

»Übung macht den Meister« – Zu den akademischen Aktstudien der Sammlung Krahe

Steffi Roettgen

1 Lambert Krahe (?), Rückenakt, rote Kreide, auf gelblichem Papier, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf

- 1 Diese Thematik hat Susanne Müller-Bechtel in ihrem Referat »Akademische Aktstudien – eine Herausforderung für die Zeichnungsforschung« herausgearbeitet, das sie im Rahmen der 3. Arbeitstagung des Italienforums (München, 2.4.–4.4.2012) vorgetragen hat. Ich danke Frau Müller-Bechtel für die Einsicht in das Manuskript ihres Beitrags.
- 2 Als wichtigste neuere Literatur zum Thema seien genannt: Bowron 1993; Froitzheim 1994, besonders die Einleitung; Ausst.-Kat. München 2001, Sektion VI: das Aktmodell; Juffinger 2011, S. 638–649.
- 3 Krahe, Inv. II, fol. 123v, Nr. 3: »100 feuilles des Académies, Figures par bons Maîtres«, fol. 124v, Nr. 24: »111 feuilles Académies, figures, d'après Nature par différents Auteurs«. Für diese und weitere Angaben danke ich Sonja Brink.
- 4 Diese Neuordnung fand nach 1932 statt, als die Krahe'sche Sammlung aus der Kunstakademie in den musealen Zusammenhang überführt und neu inventarisiert wurde. Freundliche Auskunft von Sonja Brink.
- 5 Passeri/Hess 1673/1934, S. 22.
- 6 Die im 18. Jh. geläufigen italienischen Bezeichnungen für Entwurf und Skizze lauten »Pensieri« »Disegni diversi«, »Disegni originali«, »Disegni di studi« oder »Disegni di pensiero«, vgl. das Nachlassinventar der Zeichnungen von Pier Leone Ghezzi aus dem Jahr 1762, in: Kieven 1991, Anhang I, S. 162–164.
- 7 Prospero Valenti Rodinò 1992b, S. 102–107, S. 108–110.
- 8 Prospero Valenti Rodinò 2000.
- 9 Die 16 Bände, in denen er diese Zeichnungen gesammelt hatte, gingen 1703 in den Besitz von Papst Clemens XI. über und wurden 1762 durch seinen Neffen Alessandro Albani an König George III. von England verkauft, dazu zusammenfassend Prospero Valenti Rodinò 1992b, S. 102–104.
- 10 Cropper 2000, S. 82.
- 11 Zit. nach Burioni 2006, S. 102: »Am allerbesten aber sind Studien der nackten Körper von Männern und Frauen [...]. Dadurch gewinnt man infolge langer Übung eine solche Sicherheit, daß man, ohne die natürlichen Vorbilder vor Augen zu haben, aus der Phantasie heraus eigenständig alle möglichen Handlungen nachbilden kann.«

Haben die von Krahe in Rom erworbenen Entwürfe und Studien aus bedeutenden römischen Malerateliers die Aufarbeitung und die Kenntnis der Entwurfs- und Werkstattpraxis des römischen Barock wesentlich vertieft, so präsentiert sich der Fundus der ebenfalls von ihm gesammelten Aktstudien aus wissenschaftlicher Sicht bislang eher als ein undifferenzierter und unscheinbarer Bodensatz der bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus üblichen Ausbildungs- und Übungspraxis. Nach gängiger Ansicht sind die Akademiezeichnungen ohne spezifische Charakteristika, was sich auch daraus erklärt, dass es noch keine elaborierte methodische Grundlage für eine differenziertere Betrachtungsweise dieser »Übungen« gibt.¹ Untersuchungen zu dieser Thematik sind bisher eher die Ausnahme;² gleichwohl kann davon ausgegangen werden, dass es diese Art von Übungen war, die den Erfolg und die Langlebigkeit der römischen Schule begründete. Allein aus diesem Grund würden sie eine eingehendere Untersuchung verdienen. Die folgenden Überlegungen konzentrieren sich darauf, einige Mechanismen und Wirkungen dieser Praxis anhand von Blättern der Düsseldorfer Sammlung vorzustellen, die konkrete Hinweise auf den für Krahe verbindlichen römischen Kontext geben.

Das aus ca. 200 losen Blättern bestehende Konvolut, das sich zum überwiegenden Teil aus Zeichnungen nach männlichen Aktmodellen in gestellten Posen speist, wurde im Inventar von 1779 als »Académies« klassifiziert.³ Einige Blätter sind von guter bis überdurchschnittlicher Qualität und auch mit Zuschreibungen in Form von alten Aufschriften versehen. Dennoch verblieben sie nach der Neuordnung der Bestände⁴ im Fundus der Akademiestudien – teils wohl auch, weil die alten Beschriftungen in den wenigsten Fällen überzeugen. Die Richtigstellung der alten Zuordnungen wird dadurch erschwert, dass den meisten Blättern der individuelle Duk-tus ebenso fehlt wie der direkte Bezug zu ausgeführten Werken.

Die motivische und zeichnerische Gleichförmigkeit und die stilistische Indifferenz der schon von Giovanni Battista Passeri als »accademie« bezeichneten Studien⁵ waren die Gründe dafür, dass diese ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts weniger geschätzt wurden als die Entwurfszeichnung.⁶ Letztere genoss wachsendes Ansehen bei den Sammlern,⁷ vor allem nachdem Giovanni Pietro Bellori verkündet hatte, dass die Entwürfe Annibale Carraccis den Geist und die Anlage einer Figur ausdrücken.⁸ Carlo Maratti etwa sammelte »le più belle idee di que' grandi maestri«, d.h. die Zeichnungen der Meister, die er zu seinen Vorbildern zählte. Neben Raffael waren dies Agostino und Annibale Carracci und ihre Schüler, unter ihnen auch Francesco Albani, dessen Schüler Andrea Sacchi seinerseits der Lehrer Marattis gewesen war.⁹ Die 1664 von Bellori formulierte Verpflichtung der in der Accademia di San Luca vereinigten Künstler auf das »bello ideale« implizierte die Aufforderung zur stetigen Selbstkontrolle und Korrektur, der die Nachahmung der Natur (*imitatio*) und Erfindung (*inventio*) untergeordnet wurden. Ihr Korrelat war der flüchtige Entwurf, der auf der Grundlage von Giorgio Vasaris »disegno«-Begriff zur »idea« nobilitiert wurde¹⁰ und der so zum Markenzeichen künstlerischer Kreativität aufstieg. Das Ansehen der akademisch vermittelten Studien nach dem nackten Modell, das Vasari als »non plus ultra« der zeichnerischen Übung des Malers verstanden hatte,¹¹ verblasste hingegen

immer mehr, da es auf einer niedrigeren Stufe stand als das Studium nach den Vorbildern der Antike. Deutlich ablesbar ist diese Tendenz an Carlo Marattis berühmtem Thesenblatt mit der »Scuola del Disegno« von ca. 1670 (vgl. S. 104, Abb. 10), in dem die Bereiche und Themen des künstlerischen Ausbildungsprozesses illustriert und bewertet werden.¹² Das Zeichnen nach dem nackten männlichen und weiblichen Modell, das in den gleichzeitigen Akademiebildern nordalpiner Künstler ausführlich thematisiert wird,¹³ kommt hier nicht vor.

Die Studien nach dem lebenden Modell, oder nach Händen, Füßen und Köpfen, aber auch zeichnerische Übungen und Kopien nach Antiken und kanonischen Vorbildern waren zwar eher unattraktiv für den Sammler, stellten jedoch dem Künstler einen wertvollen, lebenslang nutzbaren Thesaurus zur Verfügung, wie sich an vielen Künstlernachlässen nachvollziehen lässt.¹⁴ Da dieses Material auch unabhängig von seinem ursprünglichen Kontext einsetzbar war, kam es schon früh zur Aufbewahrung durch Werkstattgenossen und Nachfolger, die sich teilweise über mehrere Generationen hinweg dieser Muster bedienten.¹⁵ Die für das 16. Jahrhundert charakteristische »ABC-Methode des Zeichnens«,¹⁶ derzufolge der menschliche Körper in seine Teile und seine Bewegungen in einzelne Sequenzen zerlegt wurde, begünstigte diese Weiterverwendung, die entscheidend zur Traditions- und Schulbildung beitrug, wie sich das für Florenz im 16. Jahrhundert gut nachverfolgen lässt.¹⁷ Graphisches Studienmaterial im Besitz von Künstlern¹⁸ wurde aus diesem Grund ikonographisch und motivisch, nicht aber historisch und systematisch sortiert, wie es – ausgehend von Vasaris »Libro de' Disegni« – bei den späteren Sammlern von Zeichnungen, allen voran Sebastiano Resta,¹⁹ üblich war.

