

2026. 640 S., mit 127 Abbildungen
ISBN 978-3-406-84298-6

Weitere Informationen finden Sie hier:
<https://www.chbeck.de/39929819>

Walter Grasskamp

Akademie und



Avantgarde



«Da haben Sie noch einen langen, langen Weg vor sich, junger Mann.»

Walter Grasskamp

Akademie und

Avantgarde

Wie die Kunst modern
wurde

C.H.Beck

Die Drucklegung wurde mit Mitteln der
ZEIT STIFTUNG BUCERIUS und der
RICHARD STURY STIFTUNG gefördert.

ZEIT
STIFTUNG
BUCERIUS

RICHARD STURY STIFTUNG

Mit 127 Abbildungen

Vorsatz: *Der Modellmarkt in dem Vestibül der Akademie der bildenden Künste München*,
Holzstich von Hermann Gedan nach einer Zeichnung von Max Ebersberger, 1891

Nachsatz: Floris Neusüss, Foyer im wiedererrichteten Altbau der Münchner Akademie, 1959

© Verlag C.H.Beck GmbH & Co. KG, München 2026

Wilhelmstraße 9, 80801 München, info@beck.de

Alle urheberrechtlichen Nutzungsrechte bleiben vorbehalten.

Der Verlag behält sich auch das Recht vor, Vervielfältigungen
dieses Werks zum Zwecke des Text and Data Mining vorzunehmen.

www.chbeck.de

Umschlaggestaltung: Kunst oder Reklame, München

Umschlagabbildung: Studenten beim Aktzeichnen, Berlin 1937,

Foto: Heinz von Perckhammer, © ullstein-bild/ullstein-bild

Satz: Fotosatz Amann, Memmingen

Druck und Bindung: Pustet, Regensburg

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Printed in Germany

ISBN 978 3 406 84298 6

www.chbeck.de/nachhaltig
produktsicherheit.beck.de

INHALT

Einleitung	15
DIE INSTITUTIONALISIERUNG DER KUNST	23
1 Herkunftskonflikte. Paris und London	25
Künstler zwischen Zunft und Hof – Machtkampf in Paris – Académie royale de peinture et de sculpture – Merkantilismus – Bildungspolitik – Die akademische Differenz – Unwillkommene Einmischung – Royal Academy of Arts – Nackte und Bekleidete – Stein und Haut – Schließung der Académie royale	
2 Bescheidene Anfänge. Deutsche Zeichenakademien im 18. Jahrhundert	42
Nürnberg und Augsburg – Dresden und Berlin – Die Hofzeichenschulen der Wittelsbacher – Diskontinuität – Gründungsdaten – Gründungsmotive – Reform in Sachsen und Preußen	
3 Die Erfindung der bildenden Künste. Der akademische Fächerkanon	53
Die Neuordnung der Künste – Bildung als Argument – «Erst erfreuen, dann belehren» – Institutionelle Rückkopplungen – «Kunstverwandte»	

REFORMER, DISSIDENTEN

UND DOGMATIKER _____ 63

4 Akademiefüchtlinge. Der Fall Asmus Jakob Carstens _____ 65

Dressurklassizismus – Ein preußischer Briefroman – Entscheidung für Rom –
Der Reformator und das Genie – Gestückelte Antike

5 Kunstmarkt und Autonomie. Ein deutsch-römisches Panorama _____ 78

Joseph Anton Kochs *Moderne Kunstchronik* – Besuch bei Lord Bristol –
Rollenvielfalt und Autonomie – Lehrtätigkeit und Werkprozess – Bildung
und Autonomie

6 Modernisierung der Kunstlehre. Die Münchner Konstitution von 1808 _____ 87

Von der Atelierlehre zur Akademieklasse – Zwischen Hof und Staat – Lehrplan
und Freiheit – Von der Hofkassa zur Staatskassa – Vom Hofkünstler zum
Staatskünstler – Standardisierung und Ausstattung – Kunstgeschichte und
andere «Hilfswissenschaften» – Ehrenmitgliedschaft

7 Die Nazarener, als Avantgarde betrachtet. Die Vorhut der Restauration _____ 98

«Die ersten Modernen» – Strategien der Abgrenzung – Boheme – Utopie –
Getaufter Klassizismus – Ideenexport – Branding – Geltungsverlust zu
Lebzeiten – «Eine Societät, die vielleicht noch nicht in der Welt gewesen ist»

8 Die Nazarener erobern die Akademie. Der Wille zur Machtbeteiligung _____ 109

Die Gunst der Stunde – Namensregelung – Propaganda für Altar und Thron –
Die Einführung der Meisterklasse – Die Abschaffung der Landschaftsklasse –
Ein verblüffter König – Ein durchtriebener Rat – Gefragte Landschaftler –
Utopie und Alltag

AKADEMIEDOKTRIN UND

MARKTDYNAMIK _____ 121

9 Freie Kunst. Die Auslagerung von Architektur, Zeichenlehrausbildung und Kunstgewerbe _____ 123

Auslagerung des «Civilbaus» – Auslagerung der Zeichenlehrausbildung – Die überfüllte Antikenklasse – Meisterklassen für alle – Die lange Scheidung vom Kunstgewerbe – Kunstgewerbeschule München – Lehrangebot – Frauenstudium – Institutionalisierung des Kunstgewerbes – Bürgerliche Revolution und «Praktische Ästhetik» – Akademischer Selbstschutz

10 «Eine sehr bedeutende Kauflust». Bürgertum und Akademiekunst _____ 134

Nazarenische Marktpolitik – Der Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen – Privatisierung des Kunstkonsums – Arrondierung des Kunstmarkts – Kunstverein München – Massenkitsch – Künstlergenossenschaften – Glaspalast

11 Triumph des Genres. Die Signatur des 19. Jahrhunderts _____ 146

«Mein *genre* ist *genre*» – Das «läppische» Genre – Das «Genremäßige» – Leugnung des Genres – Verteidigung des Genres – Sozialkritisches Genre – Die Akademie als Genremotiv – Akademiemilieus – Historienmalerei im Vormärz

12 Retrovisionen. Historienmalerei als Genre _____ 159

Die «belgischen Maler» – Daguerreotypie und Historienbild – Carl Theodor von Piloty – Verteidigung der Historienmalerei – Panorama und Film – München als Zentrum europäischer Bildungsmigration – Historienmalerei und «nation building»

13 «Heitere Anspielungen». Fabrikantike und Akademiekitsch _____ 168

Akademieneubauten – Die Lehre als Grundriss – Antikenklasse und Naturstudium – «Das verschwundene Museum» – «Schaaren von Amouretten schwärmen voraus»

14	Die Akademie im Zeitalter der industriellen Reproduzierbarkeit. Lithografie und Fotografie _____	176
----	---	-----

Das Ende der Kupferstichklasse – Die ignorierte Lithografie – Die Kunst der Illustration – Kunstbild und Bildkunst – Exponatkunst und Gebrauchskunst – Märkte der Gebrauchsgrafik – Der Kunstwert der Fotografie – Eine verschmähte Bildgattung – Die anwesende Abwesende

	PARISER VERHÄLTNISSE _____	185
--	----------------------------	-----

15	Das Atelier als Gegenakademie. Courbet in seinen Produktionsverhältnissen _____	187
----	--	-----

Die Arbeitswelt der Modelle – Aktionäre – Gegenkanon – Heldenwechsel – Der Held in seinem Milieu

16	Die Einzelausstellung als Provokation. Die Deregulierung des Kunstmarktes _____	196
----	--	-----

Courbets Pavillon du Réalisme – «Exposition payante» – Individualausstellung – Louis Martinet – Saalmiete

17	Akademiealternativen. Pariser Privatschulen als Agenturen der Moderne _____	203
----	--	-----

Itinerare der Ausbildung – Pariser Atelierakademien – Ein Ochse als Modell – Terminologie – Deutsche Privatschulen – Bildungsmigranten in Paris – Académie Matisse

18	Das Café als Stützpunkt. Die Infrastruktur des Avantgardismus _____	211
----	--	-----

Bewegungsfelder – Milieu versus Institution – Gruppenrückhalt und Konkurrenz

19	Bekennergruppen. Die Ikonografie des heroischen Avantgardismus _____	217
----	---	-----

Atelierandacht – Kontroverse Prominenz – Ateliergespräch – Galerieversammlung – Heroisierung des Risikos – Die Öffentlichkeit als Künstlerhölle – Medienwechsel der Selbstdarstellung

20 Eine Société anonyme als Avantgarde.
Die Ambivalenz des Impressionismus _____ 229

Gemeinschaftskasse – Gemischter Auftritt – Etikettierung – Momentmalerei –
Manierismus – «Verklärung des Gewöhnlichen» – «Hübsche Bilder» –
Banalisation des Motivs – Impressionismus und «Salon»

21 Der Wandel des Avantgardebegriffs.
Vom Vorschein zum Vorsprung _____ 241

Gruppengewinne – Stilprofil – Übergangsbegriff – Rhetorik

22 Die Konjunktur des Etikettismus.
Kunstkritik als Zeitansage _____ 248

Neo-Impressionismus – Pointillismus – Der Kritiker als Geschichtsdirigent –
Beschleunigung des Verfallsdatums – Musée du Luxembourg – Erwartungshori-
zont – Ungeduld der Moderne – Post-Impressionismus als Verlegenheitsetikett

23 Die Erweiterung des Spielraums.
Verteidigung des Formalismus _____ 257

Fauvismus – Kubismus – «Erprobung der Mittel» – «Kunst als Kunstgriff» –
Exerzitien des Sehens – Überbietungswettbewerb – Generationenvertrag der
Modernisierung – Symbolismus als semantische Aufrüstung

REICHSDEUTSCHE VERHÄLTNISSE _____ 269

24 Secession und Akademie.
Progressive Nachzügler _____ 271

Die Berliner Akademie schottet sich ab – Die Münchner Secession erobert die
Akademie – Ein Gartenhaus als Manifest – Unzufriedenheit mit den Neubau-
ten – Akademielight und Freilicht – Autoritäre Modernisten – Avantgarden
zweiten Grades – Gruppenbild mit Schiffshut – Der Malerfürst als Retrotopie –
Paul Hoecker

25	War Franz Marc ein Avantgardist? Die Modernisierung des Tiergenres _____	285
----	---	-----

Paul Meyerheim – Ungemalte Käfiggitter – «Falsche Nähe» – Fehlfarben –
Konturen – Eklektizismus – Das Tier an sich – Halbierter Avantgardismus

26	«Das große Kommende». Von der Abspaltung zur Avantgardegruppe _____	297
----	--	-----

Die Redaktion Der Blaue Reiter – Bildungsanspruch – Geschichtsgeometrie –
Transitorische Eliten – Zukunft als profane Transzendenz – Die Künstlergruppe
Brücke – Jugend als Wettbewerbsvorteil – Nachgereichter Signetstil –
Die Verspätung der Futuristen – Lizenzfragen

27	Individualisierung des Kunsthandels. Marktkünstler und Galeristen _____	311
----	--	-----

Privathandel – Bekennermarkt – Atelierunternehmer – Konkurrenzbewusstsein

28	Eine andere Avantgarde. Die Generation der Modernisten _____	317
----	---	-----

Absteiger – Symbiotiker – Modernismus – Das großbürgerliche Gesamtkunst-
werk – Werkbund – Unikat und Typisierung – Einheitsstil

29	Modernismus und Kunstschulreform. Ausbildungsmodelle der Jahrhundertwende _____	324
----	--	-----

Henry van de Velde in Weimar – Ein später Hofkünstler – Bruno Paul in
Berlin – Freie und Angewandte Kunst – Bernhard Pankok in Stuttgart –
Peter Behrens in Düsseldorf

REVOLUTION UND

REFORM 1918–1933 _____	333
------------------------	-----

30	Das Bauhaus als Schlussakkord. Das Scheitern der Einheitskunstschule _____	335
----	---	-----

Zusammenlegungen von Akademien und Kunstgewerbeschulen – Walter
Gropius in Weimar – Wiederherstellung der Weimarer Kunsthochschule 1921 –

Das Bauhaus als übriggebliebene Kunstgewerbeschule – Frauen am Bauhaus – Reformkontinuität und Innovation – Adolf Meyer – Personal als Programm – Synkretismus – Sektierertum – Einheitsstil statt Einheitskunst – Ambivalenz des Konstruktivismus – Demonstrative Arbeitskleidung – Akademisches am Bauhaus – Der Wandkonflikt – Ende einer Utopie

31 Revolution und Restauration. Reformverweigerung in München _____ 354

German Bestelmeyer – Die Sesshaftigkeit der Secessionisten – Einführung des Frauenstudiums – Verweigerung der Zusammenlegung – Berufung nach unten – Verschmähte Zöglinge – «Ein Hecht im Karpfenteich» – Berufungspolitik in Düsseldorf, Breslau und Dresden – Erste Professorinnen in den Kunstgewerbeschulen

32 Berlins Aufstieg zur Kunststadt. Antibürgerliche Kunst im bürgerlichen Staat _____ 361

Novembergruppe – Das Volk als Adressat – «Uns trägt kein Volk» – «Bürgerliche Geschäftigkeit» – «Bourgeoisophobie» – «Schöpferische Zerstörung» – Kunst als Familieninvestition – Der Staat als Patron – «Museumsmodernisten» – Zensur

33 Die Krise der «Kunst-Ismen». Die Vorkriegsavantgarden nach 1918 _____ 371

Spielverlängerung – Kontinuität des Expressionismus – Aktualität des Historienbildes – Künstlerkritik des Etikettismus

34 Dada, sachlich betrachtet. Kunstmarkt und Medienmarkt _____ 382

Chroniken – Narrative – Rummelplatz – Dada-Dandy – Die überschätzte Collage – Zweitverwertung

35 Modernisierte Akademiker. Die Neue Sachlichkeit _____ 392

Doppelagenten – Motivwandel – Begriffskritik – Fotografie als Herausforderung – Rezeption

36	Autoritärer Avantgardismus. André Breton und die Surrealisten _____	405
----	--	-----

Von Dada zum Surrealismus – Bretons Markenpolitik – Von der Literatur zur Malerei – Psychoanalyse und «ars combinatoria» – Ausschluss und Abwanderung – *Au Rendez-vous des amis* – Marxismus und Psychoanalyse

37	Stillstand der Stile. Die Picasso-Retrospektive 1932 _____	412
----	---	-----

Die Durchquerung der Stile – Galeries Georges Petit – Das Œuvre als Labyrinth – Zwischen Entropie und Redundanz – Kunsthaus Zürich – Das überforderte Publikum

KUNST IM

NATIONALSOZIALISMUS _____	423
---------------------------	-----

38	Künstler gegen Künstler. Marktregulierung im «Dritten Reich» _____	425
----	---	-----

Klientelpolitik – «Entartete Kunst» – Antisemitismus als nützliche Fiktion – Aufhebung der Bildungsdistanz – Genreakademismus – Paul Schultze-Naumburg

39	«Innere Emigration» und Exil. Zwischenmilieus und Sackgassen _____	435
----	---	-----

«Emigration im Vaterlande» – Die Ateliergemeinschaft Klosterstraße – Die Kirche als Reservat – Ewald Mataré – «Halbe Emigration» in Italien – Villa Massimo und Villa Romana – Werner Haftmann – Jüdische Schicksale – Transatlantische Emigration – Kompromisse des Exils – Nachwirkungen

40	Gleichschaltung der Akademien. Hausverweise und «freudige Mitarbeit» _____	449
----	---	-----

Die Entlassung von Karl Caspar – Die Münchner Akademie als Machtfiliale – Die Kunstprozession zum «Tag der Deutschen Kunst» – Personalpolitik in Düsseldorf, Karlsruhe und Dresden – Akademieschließungen und Zusammenlegungen – Inflationierung des Akademietitels

WESTDEUTSCHE

NACHKRIEGSMODERNE _____ 459

41 Akademie oder Kunsthochschule? Reform und Restauration _____ 461

Letzte Zusammenlegung in München – Stunde Null als Nullsummenspiel –
Wiederherstellung des Akademietitels – Ewald Matarés Reformplan für
Düsseldorf – Gustav Hassenpflugs Reform in Hamburg – Das Schicksal
der Werkkunstschulen

