



# Kunst als Unterrichtsmaterial

## Zur Vorgeschichte der Akademiesammlungen

Andreas Tacke

*In memoriam Eduard Isphording*

1 Wallerant Vaillant, Zeichnender Junge im Atelier vor einer Statuette des Herkules Farnese, Mezzotinto, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf

Als Lambert Krahe (1712–1790) im Jahre 1778 seine umfangreiche Privatsammlung zur zukünftigen Verwendung als Studienmaterial für die 1773 gegründete kurfürstliche Kunstakademie in Düsseldorf veräußerte,<sup>1</sup> war die Kritik an der akademischen Künftlerausbildung bereits im vollen Gange. So schrieb sein Zeitgenosse Johann Jakob Wilhelm Heinse (1746–1803) in den »Briefen aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie« im Mai/Juni 1777: »Ich habe Mitleiden mit den jungen Menschen, die Maler werden wollen, wie so verkehrt sie fast überall, erlauben Sie das Wort, zugeritten werden. Ohne das geringste vorläufige Studium der Mathematik und Anatomie müssen sie, nach einigen beliebigen Kritzeleien von menschlicher Gliederform und Figur, mit der hölzernen Idee von Proportion und Gestalt sogleich über einen alten Kopf her; dann einem meistens verwahrlosten Modelle gegenüber sitzen, dann Farben, wovon sie wenig begreifen, nachsudeln und endlich komponieren, wie sie's heißen. So ist leicht zum voraus zu sehen, was für Vögel aus einer solchen Hecke fliegen werden.«<sup>2</sup> Und einige Seiten weiter notierte Heinse: »Alles das Abconterfeien, das Gehudele der Schüler an den Werken der Meister ist aus dieser Ursach nichts nutze.«<sup>3</sup>

Trotz dieser harschen Kritik befand sich Krahe mit seiner Sicht, dass die Antiken(-abgüsse), Gemälde oder Graphikblätter als Vorbild in der Künftlerausbildung dienen sollten, in guter Gesellschaft. Denn kein Geringerer als Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) schrieb 1769 anlässlich seines Besuches der Mannheimer Kunstakademie von den »herrlichsten Statuen des Alterthums«,<sup>4</sup> die im Abgussaal aufgereiht waren. 1777 kolportierte Friedrich Schiller (1759–1805) die Äußerung Gotthold Ephraim Lessings (1729–1781) – beide waren Mitglieder der Mannheimer »Accademia Theodora Palatina« –, dass die Besichtigung ebendieser Sammlung vorteilhafter sei als »eine Wallfahrt zu ihren Originalen nach Rom«.<sup>5</sup>

Die Weichen für die neue Form der Künftlerausbildung an Akademien waren noch nicht einmal gestellt – erst Napoleon sollte um 1800 die alte, handwerkliche Ausbildung in Zünften beenden –, und dennoch begann bereits die Kritik an derselben. Sie war der Künftlerausbildung quasi mit in die Wiege gelegt und sollte sie über viele Generationen,<sup>6</sup> ja bis in unsere Gegenwart begleiten. Im Folgenden sollen die Wurzeln einer derartigen Künftlerausbildung untersucht werden, die für ihren theoretischen Teil auf Vorbilder aus der Kunstgeschichte anhand von Antiken(-abgüssen), Gemälden oder graphischen Blättern zurückgriff. Nur der Blick zurück zu den Anfängen solcher Sammlungen verdeutlicht, dass sie Vehikel einer europäischen Bewegung waren, in deren Verlauf die Künstler versuchten, ihre gesellschaftliche Stellung zu verändern.

Gerade die »Goethezeit« mit ihrem verklärenden Künstlerideal und Geniekult hat den Vorhang über diesen Aspekt der Künftlersozialgeschichte zugezogen und damit den Blick auf eine über Jahrhunderte ausgeübte Praxis verdeckt. Zieht man ihn wieder beiseite, ist die Faktenlage ernüchternd: Der Künstler im Mittelalter und der Frühen Neuzeit, also in der Zeitspanne bis um 1800, war Handwerker. Im Sinne der damaligen Ständegesellschaft bedeutet dies nichts anderes, als dass er am unteren Ende der gesellschaftlichen Skala angesiedelt war, nämlich dem dritten Stand angehörte. Gleich welchen künstlerischen Erfolg er erreichte, welche Reichtümer

\* Dieser Beitrag ist dem Andenken von Dr. Eduard Isphording (31.1.1935–17.5.2012), Kunsthistoriker und Bibliothekar, in Dankbarkeit für unsere gemeinsame Zeit gewidmet.

1 Die Düsseldorfer Kunstakademie war aus der ab 1762 von ihm ebendort privat betriebenen Zeichenschule (»Zeichnungs-Accademie«) hervorgegangen. Zu einem Überblick vgl. Peters 1973.

2 Heinse 1777/1914, Zweiter Brief aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie von Mai–Juni 1777, S. 150 f.

3 Heinse 1777/1914, Zweiter Brief aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie von Mai–Juni 1777, S. 154.

4 Goethes Werke 1890, S. 85.

5 Schiller/Bellermann o.J., S. 97 f.; zit. nach Cain 1995, S. 205.

6 Ein Überblick bei Mylarch 1994, S. 37–55: »Geschichte der Akademiekritik«.

er durch sein Können auch anhäufte, die Zunftzugehörigkeit konnte er im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation in der Regel nicht abstreifen.<sup>7</sup> Die wenigen Ausnahmen, die es gab – wie beispielsweise die Hofkünstler<sup>8</sup> –, bestätigen diese Regel.

