

## Das Modell Akademie

### Die Gründung der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften

Kurfürst Friedrich III. hat sich spätestens seit 1694 mit dem Gedanken befaßt, in seiner Residenzstadt Berlin eine Kunstakademie zu gründen. Die schließlich am 11. Juli 1696 eröffnete Akademie (I · 2/3, I · 2/29) sollte drei Aufgaben erfüllen: Neben der Ausbildung sollte sie die besten Künstler vereinigen und zugleich den Staat in Kunstfragen beraten<sup>1</sup>. Die Berliner Akademie war – nach Rom und Paris – die dritte dieser Art in Europa. Die anderen zahlreichen Akademien, die es bereits gab, verfolgten lediglich eine der genannten Aufgaben und waren im allgemeinen reine Malschulen. Außerdem überdauerten sie meist nicht ihre Gründer (vgl. I · 2/7). Hiervon wollte man sich in Berlin deutlich abgrenzen. Bereits in dem Entwurf zum Reglement wurden die römische und die Pariser Akademie als die Vorbilder benannt, denen in Berlin zu folgen sei. De facto orientierte man sich jedoch vor allem an dem Pariser Beispiel. Dies hing mit den vielfältigen Anforderungen zusammen, die an die neue Institution gestellt werden sollten. Denn sie war – neben den genannten Aufgaben – in einen übergeordneten politischen Rahmen eingebunden. Und in der französischen Metropole konnte verfolgt werden, wie Kunst gezielt für die Selbstdarstellung des Herrschers instrumentalisiert wurde.

So war es wohl weniger die künstlerische Reputation der »Académie Royale de Peinture et de Sculpture«, die den Kurfürsten Friedrich III. vornehmlich interessierte, als deren herausragende Rolle in der höfischen Repräsentation<sup>2</sup>. Auch stand ihm vermutlich ein möglicher wirtschaftlicher Nutzen durch eine solche Akademie vor Augen, da man sich von teuren Importprodukten unabhängig machen, ja sogar selbst exportieren wollte. So heißt es gleich zu Beginn des kurz vor der Akademie-Gründung verfaßten Entwurfs zum Reglement, der Kurfürst habe die Institution geschaffen »[in] Betrachtung daß die Künste einen Staat zieren, demselben großen Nutzen, und den Stiftern derselben einen unsterblichen Ruhm erwerben können«<sup>3</sup>.

Am französischen Hofe konnte Friedrich III. beobachten, daß besonders die bildende Kunst einen königlichen Anspruch zu dokumentieren vermochte. Die französischen Könige griffen immer wieder, wenn sie in Legitimationsschwierigkeiten gerieten, auf die Kunst zurück. So waren es gerade die politisch umstrittenen Herrscher, die in Frankreich die Kunst

förderten. Franz I. und Heinrich IV. hatten den Thron nicht in direkter genealogischer Linie bestiegen und waren damit angreifbar, Ludwig XIV. mußte sich gegen die Fronde durchsetzen. Dies waren auch die drei Herrscher, die wesentlichen Anteil an der Entwicklung des Absolutismus hatten. Franz I. war der erste französische König, der versuchte, die Macht in seinen Händen zu konzentrieren; Heinrich IV. führte nach Beendigung der Religionskriege diese Entwicklung fort, die durch Ludwig XIV. ihren Abschluß fand. Entscheidendes Mittel dazu war die Ausbildung eines Hofes, der eine zentrale Aufgabe in dem sich entwickelnden politischen System erhalten sollte. Er stellte das Zentrum der Macht dar, der Adel wurde immer stärker an ihn gebunden und damit entmacht<sup>4</sup>. Die Kunst sollte den neuen Anspruch jedermann sichtbar machen und zugleich rechtfertigen helfen. So erklärt sich das Engagement von Franz I. in Fontainebleau, von Heinrich IV. in Fontainebleau und Paris und von Ludwig XIV. in Paris und Versailles.

Die »Académie Royale de Peinture et de Sculpture« gehört ebenfalls in diesen Zusammenhang. Sie wurde im Jahre 1648, mitten in den Wirren der Fronde, gegründet<sup>5</sup>. Die Initiative ging von einer kleinen Gruppe von Künstlern – unter der Leitung des späteren ersten Hofmalers Ludwigs XIV., Charles Le Brun – aus, die sich gegen die zunehmende Bevormundung durch die Zunft zur Wehr setzen wollte. Die Zunft überprüfte nicht nur die Werkstätten, übte nicht nur Polizeigewalt aus, sondern wollte nun auch noch die für den König arbeitenden Künstler kontrollieren, die bis dahin ihrer Aufsicht entzogen waren. Mit diesem Vorstoß tastete sie aber nicht nur die Freiheit der mit einem königlichen Privileg versehenen Künstler, sondern auch den Herrscher in seiner Machtkompetenz an. So war die Gründung der Pariser Akademie eine Art Geschäft zwischen dem König und einer Gruppe von Künstlern. Erreichten jene ihre endgültige Unabhängigkeit von der Zunft, so konnte der Herrscher nun zumindest eine Zunft in ihre Schranken verweisen und seine eigene Machtfülle vergrößern.

War also das Interesse an der Gründung der Akademie auf seiten des Königs zweifelsohne politischer Natur, so wurde die Institution im Jahre 1663 vollends in ein übergreifendes politisches Konzept eingebunden. Der Staatsminister Jean-Baptiste Colbert hatte in

<sup>1</sup> Zur Gründung der Akademie s. Hans Müller, 1896, S. 1–89. Liselotte Wiesinger, in: *Berlin und die Antike ...* Kat. 1979, S. 80–82.

Barbara Volkmann, in: *Berlin zwischen 1789 und 1848 ...* Kat. 1981, S. 315f. »... zusammenkommen...«, Kat. 1991, passim.

<sup>2</sup> Eine Skizzierung des Verhältnisses von Friedrich III. zur Kunst bei Helmut Borsch-Supan, 1980, S. 54f.

<sup>3</sup> Entwurf eines Reglements für eine in Berlin zu errichtende »Académie der Mahl, Bild und Baukunst«, Berlin, Akademie der Künste, Archiv der PrAdK 1, Bd. 2, S. 1.

<sup>4</sup> Zu diesem Prozeß s. immer noch: Norbert Elias, 1983.

<sup>5</sup> Eine Zusammenfassung der Gründungsgeschichte der »Académie Royale de Peinture et de Sculpture« bei: Thomas Kirchner, 1991, S. 11ff.

Kurfürst Friedrich III. hat sich spätestens seit 1694 mit dem Gedanken befaßt, in seiner Residenzstadt Berlin eine Kunstakademie zu gründen. Die schließlich am 11. Juli 1696 eröffnete Akademie (I · 2/3, I · 2/29) sollte drei Aufgaben erfüllen: Neben der Ausbildung sollte sie die besten Künstler vereinigen und zugleich den Staat in Kunstfragen beraten<sup>1</sup>. Die Berliner Akademie war – nach Rom und Paris – die dritte dieser Art in Europa. Die anderen zahlreichen Akademien, die es bereits gab, verfolgten lediglich eine der genannten Aufgaben und waren im allgemeinen reine Malschulen. Außerdem überdauerten sie meist nicht ihre Gründer (vgl. I · 2/7). Hiervon wollte man sich in Berlin deutlich abgrenzen. Bereits in dem Entwurf zum Reglement wurden die römische und die Pariser Akademie als die Vorbilder benannt, denen in Berlin zu folgen sei. De facto orientierte man sich jedoch vor allem an dem Pariser Beispiel. Dies hing mit den vielfältigen Anforderungen zusammen, die an die neue Institution gestellt werden sollten. Denn sie war – neben den genannten Aufgaben – in einen übergeordneten politischen Rahmen eingebunden. Und in der französischen Metropole konnte verfolgt werden, wie Kunst gezielt für die Selbstdarstellung des Herrschers instrumentalisiert wurde.

So war es wohl weniger die künstlerische Reputation der »Académie Royale de Peinture et de Sculpture«, die den Kurfürsten Friedrich III. vornehmlich interessierte, als deren herausragende Rolle in der höfischen Repräsentation<sup>2</sup>. Auch stand ihm vermutlich ein möglicher wirtschaftlicher Nutzen durch eine solche Akademie vor Augen, da man sich von teuren Importprodukten unabhängig machen, ja sogar selbst exportieren wollte. So heißt es gleich zu Beginn des kurz vor der Akademie-Gründung verfaßten Entwurfs zum Reglement, der Kurfürst habe die Institution geschaffen »[in] Betrachtung daß die Künste einen Staat zieren, demselben großen Nutzen, und den Stiftern derselben einen unsterblichen Ruhm erwerben können«<sup>3</sup>.

Am französischen Hofe konnte Friedrich III. beobachten, daß besonders die bildende Kunst einen königlichen Anspruch zu dokumentieren vermochte. Die französischen Könige griffen immer wieder, wenn sie in Legitimationsschwierigkeiten gerieten, auf die Kunst zurück. So waren es gerade die politisch umstrittenen Herrscher, die in Frankreich die Kunst

förderten. Franz I. und Heinrich IV. hatten den Thron nicht in direkter genealogischer Linie bestiegen und waren damit angreifbar, Ludwig XIV. mußte sich gegen die Fronde durchsetzen. Dies waren auch die drei Herrscher, die wesentlichen Anteil an der Entwicklung des Absolutismus hatten. Franz I. war der erste französische König, der versuchte, die Macht in seinen Händen zu konzentrieren; Heinrich IV. führte nach Beendigung der Religionskriege diese Entwicklung fort, die durch Ludwig XIV. ihren Abschluß fand. Entscheidendes Mittel dazu war die Ausbildung eines Hofes, der eine zentrale Aufgabe in dem sich entwickelnden politischen System erhalten sollte. Er stellte das Zentrum der Macht dar, der Adel wurde immer stärker an ihn gebunden und damit entmachtet<sup>4</sup>. Die Kunst sollte den neuen Anspruch jedermann sichtbar machen und zugleich rechtfertigen helfen. So erklärt sich das Engagement von Franz I. in Fontainebleau, von Heinrich IV. in Fontainebleau und Paris und von Ludwig XIV. in Paris und Versailles.

Die »Académie Royale de Peinture et de Sculpture« gehört ebenfalls in diesen Zusammenhang. Sie wurde im Jahre 1648, mitten in den Wirren der Fronde, gegründet<sup>5</sup>. Die Initiative ging von einer kleinen Gruppe von Künstlern – unter der Leitung des späteren ersten Hofmalers Ludwigs XIV., Charles Le Brun – aus, die sich gegen die zunehmende Bevormundung durch die Zunft zur Wehr setzen wollte. Die Zunft überprüfte nicht nur die Werkstätten, übte nicht nur Polizeigewalt aus, sondern wollte nun auch noch die für den König arbeitenden Künstler kontrollieren, die bis dahin ihrer Aufsicht entzogen waren. Mit diesem Vorstoß tastete sie aber nicht nur die Freiheit der mit einem königlichen Privileg versehenen Künstler, sondern auch den Herrscher in seiner Machtkompetenz an. So war die Gründung der Pariser Akademie eine Art Geschäft zwischen dem König und einer Gruppe von Künstlern. Erreichten jene ihre endgültige Unabhängigkeit von der Zunft, so konnte der Herrscher nun zumindest eine Zunft in ihre Schranken verweisen und seine eigene Machtfülle vergrößern.

War also das Interesse an der Gründung der Akademie auf seiten des Königs zweifelsohne politischer Natur, so wurde die Institution im Jahre 1663 vollends in ein übergreifendes politisches Konzept eingebunden. Der Staatsminister Jean-Baptiste Colbert hatte in

<sup>1</sup> Zur Gründung der Akademie s. Hans Müller, 1896, S. 1–89. Liselotte Wiesinger, in: *Berlin und die Antike...*, Kat. 1979, S. 80–82. Barbara Volkmann, in: *Berlin zwischen 1789 und 1848...*, Kat. 1981, S. 315f. »... zusammenkommen...«, Kat. 1991, passim.

<sup>2</sup> Eine Skizzierung des Verhältnisses von Friedrich III. zur Kunst bei Helmut Börsch-Supan, 1980, S. 54f.

<sup>3</sup> Entwurf eines Reglements für eine in Berlin zu errichtende »Académie der Mahl, Bild und Baukunst«, Berlin, Akademie der Künste, Archiv der PrAdK 1, Bd. 2, S. 1.

<sup>4</sup> Zu diesem Prozeß s. immer noch: Norbert Elias, 1983.

