



# WALDMÜLLERS ANTIKADEMISMUS UND SEINE TRADITION

Werner Busch

Ferdinand Georg Waldmüllers grundsätzliche Infragestellung des Existenzrechts einer Akademie als Ausbildungsinstitut für Künstler entstand nicht ohne Voraussetzung. Sein Angriff auf die Akademie, deren Mitglied er war, diente der Entwicklung und Rechtfertigung seiner Realismusauffassung. Antiakademische Tendenzen gibt es, seit es Akademien gibt. Kunstakademien haben von Anfang an ein Konzept propagiert, das einerseits Kunst einen idealistischen Überbau verschaffen soll, Kunst als Resultat geistiger Produktion begreift, andererseits Kunst für lehr- und lernbar deklariert. Der Transmissionsriemen dabei ist die Entwurfszeichnung, ist der *disegno*, der, um seine Funktion ausüben zu können, doppelt konnotiert ist. *Disegno* ist ein geistiger Entwurf, der seinen unmittelbaren Niederschlag in der umreißenen Linie findet. Die Linie als das Abstrakt der Form ist dabei dem Geist am nächsten. Sehr im Gegensatz zur Farbe, die bloß eine Materialisierung der Form bewerkstelligt und damit zweitrangig ist. Lehr- und lernbar sind einerseits der hohe Anspruch von Kunst als geistiger Produktion und andererseits die Umsetzung der im Entwurf niedergelegten *prima idea* in eine fixe Form durch Modellstudium und Studium vorbildhafter Werke. Anleitungen zum Modellstudium können dabei helfen. Ein derartiges Konzept von theoretischem Überbau und praktischem Unterbau drängt es zu einer beides verbindenden Theoriebildung. Ungezählte kunsttheoretische Traktate haben die Grundgedanken verfeinert und weitergetragen.

Demgegenüber behauptet sich von Anfang an eine gänzlich konträre Auffassung, der, da sie von der Malpraxis ausgeht, von akademischer Seite immer der Vorwurf gemacht wurde, sie propagiere plumpe Naturnachahmung, sei geistloses Handwerk. Sie ist von keinem abgehobenen Ideekonzept geleitet, verzichtet weitgehend auf den zeichnerischen Entwurf, ja auf Perspektiv- und Anatomiestudium, das in akademischer Tradition die Basis aller Ausführung bildet, probiert nicht selten gleich auf der Leinwand mit dem Pinsel, um zur farbigen Gestalt zu ge-

langen. Da kein verpflichtender Entwurf zugrunde liegt, kommt es im Malprozess regelmäßig zu Korrekturen, denn bei der Gestaltwerdung haben die Formen aufeinander zu reagieren und können sich wechselseitig modifizieren.

Dies ist kein theoriefähiges Verfahren, aber doch eines, das nach einer historischen Legitimation verlangt, um nicht dem allgegenwärtigen Verdikt zu verfallen, es gebe nur wieder, was der Künstler vor sich sehe, und lasse jede geistige Arbeit vermissen.<sup>1</sup> Vertreter dieses Konzepts konnten sich durch den Bezug auf die antiken Künstler gerechtfertigt sehen. Nun ist die antike Plastik, und sei es in römischen Kopien, breit überliefert und konnte für den akademischen Künstler Modellcharakter annehmen. Nicht überliefert dagegen ist die antike Malerei. Allerdings kennen wir vor allem aus Plinius' *Naturgeschichte* die Namen der antiken Künstler und ihren hohen gesellschaftlichen Rang, zudem werden bestimmte Werke exemplarisch beschrieben.<sup>2</sup> Und die literarische Form, in der das geschieht, ist die Künstleranekdote.<sup>3</sup> Kern der allermeisten Künstleranekdoten ist das Vermögen der Künstler, die Wirklichkeit staunenswert und täuschend echt wiederzugeben. Wenn Plinius von Lysipp spricht, dann lässt er ihn sagen (und markiert damit ein durchaus als antiakademisch zu verstehendes Argument): „Die Natur, nicht das Vorbild eines Künstlers, sei nachzuahmen“, „naturam ipsam imitandam esse, non artificem“.<sup>4</sup> Es geht um die Eroberung der Natur durch die Kunst. Und dieser Eroberungsfeldzug findet verschiedenartig Niederschlag in den Anekdoten: Zeuxis malt Weintrauben, an denen herbeifliegende Vögel zu picken suchen, ein Hengst versucht, die von Apelles gemalte Stute zu bespringen, das Bild einer Schlange lässt die Vögel verstummen, Wachteln versuchen, sich zu einer von Protogenes gemalten Wachtel zu gesellen, Vorbeigehende erweisen einem in ein Fenster gestellten Porträt ihre Reverenz usw.<sup>5</sup> Letztere Anekdote stammt allerdings nicht von Plinius, sondern wird in der Vita Tizians von Vasari berichtet, und bei dem im Bildnis Dargestellten soll es sich um Papst Paul III. gehandelt haben.<sup>6</sup> Anekdoten pflegen topisch zu werden, und so findet die Tizian-Anekdote in leichter Variation auch auf Rembrandt Anwendung.<sup>7</sup>

Abb. 1: Adolph Menzel, Titelblatt zu Athanasius Graf Raczyński's *Geschichte der neueren deutschen Kunst*, Bd. 3, Berlin 1841  
Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

