

## Der Begriff des "Akademischen" in der Bildenden Kunst

Lorenz Dittmann

Kann der Begriff des "Akademischen" in der Bildenden Kunst mehr und anderes bedeuten als eine abwertende Kennzeichnung, ja ein Schimpfwort?

Die negative Konnotation dieses Begriffs setzte am Ende des 18. Jahrhunderts ein, im Zuge einer immer stärker werdenden Ablehnung der Akademien bildender Kunst.

In einem Brief vom 14. Oktober 1792, gedacht als Memorandum über Reformen in der Akademie San Fernando in Madrid, forderte Francisco de Goya,<sup>1</sup> "[...] daß die Akademien nicht beschränkend wirken dürfen, sondern nur als Hilfe denen dienen sollen, die frei in ihnen studieren wollen; indem sie jede sklavische Unterwürfigkeit, wie in Kinderschulen üblich, verbannen [...]. Mechanische Vorschriften, monatliche Prämien, Kostenbeihilfen und andere Kleinlichkeiten [sind es], die eine so freie und noble Kunst, wie die Malerei es ist, verderben und verweichlichen. Ich will [...] mit Tatsachen beweisen, daß es in der Malerei keine Regeln gibt und daß der Zwang oder die Verpflichtung, daß alle auf gleiche Weise studieren [...] ein großes Hindernis für die Jungen ist [...]. Welche Empörung verursacht es, zu hören, wie die Natur im Vergleich zu den griechischen Statuen gering geachtet wird. Letzten Endes weiß ich kein wirksames Mittel, die Künste zu fördern, und glaube auch nicht, daß es ein anderes gibt, als denjenigen auszuzeichnen und zu protegieren, der sich in ihnen hervortut, dem Künstler, der einer ist, große Achtung zu erweisen, um den Genius der Schüler, die die Künste erlernen wollen, sich in voller Freiheit entfalten zu lassen [...]."

Goya, mit dem die Epoche der vormodernen Malerei zu Ende ging, brachte Charakteristika einer "akademischen" Kunst im Horizont einer Verurteilung zur Sprache: "Akademische" Kunst beruhe auf Zwang, sklavischer Unterwürfigkeit, auf Regeln als "mechanischen Vorschriften". An die Stelle eines Studiums der Natur trete das der griechischen Statuen. Akademische Erziehung wirke gleichmacherisch. Zu fordern aber seien Freiheit, Individualität, Entfaltung des Genius.

Goyas Auffassung wurde in den folgenden Jahrzehnten von vielen anderen Künstlern geteilt und sogar verschärft, von Malern und Bildhauern sehr verschiedener künstlerischer Physiognomie. Nur einige wenige Stimmen seien aufgerufen: Ferdinand Georg Waldmüller schrieb 1847: "Da es sich herausgestellt hat, daß diese Institutionen [die Akademien] ihren

<sup>1</sup> Vgl. hierzu und allgemein: Nikolaus Pevsner, *Die Geschichte der Kunstakademien*, (engl. Cambridge u. New York 1940), dt. München 1986, S. 17, 18, 19, 230, 231 u. 232. - Ferner *Academies of Art between Renaissance and Romanticism*, hrsg. von Anton W. A. Boschloo, Elwin J. Hendrikse, Laetitia C. Smit, Gert Jan van der Sman, 'S-Gravenhage 1989 (Leids Kunst-historisch Jaarboek 5-6, 1986-1987). - Carl Goldstein, "Towards a Definition of Academic Art", in *The Art Bulletin* 57 (1975), S. 102-109.

Zweck nicht erfüllen, so gibt es nicht den geringsten Grund, etwas aufrecht zu erhalten, das man als völlig nutzlos erkannt hat. Schluß mit dem akademischen Unterricht; der Staat sollte die Akademien auflösen und den Kunstunterricht vollständig freigeben." John Ruskin stellte 1853 in seinen *Lectures on Architecture and Painting* fest: "Die Grundsätze des akademischen Unterrichtssystems [...] ruinieren den Großteil der Studenten gänzlich und behindern und lähmen die besten." Ähnlich äußerte sich Max Liebermann: "Nur die Begabtesten können den akademischen Drill ohne Schaden an ihrer Vorstellungskraft überstehen." Holman Hunt erklärte in einem Leserbrief an die *Times* vom 17. August 1886: "Die Akademie folgte, soweit meine Erfahrung zurückreicht, immer nur dem einzigen Grundsatz: Über respektable Nullen gibt es keine Diskussion [...]. Doch gegenüber jungen Männern mit originaler Schöpferkraft [...] tut die Akademie alles [...], um den Kampf aussichtslos zu machen. [...] Ich ziehe daraus den Schluß, daß die Royal Academy in ihrer gegenwärtigen Verfassung eine permanente Beleidigung der Kunst darstellt."

Die Akademie als "Beleidigung der Kunst" - es wäre eine eigene Aufgabe, darzulegen, wie es zu dieser negativen Einschätzung kommen konnte. Nikolaus Pevsner gibt in seiner facettenreichen *Geschichte der Kunstakademien* wichtige Hinweise dafür.

Ich konzentriere mich, der eingeschränkten Problemstellung entsprechend, darauf, diesen negativen - und, wie es scheint, naheliegenden - Bestimmungen, mit Skizzen aus verschiedenen historischen Bereichen, einige positive Aspekte entgegenzusetzen.<sup>2</sup>

Die früheste bekannte Verbindung zwischen einem bildenden Künstler und der Bezeichnung "Akademie" erscheint auf sechs Stichen mit verschlungenen Schnurmustern und einem, der ein bekränztes Mädchen im Profil zeigt, die sämtlich, in unterschiedlicher Anordnung und mit verschiedenartigen Abkürzungen, die Inschrift "Academia Leonardi Vinci" tragen.

Diese *Akademie Leonardo da Vinci* ist, wie andere Renaissance-Akademien auch, höchstwahrscheinlich kaum mehr als eine zwanglose Vereinigung von Gelehrten, von Amateuren, von Mäzenen gewesen. Daß Leonardo der Förderer, wenn nicht sogar der Gründer der Mailänder Gruppe gewesen zu sein scheint, deutet aber auf eine spezielle Aufgabe dieser Akademie hin, die Aufgabe einer Nobilitierung der bildenden Kunst. Dies war auch das Ziel der im sogenannten *Libro della Pittura* zusammengefaßten Kunsttheorie Leonardos. Die Malerei sollte aus dem Bereich der bloß handwerklichen Geschicklichkeit in den Rang einer Wissenschaft erhoben werden.<sup>3</sup> Für diese "Wissenschaft von der Malerei" wollte Leonardo die Grundsätze formulieren.

Mit solcher Erhebung wurde jedoch der Künstler seinem bisherigen sozialen Ort in den Zünften entfremdet und mußte ein neues Verhältnis zu seinen Auftraggebern finden. Damit ist eine der Aufgaben von Akademien, und vermutlich schon der Leonardo-Akademie, benannt: Sie dienen dem Diskurs über Kunst mit den maßgeblichen Personen, der Urteilsfin-

<sup>2</sup> Das Folgende nach N. Pevsner (wie Anm. 1), S. 41f.

<sup>3</sup> Vgl. Rudolf Kuhn, "Leonardos Lehre über die Grenzen der Malerei gegen andere Künste und Wissenschaften. Beschreibung seiner Lehre mit Übersetzung herausgehobener Texte", in *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 33 (1988), S. 215-246.

dung, der Aufstellung von Kriterien. Und es wird deutlich, daß die eingangs genannten Angriffe auf die Akademie im Namen der Freiheit des genialen Individuums als selbstverständliche, nicht mehr reflektierte Voraussetzung die Erhebung der bildenden Künste über das bloße Handwerk hat, wie sie eben in diesen ersten Akademien geleistet wurde.

Die andere, und zunehmend wichtiger werdende Aufgabe der Akademie, die Erziehung des künstlerischen Nachwuchses, wird faßbar erst in einer bescheidenen Institution in Rom. Ein Stich Agostino Venezianos<sup>4</sup> trägt die Inschrift: "Academia di Bacchio Brandin in Roma in Luogo detto Belvedere" und das Datum 1531. Er zeigt die "Akademie" des florentinisch-römischen Bildhauers, Zeichners und Architekten Baccio Bandinelli, einen kleinen Raum im Belvederehof des Vatikan. An einem Tisch arbeiten, beim Schein einer Kerze, sieben Künstler. Rechts zeichnet ein älterer Mann, ein anderer neben ihm hält die manieristische Statuette eines weiblichen Aktes in Händen, ein Junge schaut ihm über die Schulter. Auch zwei der vier jungen Künstler links zeichnen, offenbar die männliche Aktstatuette, die auf dem Tisch steht. Ähnliche Statuetten stehen auf dem Sims vor der Wand, zusammen mit verschiedengeformten Gefäßen und einem Buch. Alle Bildgegenstände werfen klar begrenzte Schatten.