Als Handwerker<sup>9</sup> war auch der Bildende Künstler an eine Gilde gebunden, welche mittels der Zunftordnungen religiöse, soziale, politische, wirtschaftliche, polizeiliche und erzieherische Funktionen ausübte. Damit erfasste die Zunft ganzheitlich sämtliche Bereiche des handwerklichen Lebens, zu denen neben dem Arbeitsplatz auch das Haus und die Familie zählten. Gebunden waren Künstler – wie Bildhauer, Kupferstecher oder Maler – an die Zunft durch den Zunftzwang. Darunter versteht man den verpflichtenden Eintritt in die Zunft, um in einer Stadt in einem bestimmten Handwerk arbeiten zu dürfen. Nur Mitgliedern der Zunft war gestattet, innerhalb der Stadt das Handwerk auszuüben und ihre Waren zu verkaufen. Daher war es generell nicht möglich, ohne Eintritt in die Zunft in einer Stadt Fuß zu fassen. Eine freie Ausübung der Kunst gab es bis um 1800 in der Regel nicht. Die Zunft steckte mit ihrer Zunftordnung für die überwiegende Anzahl der Bildenden Künstler den alltäglichen Rahmen ihrer Beschäftigung ab, indem sie die Mitglieder reglementierte und bestrafte, aber auch beschützte und unterstützte. So kontrollierte und regulierte sie beispielsweise die Menge, Güte und Preise der Kunstwerke, um jedem Zunftmitglied die Möglichkeit zu geben, sein Einkommen zu erwirtschaften. Mittels der eigenen Zunftkasse half sie bei Krankheit oder Arbeitslosigkeit und richtete Stiftungen zum Totengedenken ein. Ferner überwachte sie die Ausbildung der Lehrlinge und (Wander-)Gesellen, das Benehmen der Zunftmitglieder und strafte den unlauteren Wettbewerb innerhalb der Zunft. Der mittelalterliche Begriff des »artifex« trifft die Sache deshalb besser als der Begriff des (Bildenden) »Künstlers«, denn es schwingen beide Seiten mit: »Artifex, Ein künstler / oder handwercksman«.<sup>10</sup>

Vielfältige Strategien lassen sich ausmachen, mit deren Hilfe die Bildenden Künstler seit dem Mittelalter ihre Rolle in der Gesellschaft thematisierten und versuchten, nicht dem Handwerk sondern der »freien Kunst« zugerechnet zu werden und damit befreit von den Zunftfesseln agieren zu können. Wobei jedoch schon der Gebrauch des Plurals zu definieren wäre, denn der überwiegende Teil der Künstler – deren Namen nicht überliefert sind – stabilisierte das tradierte Handwerkssystem, bot es doch mit seinen Abschottungsmechanismen die Möglichkeit, den Zugang zum Kunstmarkt zu reglementieren. Bei dem kunsthistorisch bedeutenderen Teil der Künstlerschaft reichte die vielfältige Bandbreite der Nobilitierungsversuche von der Preisgestaltung über die Anbringung der Künstlersignatur und die Platzierung des Selbstporträts bei Auftraggeberkunst bis hin zur Erlangung von Privilegien und Titeln sowie dem Anfertigen von selbstreferenziellen Aufzeichnungen.

Im Kontext der Krahe-Sammlung sei nur eine dieser zahlreichen Strategien herausgegriffen, nämlich die der Theoretisierung der Ausbildung. Denn in der Frühen Neuzeit ist von Italien ausgehend festzustellen, dass die (fortschrittlich gesinnten) Künstler auf eine theoretische Fundierung ihrer Kunst pochten. Während die Lehrlinge in der Zunft allein im praktischen Voll-

7 Einen Überblick bieten Tacke/Irsigler 2011.

8 Der Begriff »Hofkünstler« ist problematisch, vgl. Haupt 2007, bes. S. 13–16.

9 Zum Folgenden vgl. Endres 1996.

10 Dasypodius 1536, S. 13. Vgl. mit weiteren Nachweisen Roeck 2002, bes. S. 5 ff.

zug lernten und dem Meister bei vielerlei Prozeduren der Ausführung eines konkreten Werks zur Seite standen, sollte nunmehr mittels der Handzeichnung<sup>11</sup> den »Regeln« der Kunst nachgegangen werden. Die Kompetenz wird nicht mehr induktiv erworben, durch die Mitarbeit des Schülers im Produktionsablauf, sondern deduktiv, indem er die Prinzipien der Malerei und nicht nur ihre Techniken beherrschen lernt. Dazu gehörten zusätzlich Kenntnisse der Anatomie, der Geometrie, der Proportionslehre oder der Perspektive.

Zwei Aspekte sollen hier herausgegriffen werden, die miteinander verwoben sind: Der Theoretisierungsprozess visualisierte sich 1. mittels der Handzeichnung und 2. durch »Nachahmung«. Bei Letzterer ist nun einzuhalten, denn Vorbild waren zum einen die Natur (Landschaft, der menschliche Akt) und zum anderen die Werke der Bildenden Kunst. Wo auch immer dafür die Wurzeln zu finden sind, festgehalten werden kann, dass sich vor allem im 17. Jahrhundert die Überzeugung durchzusetzen begann, dass es für die Künftlerausbildung auch des Lehr- und Unterrichtsmaterials bedürfe.<sup>12</sup>

Vor diesem Hintergrund ist dann auch der Ratschlag verständlich, den 1655 Giovanni Lorenzo Bernini (1598–1680) den Mitgliedern der Académie Royale de Peinture et de Sculpture in Paris gab: »meine Herren, dann möchte ich der Akademie den Vorschlag machen, Gipsabgüsse von sämtlichen schönen Antiken anzuschaffen: Statuen, Reliefs und Büsten, damit die jungen Leute daran lernen.«<sup>13</sup> Die Begründung lieferte der weltberühmte Italiener gleich mit, wenn er bezogen auf den künstlerischen Nachwuchs rät: »Man läßt sie die antiken Modelle abzeichnen, um ihnen zunächst die Idee des Schönen beizubringen, an die sie sich dann ihr ganzes Leben halten können. Es hieße sie verderben, wenn man sie von vornherein vor das Naturmodell setzt. Die Natur ist fast immer matt und kleinlich und wenn die Vorstellung der Schüler nur von ihr genährt wird, werden sie niemals etwas wirklich Schönes und Großes schaffen können, denn die natürliche Welt vermag das nicht zu bieten. Wer nach der Natur arbeitet, muß schon sehr geschickt ihre Schwächen zu erkennen und zu verbessern wissen und eben dazu sind die jungen Leute nicht befähigt, wenn man ihnen keine feste Grundlage schafft.«<sup>14</sup>

Auch wenn kaum 100 Jahre später (nicht nur) Heinse mit seiner »Akademiekritik« dagegen hält<sup>15</sup> – die »moderne« Künftlerausbildung des späten 16. vor allem aber des 17. Jahrhunderts war geprägt durch Bildende Künstler, die in ihren Werkstätten Kunstwerke vorrätig hielten, um sie in der Ausbildung der Lehrlinge und Gesellen zur Nachahmung verwenden zu können.

