

Kunst im Dienst des Fürsten

Der Transfer eines kunstpolitischen Konzepts von Paris nach Berlin

Thomas Kirchner

Friedrich III. und die Instrumentalisierung der Kunst

Als Kurfürst Friedrich III. von Brandenburg-Preußen im Jahre 1688 die Amtsgeschäfte übernahm, stand ihm bereits das zentrale Ereignis seiner Regierungszeit klar vor Augen. Er wollte sein Land zum Königreich anheben, zumindest wollte er König werden.¹ Bei all seinen politischen Aktivitäten verlor er dieses Ziel nie aus dem Blick. Die Diplomatie des Landes wurde über viele Jahre nahezu ausschließlich von diesem Plan bestimmt, und auch auf anderen Ebenen tat Friedrich III. alles, um sich des Königstitels würdig zu erweisen. Das Konzept für all diese Aktivitäten lieferte Ludwig XIV. Er verkörperte das Idealbild eines Herrschers. Über die Anforderungen hinaus, die ein gekröntes Haupt zu erfüllen hatte, konnte Friedrich III. noch ein Weiteres von dem französischen König lernen: die Erkenntnis, daß ein Herrscher, der einschneidende Veränderungen vornehmen will, diese durch eine umfassende Selbstinszenierung flankieren muß. Ludwig XIV. hatte sein Konzept entwickelt, um den nicht unangefochtenen Anspruch auf die absolute Macht zu untermauern. Und ganz ähnlich benötigte Friedrich III. eine Form der Herrscherinszenierung, die geeignet schien, seinen ebenfalls auf Widerstand stoßenden Vorstoß zu legitimieren. Die Orientierung an dem französischen Vorbild geschah jedoch zu einer Zeit, als Ludwig in seinem eigenen Land bereits wesentlich an Ansehen verloren hatte und das System, das er verkörperte, erste tiefe Risse zeigte. Spätestens seit dem Tod von Jean-Baptiste Colbert im Jahre 1683 waren für die Franzosen die negativen Auswirkungen des Regierungssystems von Ludwig XIV. nicht mehr zu übersehen, davon konnten auch nicht die militärischen Aktivitäten und die aufwendige Hofhaltung ablenken. Ja, der französische König selbst verlor das Interesse an einem zentralen Teil seines Konzepts, dem höfischen Leben.

Die Maßnahmen, die Friedrich III. ergriff, waren breit gefächert.² Sie reichten vom Ausbau der Residenzstadt Berlin über den repräsentativen Umbau des Schlosses, über die Gründung der Universität Halle und der Akademie der Künste und der Wissenschaften bis hin zur gezielten Förderung von Kunst und Wissenschaft. Der bildenden Kunst kam dabei eine herausragende Rolle zu, denn sie konnte wie kein anderer Bereich den mit der angestrebten Position verbundenen Anspruch sichtbar machen und zugleich rechtfertigen helfen. Zwei Punkte sind in diesem Zusammenhang von besonderem Interesse: zum einen die Ausrichtung der Kunst auf das politische Ziel, zum anderen der institutionelle Rahmen, der mit der Akademie der Künste für die Instrumentalisierung der bildenden Kunst geschaffen wurde. Beide fanden in Frankreich ihr unmittelbares Vorbild.

Die Berliner Akademie der Künste und ihr Pariser Vorbild

Beginnen wir mit Gründung der Akademie der Künste und Mechanischen Wissenschaften im Jahre 1696 durch Friedrich III.³ Die Institution sollte der Ausbildung dienen, sie sollte die besten Künstler vereinigen, und sie sollte den Staat in künstlerischen Fragen beraten. Der politische Nutzen stand dem Kurfürsten klar vor Augen. »In Betrachtung daß die Künste einen Staat zieren, demselben großen Nutzen, und den Stiftern derselben einen unsterblichen Ruhm erwerben können« – so heißt es in dem kurz vor der Akademiegründung verfaßten Entwurf eines Reglements.⁴ Die Verbindung von künstlerischen und politischen Aufgaben fand Friedrich III. in Paris vor. Dort war im Jahre 1648 die Académie Royale de Peinture et de Sculpture inmitten der Wirren der Fronde gegründet worden.⁵ Eine Gruppe zumeist jüngerer Künstler hatte die Befreiung von der Zunft angestrebt, die sie in einem immer rigideren Maße einengte. Dem französischen König kam der Vorstoß der Künstler gelegen, denn die Zunft mischte sich zunehmend auch in seine Belange ein und stellte sich damit eindeutig auf die Seite des Parlaments, das seinem absoluten Machtanspruch mit massivem Widerstand begegnete. So gewannen beide Seiten bei der Akademiegründung: Eine Reihe von Künstlern erlangte ihre Unabhängigkeit von der Zunft, und der Herrscher

konnte zumindest eine Zunft in ihre Schranken verweisen, indem er ihre Privilegien beschnitt.