42 Spontaneität und Revolte. Abstraktion und Situationismus _____ 472

Ablehnung der Abstraktion – Ernst Geitlinger – Avantgardestau – Verlust der
Mitte – Die Lehrbarkeit der Abstraktion – Düsseldorfer Berufungen –
Die Gruppe SPUR – Boheme und Studentenrevolte – Gesellschaftskritik und
Marktkarriere – Die Gruppe als Utopie

43 Joseph Beuys, als Akademiker betrachtet. Klassenkampf im Kunstpalast _____ 489

Meisterschüler bei Mataré – Stellenbewerbung – Die Bühne der Akademie –
Die Akademie als Bühne – Das Schweigen von Marcel Duchamp –
«Studentenpartei» – Reform in Hamburg – Entprofessionalisierung der
Hochschule – Entlassung mit Ankündigung

44 Eine «Wurzel des kulturellen Elends». Gerhard Richters Akademieverriss _____ 504

Kontinuität der Akademiekritik – Etikettenschwindel – Dominanz der
Freien Kunst – «Akademiebeschimpfung»

45 Neo-Avantgarde? Post-Avantgarde? Trans-Avantgarde? _____ 509

Clement Greenberg und Theodor W. Adorno – «Institution Kunst» und
«Kunstsystem» – Literaturgeschichte des Manifests – Julian Rosefeldts
Manifesto – Metamorphosen des Avantgardebegriffs – Akademische Wilde –
Post-Etikettismus

Nachwort _____	519
----------------	-----

ANHANG

Anmerkungen _____	523
-------------------	-----

Literaturauswahl _____	604
------------------------	-----

Abbildungsverzeichnis _____	635
-----------------------------	-----

Einleitung

Für die moderne Kunst lässt sich kein größerer Gegensatz vorstellen als der von Akademie und Avantgarde: auf der einen Seite die weltfremde Hochburg autoritärer Traditionalisten, auf der anderen das turbulente Milieu radikaler Erneuerer. Doch war ihre Schnittmenge größer, als es scheint. Sie ist das Thema dieses Buches, das die Geschichte der modernen Kunst aus einer neuen Sicht erzählt: Erstmals geht es der historischen Opposition von Akademie und Avantgarde nach, die sich als ein produktives Zusammenspiel erweist. Denn es waren die Akademien, die den neuzeitlichen Kunstbegriff etablierten und damit die Voraussetzung für den modernen Avantgardismus schufen. Im Gegenzug sorgten Avantgarden für eine beständige Herausforderung des akademischen Beharrungsvermögens: Die Modernisierung der Kunst ist das gemeinsame Ergebnis von Akademie und Avantgarde.

Das Buch folgt dieser Entwicklung in einer Mischung aus orientierendem Überblick und anschaulichen Momentaufnahmen. Es geht dabei weder flächendeckend noch enzyklopädisch vor, sondern verfährt, auch im Interesse der Lesbarkeit, exemplarisch. Da Akademien und Avantgarden einander gute Kontrastfolien liefern, lassen sich die Mythen des Avantgardismus damit ebenso befragen wie die Klischees des Antiakademismus, die bis heute fortgeschrieben werden. Der Berichtszeitraum erstreckt sich über zwei Jahrhunderte, denn die Kritik von Künstlern an den Kunstakademien setzte schon früh ein. Asmus Jakob Carstens gab ihr persönliches Gewicht, als er 1795 seine Berliner Professur aufkündigte. Nach einer knappen Zusammenfassung der Entstehungsgeschichte von Kunstakademien steht er daher am Beginn dieses Rückblicks. Als erste Avantgarde lässt sich danach eine Künstlergruppe betrachten, die selten mit diesem Status in Verbindung gebracht wird, ihn jedoch in vielen Hinsichten erstmals verkörperte, der 1808 gegründete Lukasbund.

1810 brachen seine führenden Mitglieder die ungeliebte Akademieausbildung in Wien ab und siedelten nach Rom über. Dort bildeten sie unter den Deutsch-Römern als «Nazarener» ein antiakademisch gestimmtes Milieu, aus dem später

eine ganze Reihe von Malereiprofessoren hervorgehen sollte, eine biografische Wende, die keine Ausnahme bleiben sollte. Mit ihnen begann der Übergang vom Hofkünstler zum Akademiekünstler, der erst ein Jahrhundert später, mit dem Ersten Weltkrieg, abgeschlossen war. Zum Erbe der Nazarener gehört, dass sie mit der Einführung der «Meisterklasse» den bis heute gängigen Rahmen der Akademielehre stifteten. Mit der Kündigung von Carstens und der Reform der Nazarener setzt das Buch seinen ersten Schwerpunkt im deutschsprachigen Raum. Das ist sowohl ein Zeichen der Bescheidenheit wie der Unbescheidenheit. Für beide gibt es Gründe: In keinem anderen Land außerhalb Frankreichs entstanden im 18. Jahrhundert so schnell so viele Kunstakademien wie auf dem Flickenteppich der deutschen Fürstenreiche, doch waren sie von dürftigem Zuschnitt. Im 19. Jahrhundert wurden sie dann aber zügiger modernisiert als die Écoles des beaux-arts in Frankreich, was bereits Nikolaus Pevsner 1986 hervorgehoben hat.¹

In Paris fand die Modernisierung der Kunstausbildung in einem ganz anderen Rahmen statt, dem privater Kunstschulen. Sie spielten dort eine viel bedeutendere Rolle als irgendwo sonst im Europa des 19. Jahrhunderts. Von branchenkundigen Unternehmern geleitet, konkurrierten sie mit der staatlichen École des beaux-arts und durften dabei, anders als in Deutschland, sogar den Titel einer «académie» führen. Diese Pariser Unternehmerschulen wurden lange nicht zur Akademiegeschichte gezählt, die sich mehr für höfische und staatliche Einrichtungen interessierte. Das hat sich inzwischen geändert, doch ist ihre Geschichte noch keineswegs durchgehend dokumentiert.

Dabei lässt sich ihre Bedeutung für die Moderne kaum überschätzen: Wer in Paris als Avantgardist von sich reden machte, hatte fast immer von diesem deregulierten Ausbildungssystem profitiert. Seine Ambivalenz lässt sich darin pointieren, dass die private Académie Matisse noch 1908 als erstes Lehrmaterial einen Antikengips ankaufte, Inbegriff akademischer Zeichendressur. Daher ist der zweite Schwerpunkt des Buches die Ausbildungssituation im Paris des 19. Jahrhunderts. Die privaten «académies» förderten nicht nur eine unabhängige Künstlerszene, sie schürten auch den Konflikt mit den Normen der höfischen und staatlichen Kulturpolitik. Schauplatz dieser Konfrontation war der «Salon de Paris», damals die mit Abstand wichtigste Akademieausstellung auf dem Kontinent. Ihre Juryentscheidungen forderten die Opposition von Künstlerinnen und Künstlern heraus, die schließlich als Gruppen auf selbstorganisierte Ausstellungen auswichen. Das war der entscheidende Schritt in die moderne Kunstfreiheit: In einer öffentlichkeitswirksamen Symbiose mit Journalisten und Schriftstellern, Sammlern und Händlern profilierten sich dabei Einzelgänger und Männerbünde, mit denen die heroische Rolle des Avantgardisten prominent wurde.

Von den Pariser Unternehmerakademien machten auch viele ausländische Künstlerinnen und Künstler Gebrauch, darunter zahlreiche deutsche, die nach ihrer Rückkehr das Kunstverständnis ihres Geburtslandes infrage stellten. Der Streit über die französischen Neuerungen sorgte in den deutschen Künstlergenossenschaften für die Abspaltung der Secessionen. Dieser Fragmentierungsprozess war die Voraussetzung für das Aufkommen exklusiver Gruppierungen wie der Brücke oder dem Blauen Reiter, die mit Manifesten und Ausstellungen das Modell eines nunmehr radikalisierten Avantgardismus propagierten.

Resümiert man diese Entwicklung, so lassen sich also bereits vor dem Beginn des 20. Jahrhunderts drei unterschiedliche Formen der modernen Organisation von Künstlern außerhalb der Akademien erkennen: das nazarenische Modell des Lukasbundes am Beginn des 19. Jahrhunderts; das Pariser Kaffeehausmilieu sendungsbewusst auftretender Männergruppen, aus dem nach der Mitte des 19. Jahrhunderts die ersten Avantgarden hervorgingen; und schließlich das «Jahrzehnt des Secessionierens» (Siegfried Wichmann), aus dem sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts die ersten programmatischen Avantgardegruppen herausbildeten. Daher muss man den Begriff des Avantgardismus stärker differenzieren, als es gemeinhin geschieht. Hannes Böhringer hat 1978 sogar bezweifelt, ob er überhaupt geeignet ist, die Modernisierung der Kunst historisch zu fassen. Als Fazit seiner Begriffsgeschichte schien ihm Avantgarde vielmehr «eine untaugliche Metapher für geschichtliche oder kunstgeschichtliche Innovationsprozesse zu sein».² Deshalb wird der Avantgardebegriff in diesem Buch gleichsam provisorisch benutzt, um ihn en passant auf seine Eignung hin zu prüfen.

Dabei stehen nicht nur, wie üblich, die «Umbrüche» im Fokus, sondern die Kontinuitäten, nicht die beliebten Floskeln des Fortschritts, sondern die Diskrepanz von Anspruch und Ergebnis. Skepsis muss sich nämlich gegen die Unterstellung richten, jede Avantgarde hätte sich auf eine originelle Innovation berufen können, mit der sie ihren Zeitgenossen voraus gewesen wäre. Bei genauem Hinsehen löst sich diese Legende in manchen, auch markanten Fällen in Verspätungen auf, die den Mythos eines radikalen Bruchs nicht rechtfertigen: Innovationen waren seltener, als die vielen Manifeste es vorgaben. Als historische Quellen sind sie ohnehin mit Vorsicht zu genießen, zumal sie nicht immer so pünktlich waren, wie es rückwirkend wirkt, und nicht stets so erschütternd, wie es ihnen später zugeschrieben wurde. Vielmehr lässt sich eine deutliche historische Inkongruenz erkennen zwischen dem Avantgardismus als einer Geste kultureller Selbstinszenierung und dem Anspruch einer künstlerischen Innovation.

Um die Geschichte der Avantgarden gegen den Strich ihrer Mythologisierungen zu betrachten, müssen daher die traditionellen Narrative der Moderne geprüft werden – der dritte Schwerpunkt des Buches. Sie sind sogar von Künstlern

schon früh infrage gestellt worden; ihre Eigenkritik am Konzept der «Ismen» setzte bereits in den 1920er Jahren ein, was in der Kunstwissenschaft lange keine Resonanz fand. Dort werden die Avantgarden immer noch gern in eine Stilgeschichte des Fortschritts sortiert, die sich (frei nach Wilhelm Pinder) wie ein Gänsemarsch der Stilbrüche ausnimmt. Aber auch die Geschichte der Akademien gilt es zu revidieren, der vierte Schwerpunkt: Zu lange ist ihnen ein schlechtes Image zugeschrieben worden, während die Avantgarden glorifiziert wurden. Es trifft jedoch nicht zu, dass allein die Avantgarden die Modernisierung der Kunst vorangetrieben hätten, an der vielmehr die Kunstakademien ihren entscheidenden Anteil hatten: Bis in das 19. Jahrhundert hinein – und noch vor den Museen – waren sie es, die den modernen Kunstbegriff institutionalisierten, in dessen Rahmen die Avantgarden später operierten und bis heute rezipiert werden.

Hierzulande spielte dabei der Begriff der «bildenden Künste» eine maßgebliche Rolle. Er veränderte die Akademielehre auch dadurch, dass er die Ausgrenzung des Kunstgewerbes erleichterte, das nach 1850 auf eigene Schulen verwiesen wurde. Auch im Ausland war die Auslagerung der «arts décoratifs» und der «arts and crafts» der wichtigste Beitrag des Akademiewesens zum modernen Kunstverständnis der «beaux arts» und der «fine arts». Forderungen und Versuche, diese Trennung wieder rückgängig zu machen, prägten aber noch das 20. Jahrhundert, und das nicht nur am Bauhaus. Jeder Rückblick auf den Avantgardismus, bei dem die Abschiebung des Kunstgewerbes aus den Akademien unberücksichtigt bleibt, ist daher irreführend: Setzt man ihre historische Trennung einfach voraus, schreibt man, ohne es zu wissen, Avantgardegeschichte im Rahmen eines akademischen Kunstbegriffs, und das ist die Regel. Zudem bleibt dann unberücksichtigt, dass man auch der «angewandten Kunst» Avantgarden zugestehen muss, wenn dieser Begriff sinnvoll sein soll. Daher behält das Buch die Trennungsgeschichte von «angewandter» und «freier» Kunst im Blick, und zwar über das Bauhaus hinaus bis in die Gegenwart, in der sich der Blick auf das Bauhaus verändert hat.

Ein weiterer Grund, die Geschichten der neuzeitlichen Akademien und der modernen Avantgarden nicht unabhängig voneinander zu betrachten, ist eine selten gesehene Gemeinsamkeit: Sie traten nacheinander als Eliten künstlerischer Selbstorganisation an, die sich gegen zeitgenössische Widerstände durchsetzten – die Akademien gegen die Zünfte, die Avantgarden gegen die Akademien. Auch deswegen stellt sich die Frage, ob der Gegensatz von Akademikern und Avantgardisten jemals so markant war, wie es das Klischee lange wollte. Schon in ihrer Geschichte der Pariser «Salon»-Ausstellungen hat Andrée Sfeir-Semler 1992 das Gegenteil pointiert: «Der in der herrschenden Kunstgeschichts-

schreibung immer wieder betonte Gegensatz von Akademisten und Avantgarde-Künstlern entbehrt der empirischen Grundlage. Akademisten und Avantgarde-Künstler gehörten meistens zum selben Künstler- und Studienmilieu.»³

Akademien und Avantgarden waren nicht nur korrespondierende Akteure im modernen «Strukturwandel der Öffentlichkeit», den Jürgen Habermas 1962 auf die Tagesordnung auch der Kunstsoziologie setzte. Im Milieu der Boheme waren ihre Schnittmengen zudem größer, als es die Holzschnittversion der Moderne nahelegt. Ausgerechnet in der nonchalanten Kohabitation von Dada und Neuer Sachlichkeit sollte sich das während der Weimarer Republik noch einmal beweisen. Als Unterschied bleibt freilich bestehen, dass die Akademie als Institution Regeln setzte und verteidigte, während die Avantgarden sich im urbanen Milieu der Boheme eigene zu geben verstanden. Daraus ergab sich eine Konfrontation zweier strukturell ungleicher Partner, deren Verhältnis sich nur im Rahmen einer Konfliktgeschichte der modernen Kunst rekonstruieren lässt. Wie schon in früheren Büchern des Autors stehen auch hier die Krisen der modernen Kunst im Vordergrund und die Frage, was die Widerstände, auf die sie traf, über sie aussagen.⁴ Darüber gewinnt das Verhältnis von Akademie und Avantgarde die Bedeutung eines beispielhaften Schauplatzes für die moderne Konfrontation von Institution und Individuum, der fünfte Schwerpunkt.

Dabei geht es ferner um die Modernisierung der Kunstvermarktung, der sechste Schwerpunkt. Denn von Beginn haben die Akademien die Märkte ihrer Mitglieder reguliert. Daher wäre es falsch, sie als unkommerziellen Gegenpol zum modernen Kunstmarkt zu betrachten, der später die Avantgarden begünstigte. Schon bei den Akademien handelte es sich um Interessenverbände, die ihre Absatzmärkte selbst zu organisieren versuchten. Die höfischen Akademiker durften, über ihre Auftragswerke hinaus, einen privilegierten Privathandel mit einer aristokratischen und klerikalen Klientel treiben, dessen Markt sie über ihre Jurys kontrollierten.