Als bewusste Reaktion auf die Ausuferungen des Florentiner Manierismus, der seine Dynamik, aber auch seine Verfestigung der Praxis des »Wiederverwendens« von Motiven und Haltungen verdankte, führten die Carracci das Studium der »cose naturali« ein,²⁰ zu dem in erster Linie das Zeichnen nach dem nackten menschlichen Körper gehörte. Ebenso wie die Kopie nach anerkannten Vorbildern sollte es eine permanente Kontrolle der Phantasie durch die Nachahmung garantieren. An die Stelle der Werkstattüberlieferung trat das Postulat der stetigen Perfektionierung durch die Übung, das abgesehen von der individuellen Ausbildung auch den Zweck hatte, dem stets drohenden Verschleiß durch Moden, Manierismen und Abweichungen vorzubeugen.²¹ Das von den Carracci und ihren Schülern systematisch geförderte gemeinschaftliche Zeichnen²² entwickelte sich im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts zum eigentlichen Sinn und Inhalt der Kunstakademien und bestimmte deren Struktur und Hierarchie.²³ In dem Maße, in dem die Akademie immer mehr zum Träger der Ausbildung wurde, musste sich auch der einzelne Künstler an ihren Maximen orientieren, um erfolgreich zu sein. Das Selbstverständnis der »akademisch« organisierten Künstler und ihr Bewusstsein, in einer gültigen Tradition verankert zu sein, beruhte auf kunsttheoretischen Lehrsätzen und Leitlinien, und begünstigte darüber hinaus die materielle Bewahrung und Weitergabe der Zeichnungsbestände, die diese Tradition dokumentierten. Die Werkstatttradition wurde – vor allem in Rom – von einem didaktischen Impetus abgelöst, der sich aus den akademischen Prinzipien erklärt, aus denen die »scuola

12 Ausst.-Kat. München/Köln 2002, Kat. 123–126.

13 Ausst.-Kat. München/Köln 2002, Kat. 127 (Akademiebild von Johann Heiss); außerdem: Tacke 2001, S. 65–67 und Ausst.-Kat. München/Köln 2002, Kat. 141–142.

14 Aufschlussreiche Informationen zu dieser Thematik enthält der Nachlass des Tiroler Malers Joseph Schöpf, der sich integral in der Bibliothek des Klosters Stams erhalten hat, vgl. das Verzeichnis der Bestände, in: Vègh 1976.

15 Perrig 1997, S. 19–23.

16 Perrig 1997, S. 23.

17 Brooks 2002, S. 279–288.

18 Eine übergreifende Untersuchung von Künstlernachlässen und ihrer an Inventaren ablesbaren Strukturierung liegt m.W. bisher nicht vor.

19 Prospero Valenti Rodinò 1992a, S. 50–52.

20 Bellori/Borea und Previtali 1672/1976, S. 33 (Annibale Carracci): »[...] portandosi egli alle forme delle cose naturali e vivamente traducendole in disegno con quel dono lodato poi sempre in lui di esprimere sin con poche linee lo spirito e la mente delle figure.«

21 Ausst.-Kat. München 2001, S. 295–344.

22 Keazor 2002, S. 116, Anm. 205 (mit weiterer Literatur zu den Quellen).

23 Froitzheim 1994, S. 11.

romana« des 17. und 18. Jahrhunderts ihr Selbstverständnis herleitete. Symptomatisch dafür ist Andrea Sacchis testamentarische Verfügung über den Inhalt seines Studios: Während er die Zeichnungen nach den Fresken Correggios in Parma dem Kardinal Antonio Barberini vermachte, überließ er die eigenständigen Studien denjenigen Schülern, von denen er glaubte, dass sie ihrer bedürften. Er trennte demnach zwischen Zeichnungen, mit denen eine Erinnerungs- und Dokumentationsfunktion verbunden war – dies betrifft die Kopien nach den Werken Correggios – und den Studien, an denen sich seine Schüler weiterbildeten. Zur Begründung dafür, dass er seinen Meisterschüler Carlo Maratti nicht mit solchen Studien bedachte, erklärte er, dass dieser bereits über eine vollkommene Beherrschung der Zeichnung verfüge.²⁴

Auf die Vorbilder der römischen Schule stützte sich auch Lambert Krahe, wie die Ordnung seiner Sammlung erkennen lässt. Sie lieferten das Leitbild, an dem sich das Lehrkonzept der europäischen Akademien bis ins 19. Jahrhundert orientieren sollte. Das 1779 von Krahe erstellte Inventar spiegelt das doppelte Anliegen und die doppelte Wurzel seiner Sammeltätigkeit wieder: Einerseits verfolgte er didaktische und funktionale Ziele, deren Vehikel die Nachahmung und die Erfindung war, andererseits zielte seine Auswahl jedoch auf die Dokumentation der zeichnerischen Tradition der »scuola romana«. Er ordnete das graphische Material nach Ländern und Schulen und sortierte die mit einzelnen Künstlern verbundenen Konvolute nach Serien oder Werkkomplexen,²⁵ klassifizierte dagegen das reine Studienmaterial motivisch als »Études de Têtes, Études de Figure drapées, Animaux« usw.²⁶ Zusammen mit den »Académies« bilden diese eine Mustersammlung, die er vielleicht aus den Künstlerkonvoluten aussortiert hatte, um als Lehrer besser damit arbeiten zu können. Im Rahmen der akademisch geregelten Ausbildung folgte das Zeichnen nach dem Modell, das mit dem Studium der Natur gleichgesetzt wurde, auf das Kopieren nach Vorlagen und das Studium nach der Antike und bildete den Abschluss des Grundstudiums.²⁷

Das Modell wurde durch den Leiter der Akademie oder einen im Turnus bestimmten Direktor des Studiensaals gestellt. Welche Bedeutung dieser Phase des Studiums auch noch im späteren 18. Jahrhundert zugemessen wurde, verdeutlicht der Passus, den Johann Georg Sulzer diesem Thema gewidmet hat: »Ferner muß die Academie lebendige Modelle haben; Menschen von schöner Bildung, die von einem der ersten Lehrer, auf einem etwas erhabenen Gestelle, oder Tisch, in veränderten Stellungen aufgestellt werden, damit die Schüler aus verschiedenen Plätzen, und also in sehr mancherley Ansichten dieselben zeichnen können. Dabey können die Lehrer fast alles, was die Beobachtung des Lichts und Schattens in einzeln Figuren betrifft, vollkommen zeigen.«²⁸ »Menschen von schöner Bildung«, die sich durch das Modellstehen ihr Geld verdienten, waren wohl auch in Düsseldorf nicht so wohlfeil wie der reiche Vorrat an gezeichneten Modellstudien. In welchem Umfang die akademischen *Miszellaneen* hier für den akademischen Lehrbetrieb genutzt wurden, ist kaum mehr rekonstruierbar. Auch ist nicht geklärt, ob sich in diesem Konvolut einige von Krahes eigenen akademischen Übungen oder deren Umsetzungen durch seine Schüler erhalten haben. Lediglich ein mit »Krahe« beschrifteter Rückenakt kommt

24 Bellori/Borea und Previtali 1672/1976, S. 561.

25 Schaar 1973, S. 33.

26 Im handschriftlichen Inventar der Sammlung Krahe aus dem Jahr 1779 findet sich am Schluss der Auflistungen der Zeichnungen (nach Kunstlandschaften und Künstlern) und vor der Auflistung der Druckgraphik-Bestände auf fol. 123 ein Kapitel, das »Suplement« sowie »Des Études« überschrieben ist. Dort werden auf insgesamt sechs Seiten größere Konvolute erfasst, die entweder einzelnen Künstlern zugeschrieben oder »par différents bons maîtres« sind. Diese Angaben verdanke ich Sonja Brink.

