

## Zwischen Treibhaus und Spielwiese Akademie und Akademiekritik vom 18. bis 20. Jahrhundert

1972 wurde die Düsseldorfer Akademie Gegenstand und Schauplatz eines heftigen Konfliktes, dessen Symptome und Mechanismen in der Geschichte der Kunstakademien nicht neu waren und die hier bis in die Epoche zurückverfolgt werden sollen, in der Lambert Krahe in Rom weilte. Die spektakuläre Aktion hat sich am 10. Oktober 1972, also vor etwas mehr als 40 Jahren abgespielt. An diesem Tag wurde der in einem befristeten Arbeitsverhältnis stehende Akademieprofessor Joseph Beuys von Johannes Rau, seinerzeit Wissenschaftsminister des Landes Nordrhein-Westfalen, mit sofortiger Wirkung entlassen. Als Begründung nennt das Schreiben den strafrechtlichen Tatbestand des Hausfriedensbruches, der aus der Besetzung des Sekretariats der Akademie hergeleitet wurde, die Beuys mit 54 abgewiesenen Akademiebewerbern an diesem Tag durchgeführt hatte. Es folgte ein von Beuys angestrebter Rechtsstreit, der 1980 mit einem Vergleich endete, mit dem Beuys die Benutzung seines Ateliers in der Akademie bis zur Vollendung des 65. Lebensjahres zugesagt wurde. Er durfte den Professorentitel behalten, das Arbeitsverhältnis blieb jedoch aufgelöst, d. h. ihm lag durchaus etwas an den akademischen Privilegien, die mit seinem Kunstbegriff eigentlich nicht vereinbar waren. Dieser Kunstbegriff zielte mit seinem griffigen Slogan »Jeder Mensch ist ein Künstler« darauf, unter Ausschaltung des *numerus clausus* den freien Zugang zur Akademie einzufordern und die unumschränkte kreative und politische Freiheit zu reklamieren.<sup>1</sup> Mit dem berühmten, auch als Postkarte verbreiteten Foto »La rivoluzione siamo Noi« (Abb. 1), das Beuys als militant ausstaffierten Wanderer zeigt, wurde – wie Oskar Bätschmann es ausgedrückt hat – »die alte gefürchtete oder gefeierte Verbindung der künstlerischen Avantgarde mit dem politischen Radikalismus« beschworen.<sup>2</sup>

Tatsächlich war Beuys' Verhalten aus der Sicht der beamteten Professoren mit »einem sich immer deutlicher dokumentierenden Willen nach Macht und nach potenziellem Übergewicht innerhalb der Hochschule« gepaart. Man warf ihm vor, er



Abb. 1: Joseph Beuys:  
»La Rivoluzione siamo  
Noi«, 1972, Siebdruck auf  
Folie, Heidelberg; Edition  
Staeck

1 Stachelhaus 1987; Stuttgart 2008.

2 Bätschmann 1997, 217–218.

benutze die Hochschule »als ein Mittel zur Weiterleitung seiner Ideen in die Gesellschaft« und sei dafür verantwortlich, »daß unter den Studenten eine offene Feindseligkeit gegen die parlamentarische Demokratie zutage« trete.<sup>3</sup>

Die Düsseldorfer Revolte trug dazu bei, der Kontroverse, bei der es um eine im System angelegte Divergenz zwischen der Lehrbarkeit und dem Freiheitsanspruch der Kunst geht, den Boden zu entziehen, wenn auch die Diskussion über Sinn und Unsinn einer akademisch organisierten Künftlerausbildung bis heute andauert. Die Ansicht, dass alles, was organisiert und vorgeschrieben wird, dem Eigentlichen in der Kunst widerspreche, kollidiert nach wie vor mit der Forderung nach der Vermittlung von Grundfertigkeiten. 2008 ist die Akademie in einem Streitgespräch mit einem Supermarkt verglichen worden. Die eine Seite sah sie als einen Ort, an dem sich jeder das aus dem Regal holt, was ihm entspricht, die andere Seite meinte dagegen, dass der Einkaufszettel vorgegeben werden müsse.<sup>4</sup> Einig war man sich immerhin darin, dass Kunstakademien ein »produktiver« Irrsinn seien, der gebraucht wird, um Kreativität zu fördern und irgendwie zu kanalisieren. Besucht man heute die Jahresausstellungen deutscher Akademien, so bietet sich jedenfalls ein kunterbuntes und chaotisch-friedliches Gemisch dar, wie es typisch ist für die Postmoderne, die den ideologischen Ballast abgeworfen hat und die sich längst von den theorielastigen Kontroversen verabschiedet hat, die in der Vergangenheit allen Revolten gegen die Akademie innewohnten. Damit hat sie sich aber auch von der quasi-gesetzmäßigen Abfolge von Affirmation und Rebellion abgekoppelt, die als Entwicklungs- und Fortschritts-Elixier jener Moderne galt, deren Tod Joseph Beuys verkündet hatte.