Tizian und Rembrandt sind gleichermaßen einer malerischen Tradition verpflichtet, die auf Kompositionsentwürfe weitgehend verzichtet und zur Bildfindung auf der Leinwand selbst in einem suchenden Prozess gelangt. Von Tizian existieren entsprechend so gut wie keine vorbereitenden Zeichnungen, von Rembrandt allerdings sind Hunderte von Zeichnungen überliefert. Untersucht man sie jedoch, so stellt man verblüffenderweise fest, dass kaum zwanzig in einem direkten Werkzusammenhang stehen. Und untersucht man wiederum diese genauer, so ergibt sich, dass es sich weitestgehend um Zeichnungen handelt, die intermediären Charakter haben: Sie entstanden, wenn der Künstler mitten im Arbeitsprozess auf der Leinwand nicht weiterkam, Korrekturen dort zu keinem Ergebnis geführt hatten und er nun auf dem Zeichenpapier in flüchtigen Entwürfen zu einer Lösung des Problems zu gelangen suchte – wobei es nicht um perspektivische und vor allem anatomische Richtigkeit ging, sondern allein um die Erschaffung eines überzeugenden Erscheinungsphänomens. Entsprechendes gilt im Übrigen auch für die wenigen existierenden Tizian'schen Zeichnungen, auch sie entstanden während des Malprozesses.<sup>8</sup>

So ist an diesem Punkt festzuhalten: Zwei Arten der Kunstproduktion stehen einander gegenüber, eine akademische und eine unakademische, eine linien- und eine farbenbasierte, eine, die geistige Invention über alles stellt, und eine, die Inspiration als im materiellen Prozess sich einstellend begreift. Die eine will auf die Idealnatur hinaus, die andere sieht sich allein dem Naturstoff verpflichtet.

Im späteren 18. Jahrhundert wird der Angriff auf die Vorherrschaft der Akademie noch von einer anderen Warte aus geführt, weil sich der Künstler von der Akademie in seiner freien Entfaltung gegängelt sieht. Verkürzt gesagt: Sturm und Drang mit dem Entwurf eines Geniekonzepts und wenig später die Philosophie mit der Propagierung künstlerischer Autonomie sind die Voraussetzungen dafür. Dass unbedingte Naturverpflichtung und Genie- bzw. Autonomiebegriff in einem Konzept zusammenfinden können, ist nicht ganz leicht zu begreifen, doch für das Verständnis der Position Waldmüllers grundlegend. Vor allem aber, auch das werden die Schriften Waldmüllers zeigen, kommt so bei einem antiakademischen Konzept der Geist durch die Hintertür wieder ins Spiel. Denn die Freiheit der unabhängigen Entscheidung ist leicht als Ergebnis geistiger Prozesse zu deuten.

Die zweifellos einschlägigste Kombination von Antiakademismus und Autonomiekonzept stammt von Asmus Jakob Carstens in einem zu Recht berühmten Brief vom

20. Februar 1796 an den Kurator der Berliner Kunstakademie Minister Friedrich Anton von Heinitz, der Carstens immerhin ein Romstipendium hatte zukommen lassen.<sup>9</sup> Schon zuvor war er seinem Gönner von Heinitz, der ihn zum Professor der Königlichen Berliner Akademie gemacht hatte, reichlich freimütig entgegengetreten, indem er ihm aus Rom in Vorbereitung einer Ausstellung seiner Werke in einer Invektive gegen die Akademie schrieb: „Die Zweckmäßigkeit dieses Instituts steht ohnehin auf schwachen Füßen.“<sup>10</sup> Er fügt hinzu, es sei die Pflicht eines Königs, ein Genie, wenn die Natur einmal eines hervorgebracht hätte, zu unterstützen. Und wörtlich: „Es ist einem Monarchen so viel Ehre für die Nachwelt, ein Genie unterstützt als eine Schlacht gewonnen und Provinzen erobert zu haben.“<sup>11</sup> Das war starker Tobak, der im nächsten Jahr noch deutlich überboten wurde, als von Heinitz Carstens seine römischen Ausstellungsbilder als der Berliner Akademie gehörend abverlangte: „Uebrigens muß ich Euer Exzellenz sagen, daß ich nicht der Berliner Akademie, sondern der Menschheit angehöre; und nie ist es mir in den Sinn gekommen, auch habe ich nicht versprochen, mich für eine Pension, die man mir auf einige Jahre zur Ausbildung meines Talents schenkte, auf Zeitlebens zum Leibeigenen einer Akademie zu verdingen [...]. Mir sind meine Fähigkeiten von Gott anvertraut; ich muß darüber ein gewissenhafter Haushalter sein, damit, wenn es heißt: Thue Rechnung von deinem Haushalten! Ich nicht sagen darf: Herr, ich habe das Pfund, so du mir anvertrauet, in Berlin vergraben.“<sup>12</sup> Es ist nicht so schwer, die Herkunft dieser so selbstbewussten Gedanken zu bestimmen. Carstens lebte in Rom mit Carl Ludwig Fernow zusammen, ursprünglich selbst Künstler, der zum Kunsttheoretiker geworden war und in Rom für die deutschen Künstler Vorlesungen in Kant'scher Philosophie hielt, hatte er doch in Jena beim Kant-Schüler Carl Leonhard Reinhold studiert. Er wird Carstens bei der Abfassung seines Briefes geholfen haben, sowohl was die Anwendung des Autonomiegedankens als auch was Carstens' privatrechtliche Ansprüche gegenüber einer staatlichen Institution wie der Akademie anging. Fernow selbst hatte formuliert: Die Künstler seien im „Ghetto einer Akademie zusammengepfercht [...] wo man sie nöthigt, in das Getriebe der Staatsmaschine mechanisch mit einzugreifen“<sup>13</sup>. Daraus erfolge künstlerische Deformation. Und zum Autonomiebegriff heißt es bei ihm: „Die freigewordene Kunst, der Stütze aber zugleich des Zwanges der Religion enthoben, mus hinfort auf sich selbst ruhen [...]“<sup>14</sup> Doch Carstens war auf diese Gedanken auch schon in Berlin vorbereitet worden, und zwar auf den Autonomiegedanken durch Karl Philipp