27 Ausst.-Kat. München 2001, S. 295.

28 Sulzer 1792, Bd. 1, S. 13.



2 Lambert Krahe (?), nach Carlo Maratti, rote Kreide, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf

dafür in Betracht, wobei offen bleiben muss, ob es sich um einen Vermerk zum Urheber der Zeichnung handelt oder um die Angabe, nach welchem Vorbild gezeichnet wurde (Abb. 1).²⁹ Die säuberliche Ausführung und die schematischen Schraffuren sprechen für letztere Möglichkeit, lassen sie sich doch mit einer Gruppe von Kopien nach unterschiedlichen Vorlagen römischer Provenienz vergleichen, die – vielleicht zu einem späteren Zeitpunkt – ebenfalls unter die Miscellaneen aufgenommen wurden. Teilweise handelt es sich hierbei um seitenverkehrte Abdrücke (Abklatsche) von Vorlagen römischer Provenienz. Ihr Spektrum reicht von Raffael und Michelangelo zu Annibale Carracci und Guido Reni, zu Gian Lorenzo Bernini, Alessandro Algardi und vor allem zu Carlo Maratti (Abb. 2).³⁰ Als Krahe 1736 nach Rom kam, war Maratti schon 20 Jahre verstorben, galt aber immer noch als »caposcuola« der römischen Historienmalerei, da seine Schüler und Enkelschüler weiterhin die römische Szene dominierten. Daraus erklärt es

29 KA (FP) 7426, siehe Kat. 89 im Anhang. Der saubere und pedantische Duktus der Schraffuren und die schwachen Konturen lassen an einen Abklatsch denken. Dasselbe muskulöse und gedrungene Modell posierte für die KA (FP) 7427, in der die Pose der Rückenfigur etwas abgewandelt wurde. Auch die Studie KA (FP) 9550, die mit »van Noort« (wohl Jan van Noort, der 1783 in der Akademie in Leyden in das Album Studiorum eingetragen war) beschriftet ist. Trotz der barock anmutenden Üppigkeit des Modells könnte diese Gruppe zu den aus der Düsseldorfer Akademie stammenden Arbeiten gehören, die in das Konvolut Eingang fanden.

30 KA (FP) FP 8832: seitenverkehrte Kopie nach dem auf eine Säule gestützten Togatus in Raffaels Schule von Athen; KA (FP) 8633 und KA (FP) 8634: zwei Kopien nach der rechten Hand von Michelangelos Moses, beide seitenrichtig; KA (FP) 8658: seitenrichtige Kopfstudie nach Annibale Carracci (Ignudo in der Galleria Farnese, neben Diana und Endymion); KA (FP) 8651: seitenverkehrte Kopfstudie der sogenannten »vecchiarella« (alten Frau) in Guido Renis Gemälde »Der hl. Andreas wird zum Martyrium geführt«, Rom, Oratorio S. Andrea bei S. Gregorio Magno; KA (FP) 8818: seitenverkehrte Kopie nach Algardis Statue Papst Leos XI. von dessen Grabmal in St. Peter; KA (FP) 8809: seitenverkehrte Kopie nach Berninis Figur der Mathilde von Tuszien von deren Grabmal in St. Peter; KA (FP) 8821, siehe Kat. 90 im Anhang, Kopie nach »Evangelist Johannes« von Maratti; KA (FP) 8820: Kopie nach dem »Apostel Simon« von Maratti (beide Galleria d'Arte Antica, Rom).

3 Johann Justin Preißler, Aktstudie, schwarze Kreide, Spuren von weißer Kreide, auf braunem Papier, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf

- 31 Schaar 1973, S. 31; Graf 1973b, »Introduction« (unpaginiert).
- 32 Zur Rekonstruktion der Provenienz von Krahes Zeichnungssammlung, vgl. Graf 1973b, »Introduction« (unpaginiert); Kieven 1991, S. 144–145; Prosperi Valenti Rodinò 1999, S. 107–115; Prosperi Valenti Rodinò im vorliegenden Katalog, S. 77–93.
- 33 Mertens 1789.
- 34 Ausst.-Kat. Paris/Rom 1987, Kat. 33: Gastmahl im Hause Simons des Pharisäers, 1737 (S. 197–209); Kat. 101: San Camillo de Lellis rettet die Kranken während der Tiberüberschwemmung, 1746 (S. 307–313).
- 35 Ausst.-Kat. Paris/Rom 1987, Kat. 11: Charon; Kat. 59: Weiblicher Rückenakt; Kat. 80: Mann, der an eine Kordel zieht; Kat. 81: Mann der sich nach vorn beugt.
- 36 Brosset 1991 Bd. 2, Lettre XLI, S. 740–741.
- 37 Bowron 1993, S. 78.
- 38 Die Wohnung und das Atelier Subleyras' in der später abgerissenen Casa de' Stefanoni in der Via Sistina, gegenüber dem Palazzo Zuccari, nutzte 1753–1757 Anton Raphael Mengs. 1759 wohnte hier der Maler Gavin Hamilton, Angelika Kauffmann lebte hier von 1783 bis zu ihrem Tod, vgl. Roettgen 2003, S. 122.
- 39 Ausst.-Kat. Paris/Rom 1987, S. 13.
- 40 Barroero 2005, S. 69.
- 41 Bottari/Ticozzi 1825, S. 5–39: Lettera di Giovanni Battista Ponzetti, al Signor Conte Nicola Soderini (1765).
- 42 Roettgen 2003, S. 83. Einen bildlichen oder schriftlichen Nachweis für den Kontakt mit Mengs in Benefials Privatakademie gibt es nicht. Soweit bisher feststellbar, enthält die Düsseldorfer Sammlung keine Zeichnung von Mengs und anderen Künstlern seines Kreises. Die einzige Ausnahme ist eine 1757 datierte Aktstudie von Nicolas Guibal: KA (FP) 7246, Stehender männlicher Akt, 1757, rote Kreide und Spuren schwarzer Kreide, mit weißer Kreide gehöhlt, auf graubraunem Papier, 56,8 x 41 cm, vgl. Semff 1989, Kat. 74; Düsseldorf 2009, Kat. 242; die Zeichnung ist in Krahes Inventar und im Inventar von 1934 namentlich nicht aufgeführt.
- 43 KA (FP) 9503, siehe Kat. 91 im Anhang.
- 44 KA (FP) 9505, bez. »Antoine Rivalcz«. Rivalcz (1667–1735) hatte ab 1687 viele Jahre in Rom verbracht und kann als Eleve der römischen Schule angesehen werden, vgl. Ausst.-Kat. Paris/Rom 1987, S. 52–56.



sich, dass Maratti innerhalb der Sammlung Krahe eine zentrale Position einnimmt – und dies nicht nur wegen der Konvolute eigener Entwürfe, die vermutlich aus seinem Atelier stammen.³¹

In Krahes Sammlung der »Académies« sind sämtliche Namen vertreten, die der durch die Carracci und ihre Schüler begründeten römischen Schule des 17. und frühen 18. Jahrhunderts ihren Ruhm gegeben hatten. Obwohl die Zeichnungen nur in den wenigsten Fällen von den Meistern stammen, deren Namen auf den Blättern vermerkt sind,³² bilden sie den akademischen Kanon ab, an dem sich Krahe in Rom orientierte. Als er 1736 in die Ewige Stadt kam, wurde – wie er es selbst überliefert hat – der Franzose Pierre Subleyras »sein erster Lehrmeister«.³³ Nur 13 Jahre älter als Krahe, lebte Subleyras seit 1728 in Rom und war dort einer der talentiertesten und erfolgreichsten nicht-italienischen Maler dieser Jahre. Nicht nur in seinen figurenreichen historischen Kompositionen³⁴ spielt das Studium des nackten Modells eine zentrale Rolle, sondern auch als Sujet von Gemälden.³⁵ Als französischer Pensionär und Rompreisträger hatte sich Subleyras bis 1735 hauptsächlich im Umkreis der römischen Dependance der Pariser Akademie bewegt – in diesen Jahren eines der Zentren des römischen Kunstlebens, das den Künstlern aller Nationalitäten neben einer Sammlung von Gipsabgüssen³⁶ auch Kurse im Aktzeichnen anbot.³⁷ Anders als die meisten französischen Pensionäre kehrte Subleyras nicht nach Paris zurück, sondern machte sich 1736 selbständig und trat in engeren Kontakt mit der römischen Kunstwelt. In sein Atelier bei S. Trinità ai Monti³⁸ nahm er Schüler auf, wozu er nach seiner Aufnahme in die Accademia di San Luca im Jahr 1740 berechtigt war.³⁹ Als Subleyras 1748 starb, wechselte Krahe in die am Corso befindliche private Zeichenschule des Marco Benefial,⁴⁰ der einen ausgezeichneten Ruf als Lehrer für das Studium nach dem lebenden Modell genoss.⁴¹ Seine Lektionen zogen zahlreiche ausländische Künstler an, darunter auch den jungen Anton Raphael Mengs,⁴² und obwohl ihr Stil sehr unkonventionell war, orientierten sie sich didaktisch und methodisch an der Accademia di San Luca und an Carlo Maratti. Vielleicht ging die Aktstudie von Johann Justin Preißler, der 1727–1731 bei Benefial Akt gezeichnet hatte, während dieser Jahre in Krahes Besitz über (Abb. 3).⁴³ Wahrscheinlich gelangten auch die Zeichnungen Benefials und mit ihnen einige Aktstudien aus erster Hand in Krahes Sammlung. Möglicherweise gilt dies auch für die Aktstudie von Antoine Rivalcz,⁴⁴ in dessen Toulousaner Werkstatt Subleyras im Zeitraum zwischen 1717 und 1719 seine Ausbildung erhalten hatte.