<sup>5</sup> Eine Zusammenfassung der Gründungsgeschichte der »Académie Royale de Peinture et de Sculpture« bei: Thomas Kirchner, 1991, S. 11ff.

diesem Jahr auch das wichtige Ressort der »Surintendance des Bâtimens« (vergleichbar einem Kultusministerium) erhalten. Erste Folge war eine neue Satzung für die Akademie, die die Institution und ihre Struktur der staatlichen Verwaltung anpaßte. Die Privilegien, mit denen sie vermehrt ausgestattet wurde – etwa 1663 die Zusicherung, daß nur Akademie-Mitglieder königliche Aufträge erhalten durften –, waren mit einer zunehmenden Abhängigkeit vom Staat erkaufte. Colbert machte hier jedoch nicht halt. Er verlangte von den Künstlern, eine spezifisch französische Kunsttheorie zu entwickeln, die zugleich als Leitfaden für die Ausbildung taugte. Zu diesem Zweck veranstaltete die Akademie seit 1667 eine Vortragsreihe. Einmal im Monat wurde von einem ihrer Mitglieder ein Gemälde aus der königlichen Sammlung analysiert, um daraus allgemein verbindliche Regeln abzuleiten. Der Staat griff also auch in diesen Bereich dirigierend ein. Vorbildliche Lösungen fand man vor allem in der Kunst Raphaels und Nicolas Poussins. Die Vorträge des Jahres 1667 wurden von dem Historiographen der königlichen Bauverwaltung und Vertrauten Colberts, André Félibien, publiziert (I · 2/8). Er stellte den Texten, die er mit einer Zusammenfassung der jeweiligen Diskussionen veröffentlichte, eine Einführung voran, die für die französische Kunsttheorie von grundlegender Bedeutung sein sollte und auch im Ausland auf lebhaftes Resonanz stieß. Den Kern dieser Theorie bildete eine Gattungshierarchie, die die künstlerischen Tätigkeitsbereiche von der Historienmalerei bis zur Stillebenmalerei strukturierte. Es kam jedoch nicht zu den geplanten Fortsetzungsbänden. Die Künstler waren mit Félibiens Edition nicht zufrieden. Über die Gründe ihrer Kritik herrscht Unklarheit. Vermutlich warf man dem Herausgeber vor, der Band vermittele nicht die geforderten, in der Ausbildungspraxis anwendbaren Regeln. So publizierte 1680 der Sekretär der Akademie, Henri Testelin, einen thematisch gegliederten Folioband, in dem er die Ergebnisse der Diskussionen vorstellte (I · 2/9). Er behandelte darin die Bereiche Zeichnung, menschliche Proportionen, Ausdruck, Hell-Dunkel, Komposition und Farbe und entwarf dafür jeweils Übersichtstabellen, die – so schwer sie auch zu lesen waren – bereits in ihrer Form den Wunsch nach rationaler Durchdringung der Materie verdeutlichen. Damit war nach Ansicht der Akademie die Kunst

umfassend erläutert. Der bekannteste und vermutlich auch einflußreichste Vortrag waren die Überlegungen des Hofmalers Charles Le Brun zur Darstellung der Affekte. Als einziges Referat wurden diese – wenn auch erst nach dem Tod des Künstlers – erstmals im Jahre 1698 veröffentlicht (I · 2/10). Die Abhandlung erfuhr mehrere Auflagen und wurde zudem in verschiedene Sprachen übersetzt.

Die Ausbildung in der Akademie konzentrierte sich auf die von Testelin behandelten Bereiche. Zusätzlich hielt man Kenntnisse in menschlicher Anatomie und Perspektive für unverzichtbar. Die anatomischen Tafeln des Akademie-Mitglieds François Tortebat (I · 2/24) und die Publikationen des Professors an der Institution, Abraham Bosse (I · 2/26), sollten hier helfen.

Friedrich III. fand somit in Paris ein Konzept vor, wie Kunst in einem politischen Rahmen eingesetzt werden konnte, und zugleich eine Institution, die dieses Konzept umzusetzen in der Lage war. Die Wahl der französischen Kunstakademie zum Vorbild muß also nicht erstaunen. Die in dem Entwurf zum Akademie-Reglement ebenfalls genannte »Accademia di San Luca« in Rom taugte hierzu nicht. Auch wenn sie sicherlich nicht unbeeinflusst vom päpstlichen Hofe war, so handelte es sich hier doch in stärkerem Maße um eine rein künstlerische Vereinigung.<sup>6</sup> Auswirkungen auf die Berliner Akademie lassen sich nicht nachweisen.

Der Einfluß der Pariser Akademie läßt sich auf mehreren Ebenen feststellen. Zum einen beim administrativen Aufbau: An der Spitze der Institution steht ein vom König bestimmter Protektor, in Berlin waren dies Eberhard von Danckelmann und – nach seinem Sturz im Dezember 1697 – sein Nachfolger im Ministeramt, Kolbe Freiherr von Wartenberg. Höchstes Akademie-Mitglied ist der Direktor, dem vier Rektoren beigegeben sind. Auch die Form der Mitgliedsaufnahme gleicht sich. Das Berliner Gründungsstatut von 1699 regelt, daß die Künstler, die sich um den Status eines Akademikers bewerben wollen, sich der Institution vorzustellen und dabei Proben ihrer Arbeit vorzuweisen haben (I · 2/2). Über die endgültige Aufnahme entscheidet die Akademie anhand eines Kunstwerkes, das ihr vorgelegt werden muß und dann in ihrem Besitz verbleibt. In demselben Doku-

6

Zur römischen Akademie:  
Nikolaus Pevsner, 1986, S. 66–75.



ment werden die Künstler auch in ähnlicher Form wie ihre Pariser Kollegen privilegiert. So befreit das Gründungsstatut die Künstler einerseits vom Zunftzwang, zugleich sichert es ihnen die Bevorzugung bei der Vergabe offizieller Positionen zu. Wie sehr man dabei dem Pariser Vorbild verpflichtet war, legte Samuel Theodor Gericke in einem programmatischen Vortrag vom 12. November 1705 dar (I · 2/20). Darin ließ er die neuzeitliche Kunst mit Cimabue und Giotto beginnen. In Italien setzte damit eine ungeheure Entwicklung ein, wozu auch die Gründung von Akademien in einigen Städten gehört habe. Aber ebenfalls die ausländischen Künstler hätten davon profitiert. Sie lernten in Italien und nähmen ihr Wissen in ihre Heimatländer mit. Dort erwartete sie jedoch die erschreckende Situation, daß sie »unter das Slavische Joch der Meisterschaft oder Zunft«<sup>7</sup> gebracht würden. Dies habe sich im Jahre 1648, durch die Gründung der Pariser Akademie, schlagartig geändert. Den Künstlern seien nun die Fesseln der Sklaverei genommen und die Freiheit geschenkt worden. Gericke sah aber auch deutlich die politischen Möglichkeiten, die sich Ludwig XIV. mit der Akademie-Gründung eröffneten: »Folgende da Ludwigh der XIV. sahe, daß diese edle Kunst das Geheimnis einziglich besaß, aller großen Helden ihre Thaten so eigendlich und deutlich darzustellen daß sie bey allen Völkern der Erden, welcher Sprache sie sich auch bedienten, bekandt gemacht und der Unsterblichkeit einverleibt wurden, so zohe er selbige sonderlich hervor, legte einigen der Künste beflissenen, an stat der vorigen Fessel einer Meisterschaft, güldene Ordensketten vom Heiligen Geist an, und an stat der Meister-Brieffe, begnadigte er sie mit Adelichen Diplomatus.«<sup>8</sup> Das habe Friedrich III. angeregt, ebenfalls eine Akademie zu gründen. Zwar sei er zu dem Zeitpunkt noch Kurfürst gewesen, habe sich jedoch bereits damals wie ein König verhalten.

Ein weiterer, dem französischen Einfluß unterliegender Kunstbereich ist die Theoriebildung, die sich die Mitglieder zu ihrer Aufgabe machten. Hierbei stützte man sich gänzlich auf die französischen Vorbilder. Man griff begierig alles auf, was aus Paris kam, und übersetzte sogar einige Schriften. Dabei achtete man aber nicht auf den Zusammenhang, in dem diese Texte gestanden hatten. So erschien 1699 eine Friedrich III. gewidmete Übersetzung von Charles-

Alphonse Du Fresnoys *De arte graphica* (I · 2/11, I · 2/12). Der Autor war ein erklärter Gegner der Pariser Akademie und ihres Direktors Charles Le Brun. Er engagierte sich im Konkurrenzunternehmen der Zunft. In der Pariser Akademie scheint seine an der Poetik des Horaz orientierte Schrift erst 1769 rezipiert worden zu sein. Aber auch unabhängig von den Zwistigkeiten konnte das Werk Du Fresnoys den französischen Akademikern nicht sonderlich hilfreich sein, da es keine praktischen Ratschläge für Künstler und deren Ausbildung lieferte. Hiergegen verwahrte sich Du Fresnoy deutlich. Er hatte ein anderes, der Akademie geradezu entgegengesetztes Konzept von Kunst: »Ich beabsichtige nicht, mit dieser Abhandlung die Hände der Künstler zu binden [...] Auch möchte ich nicht das Genie unter einer Anhäufung von Regeln ersticken noch die Glut einer Ader löschen, die lebhaft und fruchtbar ist.«<sup>9</sup> Diese Haltung widersprach deutlich den Bemühungen um einen kodifizierbaren Regelkanon, wie er in den akademischen Vorträgen entwickelt werden sollte. Nun folgte aber derselbe Samuel Theodor Gericke, der Du Fresnoys Gedicht übersetzt und mit einer Einleitung versehen hatte, nur wenige Jahre später deutlich den akademischen Vorstellungen, als er am 12. November 1705 einen Vortrag hielt, mit dem er dem Muster der Pariser *Conférences* folgte (I · 2/20). Nicht nur, daß er ein einzelnes Kunstwerk besprach, er wandte bei seinen Ausführungen auch genau die Kriterien an, die in Paris entwickelt worden waren.

Und auch in der Künstlerausbildung orientierte man sich an dem Pariser Vorbild. Die bekannten, seit dem 2. Weltkrieg verschollenen Zeichnungen von Augustin Terwesten vermitteln uns einen Eindruck vom Aufbau des Unterrichts in Berlin (I · 2/13). Er begann mit der Elementarklasse, in der die Schüler nach graphischen Vorlagen arbeiteten. Im Mittelpunkt der Fortgeschrittenenklasse stand das Studium nach dreidimensionalen Vorbildern. Die Studenten kopierten nach Gipsabgüssen (vgl. I · 2/15 bis I · 2/19). Wie in der Elementarklasse wurde auch hier mit dem Detail – einer geometrischen Figur, einem Arm – begonnen, bevor nach einer Büste und schließlich nach einer umfassenderen Komposition gearbeitet werden durfte. Begleitet wurde das Studium der fortgeschrittenen Studenten wie in Paris von zwei Spezialklassen: menschliche Anatomie und Perspektive. Und auch

7  
I·2/20, S. 21.  
8  
Ebd.  
9  
I·2/11, S. 7f.



hier bezog man das Unterrichtsmaterial vor allem aus Frankreich (I · 2/10, I · 2/24, I · 2/26). Die Schriften wurden zum Teil eigens für die Berliner Akademie ins Deutsche übertragen. Seinen Höhepunkt fand die akademische Ausbildung im Studium nach dem männlichen Akt (I · 2/14). Samuel Theodor Gericke erläuterte in einem Vortrag vom 28. Oktober 1705 die Bedeutung dieses Studienabschnitts (I · 2/20). Die Arbeit nach dem Modell wurde jedoch nicht allein als Kernstück der akademischen Ausbildung angesehen, auch für die praktische künstlerische Arbeit galt sie als elementar. Dies zeigt ein Reglement, das eigens für das Modellstudium aufgestellt wurde (I · 2/21). Hierin wurde nicht nur festgelegt, daß man keine Hunde mitbringen und während der Sitzung nicht pfeifen oder singen dürfe, sondern auch, daß die Akademiker verpflichtet waren, am Aktstudium teilzunehmen. Darin sah man nach den Worten Gericke eine Möglichkeit, das Niveau der Kunst zu heben. Das Aktstudium war die Grundlage der von der Akademie repräsentierten Kunst (I · 2/22, I · 2/23).