Die neue Freiheit, die die Künstler durch die Akademiegründung in Paris erhalten hatten, beschwört auch der mehrfache Direktor der Berliner Akademie Samuel Theodor Gericke in einem Vortrag, den er am 12. November 1705 vor den Mitgliedern der Institution hielt. Seine Ausführungen nehmen ihren Ausgang von Cimabue und Giotto. Die beiden seien die Wiederentdecker der Kunst gewesen und hätten eine Entwicklung initiiert, die unter anderem in mehreren italienischen Städten zur Gründung von Akademien geführt habe. Die Künstler aus den diesseits der Alpen gelegenen Ländern hätten auf ihren Italienreisen die neue freie Kunst kennengelernt und ihr Wissen in die Heimatländer mitgenommen. Dort habe sie jedoch »das Slavische Joch der Meisterschaft oder Zunft« erwartet.⁶ Die Gründung der Pariser Akademie durch Ludwig XIV. habe dem ein Ende bereitet. Gericke bemerkt aber auch, daß der französische König diesen Dienst nicht uneigennützig geleistet hatte, sondern von der Überzeugung geleitet wurde, daß eine von den zünftigen Zwängen befreite Kunst besonders in der Lage sei, die Leistungen eines Helden überzeugend wiederzugeben und auf diese Weise einen Fürsten zu glorifizieren:

»Folgende da Ludwich der XIV. sahe, daß diese edle Kunst das Geheimnis einiglich besaß, aller großen Helden ihre Thaten so eigendlich und deutlich darzustellen daß sie bey allen Völkern der Erden, welcher Sprache sie sich auch bedienten, bekandt gemacht und der Unsterblichkeit einverleibt wurden, so zoh er selbige sonderlich hervor, legte einigen der Künste beflissenen, an stat der vorigen Fessel einer Meisterschaft, güldene Ordensketten vom Heiligen Geist an, und an stat der Meister-Brieffe, begnadigte er sie mit Adelichen Diplomatus.«⁷

Eben diese Erkenntnis, so fährt Gericke fort, habe auch Friedrich III. veranlaßt, eine Akademie zu gründen. Und in der Tat wurde im Gründungsstatut der Berliner Akademie von 1699 den Künstlern nicht nur die Freiheit von den Zünften garantiert, sondern ihnen wurde auch zugesagt, bei der Verteilung offizieller Positionen am Hofe bevorzugt zu werden.⁸ Ähnlich war in Paris den Akademiemitgliedern 1663 versichert worden, daß nur sie königliche Aufträge erhalten würden.⁹

Die Entwicklung eines Konzepts, das zur Herrscherverehrung taugte, hatte in Frankreich bei der Gründung der Akademie im Jahre 1648 noch keine Rolle gespielt. Diese Überlegung sollte erst in einem zweiten Schritt mit der Satzung von 1663 verankert werden. In diesem Jahr war dem Staatsminister Colbert auch das Kulturressort übertragen worden, was dem Politiker die Möglichkeit bot, die Akademie der Struktur der staatlichen Verwaltung anzupassen und damit die Künste administrativ in ein übergreifendes politisches Programm einzubinden. Die inhaltliche Einbindung geschah im selben Jahr unter anderem mit einem neu eingerichteten studentischen Wettbewerb. Dieser Wettbewerb, der spätere *Grand Prix*, stellte von nun an den Höhepunkt der Ausbildung dar, sein Gewinn war mit einem Rom-Stipendium verbunden. Gegenstand des Concours waren »les actions heroiques du Roy«. ¹⁰

Das Konzept der Pariser Kunstakademie schien den Berlinern offensichtlich so überzeugend, daß sie es bis ins Detail übernahmen. Dies gilt für den Aufbau der Institution, für die Lehre, aber auch für die politische Einbindung. An der Spitze der Institution stand ein vom König eingesetzter Protektor. Bis zu seinem Sturz im Dezember 1697 bekleidete Eberhard von Danckelmann diese Position, danach sein Nachfolger im Ministeramt, Johann Kasimir Kolbe, Freiherr von Wartenberg. Unter den Mitgliedern besaß der Direktor den höchsten Rang, er wurde von vier Rektoren unterstützt. Das Procedere zur Aufnahme eines neuen Mitglieds wurde ebenfalls aus Paris übernommen. So bestimmte die Satzung von 1699, daß Bewerber um die Mitgliedschaft der Akademie zunächst Proben ihrer Arbeit vorlegen sollten und dann ein Aufnahmewerk abzuliefern hatten, das in den Besitz der Institution überging.

Auch bei der Ausbildung junger Künstler orientierte man sich weitgehend am Pariser Vorbild. Einen Einblick in diesen Kernbereich der Akademie geben uns die bekannten, seit dem Zweiten Weltkrieg verschollenen Zeichnungen von Augustin Terwesten mit den einzelnen Klassen, die ein Künstler zu durchlaufen hatte. ¹¹ Die erste war die Elementarklasse, in der die Studenten nach graphischen Vorlagen arbeiteten. Begonnen wurde mit einfachen geometrischen Formen und einzelnen Körperteilen, etwa Händen oder Füßen. Danach wurde die menschliche Figur als Ganzes studiert. Es folgte in der Klasse für Fortgeschrittene das Studium nach Gipsabgüssen. Wie in der Elementarklasse wurde auch bei der Arbeit

nach der dreidimensionalen Vorlage mit dem Einfachsten – einer Hand, einem Arm, einem Fuß, einem Bein – begonnen, um über die Büste zu umfassenden Kompositionen zu gelangen. In zwei Spezialklassen wurden die Studenten in Perspektive und menschlicher Anatomie unterrichtet. Der Höhepunkt der akademischen Ausbildung war das Studium nach dem lebenden Modell. Das Aktstudium war die Grundlage für jede weitere praktische Arbeit.