Neben der neuen Praxis gehörte es auch zu den Nobilitierungsstrategien der Bildenden Künstler, dieses auch außen darzustellen und in Gemälden, Handzeichnungen und der Druckgraphik zu visualisieren. Ein schönes Beispiel ist das Schabkunstblatt des vielgereisten Niederländers Wallerant Vaillant (1623–1677), das einen zeichnenden Lehrknaben im Künstleratelier vor allerhand Antiken(-abgüssen) zeigt (Abb. 1).<sup>16</sup> Der Junge hat sich zum Vorbild eine stark verkleinerte Kopie des »Herkules Farnese« vorgenommen. Das Original befand sich damals noch im Palazzo Farnese in Rom (heute in Neapel) und gehörte zu jenen kanonisierten Antiken – wie beispielsweise auch der kapitolinische »Dornauszieher« (Abb. 2)<sup>17</sup> –, die für jeden

11 Tacke 2006.

12 Tacke 2001.

13 Chantelou/Rose 1919, S. 162 f. (Samstag, den 5.9.1665). – Wegen der Kommentierung ist die englische Ausgabe von Interesse, vgl. Chantelou/Blunt 1985.

14 Chantelou/Rose 1919, S. 163.

15 Heinse 1777/1914, Zweiter Brief aus der Düsseldorf-Gemäldegalerie von Mai–Juni 1777, S. 155: »Dies voreilige, ich mag wohl sagen, sinnlose Abreißen der Antiken ist die Hauptquelle, woraus die andern Übel entspringen. Fürs erste gewöhnt sich der Knabe an eine Gestalt und Proportion, die er im wirklichen Leben nie wieder findet, weswegen er denn alles verachtet und lästert, was unser Herr Gott gemacht hat. Etwas Eignes zu erfinden, das einem alten Apoll oder einer Venus gleich und doch nicht sie selbst, nicht Kopie sei, ist ihm natürlicher Weise hernach nichts destoweniger nicht möglich, so wenig möglich, als einer fliegen kann, der aufwacht, nachdem er sich im Schlaf zum Adler geträumt.«

16 KA (FP) 11516 D, siehe Kat. 62 im Anhang.

17 KA (FP) 6569 D, siehe Kat. 63 im Anhang.



2 Marco Dente, Spinario, Kupferstich, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf

3 Hendrick Goltzius, Herkules Farnese, Kupferstich, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf

Rom besuchenden (nordalpinen) Künstler zum Pflichtprogramm gehörten.<sup>18</sup> So veranschaulicht Vaillants Landsmann Hendrick Goltzius (1558–1617) auf seinem Herkules-Farnese-Kupferstich, welche Bedeutung diese Antiken für die Künstler der Frühen Neuzeit hatten (Abb. 3).<sup>19</sup> Auf dem Blatt sind unten rechts zwei Figuren (Künstler?) eingefügt, die diese in starker Untersicht wiedergegebene antike Kolossalplastik betrachten. Goltzius hat gleich eine ganze Graphikserie nach antiken Statuen Roms angefertigt, darunter Darstellungen des »Kaisers Commodus als Herkules« (Abb. 4)<sup>20</sup> und – nun ist der zeichnende Künstler im Bild – des »Apoll vom Belvedere« (Abb. 5).<sup>21</sup>

Zahlreiche Zeichnungen italienischer wie nordalpiner Künstler zeigen, wie intensiv die Originale bzw. ihre (verkleinerten) Kopien studiert wurden. Als Beispiel sei die Handzeichnung

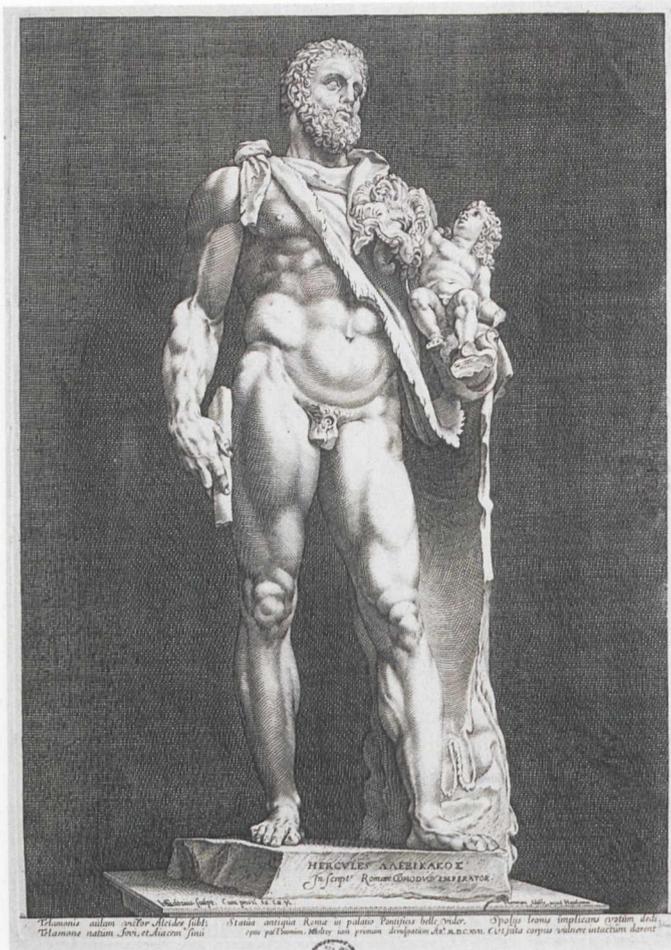
18 Die Komplexität der Rezeptionsgeschichte zeigen, nicht nur am Beispiel der vatikanischen Antikensammlung, Winner/Andreae/Pietrangeli 1998.