Abschließend soll noch auf eine weitere Besonderheit hingewiesen werden, die die Berliner Akademie von Paris übernahm. Es waren dies die Preise, die an die Studenten verliehen wurden. Der erste wurde für eine Zeichnung nach einem Kupferstich oder einem vollplastischen Vorbild vergeben, er betraf also die unteren Klassen. Mit dem zweiten wurde eine Zeichnung nach der Statue des Gladiators prämiert. Und der bedeutendste Preis belobigte eine Komposition, die als Zeichnung oder für die Bildhauer als Basrelief abgeliefert werden konnte. In Paris war dies seit 1663 der »Grand Prix«. Und wie dort wurden vor allem Themen gestellt, die das Herrscherhaus verherrlichen sollten: die Krönung des Königs (1701), der Tod der Königin Sophie Charlotte (1705), der Schutz des Königs über Kunst und Wissenschaften (1706), die Geburt des Prinzen von Oranien (1708), die Stärkung des Landes durch den Hinzugewinn neuer Provinzen (1709) etc.<sup>10</sup>

Die Berliner Akademie erhielt Räume im neuen Marstall (I · 2/4), seit 1704 nannte sie sich offiziell »Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften«. Ihr Gründungsdirektor war der in Bern gebürtige Joseph Werner (1637–1710, I · 2/5, I · 2/6)<sup>11</sup>. Er hatte einige Jahre in Rom und Paris gelebt und eine gewisse

Berühmtheit als Miniaturmaler erlangt. 1682 kehrte er in seine Heimatstadt zurück, wo er eine Maler-Akademie gründete. Er konnte dort jedoch nicht so recht Fuß fassen. Die Freundschaft mit dem Archäologen Andreas Morelli eröffnete ihm schließlich den Weg nach Berlin. Dieser konnte seit seiner Pariser Zeit den preußischen Gesandten in der französischen Metropole, Spanheim, der die Empfehlung an Minister Danckelmann weiterleitete. Werners Titel lautete »Dero churfürstlich Durchlaucht erster und vornehmste Hofmaler, Aufseher auf dero Häuser, Mahlerei, Tapetzerei, des Kabinetts aller Curiositäten und beständiger Direktor der neuangelegten churfürstlichen Kunstakademie«<sup>12</sup>. Wie Charles Le Brun in Paris vereinte Werner die Tätigkeit als Leiter der Akademie mit der Position als erster Hofmaler und Chef des höfischen Kunstbetriebes. Auch hier zeigte sich die enge Bindung der Akademie an den Staat. Werner war jedoch zu sehr auf seine herausragende Stellung bedacht, und sein autokratischer Stil machte ihn bei den Kollegen unbeliebt. Auch künstlerisch konnte er nicht überzeugen, da er in Berlin nur wenige Werke schuf. Als sein Protektor Danckelmann Ende 1697 in Ungnade fiel, war auch Werners Stellung gefährdet. Er verlor das Amt als Direktor auf Lebenszeit und war nur noch einer der vier Rektoren, die im jährlichen Turnus das Direktorenamt versahen, wie es das Statut von 1699 festlegte (I · 2/2). De facto wurde er jedoch nicht mehr mit dieser Aufgabe betraut. Frustriert kehrte er 1707 nach Bern zurück, wo er wenig später starb.

Die Protektion von Danckelmann war wohl der Grund, daß Werner dem 1692 nach Berlin berufenen Augustin Terwesten (1649–1711), der wesentlich an der Entstehung der Akademie beteiligt gewesen war, vorgezogen wurde<sup>13</sup>. Eine von dem holländischen Kunstschriftsteller Arnold Houbraken kolportierte Legende besagt, daß Terwesten 1694 den Kurfürsten von den Vorteilen einer Kunstakademie überzeugt habe. Auf jeden Fall hat er das Lehrprogramm entworfen und in Zeichnungen festgehalten (I · 2/13, I · 2/14). Hierbei konnte er sich auf seine Erfahrungen an der Akademie von Den Haag stützen.

Ein Künstler, der bereits im Vorfeld der Gründung aktiv war, tat sich in der Akademie besonders hervor: Samuel Theodor Gericke (1665–1729)<sup>14</sup>. Er wurde nach Beendigung seiner Ausbildung in Berlin vom

<sup>10</sup> Hans Müller, 1896, S. 73–75.

<sup>11</sup> Zu Werner siehe: Jürgen Glaesemer, 1974.

<sup>12</sup> Siehe dazu die Bestallungsurkunde Werners vom 4. Juli 1695: ebd., S. 88f., Dok. 21.

<sup>13</sup> Zu Terwesten zuletzt: *Götter und Helden für Berlin...*, Kat. 1995.

<sup>14</sup> Zu Gericke: *Neue deutsche Biographie* 6, Berlin 1964, S. 290f. Zu seinem künstlerischen Werk: Helmut Börsch-Supan, in: *Niederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 1981, S. 316–327.

Kurfürsten nach Rom geschickt, um dort antike Statuen für die geplante Akademie abformen zu lassen. Nach Berlin zurückgekehrt, wurde er 1696 zum Hofmaler bestellt. 1699 erhielt er die Position eines Adjunctus und Professors für Perspektive an der Akademie. Wenig später wurde er einer ihrer vier Direktoren, ab 1705 hatte er einige Male das Direktorenamt inne. Gericke engagierte sich auf verschiedenen Ebenen. Unter seinem Direktorat wurden mehrere Reglements erlassen, die die Ausbildung und das akademische Leben regeln sollten. Er verfaßte und übersetzte zudem einige Lehrbücher (I · 2/24, I · 2/27), auch betätigte er sich auf kunsttheoretischer Ebene (I · 2/12, I · 2/20). Jedoch ging er dabei insgesamt ziemlich eklektisch vor; er sog begierig alles auf, was er finden konnte, ohne darauf zu achten, ob sich daraus auch eine schlüssige Theorie ergeben könne.

Die neue Akademie hatte regen Zulauf, weniger positiv sieht die Bilanz jedoch auf künstlerischer Ebene aus. Der Wunsch, das Niveau der Kunst in Brandenburg merklich und dauerhaft zu heben, sollte sich nicht erfüllen. Man hat den Grund dafür immer darin gesehen, daß der seit 1713 regierende Friedrich Wilhelm I. kein Interesse an der Kunst besaß und die Akademie finanziell sehr knapp hielt, so daß sie ihren Gründer nur mit Mühe überdauerte. Dies erklärt aber nicht alles. Ein wesentlicher Grund liegt im Akademie-Gedanken selbst. Man war der Überzeugung, es genüge, das in Frankreich entwickelte Konzept einfach auf Berlin zu übertragen. Mit einer systematischen Zergliederung der Kunst in ihre einzelnen Bestandteile – etwa in der Form von Testelins Regelapparat – glaubte man, den Schülern die Kunst beibringen zu können. Das künstlerische Genie hingegen wurde vergleichsweise niedrig eingestuft. Das in der Akademie vermittelte Wissen war die Grundlage, auf der das Genie aufbauen sollte – nicht umgekehrt. Dies zeigte sich auch in der Direktorenwahl. Man bestimmte Joseph Werner wohl vor allem, weil er die Pariser Situation gut kannte, nicht aber, weil er eine überzeugende künstlerische Persönlichkeit gewesen wäre. So blieb er in Berlin auch der reine Administrator, ohne der von ihm geleiteten Institution einen eigenen künstlerischen Charakter verleihen zu können. Offensichtlich gelang es ihm auch nicht, die unterschiedlichen Künstler auf sich und die Institution zu

verpflichten. Der aus Den Haag stammende Augustin Terwesten, der künstlerisch nicht sonderlich hervorgetretene Historien- und Schlachtenmaler Michael Probenner und der Hofbildhauer Andreas Schlüter – um nur die drei Direktoren zu nennen – waren in ihrem Werdegang, auch in ihren Fähigkeiten, zu verschieden, um sich mit dem Direktor zusammenzufinden. Und auch der rührige Gericke konnte an diesem Zustand nichts ändern.

Ein weiteres kam hinzu. Im Unterschied zu Rom und Paris ging die Initiative zur Gründung der Berliner Akademie vom Herrscher und nicht von den Künstlern aus. Die Institution lag im Interesse des Potentaten, die Künstler verlangten nicht nach ihr. In Berlin scheint es im Vorfeld der Gründung nicht zu Auseinandersetzungen mit der Zunft gekommen zu sein, die den Künstlern wie in Paris die Notwendigkeit einer solchen Institution deutlich gemacht hätten; auch war ihnen der Akademie-Gedanke zu diesem Zeitpunkt fremd. So handelt es sich bei der Berliner Akademie – wie so häufig in Preußen – um eine von oben verordnete Reform, für die man noch nicht reif war.

*Thomas Kirchner*



## I · 2/1

**Entwurf zum Reglement der in Berlin zu errichtenden  
»Academie der Mahl, Bild und Baukunst«**

Folio, 41 Seiten

Berlin, Stiftung Archiv der Akademie der Künste  
[PrAdK 1 Bd. 2]

Bei dem im Vorfeld der Gründung verfaßten Entwurf eines Reglements handelt es sich um eines der wenigen Dokumente, das den Brand der Akademie im Jahre 1743 überstanden hat. Es dürfte im wesentlichen zwischen 1694 und 1696 entstanden sein. Das 41 Seiten umfassende Manuskript besteht aus vier Teilen. In den beiden ersten Abschnitten befinden sich die programmatischen Bemerkungen zum Charakter der geplanten Akademie. Es wird der Nutzen einer solchen Institution für den Staat beschrieben, die als »Kunst Universität« bezeichnete Akademie wird deutlich von der Zunft abgehoben. Hervorgehoben wird, daß darin nicht ein Handwerk gelehrt werden dürfe, sondern daß es darum gehe, die wahren Künste zu vermitteln. Das Vorbild sollten die Schwesterinstitutionen in Paris und Rom abgeben. Es folgen Ausführungen zum Aufbau der geplanten Akademie und besonders zur Position des Direktors.

Der dritte und vierte Teil umfassen das eigentliche Reglement, wobei die Redaktion des vierten Teils erst nach dem Sturz des ersten Protektors Danckelmann im Jahre 1697 anzusetzen ist. Es werden die Struktur der Akademie und ihre Aufgaben, die Rechte und Pflichten der Mitglieder, ihre Aufnahmemodalitäten festgelegt, es wird die Arbeit der Institution und hier besonders die Ausbildung geregelt. All diese Überlegungen orientierten sich an dem Pariser Vorbild.

Hans Müller schlägt in seiner Dokumentation als Autor des Manuskriptes Joseph Werner vor (S. 19). Der Entwurf liegt in Reinschrift vor, wurde jedoch vom Kurfürsten nicht unterzeichnet. Der Grund dafür könnte in formalen Fehlern liegen, auch in einer zu starken Betonung der Position des Direktors und in einer Reihe von polemischen Äußerungen, die nicht in ein solches Reglement passen. Trotzdem scheint der Entwurf bis zur Verabschiedung des endgültigen Statuts am 20. März 1699 (I · 2/2) eine gewisse Verbindlichkeit besessen zu haben.

tk

**Literatur zu I · 2/1**

Hans Müller, 1896, S. 5–7 u. 18–29.  
*Barock in Deutschland. Residenzen*  
Kat. 1966, S. 78f., Nr. 107.  
*Berlin und die Antike...*, Kat. 1979,  
S. 91f., Nr. 137.

**Literatur zu I · 2/2**

Hans Müller, 1896, S. 59–68 (mit  
Faksimile der gedruckten Fassung).

## I · 2/2

**Gründungsstatut der Berliner »Mahl-, Bild-  
und Baukunst-Academie«**

Urkunde vom 20. März 1699, 7 Seiten

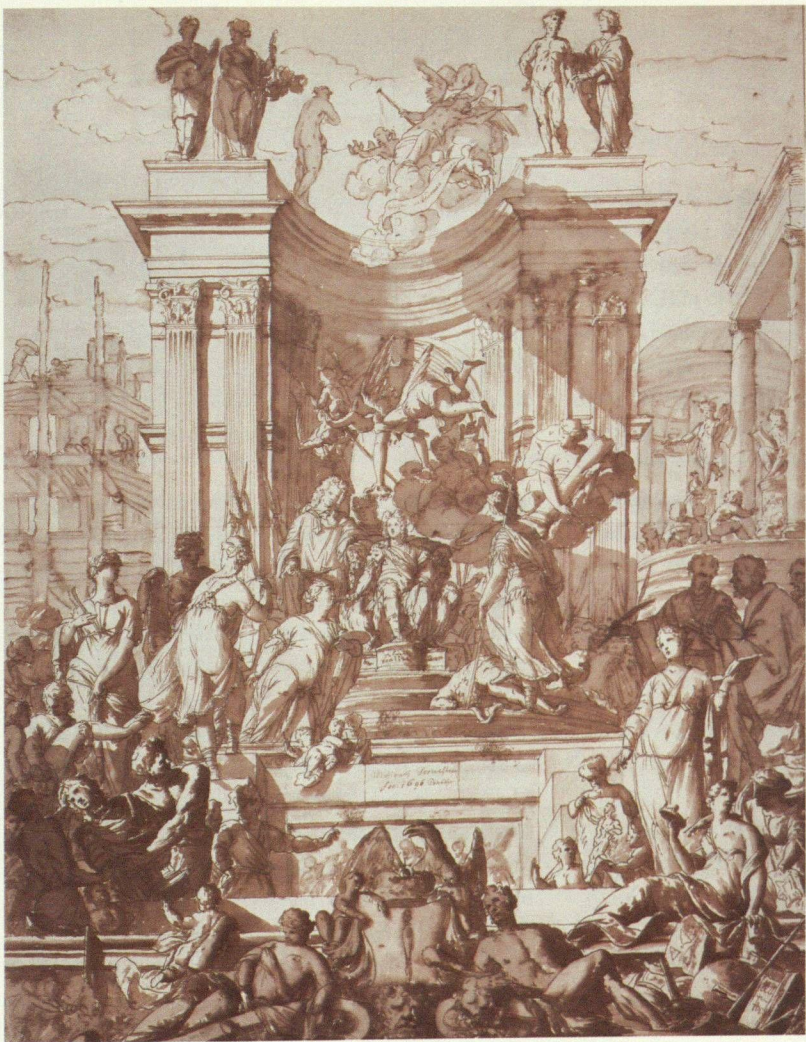
Berlin, Stiftung Archiv der Akademie der Künste  
[PrAdK 1 Bd. 3]

Das am 20. März 1699 in Kraft getretene Statut regelt den Aufbau und die Arbeit der Berliner Akademie und die Aufgaben und Privilegien ihrer Mitglieder. Es berücksichtigt bereits die ersten Veränderungen, insbesondere die Entmachtung des Direktors Joseph Werner. Nun sollte das Direktorenamt jedes Jahr einem anderen der vier Rektoren anvertraut werden. Dies waren zum damaligen Zeitpunkt neben Werner noch Augustin Terwesten, Michael Probener und Andreas Schlüter. De facto wurde Werner jedoch übergangen. An der Spitze steht unangetastet der Protektor, er ist nur dem Herrscher Rechenschaft schuldig und besitzt die Oberaufsicht. Der Direktor hat die Position eines Aufsichtsbeamten, der die Ausbildung koordinieren und überwachen soll; ihm sind die Rektoren beigeordnet, die für den Unterricht verantwortlich zeichnen, für die beiden Elementarklassen und besonders für das zweimal wöchentlich abgehaltene Studium nach dem Modell. Unterstützt werden sie von vier Assistenten (Adjuncti). Für die einmal pro Woche unterrichtete Architektur, Geometrie, Perspektive und Anatomie werden eigene Professoren benannt. Es folgt die Zusicherung des Kurfürsten, daß Akademie-Mitglieder bei der Vergabe der Ämter der Hofkünstler bevorzugt werden sollen, daß sie außerdem vom Zunftzwang befreit sind, egal wo sie sich im Land niederlassen. Die Künstler, die sich um eine Mitgliedschaft bemühen, müssen ein »Probe-Stueck« abliefern, das im Besitz der Akademie verbleibt, außerdem sollen sie jedes Jahr eine weitere Arbeit der Institution übergeben. Es oblag also der Akademie, über die Aufnahme von Künstlern zu entscheiden.