Die Avantgarden suchten sich dagegen ihr Käuferpublikum selbst, indem sie eigene Verkaufsausstellungen organisierten. Über den Erfolg des modernen «Ausstellungskünstlers» (Oskar Bätschmann) büßten die Akademieausstellungen ihre ökonomische Relevanz schließlich ein; nur deshalb können sie im Nachhinein fälschlich als unkommerzielle Unternehmen erscheinen. Wie wichtig für die Avantgardisten bei ihrer Selbstorganisation die Koalition mit dem bürgerlichen Kunsthandel werden sollte, darüber sollte man sich durch ihre oft heftige antibourgeoise Rhetorik nicht hinwegtäuschen lassen. Denn schon vor der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert hätten sich die Avantgarden nicht ohne die Unterstützung von Kunsthändlern, Sammlern und Kritikern behaupten können, erst recht nicht späterhin. Die antibourgeoise Polemik der Avantgarden hat den

hohen Anteil des Bürgertums an der Modernisierung der Kunst nur kaschieren können, das aber nachhaltig.

In Wirklichkeit entfaltete sich die Dynamik der Avantgarden auf anfangs kleinen, aber stark beachteten bürgerlichen Vermarktungsforen, wo sie unter rasch wechselnden Etiketten firmierten. So wurden innerhalb von nur vier Jahren, zwischen 1886 und 1889, in Paris mindestens acht neue Etiketten in Umlauf gebracht, die sich in Personal und Stil oft überschneiden: Symbolismus, Neo-Impressionismus, Pointillismus, Divisionismus, Chromo-Luminarismus, Cloisonnismus und Synthetismus, sogar neun, wenn man die Nabis dazurechnet. Betrachtet man den längeren Zeitraum von 1874, als die Impressionisten ihren Namen erhielten, bis zum Kriegsausbruch 1914, dann kommen weitere hinzu, nämlich Fauvismus, Kubismus, Futurismus, Kubo-Futurismus, Expressionismus, Orphismus, Rayonismus, Suprematismus und Vortizismus. Dabei ist der europäische «Modernismus» mit seinen nationalen Ausprägungen der Art nouveau oder des Jugendstils ebenso wenig eingerechnet wie der 1910 retrospektiv geprägte Name Post-Impressionismus und manche heute schon vergessenen Modebegriffe.

In nur vierzig Jahren kommt man damit auf zwanzig Stilbezeichnungen. Sie zeugen von einer wachsenden Innovationsunruhe der bürgerlichen Gesellschaft, aber auch von einem eskalierenden Wettbewerb im Feld der Kunst selbst. Behandelt man die dabei propagierten Markennamen als einander «ablösende» Stile einer Fortschrittsgeschichte, lässt sich ihr historischer Kern einer Marktkonkurrenz nicht mehr erkennen. Auch deshalb bildet die Kritik der Fortschrittserzählung den siebten Schwerpunkt. Hinzu kommt die Frage, wann Künstler sich erstmals selbst als «Avantgarde» verstanden haben. Um 1900, wo man gewöhnlich die «Vorkämpfer» ansiedelt, war der Begriff keineswegs so allgegenwärtig, wie man annehmen könnte. Als Ausdruck für radikale gattungsspezifische Innovationen in den Künsten hat ihn erst das 20. Jahrhundert definiert. Mit der Unterdrückung der modernen Kunst in Nationalsozialismus und Stalinismus setzte im nordatlantischen Raum die retrospektive Heroisierung ein, die Clement Greenberg 1939 mit seinem Essay *Avantgarde and Kitsch* maßgeblich prägte.

Obwohl eine fundamentalistische Kritik an der modernen Kunst nach 1945 keineswegs nachließ, gewann hierzulande die verführerische Rhetorik von Fortschritt und Autonomie die Oberhand. Im Zeichen der «Reeducation», der politischen Umerziehung, wurde sie um eine Stellvertreterrolle der künstlerischen für die demokratische Freiheit ergänzt. Diese bildungspolitische Kanonisierung der zuvor noch verfemten Avantgarden hatte einen ihrer ersten Schauplätze auf der Kasseler documenta. Unter ihrem Vorzeichen verringerte sich der Abstand zwischen dem Erwerb einer kontroversen Marktprominenz und der Berufung auf eine Akademieprofessur: Aus Avantgardisten wurden Beamte. Schon um 1960

beschleunigte sich die Integration neuer «Positionen» und «Tendenzen» in die Lehre an den westdeutschen Akademien mit einer bemerkenswerten Verkürzung des Zeitversatzes, in dem «progressive» Absolventen an die Akademie zurückkehren konnten, nunmehr als Professoren.

Diese Entwicklung war nicht so neu, wie sie schien: Schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts war der Widerstand der Akademien gegen neue Tendenzen nicht so groß, wie es lange zum Mythos ihrer Rückständigkeit gehörte. So konnte die Münchner Secession schon vor 1900 Einfluss auf die Berufungspolitik der lokalen Akademie gewinnen. Nach 1918 wurden Expressionisten wie Otto Mueller und Oskar Kokoschka auf Professuren in Breslau und Dresden berufen, wo auch Otto Dix lehrte, sowie Paul Klee nach Düsseldorf, ganz zu schweigen von seinen Bauhaus-Kollegen Wassily Kandinsky, Oskar Schlemmer oder László Moholy-Nagy. Daher bildet die akademische Berufungspolitik einen achten Schwerpunkt. Um 1960 ging es allerdings um die Integration zunehmend radikaler Tendenzen der Abstraktion. So konnte mit den Berufungen von Karl Otto Götz und Gerhard Hoehme das Informel an der Düsseldorfer Akademie bereits heimisch werden, als man sich an anderen Orten mit der abstrakten Malerei noch sehr schwertat. Mit der programmatischen Spontaneität und Subjektivität des Informel wurde aber auch die schon vorher leitmotivisch bezweifelte Lehrbarkeit der Kunst auf eine ganz neue Weise fragwürdig, der neunte Schwerpunkt.

Denn bald bot sich eine sogar noch größere Herausforderung, als Joseph Beuys Fluxus 1963 auf die Aulabühne der Düsseldorfer Akademie holte, an der er gerade erst Professor geworden war. Mit dem FESTUM FLUXORUM verkürzte er die akademische Anerkennungsphase einer provokativen Kunstrichtung auf geradezu atemberaubende Weise. Auch er selbst stand für eine gravierende Wende, denn erst als Professor wurde er zu einem kontrovers diskutierten Künstler mit wachsendem Sendungsbewusstsein, sowohl im Werk wie im öffentlichen Auftritt. Als akademisch verankerter Avantgardist agierte er wenig später in der ebenfalls paradoxen Position des Gründers einer «Studentenpartei». In beiden Doppelrollen – als Professor und Studentenvertreter sowie als Akademiker und Avantgardist – steht Beuys am Ende des Spannungsbogens dieses Buches, der 1795 mit der Kündigung von Carstens an der Berliner Akademie einsetzt und 1972 mit der fristlosen Entlassung von Beuys endet.

Dort ist auch Gerhard Richter angesiedelt, der 1971, ein Jahr vor der Entlassung von Beuys, Professor an der Düsseldorfer Akademie wurde und bis 1994 blieb, obwohl er eine tiefe Verachtung für die Institution hegte, die er 1983 festhielt: «Die schauerlichste Seite des künstlerischen Elends zeigen die sogenannten Kunsthochschulen, die mit dem klangvollen Namen «Akademie» die gesamte Öffentlichkeit aufs Kreuz legen.»⁵ Eine Interpretation seines Verrisses

beschließt das Buch zusammen mit einem Ausblick auf den Wandel des Avantgardebegriffs.

Im Zeichen der Globalisierung mag es antiquiert erscheinen, sich für die Modernisierung der Kunst mit Frankreich und Deutschland auf zwei Länder zu beschränken, auch wenn sie im Austausch von Innovationen besonders eng miteinander verbunden waren. Ihren Metropolen kam schon allein binneneuropäisch eine besondere Bedeutung zu, da Paris und München, später auch Berlin, Künstlerinnen und Künstler aus Spanien und Griechenland ebenso anzogen wie aus Russland oder Skandinavien. Zugleich waren die staatlichen und privaten Akademien des 19. Jahrhunderts frühe Agenten der Globalisierung, weil sie Studierende auch aus anderen Kontinenten anzogen. Bei ihrer Rückkehr nahmen diese mit dem Ausbildungsmodell den dazugehörigen Kunstbegriff in ihre Herkunftskontinente mit, wo er mit traditionellen Bildpraktiken konkurrierte. Umgekehrt wurden außereuropäische Bildformen durch europäische Avantgarden verwendet, bevor die Surrealisten als erste Künstlergruppe diese kolonialistische Praxis infrage stellten. Als eine besondere Globalisierungswelle sorgten die Fluchtbewegungen aus den Hitler- und Stalindiktaturen sowie der Zweite Weltkrieg dafür, dass europäische Kunstvorstellungen und Schulmodelle in den transatlantischen Kulturraum exportiert wurden, von wo sie nach 1945 auf Europa zurückstrahlten. Die hier vorgelegte, überwiegend binationale Geschichte von Akademie und Avantgarde ist daher durchaus eine internationale.

DIE INSTITUTIONALISIERUNG DER KUNST

1

Herkunftskonflikte. Paris und London

Ursprünglich war die Bezeichnung Akademie nicht für die Kunst vorgesehen. In der Frühen Neuzeit galt sie zunächst, das Vorbild der Akademie Platos aufrufend, für Gesellschaften gebildeter Männer, die sich zur Erörterung philosophischer Themen trafen. Als um 1500 an einigen oberitalienischen Höfen auch Maler und Bildhauer Versammlungen abzuhalten begannen, übernahmen sie die Bezeichnung, um ihre Unabhängigkeit von den Zunftordnungen zu markieren. In humanistischer Hinwendung zur heidnischen Antike sowie zum Ideal des menschlichen Körpers trafen sie sich, um zu zeichnen, also für eine gemeinsame Weiterbildung, welche die Entstehung der neuzeitlichen Kunsttheorie im werkbezogenen Gespräch förderte. Die Darstellung einer Runde zeichnender Künstler wurde zur Kernszene in der neuen Ikonografie des Akademischen.

Auf manchen dieser Selbstdarstellungen gab der Unterschied zwischen Bärtigen und Bartlosen auch schon das Anliegen einer generationsübergreifenden Ausbildung zu erkennen. Diese Aufgabe erfüllen heute Kunsthochschulen, von denen einige noch den Akademietitel führen. Daneben gab und gibt es immer noch Akademien, die keine Schule unterhalten. Dem Laien erschließt sich zum Beispiel nicht sogleich, warum es in München eine Akademie der Bildenden Künste und eine Akademie der Schönen Künste gibt. Sie verkörpern jedoch idealtypisch die unterschiedlichen Traditionsstränge des Akademiegedankens als einer öffentlichen Kunsthochschule und als einer repräsentativen Gesellschaft zugewählter Mitglieder, die nicht unbedingt eine Schule unterhält. In die Kategorie elitärer Mitgliederverbände ohne Schulen fallen noch heute Akademien, die angesehene Preise vergeben, wie die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung den Georg-Büchner-Preis, die Academy of Motion Picture Arts and Sciences ihre Oscars und die Königlich Schwedische Akademie der Wissenschaften die Nobelpreise. Wenn in diesem Buch von Akademien die Rede ist, geht es vor allem um die Kunsthochschule, deren Geschichte sich aber nicht ohne ihren Herkunftskontext erzählen lässt.



Agostino dei Musi, genannt Veneziano, *Die Akademie des Baccio Bandinelli in Rom*, 1531

Für die neuzeitlichen Akademien galt zunächst, dass ihre soziale, politische und wirtschaftliche Bedeutung die einer Ausbildungsstätte bei weitem übertraf. Sie stifteten einen Begegnungsrahmen für bereits praktizierende Künstler, die darüber ihre standespolitischen und wirtschaftlichen Interessen organisieren konnten. Folgt man Giorgio Vasaris Biografie Michelangelos, dann hätte die erste Kunstakademie schon 1490 existiert, im Giardino di San Marco in Florenz, wo Lorenzo de' Medici seine Kunstsammlung für Gelehrte, Dichter und Künstler öffnete.¹ Als Vertragslehrling des Malers und Zunftmitglieds Domenico Ghirlandaio konnte Michelangelo in diesem Giardino bereits frei nach Antiken zeichnen und sich vom Sammlungsaufseher, dem Hofkünstler Bertoldo di Giovanni, weiterbilden lassen. Michelangelos Biograf Vasari war siebenzig Jahre später, 1563, in Florenz an der Gründung der ersten regelrechten, nämlich der Accademia e Compagnia dell'Arte di Disegno beteiligt, die in ihrem Titel den Charakter einer Künstlergesellschaft eigens betonte. Seine Schriften sollten die weitere Entwick-

lung europaweit prägen; bis in das 19. Jahrhundert hinein war die Institutionalisierung der Akademie als Kunsthochschule auch eine Rezeptionsgeschichte Vasaris.

Wie alle frühen Akademien der Künstler grenzte sich die Florentiner von den Zünften durch ihre theoretischen Ambitionen ab, wozu Mathematik und Perspektive, Anatomie und Proportion sowie Naturphilosophie zählten und das Studium der Antike. Wie zuvor Geometrie und Arithmetik sollten sich damit auch Malerei, Bildhauerei und Baukunst als «artes liberales» qualifizieren und nicht länger zu den zünftischen «artes mechanicae» gehören, die man angeblich in der bloßen Nachahmung erlernen konnte. Für die neue Sonderstellung des Künstlers wurde zudem das Gottesgeschenk der Begabung geltend gemacht, das Ingenium, mit dem sich der Künstler vom Handwerker unterscheiden lassen sollte. Die ersten Kunstakademien etablierten sich somit theoriebezogen, antikisierend sowie begabungsfundiert, wobei sie ihre Produktionsregeln zeichnerisch und schriftlich festzuhalten begannen.

Der Gründungsbegriff des Disegno bezeichnete jedoch mehr als nur eine Zeichnung, die sich zwischen Skizze, Studie und Entwurf ansiedelt. Es ging zugleich um einen übergreifenden Bildgedanken, die *Idee*, die sich in der händischen Umsetzung erkennen lässt, in welcher Gattung auch immer.² Aus dem (im Italienischen generisch maskulinen) Disegno wurde der «Vater» der drei Einzelkünste, die aus ihm hervorgingen; als Töchter des Disegno wurden sie weiblich allegorisiert. Die «erste bekannte monumentale Darstellung von Disegno als Vater der Künste überhaupt» befindet sich als um 1600 gemaltes Deckenfresko in der Sala del Disegno im Palazzo Zuccari in Rom.³

Auch wenn die höfischen Kunstakademien sich den Zünften überlegen fühlten, wurden diese natürlich nicht abgeschafft. Vielmehr bildeten sie noch lange Zeit eigene Lehrlinge und Gesellen aus und behaupteten ihre Regularien. Aus dem Stolz, den die Akademien auf ihren hohen theoretischen Anspruch hegten, sollte man auch nicht schließen, das Ausbildungsniveau der Zünfte sei durchweg schlechter gewesen. Doch kommen sie in der Geschichtsschreibung der Akademien eher am Rande vor, als ob die Zünfte, wie eine verlorene Form, überflüssig geworden wären, nachdem der humanistische Bronzeguss des Akademiewesens gelungen war. Oder sie erscheinen so, als hätten sie mit ihren standespolitisch-kommerziellen Restriktionen den «richtigen» Weg zur Ausbildung, den humanistisch-akademischen, nur blockiert. Dieses Bild hat sich inzwischen geändert, nicht zuletzt durch die nachhaltige Forschungsinitiative von Andreas Tacke.⁴

Bei den mittelalterlichen Zünften und den neuzeitlichen Kunstakademien hat man es vielmehr mit zwei unterschiedlichen Organisationsformen der Bewahrung, Normierung und Weitergabe von gestalterischem Sachverstand und handwerklichen Regeln zu tun. Sie entwickelten sich zwar standespolitisch auseinan-



Federico Zuccari, *Vater Disegno* mit den Töchtern Malerei, Skulptur und Architektur, um 1600

der, doch deckten sich Materialien, Techniken und Werkformen noch lange Zeit; zudem bewegten sich herausragende Künstler auch weiterhin innerhalb der Zünfte. Die Konkurrenz beider Produktionssysteme begünstigte jedoch die akademische Vorstellung eines kategorischen und hierarchischen Gegensatzes von Kunst und Handwerk, der sich vor allem in Deutschland ausprägte. Im Englischen (wie im Französischen) ist dagegen im Übergang vom «artisan» zum «artist(e)» die gemeinsame Herkunft im Wortstamm erkennbar geblieben. Eine vollständige Geschichte der bildnerischen Ausbildung in der Frühen Neuzeit käme jedenfalls erst zustande, wenn sie beide Organisationsformen gleichberechtigt in den Blick nähme.