Moritz – wie Carstens Lehrer an der Berliner Akademie. Moritz hatte schon 1785, also noch vor Kants *Kritik der Urteilkraft* von 1790, einen Aufsatz mit dem Titel „Über den Begriff des in sich selbst Vollendeten“ geschrieben<sup>15</sup> und 1788 in seinem Beitrag „Über die bildende Nachahmung des Schönen“ bemerkt: „Das Schöne will eben sowohl bloß um sein selbst willen betrachtet und empfunden, als hervorgebracht sein.“<sup>16</sup> Ferner gehörte Carstens in Berlin zum Kreis um den Architekten Hans Christian Genelli, Senatsmitglied der Akademie und Mitglied einer Kommission, die Vorschläge zur Reform der Akademie machen sollte. Daraus wurde bei Genelli eine umfassende Schrift, deren Einfluss auf Carstens nicht gesehen wurde, weil sie erst im Jahr 1800 publiziert wurde.<sup>17</sup> Der Auftrag erging jedoch bald nach dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelms II. 1786 und stand im Zusammenhang mit der von von Heinitz vollzogenen Akademiereform.<sup>18</sup>

Es scheint mir mehr als naheliegend, dass Waldmüller diese Schrift bei seinen Vorschlägen zur Akademiereform, die in die Empfehlung der gänzlichen Auflösung mündeten, zur Kenntnis genommen hat. Die Übereinstimmungen sind weitgehend. Genelli stellt gleich zu Anfang seiner Schrift fest: „Es ist nemlich mir, so gut wie manchem andern, immer aufgefallen, wie die Epoche der Errichtung der Akademien, jederzeit die des Verfalls der Künste, in jeglichem Lande, wo diese sonst blühten, begleitet hat.“<sup>19</sup> „Dieser Umstand scheint mir aber doch eine starke Vermuthung zu geben, daß eben die Akademien, wenigstens zur Beschleunigung jenes Verfalls, das ihrige beigetragen haben.“<sup>20</sup> Einen Künstler könne man nicht auf einen Stil festlegen. Das akademische Curriculum lehre Dinge, „die ihrer Natur nach nicht gelehrt werden können, sondern durchaus eigener Bildung überlassen bleiben müssen“<sup>21</sup>. Er halte die strikte Gattungstrennung für schädlich: „Denn die besonderen Zweige gehen Hand in Hand, und machen eigentlich nur Eine Kunst aus.“<sup>22</sup> Waldmüller wird dies beinahe wörtlich genauso formulieren. Das Verhältnis von Schüler und Lehrer möge ein privates sein. Und so fordert schon Genelli, was das Credo Waldmüllers werden wird: Meisterklassen in Form einer persönlichen Ateliergemeinschaft.<sup>23</sup> Außerdem empfiehlt er, dem Künstler nach seiner Ausbildung von staatlicher Seite Aufträge zukommen zu lassen, um ihm ein Auskommen zu sichern.<sup>24</sup> Auch dieser Vorschlag findet sich bei Waldmüller, sodass es verwundern mag, dass die Vorbildhaftigkeit der Schrift von Genelli für Waldmüller bisher nicht gesehen wurde. Man könnte die Parallelen bis in kleinste Details weiterverfolgen. Denn auch Genelli, der gegen alle akademischen

Normen argumentierte, löste mit seinen Vorschlägen die Akademie von innen her auf – was auch Waldmüllers Ziel war.

Doch bevor wir uns endgültig Waldmüller zuwenden, sei noch eine weitere Position referiert, die Waldmüllers Natur- und Wirklichkeitsverständnis höchst vergleichbar ist: diejenige Adolph Menzels, die ihrerseits auf den Überlegungen Gottfried Schadows und Aloys Hirts fußt. Da Menzel selbst nicht eigentlich theoretisch reflektiert hat, sei allein eine programmatische Grafik etwas genauer untersucht, sein Titelblatt von 1835 zu Athanasius Graf Raczynskis drittem Band der *Geschichte der neueren deutschen Kunst*.<sup>25</sup> Das Datum ist insofern von Wichtigkeit, als Raczynski seinen Text zum dritten Band, der primär der Berliner Kunst seit Carstens gewidmet sein sollte, 1835 noch gar nicht geschrieben hatte. Menzel gibt von daher seine Sicht auf die neuere, im Übrigen nicht nur deutsche Kunst wieder, die, wie sich zeigen ließe, der Auffassung von Raczynski in vielen Punkten völlig widerspricht. Dennoch fungierte Menzels Grafik bei Erscheinen des dritten Bandes 1841 als Titelblatt (Abb. 1). Interessanterweise kam Raczynskis Werk zuerst in französischer Sprache heraus. Menzels Titelblatt folgt den Prinzipien der Arabeske, wie sie Philipp Otto Runge ausgebildet hatte: Achsensymmetrie, Ursprung des arabesken Gebildes auf dem unteren Abschnitt der Symmetrieachse, Aufwachsen von dort nach beiden Seiten, um oben in der Mitte wieder zusammengeführt zu werden. Das Ganze ist, wie schon bei Runge, als dialektischer Dreischritt zu denken: These, Antithese, Synthese oder Genese im Unterirdischen, Sichentfalten im Irdischen, um ins Überirdische zu münden, so jedenfalls bei Philipp Otto Runge oder Eugen Napoleon Neureuther.<sup>26</sup> Menzel und nicht anders im Übrigen E. T. A. Hoffmann bei seinen von ihm selbst entworfenen Titelblättern nutzen die Dialektik eher mit kritischem Witz, ihnen erscheint die romantische Hoffnung auf Jenseitiges vor der Folie gegenwärtiger Verhältnisse wenig überzeugend, sie konterkarieren das Bestehende.