4 Charles-Nicolas Cochin, Sitzender männlicher Akt, rote Kreide, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf

Ob Krahe auch die Aktsitzungen der französischen Akademie im Palazzo Mancini frequentiert hat, die einen rhetorisch aufgeladenen Stil pflegte, ist nicht bekannt. Die drei Blätter, die mit »Mr. Cochin« bzw. »Cochin fils« bezeichnet sind,⁴⁵ müssen zwar während Charles-Nicolas Cochins römischen Aufenthalt (1749–1751) entstanden sein, d.h. zu einer Zeit, als auch Krahe in Rom weilte, können aber ebenso aus Pier Leone Ghezzi's Besitz stammen (Abb. 4).⁴⁶ Unter den Düsseldorfer »Académies« gibt es eine weitere Zeichnung, deren Herkunft aus dem Ghezzi-Bestand als sicher gelten kann. Es handelt sich um eine schwungvoll gezeichnete liegende Rückenfigur von Edme Bouchardon,⁴⁷ der nur 1723–1732 in Rom gelebt hatte und dem Krahe dort also nicht mehr begegnet sein konnte (Abb. 5).⁴⁸ Ghezzi dagegen hat Bouchardon, den er als »assai valentuomo« bezeichnete, mit Sicherheit gekannt.⁴⁹ Auch ein mit »Pierre Mignard« bezeichnetes Blatt dürfte aus Ghezzi's Sammlung stammen.⁵⁰ Wie Krahe selbst gehörten Rivalz, Cochin, Bouchardon und Mignard zur Kohorte der von der »Scuola romana« geprägten ausländischen Künstler, und dies war möglicherweise der Grund dafür, dass die Blätter in Krahe's Sammlung gelangten.

45 KA (FP) 9548, siehe Kat. 92 im Anhang.

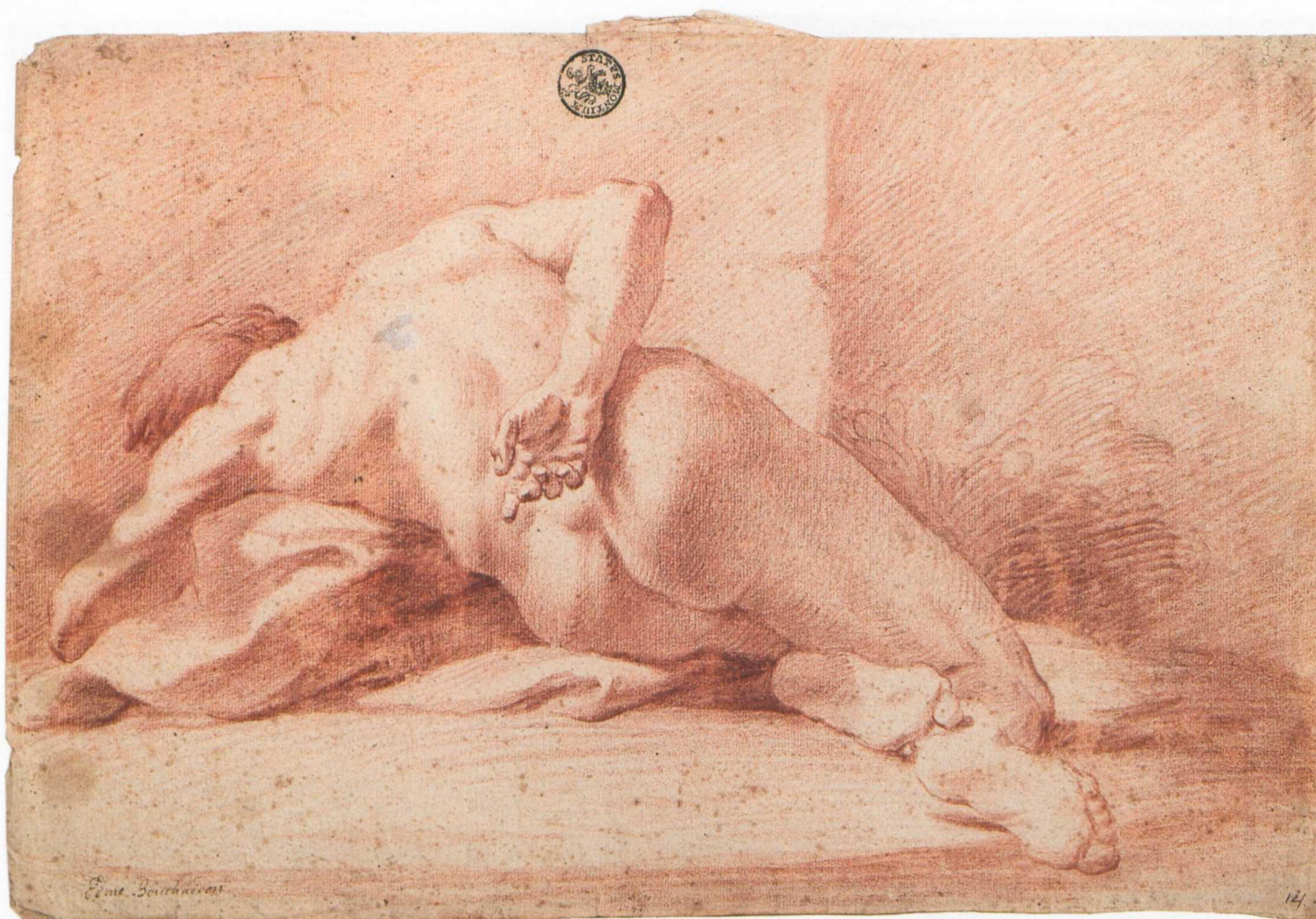
46 Im Inventar der Sammlung von Pier Leone Ghezzi, das 1762 nach dem Tod seiner Witwe Caterina erstellt wurde, sind zwei Klebebände mit »Accademie« verzeichnet, vgl. Corradini 1990, S. 111–131. Es ist nicht bekannt, ob Krahe seine Ankäufe u.a. aus diesem Bestand tätigte. Aufgrund seiner römischen Kontakte von Deutschland aus dürfte ihm dies durchaus möglich gewesen sein.

47 KA (FP) 7443, siehe Kat. 93 im Anhang.

48 Ghezzi hat Cochin am 26.4.1759 in einer Profilzeichnung porträtiert, vgl. Benisovich 1967 S. 345, Abb. 9.

49 Ghezzi hat Bouchardon in einer Karikatur porträtiert, in der er eine Büste Ghezzi's modelliert. Man kann die Zeichnung daher als eine Art von Freundschaftsbildnis bezeichnen, vgl. Benisovich 1967, Abb. 4.

50 KA (FP) 7431: Der sitzende Rückenakt auf dem Recto und Verso ist in Pose und Stil sehr unterschiedlich und dürfte kaum von derselben Hand stammen.