Ein zweiter Stich<sup>5</sup> zeigt ein vergleichbares Interieur. Er trägt - im aufgeschlagenen Buch rechts oben - die Inschrift "Baccius Bandinellus inven. Enea Vigo Parmegiano Sculpsit" und stellt, gestochen von Enea Vico, Baccio Bandinellis "Akademie" in Florenz dar. Zwei Gruppen von Künstlern sind nun zu sehen. Die rechte, um einen Tisch versammelt, gliedert sich in eine Dreifigureneinheit von Zeichnenden und in eine Mehrfigurengruppe von Betrachtenden und Diskutierenden, darunter drei älteren, würdig aussehenden Männern, von denen einer wohl als der Bildhauer Baccio Bandinelli selbst gelten darf. Eine zweite Gruppe, links, ordnet sich um einen Kamin. Einer zeichnet, andere schauen zu oder denken nach, ein Älterer scheint über seinem Zeichenbrett eingeschlafen. Auf dem Steingesims vor der Rückwand stehen und liegen männliche Torsos, Bücher, die Büste eines römischen Kaisers, dazu im Halbschatten ein Pferdekopf und ein Widderkopf. Den unteren Saum des Vordergrundes besetzen locker aneinandergereihte Skelett-Teile, Beckenknochen, Totenköpfe, ein Brustkorb, dazu wiederum fragmentierte Statuetten und ein schlafender Hund.

Es herrscht eine Atmosphäre angespannter Arbeit, aber in einem eher unruhigen Ambiente. Mehrere Lichtquellen lassen scharf konturierte Schlagschatten entstehen, die sich zu eigenwertigen Dunkelformen ausprägen.

Beide Stiche geben uns einen Einblick in die Arbeit der damals "Akademie" genannten bescheidenen Institutionen. Diese Arbeit konzentrierte sich auf das Zeichnen, das Zeichnen nach Statuetten, die ihrerseits Skulpturen der Antike in die Erinnerung rufen und variieren. Zum Zeichnen aber kommen hinzu Bücher als Repräsentanten der Theorie, es kommt hinzu das Gespräch, die Diskussion über Kunst.

Der zweite, später entstandene, um 1550 zu datierende Stich unterscheidet sich vom ersten, der, wie erwähnt, das Datum 1531 trägt, auch durch die Einführung von Skeletten, was

<sup>4</sup> Abgebildet in N. Pevsner (wie Anm. 1), S. 53.

<sup>5</sup> Abgebildet ebda., S. 55.

auf das Studium der Anatomie verweist. Die fast aufdringlich wirkenden Schlagschatten bringen die Lehre der Perspektivkonstruktion, die sich ja auch in der Schattenprojektion bewähren kann, zur Anschauung. Eigentümlicherweise aber haben die intensiv Zeichnenden auf dem zweiten Stich kein Modell, keine Statuette mehr vor Augen. Sie scheinen aus der Vorstellung heraus zu zeichnen - und damit wird, so ist zu vermuten - angespielt auf eine Differenzierung im Begriff des Disegno, auf eine Scheidung in "inneren" und "äußeren" Disegno, die für die akademische Theorie von großer Bedeutung wurde. Ich komme darauf zurück.

Wichtig ist bei den gezeigten Stichen auch, zu erkennen, daß in diesen "Akademien" kein eigentlicher Unterricht erteilt wurde. Es herrschte kein Lehrer-Schüler-Verhältnis, vielmehr sehen wir jüngere und ältere Künstler und vielleicht auch einige humanistische "Dilettanti", Kunstfreunde, zum gemeinsamen Tun und Gespräch versammelt.

Dies änderte sich erst durch das Wirken Giorgio Vasaris, des berühmten Architekten, Künstlerbiographen und Malers. Vasaris *Accademia del Disegno* steht am Beginn der Entwicklung moderner Kunstakademien. Ihr Ziel war ein doppeltes: ein repräsentatives, nämlich die Errichtung einer Gesellschaft der führenden Florentiner Künstler unter der besonderen Schirmherrschaft des Großherzogs - und ein pädagogisches, nämlich die Ausbildung von Anfängern, der Unterricht. Diese Ausbildung sollte aber die Werkstättenausbildung nicht ersetzen, sondern meinte ergänzende Kurse, vor allem zur Unterrichtung in der Kunst des "Disegno", und Vorlesungen, etwa über Geometrie, Anatomie, Perspektive. Es wäre ein eigenes Thema, die Geschichte des akademischen Unterrichts zu verfolgen; ich beschränke mich auf den Hinweis, daß das Zeichnen in dessen Zentrum blieb, ergänzt durch theoretische Fächer.

Der Zeichenunterricht wurde nach seinen Schwierigkeitsgraden eingeteilt in Zeichnen nach Zeichnungen, Zeichnen nach Gipsabgüssen und, seit dem frühen 17. Jahrhundert, Zeichnen nach dem lebenden Modell. Diese Aufteilung zeigt der Kupferstich Claude-Nicolas Cochins d. J.<sup>6</sup> für den Artikel *Dessin* in Diderots und D'Alemberts *Encyclopédie* von 1763: Links das Kopieren von Zeichnungen, in der Mitte das Zeichnen nach einem Gipsabguß und rechts die zeichnerische Wiedergabe eines Aktmodells. (In der "Akademie" Bandinellis zeichnete man noch nicht nach dem lebenden Modell.)

Eine ähnliche Aufteilung veranschaulichen die lavierten Blätter Augustin Terwestens<sup>7</sup> von 1696, die fünf Räume der Berliner Akademie darstellen: links oben das Atelier für das Zeichnen nach dem Gipsmodell, daneben die Klasse für Zeichnen nach Zeichnungen, in der Reihe darunter links die Anatomie-Vorlesung, rechts der Kurs zur Perspektivlehre, und ganz unten der Versammlungsraum. Eine lebhafte Kunstdiskussion ist hier zugange. Ein Bücherschrank (links), ein Schrank für Zeichnungsmappen (rechts), Zeichnungen und Gemälde an den Wänden und Büsten beschreiben den geistigen Horizont und das Arbeitsfeld der Akademie.

---

<sup>6</sup> Abgebildet ebda., S. 116.

<sup>7</sup> Abgebildet ebda., S. 122.

Einen hohen Grad analytischer Differenzierung erreichte die akademische Ausbildung während des französischen 19. Jahrhunderts.<sup>8</sup> Von Ary Scheffer, einem Schüler Marcel Guérins - seine Mitschüler waren Delacroix und Géricault -, stammt eine *Étude d'après la bosse* aus dem Jahre 1806, aufbewahrt im Museum zu Dordrecht. Sie ist Ergebnis der zweiten Stufe der Ausbildung im Zeichnen. Auf das Zeichnen nach Zeichnungen folgte, wie erwähnt, das Zeichnen nach Gipsabgüssen, hier nach dem sandalenbeschuhten Fuß des Abgusses einer antiken Statue. Bewältigung der plastischen Modellierung durch Licht und Schatten war hier die bildnerische Aufgabe. Sorgfältig werden in dieser Bleistiftstudie die Schatten nach ihren Dunkelheitsgraden gestuft, werden Lichtsäume und Reflexlichter ausgespart. Die Schraffurlinien dienen dabei auch durch ihre wechselnde Richtung und Kurvierung der Körpermodellierung.

Die dritte Stufe war dann das Zeichnen nach dem lebenden Modell. Auch hier kam es, wie die Kohlezeichnung von Jean Jacques Henner aus der Zeit um 1850 (aufbewahrt im Musée Henner in Paris) erkennen läßt, auf die genaue Fixierung der Schatten und Halbschatten und auf die Präzision der Konturen an. Das männliche Aktmodell variiert die Haltung einer antiken Statue, mit prägnanter Unterscheidung von Stand- und Spielbein, angespanntem und entspanntem Arm, der in dieser Schülerzeichnung freilich etwas unmotiviert hinter dem Rumpf verschwindet. Solche Zeichnungen hießen im Französischen schon seit dem 17. Jahrhundert "Académie d'après nature" - der Begriff "Akademie" wurde also mit der Studie, vor allem der Zeichnung nach dem Aktmodell, identifiziert.