Maler und Bildhauer, die sich der Zunftordnung nicht unterwerfen wollten, benötigten dafür zunächst die Protektion eines Hofes. So erreichten es um 1590 zwei in Dresden zugezogene Maler, der Innung nicht beitreten zu müssen, weil sie vom Kurfürsten protegiert wurden, ohne Hofkünstler zu sein.⁵ Wegweisend war dann die Entwicklung in Paris, wo sich zu Beginn des 17. Jahrhunderts die Auseinandersetzung zwischen den stadtbürgerlichen Zünften und den vom Hof protegierten Künstlern zuspitzte: 1646 hatte die mächtige *Communauté des maîtres peintres et sculpteurs parisiens*, die zünftische «*Maîtrise*», den Kampf gegen Hofkünstler verschärft, die ein «*brévet*» des Königs besaßen, das sie mit Wohn-,

Steuer- und Handelsprivilegien ausstattete und ihnen erlaubte, außerhalb der Zunftordnung zu agieren.⁶

Die «Maîtrise» forderte nun, dass solche Hofkünstler in Zeiten königlicher Auftragslosigkeit für den zuständigen Zunftmeister der Stadt zu arbeiten hatten. Um ihre gefährdete Stellung zu stärken, griffen die Hofkünstler, unterstützt vom Kardinal Mazarin, das italienische Vorbild der Akademie auf. Die 1648 gegründete Académie royale de peinture et de sculpture verdankte sich daher keineswegs einem mäzenatischen Akt Ludwigs XIV., der zu diesem Zeitpunkt im zehnten Lebensjahr stand. Vielmehr war sie ein Schachzug der Hofkünstler zur Sicherung ihrer Privilegien im Rahmen einer Akademie. Für diese exklusive Organisationsform gab es schon ein einheimisches Vorbild, nämlich die 1635 gegründete Académie française, die sich bis heute der nationalen Sprachkultur und Literatur widmet.⁷ Mit ihrem kleinen Stamm von Mitgliedern, die als eine Elite von «Unsterblichen» galten, ohne eine Schule zu unterhalten, verkörperte sie in Reinform, was man in Paris unter einer «académie» verstand. Entsprechend sah sich die Académie royale de peinture et de sculpture vor allem als exklusive Künstlergesellschaft, deren Mitglieder, die «académiciens», aber zum Zeichenunterricht verpflichtet werden konnten.

Die Auseinandersetzung zwischen den Zünften und der Akademie lässt sich also als Konkurrenz zweier Produzentenverbände verstehen, die ihre Privilegien verteidigten und dabei eine unterschiedliche politische Machtbasis hatten – die Zünfte im Stadtbürgertum, die Akademien am Hof. Doch wäre die Académie royale als Interessenverband schwach geblieben, hätte sie den Zünften deren Ausbildungsmonopol belassen. Eine eigene Schule zu unterhalten, war für die Akademien anfangs zwar nur eine untergeordnete Aufgabe, weil sie sich in erster Linie als privilegierte Mitgliedergesellschaften verstanden, aber eine enorme Herausforderung für die Zünfte. Denn dort sicherte das Ausbildungsprivileg den Meistern während der Lehr- und Gesellenjahre des Nachwuchses hohe Ausbildungsgebühren sowie billige Arbeitskräfte. Und so zog die «Maîtrise» umgehend mit der Gegengründung einer Schule gleich, einer nach dem zuständigen Heiligen benannten Académie de Saint-Luc. Damit begann eine lange und zähe Auseinandersetzung, in der die Académie royale nicht immer gut abschnitt, denn die Zünfte nutzten jede Krise des Hofes, um deren Stellung zu schwächen.

Das Ausbildungsrecht der Académie royale wurde allerdings mit einem wichtigen Privileg ausgestattet: Sie allein sollte befugt sein, Schüler nach lebenden Aktmodellen zeichnen zu lassen, den Unterricht öffentlich anzubieten und Ausstellungen am Hof auszurichten. Dem setzten die Zünfte umgehend ein Angebot zum Aktzeichnen in ihrer Académie de Saint-Luc entgegen, das alle höfischen Verbote überlebte und 1705 offiziell anerkannt wurde.⁸ Das Aktzeichnen vor dem

lebenden Modell blieb jedoch so eng mit dem Akademiegedanken verbunden, dass es als «faire une académie» sprichwörtlich wurde. Als lebende Modelle standen dafür zunächst nur Männer zur Verfügung, weswegen antike Venusfiguren als Ersatz dienten. Zu Beginn der Zeichenstunden «das Modell zu stellen», also dessen Pose und das Licht festzulegen, war in der Akademie die wichtigste Aufgabe und das zeremonielle Vorrecht des aufsichtführenden «professeur».⁹ Als institutionelle Grundlage schrieb die Académie royale eine korporative Verantwortung für diesen Zeichenunterricht fest, für den zwölf Akademiemitglieder im monatlichen Turnus zuständig waren. Das blieb aber auch die einzige gemeinsam organisierte Lehraufgabe, denn danach setzten die Eleven die weitere Ausbildung im Atelier eines einzelnen Malers oder Bildhauers fort, der Akademiemitglied war; sie bildete den zweiten, letzten und längsten Ausbildungsabschnitt. Die akademischen Atelierleiter konnten aber auch private Schüler in ihrem Atelier ausbilden, die nicht durch den Zeichenunterricht der Académie royale gegangen waren. Diese Trennung zwischen korporativem Zeichenunterricht und individuell verantwortetem Atelierunterricht in Malerei und Bildhauerei prägte die europäischen Kunstakademien bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts.

Der Unterricht war generell Männern vorbehalten, während Frauen allenfalls als Schülerinnen und bestenfalls in die Mitgliedergesellschaft aufgenommen wurden.¹⁰ So erhielt Isabella Soldani 1604 Unterricht an der Florentiner Akademie, wo Artemisia Gentileschi 1616 Mitglied wurde. Die Académie royale nahm zwischen 1663 und 1783 insgesamt fünfzehn Frauen auf; als letzte die Hofmalerin Élisabeth Vigée-Le Brun. Solche Mitgliedschaften befugten die Frauen nicht dazu, an den Zeichenrunden oder anderen Versammlungen teilzunehmen, geschweige denn zu lehren, sicherten ihnen aber höfische Aufträge und die Teilnahme an den Akademieausstellungen. Dieses Ausstellungsprivileg sollte besonders attraktiv werden, als dafür Räume im Louvre zur Verfügung gestellt wurden, nach 1725 im dortigen Salon carré. Der danach benannte «Salon de Paris» war im 18. und 19. Jahrhundert die europaweit wichtigste Akademieausstellung, die ihre Bezeichnung behielt, als sie wegen ihres Umfangs aus dem Louvre verlegt werden musste.

Die anfangs kriselnde Académie royale fand eine entscheidende Stabilisierung allerdings erst, als Ludwig XIV. 1661 die Regierung antrat und Jean-Baptiste Colbert Minister wurde. Colbert hatte ziemlich genaue Vorstellungen davon, wie sich die dort organisierten Hofkünstler im Rahmen seiner Wirtschaftspolitik nützlich machen könnten. Hatte sich die Académie royale dem Versuch der Hofkünstler verdankt, ihre Privilegien gegenüber den Zünften zu festigen, so wurde sie nun ein «kunstpolitisches Instrument Colberts» (Alexandra Bettag).¹¹ Sie bot ihm zunächst den Vorteil eines von den Zünften unabhängigen Unterrichtsortes

für das Zeichnen, einer für die Neuzeit zentralen Kulturtechnik, die weit über das Entwerfen von Gemälden und Plastiken hinausreichte.¹² Das galt auch für die heimische Herstellung von Luxusgütern, mit der Colbert Frankreich vom Import unabhängig machen wollte, dessen Staatsfinanzen durch Kriege und Korruption dezimiert waren. In den Manufakturen, deren Verbreitung er zu diesem Zweck förderte, waren nun auch eigene Entwürfe gefragt. Dort kooperierten verschiedene Gewerke bei der Güterherstellung, womit das Zuständigkeitsraster der Zünfte ausgehebelt wurde, das sich überwiegend an den zu bearbeitenden Materialien orientiert hatte. Daher kam Colbert die Académie royale, die er bei Amtsantritt vorfand, als Ausbildungsmodell gerade recht. Zudem sicherte sie Hof und Staat die Beratung durch ausgesuchte Fachleute, die keine eigene Machtbasis hatten und ihre Position nur durch Spitzenleistungen erwerben konnten, die von qualifizierten Kollegen als Bewerbungstücke anerkannt werden mussten.

Dieses Modell ließ sich auf andere Hofkünste übertragen: 1661 wurde die Académie royale de danse gegründet, 1663 die Petite académie (die spätere Académie royale des inscriptions et belles lettres), 1669 die Académie royale de musique und 1671 die Académie royale d'architecture. Auch für die Wissenschaft ließ sich das Modell adaptieren, weshalb schon 1666 die Académie de sciences ins Leben gerufen worden war, die den Hof von den klerikal dominierten Universitäten unabhängig machte. Im Folgenden werden solche Akademien mit ihrem vollen Namen genannt, während die Maler- und Bildhauerakademie der Kürze halber weiterhin nur als Académie royale geführt wird. Nach deren Vorbild wurden weitere Akademien in anderen Städten gegründet, nach 1676 auch Écoles gratuites de dessin, denn das Zeichnen war, ökonomisch gesehen, eine viel zu wichtige Kulturtechnik, als dass man es den Zünften und Akademien hätte überlassen können. Als visuelles Planungshandeln wurde es in der Gestaltung vieler Bereiche der Neuzeit eine treibende Kraft, zu denen immer mehr wissenschaftliche und technische Aufgaben gehörten.

Doch behielt die Académie royale lange die Aufsicht über die neuen Schulen: Als die 1663 gegründete Manufacture royale des gobelins als «erste staatliche kontrollierte Zeichenschule für das Handwerk» eine eigene «école» erhielt, übertrug man die Direktion dem Hofmaler und «académicien» Charles Le Brun.¹³ Der hatte daneben noch viele andere Aufgaben zu erledigen, so die Entwurfsaufsicht für den militärischen Schiffsbau, eine Gestaltungsaufgabe von hoher repräsentativer Bedeutung.¹⁴ Mit dem Beginn des 18. Jahrhunderts nahm die Gründung der spezialisierten «écoles» auch für andere Tätigkeitsfelder zu. So wurde 1747 eine eigene École royale des ponts et chaussées gegründet, die «weltweit erste Ingenieursschule für zivile Projekte», und 1794 die École centrale des travaux publics, die ein Jahr später zur ersten École polytechnique wurde.¹⁵ Damit ent-

wickelte sich für die gestalterischen Berufe eine Dreiteilung der Ausbildungsmöglichkeiten: Neben den stadtbürgerlichen Zünften waren die staatlich beaufsichtigten «académies» für die zahlreichen Aufgaben der Hofkunst zuständig, während untergeordnete «écoles» im 18. Jahrhundert als frühe polytechnische Schulen das Zeichnen in speziellen Anwendungsbezügen lehrten.

Colbert instrumentalisierte die Académie royale aber auch zur Kontrolle der höfischen Auftragsvergabe, indem er diese an die Mitgliedschaft band, die (wie bei den Zünften) nur durch eine geregelte Prüfung zu erwerben war.¹⁶ Druck übte er schließlich auch darin aus, dass die Mitglieder der Académie royale ihre Werke in regelmäßigen Akademieausstellungen zu präsentieren hatten. Weil dabei bereits fertiggestellte Auftragswerke zu zeigen waren, die keine Verkaufsgewinne mehr versprachen, war das Forum nicht durchweg attraktiv.¹⁷ Ursprünglich als Privileg der Hofkünstler gegen die Zünfte durchgesetzt, wurde die Akademieausstellung für manche «académiciens» zur ungeliebten Verpflichtung. Colbert beförderte damit ein System, das, wie Pevsner festhielt, «von der tatsächlichen Entscheidungsfreiheit des Malers und Bildhauers weniger übrigließ, als er unter der Herrschaft der Gilde besessen hatte, und unvergleichlich viel weniger, als ihm durch die Privilegien der früheren französischen Könige gewährt worden war».¹⁸ Die Unterschiede zwischen Zunft und Akademie wären demnach strukturell gering gewesen. Beide kannten zudem keine Versammlungs- und Entscheidungsfreiheit außerhalb ihres kontrollierten Reglements, und die Abhängigkeit der Schüler im Atelier eines «académicien» wird nicht angenehmer gewesen sein als die eines Lehrlings von seinem Zunftmeister.

Doch war Colbert in der Art, wie er die Kunstinstitutionen instrumentalisierte, wegweisend für die Moderne. Das gilt vor allem für die «conférences» der Académie royale. Bei diesen Zusammenkünften ging es, anders als heute, nicht nur um die Quisquilien der Selbstverwaltung. In Vorträgen und anschließenden Diskussionen wurden vielmehr grundsätzliche Gestaltungsprobleme erörtert, deren Lösungen für die «académiciens» verbindlich sein sollten, im Atelier wie in der Lehre, also um eine kollegial abgesprochene Regellehre als Grundlage der bildnerischen Praxis. Auch wenn sich unser heutiges Kunstverständnis von dem unterscheidet, was die «conférences» favorisierten, so haben die Akademiker den neuzeitlichen Kunstbegriff allein schon dadurch geprägt, dass sie ihn theoretisch zu begründen versuchten und intern zur Diskussion stellten. Sie verstärkten damit die akademische Differenz, die sich im Hinblick auf die Zünfte in der Bedeutung der Theorie manifestierte. Gleichwohl waren die «conférences» unter den «académiciens» bald so unbeliebt, dass Abwesenheit mit einer Geldbuße geahndet werden musste. Colbert erhöhte den Anwesenheitsdruck, indem er gelegentlich selber teilnahm. Zudem sorgte er dafür, dass die Ergebnisse protokolliert

und zum Teil veröffentlicht wurden.¹⁹ Dieser Pakt mit der Druckerpresse sorgte für die europaweite Vorbildrolle der Académie royale: An mancher deutschen Akademie des 19. Jahrhunderts wurden ihre frühen Regeln noch ausbuchstabiert, als sie ihre Relevanz in Paris schon längst eingebüßt hatten.