So ist auch der Ursprung bei Menzel, die Quelle alles Folgenden, am unteren Ende der Symmetrieachse alles andere als positiv besetzt. Bei Runge ist die Quelle im *Tag* seines Zeitenzyklus die Nährmutter für das sich entfaltende Wachstum, dargestellt durch ein Fischmaul, das Quellwasser stiftet. Bei Menzel dagegen in offensichtlich ironischer Paraphrase auf Runges lebenspendende Quelle reißt ein Esel mit Scheuklappen sein Maul auf und schreibt mit gezückter Feder in ein Buch, das mit „Recensio“ beschriftet ist. Bei ihm handelt es sich um den dummen Eselskritiker, der für das Elend der bestehenden Kunstver-

hältnisse in der Gegenwart verantwortlich ist. Denn von ihm aus entfaltet sich zu beiden Seiten die Arabeske und scheidet sechs Felder aus, die verschiedenen Kunstpositionen gewidmet sind – und sie alle verfallen dem Menzel'schen Verdikt. Ausgangspunkt über dem Eselskopf sind links ein Barde und rechts eine Verkörperung der Religio, sie verweisen auf die profane und die christliche Historienmalerei, die in den Feldern daneben links von Wilhelm von Kaulbach und seinen Anhängern und rechts von Peter von Cornelius und Gefolge vertreten werden, Antipoden in der Münchner Kunstszene. Kaulbach aufrecht und herausfordernd, Cornelius mit Heiligenschein bei Abfassung des *Jüngsten Gerichts* in der Ludwigskirche, das sein Waterloo in München verursachen sollte. Im linken Strang über Kaulbach taucht zuerst die Schule von David auf, der Meister arbeitet wohl an der Ausführung der *Sabinerinnen*. Darüber, lang gewandt, eine Nazarenerschar. Rechts über Cornelius in einer Rocaillekartusche wird das Rokoko als naturentstellend kritisiert. Die Blume, aus der die Hand des Künstlers erwächst, erweist sich als spitzenbesetzte Manschette, die Venus daneben trägt eine Krinoline – das Motiv ist eine Erfindung von William Hogarth, der sich damit über den Geschmack der Hochkultur lustig gemacht hat.<sup>27</sup> Ein Satyr im Scheitel der Kartusche mokiert sich über dieses Vexierbild, darüber eine würdige Versammlung im Pantheon, wobei allerdings gerade dem Apoll von Belvedere ein vatikanisches Feigenblatt verpasst wird, auch hier also aller Klassizität zum Trotz entstellte Natur. Von den beiden obersten seitlichen Feldern wird auf die Mitte verwiesen, hier soll die Arabeske ihre synthetische Auflösung, ihre Transzendierung in der Runge'schen Tradition erfahren, nur Menzel glaubt nicht daran. Im Mittelfeld schreitet Dürer mit einer die Welt erleuchtenden riesigen Fackel in einer Erscheinungswolke, die allerdings durch einen Weihrauchkessel gebildet wird, auf uns zu, hinterfangen von Peter Vischer, dem Schöpfer des Sebaldusgrabmals in Nürnberg, Lucas Cranach d. Ä. und Hans Holbein d. J. Das Altdeutsche als das Ursprüngliche soll das Vorbild für die Kunst der Gegenwart abgeben. Das hatten sowohl die Nazarener propagiert als auch Goethe mit seiner Empfehlung, Dürers Illustrationen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians I. in den lithografischen Nachstichen von Johann Nepomuk Strixner zu folgen.<sup>28</sup> Denn Goethe ist es, der die Schar der Pantheonbesucher anführt und auf Dürer weist. Doch seine Empfehlung, den Weg zurück zu Dürer anzutreten, erweist sich als ein Krebsgang, wie der Hummer im Scheitel des Arabeskefeldes verdeutlicht. Und bei den Nazarenern links wird der Weg zum

Dürer'schen Heil durch einen Wegweiser konterkariert, der in die entgegengesetzte Richtung weist.