Der Lehrer hatte die Aufgabe, die Aktzeichnungen zu korrigieren, vornehmlich Proportionsfehler zu berichtigen. In der Tat machen sich Fehler in der Abschätzung der Größenverhältnisse beim menschlichen Leib schneller und auffälliger bemerkbar als bei anderen Motiven. Dies gründet in der Vertrautheit mit dem eigenen Leib. Während der "séances de correction" ging der Lehrer von Schüler zu Schüler und brachte seine Korrekturen an - auf je eigene Weise, Ingres etwa durch Ritzen mit dem Fingernagel, Thomas Couture mit schnellen, sicheren Strichen, wie seine Korrektur an der Studie nach einem weiblichen Aktmodell des amerikanischen Bildhauers Edward V. Valentine von 1860 bezeugt (aufbewahrt im Valentine-Museum in Richmond, Virginia).

Erst wenn der Schüler das Zeichnen beherrschte, wurde er zum Malen zugelassen. Ich gehe darauf nicht weiter ein, komme vielmehr auf die akademische Theorie des "Disegno" zurück.

Ende 1562 oder Anfang 1563 forderte die neugegründete *Accademia del Disegno* in Florenz ihre Mitglieder auf, für die Körperschaft ein Amtssiegel zu entwerfen.<sup>9</sup> Auch Benvenuto Cellini, der berühmte Goldschmied, beteiligte sich an diesem Siegel-Wettbewerb. Die in der

<sup>8</sup> Vgl. zum Folgenden Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London 1971, vor allem S. 24f. u. 36f. - Die besprochenen Werke dort reproduziert auf den Abb. 5, 9 u. 13.

<sup>9</sup> Das Folgende nach Wolfgang Kemp, "Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607", in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19 (1974), S. 219-240. Zitate, Hinweise und Abbildungen auf den S. 220, 221, 222, 226, 229 u. 230.

Münchener Graphischen Sammlung aufbewahrte Tusche-Zeichnung darf als sein endgültiger Entwurf angesehen werden. Sie zeigt den über die Pythonschlange triumphierenden Apoll, ein Motiv, das in Florenz nicht neu war. Domenico Poggi, ein Künstler, der sich gleichfalls am Wettbewerb beteiligt hatte, schuf 1559 eine Marmorstatue, die heute in den Boboli-Gärten zu Florenz steht und die Herzog Cosimo I. als Apollo darstellt. Auch die offizielle Beischrift zu Cellinis Entwurf nahm Bezug auf den Medici-Herzog. Cellinis Kommentar schlägt dann die Brücke vom Apoll zum "Disegno" als dem zentralen geistigkünstlerischen Konzept der Akademie: "Der große Planet der Sonne ist allein die Leuchte des Universums, und die Alten und unsere Vorfahren bildeten und stellten ihn vor unter der Gestalt des Apollo. Als nach der großen Wasserflut, welche die ganze Erde bedeckte, alle Gewässer an ihrem Ort zurückgekehrt waren, blieb ein dichter Nebel, der die Erde nicht Frucht treiben ließ; aber die Sonne traf ihn so mit der Kraft ihrer Strahlen, daß sie denselben auflöste. Daher bildeten die Alten Apollo mit Bogen und Pfeilen, mit denen er die Schlange Python tötete, denn so nannten sie fabelhafterweise jenen dichten Nebel. Und so habe ich ihn gezeichnet, in der Meinung, unsere Accademia del Disegno sei dieses schönen Sinnbilds würdig; denn so wie jener die wahre Leuchte des Universums, so ist der Disegno das einzige und wahre Licht aller Handlungen des Menschen in jedem Geschäft. Denn der Disegno ist von zweierlei Art. Die erste ist die, welche in der Einbildung (imaginativa) geschieht, die zweite geht aus der ersten hervor und zeigt sich in Linien und hat den Menschen so kühn gemacht, daß er es unternahm, mit dem großen Vater Apollo zu wetteifern, welcher Pflanzen und Gräser und Blumen und Tiere entstehen läßt, alles wunderbare Dinge und Zierden unserer Erde."

Benvenuto Cellini weitete die Deutung des Disegno ins Kosmische, in der Trennung zweier Arten des Disegno schloß er an Antonfrancesco Donis Traktat *Il Disegno* von 1549 an. Auch Giorgio Vasaris Einleitung zu den künstlerischen Techniken in der zweiten Ausgabe seiner Künstler-Biographien lebt von solcher Scheidung eines "inneren" und "äußeren" Disegno: "Der Disegno, der Vater unserer drei Künste, der aus dem Intellekt hervorgeht, schöpft aus vielen Dingen ein Allgemeinurteil (giudizio universale), gleich einer Form oder Idee aller Dinge der Natur, die in ihren Maßen überaus regelmäßig ist. So kommt es, daß der Disegno nicht nur in den menschlichen und tierischen Körpern, sondern auch in den Pflanzen, Gebäuden und Bildwerken das Maßverhältnis der Teile zueinander und zum Ganzen erkennt. Und da aus dieser Erkenntnis ein gewisses Bild und Urteil entsteht, das im Geist die später mit der Hand gestaltete und dann Zeichnung genannte Sache formt, so darf man schließen, daß der Disegno nichts anderes sei, als eine anschauliche Gestaltung und Klarlegung jenes Bildes, das man im Sinn hat und das man im Geist sich vorstellt und in der Idee hervorbringt."

Wie aber ist die Übersetzung des "inneren" Disegno in die äußere Zeichnung, in das Erscheinungsbild zu denken? Diese Umsetzung bedarf der Auswahl aus den Möglichkeiten der Natur. Damit kommt die Rede auf die "Auswahl-Theorie".

Nach einer schon im Altertum weit verbreiteten und in den Kunsttraktaten seit dem 15. Jahrhundert immer wiederholten Legende soll der Maler Zeuxis von fünf ausgesuchten

weiblichen Modellen die jeweils schönsten Körperteile für ein Gemälde der Helena verwendet haben.

Diese antike Erzählung zeigt auch ein Fresko Vasaris, mit dem er, innerhalb eines ganzen Zyklus, der der Selbstdarstellung und der Preisung des Künstlertums galt, eine Sala seines Florentiner Hauses im Borgo Santa Croce, vermutlich nach 1561, ausmalte. Rechts werden, durch einen tonnengewölbten Raum, die Modelle herangeführt, links findet die Auswahl statt. Drei Modelle, nackt oder sich entkleidend, dienen dem Maler als Vorbilder für sein Gemälde, an dem er arbeitet, einem Bild der Göttin Diana. Der Maler trägt die Züge Vasaris. In den beiden Räumen sind somit "Natura" (rechts) und "Ars" (links) symbolisiert. Im Mittelgrund des rechten steht eine vielbrüstige Herme der Diana Ephesia als Allegorie der "Natura", im linken Raum vollzieht sich die Auswahl der Natur zur Kunst der Malerei. In der Mitte aber steht, als männliche Aktstatue, in einer Nische, eine Allegorie des "Disegno", der die Vermittlung von Natur zur Kunst leistet.

"Akademische" Kunst arbeitet nach genau formulierten Regeln. Die Regelmäßigkeit der Kunst wie der kunsttheoretische Diskurs kulminierte in der Pariser Akademie des 17. Jahrhunderts.

In den Jahren 1660/61 malte Charles Le Brun das Bild der *Famille de Darius*, ein großformatiges, 2,98 zu 4,53 Meter messendes Werk, und zwar im Auftrag Ludwigs XIV.<sup>10</sup> Dargestellt ist, als Anspielung auf die hochherzige Gesinnung Ludwigs, jene Episode, in welcher Alexander der Große nach dem Sieg bei Issus gemeinsam mit seinem Freunde Hephaestion das Zelt der persischen Königinnen und ihres Gefolges betritt und Sysigambis, die Mutter des Darius, irrtümlicherweise dem Hephaestion huldigt; während dieser jedoch zurückweicht, erklärt Alexander beschwichtigend, die Königin habe sich nicht geirrt, denn auch Hephaestion sei Alexander. Dies komplexe Geschehen ist mitsamt den vielfältigen Gemütsbewegungen der einzelnen Personen anschaulich zu einer Einheit vereinigt.