Zunächst waren keine großen Abweichungen von den akademischen Ausgangsnormen der Renaissance denkbar gewesen, was in der Malerei zu einer Art neuzeitlich kolorierter Antike führte, von deren eigener Farbigkeit man noch nichts ahnte. Daraus entwickelte sich ein klassizistisch gezügelter Akademiebarock, der sich besonders für die Heroisierung antiker Helden und christlicher Heilsfiguren eignete. Er bewährte sich aber auch in der Stilisierung einer abendländischen Geschichte, als deren Erbe sich der herrschende Monarch sehen durfte. Daher wurde die Historienmalerei allen anderen Gattungen übergeordnet, also Portrait, Landschaft, Sittenbild oder Stillleben, die nur als «genres mineurs» galten, als Kleingattungen. Erste Revisionen zeichneten sich schon 1667 ab, als eine Debatte über die Farbe in der Malerei einsetzte, die den Vorrang der Linie und damit den Primat des Klassizismus infrage stellte: Indem Tizians Kolorismus über Raffaels kanonische «Heilige Familie» gestellt wurde, kam eine Auseinandersetzung in Gang, welche die «académiciens» in zeichnerisch orientierte «Poussinistes» und koloristische «Rubénistes» polarisierte. Sie wurde erst nach 1700 beigelegt, als Rubens, der zuvor als Vertreter des flämischen «petit goût» gegolten hatte, also eines «minderen Geschmacks», die gebührende Anerkennung fand.²⁰

Anders als ein zäher antiakademischer Mythos es will, hatte die Académie royale also schon früh Revisionen ihrer Gründungslehre zugelassen. In seinem Vorwort zur ersten kompletten Edition ihrer «conférences» hat Thomas W. Gaehtgens daher die Legende einer verknöcherten Doktrin als Fiktion historisiert. Demzufolge herrschte über die Gründungslehre, die sich auf «die Sakralisierung der Antike» und eine von der Historienmalerei dominierte Gattungshierarchie gründete, in der Académie royale keineswegs dauerhafte Einigkeit. Zeitweise spielten die Protokolle der «conférences» die Kontroversen herunter, die allerdings zwischen den Zeilen erkennbar blieben und in einer «permanenten Debatte über die Kunst» das «Prozesshafte» der Verständigung über die Akademielehre erkennen ließen.²¹ Auch die strikte Gattungshierarchie löste sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts auf, als «das Stilleben ebenso wichtig wie Geschichte und Mythologie» zu werden begann.²² So konnte Gaehtgens dem 1915 erschienenen Buch Albert Dresdners zur Frühgeschichte der Kunstkritik vorhalten, zugunsten seiner Protagonisten ein zu monolithisches Bild der Académie royale gezeichnet zu haben.²³

Unfreiwillig waren die Konferenzen darin wegweisend, dass sie Außenste-

hende zur Kritik anregten. Die «académiciens» blieben zwar unter sich, aber nicht die einzigen Wortführer bei ihren Themen. Vielmehr schalteten sich Autoren wie Roger de Piles von außerhalb ein und stellten mit ihren Publikationen eine Öffentlichkeit her, welche die Akademiker als unberufene Einmischung empfinden mussten, bis sie den Kritiker drei Jahrzehnte später 1697 zum Ehrenmitglied machten. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts sollte die Außenkritik zunehmen, zumal als Étienne La Font de Saint-Yenne die Akademieausstellung von 1746 zum Anlass einer kritischen Veröffentlichung über den Zustand der Malerei in Frankreich nahm. Das Ausstellungsprivileg erwies sich damit als die Achillesferse der Académie royale, und die Druckerpresse, die ihre Normen europaweit verbreitete, verlieh nun ihren Kritikern Bedeutung. Aber noch in der Kritik erwies sich die Institution als Motor des neuzeitlichen Kunstverständnisses. Denn erst die klassizistisch-akademische Gründungsannahme einer Regelmäßigkeit der Kunst hatte es erlaubt, Änderungen zu fordern, Abweichungen zu definieren und deren Legitimität zu diskutieren: Die «conférences» und ihre Publikation statteten die Kritiker mit den Begriffen aus, die Widerspruch ermöglichten.

Völlig anders als in Paris waren die Ausgangsbedingungen in London, wie Ileana Bignamini festgehalten hat: «In der Vorgeschichte der Royal Academy von 1768 findet sich kein deutlicher Hinweis auf eine offene Auseinandersetzung zwischen einer Zunft und einer Akademie, wie es gewöhnlich das Merkmal der frühen Akademiegeschichte in Italien und Frankreich gewesen war.»²⁴ Im Vergleich zum Kontinent lag in London mit 1768 das Gründungsdatum recht spät.²⁵ Während höfische oder staatliche Initiativen zu einer Kunstakademie bis dahin ausblieben, war den britischen Künstlern immerhin die Einrichtung privater Gesellschaften und Zeichenschulen möglich gewesen.²⁶ Und so rivalisierten um die Mitte des 18. Jahrhunderts verschiedene Interessengruppen – unter ihnen die Free Society of Artists, eine Society of Artists of Great Britain sowie die Present Artists – um die hauptstädtische Aufmerksamkeit, wobei auch Frauen Ausstellungsmöglichkeiten erhielten.²⁷ In ihrer Konkurrenz zeugten sie von einer bürgerlichen Freiheit der Versammlung und Selbstorganisation, wie man sie im 18. Jahrhundert auf dem Kontinent noch kaum kannte.

Doch blieben die Versuche der verschiedenen «societies», eine maßgebliche Ausbildungsstätte zu organisieren, so kurzlebig wie die St Martin's Lane Academy, an der William Hogarth beteiligt war. Erst als die Society of Artists of Great Britain 1765 mit rund sechzig Mitgliedern eine «royal charter» erhielt, wurde neben der Erlaubnis, «money for charity» zu sammeln, die Einrichtung einer «drawing school» genehmigt. Als es, wenig überraschend, in der dort zuständigen Kommission zum Streit über die Hängungspolitik bei den Ausstellungen

kam, führte das zum Austritt wichtiger, darunter hofnaher Künstler. Jetzt erst erhielt die Society of Artists eine königliche Erlaubnis für die Gründung einer Kunstakademie, die 1768 als Royal Academy of Arts antrat. Anders als ihr Name es nahelegt, war sie aber keine höfisch finanzierte Einrichtung. Bis heute ist sie vielmehr stolz darauf, ein «self supportant, self-governing body of artists» zu sein. Mit der Devise «Under royal patronage, but never under state control» unterschied sie sich also prinzipiell vom Modell der Pariser Académie royale.²⁸

Statt sich in die Abhängigkeit von Hof oder Staat zu begeben, die in Großbritannien bereits konstitutionell getrennt waren, setzte man also auf Selbständigkeit. Zwar hatte George III. die Gründungsgarantie gegeben, Defizite der Künstlergesellschaft aus seiner «privy purse» auszugleichen, was diese aber seit 1780 nicht mehr in Anspruch nahm. Seit 1866 steht ihr das staatliche Burlington House für eine symbolische Jahresmiete von einem Pfund auf 999 Jahre zur Verfügung, nachdem sie die repräsentative Aufstockung des Gebäudes aus eigenen Mitteln finanziert hatte. Dieses Vermögen resultierte aus Provisionen für Bildverkäufe der «members» und «associates» sowie geladener Gastkünstler in den gut besuchten Sommerausstellungen, weiterhin aus Eintrittsgeldern für Wechselausstellungen. Hinzu kamen beträchtliche Stiftungen und Nachlässe erfolgreicher Mitglieder und aus einem wachsenden Unterstützerkreis. Nach 1878 sorgte Präsident Frederic Lord Leighton für den Ausbau des Zuwendungssystems durch einen «trust fund», machte die «loan exhibitions» zu einem florierenden Geschäft und konnte bald bis zu 400 000 Besucher der Sommerausstellung verzeichnen. Diese und andere Erträge erlaubten es, den Zeichenunterricht im Haus kostenlos anzubieten, den sich einige Mitglieder teilten. Man kann sich also kaum einen größeren Gegensatz der Organisationsprinzipien denken als den zwischen der zivilen Royal Academy und der höfischen Académie royale, deren Modell sich auf dem Kontinent durchsetzte.

Auch die normalen Abgabepflichten der Mitglieder und Absolventen der Royal Academy waren bemerkenswert, nicht nur, was die Stiftung eigener Werke für die Akademiesammlung betrifft. Denn daneben besitzt sie «eine ansehnliche Sammlung von Tafelsilber, weil man seit der Gründung bis jüngsthin von jedem Akademiemitglied erwartete, neben einem Aufnahmestück ein Gedeck zu stiften», mit der Folge «einer ansehnlichen Auswahl von Geschirr und Besteck, das häufig in Gebrauch ist.»²⁹ Das zivile Selbstbewusstsein der Royal Academy, das noch heute beeindruckt, wenn man einmal mit ihr zusammengearbeitet hat, schlug sich natürlich nicht nur in Festmahlzeiten und Empfängen nieder, sondern auch in Vorträgen und Konferenzen, deren theoretische Bedeutung zunächst ähnlich hoch eingeschätzt wurde wie in Paris. In seinem herausragenden Film *Mr. Turner* hat es Mike Leigh 2014 unternommen, Ablauf und Atmosphäre



Johan Zoffany, *The Academicians of the Royal Academy*, 1772

einer solchen Versammlung zu veranschaulichen wie auch das sonstige Zusammenleben in der Royal Academy.

Eines ihrer frühen Mitglieder, der im hessischen Frankfurt geborene Johan Zoffany, hat deren Kollegium schon bald nach der Gründung in einem eigen- tümlichen Gemälde festgehalten: In *The Portraits of the Academicians of the Royal Academy* (1772) sitzen oder stehen zahlreiche Männer in einer großen Halle unter dem Licht eines ausladenden Lampenschirms, in der gerade einer von ihnen das Modell stellt. Der Vorgang wird von fast allen Personen im Raum aufmerksam verfolgt. Einige posieren solitär und selbstbewusst, breitbeinig auf einer Kiste sit- zend oder mit herrschaftlich ausgreifenden Armen. Andere debattieren oder mus- tern den nackten Mann stumm und ohne Scheu. Vergleicht man Zoffanys Szene mit dem Bild *Der Aktsaal der Wiener Akademie im St. Anna Gebäude*, das Martin Ferdinand Quadal 1787 malte, so wird die Besonderheit der Londoner Versamm- lung deutlich.

Quadal hielt die akademische Urszene fest, indem er Wiener Akademiemit- glieder bei der Arbeit vor dem Modell zeigt. Es sind beruflich erfahrene Künstler, die hier portraitiert werden, während Schüler nicht vorkommen. In der Mitte hält einer die Szenerie als Bild im Bild mit einem Stift fest, während die anderen in den akademischen Gattungen Zeichnung, Malerei und Skulptur renommieren.



Martin Ferdinand Quadal, *Der Aktsaal der Wiener Akademie im St. Anna Gebäude*, 1787

Indem die Akademiker sich der gleichen Aufgabe stellen, wird eine kollegiale Utopie zeitlebens lernender Kollegen bezeugt. Zwischen der *Akademie des Baccio Bandinelli* von 1531 und Quadals Szene von 1787 liegen 250 Jahre, in denen die Ikonografie des Akademischen vor allem der höfischen Mitgliedergesellschaft galt, während der Ausbildung des Nachwuchses keine repräsentative Bedeutung beigemessen wurde.

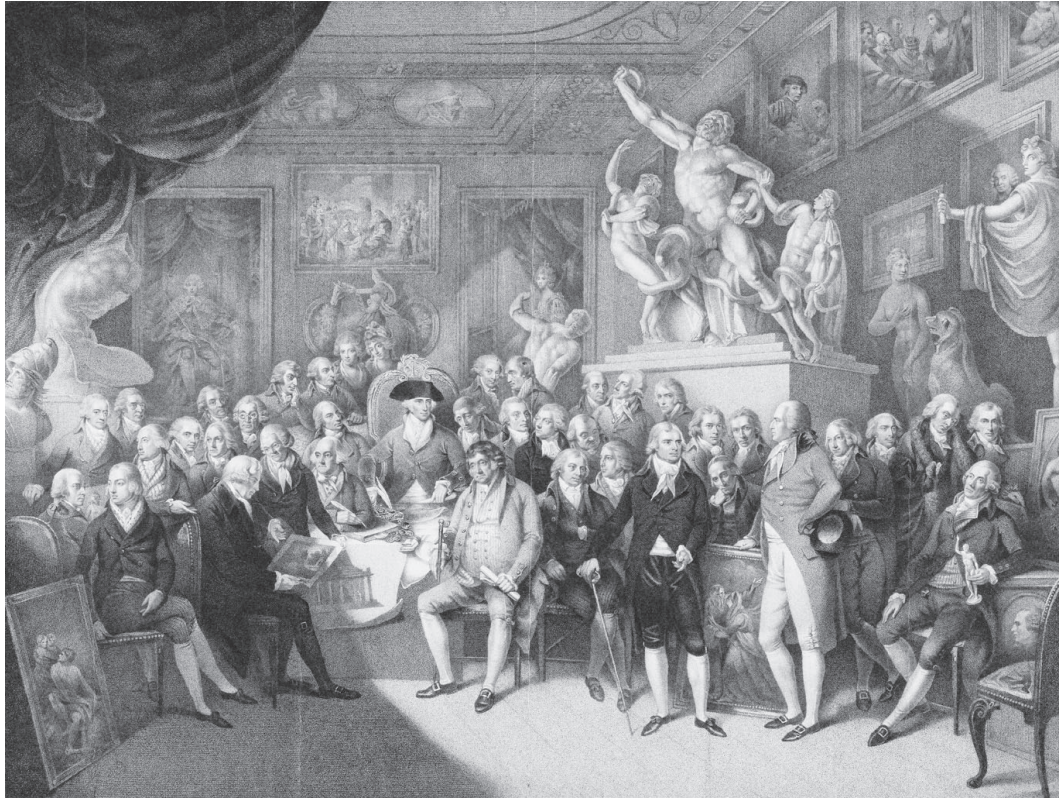
Zoffany nutzt dagegen die Stellung des Modells als theatralischen Anlass für ein Gruppenbild. Allerdings zeigt keine seiner Figuren das Ansinnen, das Modell zu zeichnen. Nur zwei sitzen an einem Tisch; eine weitere zeigt sich immerhin mit einem Zeichenbrett gerüstet. Das Modellstellen dient nur als Vorwand für die (Selbst-)Darstellung einer künstlerischen Elite, die vor Eitelkeit geradezu sprüht. In der Literatur spielt daher die Frage eine Rolle, wer auf diesem Bild in welcher Funktion gemalt worden ist und wer, wie Thomas Gainsborough, nicht.³⁰ Da schon wenige Jahre nach der Fertigstellung des Gemäldes eine Zeichnung mit durchnummerierten Namen versehen wurde, hat die Identifikation eine Grundlage. Aus ihr erfährt man, dass hier auch zwei Nichtmitglieder portraitiert worden sind, unter ihnen Tan Chitqua (auch Tan-Che-Qua), ein Bildhauer aus dem chinesischen Guangdong, der damals eine Zeitlang in London lebte.

Wenig Aufmerksamkeit findet dagegen die Widersprüchlichkeit der Situa-

tion, in der das Modellstellen sozusagen ins Leere geht: Weil niemand Anstalten macht, es zu zeichnen, wirkt die Nacktheit des Modells ein wenig pikant, und Zoffany lässt es befangen vor sich schauen, als sei ihm die Situation peinlich. Quadal thematisiert diesen Aspekt der Nacktheit dagegen, indem er den Grisaillezeichner im Vordergrund ein Modelltuch um das Geschlechtsteil des Mannes schlingen lässt, das dieser im Bild gar nicht trägt. Zoffany ersparte sich das Modelltuch, indem er das nackte Modell von der Seite zeigt. Sein Arrangement demonstriert geschickt, wie im Aktsaal die Kulturschranke zwischen einem institutionellen Auftritt und den «private parts» aufgehoben war, während öffentliche Nacktheit im Alltag zunehmend tabuisiert wurde.³¹ Zoffany vertieft das Thema mit einem zweiten Männerakt auf der rechten Seite: In dem halbnackten Mann wird ein gebildeter Zeitgenosse eine Anspielung auf den *Dornauszieher* erkannt haben. Er schaut den Betrachter an, womit die sittliche Grenzüberschreitung akzentuiert wird.

Beide Maler thematisieren unter anderem den Übergang von der Materialität der Antikenfiguren zum lebendigen Körper des Modells. Quadal akzentuiert ihn, indem er sein Modell eine offensichtlich antike Figur nachstellen lässt, die links auf der Empore zu sehen ist: Die Pose ist antik, das Modell lebendig. Indem ein Mensch die Skulptur ersetzt, wird die Differenz zwischen dem idealen Zuschnitt der Plastik und dem unvollkommenen Erscheinungsbild des Körpers thematisiert. Sie hätte im Klassizismus eigentlich zuungunsten des lebenden Modells ausgelegt werden müssen, deutet hier aber eine malerische Abkehr vom Stein zu gunsten der Haut an. Es scheint jedenfalls kein Zufall, dass in Quadals Gemälde sowohl Zeichner wie Maler am Werk sind: Zu den konturenbetonten Antiken mit ihren glatten Oberflächen hatte die Zeichnung gepasst, zur Haut des Menschen passte nur die Malerei; bei Quadal übernimmt sie im Aktsaal die Führung.