Die dem Finale von 1972 vorausgegangen und die ihm folgenden Turbulenzen sollen hier nicht weiter verfolgt werden. Im Folgenden interessieren stattdessen die Parallelen zu früheren Akademie-Protesten, bei denen sich in die professionellen und persönlichen Konflikte oft eine politische Dimension mischte. Die Akademie wurde nicht erst von den 1968ern als Repräsentantin des Staates und seiner hierarchischen Strukturen wahrgenommen. Fast alle durch Protest verursachten Umbrüche, die den Weg der Moderne von der Romantik, über den Realismus, den Sezessionismus, den Futurismus, den Dadaismus skandiert haben, waren letztlich dem Ruhm der Rebellen förderlich und endeten gelegentlich sogar – wie etwa bei Wladimir Tatlin – mit der Eroberung der bekämpften Institutionen seitens der Abweichler.<sup>5</sup> Hinsichtlich des Ruhms ging diese Rechnung auch bei Beuys auf. Während die Unterzeichner des »Manifestes der Professoren«, aus dem die obigen Zitate stammen, mit Ausnahme von Norbert Kricke und Gerhard Hoehme heute weitgehend vergessen sind, wurde der Protestler durch eine Aktion definitiv zum Star des Kunstmarktes und der Me-

3 Zitate aus dem »Manifest der Professoren an der Kunstakademie Düsseldorf« vom 12. November 1968, unterzeichnet von Gert Weber, Norbert Kricke, Karl Bobek, Walter Breker, K. O. Götz, Gerhard Hoehme, Günter Grote, Karl Robaschik, Manfred Sieler, Rolf Sackenheim, nach [http://www.kunstschloss-wrodow.de/html/kuenstler\\_bostroem.htm](http://www.kunstschloss-wrodow.de/html/kuenstler_bostroem.htm)

4 Behrisch/Rautenberg 2008, 47. Zum heutigen Diskurs über die Akademie: Mai 2010, 11–16.

5 Werckmeister 2000.



dien. Es ist naheliegend, dass Beuys diese Mechanismen gezielt eingesetzt hat.<sup>6</sup> Die Geschichte der Moderne, die bis heute als Geschichte der Avantgarden interpretiert wird<sup>7</sup>, bot jedenfalls ausreichende Vorbilder dafür. Zu den Vorgängern des Düsseldorfer Szenariums gehören nicht nur die allbekanntesten Akademieskandale im Frankreich des 19. Jahrhunderts<sup>8</sup>, sondern auch zwei weniger spektakuläre Kontroversen im Deutschland des späten 18. Jahrhunderts. Obwohl sie keine solchen weiten Kreise in der Öffentlichkeit zogen wie die Affäre Beuys, weisen sie ähnliche Konstellationen und Symptome auf, ohne dass sie allerdings ökonomisch so ergiebig waren. Ihre Protagonisten waren Joseph Anton Koch und Asmus Jakob Carstens und betroffen davon waren die Kunstakademien in Stuttgart und Berlin. Als Prolog zu diesen beiden »Fällen« eignet sich ein Text, den Wilhelm Heinse 1776 der damals gerade seit drei Jahren existierenden Düsseldorfer Malerakademie gewidmet hat.