Die klassizistische Theorie von Charles Perrault akzentuierte diese Einheit als Einheit des Ortes und Einheit der Zeit. In seiner *Querelle des Anciens et des Modernes* stellt er fest, es wäre dies Bild ein "véritable poème", in dem alle Regeln beachtet seien. Die Einheit des Ortes stelle das Zelt dar, wo sich nur die Personen befänden, die sich dort aufhalten dürften. Die Einheit der Zeit sei verankert im Ausspruch des Alexander. Die Vielfalt dagegen zeige sich in den verschiedenen Haltungen der Personen und im Ausdruck ihrer unterschiedlichen Gemütsbewegungen.

Le Bruns Bild galt lange als eines der berühmtesten Werke des 17. Jahrhunderts. Es wurde wiederholt nachgestochen. Le Brun verdankte diesem Bild seine Berufung zum Ersten

---

<sup>10</sup> Vgl. zum Folgenden Max Imdahl, Exkurs 2 zu *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences. Par M. Perrault de l'Académie Française*, mit einer einleitenden Abhandlung von H. R. Jauss und kunstgeschichtlichen Exkursen von M. Imdahl, München 1964 (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste, 2), S. 68. - Das Bild Le Bruns reproduziert in Hans Körner, *Auf der Suche nach der "wahren Einheit". Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert*, München 1988, Abb. 12.

Hofmaler. Es befand sich im Grand Cabinet du Roy der Tuileries, im Schloß von Versailles, im Louvre, und nun wieder in Versailles. Es kann als ein Hauptbeispiel "akademischer Malelei" betrachtet werden.

Mit der Beschreibung des Le Brun'schen Bildes durch Charles Perrault ließe sich vergleichen die Beschreibung des Bildes der *Mannalese* von Nicolas Poussin durch Charles Le Brun selbst. Der Maler übernimmt die Kategorien der klassizistischen Kunsttheorie.

Le Brun, seit 1664 das Haupt der Pariser *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, analysierte das Bild Poussins in einer Sitzung der Akademie am 5. November 1667. Er hob dabei rühmend hervor, daß Poussin einige antike Figuren zum Vorbild genommen habe, und würdigte darüberhinaus den Stil dieses Bildes als eine Synthese der besten Leistungen von Raffael, Tizian und Veronese - ein eklektizistischer Gedanke, der einer akademisch-klassizistischen Theorie besonders wert ist. Bei Raffael sei die "Grandeur" der Konturen zu finden und die richtige Art, sie zu zeichnen, dazu der natürliche Ausdruck der Gemütsbewegungen, der "passions", ferner die noble Art, die Figuren zu bekleiden. Tizian exzellierte in der Harmonie der Farben, Veronese in der Leichtigkeit der Pinselführung. Poussin aber verbinde alles dies. Es bleibt jedoch die Frage, ob Le Brun dem Werk Poussins damit wirklich gerecht geworden ist.

Vor allem aber komme es auf die Zeichnung an. In einem späteren Vortrag legte Le Brun dar, daß die Zeichnung allein die Wahrheit der Dinge, die Farbe dagegen nur das Unwesentliche an ihnen ausdrücke.

Die These vom Vorrang der Zeichnung gehört zu den Dogmen der akademischen Kunsttheorie. Schon bei Vasaris und Cellinis Disegno-Theorien wurde dies deutlich. Und über dieser Frage kam es jedoch auch zum Bruch innerhalb der akademischen Systematik der Pariser Institution.

Albert Dresdner schildert in seinem Buch *Die Entstehung der Kunstkritik*<sup>11</sup> anschaulich die Erörterungen der Französischen Akademie zu diesem Punkt. Ich folge ihm eine Strecke weit und setze ein beim Jahre 1667: "Als in der Diskussion, die sich an Nicolas Mignards Vortrag über ein Madonnenbild Raffaels anschloß, ein Mitglied der Akademie sich erlaubte, gegen das Bild in koloristischer Hinsicht einen Tadel auszusprechen und demgegenüber Tizians Leistungen hervorzuheben, wurde es durch die Entscheidung der Akademie dahin zu rechtgewiesen, daß man, wenn man Gemälde nach der wahren und natürlichen Darstellung der Gegenstände zu beurteilen habe, Tizians Arbeiten mit denen Raffaels nicht in Vergleich stellen könne, da Tizian dem Glanz der Farbe zuliebe die Wahrheit preisgegeben habe.

Es ist nicht ausgeschlossen, daß es diese Kritik des Kolorismus gewesen ist, durch die Roger de Piles sich zu einer Gegenäußerung herausgefordert fühlte. Der 1635 geborene Roger de Piles hatte sich auf mehreren Reisen eine Übersicht über das europäische Kunstschaffen erworben und, darauf aufbauend, eine eigene, selbständige Meinung in Grundfragen der Kunst gebildet.

---

<sup>11</sup> Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*, (1. Aufl. 1915), 2. Aufl. München 1968, S. 93-99.

1668 gab de Piles eine französische Übersetzung des lateinischen Lehrgedichtes über die Malerei seines Freundes DuFresnoy heraus, die er mit eigenen Erläuterungen begleitete. Darin erwies er sich in den Hauptpunkten als korrekter Anhänger der akademischen Doktrin, zur Frage des Kolorismus aber bezog er entschiedene Stellung, indem er die Wirkungen von Licht und Schatten, ihre Berechnung und Abstimmung für das spezifische, nur ihr eigene Kunstmittel der Malerei erklärte, während sie alle anderen Elemente mit anderen Künsten oder Wissenschaften gemein habe. Zur Zeichnung z.B. bedürfe man der Anatomie, aber das 'tout-ensemble', die durch das Helldunkel geschaffene Bildeinheit, gehöre der Malerei allein an. Die Zeichnung besitze nach ihm insofern überhaupt keine selbständige Existenz in der Malerei, da sie der Farbe bedarf, um in Erscheinung zu treten. (In der Tat bedarf ja jeder Strich des Pinsels oder eines Stiftes eines Farbmittels, auch das Grau eines Graphitstifts, auch das Rotbraun des Rötels sind ja Farben.) Meister des Kolorismus seien, so de Piles, an erster Stelle Tizian, neben ihm Veronese und Tintoretto, Rubens und van Dyck.

Das war die Ketzerei, aus der ein langer und scharfer Kampf um die Bewertung der künstlerischen Elemente und die Bildung des Kunsturteils entbrannte."

Die Sachlage wurde weiter dadurch verschärft, "daß ein Mitglied der Akademie selbst de Piles' Partei ergriff. Es war der jüngere Blanchard, der in der Sitzung vom 7. November lebhaft für die Würde der Farbe eintrat und die zugespitzte Definition aufstellte, die Zeichnung gebe nur die vernünftige Möglichkeit, die vollendete Farbe hingegen immer die Wahrheit. Das war offene Auflehnung gegen die reine Lehre, die nicht zu dulden war; und als Le Brun der wegen Krankheit den Sitzungen der Akademie hatte fernbleiben müssen, die Leitung der Konferenzen wieder übernahm, ließ die Zurechtweisung nicht auf sich warten. Nachdem J. B. de Champaigne junior gegen Blanchard polemisiert und die Gegendefinition gegeben hatte, die Form sei die Wahrheit, die Farbe aber nur ein Accidens, eignete sich Le Brun, ex cathedra loquens, diese Auffassung an, indem er sich bis zu der Behauptung verstieg, ohne die Zeichnung würden die Maler im Range nicht über den Farbenreibern stehen. - Allein, die Gegenpartei ließ sich diesen Machtanspruch nicht aufzwingen. Im November 1672 trat Blanchard nochmals für seine Auffassung ein. Im folgenden Jahre aber erschien de Piles selbst wieder auf dem Kampfplatz und gab der Sache eine neue Wendung, indem er den Horizont der Streitfrage erweiterte.

Im *Dialogue sur le coloris* von 1673 ging er nun angriffsweise gegen die Akademie vor und stellte dem bewunderten Vorbild der Akademie, Poussin, - nicht etwa Tizian oder überhaupt die Venezianer - sondern Rubens entgegen, Rubens, der für die Orthodoxie als 'mauvais genre' galt. Der ganze zweite Teil des *Dialogue* ist ein Preislied auf die Meisterschaft des Rubens, und de Piles war sich der Tragweite dieser Stellungnahme sehr wohl bewußt, denn er zog die Möglichkeit in Betracht, daß die Akademie seine Ansichten verwerfe. Ja, fragt er, wäre es denn ein Verbrechen, trotzdem darauf zurückzukommen und seine Gründe vorzutragen?"