Warum aber sind all die von Menzel vorgeführten Kunstpositionen nicht zielführend? Weil sie samt und sonders die Natur verraten haben, wie Menzel in einem Anagramm, das sich leicht als „Natura“ mit Fragezeichen auflösen lässt, auf den Punkt bringt. Es findet sich auf der Symmetrieachse über dem Barden und der Religio. Die Natur hätte der Ausgangspunkt der jüngeren Kunstentwicklung sein müssen, so dagegen führte der Weg in die Irre. Eine einzige Figur der ganzen Arabeske ist von diesem Irrweg ausgenommen: Gottfried Schadow, der im oberen rechten Arabeskefeld vor Goethe in Gegenrichtung sitzt, leicht am sommers wie winters getragenen Pelz und am Augenschirm zu erkennen. Ihre Gegenüberstellung verweist auf den im Jahr 1800/01 ausgefochtenen Streit über die Berliner Kunst.<sup>29</sup> Goethe hatte ihr plumpen Naturalismus, prosaischen Zeitgeist, der Poesie töte, vorgeworfen. Schuld daran sei auch ein Nationalismus, der die Verpflichtung auf die Menschheit als solche außer Kraft setze. Schadow hatte mit verblüffender Direktheit auf Deutschlands bis dato unangefochtenen Geistesheroen geantwortet, seinen Idealismus für bloße Ziererei erklärt und einen charakteristischen Wirklichkeitsbegriff verteidigt. Er fungierte dabei, der Begriff des Charakteristischen verrät es, als Sprachrohr von Aloys Hirt, den Goethe und Schiller aufgefordert hatten, zu Schillers *Horen* 1797 einen Beitrag über das Charakteristische unter dem Titel „Versuch über das Kunstschöne“ zu liefern. Mit dem Ergebnis waren sie alles andere als zufrieden. Für Hirt gab es keinen grundsätzlichen Unterschied zwischen dem Kunst- und dem Naturschönen. Die Natur sei das Allgemeine, das die Kunst individuell zum Ausdruck bringe. Nach Hirt erweist sich das Individuelle von allein als charakteristische Bestimmung des Allgemeinen, von allein auch werde es typisch. Goethe war empört über diese Amalgamierung. Für ihn, im Gefolge von Kant, konnte nur im Kunstwerk der Schönheit als höchstem geistigem Wirkungsgesetz Gerechtigkeit widerfahren. Während Goethe am Ideal festhielt, wollten Hirt und Schadow die Verpflichtung auf absolute Naturrechtigkeit zudem naturwissenschaftlich legitimieren, etwa durch Körpermessung in den Stufen der menschlichen Entwicklung. Sie folgten dabei letztlich aufklärerischen Traditionen wie dem genetischen Modell von Georges-Louis Leclerc de Buffon in dessen *Histoire naturelle*, das durchaus seinen Niederschlag in der Kunst gefunden hat, etwa wenn Pigalle aus den klassischen Putten Babys mit großem Kopf, Fettpölsterchen und kindlichem Körper werden ließ.<sup>30</sup>

Dem von Hirt und Schadow propagierten Wirklichkeitsverständnis fühlte sich Menzel gänzlich verpflichtet: Naturwahrheit anstelle idealisierter Naturschönheit. Ebendiese Gegenüberstellung griff auch Waldmüller auf. Und auch der Menzel'sche Angriff auf die Kunstkritik als verantwortlich für die Fehlentwicklung der Kunst wurde von Waldmüller noch und noch fortgeschrieben. Wer aus dieser Quelle trinkt, hat kontaminiertes Wasser zu sich genommen, geschöpft aus idealistischer Theorie, Akademismus und klassischen Kunstvorbildern unter Verleugnung der Natur als der wahren Quelle der Kunst. Waldmüller hat seinen Antiakademismus vor allem in drei Schriften ausgebreitet: Die erste trug den Titel *Das Bedürfnis eines zweckmässigen Unterrichts in der Malerei und plastischen Kunst angedeutet nach eigenen Erfahrungen*, Wien 1846, erweitert 1847 durch ein längeres Vorwort zur zweiten Auflage. Daraus resultierten als zweite seine *Vorschläge zur Reform der österreichisch-kaiserlichen Akademie der bildenden Künste* von 1849. Die dritte umfassende Schrift nannte sich scheinbar bescheiden *Andeutungen zur Belebung der vaterländischen bildenden Kunst*, Wien 1857. Während die ersten Verlautbarungen noch gerade so als Reformvorschläge zur Institution Akademie gelesen werden konnten, ist die spätere Schrift ein unverhüllter Frontalangriff auf das Existenzrecht der Akademie. Das konnte nur in Waldmüllers Suspendierung münden. Die Argumente in den Schriften wiederholen sich, doch werden sie immer dringlicher. Basis ist die absolute Naturverpflichtung. Doch schon früh begriff Waldmüller, darin Hirt, Schadow, aber auch Menzel verwandt, dass aus einer Forderung nach gänzlicher Naturbefolgung geradezu notwendig der Vorwurf bloßen, plumpen Naturalismus ohne geistigen Anteil resultieren musste. Insofern schien es ihm gleich am Anfang seiner „Begründung“ von 1847 gefordert, den Anteil des Geistes an seinem Verfahren der Kunstproduktion hervorzukehren. Die Bindung der Kunst an vorgegebene Normen führe sie zur Unwahrheit. Nur die Natur sei ein ungetrübter Spiegel der Wahrheit, der der Künstler verpflichtet sei. „Allerdings verleiht in dem Kunstwerke der Geist, welcher die Formen beseelt, demselben erst als solches sein Gepräge; aber Geist und Form müssen gleich wahr seyn, sonst ist die Wirkung stets nur unvollkommen. Die Wahrheit im Geiste wird sich ohnedieß nie mit der Affektation in der Form befreunden und die vollendetste Schönheit der Form uns nicht mit der geistigen Affektation in der Konzeption versöhnen können.“<sup>31</sup> Gänzlich klar wird Waldmüllers Geistbegriff weder hier noch in späteren Formulierungen. Wir müssen uns seine Vorstellung wohl wie folgt denken: Der Künstler

blickt in die Wirklichkeit menschlichen Geschehens, sein Gefühl überzeugt ihn von der Wahrhaftigkeit des Gesehenen. Indem er es darstellt, enthüllt er die dem Gesehenen zugrunde liegende moralische Dimension. Offenbar geschieht dies wie bei Hirt und Schadow automatisch. So ist die Kunstproduktion selbst ein Erkenntnisvorgang, und ebendies markiert ihren geistigen Anteil. Denn der Künstler ist in der Lage, das Wahrhaftige vom Unwahrhaftigen zu scheiden.