Den hier nur knapp skizzierten Ausbildungsgang erläuterte der bereits erwähnte Gericke auch in einem Vortrag, den er am 28. Oktober 1705 vor der Berliner Akademie hielt.¹² Die Bedeutung des Aktstudiums, das eine Nahtstelle zwischen Ausbildung und selbständiger künstlerischer Arbeit bildete, unterstrich noch die Tatsache, daß dazu eigens ein Reglement erstellt wurde. Hierin war unter anderem festgelegt, daß an dieser Veranstaltung auch die Künstler teilzunehmen hatten, die bereits im Berufsleben standen.

Die Akademiemitglieder übernahmen nicht nur das französische Ausbildungskonzept, sie bemühten sich auch um entsprechendes Unterrichtsmaterial. So verfaßte Gericke, der 1699 zum Professor für Perspektive ernannt worden war, ein Traktat über *Die Perspective*, das offensichtlich zum Druck vorgesehen war.¹³ Der an der Akademie als Professor für Anatomie tätige Mediziner Friedrich Jägwitz publizierte seinen Kursus im Jahre 1713.¹⁴ Bereits im Jahre 1706 war eine Übersetzung des Anatomietraktats für Künstler angefertigt worden, das François Torteбат, ein Mitglied der Pariser Akademie, verfaßt hatte.¹⁵ Und von dem für die akademische Lehre ungeheuer wichtigen Traktat über die Darstellung der Leidenschaften von Charles Le Brun besaß die Akademie Exemplare der zweiten Auflage von 1702 und der deutschen Übersetzung von 1704.¹⁶

Die Berliner Akademiker ergänzten ihre Bemühungen um die Künftlerausbildung durch zahlreiche kunsttheoretische Überlegungen, die ebenfalls im Zusammenhang mit dem Pariser Vorbild stehen. Der französischen Akademie war von Colbert auferlegt worden, eine Kunsttheorie zu entwickeln und daraus Regeln für die Künftlerausbildung abzuleiten. Die Akademie kam dem ab 1667 nach, kurze Zeit später wurden die Vorträge des ersten Jahres von dem Historiographen der Kulturverwaltung André Félibien veröffentlicht.¹⁷ In ihnen wurden zentrale Fragen der Historienmalerei anhand einzelner Gemälde aus der königlichen Sammlung behandelt. Die Regeln, die die Akademiker festlegten, wurden im Jahre

1680 von dem Sekretär der Akademie Henri Testelin publiziert.¹⁸ Er entwarf zu diesem Zweck sechs schematische Überblickstabellen mit Vorschriften zu den einzelnen Bereichen, in die er die Malerei unterteilte: »le traict«, »les proportions«, »l'expression«, »le clair et l'obscur«, »l'ordonnance« und »la couleur«. In Berlin wurden diese Aktivitäten aufmerksam verfolgt. So hielt Gericke am 12. November 1705 einen Vortrag, der exakt nach dem Pariser Muster aufgebaut ist. Nach einigen programmatischen Äußerungen, die an Félibiens Einleitung zu den Vorträgen von 1667 erinnern, bespricht Gericke ein Bild aus der königlichen Sammlung, eine Kopie von Tizians *Emmausmahl*.¹⁹ Die Analyse des Bildes folgt der traditionellen Einteilung der Malerei in »Inventio«, »Proportio«, »Expressio«, »Colorit« und »Perspectiv«. Die Übernahme geht jedoch noch weiter. Denn auch in der Pariser Akademie war über Tizians Gemälde gesprochen worden. Jean-Baptiste de Champaigne hatte am 3. Oktober 1676 einen Vortrag über das in der Sammlung das französische Königs befindliche Original gehalten.²⁰ Selbst das etwas abfällige Urteil übernahm Gericke von seiner Vorlage. Denn schon Champaigne hatte kritisiert, daß Tizian die Figuren zeitgenössisch gekleidet und in ein Ambiente des venezianischen 16. Jahrhunderts eingebettet habe und damit in Widerspruch zur historischen Wahrheit getreten sei. Dieselbe Kritik führt auch Gericke an. Der Verstoß gegen die exakte Wiedergabe der antiken Eßgewohnheiten sei noch entschuldbar, da Tizian diese nicht gekannt haben dürfte, nicht aber die völlige Außerachtlassung der historischen Dimension des Themas. Als Entschuldigung will Gericke wie auch Champaigne lediglich gelten lassen, daß der Künstler bei dieser tadelnswerten Vorgehensweise wohl dem Wunsch seines Auftraggebers gefolgt sei.²¹ Mit Gerickes Vortrag sollte auch in Berlin eine Reihe von Besprechungen eingeleitet werden, weitere Abhandlungen scheinen aber nicht zustande gekommen zu sein.

Bei dieser umfassenden Übernahme des Curriculums der Künstlerausbildung verwundert es nicht, daß in Berlin ebenfalls ein Concours eingerichtet wurde, in dem die Studenten, nachdem sie alle Stufen der Ausbildung durchlaufen hatten, ihre Fähigkeiten unter Beweis stellen sollten. Hier wurden sie zum ersten Mal mit der Aufgabe konfrontiert, eine eigenständige Komposition zu einem vorgegebenen Thema zu entwerfen, eine Situation somit, die dem Berufsalltag eines Künstlers weitgehend entsprach. Und wie in Paris

wird auch in Berlin bei diesem Wettbewerb die politische Einbindung der Akademie besonders deutlich, denn die Preisaufgaben konzentrierten sich auf die Wiedergabe von Ereignissen aus dem Leben des Fürsten und seiner Familie. 1701 war das Thema die Krönung des Königs, 1705 der Tod von Königin Sophie Charlotte, 1706 der Schutz des Königs über Kunst und Wissenschaften, 1708 die Geburt des Prinzen von Oranien, 1709 die Stärkung des Landes durch den Zugewinn neuer Provinzen.²² Am Ende der Ausbildung stand somit die Glorifizierung des Herrschers als die zentrale und besonders prominente Aufgabe eines akademisch ausgebildeten Künstlers.