Damit ist die Frage aufgeworfen, wem das Recht des Urteils in Kunstdingen zuzuerkennen sei, der Autorität einer Akademie und der von ihr geformten Künstler, dieser staatlich

organisierten und sanktionierten Institution - oder einem Laien, der auf dem Recht seiner freien Meinung besteht?

De Piles aber verfolgte die Konsequenz seines Ansatzes weiter. Nun geht es nicht mehr um die Entgegensetzung von Zeichnung und Farbe. In seiner nächsten Schrift, den 1677 erschienenen *Conversations sur la Couleur*, stellt er die von der Akademie bei allen Gelegenheiten gepredigte unbedingte Verbindlichkeit des antiken Vorbilds für den Maler in Abrede. Gerade das einseitige Studium der Antike sei es, das Poussin als Maler verdorben habe (aber darin verblieb de Piles selbst in der einseitigen Beurteilung dieses großen Künstlers!). "Es wäre zu wünschen gewesen", schrieb de Piles, "daß Poussin sich mehr vermenschlicht hätte (humanisé) [...]. Es ist nicht nötig, immer unter den Göttern und in Griechenland zu sein; man möchte sich auch einmal in bekanntem Lande finden [...]."

Damit ist das Konzept für eine neue, der Gegenwart und der Realität zugewandte Malerei angedeutet, und einige Jahre später, in seiner *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres* von 1681, präziserte de Piles seine Auffassung nach zwei Hinsichten zu unterschiedenen Gegenpositionen zur akademischen Lehre. Die Akademie hatte künstlerisches Schaffen wie Kunsturteil gleichermaßen an ein festes Regelschema binden wollen - de Piles erklärte nun, daß Natur, Genie, Universalität der Begabung über den Regeln stünden und daß nicht die Kenntnis toter Regeln, sondern das lebendige Genie die Fähigkeit verleihe, schöne Werke hervorzubringen. Damit ist aber auch eine neue Weite der Wertschätzung erschlossen: "Raffael, Tizian, Correggio, die Carracci, sie alle hätten ihre Vorzüge und Stärken - aber man dürfe sich nicht auf einen dieser Meister und seinen Stil so blind einschwören, daß man die Malerei nur noch von dieser Seite aus sehen kann und darüber die Freiheit verliert, die anderen Künstler zu betrachten und zu prüfen. Zum Kunsturteil bedürfe es vielmehr eines weiten Geistes, kurz: 'es ist vernünftig, alles zu schätzen, was schön ist', und daran dürfe man sich durch kein Vorurteil hindern lassen."

Diesem Gedanken war große Wirkkraft beschieden. Die Relativierung des künstlerischen Vorbildes führte zur Weitung des Horizonts, ohne die eine umfassende Kunstgeschichte nicht formuliert werden kann.

Die "Lehrbarkeit der Kunst" gilt als Grundsatz wie auch als Existenzberechtigung von Akademien. Damit stellt sich auch die Frage nach der Qualifikation von Künstlern als Lehrer wie nach ihrem "Lehrerfolg", die Frage auch nach Selbständigkeit oder Unselbständigkeit ihrer Schüler.

Norbert Knopp erörterte diese Fragen am Beispiel der Münchner Akademie im 19. und frühen 20. Jahrhundert.<sup>12</sup> Er wies dabei auch auf die großen Unterschiede der Künstler als Lehrer hin. Ich referiere einige Ergebnisse seiner Untersuchung: Peter von Cornelius, "dem bedeutendsten Lehrer der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts" in München, "wird oft nachgesagt, daß er seine Schüler zur Unselbständigkeit erzogen hätte. Das mag zwar im großen und

<sup>12</sup> Norbert Knopp, "Kommentare zur Malerei an der Münchener Kunstakademie im 19. Jahrhundert", in *Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München*, hrsg. von Thomas Zacharias, München 1985, S. 223-240. Zitate auf den S. 225 u. 226.

ganzen stimmen, aber die bedeutenderen unter ihnen zeigen doch auch ein eigenes Profil", darunter Wilhelm von Kaulbach und Moritz von Schwind.

Moritz von Schwind und Wilhelm von Kaulbach, Nachfolger im Professorenamt, "hatten kein gutes Verhältnis zur Lehre, Kaulbach wegen seines krankhaften Sarkasmus, Schwind wegen innerer Aversion gegen die Akademie als Institution überhaupt. [...] Der nächste große Lehrer war zweifellos Karl von Piloty. Ihm werden mitreißendes Temperament und Begeisterungsfähigkeit nachgesagt, die seine Jünger beeindruckte. Im Gegensatz zu Cornelius kam es ihm nicht so sehr auf die Vermittlung ethischer Werte an, selbst die effektvolle Theatralik seiner Bildthemen diente dem bravourösen Virtuositentum seiner Malerei: 'Bei Piloty lernte man den Schuß', auf diese Formel brachte es Wilhelm von Trübner. [...] Die spektakulärste Schülerschaft sammelte sich aber bei Franz von Stuck: Albert Weisgerber, Wassily Kandinsky, Paul Klee und sogar noch Josef Albers. Aber gerade in diesem Falle muß man bezweifeln, daß es im Werk oder in der Lehre Stucks grundlegende Impulse für diese Avantgarde-Künstler gegeben hat. Josef Albers jedenfalls äußerte sich sehr zurückhaltend über Stucks didaktische Fähigkeiten, der mit seinen Schülern kaum ein Wort sprach. Zieht man noch in Betracht, daß so unterschiedliche Maler wie Albert Weisgerber, Franz Marc und Leo Putz zumindest zeitweise Schüler des heute kaum mehr bekannten Gabriel Hackl waren und daß Leibl zwar zeitweise bei Piloty studierte, aber doch in stärkster Opposition zu ihm stand, dann kommt man zu dem Schluß, daß selbst eine große Zahl guter Schüler noch nicht unbedingt etwas über die Qualität des Lehrers aussagt. Die Vermutung liegt nahe, daß gerade 'stumme Lehrer' unter Umständen den Gemeinschaftsgeist einer Klasse fördern und die selbständige Orientierung erzwingen. Man könnte in diesen Fällen geradezu von autodidaktischen Gruppen sprechen."

So weit Knopp. Mir erscheint zu dieser Schilderung bemerkenswert, daß sich eine Situation wie die der Münchner Akademie um 1900 sehr wohl mit der Situation einiger Kunsthochschulen unserer Tage vergleichen läßt, soweit ich sie vom Hörensagen kenne: International anerkannte Künstler wirken als "stumme" oder sogar "abwesende" Lehrer, die eigentliche Lernsituation scheint die "autodidaktischer Gruppen" zu sein.

Ein weiteres zentrales Problem "akademischer" Kunst ist die Hierarchie der Gattungen in der Malerei. Auch diese Problematik läßt sich ausschnitthaft am Beispiel der Münchner Akademie des früheren 19. Jahrhunderts beleuchten. Hier war die von den barocken Akademien übernommene Ständeordnung innerhalb der Malerei im Jahre 1808, bei Konstitution dieser Akademie, insofern verschärft, als nun "neben der Historie lediglich die Landschaftsmalerei geduldet wurde, und mit der Schließung selbst dieser Klasse im Jahre 1826 schien die Alleinherrschaft der höchsten Gattung besiegelt zu sein."

Der bedeutende Inhalt, die religiöse, mythologische oder historische Thematik rechtfertigten in erster Hinsicht die Kunst. Sie sollte der Volksbildung, der sittlichen Erziehung des Volkes dienen und gleichzeitig, vielleicht aber auch vor allem anderen, durch allegorische

Überhöhung, dem König und seiner Residenz und Residenzstadt dienen: Dies ist das staatspolitische Motiv zur Akademiegründung und zur Förderung der Künste durch den Hof.<sup>13</sup>

Hinzu kam, daß die Historienmalerei monumental gestalten und Zyklen bilden konnte und damit geeignet war, sich in große architektonische Zusammenhänge einzugliedern. König Ludwig I. sah es als eine wichtige Aufgabe an, als Mäzen das Zusammenwirken der Künste, insbesondere aber das von Architektur und Malerei, nach historischem Vorbild, nämlich nach dem Vorbild der italienischen Kunst, wiederzubeleben und durch den Charakter seiner Aufträge zu steuern.