Dieser Gedanke entstammt aufklärerischen Traditionen, wie Waldmüllers Verwendung des Begriffs „Affektation“ verrät. In Julius Bernhard von Rohrs *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der Privat-Personen* von 1728 wird angemessenes Verhalten allein moralphilosophisch legitimiert, nicht umsonst war Rohr ein Schüler von Christian Wolff, und so heißt es bei ihm: „Die höchsten und vollkommensten Eigenschafften verliehren ihren Werth, wenn sie mit Affectation verbunden; ein jedermann siehet sie so dann mehr als einen gekünstelten Zwang, als vor eine freye und natürliche Würkung einer wahrhaftten Geschicklichkeit an.“<sup>32</sup> In direkter Nachfolge dieser Tradition steht Daniel Chodowieckis grafische Folge *Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens* von 1778/79, die im *Göttinger Taschen-Calender* erschien.<sup>33</sup> Verinnerlichtes wird gegen veräußerlichtes Verhalten gestellt, und verinnerlichtem Verhalten wird Geist als seelische Regung attestiert. Der Geist zielt so nicht auf ein ideales Abstrakt, sondern auf konkretes inneres Gefühl, so jedenfalls Waldmüller.

Doch man kann dies noch präziser fassen. Denn hinter Waldmüllers Geistkonzept steht ganz offensichtlich neoplatonisches Gedankengut, wie bewusst auch immer. Und dies verbindet nicht etwa nur Hirt, Schadow und Waldmüller, sondern auch, trotz aller vermeintlichen Differenzen, diese Naturalisten mit Goethe und der gesamten neoplatonischen Tradition. Dazu nur Weniges: Bei Dürer, den seine Nürnberger Humanistenfreunde mit Marsilio Ficinos Neoplatonismus vertraut gemacht hatten, heißt es, die Kunst sei eine Gabe Gottes, die den Künstler von der wahren Schönheit des Menschenleibes erfülle. „Gott weiß solches allein, wem er's offenbarte, der weiß es auch.“<sup>34</sup> Und diese künstlerische Inspiration, so Dürer, „will kommen von den oberen Eingießungen“<sup>35</sup>. Auf diese Weise sei der Künstler „inwendig voller Figur“<sup>36</sup>. Aus dieser Tradition mag sich erklären, warum Waldmüller allein das Studium der menschlichen Gestalt ins Zentrum stellt. Goethe hat den Vorgang der Inspiration in den „Maximen und Reflexionen“ auf grandiose Weise formuliert: „Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeine repräsen-

tiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig- Augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen.“<sup>37</sup> Dies hätten Hirt und Schadow und eben auch Waldmüller durchaus unterschreiben können. Schadow kam Goethe später entgegen, indem er sein in der Auseinandersetzung mit Goethe bewusst forciert vorgetragenes Naturalismuskonzept insofern modifizierte, als er quasi als künstlerische Zutat zum bloßen Ergreifen des in der Natur Gesehenen eine Dimension von Grazie forderte.<sup>38</sup> Grazie hatten Goethe und Schiller definiert als Schönheit in der Bewegung. Wenn Schadow seinen bildhauerischen Werken Grazie attestiert, dann hebt er auf den Vorgang künstlerischer Animation ab. Nicht nur der Künstler ist inspiriert, sondern schließlich auch das Werk. Vergeistigung erscheint in der Wirkung des Werks als Verlebendigung – dies markiert das Credo aller realistischen Kunst und in Sonderheit dasjenige von Waldmüller.

Es fragt sich, ob über den Geistbegriff hinaus Waldmüllers Kunst ein anschauliches Äquivalent zur Verlebendigung nun auch des Werks selbst stiftet. Das ist in der Tat der Fall, und es verkörpert sich in Waldmüllers Vorstellung von der Rolle des Lichts.<sup>39</sup> Die besonders in seinem Spätwerk ausgeprägte Ausleuchtung seiner Figuren durch tief stehendes Morgen- oder Abendlicht, das zugleich starke, lange Schatten erzeugt und damit den Kontrast von Hell und Dunkel verstärkt, ist als eine Art Kraftübertragung auf die Figuren zu denken, als ein Animationsvorgang durch den göttlichen Lichtstrahl. Es soll hier nicht Thema sein, dass einer derartigen Verstärkung in der Erscheinungswirklichkeit zugleich eine Tendenz zur Erstarrung innewohnt, als seien die Figuren im Moment heftigster Bewegung arretiert worden. Es ist dies das Schicksal allen Hyperrealismus. Hier ist es wichtig, darauf hinzuweisen, dass wir vor der Folie von Waldmüllers Geist-, Inspirations- und Verlebendigungskonzept auch zu einem Verständnis von Waldmüllers Kernstück seiner Akademiekritik vorstoßen können, seinem Vorschlag, das gesamte akademische Curriculum durch ein Meisterklassensystem abzulösen. Er hat dieses System in der Schule von David in Paris studieren können, er dürfte Genellis Propagierung der Meisterklassen als Anregung begriffen haben, und auch Wilhelm Schadows Reform der Düsseldorfer Akademie, niedergelegt in dessen Abhandlung *Meine Gedanken über eine folgerichtige Ausbildung des Malers* von 1828, die ebenfalls in den Vorschlag von Meisterklassen mündete<sup>40</sup> und noch Joseph Beuys bei seinen Angriffen auf die Düsseldorfer Akademie getragen haben dürfte, war für ihn zweifellos vorbildhaft. Ihr tieferer Sinn dürfte darin zu sehen sein, dass der Meister als ein Inspirierter zu gelten hat,