5 Edme Bouchardon, Liegender Rückenakt, rote Kreide, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf

- 51 KA (FP) 7475 recto und KA (FP) 7413, siehe Kat. 94 und 95 im Anhang.
- 52 KA (FP) 7413, unten links in Sepia bezeichnet: »Calco da Bened.o Luti«, und moderne Aufschrift: »Abklatsch v. FP 7445«; KA (FP) 7445: bez. »Romanelli«, »24 C«, verso: perspektivische Konstruktionszeichnung, bez. »3 fl.«. Vergleichbar sind drei Aktzeichnungen Luti in roter Kreide, vgl. Maffei 2012, Abb. 30, 32, 33.
- 53 KA (FP) 7417, rote Kreide, bezeichnet u.r. »29« und (sehr wahrscheinlich von der Hand Krahes?) als »Guercino da Cento«.
- 54 KA (FP) 7417, verso mit einem lateinischen Textfragment, das – soweit feststellbar – in keinem Zusammenhang mit der Zeichnung steht.
- 55 KA (FP) 7409, siehe Kat. 96 im Anhang.
- 56 Coliva 1996, Abb. auf S. 291.
- 57 Cantone 1996, Abb. auf S. 273.
- 58 Aus dem schlagenden Schergen wird ein sich leicht duckender Flüchtender. Diese Pose ist im 18. Jh. fester Bestandteil des akademischen Aktkanons, siehe z.B. die Aktstudie von Giuseppe Bottani, vgl. Tellini Perina 2000, S. 167, Nr. 130.

Anders als die durch entsprechende Beschriftungen gesicherte Autorschaft dieser Blätter sind viele berühmte italienische Namen auf den Aktzeichnungen Zuweisungen, die Krahe beim Ankauf vorgefunden hatte; schon im Inventar von 1779 fanden sie jedoch keine Berücksichtigung mehr. In einigen Fällen hat Krahe die Namen auf den Blättern richtiggestellt. Etwas komplizierter ist die Sachlage bei zwei Blättern mit einem knienden und gefesselten Satyr, die ein »Paar« bilden, bestehend aus Vorlage und Abklatsch (Abb. 6 und 7).⁵¹ Die Vorlage ist mit der alten Aufschrift »Romanelli« versehen, dennoch stammt sie von Benedetto Luti, einem der exzellentesten Zeichner im Rom des frühen 18. Jahrhunderts, wie wiederum die Aufschrift des Abklatsches vermerkt.⁵² Der Abklatsch, der vielleicht zu dem von Krahe in Rom erworbenen Konvolut gehört, wird laut Krahes Aufschrift nur mit zwei Florin, die Vorlage dagegen mit drei Florin bewertet. Bei einem halb liegenden Akt in roter Kreide, der auf dem Recto die Beschriftung »Guercino da Cento« trägt,⁵³ findet sich auf der Rückseite zusammen mit einem aufgeklebten Vermerk eine Zuschreibung an Domenichino und die Bewertung mit »5 flo.«.⁵⁴ Dass keine der beiden Zuschreibungen zu überzeugen vermochte, zeigt sich daran, dass die Zeichnung bei den »Académies« verblieb. Auch ein anderes, rückseitig mit der Beischrift »Domenicino« (sic) bezeichnetes Blatt (Abb. 8)⁵⁵ kann dem Vergleich mit dessen eigenhändigen Modellstudien nicht standhalten.⁵⁶ Die alte Zuschreibung erklärt sich jedoch beim Vergleich mit einem der meist kopierten Werke des Malers, und zwar dem »Martyrium des heiligen Andreas« in dem gleichnamigen Oratorium bei S. Gregorio Magno in Rom.⁵⁷ Die Studie basiert seitenverkehrt auf einem der beiden Schergen, modifiziert ihn jedoch entsprechend dem Vokabular der Modell-



studien.⁵⁸ Ähnlich gelagert ist der Grund für die Zuweisung an »Giuseppe Arpino« bei der Studie für einen sich beugenden Mann, der sein rechtes Bein auf einen Block gestellt hat und mit beiden Händen an seinem Fuß nestelt (Abb. 9).⁵⁹ Das Vorbild für diese Pose ist der steinklaubende Scherge in der »Steinigung des heiligen Stephanus« von Giuseppe Cesari in S. Silvestro al Quirinale, für den sich auch eine eigenhändige Modellstudie des Malers erhalten hat.⁶⁰ Der motivische Zusammenhang mit einem gesicherten Werk des Malers reichte demnach aus, um die Beschriftung einer solchen Studie vorzunehmen. Eine entsprechende Konstellation findet sich auch bei weiteren Zuschreibungen in diesem Konvolut, wie jene an Pier Francesco Mola,



6 Benedetto Luti, Kniender gefesselter Satyr, rote Kreide, mit Deckweiß gehöht, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf

7 Unbekannt nach Benedetto Luti, Kniender gefesselter Satyr, Abklatsch, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf

59 KA (FP) 7460, siehe Kat. 97 im Anhang.

60 Röttgen 2002, Kat. 114, Abb. S. 352.

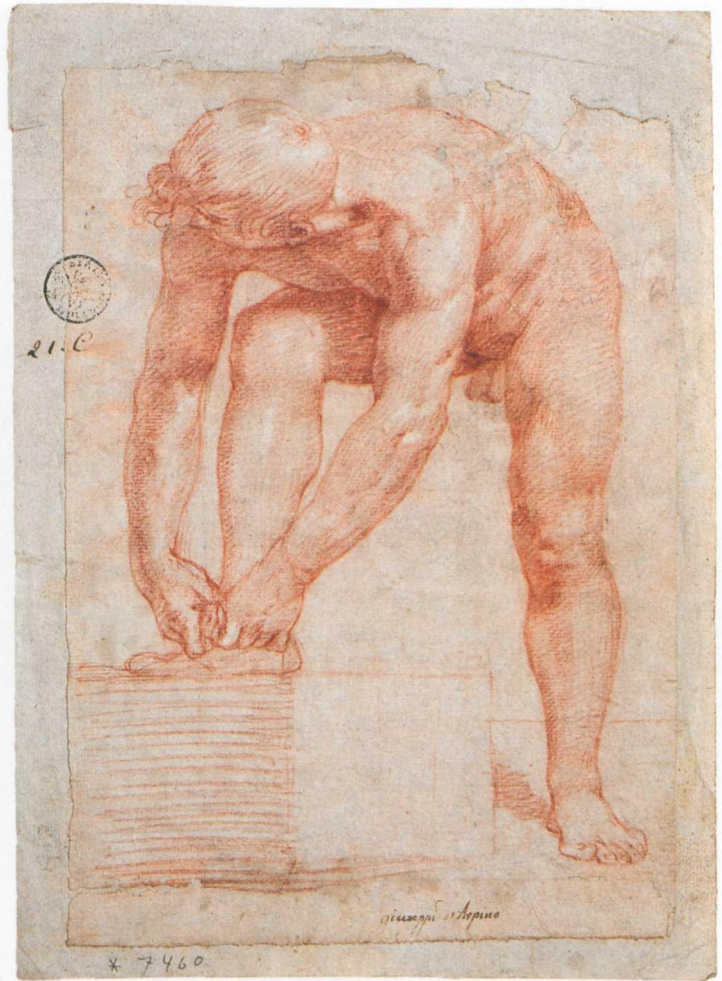
61 KA (FP) 7437, rote Kreide, u.r. bez. »Fran. Mola« und »31«. Auf dem Verso befindet sich eine Studie für eine männliche Rückenfigur, deren Haltung mit einer Aktstudie von Giuseppe Passeri identisch ist: KA (FP) 7296, vgl. Abb. in Graf 1995, Kat. 806 verso. Eng verwandt im Duktus ist die Studie mit einem auf dem Boden sitzenden Jüngling, KA (FP) 9539, die alt auf dem Recto mit »Mola« beschriftet ist, auf dem Verso dagegen (sehr wahrscheinlich von neuerer Hand?) mit »Giuseppe Passeri«. Diese Konstellation legt nahe, dass hier ein bisher schwer präzisierbarer Zusammenhang mit Passeri besteht. Zur Zeichnung KA (FP) 9539 siehe Kat. 98 im Anhang. Zu den sicheren Düsseldorfer Aktzeichnungen von Mola, vgl. Ausst.-Kat. Düsseldorf 2002, Kat. 36–38.

62 Vgl. die Abb. in: Ausst.-Kat. Lugano 1989, S. 186.

63 Wittkower 1981, Kat. 50. Die Ausführung der Figur geht auf Francesco Baratta zurück. Vorzeichnungen Berninis für den Rio della Plata sind bisher nicht nachweisbar.

64 Das um 1637 entstandene Gemälde »Armida trägt den schlafenden Rinaldo hinweg« ist in einem Kupferstich von Guillaume Chasteau überliefert, vgl. Blunt 1966, Kat. 204.