Johann Georg von Dillis aber hat sich offenbar unter den bevorzugten Klassizisten als erster Professor für Landschaftsmalerei nicht recht wohl gefühlt, denn er trat 1814 zurück, und Wilhelm von Kobell wurde sein Nachfolger, bis - wie erwähnt - 1826 diese Klasse ganz aufgelöst wurde. Dieser Auflösung aber stimmte Dillis selbst zu. Aus Anlaß der Schließung der Landschaftsmalereiklasse schrieb er an König Ludwig I.: "[...] in Erwägung, daß alle unsere Landschaftsmaler, welche eine große Celebrität erhalten haben, das Lehrfach der Landschaftsmalerei gänzlich umgangen haben, so glaube ich, daß es überflüssig sei, für das Landschaftsfach einen eigenen Lehrer anzustellen, sondern der junge Künstler, welcher seine Vorbereitungsclassen mit Nutzen studiert hat, am besten tut, sich die Natur zu seinem Lehrer zu wählen."

Akademische Kunst ist mithin Kunst der Figuraldarstellung und -komposition. Die Landschaft entzieht sich ihren Regeln. Hier wird die "Natur" selbst zum "Lehrer". Und genau danach handelten die großen Landschaftsmaler des 19. Jahrhunderts, die Impressionisten und Nachimpressionisten, die als Freilichtmaler "vor dem Motiv" arbeiteten. In ihrer Malerei aber gewannen die neuen künstlerischen Entdeckungen, die Vergewisserung anschaulicher Wahrheit im Angesicht der Natur, bildnerische Gestalt.

Den großartigen Versuch der Überwindung des Akademischen unter Wahrung der in den Akademien erbrachten Leistungen stellt das "Bauhaus" dar. Es wendet sich gegen den übersteigerten Individualismus und die Anmaßung der Künstler, gegen den Irrationalismus einer Genie-Ästhetik wie gegen die Zerteilung der Künste und ihre Abdrängung in einen Bereich ästhetischer Unverbindlichkeit, gegen die Trennung der Künste in hohe und bloß kunstgewerbliche und fordert eine neue Einheit in der Baukunst als der am stärksten gesellschaftlich verpflichteten Kunst. In seiner Betonung der handwerklichen Ausbildung greift es zurück auf die "Werkstatt" gegen den Dünkel der "Akademien".

Im *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar*<sup>14</sup> formulierte Walter Gropius im April 1919 als "Ziele des Bauhauses": "Das Bauhaus erstrebt die Sammlung alles künstlerischen Schaffens zur Einheit, die Wiedervereinigung aller werkkünstlerischen Disziplinen - Bildhauerei, Malerei, Kunstgewerbe und Handwerk - zu einer neuen Baukunst als deren unablösliche Bestandteile. Das letzte, wenn auch ferne Ziel des Bauhauses ist das Einheits-

<sup>13</sup> Im Folgenden nach N. Knopp, ebda., S. 234-236.

<sup>14</sup> Zit. nach Hans M. Wingler, *Das Bauhaus. 1919-1933 Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, (1. Aufl. 1962), 2. Aufl. Braunschweig 1968, S. 40f.

kunstwerk - der große Bau -, in dem es keine Grenze gibt zwischen monumentaler und dekorativer Kunst. - Das Bauhaus will Architekten, Maler und Bildhauer aller Grade je nach ihren Fähigkeiten zu tüchtigen Handwerkern oder selbständig schaffenden Künstlern erziehen [...]."

Im Abschnitt "Grundsätze des Bauhauses" heißt es: "Kunst entsteht oberhalb aller Methoden, sie ist an sich nicht lehrbar, wohl aber das Handwerk. Architekten, Maler, Bildhauer sind Handwerker im Ursinn des Wortes, deshalb wird als unerläßliche Grundlage für alles bildnerische Schaffen die gründliche handwerkliche Ausbildung aller Studierenden in Werkstätten und auf Probier- und Werkplätzen gefordert. [...] Die Schule ist die Dienerin der Werkstatt, sie wird eines Tages in ihr aufgehen. Deshalb nicht Lehrer und Schüler im Bauhaus, sondern Meister, Gesellen und Lehrlinge [...]." (Dieser "romantische Zug" wird anschauliche Gestalt auch in Lyonel Feiningers Holzschnitt der *Kathedrale*, der das Manifest und Programm von Walter Gropius begleitete.)

Als Charakteristika der Lehre werden an erster Stelle erwähnt: "Organisches Gestalten, aus handwerklichem Können entwickelt" und "Vermeidung alles Starren; Bevorzugung des Schöpferischen; Freiheit der Individualität, aber strenges Studium". Damit suchte das Bauhaus eine Synthese aus schöpferischer Freiheit und entschiedener Verpflichtung zu genauem und umfassendem Studium, zu differenzierter handwerklicher, zeichnerischer, malerischer und wissenschaftlich-theoretischer Ausbildung.

Das Bauhaus blühte in den zwanziger Jahren in Weimar und Dessau. Es scheiterte an den politischen Verhältnissen, die Versuche seiner Fortführung an den veränderten industriellen Bedingungen, aber auch daran, daß sich kein ähnlich brillanter Lehrkörper mehr zur Zusammenarbeit bereitfand - es waren ja Künstler wie Kandinsky, Klee, Schlemmer, Gropius, Mies van der Rohe, um nur die bedeutendsten zu nennen, die am Bauhaus wirkten. Damit war auch eine gewisse Fixierung auf eine bestimmte Stilsituation mitgegeben. Anderes, besonders die Rationalisierungstendenzen in der Nachfolge der Bauhausarchitektur, ist auch entschieden negativ zu bewerten. Freilich ist aber immer wieder auf die strenge Schönheit der Bauten der Bauhausarchitekten selbst hinzuweisen. Mir scheinen in der Idee der Bauhauslehre Elemente enthalten, die fruchtbarer sein könnten als diejenigen, die in einigen Kunsthochschulen von heute zur Geltung kommen, und die, vor allem was den Genie-Kult gewisser Künstler betrifft, viel mehr mit dem 19. Jahrhundert zu tun haben als mit der Nüchternheit des "Bauhauses".

Was meint "akademisch" in der Bildenden Kunst?

Akademische Kunst gibt nach Regeln die menschliche Figur wieder, gespeist vom Vorbild der Antike. Damit ist eine Gattungsbegrenzung ausgesprochen. Akademische Kunst ist Figuralkomposition, ist "Historienmalerei", Malerei mit "bedeutenden" Themen. Es ist damit auch eine historische Eingrenzung gesetzt. Akademische Kunst ist neuzeitliche Kunst, Kunst, die sich orientiert am Vorbild der Natur.

Aber nicht alle neuzeitliche Figuralmalerei ist "akademisch" (so auch nicht die Malerei Poussins, des bewunderten Vorbildes der Französischen Akademie). In der akademischen Kunst verhärtet sich die Regel zur Normierung, ja zum Dogma. Akademische Kunst sucht in Normen eine letzte Sicherheit und muß darin der Unmittelbarkeit, des spontanen Ausdrucks eines Inneren verlustig gehen.

Die Suche nach Sicherheit in Normen kann sich lösen vom historischen Umfeld: Es gibt auch eine "akademische" abstrakte Kunst.

Akademische Kunst ist intellektuelle, begriffsorientierte, linienbestimmte Kunst, glaubt dem sinnlichen Schein, der Farbe, widerstehen zu müssen.

In der intellektuellen, "wissenschaftlichen" Haltung konnte sich Kunst aus der Enge des Handwerks befreien, in ihr konnte sie die "Lehrbarkeit" der Kunst begründen. Aber solche Begriffsgläubigkeit führte zu dogmatischer Verengung - und nur in einem ständigen Reformprozeß können Akademien überhaupt am Leben bleiben.

Das theoretische Element akademischer Kunst äußerte sich im Diskurs über Kunst, in der Aufstellung von Kriterien, in der Suche nach dem begründeten Kunsturteil. So lebt alle Kunstkritik vom "Akademischen" in der Kunst. Die Fixierung akademischer Kunst auf ausgewählte Vorbilder beförderte - in der Opposition dagegen - die Weitung auf das Ganze der Kunst - so lebt auch die Kunstgeschichte als Wissenschaft direkt und indirekt vom Akademischen in der Kunst.