»Unsere Malerakademie könnte noch mehr, bei dem hießigen und dem Mannheimer Schatz von Gemälden, eine der ersten in Teutschland sein, und wird leicht eine der ersten Schulen mit Rom und Florenz in der Welt werden; es fehlt nur den jungen Lehrlingen noch ein Lehrer in der Geschichte der Kunst, und der Unterricht erstreckt sich meistens bloß auf das Mechanische. aber wo hernehmen, da die Winckelmanne selten sind, und selbst Rom keinen hat, und Mengs mehr sein muß als Lehrer der Kunst, und die anderen, die es sein könnten, das nicht sein wollen! Das übrige ist sowohl bestellt wie möglich. Pfalz ist, in jeder Betrachtung, ein glückliches Land und die Ufer des Rheins bieten den in vielen andern Gegenden in der Irre gehenden Musen einen reizenden und sichern Aufenthalt an. Der Fürst ist ein wahrer Vater seines Volkes, unterstützt die Talente, und zieht sie aus dem Staube hervor, ist selbst ein großer Meister und Kenner, und überzeugt davon, daß die schönen Künste die Glückseligkeit der Menschen allein verstärken und veredeln; hat Mäcene zu Ministern, die den Teutschen hold sind, und echtes Patriotengefühl haben.«<sup>9</sup>

Da der stets kritische Heinse gewiss nicht unter dem Verdacht der Proselytenmacherei steht, ist sein Kommentar ernst zu nehmen. Offenbar waren die Zustände der Düsseldorfer Akademie zu dieser Zeit sehr erfreulich und unterschieden sich darin deutlich von der Situation an der »Hohen Carlsschule« in Stuttgart, wohin uns der Fall Joseph Anton Koch (Abb. 2) führt. Empfohlen durch den Augsburger Bischof von Geltenhausen, hatte der aus Tirol stammende Maler 1784 eine Freistelle an der »Hohen Carlsschule« bekommen. Er wurde hier in der Kupferstecherei und in der Landschaftsmalerei unterrichtet und erhielt in den folgenden Jahren mehrere Preise. Bereits 1785 war in der angesehenen Zeitschrift »Miscellaneen artistischen Inhalts« eine kurze Notiz über ihn erschienen, in der er als »Kunstgenie« bezeichnet wird.

Im Oktober 1789 kam es zu einer ersten Kollision mit der Leitung der Akademie, da sich Koch wegen der Herbstferien aber entgegen den Anweisungen seiner Vorge-

6 Bättschmann 1997, 220–222.

7 Stierle 1984, 75; Belting 1995, 140.

8 Bättschmann 1997, 124–140.

9 Heinse, Wilhelm (1776–1777): Über einige Gemälde der Düsseldorfer Galerie. In: Der Teutsche Merkur, 4. und 5. Bd., zit. n. der kommentierten Textausgabe: Pfotenhauer 1995, 258.



Abb. 2: Eberhard von Wächter:  
Bildnis Joseph Anton Koch, 1795/98,  
Kopenhagen, Thorvaldsen Museum

setzen von der Schule entfernt hatte und sich geweigert hatte, an den ihm aufgetragenen Dekorationen im Schloss von Hohenheim zu arbeiten, wo sich der Herzog Carl Eugen in diesen Jahren eine neue Sommerresidenz errichten ließ. Koch erhielt für seine Weigerung acht Tage Arrest. 1791 nahm er dann an den Protesten teil, die von einer Gruppe der Carlsschüler während der Maskenfeste inszeniert wurden. Als Mitglied einer Gruppierung, die sich »Gesellschaft der Wahrheit« nannte, beteiligte er sich an der Herstellung und Verteilung von Flugblättern in Stuttgart, in denen dem »akademischen Publikum« u. a. mitgeteilt wurde, »daß man künftig Führungszeugnisse für die Vorgesetzten aufstellen werde.«<sup>10</sup> Die Versammlungen dieser »Gesellschaft« fanden in dem »Local« statt, »in welchem die Künstler nach lebenden Modellen zeichneten.«<sup>11</sup> Am 8. Dezember 1791 vermerkt

der »Tagesreport« der Carlsschule: »Der Eleve Anton Koch ist entwichen.« Koch war aus der internatsmäßigen Anstalt geflohen und begab sich nach Strassburg, wo er sich angeblich während einer Rede vor dem dortigen Jacobinerclub den Zopf abschnitt, der zur Internatskleidung gehörte und ihn dann an die Carlsschule schickte. Während der Zopf sich nicht erhalten hat, findet sich bei den Akten der ehemaligen Hohen Carlsschule ein »Schreiben an seine ehemaligen Vorgesetzten«, in dem der freiheitsdurstige und aufmüpfige Maler die Gründe für seine Flucht niedergelegt hat. Seine emotionsgeladene Anklage spricht von »schwarzer Verleumdung und Begriffe übersteigender Entehrung« und gipfelt in der folgenden Aussage:

»Denn wo daß höchste gestiegene Slavery alle Thätigkeit der Seele zu Boden stürzt, und sie gegen alle höheren Gefühle so abstumpft, daß bloßer thierischer Instinkt daß traurigste Los meiner übrigen Tage werden müßte, da ruft mich eine höhere Pflicht, die mein eigenes Selbst, meine Ehrenwerten Aeltern von mir fordern.«<sup>12</sup>

Koch blickte bei alledem mit Optimismus auf seine Zukunft, wenn er in seinem Schreiben feststellt: »Sovil ist gewiß, ich gehe meiner Vollendung entgegen. Ich muß euch fliehen und so lange in nächtlicher Ungewißheit schwärmen, bis ich ein glückliches Eiland erreiche.«<sup>13</sup> Dieses glückliche Eiland wurde Rom, wo sich Koch 1795 niederließ und wo er mit wenigen Unterbrechungen bis zu seinem Lebensende blieb.

10 Die referierten Fakten beruhen auf: Kuhn 1989; s. a. Bätschmann 1997, 68–70.

11 Kuhn 1989, 123.

12 Das undatierte Schreiben im Stuttgarter Staatsarchiv [HStAS, A 272, Bü 317, Bl. 7], hier nach: Holst 1989, 34–35.

13 Holst 1989, 34–35.



Obwohl er dort als Landschaftsmaler sehr erfolgreich war und viele Jahre lang anregend auf die jungen Deutschrömer der nächsten Generation wirkte, litt er häufig Not und mußte sich sein Brot durch Wiederholungen seiner beliebtesten Bilder verdienen.



Abb. 3: Joseph Anton Koch: Karikatur auf die Kunstpraxis an der Hohen Carlsschule in Stuttgart, 1791, Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung

In einer berühmten Karikatur (Abb. 3) hat Koch sich auch bildlich mit den Vorkommnissen an der Carlsschule auseinandergesetzt. Die Szenerie, der einige verängstigte Maler teilnahmslos beiwohnen, wird dominiert vom spindeldürren Obristen Seeger, der den bürgerlich gekleideten Koch züchtigt. Hinter ihm steht eine spillerige Gestalt mit Handwerkerschürze und Zipfelmütze, die einen weiteren Eleven am Kragen hält, um ihn ebenfalls dem Zuchtmeister zuzuführen. Dieser Eleve trägt die Uniform der Carlsschüler, die am rechten Arm mit der Auszeichnung für den besten Schüler in der Lehrabteilung versehen ist.<sup>14</sup> Im bühnenartigen Raum stehen mehrere große Staffeleien herum, auf denen dekorative Motive zu sehen sind, eine Anspielung auf die Degradierung der Malerei zur Dekoration. Auf der in den Raum hereinschwebenden Wolkenbank steht eine bizarre, aus verschiedenen Teilen zusammengesetzte Figur, der ein reich dekoriertes Mantel umgehängt ist. Ein Spruchband mit dem Text »Geschmack heis ich« flattert ihr voran. Mit der einen Hand streckt sie eine Standarte

14 Aufgrund dieses Details hat ihn Sabine Rathgeb als den Maler Johann Baptist Seele identifiziert. Bis dahin galt er als Franz Karl Hiemer (Holst 1989, 114–116). Die unter seinen Füßen liegende verlöschte Fackel mit der Aufschrift »Prometheus« bezieht Rathgeb auf Goethes Prometheusgedicht von 1774 (1785 von Friedrich Heinrich Jacobi publiziert), in dem »die uneingeschränkte Freiheit des Genies gegenüber jeglicher obrigkeitlicher Bevormundung propagiert wird«. Vgl. Rathgeb 2009, 429–430.



Abb. 4: Anton Raphael Mengs: Selbstbildnis, 1775, Göttingen, Kunstsammlung der Georg-Augusta-Universität

mit der Aufschrift »Zuchthaus« empor, während die andere – in Anspielung auf das Datum der Vereinigung der Akademie mit der Karlsruhschule – eine Kartusche mit dem Datum »75« zeigt. Die aus gedrehten Säulenschäften bestehenden Beine treten auf eine Jünglingsstatue, die durch die Lyra als Apollo charakterisiert ist. Ein Zuchtmeister treibt die Personifikation der Malerei an, die weinend vor der Staffelei mit einer Leinwand sitzt, auf der Arabesken zu sehen sind. Hinter ihr ist ein mit Lorbeer bekränzter Maler, der, obwohl in einen Block gespannt, seine Palette emporzuhalten versucht.<sup>15</sup>