Die Berliner Akademie hatte also zwei zentrale Aufgaben – und auch hierin glich sie ihrem Pariser Vorbild. Einerseits wurde von ihr eine systematische Künstlerausbildung erwartet. In diesem Zusammenhang sollte sie auch Fragen der Kunsttheorie und des richtigen Aufbaus eines Kunstwerks diskutieren. Andererseits galt es, Formen zu entwickeln, die sich eigneten, den Fürsten in angemessener Form zu verherrlichen. Der in Anlehnung an den *Grand Prix* veranstaltete Wettbewerb spiegelt diese doppelte Aufgabenstellung wider. Zum einen stand er ganz im Zeichen der Fürstenverherrlichung. Der Wunsch nach befriedigenden Lösungen war in diesem Punkt derart dringend, daß – und dies ist eine Berliner Besonderheit – nicht nur Studenten an dem Wettbewerb teilnehmen konnten, sondern auch Künstler, die ihre Ausbildung bereits abgeschlossen hatten, selbst solche, die nicht der Akademie angehörten.²³ Zum anderen wurden zumindest zweimal – 1707 und 1711 – Themen des Alten Testaments zur Aufgabe gestellt. Diese entzogen sich weitgehend einer politischen Vereinnahmung, an ihnen wurden vornehmlich künstlerische Fragen diskutiert. Und so stellte auch die Pariser Akademie, nachdem sich die politische Umklammerung etwas gelockert hatte, ab 1674 nur noch Themen des Alten Testaments als Wettbewerbsaufgaben. Im Unterschied zu den der zeitgenössischen Geschichte entnommenen Themen schienen die Sujets des Alten Testaments den Akademikern besonders geeignet, Vorstellungen zu spezifisch künstlerischen Fragen zu entwickeln. Im Vordergrund stand dabei die narrative Historienmalerei.

Ungeachtet aller Bemühungen um künstlerische Fragen, die die Akademiemitglieder – allen voran Gericke – unternahmen, war die politische Aufgabenstellung stets spürbar. Dies zeigt nicht nur der

Wettbewerb, sondern auch die Besetzung der Direktorenstelle mit dem Schweizer Joseph Werner. Eigentlich hätte es nahegelegen, den 1692 nach Berlin berufenen Augustin Terwesten mit dieser Aufgabe zu betrauen, der sich im Vorfeld der Akademiegründung stark engagiert hatte und für diese Position auch auf Grund seiner Erfahrungen, die er an der Akademie von Den Haag gesammelt hatte, besonders geeignet schien. Im letzten Moment wurde ihm jedoch der Miniaturmaler Werner vorgezogen.²⁴ Dieser besaß zwar keinerlei Erfahrung im Zusammenhang mit einer Akademie, war auch nicht Mitglied der Pariser Akademie; dafür kannte er sich aber mit einer in einem kunstpolitischen Kontext eingebundenen Malerei aus, da er in Paris der großen Schar von Künstlern angehörte, die für Ludwig XIV. arbeiteten. Die Entscheidung für Werner war somit eine vornehmlich politische; künstlerisch überzeugte er nicht ausreichend, um Terwesten vorgezogen zu werden. Doch mit dem Sturz seines Protektors Danckelmann verlor der nicht immer glücklich agierende Werner seine Macht; die Position des Direktors wurde von nun an im jährlichen Wechsel von den vier Rektoren ausgeübt, wobei man Werner stets überging.

Bildnerische Formen der Herrscherinszenierung

Soweit in groben Zügen zur Berliner Akademie und ihrer Orientierung an dem Pariser Vorbild. Wie sah nun die Kunst aus, die Friedrich III. für seine Zwecke besonders geeignet erschien und deren Entwicklung zu den Aufgaben der Akademie gehörte? Leider ist ein großer Teil der Werke, die uns hier Auskunft geben könnten, zerstört. Die noch erhaltenen Werke sowie verschiedene Dokumente erlauben dennoch einige Aussagen. Zwei künstlerischen Formen, die sich von den Strategien der Vorgänger Friedrichs III. abheben, wurde offensichtlich besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Beide Formen widmen sich der jüngsten Geschichte des Landes, die ja auch Gegenstand des Akademiewettbewerbs war. Als Beispiel für die erste Form sei hier die *Belagerung des brennenden Stralsund* aus der Tapisserieserie zu den Taten des Großen Kurfürsten angeführt, die in der Berliner Manufaktur von Pierre Mercier ab 1690 nach Entwürfen verschiedener Künstler gewirkt wurde und für das Berliner Stadtschloß bestimmt war (Abb. 1).²⁵ Auch