Bildende Kunst muß bis zu einem gewissen Grade "akademisch" sein - und muß ständig das "Akademische" in sich überwinden.

## Diskussion:

**Walter Salmen:** Ich möchte mir erlauben, eine Anregung für ein interdisziplinäres Forschungsprojekt in Anknüpfung an Ihre Ausführungen hier vorzutragen. Sie schlossen mit dem Satz: "Akademische Kunst sucht Sicherheit in Normen", und das gilt für die Bildende Kunst. Und nun möchte ich behaupten: Das gilt auch für die *ars saltatoria*. Sie haben über Le Brun gesprochen, und der steht hier in einem gewissen Zusammenhang. Warum? Ludwig XIV. hat bekanntlich eine *Académie de la danse* gegründet, ihr aufgegeben, ein Normensystem verbindlich zu machen und als Experten den sogenannten akademischen *Maitre de la danse* herausgestellt, der dann in der Hofkultur des späten 17. und 18. Jahrhunderts diesen Normenkodex zu lehren hatte. Nun steht in verschiedenen Traktaten, namentlich des frühen 18. Jahrhunderts, daß darstellende Künstler (Schauspieler, Sänger und insbesondere Tänzer) sich am Beispiel antiker Skulpturen auszurichten hätten. Ihr Studium sei sozusagen der Eingang in die *ars saltatoria* und damit in diesen Normenkodex. Bei verschiedenen Bildern, die Sie gezeigt haben, wurde ganz klar, daß die in ihnen abgebildeten Idealtypen sich fixiert z. B. als dritte Position (die jeder Ballettänzer in dieser Zeit zu lernen hatte) oder als zweite wiederfinden. Und aus dieser Haltung wurde eine entsprechende Beweglichkeit entwickelt. Diese Brücke ist bislang in der Forschung noch nicht begangen worden, und ich meine, hier sollte einmal etwas geschehen.

**Lorenz Dittmann:** Ja, die Suche nach strenger Normierung ist bei Le Brun sehr deutlich. Mir ist nicht so sehr das bekannt, was Sie jetzt angesprochen haben - das ist tatsächlich eine Lücke -, wohl aber die Normierung von Gesichtsausdrücken, von Expression: Es ist ja fast pedantisch, wie Le Brun bestimmte Ausdrucksweisen des menschlichen Antlitzes zu fixieren sucht... das bezieht sich auf einen Teil des menschlichen Körpers, wohl den wichtigsten.

**Walter Wiora:** Ich möchte an den Schluß des Vortrages anknüpfen. Meine Antrittsvorlesung hier in diesem Saal hier in Saarbrücken hieß "Lex und gratia in der Musik". Ich würde denken: Der rechte Gedanke der Akademie ist weder der Akademismus als Doktrin noch irgendein Anti-Akademismus, sondern das große Problem, die große Aufgabe der Verbindung, eine Verbindung, die viele Varianten und Variationen zuläßt und fordert.

**Kurt-Ulrich Jäschke:** Ihr ausführlicher Hinweis auf die Historienmalerei ruft natürlich den Mittelalterhistoriker auf den Plan; denn bis heute werden ja Darstellungen zurückliegender und namentlich Mittelalterepochen immer wieder mit jenen Gemälden des 18. und 19. Jahrhunderts illustriert. Kann man zeigen, daß in Akademien, in denen so etwas gelehrt wurde, auch Quellenstudien getrieben wurden, um hier dem nahe zu kommen, was, - primitiv gesagt - in der Berichtszeit zu sehen gewesen wäre? Oder gibt es so etwas wie eine ikonographische Tradition, die eben den König reitend - selbst auf der Jagd - unter der Krone zeigt, obwohl dies unrealistisch ist?

**Lorenz Dittmann:** Ja, es gibt zweifellos ikonographische Festlegungen, und in der französischen Akademie wurde auch Historie gelehrt. Es ist aber ein Zentralproblem und geht auch in die Diskussion zwischen Le Brun und Rubens ein, wieweit es erlaubt ist, Historienmalereien mit Allegorien zu versehen. Die Allegorie spielt ja in historischen Darstellungen von Rubens (und gerade in seinem *Medici-Zyklus*, also dem Leben der *Maria de Medici*) eine große Rolle. Und Rubens wird zeitweise auch angegriffen wegen dieser Vermischung allegorischer und historischer Elemente. Aber später geht auch die französische Malerei diesen Weg der Vermischung; denn die Allegorie erlaubt es, das Zufällige historischer Darstellungen in einem größeren Horizont zu verallgemeinern oder zu verwesentlichen, so daß ein beliebiges, zwar wichtiges, aber eben doch auf ein bestimmtes Datum fixierbares historisches Ereignis nicht für sich selbst stehenbleibt, sondern in einen religiösen oder kosmischen Zusammenhang eingeordnet wird, was natürlich unmittelbar mit der Erhöhung des Herrschers in diese Dimensionen zusammenhängt. Aber diese Thematik kommt nicht nur in der französischen Malerei, sondern auch in der spanischen Malerei vor. Für Velásquez *Übergabe von Breda* gibt es ganz, man könnte sagen: handfeste Vorlagen, soweit es sich um zeitgenössische Reportagen handelt. Diese Künstler haben sich doch, soweit es ihnen möglich war, auf die historische Faktizität bezogen, mit einer Überhöhungstendenz natürlich.

**Christoph-Hellmuth Mahling:** (Zu dem, was Herr Salmen gesagt hat:) Ist es nicht so, daß, gerade wenn man in den Bereich des Tanzes und Abbildungen von Tanz geht, es einfach auch in der Darstellung einen gewissen Zang zur Normierung gab? Ich kann natürlich die Körperhaltung immer ein bißchen anders darstellen (wenn ich das so laienhaft sagen darf); aber die Position als solche ist doch gegeben. Und die Frage ist: Wie wirkt sich dann so etwas aus, wenn man - wie im 19. Jahrhundert -

diese lebenden Bilder stellt? Gibt es da nicht auch so eine Normierung, die sich an die Antike dann anschließt oder an der Antike orientiert?

**Walter Salmen:** Wenn ich etwas dazu sagen darf: Es ist wichtig und erst jüngst herausgekommen, daß die Berufsbezeichnung "Akademischer Tanzmeister" 1830 aufhört. Dann kommt der bürgerliche Tanzlehrer. Und damit hört eben auch diese normierte Kunst, diese ars saltatoria auf. Die ars saltatoria ist strikt gebunden an Positionen, an Gesten, an Torsionen und auch Physiognomisches wie Augenaufschlag und andere Dinge mehr. Und dieses wurde, wie gesagt, im Statuarischen bezogen zum Teil von antiken Vorbildern und gemäß einem Regelkodex heraus in Bewegung umgesetzt. Dieser Bewegungskodex wurde am Hofe Ludwig XIV. eigens formuliert und war für ungefähr 150 Jahre verbindlich, so daß man sagen kann: Daraus entstand ein neuer Akademismus. Und der hielt bis 1830 durch und war dann nicht mehr haltbar, vor allem, weil als Leitfiguration das Menuett mit seinen fixierten Positionen etc. daran gebunden war.

**Lorenz Dittmann:** Ja, es ergibt sich daraus ein interessantes Problem: Das Vorbild sind antike Skulpturen, die ja nicht als Posen einer Tanzfigur aufzufassen sind. Und das Problem ist, wie daraus ein Bewegungsrhythmus abgeleitet werden konnte. Nun, es sind ja Theorien entwickelt worden über antike Skulpturen (oder überhaupt über Skulpturen), daß der fruchtbare Moment dargestellt sein könne, wo eine Bewegung in die andere umschlägt, so daß man gewissermaßen eine Zeitverdichtung in dieser Körperhaltung hat. Und von da aus könnte man sich die mögliche Übertragung von Bewegungsformen antiker Skulpturen in die Tanzform vorstellen.

