

SUSANNE MÜLLER-BECHTEL

Männliche Modelle nach der Natur

*Meyer und die zeitgenössische Praxis des Aktstudiums**

I. Die akademischen Aktstudien im Nachlass von Johann Heinrich Meyer

Im künstlerischen Nachlass von Johann Heinrich Meyer hat sich eine Gruppe von 17 Aktstudien erhalten, die in vorliegendem Beitrag erstmalig analysiert und kontextualisiert werden.¹ Die Zeichnungen sind mit einer Ausnahme nicht signiert und datiert, so dass man sie weder Meyer noch einem anderen zeitgenössischen Künstler mit letzter Sicherheit zuordnen kann (Abb. 1). Einen Schwerpunkt des Beitrags bildet die erste Bestandsaufnahme dieser Studien, der ein Blick in die Konventionen der zeitgenössischen Künstlerausbildung folgt. Ein weiterer Akzent liegt auf einer Skizze der Praxis des Aktstudiums in Rom in den 1770er und 1780er Jahren.² Ziel der Überlegungen ist es, mögliche Ansatzpunkte für eine erste Klassifizierung der Blätter zu erarbeiten.

Der Zeichner dieser Studienblätter wählte für die in der Regel großformatigen Studien unterschiedliche Materialien, selten Röteln auf weißem Papier,³ häufiger schwarze Kreide auf farbig präpariertem oder gefärbtem Papier, teils mit weißer Kreide gehöht (Abb. 2 und 3). Dabei handelt es sich um die Anwendung üblicher Praktiken: Röteln auf weißem Papier gilt in den zeitgenössischen Trakta-

* Vorliegender Beitrag überträgt die Erfahrungen aus meinem Habilitationsprojekt *Die akademische Aktstudie (1680-1830)* (Arbeitstitel) auf die Aktstudien im Nachlass von Johann Heinrich Meyer. Die Habilitationsschrift wird voraussichtlich im Laufe des Kalenderjahrs 2013 fertiggestellt, eine spätere Publikation ist beabsichtigt.

1 Die Angaben zu den abgebildeten Blättern werden in den Bildunterschriften nachgewiesen, die übrigen jeweils an den Stellen, an denen die einzelnen Blätter besprochen sind. Alle Arbeiten befinden sich im künstlerischen Nachlass Johann Heinrich Meyers im Bestand der Graphischen Sammlungen der Klassik Stiftung Weimar.

2 Vgl. grundlegend zum Thema: Edgar Peters Bowron: *Academic life drawing in Rome, 1750-1790*. In: Richard J. Campbell und Victor Carlson (Hrsg.): *Visions of Antiquity. Neoclassical Figure Drawings*. Ausstellungskatalog Los Angeles u. a. Los Angeles 1993.

3 Stehender männlicher Akt in Rückenansicht, Röteln auf weißem Papier, 443 × 298 mm, Inv.-Nr. KK 9499.

ten und Lehrbüchern als geeignete Technik, um mit dem Aktstudium zu beginnen.⁴ Die Antikenstudien des Pompeo Batoni in Röteln zeigen jedoch, dass auch Meister zu diesem Material griffen.⁵ Das Arbeiten mit der rötlichen Kreide auf hellem Papier ist in der Ausführung einfacher, da beim Zeichnen mit schwarzer Kreide und Weißhöhung auf farbigem Papier ins Helle und Dunkle modelliert wird; diese Koordinationsleistung stellte eine höhere Herausforderung dar. Normalerweise wurde im Aktstudium je Blatt eine einzelne Figur angelegt und ausgeführt, wobei die Erstellung eines vollendeten, abgeschlossenen Blattes erwartet wurde. Das Arbeiten in Fragmenten war nicht üblich, auch wenn man immer wieder auf solche Zeichnungen stößt.⁶ Eine korrigierende Überarbeitung eines Blattes war nur begrenzt möglich. Hierin unterscheiden sich akademische Aktstudien grundsätzlich von dem, was sich die moderne Zeichnungstheorie und Kunstgeschichte unter Zeichnung im Allgemeinen vorstellen, nämlich eine offene Notation, deren Gedanke oder Form auf demselben Blatt jederzeit weiterentwickelt werden kann.⁷ Unvollendete Aktstudien müssen als vom Zeichner verworfen verstanden werden – zugleich geben solche Stücke, wenn sie aufbewahrt wurden, Einblick in den Entstehungsprozess und in die Schwierigkeiten, die das Aktstudium den Zeichnern bereitete (Abb. 4).

Man begann damit, die Figur in ihren Umrissen zu notieren. Diese erste Anlage der Figuration wird in der Regel mit sehr leichten Strichen vorgenommen, um mögliche Fehler einfach und problemlos während der weiteren Ausarbeitung korrigieren zu können. Der Studie eines sitzenden männlichen Aktes ist selbst in der Vorzeichnung der Figur eine gewisse Unsicherheit des Zeichners anzumerken; er produzierte mehrfach Alternativen, beispielsweise bei der Anlage der

- 4 Vgl. Jan W. Niemeijer: *Academies and other figure studies from Jean Grandjean's roman period*. In: *Master Drawings* 12 (1974), S. 351-358; James Henry Rubin (Hrsg.): *Eighteenth-century French Life-drawing: Selections from the Collection of Mathias Polakovits*. Ausstellungskatalog Princeton. Princeton 1977.
- 5 Vgl. Edgar Peters Bowron und Peter Björn Kerber: *Pompeo Batoni. Prince of Painters in Eighteenth-Century Rome*. Ausstellungskatalog Houston und London. New Haven 2007, S. 144-148; Edgar Peters Bowron: *Pompeo Batoni disegnatore*. In: Liliana Barroero und Fernando Mazzocca (Hrsg.): *Pompeo Batoni 1708-1787. L'Europa delle Corti e il Grand Tour*. Ausstellungskatalog Lucca. Cinisello Balsamo 2008, S. 96-119.
- 6 Vgl. Studie des Oberkörpers eines stehenden männlichen Aktes, Graphit und schwarze Kreide, weiß gehöhnt auf rosafarben grundiertem Papier, 525 × 400 mm, Inv.-Nr. KK 9498; Studie des Oberkörpers eines sitzenden männlichen Aktes nach links, den rechten Arm erhoben, schwarze Kreide, weiß gehöhnt auf grüngrau grundiertem Papier, 249 × 346 mm, Inv.-Nr. KK 9606.
- 7 Vgl. Norman Bryson: *Ein Spaziergang um seiner selbst willen*. In: Friedrich Teja Bach und Wolfram Pichler (Hrsg.): *Öffnungen: Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*. München 2009, S. 27-42.



Abb. 1: Johann Heinrich Meyer, Sitzender männlicher Akt von vorn, ohne Kopf, Hände und Füße ausgeführt, 1776, schwarze Kreide, weiß gehöht auf bräunlichem Papier, 212 × 272 mm, Inv.-Nr. Gr-2005/830.137.