Weitere Reglements, die insbesondere den Unterricht regeln, wurden in den folgenden Jahren verabschiedet und ergänzten das Statut, so etwa zum Studium nach dem Modell am 10. Dezember 1700 (I · 2/21) und zu den vierteljährlich abzuhaltenen Vorträgen am 19. September 1705 (siehe I · 2/20).

tk





I · 2/3

I · 2/3

MATTHÄUS TERWESTEN

**Allegorie auf die Gründung der Akademie der bildenden Künste und der mechanischen Wissenschaften**

1696; Feder in Braun, blaßgrau laviert, Spuren einer Kreidevorzeichnung; 58,1 x 45,3 cm

Bez. am Unterbau der Thronnische:

Mattewes Terwesten/fec: 1696 Berlijn

Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle [VIII 2606]

Am 11. Juli 1696, seinem 39. Geburtstag, stattete Kurfürst Friedrich III. der noch im Aufbau begriffenen Akademie der Künste einen offiziellen Besuch ab. Die Zeichnung zeigt Friedrich III. vor einer mächtigen Triumpharchitektur thronend in Begleitung Dankelmanns, der dem Kurfürsten Personifikationen der bildenden Künste zuführt. Den sich auf der linken Seite – gefolgt von Beispielen der Bildhauerei – nähernden weiblichen Gestalten sind auf der rechten Seite des Thrones diskutierende Gelehrte als Vertre-

Literatur zu I · 2/3

J. E. von Borries, »Op d'Erectie der Teeken Academie te Berlijn 1696. Zu einer Zeichnung von Matthäus Terwesten im Karlsruher Kupferstichkabinett«, in: *Schlösser, Gärten, Berlin...*, 1980, S. 225ff. *Götter und Helden für Berlin...*, Kat. 1995, Nr. 7.1. Renate Kroll, in: *Kunst in Berlin...*, Kat. 1987, Nr. 138.

I · 2/4





ter der theoretischen Fächer und ihnen zu Füßen die Ergebnisse des akademischen Unterrichts gegenübergestellt. Die beiden Figurenpaare an der Stirnseite der Triumpharchitektur verweisen auf den praktischen Teil des akademischen Unterrichts – rechts das Stellen eines männlichen Aktmodells, links das Zeichnen nach dem bekleideten Modell, das mit einer Weinrebe in der Hand als Allegorie des Herbstes posiert. Weiter hinten steht die *Venus Medici*, die nach dem Gipsmodell zu zeichnen zur Pflichtübung der Akademischüler gehörte. Sie wendet sich Fama zu, die aller Welt den Ruhm der Berliner Akademie der Künste verkünden soll.

rc

## I · 2/4

JOHANN STRIDBECK D.J.

**Die Lindenallee [mit dem Marstall]**

Faksimile des Skizzenbuchblatts

(Aquarell, 16,2 x 25,1 cm)

Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin PK, Handschriftenabteilung [Ms. Boruss. quart 9]

Das Blatt ist Teil eines in den Jahren 1690/91 angelegten Skizzenbuchs mit *Ansichten einzelner Gebäude, Plätze und Straßen der Residenzstädte Berlin, Cölln, Friedrichswerder und Dorotheenstadt*. Es zeigt die Straße Unter den Linden mit dem nach Plänen Johann Arnold Nehrings seit 1687 neu errichteten Marstall. Stridbecks Aquarell ist die früheste Darstellung des Gebäudes. Es handelt sich noch um eine eingeschossige vierflügelige Anlage mit Stallungen für die königlichen Pferde. 1695 erhielt Nehring den Auftrag, den zu den Linden gelegenen Flügel aufzustocken, um die geplante Akademie in dem neuen Geschoss unterzubringen.

Der Marstall und mit ihm die Räume der Akademie und deren Sammlungen fielen 1743 einem Brand zum Opfer. In den folgenden Jahren behalf man sich, indem man den Unterricht in den Privaträumen des Professors Leygebe abhielt und seit 1756 beim neuen Direktor Blaise Nicolas Le Sueur. Erst im Jahre 1770 konnte die Akademie wieder ihre Räume im Marstall beziehen.

rk

**Literatur zu I · 2/4**

Hans Müller, 1896, S. 30f.

**Literatur zu I · 2/5**

Jürgen Glaesemer, 1974, S. 149, Nr. 66.

Lieselotte Wiesinger, in: *Berlin und die Antike...*, Kat. 1979, S. 86–87, Nr. 127.

## I · 2/5

JOSEPH WERNER

**Selbstbildnis vor der Staffelei**

1662; Gouache auf Pergament über Holz; 22 x 15,5 cm

Bez.u.: Indomitum fraenans Genius virtute Leonem, Auspice pictura, ad templum perducit honoris. Josephus Wernerus iunior, Roma A°, 1662

London, Victoria and Albert Museum [P.168–1931]

Der Schweizer Maler Joseph Werner wurde 1695 auf Empfehlung des Numismatikers Andreas Morelli zum ersten Direktor der Berliner Akademie berufen. Nach dem Sturz seines Förderers Danckelmann konnte er seine Machtstellung nicht halten und kehrte in die Schweiz zurück.

Das Selbstbildnis ist das einzige sichere Zeugnis für Werners römischen Aufenthalt. Der 25jährige Werner stellte sich als erfolgreichen und standesbewussten Maler dar. Auf der Staffelei befindet sich eine allegorische Zeichnung, die Werner als kalligraphische Pinselfeignung im Realitätsgrad von der Sphäre des farbigen Selbstbildnisses abgesetzt hat. Der Genius der Malerei, rechts, weist den Putten mit dem gezähmten Löwen, einer Tugendallegorie, den Weg zum Tempel der Ehre. Diese Interpretation findet sich auch in der lateinischen Unterschrift der Miniatur.

cmv







1 · 2/6

I · 2/6

JOSEPH WERNER [?]

**Opferszene**

1700; Rötrel, Feder in Braun, grau laviert;

19,5 x 25,5 cm

Bez.: MDCC

Berlin, SMB PK, Kupferstichkabinett [KdZ 7637]

Die Opferszene zeigt einen Priester beim Opfer am Altar, rechts daneben wird eine Herme bekränzt. Das Blatt steht unter dem direkten Einfluß der Antike und der römischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Die Zeichnung ist nicht als Werk Werners gesichert.

cmv

I · 2/7

JOACHIM VON SANDRART

**L'Academia Todesca della Architectura, Scultura & Pittura: Oder Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste**

2 Bde., Nürnberg 1675–1679 (Abb. aus Bd. 1)

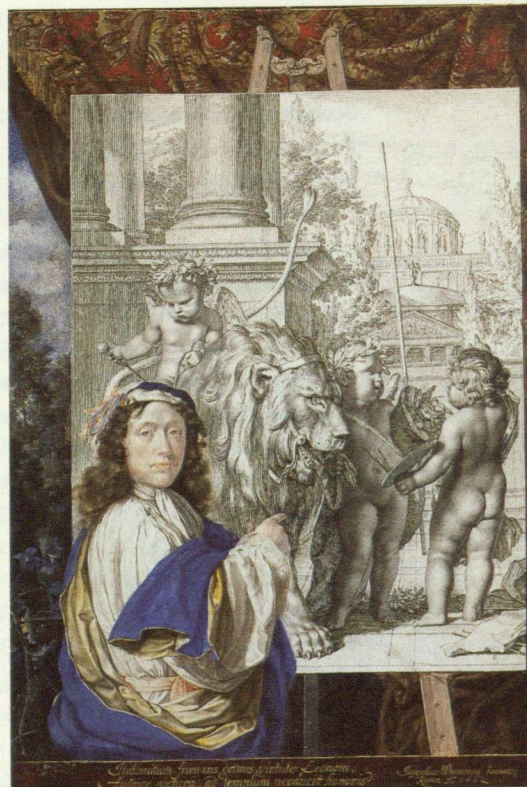
Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin PK, Handschriftenabteilung [2° Nu 251 R]

Der Maler und Kunstschriftsteller Joachim von Sandrart (1606–1688) hatte die bedeutendsten europäischen Städte bereist und war einer der besten Kenner der Kunstszene seiner Zeit. Nachdem er mehrere Jahre in Rom und Amsterdam gelebt hatte, ließ er sich 1674 in Nürnberg nieder und gründete dort eine Akademie, die jedoch eher den Charakter einer Zeichenschule besessen hat.

Während dieser Zeit erschienen die beiden Folio-Bände der *Academia todesca*. Einer im wesentlichen aus der bekannten kunsttheoretischen Literatur kompilierten Einführung in die drei Künste Malerei, Skulptur und Architektur folgen die Lebensbeschreibungen der bedeutendsten Künstler seit der Antike. Sandrart folgte dabei vor allem Vasaris *Vitensamm-*

*lung*, bei den zeitgenössischen Künstlern konnte er sich auf seine eigenen Kenntnisse stützen. Nach den Verwüstungen des Dreißigjährigen Krieges erlaubte das aufwendig illustrierte Werk den Lesern in Deutschland, sich eine Vorstellung von den wichtigen Kunstzentren der ersten Jahrhunderthälfte zu machen. Von besonderem Interesse waren dabei Sandrarts Ausführungen zur römischen Kunst, die gerade zur Zeit seines Aufenthalts eine Blüte erlebt hatte.

ik



1 · 2/5

Literatur zu I · 2/6

Elfried Bock, 1921, Bd. 1, S. 359.

Literatur zu I · 2/7

Christian Klemm, 1986.



## I · 2/8

ANDRÉ FÉLIBIEN

**Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Pendant l'année 1667**

Paris: Frederic Leonard 1669

Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin PK [Nr 921]

Im Mai 1667 wurde auf Geheiß des Surintendant des Bâtiments, Jean-Baptiste Colbert, eine Vortragsreihe begonnen, die sowohl die Entwicklung einer spezifisch französischen Kunsttheorie wie auch die Festlegung allgemeiner Regeln für die Ausbildung junger Künstler zum Ziel hatte. Monatlich wurden einzelne Kunstwerke von Raffael, Poussin, Tizian, und Veronese und auch die *Laokoon*-Gruppe vorgestellt. Nicht der Sekretär der Akademie, Henri Testelin, sondern ein Mitglied der Kulturverwaltung, ein Nicht-Künstler, der Historiograph der königlichen Gebäude und Vertraute Colberts, André Félibien (1619–1695) wurde bestimmt, die Vorträge und Diskussionen zu veröffentlichen. Er stellte den Vorträgen eine Einführung voran, die von grundlegender Bedeutung für die französische Kunsttheorie werden sollte. Im Mittelpunkt stand eine Gattungshierarchie, in der die einzelnen künstlerischen Aufgaben vom Stilleben bis zum Historienbild nach einem festen Schema geordnet wurden. Diese Hierarchie hatte nicht nur eine künstlerische Dimension, sondern bestimmte auch den sozialen Rang der in den jeweiligen Gattungen tätigen Künstler. So konnten seit der von Colbert unmittelbar nach seiner Übernahme des Kulturressorts verabschiedeten neuen Satzung von 1663 nur noch Historienmaler höhere Positionen in der Akademie einnehmen und in der Ausbildung tätig sein, zudem wurden sie wesentlich besser bezahlt als die Vertreter der anderen Gattungen. Damit bedeutete Félibiens Gattungshierarchie auch eine Umsetzung der von Colbert auf administrativer Ebene vorgenommenen Reformen in die Kunsttheorie.