1 *Belagerung des brennenden Stralsund*, nach 1690, Schloß Charlottenburg, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

wenn hier keine Handlungen Friedrichs III. dargestellt sind, so stehen die Teppiche – ähnlich wie das Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten von Andreas Schlüter – doch ganz im Zeichen der politischen Zielsetzung des Auftraggebers. Soeben erst an die Macht gekommen, verwies Friedrich III. auf die Leistungen seines Vaters, um seinen Anspruch zu untermauern. Das inhaltliche wie auch formale Vorbild für die Serie ist die Tapissieriefolge *L'histoire du roi*, die nach Entwürfen von Le Brun und Adam Frans Van der Meulen in der Pariser Gobelinmanufaktur angefertigt wurde. Thema dieser Teppiche sind die politischen und militärischen Erfolge von Ludwig XIV. Ihr kompositorischer Aufbau unterscheidet sich deutlich von den Darstellungsformen, die für die narrative Historienmalerei im Albertischen Sinne entwickelt worden waren. Nicht

eine unmittelbar eingängige Heldenverehrung scheint ihr vorrangiges Ziel, sondern die Wiedergabe der historischen Fakten.²⁶ Und doch wird die Glorifizierung des Fürsten nie aus den Augen verloren. Im Vordergrund werden die wesentlichen politischen und militärischen Akteure gezeigt. Die eigentliche Handlung findet im Mittelgrund statt, ohne daß die Vordergrundfiguren an ihr beteiligt wären oder auf sie Bezug nähmen. Die Komposition wird dann im Hintergrund durch die recht genau aufgenommene Ansicht einer Stadt abgeschlossen. Mittel- und Hintergrund sind jedoch nicht lediglich Folie, vor der sich die Akteure im Vordergrund entfalten, sondern bewußt eingesetzte Ausdrucksmittel. Denn die topographisch genau wiedergegebenen Partien haben die Aufgabe, die Authentizität der Darstellung zu belegen, sie bilden die innerbildliche Rechtfertigung für die Hervorhebung der zentralen Persönlichkeit im Vordergrund. Die künstlerische Form ist somit Strategie: Der Betrachter wird durch die künstlerisch recht anspruchlosen, genauen Wiedergaben in Mittel- und Hintergrund von der Wahrhaftigkeit der Darstellung überzeugt und ist aus diesem Grunde bereit, die gezeigte Leistung dem im Vordergrund hervorgehobenen Fürsten zuzuweisen und diesen zu verehren. Die Kompositionsform reflektiert darüber hinaus die moderne Kriegsführung, die nicht mehr – wie noch ein Jahrhundert zuvor – den in den Kampf involvierten Fürsten, sondern den von außerhalb des Kampfesgeschehen dirigierenden Feldherrn verlangt.

Die Teppiche zur Geschichte des Großen Kurfürsten korrespondieren mit umfangreichen Bemühungen der höfischen Historiographie. Denn die Schilderung der unmittelbar zurückliegenden oder zeitgenössischen Geschichte war nicht nur Aufgabe der bildenden Kunst, sondern auch der Geschichtsschreibung. So verfaßte der eigens berufene Samuel Pufendorf im Auftrag von Friedrich III. eine Geschichte des Großen Kurfürsten.²⁷ Eine ebenfalls von ihm begonnene Geschichte der Regierung von Friedrich III. wurde durch seinen Tod im Jahre 1694 unterbrochen, während ein weiterer Versuch von Paul Jacob Gundling nicht über das Jahr 1693 hinauskam.²⁸ Ganz ähnlich war auch in Frankreich eine Geschichte Ludwigs XIV. lange Zeit die zentrale Aufgabe der höfischen Historiographie.

Neben dieser in Anlehnung an die Geschichtsschreibung entwickelten Bildform fällt eine zweite künstlerische Form auf, die um die Wende zum 18. Jahrhundert am brandenburgisch-preußischen

Hof geradezu exzessiv eingesetzt wurde. Gemeint ist die allegorische Komposition. Die Schlösser in Berlin und Potsdam wurden bei den umfangreichen Ausstattungsarbeiten, die Friedrich III./I. vornehmen ließ, mit zahllosen allegorischen Darstellungen geschmückt. Ein Beispiel sei hier kurz vorgestellt. Es handelt sich um die *Allegorie auf die Eroberung der Insel Rügen durch den Großen Kurfürsten*, die Jacques Vaillant wohl kurz nach dem Regierungsantritt von Friedrich III. für den Marmorsaal des Potsdamer Stadtschlusses schuf (Abb. 2). Der Große Kurfürst und seine Gemahlin werden von einer großen Menge allegorischer Figuren begleitet, die den Helden krönen, seinen Ruhm in alle Welt verbreiten oder seine Leistungen in das Buch der Geschichte aufnehmen. Selbst Jupiter fehlt nicht, um auf die übermenschlichen Fähigkeiten des Fürsten hinzuweisen. Auf das historische Ereignis, das eigentliche Thema der Darstellung, wird lediglich vage rechts im Hintergrund verwiesen.

Für zwei recht ähnliche Ereignisse – die Belagerung von Stralsund und die Eroberung von Rügen – wurden somit Darstellungs-