Füße: Erst im Laufe der Ausarbeitung wurden auch die Konturen präzise vertortet und verstärkt. Schraffuren modellieren die im Umriss notierte Figuration plastisch im Hell-Dunkel aus, Weißhöhungen erweitern dabei das Spektrum der Tonwerte und setzen Lichter auf die Schulter, den linken Oberarm und andere hervortretende Partien. Alle genannten Arbeitsschritte lassen sich an der unvollendeten Studie eines Lagernden gut ablesen. Die Füße und Unterschenkel sind nicht weit ausformuliert, während Oberschenkel, Hüftpartie, Rumpf bis zur Schulterpartie und zu den Armen eine Modellierung erfahren haben. Die Studie der lagernden Figur ist weitgehend gelungen – doch die Position des Kopfes, versteckt unter der Achsel, verdeckt von der Brust, ist nicht befriedigend gelöst; dies hat wahrscheinlich zum Abbruch der Ausarbeitung geführt.

In der Zeichnung generell wie in der akademischen Aktstudie stehen als graphische Gestaltungselemente der lineare Kontur und die flächige, aus einzelnen Linien zusammengesetzte Schraffur zur Verfügung. Um den Umriss einer Figur zu bilden, wurden beispielsweise in einzelnen Studien des Nachlasses langgezogene Konturstriche aneinandergereiht. Meist fassen sie eine formale Passage



Abb. 2: Johann Heinrich Meyer (?), Sitzender männlicher Akt nach links, undatiert, Graphit, weiß gehöht auf grüngrau grundiertem Papier, 580 × 438 mm, Inv.-Nr. KK 9491.

zusammen, setzen aber auch immer wieder ab, um erneut anzusetzen. Dieses Verfahren lässt sich in der Studie des Sitzenden nach rechts besonders klar an der linken Konturlinie des linken Unterschenkels ablesen: Für den Bogen des Wadenmuskels wird eine Linie begonnen, die in keinem formalen Zusammenhang mit der Fersenlinie und ihrer Fortsetzung steht (Abb. 5). Die Gradlinigkeit der Konturen fällt auf. Hier lässt sich – trotz der Modellierung – an den klassizistischen Umrisslinienstil denken.⁸ Die angesprochene Modellierung ist Aufgabe der Schraffur, mit deren Hilfe der Zeichner seiner Figuration den Eindruck von Plastizität verleihen kann. Dazu werden Schattenpartien dicht mit diagonal verlaufenden Strichen besetzt. Längere Striche schaffen größere Flächen, kurze Striche punktuelle Schattierungen, wie der Vergleich zwischen Brust- und Rückenpartie in der Studie eines Sitzenden nach links verdeutlicht

⁸ Vgl. Werner Busch: Die Neudefinition der Umrisszeichnung in Rom am Ende des 18. Jahrhunderts. In: Margret Stufmann und Werner Busch (Hrsg.): Zeichnen in Rom, 1790–1830. Köln 2001, S. 11–44.



Abb. 3: Johann Heinrich Meyer (?), Sitzender männlicher Akt in Profilansicht nach rechts, undatiert, Graphit und schwarze Kreide, weiß gehöht auf blau grundiertem Papier, 436 × 347 mm, Inv.-Nr. KK 9496.

(Abb. 2). Schraffuren setzte man nicht nur zur Modellierung der Figur ein, sondern auch, um die Figur von dem Papiergrund zu lösen beziehungsweise aus Figur und Grund eine Gesamtkomposition des Blattes zu entwickeln. Dabei ist an den Zeichnungen im Meyer-Nachlass zu beobachten, dass entweder die Papierfläche nur partienweise schraffiert⁹ oder die Sitzgelegenheit des Modells konkret ausformuliert wird, beispielsweise als Steinlandschaft¹⁰ oder als Podest mit Draperie (Abb. 3). Die Studienblätter im Meyer-Nachlass verzichteten auf eine Ausgestaltung mit Anspruch auf narrativen Eigenwert des Papiergrundes.¹¹

9 Lagernder männlicher Akt nach links, Graphit, weiß gehöht, auf graublauem Tonpapier, 350 × 418 mm, Inv.-Nr. KK 9486.

10 Sitzender männlicher Akt in Profilansicht nach rechts, schwarze Kreide, weiß gehöht auf Tonpapier, blau auf Untersatz gewalzt, 315 × 260 mm, Inv.-Nr. KK 9607.

11 Für Studienblätter mit narrativem Eigenwert vgl. Emmanuelle Brugerolles: L'Académie mise à nu. L'École du modèle à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture. Ausstellungskatalog Paris. Paris 2009, Kat.-Nr. 2, 6, 8, 14 und 17.



Abb. 4: Johann Heinrich Meyer (?), Unvollendete Studie eines lagernden männlichen Aktes in Profilansicht nach links, undatiert, schwarze Kreide mit Pinsel laviert, Graphitspuren auf grau grundiertem Papier, 397 × 511 mm, Inv.-Nr. KK 9490.

Neben der Analyse des graphischen Vokabulars kann die vom Modell eingenommene Pose als ein Kriterium zur Klassifizierung von Aktstudien angeführt werden. Die akademischen Künstler scheinen den menschlichen Körper in allen Lebenslagen (Stehen, Laufen, Anlehnen, Sitzen, Knien, Lagern, Liegen etc.) studiert zu haben. Im vorliegenden Kontext seien nur einige wenige im Detail betrachtet. In einer mit Graphit und schwarzer Kreide auf bräunlichem Papier ausgeführten Studie ist das Modell stark bewegt, aus dem Stand heraus hat es mit rechts einen Schritt nach vorne gemacht und belastet das rechte Bein, wobei das linke noch nicht nachgezogen ist (Abb. 6). Gleichzeitig wendet sich der Rumpf nach rechts, vom Betrachter weg, der rechte Arm ist zusammen mit dem Blick nach rechts erhoben. Um die schwierige Stellung zu stabilisieren, stützt sich das Modell mit seinem linken Arm auf ein hohes Podest. Sicherlich war auch der rechte Arm mit einem Stab oder mit einer Schlaufe fixiert. In der Studie eines Modells in Rückenansicht scheint die Figur wenig bewegt zu sein – in dem Blickwinkel präsentiert sich die Figuration im Umriss



Abb. 5: Johann Heinrich Meyer (?), Sitzender männlicher Akt nach rechts, die linke Hand an den Kopf geführt, undatiert, Graphit, weiß gehöht, auf braun grundiertem Papier, 567 × 437 mm, Inv.-Nr. KK 9492.

als sehr geschlossen komponiert (Abb. 7). Dennoch muss auch hier von einer bewegten Pose ausgegangen werden: Wieder ruht das Gewicht auf dem rechten Bein, das linke ist nach hinten ausgestellt, chiastisch dazu greift der rechte Arm nach hinten ein am Boden befestigtes Seil. Das Modell zieht ein unbekanntes Gewicht und setzt als Gegengewicht den eigenen Körper ein – entsprechend ist dieser angespannt und leicht nach vorne gebeugt. Der linke Arm wird vom Rumpf verdeckt. Beide Posen bilden für den Zeichner interessante Figurationen: In der einen Studie zeigen die Extremitäten in entgegengesetzte Richtungen, die andere Pose bestimmt dagegen eine geschlossene Figuration, die in sich bewegt ist und sich nach oben hin öffnet. Beide Figurenkompositionen würden einem Historienmaler verschiedene Möglichkeiten zur Einbindung in eine Szene bieten.