**Frank Werner Veauthier:** Herr Dittmann, Sie haben in Ihrem sehr schönen Vortrag am Ende noch einmal die Lehrbarkeit der Kunst herausgestellt als eine der wichtigen akademischen Forderungen. Hiermit bewegen wir uns ja auch ein wenig in die Nachbarschaft der Lehrbarkeit der Tugend, die auch in dem Vortrag von Herrn Müller zur Sprache kam und die nicht unmittelbar sofort einsichtig wird. Daß man Mathematik lehren kann und alles, für das es verbrieft Regeln und Kanones gibt, das leuchtet jedermann ein. Viel schwieriger ist es schon zu verstehen, was denn an den Künsten gelehrt werden sollte. Sie haben ausgeführt, daß die Malerei vom bloßen Kunsthandwerk zu einer Wissenschaft geworden ist, also zu den artes gehört. Und als dies ein Gemeingut ist in den Akademien, fangen plötzlich die Lehrer zu schweigen an. Sie haben ausdrücklich auf Franz von Stuck hingewiesen, der kaum ein Wort gesprochen hat, vielleicht sich Goethes erinnernd "Bilde, Künstler, rede nicht" (man weiß nicht genau, was Goethe hier letztlich für einen Horizont vor Augen hatte). Und ich frage mich: Warum schwiegen sie zum Schluß? Gehört dies gewissermaßen zur Einsicht, daß man Kunst letztlich doch nicht lehren kann? Oder ist es vielleicht nur eine charakterliche habitude, die gerade die Leute im Bauhaus oder vielleicht auch Stuck kennzeichnet? Ich denke, es geht ein wenig tiefer. Sie sprachen ja von den autodidaktischen Gruppen und hatten es mit einem kleinen ironischen Akzent versehen, daß dies heute auch in den Kunsthochschulen so sei (das war nicht ganz zu überhören, auch wenn Sie eingeschränkt haben mit dem Hinweis "meines Wissens sei das so"). Was genau ist an den Künsten lehrbar, und wo würden Sie die Grenzen der Lehrbarkeit sehen?

**Lorenz Dittmann:** Die Lehrbarkeit war einfach in den Zeiten, da der menschliche Körper als erstes Studienobjekt galt. Und dies war eben in den Akademien vom späten 15. Jahrhundert bis in das 17., 18. Jahrhundert das Zentrum. Der menschliche Körper, orientiert an antiken Skulpturen, konnte gezeichnet werden und mußte repräsentiert werden, und da gab es sehr genau durchformulierte Regeln. Die Landschaft ist schon sehr viel schwieriger zu fassen, und die Landschaftsmalerei war niemals gleichberechtigt, sondern immer ein untergeordnetes Thema. In dem Augenblick, da die Kunst ungenügend wird, muß sich die Lehre auf andere Dimensionen übertragen. Im Bauhaus gab es einerseits noch den Akt und andererseits die sogenannte Grundlehre. Und die Grundlehre ist eben der Versuch, die bildnerischen Mittel selbst zu lehren, im Farbkurs oder in einer Thematisierung, wie sie bei Kandinskys "Punkt und Linie zur Fläche" oder in den Notizen von Klee gegeben ist: "Wie verhält sich eine Linie? Wie ist Rhythmik mit Linie darzustellen? Wie verhält sich das Hell-Dunkel?" Also gewissermaßen das, was in der Musik immer schon gemacht wurde: die Untersuchung der Elemente und nicht der Motive oder Gegenstände - dieses gewissermaßen abstrakte Element, das scheint das Neue zu sein im 20. Jahrhundert, aber leider doch mit einer kurzen Blüte. In Saarbrücken gab es ja eine Nachfolge des Bauhauses mit Oskar Holweck, der die Grundlehre sehr genau und entschieden gepflegt hat. Das scheint mir also lehrbar zu sein. Aber das ist nicht die Kunst. Und Klee hat ja immer sehr deutlich unterschieden: Einerseits muß man das Instrumentarium der bildnerischen Mittel kennen und beherrschen, andererseits muß man frei damit verfahren. Das wären die beiden Schichten.

**Christoph-Hellmuth Mahling:** Die Technik kann man lernen, aber das Künstlerische wohl nicht. Es gibt einen seltsamen Querstand zwischen der Kunsttheorie und der Musiktheorie im 18. Jahrhundert. Auch die Musiktheorie oder die Musikästhetik liebt es, von Zeichnungen zu sprechen im 18. Jahrhun-

dert, und spricht von melodischer Zeichnung. Wenn in musikästhetischen Schriften von Zeichnung die Rede ist, meint man die Melodie. und wenn man von Kolorit oder von Farbe spricht, im allgemeinen eher das Harmonische, nur im 19. Jahrhundert dann die Klangfarben. Was sich nun abhebt von der Kunsttheorie, ist, daß man die musikalische Zeichnung, also die Melodie, für im Prinzip unlehrbar hält und als Ausdruck des Genialen, des Ingeniums ansieht. Das ist offenbar in der Kunsttheorie anders.

**Lorenz Dittmann:** Ich vermute, daß in der Scheidung dieses Begriffes in die Dimensionen des Inneren und des Äußeren versucht wurde, beides zu fassen, nämlich die Idee als *disegno interno* und das, was überprüft und korrigiert werden kann durch genaues Studium des Modells, als *disegno esterno*. Von daher hat wahrscheinlich in der Kunsttheorie der *disegno* diese ausgezeichnete Position. Im übrigen scheint mir die Beziehung - leider muß ich das sagen - zwischen Kunsttheorie und Musiktheorie nur punktuell gegeben zu sein. Bekannt ist ja, daß sich Nicolas Poussin mit seiner Lehre von den Modi an einem italienischen Musiktheoretiker, Zarlino, orientiert hat, aber das sind doch eher vereinzelte Beziehungen. In der Kunsttheorie herrscht vom Ikonographischen her das Grundprinzip, das in der neuzeitlichen Malerei gilt: *Ut pictura poesis*, d.h. daß sich die Malerei von den Inhalten her an der Dichtung orientiert. Erst im 19. Jahrhundert wird an die Stelle *Ut pictura poesis* gesetzt: *Ut pictura musica*, bei Delacroix etwa. Und da kommt auch ein Moment von harmonischer Abwandlung der Farbe, von Zerteilung der Farbe, von Chromatik herein, was man ja sehr gut vergleichen könnte mit dem, was Sie angesprochen haben als Farbe in der Musik, mit chromatischer Verwendung, chromatischer Aufspaltung. Und das hängt damit zusammen, daß die vorgegebenen Inhalte etwas zurücktreten im 19. Jahrhundert - schon bei Delacroix -, und daß damit gewissermaßen die abstrakte Musik als Vorbild der Malerei erscheint.

**Niels Martin Jensen:** Man könnte vielleicht auch darauf aufmerksam machen, daß einerseits staatspolitische, nationale Wege zur Gründung der Akademien führten, andererseits aber insbesondere die Institutionalisierung und die Verbürgerlichung der Akademien im 19. Jahrhundert zur Internationalisierung des Kunstlebens und zur Herausbildung der künstlerischen Hauptstädte Europas beitrugen. Ich verweise auf die Bedeutung Dresdens und Düsseldorfs für nordische Künstler. Aber es bestehen Ähnlichkeiten zwischen z.B. Leipzig, Berlin und Wien als musikalischen Ausbildungsstätten. Also: Auch die Akademien als Institutionen trugen, finde ich, sehr viel zu einer Internationalisierung und Europäisierung der Kunst bei, die wohl auch wichtig für ihre Funktionsgeschichte ist.

**Lorenz Dittmann:** Ja, die Düsseldorfer Akademie war ja sehr berühmt im 19. Jahrhundert, gerade auch bei ausländischen, besonders bei amerikanischen Künstlern, ebenso die Pariser Akademie (das hatte ich schon erwähnt). Gewissermaßen ist die ganze amerikanische Malerei des 19. Jahrhunderts entweder in Paris geschult worden oder in Düsseldorf. Das ist also eine immense Auswirkung. Auf der anderen Seite gibt es natürlich die Schwierigkeit, daß in den Akademien nicht die besten Künstler gearbeitet haben und Leute wie Cézanne und Manet ausgezogen sind und Haß empfanden gegen die Akademien - ein schwieriges und paradoxes Verhältnis. Aber es gibt keinen Künstler im 19. Jahrhundert, der nicht in irgendeiner Weise von der Lehre der Akademie betroffen war oder für den die Akademie nicht ein Orientierungspunkt war. Manet war sein ganzes Leben lang unglücklich, daß er nicht ein Akademiker geworden ist. Der Rang und Vorbildcharakter der Akademie war unbestritten. Es bestand eine Art Haßliebe im 19. Jahrhundert.