2 Jacques Vaillant: *Allegorie auf die Eroberung der Insel Rügen durch den Großen Kurfürsten*, nach 1690, zerstört, ehemals Marmorsaal des Stadtschlusses Potsdam



formen gewählt, die nichts miteinander zu tun haben. Bei den Tapisseries mit den Taten des Großen Kurfürsten wurde auf eine historisch möglichst korrekte Wiedergabe der Ereignisse Wert gelegt, worauf man bei den Wand- und besonders den Deckenbildern in den Schlössern völlig verzichtete. Im Vordergrund stand hier ein umfangreicher allegorischer Apparat, dessen ausschließliche Aufgabe es war, den Fürsten zu verherrlichen. Zwar nimmt die Verherrlichung ihren Ausgang von einem konkreten Ereignis, dieses ist jedoch für den Argumentationsverlauf des Bildes von untergeordneter Bedeutung. Die Darstellung Vaillants betreibt vielmehr Panegyrik. Es ist also die künstlerische Form, die über das Anspruchsniveau der jeweiligen Darstellung Auskunft gibt. Derselbe Gegenstand, dasselbe Ereignis kann sowohl in einer auf den tatsächlichen Verlauf abhebenden, der Historiographie angelehnten Form geschildert werden als auch in einer Form, die die Verherrlichung des Helden direkt betreibt und der Panegyrik entspricht. Die Entscheidung für eine künstlerische Form ist damit nicht Frage eines zu wählenden Stils, sondern sie geschieht aus der Erkenntnis, daß beide Darstellungsmodi unterschiedliche Strategien verfolgen, gleichwohl sie beide die Glorifizierung des Fürsten verfolgen.

Die Berliner suchten nicht nur für die mit der Historiographie korrespondierenden Darstellungsform die Vorbilder in Frankreich, auch für die intensive Verwendung allegorischer Kompositionen fanden sie dort die wesentlichen Anregungen. Es war besonders die Ausstattung der Galerie des Glaces in Versailles, die sie beeindruckte. Die Ausmalung war von Le Brun erst kurz zuvor, im Jahre 1686, fertiggestellt worden. Nicht zuletzt auf Grund der Beschreibungen, die umgehend im Auftrag der königlichen Kulturverwaltung mit dem Ziel veröffentlicht wurden, die Galerie auch an den ausländischen Höfen bekannt zu machen, erreichte die Galerie in ganz Europa unmittelbare Berühmtheit. Ihr Thema sind die Leistungen Ludwigs XIV. Die einzelnen Ereignisse werden jeweils in eine komplexe allegorische Komposition eingebettet. Lediglich Ludwig selbst, auf dessen Glorifizierung die Darstellungen abheben, erscheint als konkrete Person.

Die theoretische Grundlage für den intensiven Rückgriff auf die Allegorie hatte der Mitarbeiter Colberts und Historiograph der Kulturverwaltung André Félibien geliefert. In seiner Einleitung der an der Pariser Akademie 1667 gehaltenen *Conférences* fügte er auch



3 Benjamin Giese: *Belagerung des brennenden Stralsund*, nach 1690, Berlin, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

eine Hierarchie der künstlerischen Gattungen ein. An die Spitze setzte er dabei nicht die Historienmalerei, wie man angesichts der von den Künstlern geführten Diskussionen eigentlich vermuten könnte, sondern die allegorische Komposition: »Il faut traiter l'histoire et la fable [...]. Et montant encore plus haut, il faut par des compositions allegoriques, sçavoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mysteres les plus relevez.«²⁹

Nach Félibiens Verständnis eignete sich also die Allegorie im besonderen Maße dazu, einen Fürsten zu glorifizieren, und sie wurde daher von der Kunstpolitik höher als alle anderen künstlerischen Formen eingeschätzt. Hier erklärt sich der intensive Rückgriff auf dieses künstlerische Mittel sowohl in Versailles wie auch in Berlin.

Nun verfolgten die beiden beschriebenen Formen der historiographischen und der allegorischen Komposition zwar unterschiedliche Strategien, sie konkurrierten jedoch nicht miteinander bei der Darstellung ein und desselben Ereignisses, vielmehr ergänzten sie einander. So wurden im Marmorsaal des Potsdamer Stadtschlusses, den die oben beschriebene allegorische Komposition Vailants dominierte, drei Bronzereliefs von Benjamin Giese über den Türen installiert, die nach den Teppichen aus der Manufaktur von Pierre Mercier geschaffen waren (Abb. 3).³⁰ Beide Darstellungsformen waren aufeinander abgestimmt. Die historiographische Darstellungsform der Reliefs schilderte die Ereignisse in vermeintlich objektiver Weise und bildete damit in gewissem Sinne die inhaltliche Grundlage für die Idealisierung des Fürsten in der allegorischen Komposition.

Kunstpolitisches Konzept und künstlerische Form

In Berlin übernahm man also aus Frankreich ein kunstpolitisches Konzept, das zwei miteinander verzahnte künstlerische Formen umfaßte, und die Institution der Akademie, die diese Formen zu realisieren hatte. Für den Dienst am Herrscher wurden die Künstler hier wie dort mit ihrer Nobilitierung und der Befreiung von den Zunftzwängen belohnt. Wie sah jedoch der künstlerische Stellenwert der angestrebten Lösungen aus? Erstaunlicherweise wurden in der Berliner Akademie beide künstlerischen Formen nicht diskutiert, selbst wenn die Maler, die in diesen Modi arbeiteten, der Institution angehörten. Die wenigen überlieferten Informationen lassen die Vermutung zu, daß man vor allem die narrative Historienmalerei erörterte und etwa die Kompositionen Nicolas Poussins als vorbildlich erachtete. Diese Diskrepanz war in noch stärkerem Maß in Paris zutage getreten.³¹ Mit der Übernahme der kunstpolitischen Strategie und der Institution Akademie hatte man

gleichzeitig auch den Konflikt zwischen kunstpolitischen und künstlerischen Überlegungen importiert. Jedoch konnte sich die französische Kunstakademie langsam aus ihrer politischen Umklammerung befreien und eine eigenständige, vornehmlich künstlerische Position erarbeiten. Dieser Prozeß bedurfte einer langen Zeit. Diese Zeit hatte man in Berlin nicht. Im Jahre 1713 verstarb der Akademiegründer, sein Nachfolger Friedrich Wilhelm I. kürzte die Zuwendungen auf ein Minimum und nahm den Akademikern die Möglichkeit, sich auf künstlerischer Ebene zu profilieren. So ist das harte Urteil von Friedrichs Enkel, Friedrich dem Großen, er habe noch keinen vernünftigen Künstler die Akademie verlassen sehen³², sicherlich berechtigt, es übersieht jedoch, daß die ursprüngliche Aufgabenstellung der Institution eine andere war.