65 Schaar 1967, S. 173. Es werden nur drei »Akademien« von Maratti aufgeführt; laut Bellori



8 Unbekannt, Stehender männlicher Rückenakt, schwarze Kreide, Spuren von Weißhöhung, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf

9 Unbekannt, nach Giuseppe Cesari, Sich nach vorn beugender Mann, rote Kreide, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf

schätzte Maratti die Zeichnungen nach dem nackten Modell geringer als die Studien nach Gewändern (panneggi), in deren Gestaltung er eine größere künstlerische Herausforderung sah als in der Nachahmung des nackten Körpers, vgl. Bellori/Borea und Previtali 1672/1976, S. 631–632.

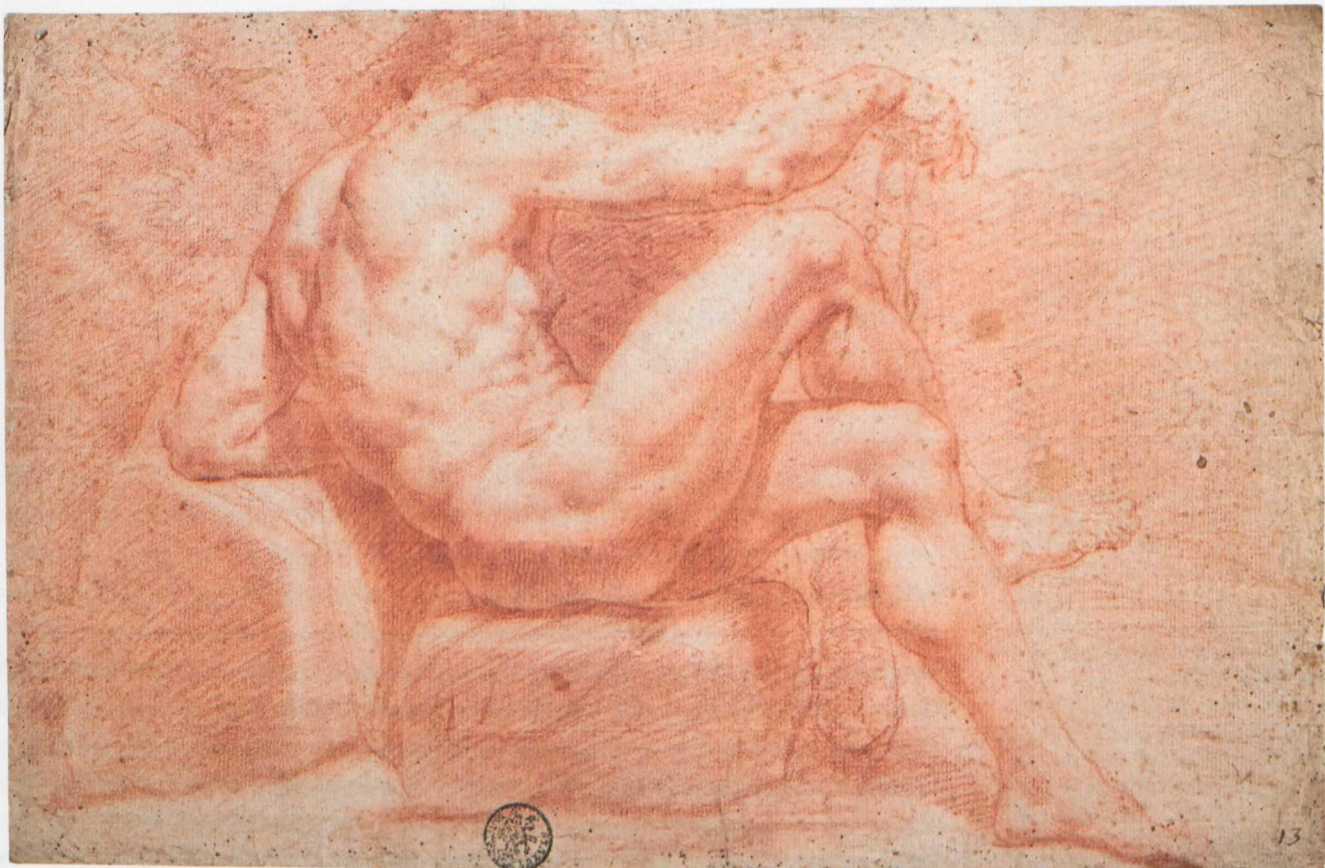
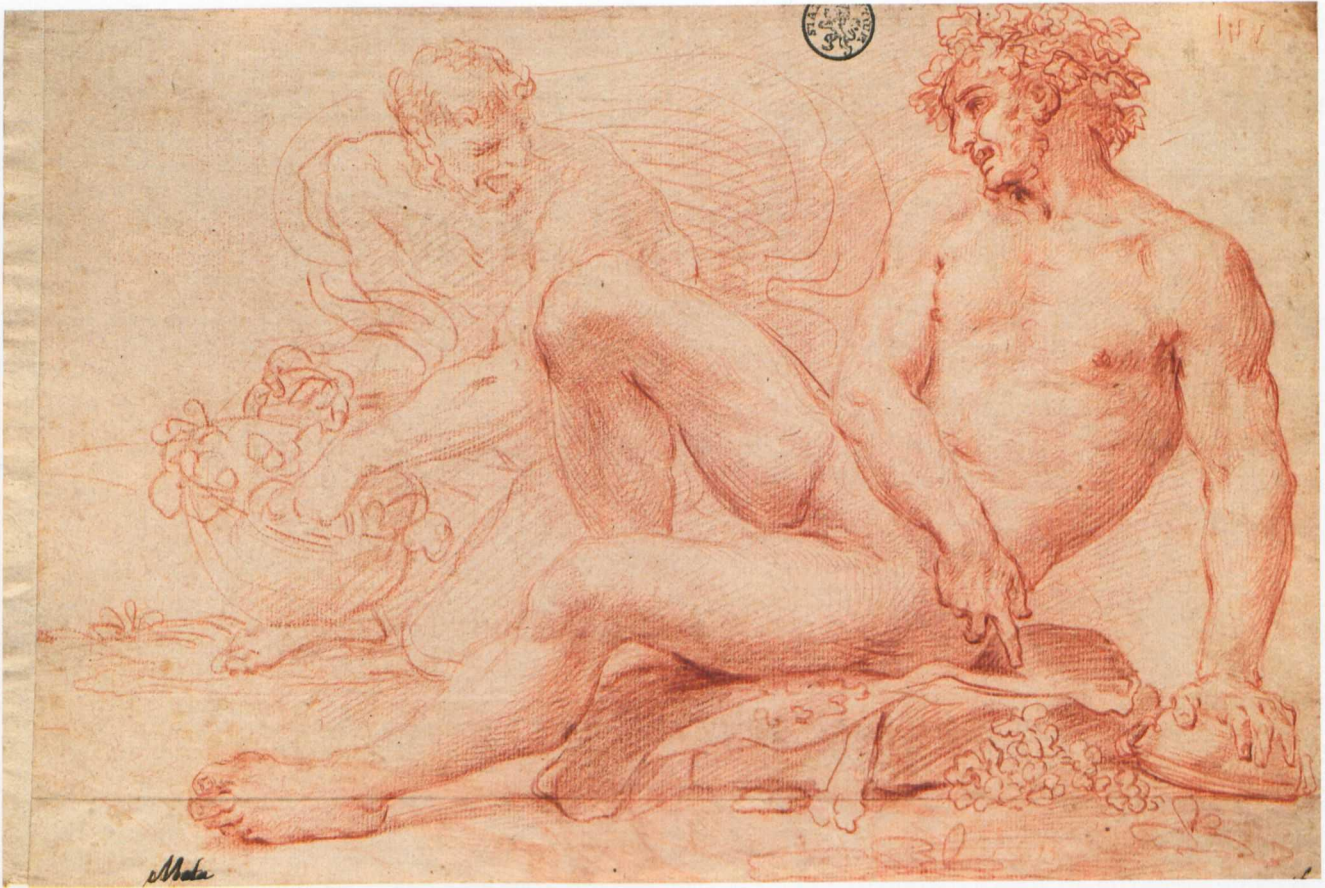
66 KA (FP) 7417; Sitzender Akt mit Stab; KA (FP) 7472: Rückenfigur eines Flussgottes mit Urne; KA (FP) 7440: Männlicher Rückenakt, sitzend, nach rechts, bez. u.r. »13«.