In Zoffanys Gemälde problematisiert dagegen ein am Boden liegender Torso am rechten Bildrand die Rolle des antiken Vorbilds in der Akademieausbildung: Herausfordernd setzt eines der Mitglieder, «the dandy Richard Cosway in the pose of the Apollo Belvedere» (MaryAnne Stevens), seinen Stock auf den Torso. Es wirkt wie ein Triumph der «life class» über jene Zeichenpraxis, die sich mit antiken Skulpturen und Gipsplastiken begnügte. Sie sind in diesem Raum nur noch durch Kleinfiguren vertreten, die wie Zierat auf einem Gesims abgestellt sind. Allerdings ist es ein weiblicher Torso, den Cosway oberhalb des Venushügels pikiert, was in der Männerversammlung einen misogynen Akzent setzt. Dabei hatte die Royal Academy zwei weibliche Gründungsmitglieder, denen Zoffany einen Platz außerhalb der Versammlung zuweist: Angelica Kauffmann und Mary Moser hängen in Portraits an der Wand, womit ihr interner Ausschluss anschaulich wird. Rund zwanzig Jahre nach Zoffany malte Henry Singleton die



Stich nach dem Gemälde *The Royal Academicians in General Assembly* von Henry Singleton, 1795

beiden Frauen in der hintersten Reihe seines Großformats *The Royal Academicians in General Assembly*. Es zeigt die Akademiker in ihrer Kunstsammlung bei einer offiziellen Amtshandlung, der Entscheidung über die Preisträger unter den Studenten, an der die Malerinnen möglicherweise gar nicht teilnehmen konnten, zumal sie nicht in der Lehre tätig waren. Zu den regulären Konferenzen der *Royal Academy* waren sie jedenfalls nicht zugelassen und konnten dort nur schriftliche Eingaben machen. Mary Moser wurde erst in den letzten Jahren vor ihrem Tod 1819, als über Siebzigjährige, zu den allgemeinen Versammlungen zugelassen.³² Gleichwohl soll sie schon vorher über Einfluss bei der Neuwahl von Mitgliedern verfügt haben.³³

Karikaturen der akademischen Verhältnisse ließen nicht auf sich warten. 1811 hielt Thomas Rowlandson *The Life Class in the Royal Academy School at Somerset House*, an der er selber studiert hatte, in einer Zeichnung fest, die als handkolorierter Stich populär wurde. Sie zeigt gut dreißig Männer verschiedenen Alters, die hinter ihren Zeichenbrettern ein weibliches Aktmodell mustern, dessen Stellung gerade festgelegt wurde. Die Pointe liegt in der Hinwendung vieler aufwendig ausgestatteter Männer zu der einzigen Frau im Saal, die zudem



Thomas Rowlandson, *The Life Class in the Royal Academy School at Somerset House, 1811*

unbekleidet ist. Angesichts der erotischen Spannung, die diese Situation erzeugt, erscheint die Konzentration auf die Zeichenbretter wie eine hyperaktive Sublimierung.

Während sich in London die Royal Academy konsolidierte, endete die letzte Krise der Pariser Académie royale 1793 mit ihrer Schließung nach knapp 150 Jahren. Wortführer ihrer Gegner war mit Jacques-Louis David ein Absolvent und renommiertes Mitglied, das sich im Zeichen der Französischen Revolution gegen diese «letzte Zuflucht aller Aristokraten» wandte.³⁴ Seine Ablehnung richtete sich gegen eine exklusive Künstlergesellschaft, die beträchtliche Privilegien des Hofes genossen und sich dafür dessen Interessen gefügt hatte. Sie richtete sich aber nicht gegen die akademische Kunstausbildung als solche, doch war nun eine neue Organisationsform gefragt. Die Lösung bestand, nach einigen Jahren von Provisorien, darin, die Doppelrolle der Académie royale als Mitgliederorganisation und Ausbildungsinstitut in zwei verschiedene Einrichtungen aufzuteilen.

Nun wurde eine nationale Académie des beaux-arts als zeremonielle und mächtige Künstlergesellschaft neu gegründet, welche die kunstpolitische Aufsicht über die organisatorisch selbständige École des beaux-arts führte. In einer Art kulturpolitischer Meritokratie ist die Académie des beaux-arts bis heute ein exklusives Gremium von Experten, die nur in Ausnahmefällen in der École des

beaux-arts tätig sind, während umgekehrt ein Professor derselben nur im Ausnahmefall Mitglied der Académie wird. Zusammen mit den anderen Künsten gewidmeten «académies» ist die der «beaux-arts» am 1803 neu gegründeten Institut de France angesiedelt. Zu diesem Institut zu gehören, stellte die größte Ehre für Künstler der verschiedenen Gattungen dar, bevor dies im Zeichen des Avantgardismus in Verruf geriet.

Mit der Revolution endete auch die Rivalität, die den Beginn der Neuzeit bestimmt hatte, nämlich die zwischen den Zünften, deren Zeit ablief, und den höfischen Akademien, denen ihr konstitutiver Gegner abhandenkam. Beide waren schon lange nicht mehr als Interessenvereinigungen einer gewachsenen Künstlerschar geeignet. Ihr Kontrollverlust hatte sich längst darin abgezeichnet, dass, wie Gerrit Walczak festhielt, sich bereits «vor der Revolution ein vom Staat unabhängiger Kunstbetrieb außerhalb der königlichen Akademie hatte behaupten können», ein Zwischenbereich von Künstlern, die weder der einen noch der anderen Institution angehörten. Ein Pariser Verzeichnis von 1777 führte demnach «neben den damals 116 königlichen Akademikern immerhin 251 Maler, Bildhauer und Kupferstecher auf, die außerhalb der Académie Royale standen. In der Ausgabe des Vorjahres waren 159 Maler und Bildhauer der noch im selben Jahr beseitigten Académie de Saint-Luc zugeordnet gewesen, hinzu kamen 62 Kupferstecher und 21 Maler außerhalb der beiden Pariser Kunstakademien.»³⁵ Mit diesen Zahlen wird eine dritte Institution erkennbar, die erst dabei war, ihre Form zu finden, der bürgerliche Kunstmarkt, dessen Handelsforen sich noch ausdifferenzieren hatten. Das sollte das gesamte 19. Jahrhundert in Anspruch nehmen, in dem der bürgerliche Kunstmarkt sich anstelle der Zünfte als der neue Herausforderer der akademischen Dominanz erwies. Dieser Konkurrenz konnte die Académie des beaux-arts die von ihr kontrollierte Jury der Akademieausstellung entgegensetzen: Der «Salon de Paris» wurde zum Schauplatz für den entscheidenden Kunstkonflikt des 19. Jahrhunderts, in dem sich der Avantgardismus formierte.

2 Bescheidene Anfänge. Deutsche Zeichenakademien im 18. Jahrhundert

Im Gegensatz zu Frankreich machten die ersten deutschen Kunstakademien nicht an Höfen von sich reden, sondern in Freien Reichsstädten. Die Nürnberger «Kunst=Accademia der Mahler» wurde 1662 von einigen «Gelehrten, Kaufleuten, Künstlern und Kunstliebhabern» begründet, wie es im «Goldenen Buch» von 1762 heißt, der ersten Jubiläumsschrift einer deutschen Kunstakademie.¹ Die Geschichte der Augsburger Akademie setzte 1670 ein, wobei es sich «zunächst um eine Fortbildungsstätte für fertige Künstler, weniger aber für Lehrknaben handelte.»² Mit der akademischen Unabhängigkeit von den Zünften sollte die Attraktivität der Städte für die Übersiedlung von Spitzenkünstlern erhöht werden. So hatte der Augsburger Rat 1625 die Zunft, die dem Weilheimer Bildhauer Georg Petel die Niederlassung verweigern wollte, beschieden, dass «dergleichen Künstler zu und nit von der Stadt zu promovieren» seien.³

Die Nürnberger «Kunst=Accademia» war allerdings nicht so unabhängig, wie die Gründer es gern gesehen hätten, und so spitzte sich der Konflikt mit den Zünften um 1700 noch einmal zu: Johann Daniel Preißler, «der während seines Italiaufenthaltes 1688 bis 1696 die Akademien in Venedig und Rom besucht hatte», verweigerte nach seiner Rückkehr «die Eingliederung in die Malerordnung».⁴ Dafür fand er die Unterstützung des Patriziats, das ihm und anderen «Virtuosen» gestattete, durch «eine jährliche Zahlung von drei Gulden in die Handwerkslade der Maler, sich von bestimmten Pflichten der Handwerksordnung loszukaufen». Doch auch die Dreiguldenkünstler, wie sie nun hießen, konnten noch nicht selbständig handeln, denn sie durften «außerhalb der Zunft keine Lehrjungen annehmen und mussten auch weiterhin ein Probestück abliefern».⁵ Erst 1716 konnte die Akademie eine Zeichenschule angliedern.

Die Begründung der Nürnberger Stadtaristokratie für die Begünstigung der Dreiguldenmaler lautete, dass «zwischen Virtuosen, welche ihre Meisterschaft durch Reißen erlanget, und gemeinen Mahlern, billich ein Unterschied zu halten» sei.⁶ Sie enthält eine schöne Zweideutigkeit, je nachdem ob man «Reißen»

oder «Reisen» herausliest. Reisen hatten bei der Gründung der beiden Akademien tatsächlich eine große Rolle gespielt, und nicht nur dort, denn die Wanderschaft gehörte auch zur Zunftausbildung.⁷ Doch war die Reiselust des Kupferstechers und Malers Joachim von Sandrart, der sowohl in Augsburg wie in Nürnberg eine Rolle spielte, außerordentlich: Nach Aufgehalten in Prag, Utrecht, London, Venedig, Bologna, Rom, Sizilien und Malta war er zunächst in eine andere Reichsstadt, Frankfurt am Main, gezogen, bevor er sich in Nürnberg niederließ.

Das hatte ihm Begegnungen mit vielen Künstlern eingebracht, darunter Peter Paul Rubens, Claude Lorrain und Nicolas Poussin. Sowohl mit dem Vorhaben von Charles I. vertraut, am Londoner Hof eine Kunstsammlung aufzubauen, wie mit dem spanischen in Kontakt, von dem er Aufträge erhielt, und dem Vatikan, brachte Sandrart ein breites Wissen über die europäischen Produktionsverhältnisse in die deutsche Provinz. Er hatte nicht nur das Modell der italienischen Zeichenakademien kennengelernt, sondern in den Niederlanden auch die frühe Initiative Karel van Manders. Die Nürnberger Akademie, der er ab 1664 vorstand, hatte damit weitaus mehr Vorbilder als nur Paris. Doch hob sich Sandrart von den «gemeinen Mahlern» natürlich vor allem durch das «Reißen», also das Zeichnen, ab sowie durch seine Kompetenz in der Theorie des Disegno. Dessen grundlegende Bedeutung war ihm aus den Schriften Vasaris geläufig, die er für sein Buch *Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste* benutzte.

Waren Freie Reichsstädte die ersten deutschen Orte für Akademieinitiativen, so zeichnete sich die erste höfische in Dresden ab. Dort begründete der Hofmaler und Sammlungsinspektor Samuel Bottschild 1680 eine «Zeichen- und Malerschule», die zunächst keine besondere Resonanz fand.⁸ Kurfürst Friedrich August I., «der Starke», war nicht dafür zu gewinnen, den Ein-Mann-Betrieb zu unterstützen, woraufhin Bottschild resignierte. Sein Atelierschüler Heinrich Christoph Fehling unternahm 1697 einen neuen Versuch, nachdem der Kurfürst als August II. zum König von Polen aufgestiegen war, wobei er darauf spekuliert haben wird, dass der König aus Prestige Gründen gehalten sein würde, eine repräsentative Akademie nach Pariser Vorbild aufzubauen. Das geschah aber weder in Dresden noch in Warschau, wo erst Jahrzehnte später einschlägige Überlegungen angestellt wurden.⁹ Denn auch als König zeigte August wenig Interesse an der Schulung eigener Landeskinder, bevorzugte vielmehr Hofkünstler, die in Frankreich oder Italien ausgebildet worden waren. Die Aufwertung der Zeichenschule zur Königlichen Akademie der Malerei, die Fehling 1705 immerhin erreichte, blieb daher ohne bemerkenswerte Folgen für deren Alltag und Ausstattung.¹⁰ August schätzte es offenbar nicht, wenn seine Hofkünstler durch Unterrichts-



Kupferstich von Christoph Weigel d. Ä. nach Augustin Terwesten, 1696

tätigkeit von seinen Aufträgen abgehalten wurden. Den 1727 zum Akademiedirektor ernannten Hofmaler Louis de Silvestre, ein Absolvent der Académie royale, deckte er so mit Arbeit ein, dass dieser sich in der Lehre von seinem Sohn François vertreten lassen musste, der (sogar nach dem Urteil seiner Mutter) kein «né Peintre», also kein «geborener Maler» war.¹¹

Der Ausbau der Dresdener Hofzeichenschule wurde außerdem durch gegensätzliche Interessen verzögert. Hatten Bottschild und Fehling eher die repräsentative Malerei im Blick, so war dem «Bauminister» Graf von Wackerbarth mehr an der Ausbildung heimischer Handwerker gelegen. Als «unentgeltliche Zeichenschule» wollte er eine «Königliche Akademie der Malerei» zwar genehmigen, aber mit dem Zweck, «dem Lande gute Manufakturiers und Handwerker zu verschaffen».¹² Seine merkantilistische Politik gefiel den Hofkünstlern ebenso wenig wie dem König, und so konnten die «Virtuosi» die Ausbildung von Zeichnern und Entwerfern für die neuen Manufakturen abwenden.

In Berlin gab es eine Akademie schon seit 1696, die drei Jahre später als «Mahl-, Bild- und Baukunst-Academie» konstituiert wurde. Als der Kurfürst 1701 zum

König Friedrich I. aufstieg, wurde sie zur «Königlich-Preußischen Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften». Sie verstand sich als Künstlergesellschaft, die nebenher zwei kleine Schulen für Kunst und Musik unterhielt. Die Berliner «Mitglieder-Akademie» überstrahlte bei weitem ihre «Ausbildungs-Akademie», um eine Unterscheidung von Dietmar Schenk aufzugreifen.¹³ Die 1786 eingeführte Akademieausstellung erhielt ihre Bedeutung vor allem durch die Mitglieder, die *nicht* lehrten, und so räumte selbst die Festschrift zum 300-jährigen Jubiläum ein, dass die Berliner Kunstschule im 18. Jahrhundert eine «im Abseits» war.¹⁴ Ohnehin war sie in ihrem ersten Jahrhundert den Capricen der Throninhaber ausgesetzt, wurde vom «Soldatenkönig» Friedrich Wilhelm I. dupliert und von dessen Sohn, Friedrich dem Großen, weitgehend ignoriert.¹⁵ Erst nach dessen Tod 1786 endete die ausgeprägte Frankophilie des Hofes damit, dass unter Friedrich Wilhelm II. eine preußische Bildungspolitik begann.

An anderen deutschen Höfen starteten die Akademien erst im 18. Jahrhundert und blieben zunächst ebenso dürftig ausgestattet, falls sie nicht ohnehin bald für immer geschlossen wurden oder eine Fortsetzung erst sehr viel später fanden. Sie spielen schon deswegen keine besondere Rolle in der Akademieggeschichte, weil ihrer in den folgenden Jahrhunderten nicht in Festschriften gedacht wurde, und so gibt es keine Geschichte der geschlossenen Akademien. Darunter fallen nach Pevsner sieben Orte: Bayreuth, Mainz, Öhringen, Hanau, Erfurt, Zweibrücken und Gotha; Braunschweig könnte man hinzuzählen.¹⁶ Unter diesen ist die Staatliche Zeichenakademie Hanau offenbar die Einzige, die durchgehend bis heute überlebt hat.