19 KA (FP) 3157 D, siehe Kat. 64 im Anhang.

20 KA (FP) 3145 D, siehe Kat. 65 im Anhang.

21 KA (FP) 3154 D, siehe Kat. 66 im Anhang.





von Giacinto Calandrucci (1646–1707) erwähnt, die den Herkules Farnese festhält (Abb. 6).<sup>22</sup> Weitere Blätter der Ausstellung illustrieren andere Inkunabeln des römischen Antikenstudiums aus der Zeit des 17./18. Jahrhunderts, so die Studien von Carlo Maratti (1625–1713), für die »Dornenkrönung Christi« (Abb. 7), mit einer Darstellung des auch von Michelangelo geschätzten »Torso vom Belvedere«,<sup>23</sup> und die Zeichnung nach dem »Laokoon« aus der Laokoon-Gruppe, die sich bekanntlich ebenfalls im Hof des vatikanischen Belvedere befindet (Abb. 8).<sup>24</sup>

Maratti (Maratta) wurde um 1700 zum Präsidenten (Principe) der römischen Accademia di San Luca berufen, welche Ende des 16. Jahrhunderts gegründet worden war. Als ihr Schutzheiliger fungierte wie schon bei den in Zünften organisierten Malern, der Heilige Lukas, der das »wahre« Bild der Madonna malte (Abb. 9).<sup>25</sup> Doch nunmehr weit entfernt von einer zunftgebundenen handwerklichen Ausbildung formulierte Maratti in einem kunsttheoretisch aufgeladenen Thesenblatt die Lehrinhalte der akademischen Künstlerausbildung, die neben den Wissenschaften, wie Perspektiv- und Anatomiestudien,<sup>26</sup> sich unter anderem die Nachahmung Alter Meister zur Aufgabe stellt: Vor einem Muskelmann in der Pose des Borghesischen Fechters ist als bärtiger Mann mit Kappe Leonardo da Vinci auszumachen (Abb. 10).<sup>27</sup> Kompositorische Referenzen auf Arbeiten Raffaels sowie Darstellungen antiker Statuen sind als Hinweise zu lesen, dass das Studium dieser Werke das Fundament einer akademischen Künstlerausbildung bildet. In immer neuen Varianten wird bei derartigen intellektuell und mitunter allegorisch aufgeladenen Blättern – wie unter anderem bei Maratti zu sehen (Abb. 11)<sup>28</sup> – der Anspruch unterstrichen, dass die Bildende Kunst eine Wissenschaft sei und dies ihre Aufnahme unter die freien Künste legitimiere.

22 KA (FP) 8299, siehe Kat. 67 im Anhang.

23 KA (FP) 12472, siehe Kat. 68 im Anhang.

24 KA (FP) 8275, siehe Kat. 69 im Anhang.

25 KA (FP) 4377 D, siehe Kat. 70 im Anhang.

26 Zu Letzteren vgl., auch mit in dieser Ausstellung vertretenden Beispielen, Brink 2012, S. 173–198.

27 KA (FP) 5592 D, siehe Kat. 71 im Anhang.

28 KA (FP) 17633 D, siehe Kat. 72 im Anhang.

4 Hendrick Goltzius, Kaiser Commodus als Herkules, Kupferstich, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf

5 Hendrick Goltzius, Apollo Belvedere, Kupferstich, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf

6 Giacinto Calandrucci, Herkules Farnese, Rötöl, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf



Einerseits durch die Mobilität der Künstler selbst und andererseits durch die Tatsache, dass Graphik im Allgemeinen ein großes Einzugsgebiet erreichte, verbreiteten sich derartige Auffassungen auch nördlich der Alpen. Mit welch staunenden Augen müssen frühneuzeitliche Künstler in Städten des Alten Reiches derartige Blätter angeschaut haben, wo schon zur Mitte des 16. Jahrhunderts Künstlerakademien, wie die von Baccio Bandinelli (Abb. 12 und Abb. 13),<sup>29</sup> gezeigt werden oder jene Blätter, die in Malerwerkstätten die moderne Künstlerausbildung

<sup>29</sup> KA (FP) 6624 D und KA (FP) 4360 D, siehe Kat. 73 und 74 im Anhang.



illustrieren. So etwa der Kupferstich von Odoardo Fialetti (1573–1638) um 1608, bei dem im Hintergrund der normale Produktionsbetrieb in einer Malerwerkstatt festgehalten ist – Farbenreißer und zwei Männer vor Staffelleien sind auszumachen – und wo im Vordergrund gleich fünf Lehrknaben mithilfe antiker Fragmente oder Abgüssen dem akademischen Selbststudium nachgehen (Abb. 14).<sup>30</sup> Schon die Anzahl der Lehrjungen entsprach nicht den nordalpinen Zunftregeln im deutschsprachigen Raum, denn erlaubt war den Malern in der Regel nur die gleichzeitige Ausbildung von ein bis zwei Lehrknaben. Und was für eine Tradition wurde in diesen Graphiken beschworen, wenn sich »Urväter« der Malerei bereits derartigen akademischen Studien widmeten, wie in der Werkstatt von Van Eyck zu sehen (Abb. 15),<sup>31</sup> oder gar der Beginn derartiger Ausbildungsmethoden in die Antike selbst verlegt wird (Abb. 16 und 17).<sup>32</sup>

Der wesentlichste Faktor für die Verbreitung neuer Ideen hinsichtlich Ausbildung und Status der Künstler ist mit den Gesellenwanderungen benannt. Im Alten Reich unterstanden die Maler den Zünften, und diese schrieben fast in allen Städten gleichlautend fest, dass ein Maler nach seiner Lehre als Geselle wandern musste, bevor er nach der Anfertigung des Meisterstücks als selbstständiger Meister in die Zunft aufgenommen werden konnte.<sup>33</sup> Entweder blieben die angehenden Künstler bei ihrer Gesellenwanderung innerhalb des Heimatlandes oder sie gingen ins Ausland. Die auf uns gekommenen Berichte beweisen, dass die nordalpinen Künstler die italienischen »Akademien« so aus eigener Anschauung kennengelernt hatten.<sup>34</sup>

7 Carlo Maratti, Studien zur Dornenkrönung Christi, Röteln, mit weißer Kreide gehöht, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf

<sup>30</sup> KA (FP) 5242 D, siehe Kat. 75 im Anhang.