67 KA (FP) 7440, siehe Kat. 99 im Anhang. Eine große Ähnlichkeit besteht zu einer Zeichnung in der Accademia di Brera, dort Carlo Maratti zugeschrieben, vgl. Susinno 1998, S. 172–189, Abb. 1.

68 KA (FP) 9581 recto und KA (FP) 9581 verso, siehe Kat. 100 und 101 im Anhang.

Gian Lorenzo Bernini und an Nicolas Poussin. In allen drei Fällen lassen sich die Vorbilder der Pose und des Typs leicht identifizieren. Bei Mola (Abb. 10)⁶¹ ist es das Gemälde »Bacchus und Ariadne« im Herzog Anton Ulrich Museum in Braunschweig,⁶² bei Bernini der afrikanische Typus des Rio della Plata vom Vierströmebrunnen auf der Piazza Navona in Rom⁶³ und bei Poussin die Repousseur-Figur des Flussgottes in der häufig kopierten und gestochenen Komposition »Armida mit Rinaldo«,⁶⁴ von der die Pose des jungen Hirten abgeleitet wurde, der sich in lässiger Haltung an eine steinerne Stufe anlehnt. Bis weit ins 18. Jahrhundert hinein blieb diese Figur trotz fortwährender Modifikationen und Anpassungen an die konkrete Modellsitzung Bestandteil des Kanons der akademischen Posen.

Innerhalb des Konvoluts der »Académies« gibt es erhebliche Qualitätsunterschiede. Die mit »Carlo Maratti« bezeichnete Rötelsstudie eines hockenden Mannes vermochte offenbar so wenig zu überzeugen, dass sie nicht in den Katalog der Düsseldorfer Zeichnungen Marattis aufgenommen wurde.⁶⁵ Bei einigen der qualitativ besten Blätter, die wegen fehlender Vergleichsmöglichkeiten vorerst anonym bleiben müssen,⁶⁶ könnte es sich dagegen um Studien von Meisterhand handeln, d.h. um die »exempla«, die durch den jeweils im Aktsaal amtierenden Meister zu Demonstrationszwecken angefertigt wurden (Abb. 11).⁶⁷ Infolge der Neuordnung der Sammlung im Jahr 1932 ging teilweise der ursprüngliche Kontext verloren, in dem die Identifizierung von namenlos gebliebenen Blättern möglich gewesen wäre. Dies verdeutlichen zwei Rötelsstudien eines in starker Untersicht gegebenen und mit kurzer Hose bekleideten Mannes (Abb. 12 und 13),⁶⁸ deren Duktus einer Zeichnung nahesteht, die heute unter »Mattia Preti«





10 Unbekannt, Mit Weinlaub bekränzter sitzender Jüngling, rote Kreide, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf

11 Unbekannt, Aktstudie eines sitzenden Mannes, rote Kreide, auf gelblich braunem Papier, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf

12 Mattia Preti (?), Studie eines Lastenträgers in Untersicht, rote Kreide, auf gelblich braunem Papier, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf



liegt. Letztere muss aber aufgrund der benachbarten Inventarnummer ursprünglich mit ihnen eine Gruppe gebildet haben.⁶⁹ Vor diesem Hintergrund wäre zu prüfen, ob die beiden namenlosen, aber qualitativ hochwertigen Studien eine Zuweisung an Preti verdienen würden.

Zahlreiche Blätter lassen Rückschlüsse auf Krahes Vorbilder in Rom zu, während sich andere Aktstudien der besonderen Düsseldorfer Situation verdanken. Dies gilt vor allem für die durch Aufschriften als Arbeiten von Carlo und Felice Cignani ausgewiesenen Blätter mit zwei auf dem Boden liegenden Aktstudien in roter Kreide (Abb. 14 und 15).⁷⁰ Vater und Sohn Cignani standen in der Gunst von Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz, und daher besteht wenig Anlass, diese alte Zuschreibung in Zweifel zu ziehen, obwohl bisher keine vergleichbaren Aktstudien bekannt geworden sind.⁷¹ Auf einen älteren Düsseldorfer Kontext deutet auch die etwas unbeholfen wirkende Aktstudie eines auf dem Boden sitzenden Mannes (Abb. 16),⁷² der nach oben

69 KA (FP) 9570, vgl. Ausst.-Kat. Düsseldorf 2009, Kat. 131. Im Inventar von 1934 ist das Blatt als »Unbekannt« verzeichnet; die Zuweisung an Preti nahm Eckhard Schaar vor, vgl. Schaar 1964, Kat. 137. Die Pose geht vielleicht auf Pier Francesco Mola zurück, von dem es eine sehr ähnliche Zeichnung im British Museum, London, gibt, Inv. 1946-7-13-89, vgl. Ausst.-Kat. Lugano 1989, Kat. III.117, die nicht im engeren Sinn als eine Aktstudie anzusprechen ist.

70 KA (FP) 7469 und KA (FP) 7418, siehe Kat. 102 und 103 im Anhang.

71 Die Studie von Carlo Cignani, KA (FP) 7469, steht motivisch in Beziehung zur Figur des Ismael in seinem Gemälde »Hagar und Ismael«

13 Mattia Preti (?), Studie eines Mannes in Untersicht, rote Kreide, mit weißer Kreide gehöht, Spuren schwarzer Kreide, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf

14 Carlo Cignani, Liegender Akt, rote Kreide, auf gelblich braunem Papier, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf

15 Felice Cignani, Aktstudie eines liegenden Mannes, rote Kreide, Spuren weißer Kreide, mit Deckweiß gehöht, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf



in der Sammlung Schönborn in Pommersfelden, vgl. Buscaroli Fabbri 1991, Abb. S. 197.

72 KA (FP) 7407, siehe Kat. 104 im Anhang.

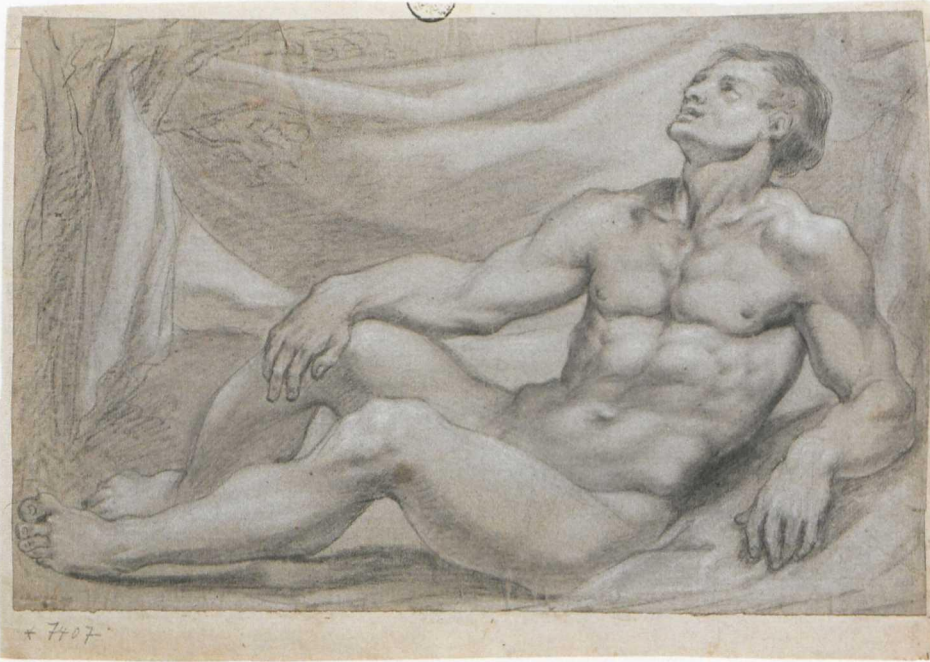
73 Die biographischen Eckdaten der beiden Karsch sind nicht bekannt. Bisher ließen sich nur die genauen Lebensdaten für Gerhard Joseph Karsch (1680–1753) ermitteln.

74 Vielleicht diente das Blatt als Ausgangsmodell für eine Repoussoire-Figur im Gemälde »Be-gräbnis des hl. Andreas«, S. Andrea delle Frat-te, Rom, vgl. Brink 2001, Abb. auf S. 101.