¹ Vgl. hierzu Peter Baumgart: *Die preußische Königskrönung von 1701, das Reich und die europäische Politik*, in: *Preußen, Europa und das Reich*, hg. von Oswald Hauser, Köln und Wien 1987, S. 65–86.

² Zu den einzelnen Maßnahmen, die Friedrich III. in Anlehnung an das französische Vorbild in Angriff nahm, vgl. Carl Hinrichs: *König Friedrich I. von Preußen. Die geistige und politische Bedeutung seiner Regierung*, in: id.: *Preußen als historisches Problem. Gesammelte Abhandlungen*, hg. von Gerhard Oestreich, Berlin 1964, besonders S. 261–267; Linda und Marsha Frey: *Friedrich I. Preußens erster König*, Graz, Wien und Köln 1984, S. 104–130; zuletzt besonders Hans-Joachim Kuke: *Jean de Bodt (1670–1745). Architekt und Ingenieur im Zeitalter des Barock*, unveröffentlichte Phil. Diss., Freie Universität Berlin 1999, S. 45–67.

³ Zur Gründung der Akademie vgl. Hans Müller: *Die Königliche Akademie der Künste zu Berlin. 1696 bis 1896, 1. Teil*, Berlin 1896, S. 1–89; Lieselotte Wiesinger: *Berliner Maler um 1700 und die Gründung der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften*, in: *Berlin und die Antike. Architektur, Kunstgewerbe, Malerei, Skulptur, Theater und Wissenschaft vom 16. Jahrhundert bis heute*, Ausstellungskatalog, Schloß Charlottenburg, Berlin 1979, S. 80–92; Barbara Volkmann: *Akademie der Künste*, in: *Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten einer Epoche*, Ausstellungskatalog, Akademie der Künste, Berlin, Berlin 1981, besonders S. 315–316; »... zusammenkommen, um von den Künsten zu räsonieren«. *Materialien zur Geschichte der Akademie der Künste*, Ausstellungskatalog, Akademie der Künste, Berlin, Berlin 1991, passim; zur Vorbildfunktion der Pariser Akademie vgl. Thomas Kirchner: *Das Modell Akademie. Die Gründung der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften*, in: *»Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen«*, Ausstellungskatalog, Akademie der Künste, Berlin, Berlin 1996, S. 25–29 und S. 29–46 (Katalognummern).

⁴ *Gnädigste Verordnung eine Academie der Mahl, Bild und Baukunst anzustellen*, Ms., Berlin, Akademie der Künste, Archiv der Preußischen Akademie der Künste 1, Bd. 2, S. 1.

⁵ Eine Zusammenfassung der Gründungsgeschichte der Académie Royale de

Peinture et de Sculpture bei Thomas Kirchner: *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz 1991, S. 11–13.