Unter den Neugründungen fallen zwischen 1758 und 1770 die Wittelsbacher mit gleich drei Akademien auf: Mannheim, Düsseldorf und München. In Mannheim hatte Kurfürst Karl Theodor 1752 den in Paris und Rom ausgebildeten Peter Anton von Verschaffelt zum Hofbildhauer berufen, der sich bald die Genehmigung für eine «Académie de Sculpture» verschaffte. Schon vier Jahre später erhielt sie größere Räume und konnte 1767 ein eigenes Gebäude beziehen. Überregionale Aufmerksamkeit gewann sie, als Verschaffelt ihr einen Saal mit Gipsabgüssen nach Antiken angliederte.¹⁷ Die Sammlung war vom Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz in Düsseldorf aufgebaut worden. Sie stammte aus der Mitgift seiner zweiten Gattin aus dem Hause Medici und folgte nach dem Tod Jan Wellems 1716 dem Residenzwechsel nach Mannheim. Als die bedeutendste ihrer Art nördlich der Alpen zog sie Besucher wie Goethe und Schiller an, deren enthusiastische Berichte weitere Bewunderer nach Mannheim lockten. Auf dem Weg dorthin hatte der Sammlungsbestand jedoch eine Nutzungserweiterung erfahren: Zuvor als Teil einer Kunstsammlung angesehen, diente er in Mannheim nun auch dem Zeichenunterricht. Dabei erwies es sich als günstig, dass Jan Wellem

als Mitgift auch zahlreiche Gussformen erhalten hatte, mit denen nun von Mannheim aus die wachsende Nachfrage anderer Akademien kommerziell bedient werden konnte. Von Beginn an haben die Akademien also im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes gelebt, und das nicht erst mit dem Kupferstich, denn die Gipsabgüsse stehen für das älteste ikonische Reproduktionsverfahren überhaupt.

Neben der Gipssammlung hatte Jan Wellem eine renommierte Gemäldegalerie aufgebaut, die nach seinem Tod zunächst in der Nebenresidenz Düsseldorf verblieb. Für ihre Beaufsichtigung wurde der Mannheimer Hofmaler Lambert Krahe 1756 in seine Geburtsstadt Düsseldorf abgeordnet, wo er 1762 versuchte, ebenfalls eine Akademie zu gründen.¹⁸ Die Mannheimer Hofkammer wies ihm dafür 1766 zwar ein Wohnhaus in der Nähe des Düsseldorfer Schlosses zu, in dem er aber die «*Academie für die Mahler und Zeichnungs Lehrlingen auf seine Kosten*» zu unterhalten und sogar Miete zu zahlen hatte.¹⁹ Erst als Krahe wenig später dieses Haus räumen musste und ein neues mietete, erhielt er eine «Mietentschädigung von jährlich 200 Thalern».²⁰ Allerdings hintertrieb der nieder-rheinische Statthalter des Mannheimer Hofes, Graf Goltstein, Krahes Aktivitäten, und verzögerte oder verhinderte die Weitergabe bewilligter Mittel, so dass das ambitionierte Institut nur bescheidene Ausmaße annahm.²¹

Eine weitere Verlagerung der Wittelsbacher Erblinie führte dazu, dass die Gipssammlung aus Mannheim schließlich nach München kam. Dort hatte Karl Theodor 1777 die Nachfolge des kinderlosen bayerischen Kurfürsten Max III. Joseph angetreten und war mit seinen Hofkünstlern dorthin übersiedelt. Mit der Verlagerung der Residenz nach München verlor die kleine Düsseldorfer Akademie, die Krahe in drei Jahrzehnten nicht hatte stabilisieren können, weiter an Bedeutung, und auch Verschaffelts Mannheimer Institut hatte nicht mehr lange Bestand. Dafür gab der Zuzug der Mannheimer Hofkünstler einer bis dahin eher unbedeutenden Münchner «Zeichnungs Schule respective Maler= und Bildhauer academie» enormen Auftrieb. 1766 war sie von hofnahen Künstlern und Handwerkern informell begonnen worden und hatte 1770 eine offizielle, aber nicht besonders einträgliche Anerkennung des bayerischen Kurfürsten gefunden. Erst nach der Mannheimer Verstärkung erhielt sie 1781 eigene Räumlichkeiten in einem ehemaligen Jesuitenkloster, dem Wilhelminum. Dort fand fünf Jahre später ihre erste Ausstellung statt, mit Arbeiten von «31 Studenten, davon acht im Alter zwischen 8 und 18 Jahren», woran man ablesen kann, wie elementar man sich den Betrieb auch dort noch vorzustellen hat.²² In der Münchner Akademie steckten damit nicht nur der Lehrmittelbestand, sondern auch die Gründungserfahrungen von insgesamt drei verschiedenen Instituten der Wittelsbacher. Erst recht profitierte sie davon, dass schließlich die Düsseldorfer

Kunstsammlung Jan Wellems in München landete und den Grundstock der Alten Pinakothek stiftete.

Die Abhängigkeit von den Launen und Umsiedlungen der Höfe war lange Zeit ebenso typisch für die frühen Zeichenschulen wie die Unterausstattung mit Personal und Räumen. Daher empfiehlt es sich, sie auch dort als «Hofzeichenschulen» zu bezeichnen, wo sie bereits den Titel einer Akademie beanspruchten. Dafür spricht weiterhin, dass eine über das Zeichnen hinausgehende Ausbildung manchmal nur in der Gattung angeboten wurde, die der jeweilige Gründer ausübte, oder mit nur einem Lehrer pro Gattung, von denen aber nicht alle vertreten wurden. Hinzu kommt, dass von repräsentativen Mitgliedergesellschaften nach dem Vorbild der Pariser Akademie noch nirgends die Rede sein konnte. Dieser Meinung scheint man auch in München gewesen zu sein, als man die «Maler- und Bildhauer academie» 1780 als «Churpfalzbaierische Zeichnungs=Schule» wieder herabstufte.²³

Auch anderswo verzögerten die Capricen der Höfe den Ausbau von Kunstschulen. So wurde die Stuttgarter Académie des Arts von 1761 zwei Jahrzehnte später der für ihren Drill berüchtigten «Hohen Carlsschule» zugeschlagen. Diese 1770 von Herzog Karl Eugen begründete Mischung aus Militäarakademie, Hofhandwerkerschule und Bildungsanstalt wurde nach dessen Tod 1794 wieder geschlossen, und die Kunstausbildung stagnierte in Württemberg für Jahrzehnte. Sowohl die reichsstädtischen wie die höfischen Zeichenschulen waren also vom Ansehen und Einfluss einzelner Personen so lange abhängig, dass man noch nicht von einer eigenständigen Institution sprechen kann. Wegen der zögerlichen Anfänge herrscht daher mehr Unklarheit über die Gründungsdaten der deutschen Kunstakademien, als man es als Historiker hinnehmen möchte. Selbst in der Fachliteratur findet man durchgehend verschiedene Daten für dasselbe Institut. Ein besonders lehrreiches Beispiel liefert die Düsseldorfer Akademie. Dort hatte Krahe nach eigener Aussage «um 1762» seine Hofzeichenschule begonnen. Lange galt aber das Jahr 1769 als Gründungsdatum, weil es auf einer Medaille festgehalten worden war. Im Vorfeld des 200-jährigen Jubiläums fand ein Autor der geplanten Festschrift, Heinz Peters, heraus, dass sie Verschaffelts Mannheimer «Académie de Sculpture» gegolten hatte. Daraufhin wurde das Gründungsdatum nach dem Dekret für die «Kurfürstlich-Pfälzische Academie der Maler, Bildhauer- und Baukunst» von 1773 festgelegt. Das Datum «um 1762» zählte für Peters nicht, da es sich dabei um eine «private» Initiative gehandelt habe. Die Anekdote macht deutlich, wie unsicher an den Akademien noch in den 1970er Jahren die Kenntnisse über ihre Hausgeschichte waren.²⁴

Bleiben für Historiker die höfischen Genehmigungen und Gründungsurkunden maßgebend, so gibt es aber auch Gründe, schon die allererste Initiative zu

einer Zeichenschule als den Beginn einer Akademieggeschichte festzusetzen, denn damit würden die tatsächlichen Initiatoren gewürdigt – die Künstler selber. Auch am Anfang der Wiener Akademie stand der persönliche Einsatz eines Hofkünstlers: Peter Strudel hatte sie seit 1696 auf eigene Kosten und in seinem Haus betrieben, möglicherweise unterstützt durch einen oder zwei seiner Brüder. Mit seinem Tod hörte sie zwar auf zu existieren, lebte aber Jahre später wieder auf.²⁵ Die Motivationslage der Künstler für die Gründung von Akademien ist nicht immer klar erkennbar. Initiatoren wie Bottschild und Fehling dürften sich in Dresden eine interne Aufwertung gegenüber den international ausgebildeten Hofkünstlern versprochen haben. Verschaffelt wird in Mannheim dagegen interessiert gewesen sein, seine Herkunft aus der Pariser Académie royale zu markieren, wo er studiert hatte.

Krahe ging es in Düsseldorf auch darum, ein verschlepptes Problem vieler deutscher Höfe zu lösen. Dort war die Arbeit der Hofkünstler zeitaufwendig und anspruchsvoll, wenn es um repräsentative Möbel, Kutschen, Kleidung oder Schmuck ging, um Gobelinweberei und Seidenstickerei, Porzellanmalerei und Kamingarnituren, Stukkatur und Bühnenbild, Goldschmiedearbeiten und Medaillenguss, Wasserspiele und Feuerwerke sowie die Ausstattung jener Feste, deren barocken Glanz Richard Alewyn in seinem Buch *Das große Welttheater* beschworen hat.²⁶ Natürlich hatte kein Hofkünstler all diese Tätigkeiten gleichzeitig auszuführen, aber kaum je eine allein. Zuständigkeitsvielfalt war lange auch solchen Hofkünstlern abverlangt worden, die es schon vorgezogen hätten (und wert gewesen wären), ausschließlich als Maler oder Bildhauer beschäftigt worden zu sein. Aus der Perspektive der Moderne musste es sich daher rückblickend als Skandal ausnehmen, dass herausragende Künstler durch solche Tätigkeiten von dem abgehalten wurden, was die Nachwelt für ihre eigentliche Berufung hielt. In späteren Biografien wurde daher gerne als lästige Nebenbeschäftigung dargestellt oder gar ausgeblendet, was für Hofkünstler die Normalität war. Für die Umsetzung ihrer Aufgaben benötigten diese Hofkünstler jedenfalls ausgebildete Hilfskräfte, die sie nicht immer unter den Hofhandwerkern fanden, worauf Heinz Peters hingewiesen hat: Krahe war «zu der wahrscheinlichen Entstehungszeit der Zeichenschule mit den Benrather Fresken beschäftigt, also mit einer großen Aufgabe [...]. Woher sollte er aber in Düsseldorf «Eleven», Lehrlinge und Gehilfen nehmen, wenn er sie nicht selbst ausbildete und in seinem Sinne heranzog?»²⁷ So kann man in den frühen Gründungen auch das Motiv erkennen, den auftraggebenden Hof zu bewegen, die Ausbildung des Nachwuchses für hochspezialisierte Tätigkeiten zu finanzieren.

Keine der frühen deutschen Kunstakademien dürfte jedenfalls auf das persönliche Betreiben jener Fürsten ins Leben gerufen worden sein, denen solche Grün-

dungen durchweg zugeschrieben werden.²⁸ Die frühen Einzelinitiativen von Strudel in Wien, von Bottschild in Dresden oder von Krahe in Düsseldorf sollte man daher nicht als «privat» bezeichnen, zumal eine solche Bezeichnung bei Hofkünstlern ohnehin kaum greift.²⁹ Und keine dieser frühen deutschen Akademien genoss die lange Kontinuität der Académie royale, an der sie sich orientierten. Eine Geschichte der Kunstakademien hat daher gerade bei der Diskontinuität ihrer Entwicklung anzusetzen. Es gilt, wie es Andreas Tacke formuliert hat, einen Unterschied zu machen zwischen dem «Abhalten von «Academien» und dem Gründen von Kunstakademien im Sinne einer Institution.»³⁰ Für das «Abhalten von «Academien»», also dem gemeinschaftlichen Zeichnen nach einem Modell, genügten sporadische Zusammenkünfte. Für eine Institution brauchte es einen höheren Standard der personellen und materiellen Ausstattung. Dem kam als erste die Wiener Akademie nahe, die im Stichjahr 1751 schon drei Professoren für Malerei und Bildhauerei beschäftigte und zwei weitere jeweils für Baukunst und Zeichnung.

Das Schicksal der Hofzeichenschule in Dresden wendete sich erst im Dezember 1763, als der Jurist Christian Ludwig von Hagedorn zum «Generaldirector der Künste und semmtlicher dahin gehörigen Academien, Gallerien und Kunstsammlungen» ernannt wurde.³¹ Schon im Februar 1764 wurde seinem Antrag entsprochen, eine «Allgemeine Kunst-Academie der Mahlerey, Bildhauer-Kunst, Kupferstecher- und Bau-Kunst» zu konstituieren. Mit dem königlichen «Gründungsrescript» war die Dresdener die erste Akademie im deutschsprachigen Raum, die nicht nur alle vier Gattungen anbot, wie sie von nun an den Lehrkanon ausmachten, sondern auch für jede von ihnen mehrere Lehrer beschäftigte, womit man sie als erste «Vollakademie» bezeichnen könnte. Wie in Paris bestand ihr korporatives Lehrangebot aber allein in der Zeichenausbildung, während die einzelnen Fächer im Atelier eines Akademiemitglieds erlernt wurden. Mit einer beachtlichen Zahl von Professoren und «Unterlehrern» war die Dresdener, neben der Wiener, vor 1800 jedenfalls die bedeutendste im deutschen Sprachraum.³²

Von der Dresdener Akademiereform hätte man eigentlich erwarten können, dass sie die Ausbildung der Handwerker stärken würde, denn der Siebenjährige Krieg hatte das Land in einer schweren ökonomischen Krise zurückgelassen. Doch musste Hagedorn auch den Verlust der abgewanderten Hofkünstler kompensieren und einheimische Talente für diese Rolle heranbilden. Seine Sympathien lagen ohnehin auf der Seite der schönen Künste; als Sammler war der mit Johann Joachim Winckelmann befreundete Hagedorn zugleich einer der frühen deutschen Kunsthistoriker. Ein Jahr vor seiner Berufung war der erste Band seiner *Betrachtungen über die Mahlerey* erschienen, mit dem er sich für die kulturelle



Anton Graff, *Christian Ludwig von Hagedorn*, 1772

Leitungsposition in der sächsischen Residenzstadt qualifiziert hatte. Für die schwierige Situation der Akademie zwischen Hofkunst und Handwerk fand Hagedorn eine Lösung: Die Akademie blieb in der Residenzstadt, während mehrere ihr «subordinierte Zeichen-Schulen in den Chur-Sächsischen gesamten Landen» entstehen sollten. Mit dieser Filialisierung folgte von Hagedorn dem Vorbild der Académie royale, unter deren Aufsicht nach 1691 rund vierzig Zeichenschulen außerhalb von Paris gegründet worden waren.³³ In Sachsen ermöglichte das zweigleisige System nun die Ausbildung von Nachwuchskünstlern in der Residenzstadt und zugleich eine landesweite Qualifikation der Handwerker in den Filialen.