Auch bei den Studien von sitzenden Modellen deutet sich an, dass die Haltungen verschiedenste Varianten der Körperbewegung vorführen und untersuchen: Allein die Möglichkeiten einen Arm zu halten sind äußerst vielfältig –



Abb. 6: Johann Heinrich Meyer (?), Schreitender männlicher Akt in Profilansicht nach links, undatiert, Graphit und schwarze Kreide, weiß gehöht auf bräunlichem Papier, 495 × 347 mm, Inv.-Nr. KK 9488.

er kann vor dem Körper auf das Knie aufgestützt¹² oder angewinkelt vor die Brust geführt sein¹³, der Arm kann den Kopf umfassen (Abb. 5)¹⁴ oder die Figur stützen¹⁵. Denkt man an eine größere Gruppe von Aktstudien, die ein Künstler im Laufe seiner Ausbildung oder seines Lebens geschaffen, von Kollegen geschenkt oder gekauft hat, so bildet ein solches Studienmaterial eine Art ABC der Bewegungsmöglichkeiten des menschlichen Körpers.

- 12 Sitzender männlicher Akt, den rechten Ellenbogen auf das linke Knie gestützt, schwarze Kreide auf blauem Papier, 455 × 304 mm, Inv.-Nr. KK 9487.
- 13 Sitzender männlicher Akt nach rechts, schwarze Kreide, weiß gehöht auf beigefarbenem Tonpapier, 533 × 430 mm, Inv.-Nr. KK 9500.
- 14 Sitzender männlicher Akt in Schrägansicht nach links, schwarze Kreide, weiß gehöht auf beigefarbenem grundiertem Papier, 502 × 343 mm, Inv.-Nr. KK 9495.
- 15 Sitzender männlicher Akt von oben, mit der Rechten den Kopf stützend, Graphit und schwarze Kreide auf hellbraun grundiertem Papier, 525 × 364 mm, Inv.-Nr. KK 9493.

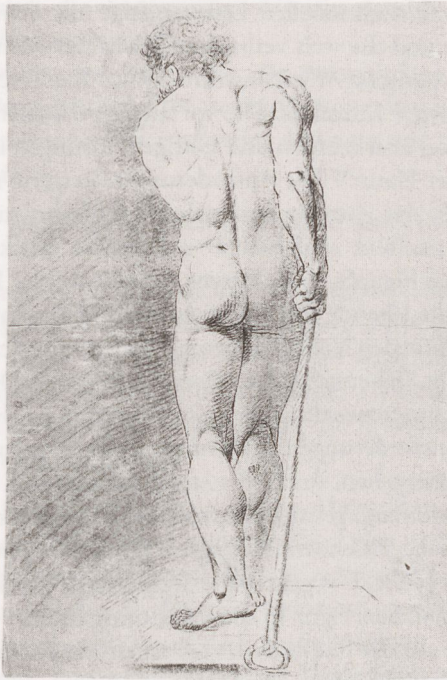


Abb. 7: Johann Heinrich Meyer (?), Stehender männlicher Akt in Rückenansicht, undatiert, schwarze Kreide, weiß gehöhlt, Feder in schwarz auf bräunlichem Papier, 532 × 360 mm, Inv.-Nr. KK 9451.

II. Zur Praxis der Künftlerausbildung im 18. Jahrhundert

Wer auch immer der Urheber der Zeichnungen im Nachlass Meyer ist, er hatte bereits Erfahrungen im Zeichnen, als er mit dem Studium des menschlichen Körpers begann. Das künstlerische Ausbildungssystem, das sich zum Ende des 16. Jahrhunderts mit den Gründungen der Akademien in Florenz und Rom institutionalisiert hatte, war mit entsprechenden Modifikationen von Ort zu Ort bis weit ins 19. Jahrhundert gültig.¹⁶ In dieses akademische Unterrichts-

¹⁶ Allgemein zum akademischen Unterrichtssystem siehe James Henry Rubin: *Eighteenth-century French Life-drawing* (Anm. 4), S. 19-26; Wolfgang Kemp: »... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen«. *Zeichnen und Zeichenunterricht für Laien 1500-1870. Ein Handbuch*. Frankfurt a. M. 1979, S. 121-141 (allgemein zu Methoden des Zeichenunterrichts); Carl Goldstein: *Teaching art: academies and schools from*

system hatte man die traditionellen Lernvorgänge aus dem Werkstattbetrieb des Spätmittelalters und die weit verbreitete Praxis der Memorierschule übernommen. Das künstlerische Arbeitsinstrument war die Zeichnung, sie galt als Werkzeug des gelehrten Künstlers. Die vorrangig praktizierte Lerntechnik ist die Nachahmung von anerkannten und gültigen Lösungen in der Kunst sowie die Nachahmung der Natur.¹⁷ Die Anforderungen steigerte man nach Schwierigkeit.¹⁸ Erstens gilt das Zweidimensionale als einfacher zu kopieren als das Dreidimensionale, zweitens sind Details und kleine Stücke einfacher nachzuzeichnen als ganze Figuren und drittens ist unbewegtes Material einfacher wiederzugeben als die lebende Figur. Die Ausbildung begann mit dem Kopieren von zweidimensionalen Vorlagen, geometrischen Formen oder Details aus komplexeren Figuren. Beherrschte man diese Formen und Details sicher, folgte das Nachzeichnen ganzer zweidimensionaler Figurationen. Hatte der Zeichenschüler diese Herausforderungen gemeistert, konnte er zum Nachzeichnen plastischer Stücke übergehen. Auch hier stand das Arbeiten nach Vorlagen im kleinen Format am Anfang, gefolgt von der Bewältigung des großen Formates. In der Regel wurde das Zeichnen der ganzen Figur zunächst an vorbildlichen antiken Skulpturen geübt. Die gelungene Transformation einer ganzen, unbewegten, dreidimensionalen Figur in die Zeichnung bildete schließlich die geeignete Grundlage, um das Studium des lebenden Modells aufzunehmen. Das Aktstudium stand am Ende dieser Ausbildung.¹⁹

Das Zeichnen des männlichen Modells nach der Natur war im Übrigen in den akademischen Kreisen des 18. Jahrhunderts gängige Praxis, erst im späten 19. Jahrhundert bekamen die männlichen Modelle weibliche Konkurrenz. Dem medizinischen Kenntnisstand der Zeit und damit wissenschaftlichen Maßstäben

Vasari to Albers. Cambridge 1996, S. 119-122; Ekkehard Mai: Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde. Köln, Weimar, Wien 2010, S. 35-37.