Ein Exemplar der zweiten, in London 1705 erschienenen Auflage aus dem Besitz der Akademie befand sich bis zum 2. Weltkrieg in der Bibliothek der Hochschule der Künste.

tk

**Literatur zu I · 2/8**

André Fontaine, 1909, S. 61–83.  
Thomas Kirchner, 1991, S. 13–19.

**Literatur zu I · 2/9**

André Fontaine, 1909, S. 61–83.  
Thomas Kirchner, 1991, S. 13–19.

## I · 2/9

HENRI TESTELIN

**Sentimens des plus habiles peintres du temps, sur la pratique de la peinture. Recueillis et mis en tables de préceptes**

Paris: Henri Testelin / Académie royale de peinture et de sculpture 1680

Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin PK [quer-2° Nu 2448]

Nachdem Félibiens Schrift (I · 2/8) auf Kritik innerhalb der Pariser Akademie gestoßen war, scheint dies für den Sekretär der Institution Henri Testelin (1616–1695) der Anstoß gewesen zu sein, eine eigene Publikation vorzulegen. Er teilte die Malerei in sechs Bereiche ein, die er jeweils in einer schematischen Übersichtstafel behandelte: »le trait«, »les proportions«, »l'expression«, »le clair et l'obscur«, »l'ordonnance« und »la couleur«. Diese Themen hatte er zuerst in Vorträgen behandelt, die er den Akademikern zwischen 1675 und 1679 unterbreitete. Davon ausgehend entwickelte er die Tafeln, die bereits in ihrem Aufbau die akademische Überzeugung zum Ausdruck bringen, daß die Malerei rational faßbar und lehrbar ist.

In einer zweiten, 1696 nach dem Tode Testelins erschienenen Auflage sind ebenfalls die Vorträge in ihrem Wortlaut wiedergegeben. Ergänzt werden die Tafeln und Vorträge jeweils durch einen Kupferstich, an dem die Fragestellungen behandelt werden. Im Jahre 1688 erschien eine englische Übersetzung der Tafeln, 1692 eine deutsche Übersetzung in Nürnberg bei Johann Jakob von Sandrart, einem Großneffen des Künstlers und Kunstschriftstellers Joachim von Sandrart, als Anhang von Pietro Santi Bartilos, *Übrig gebliebene Merckzeichen von den Römischen Antiquitäten*. Ein Exemplar dieser Übertragung befand sich in der Akademie der Künste und gelangte von dort in die Bibliothek der Hochschule der Künste. Seit dem 2. Weltkrieg ist es verschwunden.

tk



*La Jalousie ou  
La Haine*

## I · 2/10

CHARLES LE BRUN

**Sur l'expression générale et particulière**

Amsterdam/Paris: Etienne Picart 1698

Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek [UG 95]

Als einzige *Conférence* wurde der Vortrag von Charles Le Brun (1619–1690) über die Darstellung der Affekte aus dem Jahre 1668 eigenständig publiziert, wenn auch erst nach dem Tode des Autors. Deren Bedeutung lag für die Akademiker auf zwei Ebenen. Zum einen erlaubte das Mienenspiel, eine Interaktion zwischen den einzelnen Bildakteuren herzustellen und somit eine differenzierte Erzählung wiederzugeben. Dabei war jedoch Vorsicht geboten, denn es war schwer, den sich stets ändernden Gesichtsausdruck einzufangen. Zudem lief man Gefahr, in Widerspruch zu ästhetischen Gesichtspunkten zu geraten, wenn man lediglich der Natur folgte – was man beispielsweise Michelangelo vorwarf. Eine zweite Schwierigkeit war die systematische Erschließung der menschlichen Psyche, wie sie den Akademikern notwendig erschien. So folgte Le Brun in der Ordnung und Einteilung der Leidenschaften, aber auch in deren Beschreibung zum Teil bis in die Details René Descartes' *Les passions de l'âme* (1649). Damit war der Stoff nicht nur entsprechend den Vorstellungen der Akademiker aufbereitet, sondern man konnte sich zudem sicher sein, daß die Ausführungen wissenschaftlich fundiert waren.

Ausgehend von der Überlegung, daß sich jede Leidenschaft unmittelbar im Mienenspiel ausdrückt, beschrieb Le Brun die einzelnen Affekte. Hierzu entwickelte er in Anlehnung an Descartes eine Art Raster der einzelnen Gesichtsteile, aus denen er jeden Leidenschaftsausdruck zusammensetzte: Augenbrauen, Augen, Nase, Wange, Lippen etc., sogar die Haare konnten ihm als Ausdrucksmerkmal dienen.

Auch wenn eine Publikation des Vortrags und der dazugehörigen Zeichnungen (es haben sich 63 Stück erhalten) unmittelbar geplant war, so kam es doch erst nach dem Tode Le Bruns dazu. Die Schrift wurde bis ins 19. Jahrhundert immer wieder neu aufgelegt, auch erschienen Übersetzungen in vielen europäischen Sprachen. Die Berliner Akademie besaß die Schrift in einem Exemplar der zweiten Auflage von 1702 und der ersten deutschen, in Augsburg erschienenen Übersetzung von 1704. Nach der Trennung von Akademie und Künstlerausbildung gelangten sie in die Bibliothek der Hochschule der Künste, wo sie seit dem 2. Weltkrieg verschollen sind.

tk

## I · 2/11

CHARLES-ALPHONSE DU FRESNOY

**L'Art de peindre. Traduit en françois, enrichy de remarques, et augmenté d'un dialogue sur le coloris**

Paris: N. Langlois 21673

Berlin, SMB PK, Kunstbibliothek [OS 4619 kl.]

Charles-Alphonse Du Fresnoy (1611–1668) hatte seine Ausbildung in Paris unter anderem bei dem Hofmaler Ludwigs XIII., Simon Vouet, erhalten. 1633 siedelte er nach Rom über, wo er zwanzig Jahre lebte. Dort schloß er Freundschaft mit Pierre Mignard, auch ein Schüler Vouets. Mit diesem ging er 1653 für 18 Monate nach Venedig und studierte die Koloristen, anschließend kehrte er nach Paris zurück, wo er 1656 ankam. Neben seinem malerischen Werk arbeitete Du Fresnoy über 25 Jahre lang an dem in lateinischer Sprache abgehaltenen Lehrgedicht *De arte graphica*, das kurz nach seinem Tode veröffentlicht wurde. Noch im selben Jahr, 1668, erschien eine mit Anmerkungen versehene französische Übersetzung von Roger de Piles, die in der ausgestellten zweiten Auflage durch einen Dialog de Piles' über die Farbe ergänzt ist.

**Literatur zu I · 2/10**

Thomas Kirchner, 1991.

Jennifer Montagu, 1994.

**Literatur zu I · 2/11**

Jacques Thuillier »Les observations sur la peinture de Charles-Alphonse Du Fresnoy«, in: Walter Friedlaender..., 1965, S. 193–209.

Zu Du Fresnoys Leben und Werk: ders., in: *Revue de l'art* 61, 1983, S. 29–52.



In Paris tat sich Du Fresnoy besonders durch seine Feindschaft zu der von Charles Le Brun geleiteten Akademie hervor. Neben Pierre Mignard war er eines der führenden Mitglieder der Zunft, die in steter Opposition zur Akademie agierte. Nun ist es schwierig zu beurteilen, ob die Aktivitäten von Du Fresnoy und Mignard vornehmlich von einer tiefen Abneigung gegen Charles Le Brun bestimmt waren oder ob die Ablehnung grundsätzlicher Natur war und die Akademie als solche betraf. Sicherlich spielten persönliche Animositäten eine Rolle, jedoch zeigt bereits die Form eines in Versen, zudem in lateinischer Sprache verfaßten Gedichtes, daß Du Fresnoy nicht die Formulierung von Regeln verfolgte, an der die Akademie interessiert war. Ihm ging es um die Intellektualisierung des Künstlers, wie er sie in der römischen »Accademia di San Luca« vorgefunden hatte. Zu diesem Zweck wählte er die Poetik des Horaz als Vorbild für seine Schrift.

tk

## I · 2/12

CHARLES-ALPHONSE DU FRESNOY

**Kurtzer Begriff Der Theoretischen Mahler-Kunst / Aus dem Lateinischen Des C. A. du Fresnoy, Ins Teutsche übersetzt.**

Darin: Samuel Theodor Gericke,  
Die Malerei zeichnet die Büste Kurfürst Friedrichs III.  
(Abb.)

Radierung; 22,3 x 33,3 cm

Berlin: Johann Michael Rüdiger 1699

Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin PK, Abteilung Historische Drucke [Xe 10434]

Du Fresnoys Gedicht (I · 2/11) zeitigte einen unmittelbaren Erfolg. Der französischen Übersetzung von Roger de Piles (1668) folgten Übertragungen ins Englische, Italienische, Holländische etc. Der deutsche Übersetzer Samuel Theodor Gericke war während seines Rom-Aufenthaltes durch Carlo Maratta auf die Schrift aufmerksam gemacht worden. Er dedizierte das Werk dem neuen Protektor der Berliner Akademie, dem Freiherrn von Wartenberg. Gericke bestimmte seine Übertragung unter anderem für die Studenten der Berliner Akademie, an der er selbst als Professor tätig war, mit dem Wunsch, »[...] daß sie es wohl gebrauchen, und was ihnen hier in der Theorie

angewiesen wird, glücklichst in die Übung bringen mögen«.

In seiner Einleitung unterschied Gericke zwischen einem »Nahm-Künstler« und einem »wahren Künstler«. Auch wenn er dies nicht aussprach, so scheint er dabei doch an den Gegensatz von Zunftmitgliedern und akademischen Künstlern gedacht zu haben. Nur die »wahren Künstler« vereinigten alle Fähigkeiten, nur sie verfolgten mit ihrem Werk die Tugend und hielten die Ehre eines unsterblichen Namens für »die vergnügteste Belohnung ihrer Arbeit«, die »Nahm-Künstler« seien hingegen lediglich auf ihren Vorteil bedacht. Grundlage für die »wahren Künstler« sei ein Studium der »Ostologie, Anatomie, Geometrie, Perspective«, also genau der Disziplinen, die bei der Akademie-Ausbildung besonders gepflegt wurden. Die Themen wählte er aus der Poesie oder der Geschichtsschreibung, er solle sich vor allem der Gattung widmen, die bei Félibien den Höhepunkt künstlerischer Arbeit dargestellt hatte (I · 2/8). Den »wahren Künstler« erkenne man zudem daran, daß er bei diesen Themen historische Dimension, Kleidung und Sitten der dargestellten Epochen genau beachte.

tk



I · 2/12





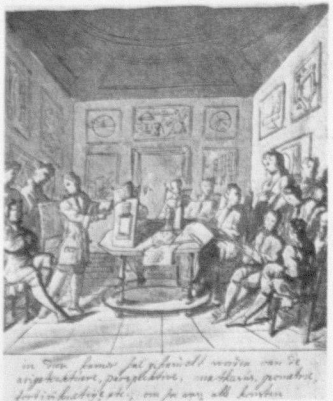
I · 2/13a



I · 2/13b



I · 1/13d



I · 1/13e

I · 2/13

AUGUSTIN TERWESTEN

Entwürfe für die Klassen der Akademie der Künste

- a) Klasse für die Grundausbildung, b) Klasse für die Fortgeschrittenen, c) Der große Sitzungssaal, d) Klasse für Anatomie und Proportionen, e) Klasse für Architektur etc.

Reproduktionen der verschollenen Originale (Feder, laviert, um 1694) nach: Hans Müller, 1896. Berlin, Stiftung Archiv der Akademie der Künste



I · 1/13c

Augustin Terwesten war 1692 nach Berlin berufen worden. Er sollte wohl vor allem an der Ausstattung der Residenzen mitarbeiten, engagierte sich aber auch im Vorfeld der Akademie-Gründung. Hierbei kamen ihm die Erfahrungen zugute, die er an der Zeichenakademie von Den Haag gemacht hatte. So fertigte er die ausgestellten fünf Zeichnungen an, die das an der Akademie zu befolgende Lehrprogramm thematisieren. Sie wurden dem Kurfürsten vorgelegt, der das Ausbildungsprogramm billigte. Dieses ist nach Klassen aufgebaut. In der ersten Klasse sollen den jungen Schülern die Anfangsgründe vermittelt werden. Sie zeichnen nach graphischen Vorlagen. Dabei wird mit dem Einfachsten begonnen. So üben zwei Kinder rechts im Vordergrund geometrische Figuren. Beim nächsten Schritt wird nach der Darstellung einzelner Körperteile gearbeitet, ein Fuß und – als Schwierigstes dieser Ausbildungsstufe – ein Kopf. Es folgt das Studium der gesamten menschlichen Figur in unterschiedlichen Haltungen. Höhepunkt dieser ersten Klasse ist die Arbeit nach einer Komposition, wie sie in der Mitte des Raumes über der Tür zu erkennen

Literatur zu I · 2/13  
 Hans Müller, 1896, S. 7f.  
 Berlin und die Antike..., Kat. 1979,  
 S. 82–84, Nr. 120–125,  
 Liselotte Wiesinger, in: Götter und  
 Helden für Berlin..., Kat. 1995,  
 S. 62–68, Nr. 120–127.

ist. Im Mittelpunkt des Studiums der zweiten Klasse steht die plastische Vorlage. Dreidimensionale Körper müssen in das zweidimensionale Medium der Zeichnung übertragen werden. Auch hier wird mit dem Einfachsten begonnen. An den Wänden sind Hände, Arme und Füße aus Gips befestigt. Es schließt sich

das Studium der Porträtbüste an, wie es die Szene in der Mitte zeigt. Die dritte Zeichnung zeigt den großen Sitzungssaal der Akademie, in dem die Mitglieder tagen und unter anderem darüber beraten, ob die Schüler bis dahin erfolgreich gewesen sind und das Studium fortsetzen dürfen. In der nächsten Klasse werden die menschlichen Proportionen und Anatomie gelehrt. In der Mitte erläutert der Professor einen Ecorché (eine enthäutete Figur, bei der die Muskeln freigelegt sind). An den Wänden sind Darstellungen zu sehen, die dem grundlegenden anatomischen Werk von Vesalius entnommen sind, dem auch Torribat bei seiner für die Akademie-Ausbildung bestimmten Schrift folgte (I · 2/24).