Zunächst entstanden solche «Zeichen-Schulen» in Leipzig und Meißen, wobei erstere aus dem Etat des Hofes mitgetragen wurde. Die Meißener sollte dagegen «aus dasiger Cassa besoldet, auch zu Unterhaltung der Schule ein Fond allda ausgesetzt» werden, mithin aus den Gewinnen der 1710 gegründeten «Porcellaine-Manufactur». Da diese 1765 schon 731 Mitarbeiter, darunter 270 «Dekorationsmaler» beschäftigte, konnte sie eine eigene Schule in den Geschäftsgewinn einkalkulieren. Porzellanmalerei war einträglich und galt künstlerisch noch nicht als kompromittierend.³⁴ Als weitere Standorte sah die Konstitution Zittau und Langensalza vor. Einige Jahrzehnte später wurde das Modell der Filialisierung in

Preußen aufgegriffen, wofür eine Personalie sorgte: Der Sachse Friedrich Anton von Heinitz (auch von Heynitz) hatte von 1764 bis 1774 im Dienst des Dresdener Hofes gestanden, wo er mit der Neuordnung des Bergbaus befasst gewesen war. Nachdem der Reformator dort an Hofintrigen gescheitert war, «schied er 1774 verbittert aus dem Staatsdienst aus. In den nächsten 3 Jahren trieb er auf seinem Familiengut Dröschkau volkswirtschaftliche und sprachliche Studien und erweiterte in Paris und in England seine naturwissenschaftlichen und technischen Kenntnisse.» Schon 1776 wurde er mit einem zunächst ähnlichen Aufgabenbereich als preußischer Minister nach Berlin berufen und mit der Leitung der Bergakademie betraut. Nachdem er dort «seine organisatorischen Fähigkeiten auch im Fabrik- und Salinenwesen gezeigt hatte, wurde ihm sozusagen im Nebenamt auch die Aufsicht über die Akademie und die Porzellanmanufaktur übertragen.»³⁵

Umgehend veranlasste von Heinitz eine bedeutende Erhöhung des Akademie-etats und führte eine Reihe von Neuerungen ein, so die regelmäßigen Sitzungen eines Senates und die Einrichtung einer weiteren Zeichenschule bei der Akademie, die für die Ausbildung der Handwerker sorgen sollte. Von Heinitz war sehr auf Außenwirkung bedacht, deswegen setzte er noch im ersten Jahr seiner Tätigkeit durch, dass die Akademie regelmäßige Ausstellungen abhalten müsse. Er regte auch die Publikation einer «Monatsschrift der Akademie der Künste» an, die allerdings nur zwei Jahre erscheinen konnte.³⁶ Als Merkantilist entwarf er nun ein ausführliches «Reglement für die Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften», das die Schule zum Instrument einer nüchternen Bildungspolitik machen sollte, um sowohl eine bessere Ausbildung von Handwerkern und «Manufakturiers» wie der Künstler zu garantieren.³⁷ Das Reglement war der Versuch, eine Koexistenz der «artes liberales» und «artes mechanicae» festzuschreiben, wobei die Zahl der Handwerke, die berücksichtigt werden sollten, beträchtlich war; der betreffende Paragraph 23 zählt über dreißig von ihnen auf.³⁸ Ein so umfangreiches Profil hätte jede Akademie der Zeit gesprengt, erst recht die lange vernachlässigte Berliner. Das Reglement gab allerdings auch zu erkennen, dass man sich in Preußen bei der Ausbildung von Künstlern und Handwerkern keinen Provinzialismus mehr leisten konnte und wollte.

Der Plan, die Berufsausbildung von Handwerkern und Künstlern in eine Institution der «Künste und mechanischen Wissenschaften» zu fassen, blieb zwar eine Utopie, weil ihm die Revolutionskriege und Napoleons Feldzug ein Ende setzten, aber ein dauerhaftes Erbe war das Konzept der Filialisierung, die von Heinitz aus Sachsen mitgebracht hatte. Während sie in Sachsen stagnierte, entstanden in Preußen Provinzial-Zeichenschulen in Königsberg (1790), Breslau und Halle (beide 1791) sowie in Magdeburg (1793); nach seinem Tod 1802 folgten



Anton Graff, *Friedrich Anton von Heynitz als sächsischer Generalbergwerkskommissar*, 1772

bis 1810 Danzig (1803) und Erfurt (1804) sowie Frankfurt (Oder) und Halberstadt.³⁹ Nach der Akademiereform in Dresden, die von Heynitz 1764 aus der Nähe mitbekommen hatte, und der Zusammenlegung der Wiener Kunstschulen war seine Reform in Preußen der dritte bedeutende Versuch, die deutschen Hofzeichenschulen in ein modernes Bildungssystem zu überführen, und dabei der ehrgeizigste wie der umsichtigste. Die Filiation löste den Konflikt allerdings nur außerhalb der Residenzen, denn die Hofmaler wollten auch weiterhin nichts mit der bürgerlichen Handwerkerausbildung zu tun haben. Manchmal half dann nur ein Machtwort. Das musste die Akademie in Kassel erleben, als sie 1786 deklarierte, die «Akademie sei für Geschmack und Grundregeln zuständig, nicht für das Technische und Handwerkliche». 1808 wurde den unwilligen «professeurs» durch den Minister des napoleonischen Königreichs Westphalen, Joseph Jérôme Siméon, aber mitgeteilt, sie würden nur um den Preis weiterhin besoldet, neben dem «Fortschritt der Künste» auch «die Vervollkommnung der Industrie» und «die Hebung des Handwerks» zu befördern.⁴⁰ Dieser Konflikt verschärfte sich im 19. Jahrhundert, als man die beiden Sphären in zwei unterschiedliche Schultypen separierte.

3 Die Erfindung der bildenden Künste. Der akademische Fächerkanon

Während die Hofkünstler des 18. Jahrhunderts noch versuchten, die Ausbildung von Handwerkern, «Manufakturiers» und Fabrikanten aus den Zeichenschulen zu verdrängen, beschäftigten sich die Philosophen mit der Systematik der «schönen Künste», als wären diese vom Ballast des Nützlichen bereits befreit. Wie nebenbei kam dabei ein Begriff ins Spiel, der eine große Bedeutung für die philosophische Ästhetik, vor allem aber für die deutsche Akademielehre erlangen sollte: «bildende Künste». Aus einschlägigen Wörterbüchern und Standardwerken erfährt man heute nur, dass er Bildwerke seit der Antike umfasst, nicht jedoch, wie er selber entstand und so selbstverständlich wurde, dass sich seine eigene Geschichte darüber vergessen ließ. Das ist für einen Grundbegriff der Kunsttheorie zumindest erstaunlich.

Einen frühen Auftritt hatte der Begriff 1766 in Gotthold Ephraim Lessings Abhandlung *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*. Für diesen Versuch, die Dichtkunst von den Bildkünsten abzugrenzen, muss Lessing der Begriff hochwillkommen gewesen sein, ließen sich doch Malerei und Plastik damit bündig zusammenfassen und von allen anderen Künsten abgrenzen. Lessing verwendete ihn aber so beiläufig, als hätte er ihn bereits als bekannt voraussetzen können. Der Bonner Literaturhistorikerin Andrea Polaschegg verdankt sich der Hinweis, dass in der Tat zwei Jahre zuvor *Des Herrn Pernety Handlexikon der Bildenden Künste* erschienen war. Dessen Titel mochte den Begriff schon wie Allgemeinut erscheinen lassen, zumal das Lexikon selber keinen Hinweis auf seine Herkunft gab.¹

Bezogen hatte Lessing den Begriff aber aus einer etwas älteren Quelle, den *Betrachtungen über die Mahlerey* von Christian Ludwig von Hagedorn, deren erster Band 1762 erschienen war.² Von Hagedorn selber hatte ebenfalls kein Aufhebens von der neuen Wortkombination gemacht; weder rühmte er sich seiner Erfindung, noch gab er einen Hinweis auf eine Quelle. Ob der junge Kunstbegriff in seinen *Betrachtungen* zum ersten Mal gedruckt worden ist, steht dahin; vorher hat er sich jedenfalls nicht finden lassen.³ Die *Betrachtungen* hatten von Hage-

dorn seine einflussreiche Hofposition eingebracht, in der er die Konstitution einer «Allgemeinen Kunst-Academie der Mahlerey, Bildhauer-Kunst, Kupferstecher- und Bau-Kunst» vorantreiben konnte, die im Februar 1764 in Kraft trat. Vielleicht war der Stolz auf diese Vollständigkeit der Gattungen dafür verantwortlich, dass man sie im Institutstitel einzeln aufzählte, denn gerade von Hagedorn hätte dafür schon den neuen Sammelbegriff «bildende Künste» verwenden können.

Das tat nur wenige Jahre später die Wiener Akademie, als sie sich 1772 in «Academie der vereinigten bildenden Künste» umbenannte, ohne dass man aus ihren Hausgeschichten erfährt, wie und von woher der Begriff ins Spiel kam und warum er sich gegen den zeitweise konkurrierenden der schönen Künste durchsetzen konnte.⁴ Unter dem neuen Institutstitel bot die Wiener Akademie nun ebenfalls alle vier Fächer an.⁵ Damit wies sie weit über den Horizont der Hofzeichenschulen des 18. Jahrhunderts hinaus und wurde zum Vorbild für andere deutschsprachige Akademien.⁶ So propagierte von Heinitz 1790 den Begriff mit dem «Reglement für die Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften» auch für Berlin, wo er sich zunächst aber nicht durchsetzte.⁷ Der bereits 1675 in Joachim von Sandrarts *Teutscher Academie* verwendete Begriff «Kunst-Academie» reichte jedenfalls nicht mehr aus.⁸ Er wirkte nicht so spektakulär wie der neue Dachbegriff, der auch in der Kunsttheorie so rasch beliebt wurde, als hätte man auf ihn gewartet: Bereits 1778 legte der Hagedorn-Leser Christian Friedrich Prange seinen *Entwurf einer Akademie der bildenden Künste* vor, die er, in der Vasari-Tradition, als solche definierte, «die unmittelbar auf der Zeichenkunst beruhen, und ohne dieselbe nicht können erlernt werden».⁹

Auffällig an dieser Entwicklung ist, dass jetzt die Zeichnung, die älteste Lehrgattung, zwar noch als Grundlage der vier akademischen Künste erwähnt, aber nicht als deren fünfte unter dem neuen Begriff subsummiert wurde – die Zeichnung galt nicht als bildende Kunst! Auch bei Darstellungen der drei Töchter des Disegno, die nunmehr als «die drei bildenden Künste» firmierten, tauchte die Personifikation des Vaters nicht mehr auf. Dieser Gattungssturz entsprach einer wachsenden Geringschätzung des Zeichnens im Lehralltag des 18. Jahrhunderts. Von Vasaris Grundlage aller «arti del disegno» war sie zu einem bei Professoren wie Studenten gleichermaßen ungeliebten Lehrfach abgesunken – die bildenden Künste hatten sich von der Zeichnung emanzipiert, die weiterhin unterrichtet wurde, aber nurmehr als eine Art Vorschule und Grundausbildung. Für Malerei, Bildhauerei und Kupferstich hatte der neue Begriff dagegen den großen Vorteil, dass ihnen ihre Eigenschaft als Kunst nicht mehr, wie im Dresdener Akademie-titel, noch mit einem Bindestrich angeheftet werden musste. Mit Ausnahme der «Bau-Kunst» galt vielmehr nun für alle Tätigkeiten, denen der Kunsthinweis



Kupferstich von Daniel Berger nach Angelica Kauffmann, 1786

weiterhin angehängt wurde, dass sie eben *nicht* zu den bildenden Künsten zählten, das betraf die Feuerwerker-Kunst ebenso wie die Koch- oder die Gartenkunst.

Wer auch immer den Begriff der bildenden Künste erfunden hat, er wurde in kurzer Zeit ein durchschlagender Erfolg. Dafür war die Eignung in der Etikettierung der Akademielehre freilich nicht der einzige Grund. Vielmehr bot er ein klassifikatorisches Potential, das Lessing schon erkannt, aber noch nicht voll genutzt hatte. Dem 18. Jahrhundert stellte sich ja nicht nur das Problem der Abgrenzung von Dichtkunst und Bildkunst. Autoren wie Friedrich Justus Riedel und Johann Georg Sulzer ging es ebenso darum, die Künste *insgesamt* neu zu ordnen.¹⁰ Dabei galt der ältere Begriff der schönen Künste zunächst deutlich mehr als der neue Konkurrenzbegriff.¹¹ Dass diese Neuklassifizierung der Künste nicht einfach war, lässt gerade *Des Herrn Pernetys Handlexikon der Bildenden Künste* erkennen. Denn im Buchtitel wirkt der Begriff, als sei er erst im letzten Moment hinzugefügt worden, um den der französischen Vorlage abzukürzen, des 1756 in Paris erschienenen *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*. Im Textteil von Pernetys Handlexikon tauchen die «bildenden Künste»

dann weder als eigenes Stichwort auf noch in anderen Einträgen. Stattdessen reservierte der Eintrag «Bildnerkunst» das «Bildnerische» für die Bildhauerei, führte diese aber als Gattung der «schönen» Künste. Dagegen rechnete der Zeitgenosse Sulzer die Malerei unter die schönen Künste, die «Bildhauerkunst, die Steinschneiderei, die Stukkaturkunst» aber unter die «bildenden».¹² Die beiden Beispiele mögen genügen, um anzudeuten, wie unterschiedlich die Neuordnung der schönen und bildenden Künste in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ausfallen konnte.¹³

Ausschlaggebend für die Durchsetzung des jungen Begriffs dürfte 1790 Kants *Kritik der Urteilskraft* gewesen sein, deren Paragraf 51 sowohl die Malerei wie die Plastik als bildende Künste festschrieb und die Plastik in Bildhauerkunst und Baukunst unterteilte. Die bereits etablierte Lehrgattung des Kupferstichs rechnete Kant noch nicht dazu, ebenso wenig wie Goethe. In dessen populärer Abhandlung «Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst» von 1798 bezog er dafür den Holzstich ein, was sich nicht durchsetzen sollte, schloss dafür aber noch die Baukunst aus. Für Kant und Goethe waren, wie für die meisten Theoretiker der Zeit, Malerei und Bildhauerei unausgesprochen der Kernbestand der bildenden Künste, und das sahen, wie sich bald herausstellen sollte, die akademischen Maler und Bildhauer genauso. Um die Wende zum 19. Jahrhundert setzte sich der neue Begriff schon als so selbstverständlich durch, dass er sich in zahlreichen Publikationen wiederfand, etwa in Hans Christian Genellis *Idee einer Akademie der bildenden Künste*.¹⁴ Sogar Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling schloss sich nun dem neuen Begriffsgebrauch an. 1807 hat er in seinem Vortrag «Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur» auf die «Zuordnung der Musik zur bildenden Kunst verzichtet – in den Vorlesungen noch eine selbstbewußt betonte Besonderheit – und sich ganz der Malerei und Plastik» gewidmet (Arne Zerbst).¹⁵ So folgte die Kunsttheorie der akademischen Praxis, und ein Jahr später war Schelling Generalsekretär der «Königlich-baierischen Akademie der bildenden Künste». Seither betrachtet die Kunsttheorie den Begriff als gegeben, ohne noch seine Herkunft aus einer akademischen Neuordnung der Künste um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu bedenken.

Seine Karriere als Akademietitel absolvierte der Begriff freilich nur im deutschen und flämischen Sprachraum, so in Amsterdam und Den Haag, zeitweise auch in Maastricht; in der deutschsprachigen Schweiz wurde das Etikett lange nicht heimisch. Im romanischen Sprachraum behaupteten sich weiterhin die «beaux-arts», «bellas artes» und «belle arti». Dem trug auch der anfangs in Dresden angestellte Hofmaler Anton Raphael Mengs Rechnung, der für seine einflussreichen Veröffentlichungen in Deutsch, Spanisch und Italienisch den Begriff der schönen Künste beibehielt. 1761 aus Dresden nach Rom übersiedelt, wurde

er im Laufe seines Lebens Mitglied und zeitweilig auch Präsident der Akademien in Rom und Florenz, Genua, Venedig und Augsburg, vor allem aber der Akademie in Madrid, die er im Auftrag von König Karl III. reformierte. Wenige Jahre nach seinem Tod in Rom 1779 benannte sich ausgerechnet die älteste, die Florentiner Accademia del Disegno, 1784 zur Accademia di Belle Arti um, und legiti­mierte damit den romanischen Trend. 1819 fand die Pariser Académie royale de peinture et de sculpture als École des beaux-arts ihre Wiederauferstehung, wäh­rend ihr exklusives Aufsichtsgremium nun als Académie des beaux-arts firmierte. In ihrem aufschlussreichen Buch *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique* (1993) hat Nathalie Heinich die entsprechende Begriffsgeschichte nachgezeichnet: Ihr Kapitel «L'invention des ‹Beaux-Arts›» lieferte die Anregung für diese Ausführungen über den deutschsprachigen Sonderweg.¹⁶ Im angelsäch­sischen Sprachraum setzte sich dagegen die Bezeichnung «fine arts» durch. Sie trat an die Stelle der «arts of design», die im Gründungsvorfeld der Londoner Royal Academy of Arts für Malerei, Bildhauerei und Baukunst noch favorisiert worden waren.¹⁷

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de