der durch sein Vorbild die Schüler im Wortsinne begeistern will, sodass sie selbst jeder auf seine Weise – worauf Waldmüller besonderen Wert legt – zu Inspirierten werden. Nicht der Stil des Meisters ist zu imitieren – nichts lehnt Waldmüller vehementer ab –, vielmehr soll allein seine Künstlerexistenz Vorbildcharakter haben. Insofern fordert er die „Geistesfreiheit der Kunst“, ist gegen alles „Stylisieren“, sieht wie Carstens den Staat in der Pflicht, den auserwählten Künstler zu alimentieren, lehnt „die Einteilung in Kunstfächer“ ab und propagiert die Autonomie von Kunst und Künstler: „[...] die Grundfeste aller Kunst ist vollkommen in sich selbst.“<sup>41</sup> So sollte man Waldmüllers Angriffe auf die Akademie nicht primär als Verlautbarung eines Künstlers lesen, dem es an öffentlicher Anerkennung mangelte und der darauf geradezu querulantisch reagiert habe, sondern als das, was sie eigentlich sind: der Entwurf eines alternativen Kunst- und Künstlerbildes, verblüffenderweise im Gewand eines forcierten Realismus.

- 1 Zum *disegno* siehe Karen-Edis Barzman, *The Florentine Academy and the Early Modern State. The Discipline of Disegno*, Cambridge 2000. – Giorgio Vasari, *Kunsttheorie und Kunstgeschichte. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien*, neu übers. von Victoria Lorini, hg., eingeleitet und kommentiert von Matteo Burioni und Sabine Feser, Berlin 2009, S. 193–196. – Hein-Th. Schulze Altcapenberg/Michael Thimann (Hg.), *Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit* (Ausst.-Kat. Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin), Berlin 2007. – Zur Gegenüberstellung Zeichnung/Farbe siehe Thomas Puttfarcken, „The Dispute about ‚Disegno‘ and ‚Colorito‘ in Venice“, in: Peter Ganz/Martin Gosebruch (Hg.), *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*, Wiesbaden 1991, S. 75–99. – Werner Busch, *Das unklassische Bild. Von Tizian bis Constable und Turner*, München 2009, S. 74–90.
- 2 C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde*, lateinisch-deutsch, 37 Bücher in 31 Bänden mit einem Gesamtregister, hg. und übersetzt von Roderich König u. a., München 1973–1996, 2004, Bd. 35, München 1978.
- 3 Ernst Kris/Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, mit einem Vorwort von Ernst Hans Gombrich, Frankfurt a. M. 1974 (zuerst Wien 1934).
- 4 Zit. nach Kris/Kurz 1974 (wie Anm. 3), S. 38.
- 5 Kris/Kurz 1974 (wie Anm. 3), S. 90f.
- 6 Giorgio Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architetti*, 9 Bde., hg. von Gaetano Milanesi, Florenz 1878–1885, Bd. 8, 1882, S. 294.
- 7 Die Anekdote, bezogen auf ein Frauenporträt von Rembrandt, das er gekauft habe, berichtet Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, 2. Aufl., Paris 1715, S. 432.
- 8 Dazu ausführlich Busch 2009 (wie Anm. 1), S. 76–82, 140–158. – Ders., „Unklassische Werkprozesse. Zeichnung und Sinnstiftung“, in: Joachim Jacoby/Martin Sonnabend (Hg.), *Raffaël als Zeichner. Die Beiträge des Frankfurter Kolloquiums*, Petersberg 2015, bes. S. 20–26.