- ⁶ Samuel Theodor Gericke: *Zwo Academische Reden, deren eine den 28. October 1705 bey Stellung des Modells, die andere den 12. November selbigen Jahres, bey Examinirung eines Kunst-Gemähldes in der Königlichen Preußischen Academie der Künste und Mechanischen Wissenschaften allhier in Berlin, gehalten*, Cölln an der Spree, o. J., S. 21.
- ⁷ Ibid.
- ⁸ *Churfürstl. Brandenb. Reglement der Academie der Künste und Mechanischen Wissenschaften in Berlin*, 1699, Ms., Berlin, Akademie der Künste, Archiv der Preußischen Akademie der Künste 1, Bd. 3, S. 7–8.
- ⁹ *Arrêt du Conseil portant injonction à tous les peintres du roy de s'unir à l'Académie, revoquant à cet effet leurs brevets. Du 8 février 1663*, in: Louis Vitet: *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Etude historique*, Paris 1861, S. 254–256.
- ¹⁰ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. 1648–1793*, hg. von Anatole de Montaiglon, 10 Bde., Paris 1875–1892, Bd. 2, S. 221 (Sitzung vom 31. März 1663).
- ¹¹ Vgl. Müller 1896 (wie Anm. 3), S. 5–7, und Lieselotte Wiesinger: *Augustin Terwesten und die Gründung der Königlichen Akademie der Künste. Zu Neuenwerbungen von Akademiezeichnungen Terwestens*, in: *Götter und Helden für Berlin. Gemälde und Zeichnungen von Augustin und Matthäus Terwesten (1649–1711). (1670–1757). Zwei niederländische Künstler am Hofe Friedrichs I. und Sophie Charlottes*, Ausstellungskatalog, Schloß Charlottenburg, Berlin 1995, S. 62–68.
- ¹² Gericke (wie Anm. 6), S. 1–18.
- ¹³ Samuel Theodor Gericke: *Die Perspective. In einem Collegio abgefasst, und in der Churfürstlichen Brandenburgischen Kunst Academie im Jahre 1699 öffentlich gelesen*, Ms., Berlin, Hochschule der Künste, B 40003 2^o; vgl. auch »Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen« 1996 (wie Anm. 3), S. 44–45, Nr. I. 2/27.
- ¹⁴ Friedrich Jägwitz: *Anatomischer Unterricht. Vor die Königliche Preußische Academie, der Künste, und Mechanischen Wissenschaften in Berlin, abgefasst*, Berlin 1713; vgl. auch »Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen« 1996 (wie Anm. 3), S. 44, Nr. I. 2/25.
- ¹⁵ François Torteбат: *Kurtze Verfassung der Anatomie, wie selbige zu der Malhery und Bildhauery erfordert wird. Vorgestellt in einer Ordnung und sehr leichten Lehr-Arth, die von allen überflüssigen Dingen und Schwürigkeiten, so bißhero den Mahlern zur Vollkommenheit dieser Kunst zu gelangen, sehr hinderlich gewesen seyend, befreyet und gesäubert, sehr nützlich allen denen, so von der Zeichnung ihr Werck machen. [...] zum Besten des kunst-liebenden Teutschlandes und zu besonderem Gebrauch der königl. preußischen Kunst- und Mahler-Academie, in diese bequeme Form gebracht*, Berlin 1706; vgl. auch »Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen« 1996 (wie Anm. 3), S. 43, Nr. I. 2/24.
- ¹⁶ Nach der Abtrennung der Künstlerausbildung gelangten die beiden Exemplare in die Bibliothek der Hochschule der Künste, wo sie seit dem Zweiten Weltkrieg verschollen sind.
- ¹⁷ *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*, hg. von André Félibien, Paris 1668.
- ¹⁸ Henri Testelin: *Sentimens des plus habiles peintres du temps, sur la pratique de la peinture. Recueillis et mis en tables de préceptes*, Paris 1680; vgl. auch »Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen« 1996 (wie Anm. 3), S. 34, Nr. I.2/9.
- ¹⁹ Gericke (wie Anm. 6), S. 19–35.

- ²⁰ Jean-Baptiste de Champaigne: *Sur les Pèlerins d'Emmaüs de Titien*, in: *Conférences inédites de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. D'après les manuscrits des archives de l'École des Beaux-Arts*, hg. von André Fontaine, Paris o. J., S. 127–135.
- ²¹ Im Zusammenhang mit den kunsttheoretischen Bemühungen in Berlin ist auch die Übersetzung von Charles-Alphonse Du Fresnoys *De arte graphica* durch Gericke zu nennen, auch wenn Du Fresnoy nicht in den Kontext der Pariser Akademie gehört; Charles-Alphonse Du Fresnoy: *Kurtzer Begriff der theoretischen Mahler-Kunst*, Berlin 1699; vgl. hierzu »Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen« 1996 (wie Anm. 3), S. 36, Nr. I. 2/12.
- ²² Vgl. Müller 1896 (wie Anm. 3), S. 73–75.
- ²³ *Ibid.*, S. 73.
- ²⁴ Zu Werner vgl. Irene Kunze: *Joseph Werner (1637–1710)*, in: *Pantheon* 30/1942, S. 163–167, und Jürgen Glaesemer: *Joseph Werner. 1637–1710*, München und Zürich 1974.
- ²⁵ Vgl. hierzu Helmut Börsch-Supan: *Die Kunst in Brandenburg-Preußen. Ihre Geschichte von der Renaissance bis zum Biedermeier, dargestellt am Kunstbesitz der Berliner Schlösser*, Berlin 1980, S. 73–74, Kat.-Nr. 43; weitere Teppiche dieser Serie abgebildet bei Ekhart Berckenhagen: *Die Malerei in Berlin vom 13. bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert*, Berlin 1964, Abb. 181, 182 und 184.
- ²⁶ Zu dieser Darstellungsform vgl. Thomas Kirchner: *Paradigma der Gegenwärtigkeit. Schlachtenmalerei als Gattung ohne Genrekonventionen*, in: *Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, hg. von Stefan Germer und Michael F. Zimmermann, München und Berlin 1997, S. 107–124, und id.: *Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, München 2000, S. 395–422.
- ²⁷ Samuel Pufendorf: *De rebus gestis Friderici Wilhelmi Magni electoris Brandenburgici Commentariorum libri novendecem*, Berlin 1695.
- ²⁸ Kuke 1999 (wie Anm. 2), S. 47 (mit Nachweisen).
- ²⁹ Félibien, in: *Conférences* 1668 (wie Anm. 17), o. S. [S. 14–15].
- ³⁰ Zu den Reliefs vgl. Hans-Joachim Giersberg: *Das Potsdamer Stadtschloß*, Potsdam 1998, S. 196. In Versailles gab es in dem Escalier des Ambassadeurs eine ähnliche Verbindung zwischen den historiographischen Darstellungen Van der Meulens und den idealisierenden, mit zahlreichen Allegorien angereicherten Darstellungen Le Bruns, vgl. dazu *Charles Le Brun 1619–1690. Le décor de l'escalier des Ambassadeurs à Versailles*, Ausstellungskatalog, Musée national du château de Versailles, Paris 1990.
- ³¹ Kirchner 2000 (wie Anm. 26), S. 443–457.
- ³² Friedrich II. an die Berliner Akademie der Künste, 11. Februar 1785, zit. nach Müller 1896 (wie Anm. 3), S. 150.