Koch hat auch später aus seiner Sympathie für die Französische Revolution und aus seiner Verachtung für die Akademie kein Hehl gemacht. Obwohl er gern zur Feder griff, lag ihm nichts ferner als eine Kunsttheorie zu schreiben, »welches ein Unsinn ist, welcher auf die schlechten, mit etwa gelehrten Pedanten ausgeputzten stinkenden Kunstakademien gehört. Denn der großherzige Sinn fürs Schöne gehört in kein Treibhaus, sondern sehnt sich nach Freiheit und Genialität.«<sup>16</sup> Für Koch war die Akademie eine der »sieben Todsünden des Kunstlebens«, die er in seiner 1834 erschienenen »Modernen Kunstchronik« wie folgt benennt: »die Mäzenaten, Akademien, Kunstsreiber, Antiquare, Kunsthandel, Bildergalerie und überkluge Kennerschaft.«<sup>17</sup>

Kochs Tirade gegen die Akademien, die an scharfzüngiger Polemik kaum zu überbieten ist, benennt auch den aus seiner Sicht Schuldigen an dieser Misere: es ist Anton Raphael Mengs (Abb. 4), der neben Johann Joachim Winckelmann einer der einflussreichsten Protagonisten und Theoretiker des Klassizismus in Rom gewesen war und der nicht nur für Koch Symbol einer verfehlten Geschmacksrichtung war. Koch polemisiert gegen den »Mengs'schen Geschmack«, den er dafür verantwortlich macht, dass selbst in der alten Aztekenhauptstadt eine Akademie<sup>18</sup> gegründet worden war.<sup>19</sup> Mit seiner vehementen Ablehnung von Mengs stand Koch in einer Linie mit den

15 Holst 1989, 114–116.

16 Brief an Uexküll, hier nach: Holst 1989, 14.

17 Holst 1989, 20.

18 Die 1785 in Mexiko Ciudad gegründete *Academia de San Carlos* stand zeitweise unter der Leitung von Rafael Ximeno y Planes, der von 1774 bis 1777 in Madrid Mengs' Schüler gewesen war, s. Roettgen 2003, 415; außerdem: Pevsner 1986, 145.

19 »Der Verfall der Kunst gebar die Akademien, die sich durch das Ersterben der Kunst und ihrer positiven Basis vermehrten. Es ist kaum eine ansehnliche Stadt in Europa, die sich nicht blähte und rühmte, eine Akademie der Kunst zu besitzen [...] Ja selbst in der neuen Welt, in dem ehemaligen



Romantikern,<sup>20</sup> auch wenn seine Antipathie wohl vor allem biografisch motiviert war. Die seit 1775 der Hohen Carlsschule angeschlossene Stuttgarter »Académie des Arts« war 1761 gegründet worden<sup>21</sup>, und basierte auf Vorstellungen, die Mengs in Rom an seinen Schüler und Freund Nicolas Guibal und an Adolf Friedrich Harper, der später in Stuttgart Kochs Lehrer war, vermittelt hatte.<sup>22</sup> Es lag also für ihn nahe, in Mengs' Theorien den Urheber allen Übels zu sehen, mit dem er an der Hohen Carlsschule konfrontiert wurde.

Dank eines Briefes von Mengs an Nicolas Guibal vom 22. April 1756 und aus späteren Äußerungen sind wir gut über Mengs' akademisches Konzept unterrichtet. Eine Akademie, so heißt es hier, benötige gute Vorbilder, gute Lehrer, die ihre Aufgabe verstehen und gute Schüler, die gelehrig seien. Von den Lehrern erwartet er Vorbildlichkeit in der Lehre und in der Kunst, von den Schülern Bescheidenheit, Gefügigkeit und Begabung. Die Akademie müsse danach streben, die Dankbarkeit zur Pflicht zu machen, die Ehre zum Preis, und das minderwertige Machwerk als solches bloßzustellen. Vor allem aber müsse die Akademie eine Republik sein.<sup>23</sup> Wenngleich es hier um die Lehrbarkeit der Kunst geht, liegt diesem Gedanken die antike Konzeption der Akademie als einer Vereinigung freier Geister ohne jede Hierarchie zugrunde. Mengs' Freund Winckelmann hat diesen Gedanken ein Jahr später in seinem Brief an den Direktor der gerade gegründeten Kaiserlichen Akademie in Augsburg aufgegriffen, in dem er seiner Hoffnung Ausdruck gibt, Augsburg als eine freie Stadt (Reichsstadt) dank dieser Akademie zukünftig »eben so blühend in den Künsten zu sehen [...] wie sich vor Alters ein Athen in Griechenland hervor gethan.«<sup>24</sup> Das Ideal der Republik und der Verweis auf Athen findet sich auch in Mengs' späteren Schriften, so etwa in den »Gedanken über die Akademie der schönen Künste zu Madrid«, die 1786 im 3. Band der deutschen Ausgabe seiner Schriften erschien. Hier heißt es:

»Unter Akademie versteht man eine Versammlung von Männern, die in den Wissenschaften oder Künsten am meisten geübt und die Absicht haben, den Wahrheiten nachzuforschen und sichere Regeln zu entdecken, wie der weitere Fortgang und die Vollkommenheit der Kunst erreicht werden kann. Sie ist von einer Schule sehr wohl zu unterscheiden, in welcher

---

Tenochtitlan [...] selbst dort findet sich eine Kunstakademie nach Mengs'schem Geschmack.« Koch 1984/1834, 34.

- 20 Auch Carl Friedrich von Rumohr lastete Mengs die »eines inneren Lebensgeistes durchaus entbehrende Geschmacksrichtung« des deutschen Klassizismus an, in: Rumohr 1920/1827, 80.
- 21 Rathgeb 2009, 73–93.
- 22 Rathgeb 2009, 52–71.
- 23 »Voi mi parlate di un'accademia. Sapete benissimo, caro amico, che le accademie devono essere composte di tre parti principali, che sono, buoni modelli, o esemplari; maestri, che sappiano insegnare: e giovani che possano imparare [...]. La politica di un'accademia deve essere il vincolo della gratitudine, gli onori per premio, e l'ignominia per castigo. Si deve procurare che essa sia repubblica in se stessa.« Brief an N. Guibal, 22. April 1756, in: Azara/Fea 1787, 377–378.
- 24 Brief vom 28.11.1756 an Johann Daniel Hertz, s. Diepolder/Rehm 1954, 249. Ähnlich äußert sich auch Mengs: »Ich glaube auch nicht, daß die Kunst mehr zu der alten Griechischen Vollkommenheit und Schönheit kommen wird wenn sie nicht wieder ein Athen findet.« Mengs 1762, 16; dazu: Roettgen 1986, 166–167.

nur die Anfangsgründe der Künste und Wissenschaften von geschickten Meistern gelehrt werden.«<sup>25</sup>

Mengs schließt allerdings nicht aus, dass die Akademie auch eine Schule sein könne. In diesem Fall bedürfe sie eines strukturierten Lehrkörpers und der Kontrolle. Insgesamt sieht er den Nutzen der Akademien darin, »die Künste [zu] befördern und auf die Bildung des guten Geschmacks einer ganzen Nation den wichtigsten Einfluß [zu] haben.« Die Künstler zählen also zur geistigen Elite der Nation und entsprechend verlangt Mengs deren Ehrung. Was sich Mengs unter einer Akademie vorstellte, hatte demnach nichts mit dem autokratischen und militärischen Regime der Carlsschule zu tun, deren Hauptfunktion die Ausbildung des Beamtennachwuchses war.

Warum, so ist daher zu fragen, sah Koch in Mengs den Schuldigen für den durch die Akademien verursachten Niedergang der Kunst? Die meisten Akademien, die im späten 18. Jahrhundert in Deutschland gegründet oder reformiert wurden, verscriben sich zwar dem Ideal der Veredlung, zielten dabei jedoch vordergründig auf einen konkreten Nutzen, der auf die Bedürfnisse der Standesgesellschaft ausgerichtet war. Die Folge davon war eine Tendenz zur Verschulung, die mit einer Schematisierung des Wissens einherging, für sie man sich gern auf Mengs' Schriften berief, da sie einen prägnanten Leitfaden an die Hand gaben, der sich direkt an den Kunsteleven wandte. Dies verdeutlichte auch der eingangs zitierte Passus von Wilhelm Heinse über die Düsseldorfer Akademie. Die ab 1786 auch in deutscher Sprache vorliegenden Abhandlungen von Mengs zählten mit Sicherheit in Stuttgart zu den Lehrbüchern für die Akademieschüler, ebenso wie in Dresden, wo mit Giovanni Battista Casanova ein weiterer Schüler von Mengs als Professor an der Kunstakademie lehrte.<sup>26</sup> Für einen Hitzkopf wie Koch, der wie viele seiner Zeitgenossen von Rousseaus Ideal des autarken Individuums beeinflusst war<sup>27</sup>, dürften sie schon allein deswegen ein Stein des Anstoßes gewesen sein.