- 17 Der Begriff »Kopieren« ist häufig negativ besetzt, die Kopie gilt als uninspiriert oder wird unreflektiert mit der Absicht der »Fälschung« konnotiert. Der (naheliegende) Vergleich mit historischen Lerntechniken in anderen Disziplinen fehlt weitgehend in der kunsthistorischen Literatur. So wirft Wolfgang Kemp nur cursorisch einen vergleichenden Blick auf die Methoden des Schreibunterrichts im 16. Jahrhundert. Wolfgang Kemp: »... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen« (Anm. 16), S. 127-131.
- 18 Kemp bezeichnet das Modell als »Dreierschritt Vorlage, totes, lebendes Modell«. Ebenda, S. 122.
- 19 Für das 17. Jahrhundert in Paris merkt Katharina Krause an, dass das Antikenstudium zur »ästhetischen Korrektur« dem Aktstudium nachgeordnet ist, um die »unschönen, weil unangemessenen anatomischen Eigenheiten« der Aktmodelle auszumerzen. Katharina Krause: Par les préceptes et par les exemples. Überlegungen zur Ausbildung der Maler im Paris des 17. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 69 (2006), S. 194-216, hier S. 210.

entsprechend, wählten die akademischen Künstler den Mann als das geeignete Modell der menschlichen Natur.²⁰

Zum Lehrprogramm gehörten auch die theoretischen Fächer Anatomie, Geometrie und Perspektive.²¹ Eine zeitgenössische Stimme, Anton Raphael Mengs, rät allerdings zu einem maßvollen Umgang mit diesen wissenschaftlichen Hilfsmitteln:

Frage. Aber die Anatomie ist doch eine Sache, an der man so lange lernen muß?

Antwort. Man muß in der That nicht so lange daran lernen, wenn sie gut gelehrt wird; das ist, wenn dem Mahler nicht mehr davon gelehrt wird, als ihm nothwendig ist. Denn weit anders muß sie der Arzt und Chirurgus studieren, welche beyde das ganze innerliche Spiel der Theile des Menschen lernen müssen. Der Mahler hingegen braucht nur die Wirkungen zu kennen, die jene auf der Oberfläche machen.²²

Der von Yvonne Boerlin-Brodbeck verfasste Abriss über die Künftlerausbildung in der Schweiz im 18. Jahrhundert²³ bildet eine ausgezeichnete Grundlage, um den Fall Johann Heinrich Meyer systematisch zu beurteilen. Ihr umfangreiches Material aus der Sichtung von rund zweihundert Künstlerbiographien ordnet Boerlin-Brodbeck nach Erstausbildung, Weiterbildung und Fördermöglichkeiten. Zudem vergleicht sie die Ausbildungsmöglichkeiten in der Schweiz und im Ausland, mit dem Ergebnis, dass die Schweizer Situation im Großen und Ganzen den Bedingungen in den anderen Ländern Mitteleuropas entspricht – mit einer bedeutsamen Einschränkung: Das Fehlen der Fürstenthöfe in der republikanischen Schweiz hatte eine Verlangsamung der Institutionalisierung der Künftlerausbildung zur Folge. Dass beispielsweise Zürich keine große, international wirkende Akademie zu bieten hatte, prägte auch den Ausbildungsweg von Johann Heinrich Meyer. Er hatte seine Erstausbildung im

- 20 Neben einer grundsätzlich männlich dominierten Welt und möglichen moralischen Bedenken bietet die Geschichte der Medizin eine plausible Erklärung für diese Praxis: Der Mann galt bis weit ins 18. Jahrhundert als universeller Mensch. Vgl. Thomas Walter Laqueur: *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge/Mass., London 1992.
- 21 Zeugnis für Meyers Auseinandersetzung mit der Anatomie ist die Zeichnung eines sogenannten ‚Ecorché‘ (Muskelmann): Ecorché in verlorenem Profil nach links, Graphit auf weißem Papier, 453 × 303 mm, Inv.-Nr. KK 9489.
- 22 Anton Raphael Mengs: *Praktischer Unterricht in der Malerey*. In: *Des Ritters Anton Raphael Mengs hinterlassene Werke*. Hrsg. von Christian Friedrich Prange. Bd. 3, Halle 1786, S. 195-290, hier S. 208.
- 23 Yvonne Boerlin-Brodbeck: *Die Künftlerausbildung in der Schweiz des 18. Jahrhunderts. Versuch einer Übersicht*. In: *Georges-Bloch-Jahrbuch* 11/12 (2004/2005), S. 77-99.

Alter von 16 Jahren bei Johannes Cölla (Kölla) in Stäfa begonnen und setzte sie in den Jahren zwischen 1778 und 1781 bei Johann Caspar Füssli in Zürich fort.²⁴ Aus dem Jahr 1776 datiert eine eigenhändig mit »ad Nat. 1776« bezeichnete Studie im Nachlass, die die Anfänge seiner Werkentwicklung dokumentiert (Abb. 1). Im Jahr 1772 war in Zürich eine öffentliche Kunstschule eröffnet worden, und wenige Jahre später ermöglichte mit dem »Kleinen Kunstsaal« eine »halbprivate Schule« ein praktisch und theoretisch ausgerichtetes Kunststudium.²⁵ Ob Meyer die Kunstschule oder den »Kleinen Kunstsaal« besucht hat, lässt sich nicht zweifelsfrei klären. Das Fehlen einer anerkannten Akademie bedeutete für ihn wie die anderen auszubildenden Künstler das Verlassen der Heimat: »Der eigentliche Königsweg der Weiterbildung für Schweizer [Künstler] führte [...] über die Schweiz hinaus, nach Deutschland, Italien, Frankreich, Holland, England und Österreich, nicht wenige besuchten mehr als ein Land.«²⁶ Hauptziel vor und nach 1800 war für alle gleichermaßen die Stadt Rom.²⁷ Johann Heinrich Meyer kam im Juni 1784 nach Rom.²⁸

III. Die Praxis des Aktstudiums in Rom in den 1770er und 1780er Jahren

Nicht erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stellte Rom die »Akademie Europas« dar. Intensiviert wurde die Rolle als Hauptstadt der Kunst dank der Gründung der *Accademia del nudo* durch Papst Benedikt XIV. im Jahr 1754.²⁹ In dieser öffentlichen Zeichenschule hatten die akademischen Künstler und der internationale Künstlernachwuchs kostenlos die Gelegenheit, das männliche Modell zu studieren. Die Schule bot den Unterricht täglich außer sonntags an, nur im Monat des Karnevals (Februar oder März) und im Oktober pausierte man. Die Riege der in der *Accademia di San Luca* organisierten Künstler wählte geeignete Akademiker als Betreuer des Aktstudiums. Dokumente im Archiv der *Accademia di San Luca* belegen für den Zeitraum bis 1762, dass die Professoren jeden Monat wechselten; für die Jahre danach fehlen entsprechende Belege.

24 Ebenda, S. 84.

25 Ebenda.

26 Ebenda, S. 87.

27 Vgl. ebenda, S. 90.

28 Siehe den Bericht von Meyer: Der Weg nach Rom. In: Margrit Wyder (Hrsg.): Von Stäfa in die große Welt. Goethes »Kunstmeyer« berichtet. Stäfa 2010, S. 10.

29 Zur Gründungsgeschichte der *Accademia del nudo* siehe Liliana Barroero: I primi anni della scuola del Nudo in Campidoglio. In: Donatella Biagi Maino (Hrsg.): Benedetto XIV e le arti del disegno. Rom 1998, S. 367–384, mit einem Überblick zum Forschungsstand.