In einer weiteren Klasse werden Geometrie, Mathematik, Perspektive, Architektur und Festungsarchitektur gelehrt. Diesen Kurs besuchten auch Studenten der Architektur. Den Abschluß und Höhepunkt findet die Ausbildung in dem Studium nach dem lebenden Modell, wovon sich lediglich der Stich nach einer Zeichnung Terwestens erhalten hat (I · 2/14).

Die fünf Zeichnungen Terwestens sind seit dem 2. Weltkrieg verschollen und nur noch durch die Publikation von Hans Müller bekannt.

tk



I · 2/14

### I · 2/14

SAMUEL BLESENDORF (zugeschr.)

nach AUGUSTIN TERWESTEN

### Der Aktsaal der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin

Kupferstich; 8,4 x 17,1 cm

In: Lorenz Beger, Thesaurus Brandenburgicus Selectus III, Berlin 1701

Berlin, SPSPG, Schloß Charlottenburg, Bibliothek

Der Stich gibt die sechste der Zeichnungen Terwestens wieder, in denen er das geplante Lehrprogramm der Akademie thematisierte (I · 2/13). Dargestellt ist die höchste Klasse der künstlerischen Ausbildung, die Arbeit nach dem lebenden Modell. Diese findet in einem großen ovalen Saal statt, an dessen Wänden Abgüsse antiker Skulpturen stehen, etwa die *Lao-koon*-Gruppe. Das Studium der Antike und des menschlichen Aktes findet hier auch seine räumliche Verbindung. I · 2/15 bis I · 2/19 beschreiben die auf Blesendorfs Stich dargestellten Abgüsse in der Abfolge von links nach rechts.

tk



I · 2/15

**Sog. Herakles Farnese**

Original: Neapel, Nationalmuseum [6001]

Marmor; H 317 cm

Gipsabguß: Berlin, Leihgabe SMB PK, Antikensammlung; ehem. Abgußsammlung der Universität Jena [199]

Frühseverische Marmorkopie (um 200 n. Chr.) des Atheners Glykon nach dem Bronzeoriginal des Lysipp um 330 v. Chr. Im Frigidarium der Caracalla-Thermen in Rom wohl 1546 gefunden und im Palazzo Farnese aufgestellt; seit 1787 in Neapel.

ks

I · 2/16

**Laokoon und seine Söhne**

Original: Rom, Vatikanische Museen, Cortile del Belvedere 74 [1059. 1064]

Marmor; H 242 cm (mit dem von Montorsoli, dem Mitarbeiter Michelangelos, in Gips ergänzten rechten Arm des Laokoon)

Gipsabguß: Berlin, Abgußsammlung antiker Plastik VII 275 [2/57]

Frühkaiserzeitliche Arbeit der rhodischen Bildhauer Athanadoros, Hagesandros und Polydoros, die auch als Kopie nach einem Bronzeoriginal der Zeit um 140 v. Chr. angesehen wird (B. Andreae). Auf dem Esquilin in Rom 1506 gefunden und im Statuenhof des Belvedere aufgestellt, u.a. mit dem Hermes (s. I · 2/18).

ks



I · 2/15

**Literatur zu I · 2/14**

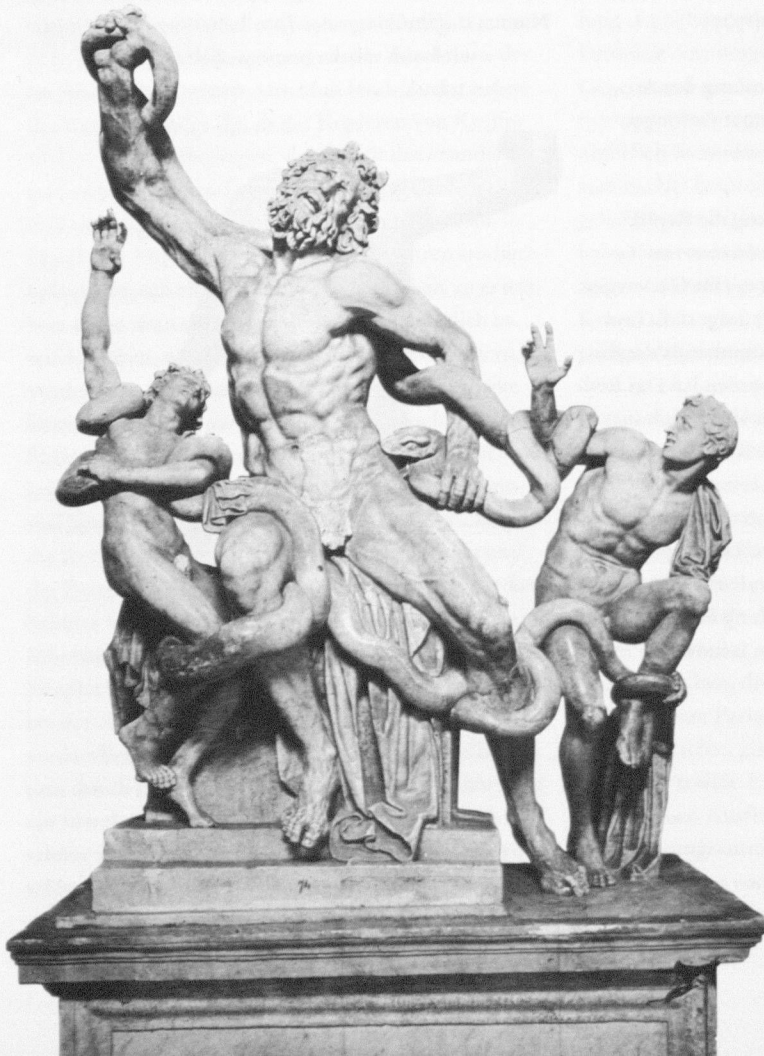
Hans Müller, 1896, S. 7f.  
*Berlin und die Antike...*, Kat. 1979, S. 82–84, Nr. 120–125.  
 Liselotte Wiesinger, in: *Götter und Helden für Berlin...*, Kat. 1995, S. 62–68, Kat.Nr. 120–127.  
*Kunst in Berlin...*, Kat. 1987, S. 76, Nr. Bg.

**Literatur zu I · 2/15**

Francis Haskell u. Nicolas Penny, 21982, S. 229ff., Nr. 46.  
 Paolo Moreno, in: *Mélanges de l'Ecole Française de Rome, Antiquité* 94.1, 1982, S. 502f., Nr. 33.3, Abb. 129.  
 Diethelm Krull, 1985, S. 10ff.  
*Lysippo...*, Kat. 1995, S. 416ff.

**Literatur zu I · 2/16**

Francis Haskell u. Nicolas Penny, 21982, S. 243ff., Nr. 52.  
 Bernard Andreae, 1988, bes. S. 180ff.  
 Nikolaus Himmelmann, in: *Antike Kunst* 34, 1991, S. 94ff.  
 Andreas Mücke, in: *STANDORTE*, Kat. 1995, S. 410ff., Nr. D 8.



I · 2/16





I · 2/17

## I · 2/17

**Sog. Venus Medici**

Original: Florenz, Uffizien [224]

Marmor; H 153 cm ohne Basis

Gipsabguß: Berlin, Abgußsammlung antiker Plastik VII 218 [1/89]

Kaiserzeitliche Kopie des Atheners Kleomenes nach einem späthellenistischen Vorbild der 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr., das eine spätclassische Aphrodite-Statue variiert. Herkunft unbekannt; 1638 in der Villa Medici in Rom; seit 1677 in Florenz, seit 1688 in der Tribuna der Uffizien, u.a. zusammen mit dem »Tanzenden Satyr« (s. I · 2/19).

ks

## I · 2/18

**Sog. Hermes Farnese**

Original: London, British Museum [1599]

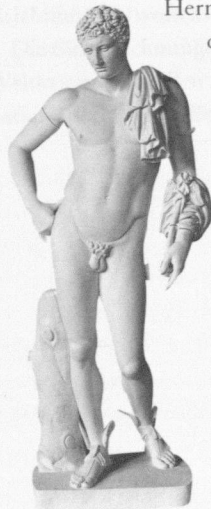
Marmor; H 195 cm

Gipsabguß: Göttingen, Abgußsammlung des Archäologischen Instituts der Universität Göttingen [A 326]

Der Abguß vertritt in der Ausstellung die Replik desselben statuarischen Typus (sog. *Hermes von Andros*), die seit 1543 bzw. spätestens 1545 im Garten des Vatikanischen Belvedere 53 inv. 907 aufgestellt und auch als *Antinous vom Belvedere* bekannter als die Replik in der Sammlung Farnese geworden ist. Das Replikenverhältnis der beiden Statuen wurde bereits 1722 bemerkt; sie sind hadrianische Kopien (117–138

n. Chr.) einer spätclassischen Hermes-Statue aus dem Umkreis des Praxiteles. Um 1535 in der Casa Sassi in Rom, seit 1546 in der Sammlung Farnese; seit 1864 in London.

ks



I · 2/18

## I · 2/19

**Satyr mit der Fußklapper**

Original: verschollen; Herkunft unbekannt

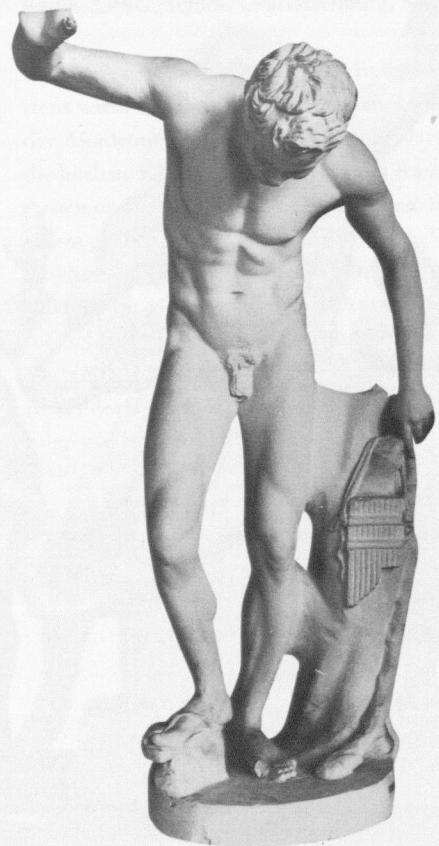
Marmor; H 148 cm mit Plinthe

Gipsabguß: Berlin, Abgußsammlung antiker Plastik VII 205 [90/51] nach Abguß in Göttingen, bis 1802 in Gotha

In der Ausstellung vertritt der Abguß die Replik in Florenz, Uffizien inv. 220, wo sie seit 1688 u.a. zusammen mit der »Venus« (siehe hier I · 2/17) in der Tribuna steht.

Kaiserzeitliche Kopie eines späthellenistischen Originals, bei dem die Gestik bzw. Attribute der Hände nicht gesichert sind: entweder mit den Fingern schnippend oder aber die Kymbala haltend. Die 1908 nachgewiesene Verbindung mit einer sitzenden Mainade zu einer Statuengruppe, die unter dem Namen *Aufforderung zum Tanz* bekanntgeworden ist, wird nun wieder angezweifelt (A. Stähli).

ks



I · 2/19

**Literatur zu I · 2/17**

Francis Haskell u. Nicolas Penny, 21982, S. 325ff., Nr. 88.  
Martin Robertson, 1975, S. 548f., Abb. 127 c.  
Vincenzo Saladino u. Luciano Berti, 1983, S. 70, Nr. 30.  
Roland Ralph Redfern Smith, 1991, S. 80, Abb. 100.  
Paolo Moreno, 1994, S. 733, Anm. 1167.

**Literatur zu I · 2/18**

Karl Peters, 1961, S. 117ff. (mit Replikenliste).  
Francis Haskell u. Nicolas Penny, 21982, S. 141ff.  
Caterina Maderna, 1988, S. 84ff.  
Zum Typus: Semni Karusu, in: *Athener Mitteilungen* 84, 1969, S. 143ff.