Koch konnte nicht wissen, dass Mengs selbst zu den Kritikern der im Dienst der feudalen Standesgesellschaft stehenden Akademie gehört hatte. Seinen Austritt aus der Madrider »Real Academia de San Fernando« im Jahr 1769 hatte er damit begründet, dass es ihm nicht gelungen sei, deren veraltete Strukturen im Sinne einer aufgeklärten Gesellschaft zu reformieren.<sup>28</sup> Schon bei seinem ersten Rücktrittsgesuch im Jahr 1764<sup>29</sup> hatte er den absolutistischen Protektionismus der Akademievorsteher

25 Prange 1786, 309.

26 Casanova 2008/1782–1784, 36.

27 »Es war Rousseau gegeben, den Konflikt zwischen dem empörten Individuum und dem kollektiven Gesetz, dem im Zeichen eines gesellschaftlichen Stils, einer Kultur [...] stehenden Gesetz auf seine sinnbildliche Höhe zu heben.« Starobinski 2012, 500.

28 Schreiben vom 30.12.1769, s. Roettgen 2003, 526.

29 »[...] presi á core piu che se fosse mio particular interesse l'honore del Academia sudeta or l'honore di qualunque Academia consiste solo, nella protectione di un Gran Ré, e nel essere composta di valenti uomini, capace di formare buona scuola con li insegnamenti, e giovar con lo probità alla causa publica, proponendo il proprio al comun interesse.« Schreiben vom 5.2.1764, s. Roettgen 2003, 505, 260–264.



kritisiert. In einem undatierten Brief an einen unbekanntem Empfänger, der in dieser Zeit geschrieben wurde, hat Mengs die Missstände der Academia de San Fernando dargelegt.<sup>30</sup> Er beschreibt hier das System, das in der korrupten und von den »signori della maggior nobiltà« beherrschten Institution herrscht. Das Ergebnis seien Ungerechtigkeit, Protektionismus, Kabale und Intrige, und zwar auch unter den Künstlern und den Schülern, die sich schnell an diese Praktiken gewöhnen. Kaum gebe das Können eines Schülers Anlass zu Hoffnungen, so rebelliere und sei es ihm durch seine Ränkespiele gelungen, Pensionär (Stipendiat) zu werden, so kümmere er sich weder um künstlerische Fortschritte noch fürchte er Ablehnung, weil er der Protektion der Standesherrn sicher sei und durch die Heuchelei von einigen Professoren gestützt werde.<sup>31</sup> Mengs unterbreitet Vorschläge zur Umstrukturierung und versichert, dass er seinen Einsatz für die »utilità pubblica«, also den öffentlichen Nutzen, niemals aufgeben werde. Angesichts der politischen Verhältnisse in Spanien, die mit denen Frankreichs übereinstimmen, schlägt er vor, sich die hierarchisch aufgebaute Pariser Akademie als Vorbild zu nehmen, nicht aber die italienischen Akademien. In diesem Kontext gibt er eine kurze Charakterisierung der italienischen Zustände, die durch ihre Klarsichtigkeit überrascht: In Italien seien die Umstände deswegen anders, weil sich hier das Machtzentrum der Religion befinde. Außerdem sei das Land in viele kleine Republiken und Fürstentümer aufgeteilt, die miteinander wetteiferten und die fortgeschrittener im Handel und in der Gelehrsamkeit waren als alle anderen Nationen. Vor allem aber seien die Italiener die ersten gewesen, die über die Zeugnisse der römischen Größe und der griechischen Weisheit verfügen konnten.<sup>32</sup> Der auch heute noch oft übersehene fundamentale Unterschied zwischen dem monarchistisch-hierarchischen System der Pariser Akademie und der republikanisch-diskursiven Struktur der italienischen Akademien könnte nicht besser beschrieben sein. Erst zwanzig Jahre nach Mengs' Ausscheiden aus der Madrider Akademie fanden seine Reformvorstellungen dort Gehör, aber noch 1792 kritisierte Francisco Goya die gleichen Missstände wie er.<sup>33</sup> Auch Goya sah in der Abhängigkeit der Akademie vom Hof die Ursache für den dort herrschenden Mangel an Freiheit.<sup>34</sup> Der Reformstau war letztlich den politischen Verhältnissen geschuldet. Hier schließt sich der Kreis und beim Rückblick