Ein Register³⁰ verzeichnet die Namen der Preisträger und der verantwortlichen Professoren der regelmäßig ausgerichteten Wettbewerbe der *scuola del nudo*. Aufgenommen wurden dort nur die Namen der Professoren, die bei den Wettbewerben das Stellen des Modells verantworteten. Seit 1762 fanden die Wettbewerbe nur noch halbjährlich im Frühjahr und Herbst statt, die Namen der Leiter des Aktstudiums in den anderen Monaten wurden nicht notiert. Trotz dieser eingeschränkten Quellenlage wissen wir für die 1780er Jahre, dass unter anderem Andrea Bergondi, Anton von Maron, Vincenzo Pacetti, Nicola la Piccola, Francisco Preciado de la Vega und Tommaso Righi das Aktstudium an der *Accademia del nudo* leiteten. Der regelmäßige Wechsel zwischen den Professoren sollte den Schülern eine breite Kenntnis verschiedener künstlerischer Positionen sichern und die Ausrichtung an einem einzigen Meister und dessen Manier verhindern.

Zu den Preisträgern im Zeitraum zwischen 1770 und 1790 zählen beispielsweise Matteo Baccelli, Francesco Cecchi, Giuseppe Gillis, Benedetto Landi, Salvatore Mannaioni, Nicola Onesti, Onofrio Padroni, Ermanno Pancaldi, Leopoldo Stile oder Giovanni Battista Turrisi.³¹ Der bemerkenswerte Fundus an Preiszeichnungen der *Accademia del nudo* im Archiv der *Accademia di San Luca* ist nach wie vor weitgehend unpubliziert.

Neben der päpstlichen Zeichenschule und der immer noch aktiven *Accademia di Francia* unterhielten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zahlreiche Künstler Privatakademien, in denen sie für einen gewissen Obolus ebenfalls das Aktstudium im kleinen Kreis anboten. In den 1770er und 1780er Jahren konkurrierten mehr als zehn Privatakademien miteinander; namhafte Künstler sind unter den Betreibern dieser privaten Zirkel. Zu den prominenteren zählen Pompeo Batoni, Joseph Bergler, Domenico Corvi, Anton Raphael Mengs, Laurent Pécheux und Alexander Trippel.³² Verschiedene schriftliche Quellen gewähren Einblick in diese Szene: die Briefe von Johann Gottlieb

30 Vgl. *Registro di antichi premiati d 1754 a 1848 (scuola nudo)*. Rom, Accademia Nazionale di San Luca, Archiv.

31 Rom, Accademia Nazionale di San Luca, Archiv, Sammlung der Zeichnungen, Inv.-Nr. B.429 (Baccelli), B.369 (Cecchi), B.409 (Gillis), B.263 (Landi), B.432 (Mannaioni), B.374 (Onesti), B.457 (Padroni), B.407 (Pancaldi), B.410 (Stile), B.266 und B.310 (beide Turrisi).

32 Tischbeins Bericht wird in der Literatur vielfach und häufig nur ausschnittsweise verarbeitet. Vgl. Edgar Peters Bowron: *Academic life drawing in Rome* (Anm. 2), S. 80; Edgar Peters Bowron, Peter Björn Kerber: *Pompeo Batoni* (Anm. 5), S. 204, Anm. 37; Valeria Rotili: *La scultura alla fine del XVIII secolo. Riflessioni e polemiche tra gli artisti intorno all'Accademia di San Luca*. In: *Atti. Accademia Nazionale di San Luca* (2009/2010), S. 225-242, hier vor allem S. 235 f.

Puhlmann,³³ die Tagebuchaufzeichnungen von Antonio Canova³⁴ oder die Autobiographie *Aus meinem Leben* von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein.³⁵

Antonio Canova berichtet davon, wie er in den Jahren 1779 und 1780 Tag für Tag seine Studienorte wechselte: Am Kapitol nutzte er die dortige Zeichenschule ebenso wie die öffentlichen Museen, er ging zu seinem »Meister« Pompeo Batoni, und in die *Accademia di Francia*, wo seit Ende des 17. Jahrhunderts regelmäßig das Studium des lebenden Modells angeboten wurde, und zwar für Künstler aller Nationalitäten.³⁶ Anlass zum Unmut ist für Canova der oft belegte Platz in den öffentlichen Akademien oder die schwierige, für das Modell nur schwer zu haltende Pose in Batonis Privatakademie.³⁷

Auch Johann Heinrich Wilhelm Tischbein thematisiert in seiner nach 1800 verfassten Autobiographie die Studienmöglichkeiten in Rom um das Jahr 1780:

Sehr unterrichtend ist das Zeichnen in den Privatakademien, wo ausgesuchte Künstler unter sich nach lebenden Modellen zeichnen und bossieren. Da eine solche Gesellschaft nicht groß ist, so wird häufig dabei Konversation gehalten über diesen oder jenen Zweig der Kunst, oft über den Akt selbst. In großen öffentlichen Akademien darf nicht gesprochen werden; dagegen aber hat man den Ersatz, dasselbe Modell viele Male von geschickten Zeichnern zu sehen.³⁸

Ergebnis der angesprochenen Situation im Aktsaal sind größere Reihen von Studien, die von unterschiedlichen Zeichnern aus verschiedenen Blickwinkeln nach demselben Modell in derselben Pose aufgenommen wurden. Mit den Preiszeichnungen der *scuola del nudo* haben sich zahlreiche solcher kleinen Serien im Archiv der römischen Akademie erhalten.

Eine zentrale Begegnungsstätte für deutschsprachige Künstler war das Atelier des Bildhauers Alexander Trippel (1744-1793), das sich »auf Trinità de' Monti in

33 Ein Potsdamer Maler in Rom. Briefe des Batoni-Schülers Johann Gottlieb Puhlmann aus den Jahren 1774 bis 1787. Hrsg. von Götz Eckardt. Berlin 1979.

34 Antonio Canova: I Quaderni di Viaggio (1779-1780). Hrsg. von Elena Bassi. Venedig, Rom 1959.

35 Heinrich Wilhelm Tischbein: *Aus meinem Leben*. Hrsg. von Kuno Mittelstädt. Berlin 1956.

36 In Canovas Tagebuch finden sich regelmäßig Bemerkungen, die auf den Besuch von Institutionen des Aktstudiums hinweisen. Antonio Canova: I Quaderni di Viaggio (Anm. 34), passim.

37 Ebenda, S. 38 (Eintrag vom 18. November 1779).

38 Heinrich Wilhelm Tischbein: *Aus meinem Leben* (Anm. 35), S. 151. Tischbein wird häufig als Quelle herangezogen, vgl. Edgar Peters Bowron: *Academic life drawing in Rome* (Anm. 2), S. 80; Valeria Rotili: *La scultura alla fine del XVIII secolo* (Anm. 32), S. 235 f.

einem Zimmer« befand.³⁹ Der aus Schaffhausen stammende Alexander Trippel wuchs in London auf und besuchte ausgesprochen erfolgreich die Akademie in Kopenhagen.⁴⁰ Nach einem mehrjährigen Studienaufenthalt in Paris (1772-1775) zog Trippel im Jahr 1776 schließlich nach Rom.