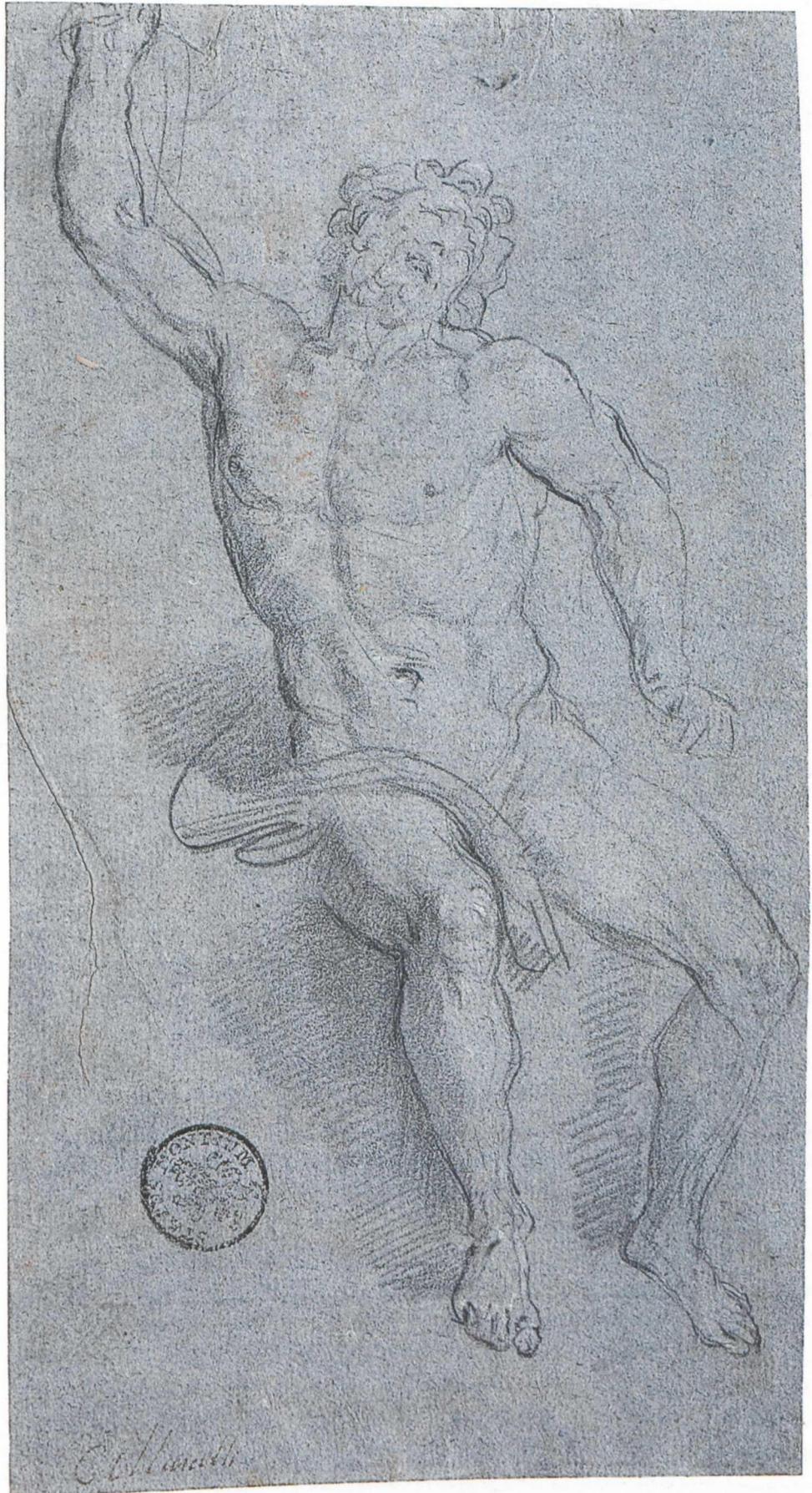
<sup>31</sup> K 1928-3123, siehe Kat. 76 im Anhang.

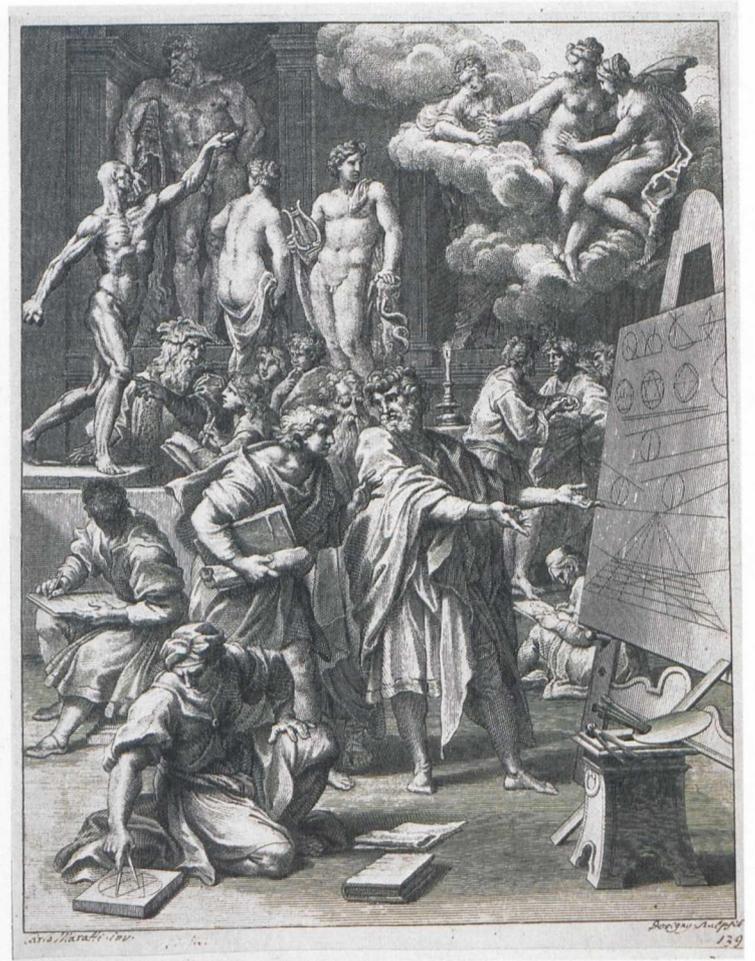
<sup>32</sup> KA (FP) 14156 und KA (FP) 5171 D, siehe Kat. 77 und 78 im Anhang.

<sup>33</sup> Vgl. Tacke 2005, S. 73–83, mit weiterführender Literatur.

<sup>34</sup> Das Werk, in dem all diese Erfahrungen kulminierten, ist jenes von Joachim von Sandrart 1675–1680 / Klemm und Becker 1994; vgl. auch Möseneder 2000.