**Literatur zu I · 2/19**

Guido Achille Mansuelli, 1958, S. 80, Nr. 51.  
Dericksen Brinckerhoff, in: *American Journal of Archaeology* 69, 1965, S. 25ff. (mit Replikenliste).  
Christof Boehringer, in: *Die Skulpturen der Sammlung Wallmoden*, Kat. 1979, S. 114, Nr. 69.  
Francis Haskell u. Nicolas Penny, 21982, S. 205ff., Nr. 34.  
Adrian Stähli, in: *STANDORTE*, Kat. 1995, S. 420f., Nr. D 17.



**Zwo Academische Reden Deren Eine den 28. October 1705. Bey Stellung des Modells / Die Andere Den 12. November selbigen Jahres / Bey Examinirung eines Kunst-Gemähltes / In der Königlich Preußischen Academie der Künste und Mechanischen Wissenschaften allhier in Berlin gehalten**

Cölln an der Spree: Ulrich Liebert o. J.

Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin PK [Nr 1162]

In seinem Vortrag vom 28. Oktober 1705 beschäftigte sich Samuel Theodor Gericke (1665–1729) mit dem Gipfel der akademischen Ausbildung, dem Aktstudium. Er gliederte seine Ausführungen, die er einer Sitzung vorstellte, nach drei Gesichtspunkten. Zu Beginn ging er der Frage nach, welche Voraussetzungen ein Schüler bereits haben müsse, damit ein Studium nach dem Modell sinnvoll sei. Hierbei skizzierte er kurz den Ausbildungsgang an der Akademie, der im Aktstudium seinen Abschluß fand. Zuerst müsse der junge Künstler durch das Kopieren von Kupferstichen und Zeichnungen, dann auch des »runden und unbeweglichen Lebens« eine Fingerfertigkeit und ein Augenmaß erwerben. Auch müsse er an Hand von Abgüssen die antiken Skulpturen studiert haben, um sich einen Begriff von Schönheit zu erwerben. Denn man dürfe das Modell nicht lediglich so wiedergeben, wie es sich dem Künstler präsentiere, sondern die Arbeiten müßten den Geist der Antike atmen. Zudem sei die Kenntnis des menschlichen Skeletts und der Anatomie notwendig, denn erst dann könne man sich behelfen, wenn das Modell sich einmal bewegen sollte. Abschließend nennt Gericke noch die Kenntnisse der menschlichen Proportionen und der Perspektive, damit sich verkürzende Glieder dem Schüler keine Schwierigkeiten bereiteten. Den Ausführungen folgen einige Ratschläge zu dem richtigen Sitzplatz des Schülers und zu seiner Vorgehensweise bei der Anfertigung der Zeichnung. Abschließend verdeutlicht Gericke die Bedeutung des Modellstudiums durch einen Vergleich. Eine Komposition sei wie ein Juwel. Der Wert des Edelsteines werde durch eine schöne Einfassung vermehrt, ist der Stein jedoch von schlechter Qualität, so sinke der Wert des Juwels in den Augen der Kenner. So verhalte es sich auch mit einer Komposition. Wenn die menschliche Figur

schlecht wiedergegeben sei, so könne auch eine gute Komposition nichts daran ändern, daß das Werk als Gesamtes enttäusche.

Mit dem zweiten Vortrag vom 12. November 1705 knüpfte Gericke an die in der Pariser Akademie seit 1667 abgehaltenen Conférences (I · 2/8) an. Die Berliner Akademie hatte am 19. September desselben Jahres beschlossen, vierteljährlich ein Gemälde aus der königlichen Sammlung zu untersuchen »und in demselben das Gute zur Nachfolge, das annoch darin fehlende aber zur Warnung, Jedermännlich vor Augen zu legen« (S. 24). Gericke's Vortrag war der erste dieser Reihe. Er besprach eine Kopie von Tizians *Emmausmahl*. Bei seiner Analyse folgte er der traditionellen Einteilung der Malerei in »Inventio«, »Proportio«, »Expressio«, »Colorit« und »Perspectiv«. Aber nicht nur die Vortragsreihe und ihre Aufgabenstellung besaßen ihr Vorbild in Paris, selbst die Beurteilung des behandelten Künstlers und seiner Bilder fand sich dort vorgeprägt. Tizian war auch in Paris Gegenstand der Vorträge gewesen. So hatte Jean-Baptiste de Champaigne im Oktober 1676 das in der königlichen Sammlung aufbewahrte Original des *Emmausmahles* besprochen und dabei dem Künstler vorgehalten, das Bild sei historisch nicht getreu. Tizian habe Figuren in einem zeitgenössischen Gewand gezeigt und damit gegen das Gesetz der historischen Korrektheit verstoßen, zudem habe er Figuren hinzugefügt, die nicht zur Zeit Christi gelebt hatten, sondern im 16. Jahrhundert.

Genau derselbe Vorwurf in Berlin von Gericke: Das Ambiente, die Kleidung seien historisch nicht getreu, die dargestellten Verhaltensweisen entsprächen nicht den Sitten der Antike.

Die Anleihen, die Gericke bei dem Pariser Vorbild machte, gingen aber noch weiter. Er stellte seinen Ausführungen eine programmatische Einleitung voran, die an Félibiens Einführung erinnert.





Die moderne Kunst, die er ganz im Sinne von Vasari mit Cimabue und Giotto beginnen läßt, habe von Italien auf ganz Europa ausgestrahlt. Jedoch war die Situation in den übrigen Ländern nicht so günstig wie dort. In Brandenburg kulminierten die Probleme geradezu. Das erste Hindernis seien die Zünfte gewesen. Hinzu kam noch, daß in den protestantischen Ländern die Kunst nicht auf die Unterstützung der Kirche rechnen könne, da diese ihrer nicht bedurfte.

Im Unterschied zu England und Holland gebe es in dem Land zudem kein kaufkräftiges Bürgertum, das in einem breiten Sinne an Kunst interessiert gewesen sei. So sei man in Brandenburg ausschließlich auf die Initiative des Herrschers angewiesen gewesen, der zu diesem Zweck nicht nur Künstler zur Ausbildung nach Italien geschickt, dort Abgüsse nach antiken Skulpturen erworben, sondern auch die Akademie gegründet habe. Diese wollte nun das Ihre durch die Vortragsreihe hinzutun, die Gericke mit dem Vortrag zu Tizians Bild einleitete.

tk

#### I · 2/21

**Mit Sr. Königl. Majest. in Preussen, und Unsers allergnädigsten Königs und Herrn Approbation, publizierte Academische Ordnungen und Gesetze / wornach sich diejenige zu achten / welche bey der Königlichen Kunst-Academie nach dem Leben zeichnen**

Cölln an der Spree: Ulrich Liebert 1701

Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin PK, Handschriftenabteilung [Nr 1161 R]

Die am 10. Dezember 1700 erlassene Ordnung regelt den Zugang und den Ablauf der Sitzungen des Modellstudiums. Sie wendet sich ausschließlich an bereits fertige Künstler: Zweimal pro Woche, jeweils mittwochs und freitags um 17 Uhr, wird das Modell von einem der Rektoren und ihren Gehilfen gestellt. Die anwesenden Künstler dürfen darauf keinen Einfluß nehmen. Die Sitzplatzvergabe für die teilnehmenden Künstler ist genau festgelegt. Alternierend darf jeweils ein anderer Künstler sich zuerst den besten Platz aussuchen. Ihm folgen die übrigen entsprechend dem Datum ihrer Aufnahme in die Akademie. Die Zeichnungen sollen vierteljährlich der Akademie vorgelegt werden, um bei der Verteilung von Preisen berücksichtigt zu werden.

Dem Aktstudium wurde eine große Bedeutung beigemessen – das galt auch für die bereits ausgebildeten Künstler. Hier sah man die Möglichkeit, das Niveau der Kunst anzuheben. So erklärt sich, daß die Akademie-Mitglieder zur Teilnahme verpflichtet werden sollten, andernfalls drohte man sogar mit dem Ausschluß aus der Institution.

tk

#### I · 2/22

JOSEPH WERNER

**Männlicher Akt mit aufgestütztem linken Arm**

Feder in Grau, graue Tusche, geringe Weißhöhung; 13,8 x 9 cm, Ecken abgeschrägt

Berlin, SMB PK, Kupferstichkabinett [KdZ 11600]

Diese Zeichnung Werners wird als Darstellung nach der Antike oder nach dem lebenden Modell interpretiert. Mit großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich um eine Aktstudie, da der linke Arm des Dargestellten auf einer mit einem Tuch verhüllten Stütze ruht, wie es bei akademischen Modellen üblich war. Die Nähe zu antiken Herkules-Darstellungen macht die Wechselwirkung zwischen Antiken- und Naturstudium deutlich. Es war üblich, die Posen klassischer Werke im Aktsaal nachzustellen.

cmv

#### I · 2/23

AUGUSTIN TERWESTEN

**Kniende männliche Aktfigur**

1699; Rötels, weiß gehöht; 60 x 44,4 cm

Bez.u.l.: A. Terwesten / fec. A° 1699 den 19 mey  
Potsdam-Sanssouci, SPSG [Plansammlung ZK-5215]

Das Blatt gehört zu einem größeren Konvolut von Rötelszeichnungen mit Akt- und Gewandstudien, die erst vor kurzem von der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten aus niederländischem Privatbesitz erworben wurden. Die überwiegende Mehrzahl ist »A. Terwesten« signiert; einzelne Blätter sind datiert und mit der Ortsbezeichnung »Berlin« versehen.

Die von Augustin Terwesten im Rahmen seiner Lehrtätigkeit an den Akademien von Den Haag und Berlin gefertigten Studien spiegeln verschiedene Aspekte und Zielsetzungen der akademischen Ausbildung wider. Ein Hauptanliegen war das Studium des

#### Literatur zu I · 2/22

Elfried Bock, 1921, S. 359.  
Jürgen Glaesemer, 1974, S. 109, Nr.12.  
Lieselotte Wiesinger, in: *Berlin und die Antike...*, Kat. 1979, S.89, Nr.130.

#### Literatur zu I · 2/23

*Götter und Helden für Berlin...*, Kat. 1995, S. 62ff. u. 170ff.

menschlichen Körpers, das Erfassen seiner in veränderten Posen immer wieder anderen Proportionen, Muskelbildung und Verkürzung der Gliedmaßen, durch das Zeichnen nach dem lebenden Modell. Ein anschauliches Zeugnis hierfür legt die aus den Anfangsjahren der Berliner Akademie stammende Aktzeichnung ab. Es handelt sich um eine reine Bewegungsstudie, die – von inhaltlichen Deutungen der Figur gänzlich frei – auf die anatomisch korrekte Wiedergabe des männlichen Körpers in der kontrapostischen Haltung des Modells konzentriert ist.

rc

## I · 2/24

FRANÇOIS TORTEBAT

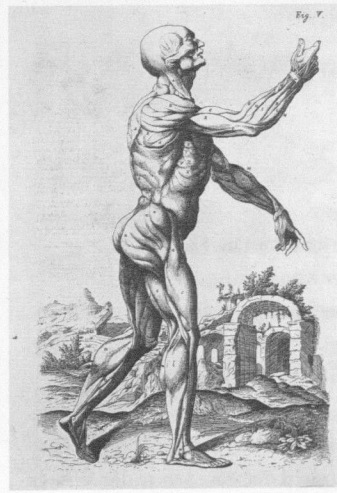
**Kurtze Verfassung Der Anatomie, Wie Selbige Zu der Mahlerey und Bildhauerey erfordert wird [...] Zum besten des Kunst-Liebenden Teutschlandes/ und zu besonderem Gebrauch der Königl. Preußischen Kunst- und Mahler-Academie In diese bequeme Form gebracht**

Berlin: Johann Andreas Rüdiger 1706

Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin PK, Handschriftenabteilung [2° Nu 799 R]

François Torteбат (1616–1690) war Mitglied der Pariser Akademie, der er auch die französische Originalausgabe von 1668 dedizierte: *Abregé d'anatomie, accommodé aux arts de peinture et de sculpture*. Der Schüler seines späteren Schwiegervaters, des Hofmalers Ludwigs XIII., Simon Vouet, hatte in dem Werk die anatomischen Traktate in einer für die Künstler verständlichen Form aufbereitet. Er stützte sich dabei vor allem auf das grundlegende und berühmte Werk von Andreas Vesalius *De humani corporis fabrica* (zuerst 1543), aus dem er auch die Illustrationen übernahm.