Seit 1779 gibt es Nachrichten von Trippels Privatakademie.⁴¹ In den knapp 15 Jahren ihres Bestehens erhielten hier mehr als zwanzig Schüler wertvolle Prä- gungen, die sie ihrerseits selbst später an verschiedensten Orten weitergaben.⁴² Zu dem Kreis zählten unter anderem Johann Wilhelm Tischbein, Johann Gottfried Schadow, Friedrich Heinrich Füger und Franz Anton Zauner, Johann Heinrich Dannecker und Jacob Wilhelm Mechau. Ungeklärt ist, ob Johann Heinrich Meyer und seine Mitstudenten sich auf den Besuch der Privatakade- mie von Alexander Trippel beschränkten oder am Unterricht der öffentlichen Zeichenschule teilnahmen. Bekannt ist immerhin, dass Trippel und Zauner den Akt in Ton modellierten, auch wenn, soweit ich sehe, kein Werk erhalten ge- blieben ist.⁴³ Die Forschung hat sich bislang nur marginal mit den Zeichnun- gen Trippels beschäftigt, zu seiner eigenen zeichnerischen Praxis im Aktstudium ist nichts bekannt.⁴⁴ Auch seine sonstigen Werke enthalten kaum Hinweise auf die Tätigkeit als Zeichenlehrer.

Die erhaltenen Aktstudien von Trippels Schülern geben ein sehr heterogenes Bild, soweit diese Studienblätter überhaupt erhalten und in der Literatur erfasst sind. Zum Umfeld von Alexander Trippel zählte unter anderem der wenig be- kannte, in Rom jung verstorbene Jean Grandjean (1755-1781) aus Amsterdam.⁴⁵

39 Heinrich Wilhelm Tischbein: Aus meinem Leben (Anm. 35), S. 152.

40 Für die biographischen Angaben zu Alexander Trippel vgl. Dieter Ulrich: Hundejahre? Die schweizerisch-römische Bildhauerei zwischen Alexander Trippel und Heinrich Max Imhof. In: Birgit Kümmel und Bernhard Maaz (Hrsg.): Kolloquium zur Skulptur des Klassizismus. Bad Arolsen 2004, S. 185-192, hier S. 185 f.

41 Die wenigen gesicherten Informationen über die Akademie Trippels basieren weitgehend auf Tischbeins Autobiographie und auf Goethes *Italienischer Reise*.

42 Nikolaus Pevsner: Die Geschichte der Kunstakademien (1940). München 1986, S. 151 f.; Valeria Rotili: La scultura alla fine del XVIII secolo (Anm. 32).

43 Heinrich Wilhelm Tischbein: Aus meinem Leben (Anm. 35), S. 152: »[M]it Bedauern sa- hen wir jeden Sonnabend Trippel und Zauner ihre mit so vielem Fleiße modellierten Figuren zusammenwerfen, um den Ton wieder für Arbeiten der nächsten Woche zu benutzen.« Zauner integrierte diese Praxis in seine Wiener Tätigkeit, ablesbar an Martin Ferdinand Quadals Gemälde *Der Aktsaal der Kaiserlichen Akademie in Wien* (1787); vgl. Eva-Marina Froitzheim: Körper und Kontur. Aktstudien des 18. bis 20. Jahrhunderts aus dem Kupferstichkabinett. Ausstellungskatalog Karlsruhe. Karlsruhe 1994, S. 43-45.

44 Daisy Sigerist: Zeichnungen. In: Alexander Trippel (1744-1793). Skulpturen und Zeich- nungen. Ausstellungskatalog Schaffhausen. Schaffhausen 1993, S. 129-178.

45 Zu Grandjeans Ausbildungs- und Lebensweg vgl. Jan W. Niemeijer: Academies and others figure studies (Anm. 4).

Eine Reihe von Aktstudien im Rijksprentenkabinet in Amsterdam stammt laut Bezeichnung der Blätter von seinem Romaufenthalt in den Jahren 1779 bis 1781.⁴⁶ Die Zeichnungen belegen das breite Spektrum der im Aktstudium eingeübten Posen, ein Spektrum, das vom Stehen bis zum Liegen reicht und das ikonographisch eindeutige Figuren wie einen Prometheus⁴⁷ ebenso umschließt wie neutrale Posen.⁴⁸ Grandjean arbeitete seine Studien sehr stark aus, modellierte Licht und Schatten und bemühte sich, mithilfe der Ausgestaltung des Grundes ganze Kompositionen zu schaffen. Zum Programm von Grandjean gehörten auch die Antiken der verschiedenen römischen Sammlungen: beispielsweise der *Fechter* aus der Sammlung Borghese,⁴⁹ der sitzende Kriegsgott *Mars* aus der Sammlung Ludovisi⁵⁰ und der *Antinous* im Besitz des Kardinals Albani⁵¹ – alle drei fester Bestandteil der Antikenstudien der Künstler im 18. Jahrhundert.⁵²

Nur eine »Zwischenstation eines Ausbildungsprogramms«⁵³ war der Aufenthalt in Rom und der Besuch der Trippel'schen Privatakademie für Johann Gottfried Schadow (1764-1850). Schadow weilte zwischen Sommer 1785 und Herbst 1787 in Rom.⁵⁴ Er soll dort vorübergehend den Aktsaal von Alexander Trippel besucht haben.⁵⁵ Mehrere seiner Zeichnungen jedenfalls zeugen von der Auseinandersetzung mit dem lebenden Modell während dieses römischen Intermezzos: Die beiden ausführlichen Aktstudien und fünf weitere Studienblätter mit Aktfiguren, gezeichnet mit schwarzer Kreide, datieren aus dem Jahr 1786 und können dem Romaufenthalt zugeordnet werden.⁵⁶ Die untereinander

46 Vgl. Sitzender männlicher Akt nach rechts, 1781, Inv.-Nr. RP-T-FM-247; Sitzender männlicher Akt nach rechts, 1780, Inv.-Nr. RP-T-FM-248; Stehender männlicher Akt »en face«, 1779, Inv.-Nr. RP-T-00-2076; Liegender männlicher Akt als Prometheus, 1781, Inv.-Nr. RP-T-00-2078; Stehender männlicher Akt »en face«, 1780, Inv.-Nr. RP-T-00-2087; Lagernder männlicher Akt nach rechts in Rückenansicht, 1780, Inv.-Nr. RP-T-00-2100; Stehender männlicher Akt in Dreiviertelprofil nach rechts, 1779, Inv.-Nr. RP-T-00-2101. Vgl. www.rijksmuseum.nl (Zugriff vom 6. Dezember 2012).

47 Inv.-Nr. RP-T-00-2078 (Anm. 46).

48 Inv.-Nr. RP-T-00-2101 (Anm. 46).

49 Inv.-Nr. RP-T-00-2092 (Anm. 46).

50 Inv.-Nr. RP-T-00-2093 (Anm. 46).

51 Inv.-Nr. RP-T-00-2091 (Anm. 46).

52 Vgl. Francis Haskell und Nicholas Penny: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture. 1500-1900.* New Haven, London 1994, Kat.-Nr. 5 (Antinous), Nr. 43 (Fechter), Nr. 58 (Mars).

53 Dieter Ulrich: *Hundejahre?* (Anm. 40), S. 185.

54 Sibylle Badstübner-Gröger, Claudia Czok und Jutta von Simson: *Johann Gottfried Schadow. Die Zeichnungen.* 3 Bde. Berlin 2006, Bd. 3, S. 19.