8 Carlo Maratti, Laokoon, schwarze Kreide, Spuren von Höhungen mit weißer Kreide, Spuren von Röteln, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf





Konzentriert man sich auf die gut erforschten Schrift- und Bildquellen der Niederlande des 17. Jahrhunderts, dann kann man feststellen, dass Künstlerinventare<sup>35</sup> sowie Darstellungen von Künstlerwerkstätten<sup>36</sup> zweifelsfrei belegen, wie sehr sich die Vorstellungen von einer modernen Künstlerausbildung von Italien aus nach Nordeuropa verbreitet hatte. Denn die aufgelisteten bzw. dargestellten<sup>37</sup> Antiken(-abgüsse), Gemälde oder Graphikblätter waren in den Künstlerwerkstätten nicht primär für die unmittelbare Umsetzung im Schaffensprozess vorhanden, also als Vorlagenvorrat, sondern im Sinne eines akademischen Künstleranspruchs.<sup>38</sup> Auch wenn die umfangreichen und kostbaren Sammlungen eines Peter Paul Rubens (1577–1640) in Antwerpen und von Rembrandt (1606–1669) in Amsterdam zu singulär waren, um für eine Verallgemeinerung erhalten zu können, fest steht, dass Künstler zu Ausbildungszwecken »Lehrmaterial« sammelten, mit dessen Hilfe sie die Künstlerausbildung in Richtung einer Akademisierung weiterentwickelten.

Dabei lässt sich beobachten, dass angesichts der derart hohen finanziellen Aufwendungen zur Beschaffung des »Unterrichtsmaterials« einige Künstlerwerkstätten damit begannen, sich auf diese neue Form des Unterrichts zu spezialisieren und über die von den Schülern erhobenen Gebühren ihre Ausgaben zu decken oder gar daran zu verdienen. Auffallend ist, dass es wie erwähnt zuerst jene Künstler sind, die die modernen Formen der Künstlerausbildung in Italien selbst kennengelernt haben, darunter Lambert Lombard (1505–1566), der aus Italien zurückgekehrt bereits 1538/39 in Lüttich eine »Zeichenakademie« gründete.<sup>39</sup> Schon in den zeitgenössischen Vitensammlungen, wie die von Joachim von Sandrart (1606–1688) in seiner »Teutschen Accademie« (1675), wird Italien als Ursprungsort der modernen Künstlerausbil-

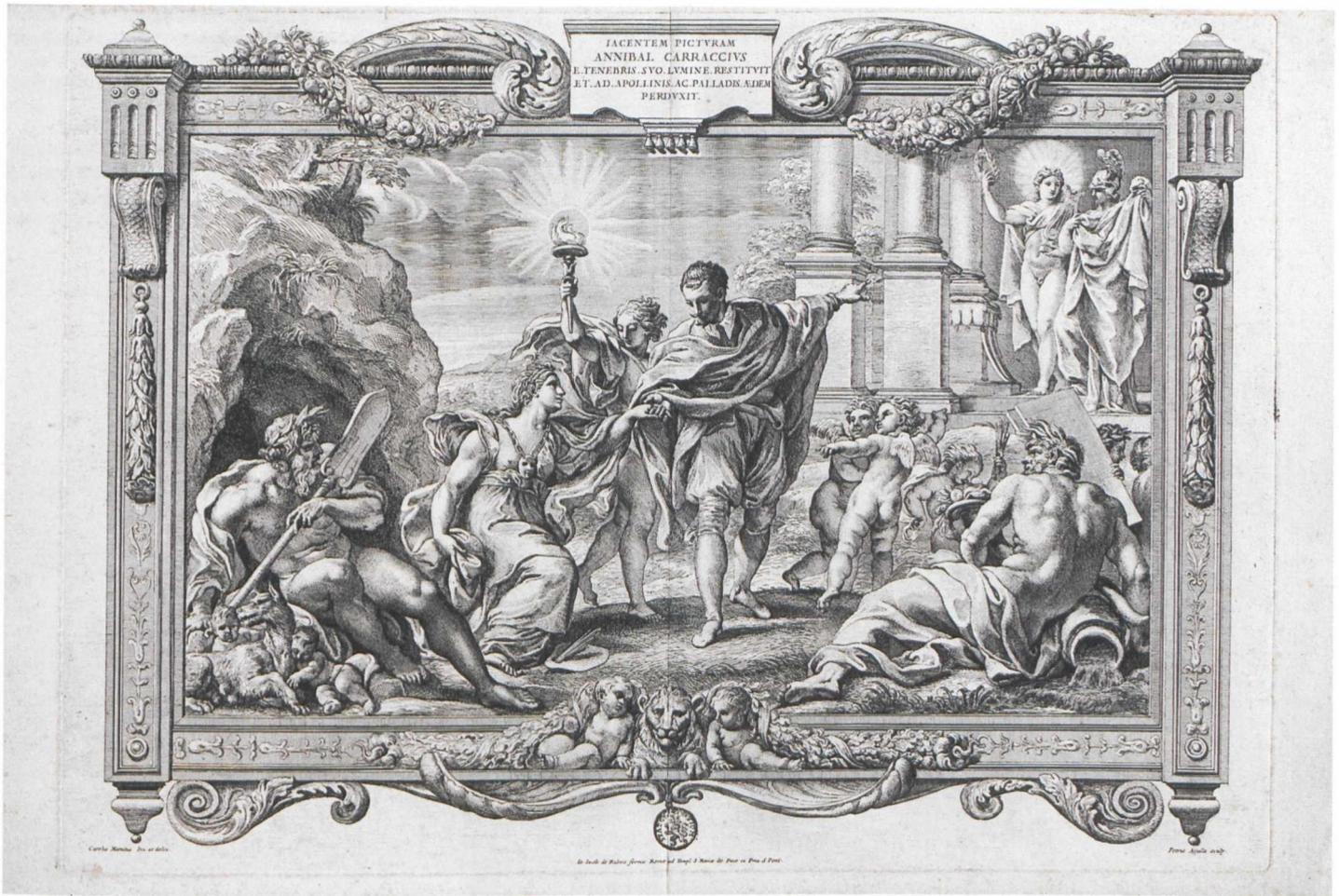
9 Pietro Aquila nach Lazzaro Baldi, *Academia del Disegno*, Radierung, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf

10 Nicolas Dorigny nach Carlo Maratti, *Allegorie der Akademie mit den drei Grazien*, Radierung, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf

35 Künstler-Inventare 1915–1922.

36 Kleinert 2006.

37 Ich folge Raupp in seiner Einschätzung, die strikte Unterscheidung zwischen »bildnishaften und genrehaften Atelieldarstellungen« als kontraproduktiv anzusehen; vgl. Hans-Joachim Raupps Rezension zu Kleinert 2006, in: *H-ArtHist*, 17.01.2009, <http://arthist.net/reviews/242> (Abruf vom 18.5.2012). Ironie der Geschichte ist, dass derjenige, der am Anfang des neuen Bildtypus steht, sich in einem fast »leergefegten« Leidener Atelier zeigt, nämlich Rembrandt 1628/29 (Boston, Museum of Fine