75 KA (FP) 9529, siehe Kat. 105 im Anhang.

76 Ein gutes Beispiel dafür bietet die Zeichnung von Guercino für sein Gemälde »Venus, Mars und Amor« in der Galleria Estense in Modena, die 1764 von Giovanni Battista Piranesi gestochen wurde, vgl. Lachenmann 1995, Kat. 26.

blickt, und die als »Karsch« beschriftet ist. Als Autor kommt auch aus stilistischen Gründen weniger der Düsseldorfer Galerieinspektor Gerhard Joseph Karsch in Frage, der in Rom von 1700 bis 1703 bei Benedetto Luti Unterricht genommen hatte, sondern vielmehr sein Sohn Joseph, der sein Nachfolger wurde.⁷³ Die Zeichnung verweist demnach direkt auf die zeichnerischen Übungen innerhalb der Düsseldorfer Akademie. Möglicherweise gilt dies auch für drei Studien nach einem liegenden weiblichen Modell, deren Posen nur in der Haltung der Arme differieren. Eines der drei Blätter ist rückseitig mit der Aufschrift »Batt.a Lenardi« versehen und stammt somit wohl von Giovanni Battista Lenardi, der als Schüler von Lazzaro Baldi der dritten Generation nach den Carracci angehörte.⁷⁴ Dargestellt ist ein Frauenakt in Vorderansicht, der auf einer drapierten Stoffunterlage liegt (Abb. 17).⁷⁵ Wahrscheinlich hat Lenardi den Akt nicht nach der Natur gezeichnet. Dafür spricht die Pose, die einem Typen-Repertoire folgt, das auf die Generation der Carracci-Schüler zurückgeht,⁷⁶ und das letztlich durch Tizian geprägt war.

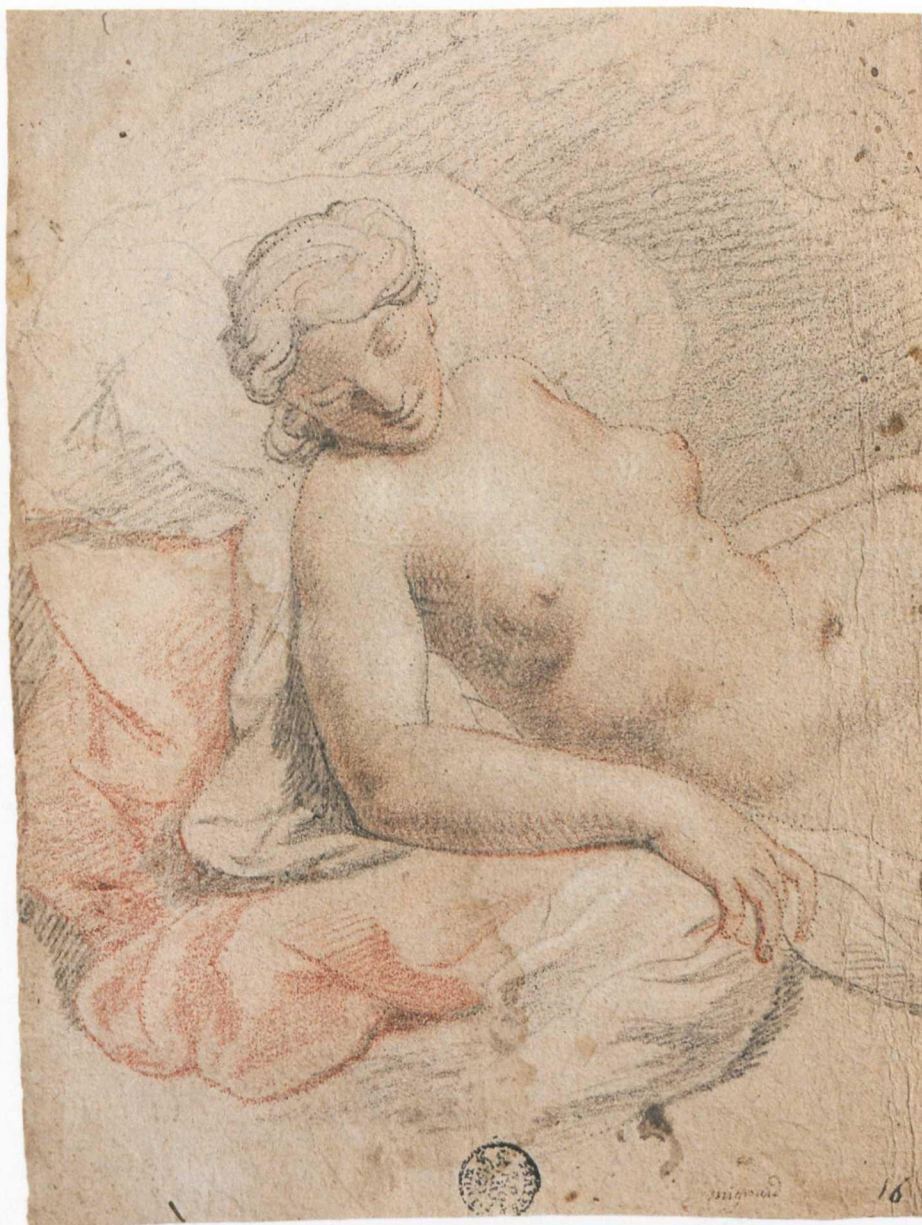


16 Joseph Karsch, Aktstudie eines sitzenden Mannes, schwarze Kreide, weiß gehöhlt, auf graublauem Papier, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf

17 Giovanni Battista Lenardi, Liegender weiblicher Akt, schwarze Kreide, Spuren weißer Kreide, auf graublauem Papier, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf



18 Pierre Mignard, Liegender weiblicher Akt, Graphitstift, schwarze und rote Kreide, auf gelblich braunem Papier, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf



77 In der Grundhaltung stimmen diese Blätter weitgehend mit Lenardis Zeichnung überein, modifizieren jedoch die Kopf- und die Armhaltung. Die Zeichnung KA (FP) 9528 ist nachträglich durchgedrückt worden, wie sich aus den Konturen in roter Kreide auf dem Verso ergibt. Diese spiegelbildliche Umkehrung bildete möglicherweise den Ausgangspunkt für die Pose auf dem Blatt KA (FP) 9527, auf dem das Motiv leicht abwandelt. Hier ist jedoch unter dem linken Ellbogen ein Kissen hinzugefügt, wie man es bei einer Studie nach dem Leben erwarten könnte.

78 KA (FP) 9574, siehe Kat. 106 im Anhang.

79 KA (FP) 9574, rote und schwarze Kreide, bez. u.r. »16«. Die Zeichnung steht motivisch der Figur der sterbenden Kleopatra in Mignards Gemälde »Der Tod der Kleopatra« nahe, vgl. Boyer 1990, Kat. 33.

80 Marattis Düsseldorfer Studienmaterial enthält zahlreiche Fälle dieser Art, vgl. Schaar 1967, ebenso der Bestand der Zeichnungen von Giuseppe Passeri, vgl. Graf 1973, Kat. 118 verso. Diese Praxis hielt bis Ende des 18. Jh. an, vgl. Kupferschmied 2008, S. 127–128.

Möglicherweise bildete diese Zeichnung die Grundlage für zwei ähnliche weibliche Aktstudien ohne Zuschreibung, die sich ebenfalls im Düsseldorfer Fundus der »Académies« befinden.⁷⁷ Ein Blatt von Pierre Mignard, das ebenfalls einen liegenden weiblichen Akt zeigt, wurde dagegen durchstochen und nachträglich konturiert (Abb. 18).⁷⁸ Diese Spuren auf der Zeichnung sind auch ein Indiz für ihre spätere Weiterbenutzung,⁷⁹ die sich wohl daraus erklärt, dass das Zeichnen nach dem weiblichen Akt innerhalb der öffentlichen Akademien nicht erlaubt war. Noch bis weit ins 18. Jahrhundert hinein war es daher gängige Praxis, die Posen der weiblichen Bildfiguren mithilfe eines männlichen Modells festzulegen, während die Umsetzung in den anschließenden Gewandstudien erfolgte.⁸⁰

Insgesamt stellt der Düsseldorfer Bestand der »Académies« einen signifikanten Fundus dar, aus dem sich bei eingehenderem Studium wohl noch viele Einblicke in die Praxis der akademischen Übung gewinnen lassen, deren Ziel immer die Erlangung der künstlerischen Meisterschaft war.