55 Vgl. ebenda.

56 Vgl. ebenda, Bd. 1, Kat.-Nr. 196 f., S. 75 f. sowie Nr. 190, 202-225, S. 72 f., 77-79.

stilistisch eng verwandten Figurenstudien unterscheiden sich vom üblichen Modus der akademischen Aktstudie, wie er für die Blätter im Meyer-Nachlass und bei Grandjean typisch ist, deutlich, sowohl in ihrer freien und lockeren Anwendung als auch im kleineren Maßstab. Dennoch handelt es sich bei dem, was Schadow zeichnet, eindeutig um typische Posen, wie sie in den offiziellen und privaten Akademien in Rom in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts üblich waren. Hierbei sind jedoch keine Übereinstimmungen mit den Zeichnungen im Meyer-Nachlass erkennbar.

Auch von Johann Heinrich Dannecker haben sich einige Aktstudien aus den römischen Jahren zwischen 1785 und 1790 erhalten.⁵⁷ Seine Studien sind mit Kreide über Bleistift auf großformatige Blätter gezeichnet. Sie konzentrieren sich ohne Modellierung in Licht und Schatten im Wesentlichen auf die Konturen und auf eine lineare Binnenzeichnung, nutzen also die gestalterischen Mittel des Umrisslinienstils für die Erfassung des menschlichen Körpers. Bei Danneckers Studien kann man zudem die Praxis beobachten, dass die Studien zwar lebende Modelle zeigen, die jedoch – wenigstens zum Teil – Posen antiker Statuen eingenommen haben und Kunst- und Naturvorbild in Deckung bringen. Deutlich zu identifizieren sind ein *Rossebändiger* und der *Sandalenbinder*, für die Studie eines Sitzenden scheint die Pose des *Dornausziehers* mit der florentinischen »ninja della spina« gekreuzt worden zu sein.⁵⁸ In der Akademie von Trippel pflegte man offenbar auch die zeitgenössische Praxis des Nachstellens von antiken Skulpturen beim Aktstudium.⁵⁹

Der jetzige Forschungsstand erlaubt kein schärferes Bild von Trippels Akademie. Das hier vorgestellte heterogene Material verdeutlicht, wie vielen verschiedenen Einflüssen Meyer in Rom ausgesetzt war. Die gravierenden Umwälzungen im Kunstgeschmack in den 1770er und 1780er Jahren spiegeln sich immer wieder in den unterschiedlichen Auffassungen der Generationen von Trippel und Meyer oder Schadow. Schadow beispielsweise bekam es deutlich zu spüren, dass Trippel seine Suche nach Natürlichkeit als Missachtung der »reinen

57 Vgl. Ulrike Gauss: Johann Heinrich Dannecker. Der Zeichner. Stuttgart 1987, Kat.-Nr. Z6–Z8, Z12, S. 32–36.

58 Francis Haskell, Nicholas Penny: Taste and the Antique (Anm. 52), Kat.-Nr. 3 (Rossebändiger), Nr. 23 (Sandalenbinder), Nr. 78 (Dornauszieher); Berlin, Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften – Census of antique works of art and architecture known in the Renaissance, <http://www.census.de/>, Nymphe: ID 156184 (6. Dezember 2012).

59 Vgl. Susanne Müller-Bechtel: Antikenrezeption im akademischen Aktstudium – Zu transformativen Prozessen im transnationalen Umfeld von Francisco Preciado de la Vega und Anton Raphael Mengs in Rom. Vortrag bei der Tagung *Figuren des Transformativen. Rezeption, Transfer, Austausch* (Berlin, November 2012), Publikation in Vorbereitung.

Prinzipien« aufnahm.⁶⁰ Und Johann Heinrich Meyer warf Alexander Trippel 1805 in *Winckelmann und sein Jahrhundert* vor, »einigemal dem Kontrast in der Anordnung das Ungezwungene in den Stellungen der Figuren aufgeopfert zu haben«.⁶¹ Diese Regeln, die »reinen Prinzipien« wie etwa die des »Contrasts«, lassen sich im *Praktischen Unterricht in der Malerey* von Anton Raphael Mengs folgendermaßen nachlesen:

Es bleibt mir jetzt nur noch übrig, geradezu von den Regeln der Composition der Figur zu reden. Die Regeln aber, welche bey jeder Figur zu beobachten sind, sind hauptsächlich: der Kontrast, oder der Gegensatz der Glieder, der Ausdruck, der Wohlstand, Eigenschaft, und Alter der Personen.

Der Kontrast, oder Gegensatz der Glieder besteht darinn, daß wenn man einen Arm hervortreten lassen will, man das Bein von der nemlichen Seite zurücktreten lassen muß; auch der andre Arm muß zurückgehen, unterdessen daß das Bein von dieser Seite hervortritt. Beide Arme dürfen nicht auf gleiche Weise hervorgehen, weil man die beiden Beine nicht zurücktreten lassen kann, ohne die Figur fallend zu machen. Der Kopf muß sich auf der Seite neigen, wo der Arm erhoben ist, und sich auf der Seite umdrehen, wo die Hand am meisten hervorgeht.

Kein Glied muß einen rechten Winkel machen, und zwey Glieder dürfen niemals unter sich parallel seyn. Eine Hand darf niemals der andern ganz gerade begegnen, und kein äusserster Theil in senkrechter, oder horizontaler Linie mit dem andern seyn; noch auch ein Fuß und zwey Hände, oder die Füße, und eine Hand sich so begegnen, daß sie eine gerade Linie machen; denn dies würde ein großer Fehler seyn.⁶²

Die oben analysierte Studie eines stark bewegten Modells entspricht genau diesen Prinzipien (Abb. 6). Die Forderung von Johann Heinrich Meyer nach dem »Ungezwungenen in den Stellungen der Figuren« ist gerade vor dem Hintergrund dieser Regeln ausgesprochen bemerkenswert. Die skizzierte Synopse ausgewählter Studien aus dem Kreis der Schüler von Alexander Trippel kann nur eine Ahnung von dem ausgesprochen weit gefassten Spektrum der künstlerischen Positionen im Aktstudium und in der Kunst dieser Jahre in Rom geben.

Eine weitere übliche Praxis im zeitgenössischen Aktstudium des 18. Jahrhunderts darf nicht verschwiegen werden: das Kopieren vorbildlicher Studien. Der Potsdamer Künstler Johann Gottlieb Puhlmann berichtete in seinen Briefen

60 [Johann] Gottfried Schadow: Aufsätze und Briefe, nebst einem Verzeichnis seiner Werke. Hrsg. von Julius Friedländer. Stuttgart 21890, S. 4.

61 Johann Heinrich Meyer: Entwurf zu einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts. In: MA 6,2, S. 324.

62 Anton Raphael Mengs: Praktischer Unterricht in der Malerey (Anm. 22), S. 268 f.

aus Rom an seine Eltern, dass ihm Pompeo Batoni Studien zum Kopieren gab, die er anderen wiederum vorenthielt.⁶³ Aus dem Umfeld von Anton Raphael Mengs kennen wir einige Kopien nach seinen Aktstudien, die von seinen Schülern gefertigt wurden und diesen zugewiesen werden können. Mengs' Karlsruher Studie eines Sitzenden, der die Pose des *Ares Ludovisi* variiert, wurde sowohl von Philipp Jakob Becker wie von Friedrich Heinrich Füger kopiert.⁶⁴ Da der Forschung keine Aktstudien von Alexander Trippel bekannt sind, ist es kaum möglich, unter den Zeichnungen seiner Schüler Stücke zu identifizieren, die dieser Praxis folgen. Bei der Beurteilung sollte man diese Möglichkeit jedoch auch nicht ausschließen.