- 9 Werner Busch, „Akademie und Autonomie. Asmus Jakob Carstens' Auseinandersetzung mit der Berliner Akademie“, in: *Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten einer Epoche* (Ausst.-Kat. Akademie der Künste, Berlin), Berlin 1981, S. 81–92.
- 10 Zit. nach Busch 1981 (wie Anm. 9), S. 81.
- 11 Zit. nach Busch 1981 (wie Anm. 9), S. 81.
- 12 Zit. nach Busch 1981 (wie Anm. 9), S. 82f.
- 13 Zit. nach Busch 1981 (wie Anm. 9), S. 84.
- 14 Carl Ludwig Fernow, *Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, Leipzig 1806, S. 251.
- 15 Karl Philipp Moritz, „Über den Begriff des in sich selbst Vollendeten“, in: ders., *Werke*, hg. von Horst Günther, 3 Bde., Frankfurt a. M. 1981, Bd. 2, S. 543–548.
- 16 Karl Philipp Moritz, „Über die bildende Nachahmung des Schönen“, in: ders. 1981 (wie Anm. 15), S. 571.
- 17 Hans Christian Genelli, *Idee einer Akademie der Bildenden Künste*, Braunschweig 1800.
- 18 Zu Heinitz' Reform siehe Hans Müller, *Die Königliche Akademie der Künste zu Berlin. 1696 bis 1896. I. Teil*, Berlin 1896, bes. Kap. XI–XIV, S. 137–198. – Siehe auch J. C. Frisch, „Fragment über die Idee, eine Akademie der Künste in Berlin in Bezug auf Fabriken und Gewerke gemeinnütziger zu machen“, in: *Monatsschrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin*, Bd. 1, 2. Stück, 1788, S. 67–75.
- 19 Genelli 1800 (wie Anm. 17), S. 2.
- 20 Genelli 1800 (wie Anm. 17), S. 3.
- 21 Genelli 1800 (wie Anm. 17), S. 6.
- 22 Genelli 1800 (wie Anm. 17), S. 71.
- 23 Genelli 1800 (wie Anm. 17), S. 73.
- 24 Genelli 1800 (wie Anm. 17), S. 33f.
- 25 Werner Busch, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985, S. 75–89. – Ders., „Die Arabeske – Ornament als Bedeutungsträger. Eine Einführung“, in: ders./Petra Maisak (Hg.), *Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske* (Ausst.-Kat. Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum; Kunsthalle Hamburg), Petersberg 2013, bes. S. 26f. und Kat.-Nr. 170, S. 325–327.
- 26 Zu den Prinzipien der Arabeske siehe Werner Busch, „Goethe und Neureuther. Die Arabeske: Ornament oder Reflexionsmedium?“, in: Jochen Goltz/Albert Meier/Edith Zehm (Hg.), *Goethe-Jahrbuch*, Bd. 128, Göttingen 2011, S. 127–158.
- 27 Hogarths Bilderfindung *Taste in High Life* findet sich nicht im Grafikwerkverzeichnis von Ronald Paulson, da es sich um eine Reproduktion von fremder Hand nach Hogarths zugehörigem Gemälde handelt; siehe *William Hogarth 1697–1764* (Ausst.-Kat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e. V. in der Staatlichen Kunsthalle Berlin), Gießen 1980, Kat.-Nr. 81, S. 122–125.
- 28 Jutta Reinisch, „Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians I. und Johann Nepomuk Strixners lithographische Wiedergabe von 1808“, in: Busch/Maisak 2013 (wie Anm. 25), S. 72f. und Kat.-Nr. 33–35, S. 75–77.
- 29 Zu den kommentierten Quellen und den folgenden Erörterungen siehe Wolfgang Beyrodt/Werner Busch (Hg.), *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland*, Bd. 1, *Kunsttheorie und Malerei. Kunstwissenschaft. Texte und Dokumente*, Stuttgart 1982, S. 91–100. – Hilmar Frank, „Goethe, Schadow und das Formgesetz der Plastik“, in: Bernhard Maaz (Hg.), *Johann Gottfried Schadow und die Kunst seiner Zeit* (Ausst.-Kat. Kunsthalle Düsseldorf; Germanisches Nationalmuseum Nürnberg; Nationalgalerie Berlin), Köln 1994, S. 141–147. – Harald Tausch, „Das vermessene Charakteristische. Zu Aloys Hirts römischer Ästhetik“, in: Claudia Sedlarz (Hg.), *Aloys Hirt. Archäologe, Historiker, Kunstkenner* (= Berliner Klassik. Eine Großstadtkultur um 1800 1), Hannover-Laatzten 2004, S. 69–103.
- 30 Julia Kloss-Weber, *Individualisiertes Ideal und nobilitierte Alltäglichkeit. Das Genre in der französischen Skulptur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (= Kunstwissenschaftliche Studien 174), Berlin/München 2014, S. 249–289.
- 31 Ferdinand Georg Waldmüller, „Das Bedürfnis eines zweckmäßigen Unterrichts in der Malerei und plastischen Kunst angedeutet nach eigenen Erfahrungen“ (1846, 2. Aufl. 1847), in: Rupert Feuchtmüller, *Ferdinand Georg Waldmüller (1793–1865). Leben, Schriften, Werke*, Wien 1996, S. 329.
- 32 Johann Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der Privat-Personen*, Neudruck der Ausgabe Berlin 1728, hg. und kommentiert von Gotthardt Frühsorge, Leipzig 1989, S. 77. – Siehe dazu Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, S. 312–317.
- 33 Jens-Heiner Bauer, *Daniel Nikolaus Chodowiecki. Das druckgraphische Werk*, Hannover 1982, Nrn. 553–576 (= E.256 II und E.319 II).
- 34 Zit. nach Franz Fuhse/Konrad von Lange (Hg.), *Dürers schriftlicher Nachlaß*, Halle a. d. S. 1893, S. 221f.
- 35 Zit. nach Fuhse/Lange 1893 (wie Anm. 34), S. 297.
- 36 Zit. nach Fuhse/Lange 1893 (wie Anm. 34), S. 298.
- 37 Johann Wolfgang von Goethe, „Maximen und Reflexionen“, in: ders., *Werke* (= Hamburger Ausgabe), Bd. 12, *Kunst und Literatur*, 10. Aufl., München 1982, S. 471 (Nr. 752).
- 38 Johann Gottfried Schadow, „Die Werkstätte des Bildhauers“, in: *Eunomia*, 2. Jg., Heft 10, 1802, S. 346–363.
- 39 Feuchtmüller 1996 (wie Anm. 31), S. 39, 66, 268f., 272, in Waldmüllers Schriften: S. 358f., 391.
- 40 Quellenauszüge und Kommentare in Beyrodt/Busch 1982 (wie Anm. 29), S. 162–168. – Die Abhandlung ist zuerst erschienen als Wilhelm Schadow, „Meine Gedanken über eine folgerichtige Ausbildung des Malers“, in: *Berliner Kunst-Blatt*, Heft 9, September 1828, S. 265–272.
- 41 Feuchtmüller 1996 (wie Anm. 31), S. 330, 335, 353, 356, 358, 361, 368.