11 Pietro Aquila nach Carlo Maratti, Allegorie der Malerei (aus der Serie »Galeria Farnesianae Icones«), Radierung und Kupferstich, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf

derung benannt. So schreibt Sandrart zu Balthazar Gerbier d'Ouvilly (1593–1667), dieser habe »sonderlich bey den Italienern gesehen / daß ihre junge Leuthe / welche früh zu zeichnen angefangen / die Reglen oder Theoria wol verstanden / mündlich darvon zu reden gewust / und alle antiche Gemälde von Raphael meisterhaft nachgezeichnet / nicht weniger auch auf der Academie das model so wol verstanden / daß sie dasselbe vernünftig aufs Papier gebracht / und also so wol in der Zeichnung als Discursen davon treflich beschlagen gewesen / welches alles sonder Zweiffel wol dienlich / um desto balder ein perfecter Mahler zu werden.«<sup>40</sup>

Einer der in unserem Zusammenhang interessantesten nordalpinen Maler in Italien ist Michael Sweerts (1624–1664). Er unterhielt während seines römischen Aufenthalts ebenso eine »Zeichenschule« wie bei seiner Rückkehr in die Heimat. 1656 gründete er eine »academie van de teeckeninge naer het leven« in Brüssel, die bis etwa 1658 bestanden hat.<sup>41</sup> Sowohl aus der römischen wie später niederländischen Zeit haben sich von seiner Hand zahlreiche Darstellungen erhalten, in denen er sich mit dem Thema der modernen Künstlerausbildung beschäftigt.<sup>42</sup> Auf allen Gemälden ist das reichhaltige Vorhandensein von »Unterrichtsmaterial« auszumachen, das Sweerts den »Akademieschülern« aus seinem Fundus zur Verfügung stellte.

Ausbildung wurde für einige Künstlerwerkstätten zum Geschäft, das finanzielle Interesse dürfte somit auch ein Grund für die zunehmende Verlagerung von der Kunstproduktion auf den Unterricht gewesen sein. Auffallend ist beispielsweise bei Sandrart, dass der Autor großes Gewicht auf die Beschreibung der »Einnahmenseite« legte. So weiß er zu berichten, dass Gerrit van Honthorst (1590–1656) in Utrecht wie Rembrandt in Amsterdam von jedem Teilnehmer 100

Arts), obwohl er in seiner Intellektualität gleichzusetzen ist mit dem »pictor doctus«. Rembrandt besaß später in Amsterdam eine der umfangreichsten Kunstsammlungen, welche – neben Rubens' Sammlung – in Künstlerhand zu finden war.

38 Am Beispiel von Büchern vgl. Bialostocki 1988.

39 Hühn 1970, S. 12.

40 Sandrart 1675–1680 / Klemm und Becker 1994, Bd. 2, S. 315.

41 Kultzen 1982, S. 109–130.

42 Vgl. Kultzen 1996.



12 Unbekannt, 16. Jh., nach Agostino dei Musi (gen. Agostino Veneziano) nach Baccio Bandinelli, Die Akademie des Baccio Bandinelli, Kupferstich, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf

13 Enea Vico nach Baccio Bandinelli, Die Akademie des Baccio Bandinelli, Radierung, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf



Gulden jährlich gezahlt bekamen. Da zu Honthorst »vier auch fünf und zwanzig« und bei Rembrandt »fast unzählbaren fürnehmen Kindern zur Instruction und Lehre« gingen,<sup>43</sup> kamen nach Sandrart beachtliche Summen zustande, die beide Künstler für ihren Zeichenunterricht einstreichen konnten. Bei den zwei genannten Malern dürfen wir dies freilich noch als, wenn auch einträgliche, Nebeneinkünfte bezeichnen. Bei dem Berner Maler Joseph Werner (1637–1710) wurde das Ausbildungsgeschäft indes zur Haupteinnahmequelle.

<sup>43</sup> Vgl. Sandrart 1675–1680 / Klemm und Becker 1994, Bd. 2, S. 303 (Honthorst) und Bd. 2, S. 326 (Rembrandt).

14 Odoardo Fialetti, Die Zeichenschule (aus der Folge »Il vero modo et ordine per disegnar tutte le parte et membra del corpo humano«), Radierung, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf

15 Theodor Galle nach Jan van der Straet (Stradanus), Malerwerkstatt (aus der Serie »Nova reperta«), Kupferstich, Museum Kunstpalast, Graphische Sammlung, Düsseldorf



Kenntnis über den Werner'schen Ausbildungsbetrieb erhalten wir durch Johann Caspar Füssli (1706–1782). In seiner »Geschichte der besten Künstler in der Schweiz« druckte er ein Antwortschreiben des Künstlers vom 23. September 1693 an den auch schriftstellerisch tätigen Pfarrer Bartholomäus Anhorn (1616–1700) zu Elsau (bei Winterthur) ab, worin sich Werner über seine Unterrichtsgestaltung und sein Lehrprogramm äußert: »Zu dem vorhabenden Lehrzweck sey mein hochgeehrter Herr versichert, daß der Knabe in Europa (zumalen dieser Zeit) keine vortheilhaftere Gelegenheit antreffen könnte, indem er bey keinem Mahler in der Welt den erforderlichen Unterricht, neben allerhand dazu benöthigten Kunstsachen, Gemälden,