In der Einleitung stellt Torteбат die Frage, wozu eigentlich das Anatomiestudium diene. Schließlich bestehe die Gefahr, dabei in einen kruden und trockenen Stil zu verfallen, wie er bei Michelangelo zu beobachten sei. Diesem Risiko stehe jedoch gegenüber, daß man ohne Wissen um die Muskeln und deren Funktion keinen korrekten menschlichen Umriß zeichnen könne, da das Modell nicht über längere Zeit in derselben Position verharre, sondern sich stets bewege. Selbst wenn man jahrzehntlang nach der Natur ge-



I · 2/24

arbeitet habe, so werde man doch niemals sicher, wenn man nicht auch die Anatomie kenne. Aber nicht nur zur Anfertigung einer Zeichnung nach dem lebenden Modell seien diese Kenntnisse notwendig, sondern auch, um die Schönheit der antiken Skulpturen erkennen zu können. So sollten die Studenten, nachdem sie eine Fertigkeit in der Arbeit nach zwei- und nach dreidimensionalen Vorlagen entwickelt haben, sich dem Anatomiestudium widmen. Die Arbeit nach der Antike, nach der Natur, nach dem Modell mache erst dann Sinn.

Am Anfang des Werkes stehen drei Darstellungen menschlicher Skelette. Es folgen Ecorchés, bei denen schrittweise die immer tiefer liegenden Muskeln freigelegt werden. Die Muskeln werden in den Kupferstichen jeweils markiert und im Text benannt. Außerdem wird ihre Funktion kurz beschrieben.

In einer neuen Auflage von 1733 wird Roger de Piles als Autor des Textes genannt, François Torteбат hingegen lediglich als Stecher.

Die deutsche Edition folgt der Originalausgabe in Text und Bild. Sie ist der Berliner »Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften« gewidmet, für deren Unterricht sie vorgesehen war, wie der Titel sagt. Die Kupferstiche wurden von Lorenz Beger angefertigt. Als Übersetzer nennt der alte Katalog der Bibliothek der Hochschule der Künste, die die Bücher der Akademie übernahm, Samuel Theodor Gericke.

tk

Literatur zu I · 2/24

Berlin und die Antike..., Kat. 1979, S. 91, Nr. 137.



**I · 2/25**

FRIEDRICH JÄGWITZ

**Anatomischer Unterricht Vor Die Königliche Preußische ACADEMIE, Der Künste und Mechanischen Wissenschaften in Berlin abgefasst**

Berlin: Johann Wessel 1713

Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin PK [Nu 833]

Der 1727 verstorbene Mediziner Friedrich Jägwitz war Hofarzt und Mitglied der Akademie der Wissenschaften. In der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften war er bis 1715 Professor für Anatomie. Die Publikation steht in direktem Zusammenhang mit seinem Unterricht. Das nicht illustrierte Werk behandelt in knapper Form den menschlichen Körper. Zu Beginn werden die Knochen benannt und in wenigen Worten ihre Größe, Lage, Funktion und Bewegungen beschrieben. Ähnlich werden die Muskeln behandelt. Daran schließt sich ebenfalls in schematischer Form eine Untersuchung der wesentlichen Bewegungen des menschlichen Körpers an. Abschließend geht der Autor kurz auf die Proportionen ein.

Das Werk ist nicht mit demjenigen von Torteat (I · 2/24) vergleichbar. Es ist kein Nachschlagewerk, sondern eher eine den Unterricht begleitende Schrift.

tk

**I · 2/26**

ABRAHAM BOSSE

**Traité des pratiques geometrales et perspectives, enseignées dans l'Académie royale de la peinture et sculpture. Très utiles pour ceux qui désirent exceller en ces arts, et autres, où il faut employer la règle et le compas**

Paris: Abraham Bosse 1665

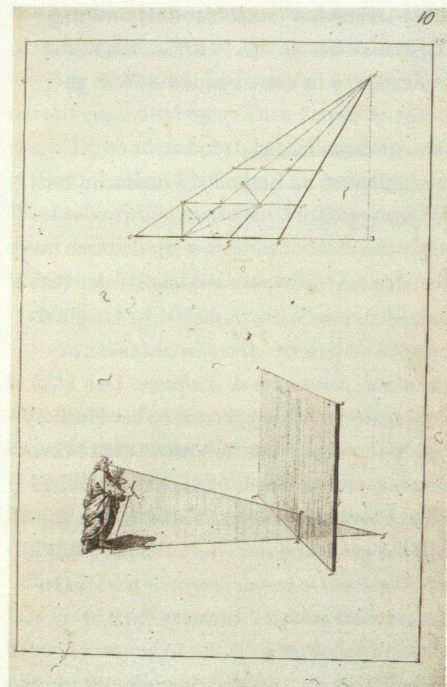
Berlin, SMB PK, Kunstbibliothek [OS 4719 kl.]

Der aus Tours stammende Abraham Bosse (1602–1676) war einer der hervorragendsten Kupferstecher seiner Zeit, der sich zudem intensiv mit Fragen der graphischen Techniken, der Kunsttheorie und besonders der Perspektive beschäftigte. Bosse war als Kapazität in seinem Fach so bekannt, daß die Pariser Akademie ihn zum Professor für Perspektive ernannte. Mit dem Akademiker Jacques Le Bicheur geriet er in der Frage, ob die Perspektive nach streng geometrischen Prinzipien gestaltet sein müsse – wie

Bosse meinte – oder ob künstlerische Gesichtspunkte den Vorrang besitzen sollten, in einen Streit, der auch in der Öffentlichkeit ausgetragen wurde. Bosse unterlag und wurde 1661 aus der Akademie ausgeschlossen.

Bosse veröffentlichte den *Traité* nach seinem Ausschluß aus der Akademie. Damit wird die mit zahlreichen Illustrationen versehene Schrift zu einer Art Rechtfertigung. Sie behandelt im ersten Teil die geometrischen Figuren Kugel, Kegel, Zylinder, Würfel etc.; im zweiten Teil wird untersucht, wie diese Figuren sich zum Raum verhalten und darin dargestellt werden können. Das Exemplar der Kunstbibliothek ist mit Randnotizen versehen, die offensichtlich während des Unterrichts gemacht wurden.

tk



I · 2/27a

**I · 2/27**

SAMUEL THEODOR GERICKE

**Die Perspective In Einem Collegio Abgefasst, und in der Churfürstlichen Brandenburgischen Kunst Academie im 1699 Jahr Öffentlich Gelesen**

Manuskript mit lavierten Federzeichnungen

Berlin, Hochschule der Künste, Hochschulbibliothek

[B 4003 2°]

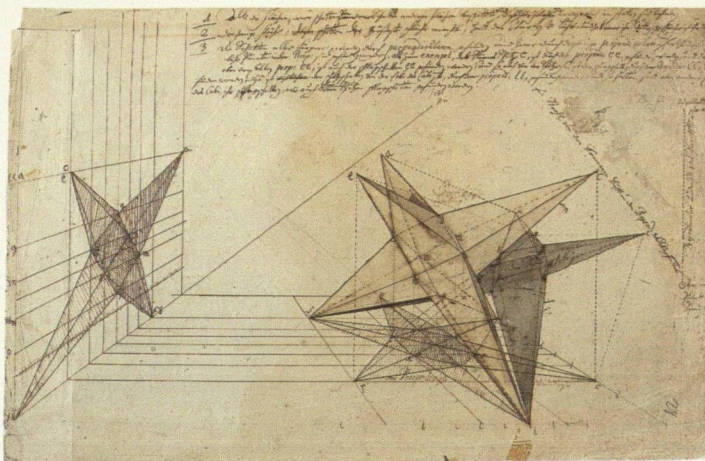
**Literatur zu I · 2/26**

Carl Goldstein, in: *Art Bulletin*, 47, 1965, S. 231–256.

Nathalie Heinrich, in: *Actes de la recherche en sciences sociales*, Nr. 49, Sept. 1983, S. 47–70.

Martin Kemp, 1989, bes. S. 122–125.





I · 2/27b

Samuel Theodor Gericke (1665–1729) war 1699 zum Adjunctus und zum Professor für Perspektive an der Berliner Akademie ernannt worden. Für seine Lehrtätigkeit entwarf er ein Unterrichtsprogramm, das in dem ausgestellten Manuskript festgehalten ist. Dabei berief sich Gericke auf große Ahnherren. Im Vorwort benannte er unter anderem Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer, Annibale Carracci und vor allem Abraham Bosse als Beleg für die Bedeutung der Perspektive. Das Werk ist systematisch aufgebaut. Es beginnt mit einfachen, zweidimensionalen geometrischen Figuren, schreitet fort zu Körpern, untersucht die Projektion dieser Körper auf die Bildfläche. Es folgt die Konstruktion unterschiedlicher Polyeder und ihres Schattenwurfs. Anschließend werden diese Fragen an konkreten Objekten exemplifiziert: Ein Sockel, eine Säule, ein Kapitell, selbst eine Kanone werden bis ins Detail in ihrer perspektivischen Darstellung behandelt.

Offensichtlich war das Manuskript zum Druck vorgesehen. Die zahlreichen Illustrationen sind ausgearbeitet, der Text ist in Reinschrift verfaßt, selbst die Dedikation an die Akademie ist bereits vorhanden. Warum es zu keiner Veröffentlichung kam, ist nicht bekannt. Vielleicht wäre die Schrift auf Grund der zahlreichen und komplizierten Illustrationen zu teuer geworden.

Am Schluß des Bandes sind einige vorbereitende Zeichnungen beigeftet.

tk

## I · 2/28

RAIMUND FALTZ

**Preismedaille der Akademie der Künste und der Akademie der Wissenschaften**

Vs.: Bildnis Friedrichs I.; Rs.: Herkules mit der Keule und den Äpfeln der Hesperiden

Um 1701; Silber; Dm 65 mm

Umschrift Vs.: FRIDER · PRIMUS · D · G · REX · BORUS · SIAE; Rs.: VIRTUTI · PRAEMIA · PONIT, U.: MUNIFICENTIA · PRINC:

Berlin, SPSG, Schloß Charlottenburg

Die ausgestellte Medaille, die zwischen 1701, dem Krönungsjahr Friedrichs I., und 1703, dem Todesjahr des Medailleurs Raimund Faltz, entstanden sein muß, orientiert sich an ähnlichen Beispielen aus Paris. Dort besaßen die Medaillen einen hohen politischen Stellenwert, auch wurden sie an der Akademie als Preismedaillen vergeben. In Berlin wurde diese Vorgehensweise aufgegriffen.

Die Medaille nimmt keinen unmittelbaren Bezug auf die Akademie, war auch nicht ausschließlich für diese gedacht. Wie ein Artikel im *Mercure Galant* vom Februar 1700 (S. 75) berichtet, wurde die Medaille auch Gelehrten für besondere Verdienste überreicht. Die Ikonographie nimmt auf den Herrscher Bezug. Auf der Vorderseite befindet sich sein lorbeerbekröntes Brustbild, auf der Rückseite Herkules als Allusion auf Friedrich. Die Beschreibung im *Mercure* erläutert dieses Bild. So wie sich Herkules nach dem Kampf mit dem Drachen, der die Goldäpfel der Hesperiden bewacht hatte, ausruhte und die Goldäpfel verschenkte, so ruhe sich auch Friedrich I. nach den Siegen von 1690 aus. Um nicht müßig zu werden, pflege er nun die Tugend der ›liberalité‹. Er hält die Keule, das Hilfsmittel seiner kriegerischen Aktivitäten, nur noch in der Linken, mit der Rechten reicht er die



I · 2/28

**Literatur zu I · 2/28**

Hans Müller, 1896, S. 33f.  
*Berlin und die Antike...*, Kat. 1979,  
 S. 92, Nr. 138.  
 Günther Brockmann, 1994,  
 S. 297f., Nr. 479.



Goldäpfel, womit seine kulturellen Aktivitäten gemeint sind.

Die Medaille wurde offensichtlich über einen längeren Zeitraum in mehreren Exemplaren geschlagen, der *Mercure Galant* erwähnt zudem eine Ausführung in Gold im Wert von 100 Dukaten, mit der Akademie-Mitglieder ausgezeichnet wurden.

tk

### I · 2/29

CHRISTIAN WERMUTH

#### König Friedrich I. – Akademie der Künste

1701; Silber; Dm 63 mm

Bez. Vs. unter dem Armabschnitt: C. WERMUTH  
Berlin, SMB PK, Münzkabinett

Die Medaille ist zum fünften Jahrestag der Akademie-Gründung geschlagen worden. Sie bestätigt, daß die Institution am 1. Juli (11. Juli neuer Zeitrechnung) 1696 ihre Türen öffnete. Wie auch auf anderen Medaillen zeigt die Vorderseite den lorbeerbekränzten Friedrich I., die Rückseite nimmt in Text und Bild Bezug auf die Akademie. Vor dem Gebäude des Marstalls, der die Institution beherbergte (I · 2/4), erscheint die Verkörperung des Überflusses, Abundantia mit dem Füllhorn. Die drei Putten zu ihren Füßen zeigen, daß sich der vom Herrscher ausgeschüttete Überfluß auf die bildenden Künste bezieht. Zur Rechten der weiblichen Allegorie ist die Malerei verbildlicht, der Knabe hält Palette und Pinsel und mit der anderen Hand ein Bild. Zur Linken der Abundantia vermessen zwei Putten mit einem Zirkel einen Kopf, sie stehen für die Bildhauerei. Daneben liegen Winkelmaß und Kugel als Hinweise auf die Architektur.

tk



I · 2/29

#### Literatur zu I · 2/29

Hans Müller, 1896, S. 31–32.

Günther Brockmann, 1994, S. 251,  
Nr. 400.