Wer die Praxis des Studiums nach dem lebenden Modell in den Blick nimmt, muss auch die Praxis des Kopierens und die Gewohnheiten des Sammelns vorbildlicher Werke fokussieren: Im Falle des eben angesprochenen Exempels ist es interessant zu verfolgen, dass Becker nicht nur seine Kopie, sondern auch die Originalstudie von Mengs nach Karlsruhe mitgenommen hat, Füger dagegen sich mit seiner eigenen Studie begnügen musste. Fügers Kopie wurde aber nachweislich noch in den 1820er Jahren im Unterricht an der Wiener Akademie als Kopiervorlage eingesetzt.⁶⁵

IV. Eine erste Klassifizierung der Aktstudien im Nachlass von Johann Heinrich Meyer

Der hier skizzenhaft angelegte Überblick über die zeitgenössische Praxis des Aktstudiums in Rom in den 1770er und 1780er Jahren bietet eine Reihe Ansatzpunkte, um Vorschläge für eine Beurteilung der Aktstudien im Nachlass von Johann Heinrich Meyer zu versuchen. Die einzelnen Zeichnungen im Meyer-Nachlass zeigen divergierende stilistische Merkmale, die Fragen nach der Autorschaft aufwerfen. Goethes Empfehlung an Meyer, bei nachgezeichneten Köpfen in unterschiedlicher Manier zu arbeiten,⁶⁶ gibt Grund zu zweifeln, ob

63 Götz Eckardt: Ein Potsdamer Maler in Rom (Anm. 33).

64 Zu Fügers Studie eines sitzenden männlichen Akts vgl. Monika Knofler und Peter Weiermair (Hrsg.): Das Bild des Körpers in der Kunst des 17. bis 20. Jahrhunderts. Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien. Ausstellungskatalog Salzburg 2000. Zürich 2000, Kat.-Nr. 18; zu Philipp Jakob Beckers Aktstudie vgl. Steffi Roettgen: Anton Raphael Mengs, 1728-1779. Bd. 1: Das malerische und zeichnerische Werk. München 1999, Kat.-Nr. Z 57d.

65 Vgl. Monika Knofler, Peter Weiermair: Das Bild des Körpers (Anm. 64), Kat.-Nr. 19.

66 Vgl. Goethe an Meyer, Weimar, 19. September 1788: »Sie werden mich sehr verbinden, wenn Sie von Zeit zu Zeit an mich denken und einige gezeichnete Köpfe in den verschiedenen bekannten Manieren schicken.« In: BW Goethe/Meyer, Bd. 1, S. 12.

ein stilistisch homogenes Werk überhaupt erwartet werden darf. Entsprechend muss es beim jetzigen Stand der Forschung offenbleiben, ob die im Nachlass erhaltenen Aktstudien eigenhändig von Johann Heinrich Meyer gefertigt wurden, oder ob sie ein Sammelsurium aus verschiedenen Quellen darstellen. Es würde jedenfalls der zeitgenössischen Sammelpraxis nicht widersprechen, wenn neben eigenhändigen Zeichnungen Studien von befreundeten Kollegen oder Kopien nach vorbildlichen Blättern in Meyers Nachlass erhalten geblieben wären. Trotz oder eher wegen der Alltäglichkeit der Praxis des Aktstudiums fehlen im Nachlass von Johann Heinrich Meyer und im eruierbaren Umfeld von Alexander Trippel Studien, die aufgrund der Pose einander zugeordnet werden könnten. Die Forschung steht hier vor einer Quellenlage, die nicht mit derjenigen der Preiszeichnungen an der *Accademia del nudo* vergleichbar ist. Das Fehlen von passenden Vergleichsstücken macht die Klassifizierung und Beurteilung schwierig.

Dennoch sind einige Aussagen möglich: Zwei Studien scheinen französisch beeinflusst zu sein (Abb. 8).⁶⁷ Die Studie eines Doppelaktes erinnert an die in Paris geübte Praxis, einmal im Monat mit zwei Modellen eine Szene zu stellen und zu studieren.⁶⁸ Sollte sich hier in Meyers Nachlass ein direkter oder indirekt vermittelter Reflex der Pariser Studienzeit von Alexander Trippel finden lassen? Für zwei in ihrer jeweils eigenen Art der Modellierung recht prägnante Studien konnten keine passenden Vergleichsbeispiele unter den Werken der Schülerschaft Trippels entdeckt werden.⁶⁹ Dasselbe gilt auch für die beiden Studien auf blauem oder bläulichem Papier, die nicht nur das Material, sondern auch die etwas teigige Art zu modellieren gemeinsam haben.⁷⁰ Sie zeigen beide dasselbe etwas beleibtere Modell. Verwandt scheinen die Studien zudem in den Schwierigkeiten, den Rumpf korrekt fortzusetzen, wenn dieser beispielsweise von einem Arm überschritten wird. Zudem würde sich eine größere Gruppe von Blättern ergeben, die sich durch einen etwas harten Stil definieren (Abb. 2-7).⁷¹ Der Zeichner modelliert Licht und Schatten im Spiel der Muskeln auf eine schematische Art und Weise, wie beispielsweise die einheitliche starke Betonung der Einmuldung zwischen den Muskeln am Oberschenkel offenbart oder die akzentuierte Zeichnung der Rippen. Eine vergleichbare Auffassung findet sich in der frühen datierten Studie von der Hand Johann Heinrich Meyers (Abb. 1).

67 Vgl. Inv.-Nr. KK 9500 (Anm. 13).

68 Vgl. James Henry Rubin: Eighteenth-century French Life-drawing (Anm. 4), S. 22; Emmanuelle Brugerolles: L'Académie mise à nu (Anm. 11), Kat.-Nr. 19 und 24.

69 Vgl. Inv.-Nr. KK 9495 (Anm. 14) und Inv.-Nr. KK 9607 (Anm. 10).

70 Vgl. Inv.-Nr. KK 9486 (Anm. 9) und Inv.-Nr. KK 9487 (Anm. 12).

71 Vgl. Inv.-Nr. KK 9498 und 9606 (Anm. 6).



Abb. 8: Unbekannt (französisch?), Doppelakademie, undatiert, Graphit und schwarze Kreide auf hellgrauem Papier, 390 x 513 mm, Inv.-Nr. KK 9497.

Das akademische Studium der antiken Skulptur wie des menschlichen Körpers nach der Natur bedeutete weit mehr als nur »Fingerübungen«, sondern vielmehr »Bildung des Geistes« und »Schärfung der Erfindungskraft«. ⁷² Ein Nachverfolgen der Reflexe des akademischen Aktstudiums in Meyers praktischem und theoretischem Werk sowie seinem Wirken im Kreis der Weimarer Klassik steht noch aus.

72 Daisy Sigerist: Zeichnungen (Anm. 44), S. 131.