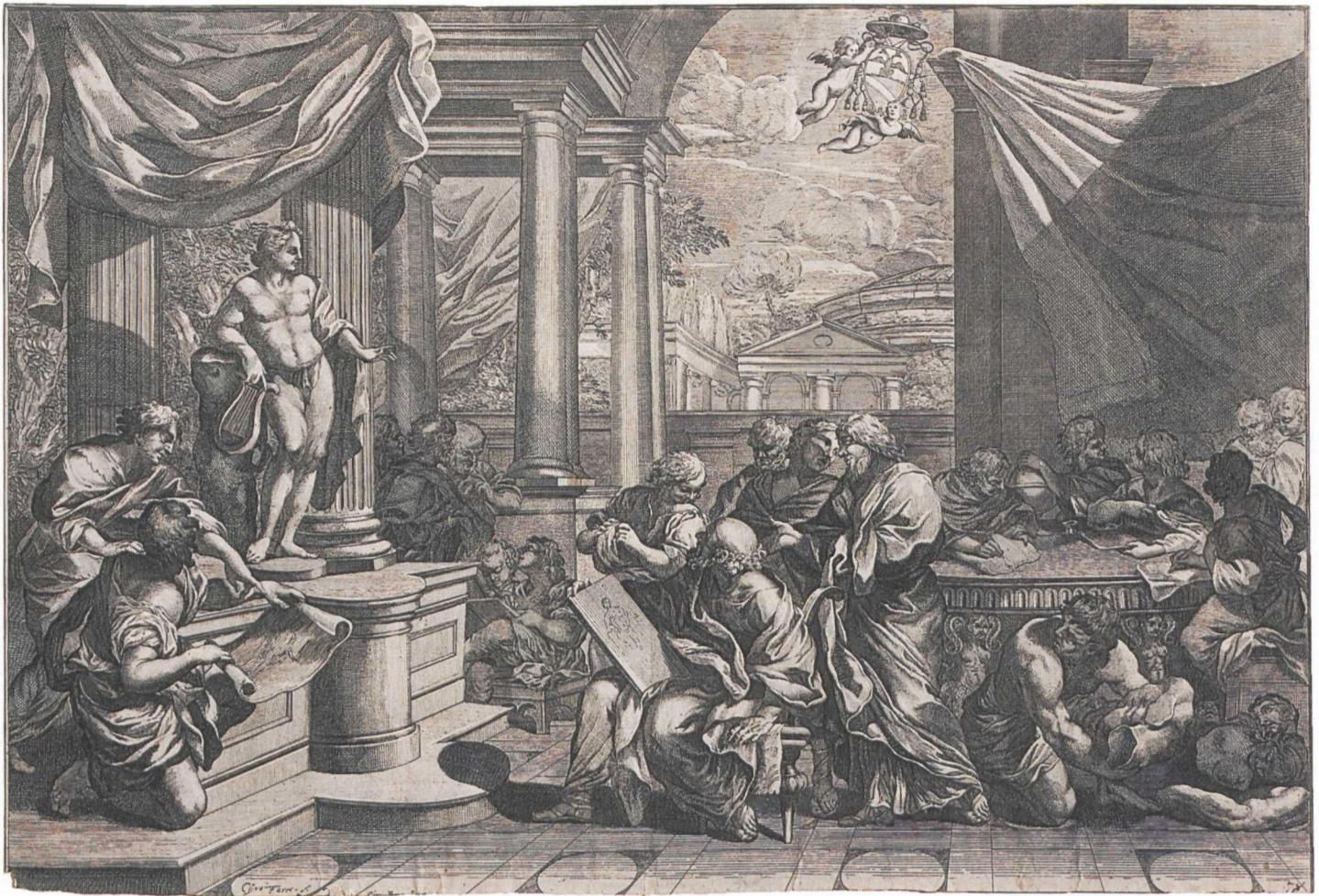
Bildereyen, Kupferstichen, Büchern, beysammen finden wird, als bey mir; welches er ohne diese Gelegenheit zerstreuet, entfernt, in Italien, Frankreich, Teutschland und Holland, mit Gefahr, grossen Kösten, vieler Mühe und langer Zeit, und ohne richtige Anleitung zusammenklauben müßte, als mir selbst auch geschehen. Ingleichem so ist meine Unterweisungs=Art keine wie bisher gebräuchliche Phantasterey; man findet bey mir Richtschnuren, gründliche Lehrsätze, Maß und Ordnung, zu allem und in allem, nach den Regeln der Freyen Künste, und nicht aus Einbildungen und Muthmassungen.«<sup>44</sup>

Bei Joseph Werner in Bern verselbständigte sich die Ausbildung dahingehend, dass die Schüler ein hohes Ausbildungs- und Kostgeld bezahlten, dafür aber dem Meister nicht mehr zuarbeiten mussten. Sobald sie in ihrer Ausbildung weiter fortgeschritten waren, konnten sie versuchen, durch den Verkauf der im Unterricht gefertigten Kunststücke das Kost- und Lehrgeld zum Teil wieder hereinzubekommen. Damit hatte sich die Künftlerausbildung vollständig von der herkömmlichen, durch die Zünfte geregelten handwerklichen Ausbildung in Malerwerkstätten abgekoppelt.

Die Anfänge für diese Entwicklung liegen in Italien, und es scheint, dass sie zuerst in den Niederlanden übernommen wurden, bevor sie sich im Alten Reich ausbreiteten. Sowohl die von Lambert Krahe ab 1762 in Düsseldorf privat betriebene »Zeichnungs-Accademie«, wie das Zu-

16 Unbekannt, nach Ciro Ferri, Antike Zeichenschule, schwarzer Stift, braun laviert, gehöht mit Deckweiß, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf

<sup>44</sup> Füssli 1769, S. 277; vgl. den Abdruck bei Glaesemer 1974, S. 88, Dok. 20.



17 Francesco Aquila nach Ciro Ferri, Antike Zeichenschule, Kupferstich, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf

sammentragen seiner Kunstsammlung in Italien, vorwiegend in Rom, lassen sich so in eine über 200 Jahre lange Traditionslinie reihen.

Es soll hier nicht in Abrede gestellt werden, dass es weitere Aspekte gibt, die im Zusammenhang mit der Kunstsammlung genannt werden müssen, aber die These sei formuliert, dass Krahe bereits in Rom ihre Verwendung in einer »Zeichenakademie« durchaus im Blick gehabt haben könnte. Er vermochte sich dabei auf eine Tradition zu berufen, die mit dem Beginn der Neuzeit ihren Anfang nahm: das Nachahmen Alter Meister als Ausdruck eines modernen Künstlerhabitus.

Als Lambert Krahe 1778 seine Kunstsammlung zwecks Gebrauchs als Unterrichtsmaterial für die kurfürstliche Kunstakademie in Düsseldorf verkaufte, stand bereits die Kritik an derartigen Ausbildungsformen im Raum. Die Akademiekritik wird nun die Verwendung solcher Akademiesammlungen in den nächsten Generationen begleiten. Gruppen von Künstlern – am Anfang stehen die Nazarener – werden sich bilden und den Akademien, und damit deren Ausbildungsformen, den Rücken kehren. Bei aller Kritik an der »verstaubten« Form der Künstlerausbildung, die in der Kopie ihr Heil suchte, ist in Vergessenheit geraten, welches progressive Potenzial man in der Frühen Neuzeit damit einst verband: weg vom zünftischen Handwerk hin zu einer »freien Kunst«.