30 Roettgen 2003, 262.

31 Brief von Mengs an einen unbekanntem Verfasser (N. N.), nach Azara/Fea 1787, 405–408, im Folgenden 406: »Un discepolo appena comincia a dare speranza, subito si fa ribelle al suo maestro; e se arriva ad essere pensionato non cura più premio, non teme più castigo; perché trova protezione nella pietà de'signori, e appoggio nella dissimulazione di alcuni professori.«

32 »[...] mi pare, che si dovrebbero imitare gli esempi della Francia, che si trova nello stesso caso della Spagna; poichè non si pò imitare l'Italia, ove le circostanze sono state, e sono diverse per esservi la sede della religione, e per essere divisa in molte piccole republiche, e principati, che quasi si emulavano nello stesso tempo per le sudette ragioni, ed erano più avanzate delle altre nazioni nelle lettere e nel commercio; e massimamente che furono i primi, che videro le memorie della magnificenza dei Romani, e del profondo sapere degli Greci.« Nach Azara/Fea 1787, 405.

33 Held 1966, 214–224.

34 Ubeda de los Cobos 1987; 1992.

auf Stuttgart und auf die unerträglichen Verhältnisse, die Koch dort ins Messer laufen ließen, drängt sich die Feststellung auf, dass der Konflikt zwischen künstlerischer Freiheit und institutioneller Autorität nicht auflösbar war, wenn Schule und Akademie unter einem Dach vereint wurden, sei es aus finanziellen, politischen oder kulturellen Gründen. Generell lässt sich beobachten, dass die Institutionalisierung und die Verfestigung der Organisationsstrukturen oft dazu führten, das von den Künstlern gewünschte informelle, >republikanisch-demokratische< Modell der Akademie zu deformieren.<sup>35</sup> Deutlich zeigt sich das am Beispiel der Berliner Akademie. 1783, d. h. wenige Jahre bevor die Akademie durch den Freiherrn von Heinitz in eine effizient organisierte Institution umgewandelt wurde, hatte Daniel Chodowiecki ganz ähnlich wie seinerzeit Mengs, eine ideale Vision von der zukünftigen Berliner Akademie der Künste entworfen:

»Akademie ist ein Wort, das eine Versammlung von Künstlern bedeutet, die an einem ihnen zugewiesenen Ort, zu gewissen Zeiten zusammenkommen, um sich miteinander über die Kunst freundschaftlich zu Besprechen, sich ihre Versuche, Einsichten und Erfahrungen mittheilen, und einer von dem anderen zu lernen, sich miteinander der Vollkommenheit zu nähern versuchen.«<sup>36</sup>

Die Umdeutung der Kunstakademie zu einer Bildungsanstalt mit öffentlichen, d. h. auch wirtschaftlich motivierten Aufgaben und nationalen Ambitionen zeigt sich an einer Rede, die der Freiherr von Heinitz 1788 vor der Berliner Akademie gehalten hat:

»Wir haben keinen anderen Zweck und keinen anderen Wunsch, als die National-Industrie zu erhöhen – und, so wie England und Frankreich die Künste zur wichtigsten Quelle eines erträglichen Finanz-Zustandes machen – so Berlin und die Preuss. Monarchie zum Depot derselben in den nördlichen Gegenden unseres Welttheiles vorzubereiten.«<sup>37</sup>

Die Alternative dazu waren offene Strukturen, wie sie in Rom gegeben waren und die schon seit dem 17. und vollends im 18. Jahrhundert ein wesentlicher Grund für die Anziehungskraft war, die die Hauptstadt des Kirchenstaates ungeachtet ihrer Religionszugehörigkeit auf die jungen Künstler aus dem Norden ausübte. Neben den vorbildhaften Kunstwerken gab es ein effektives Netzwerk von Privatakademien, die von akademisch erfahrenen und anerkannten Meistern unterhalten wurden. In den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts waren die Schulen von Sebastiano Conca und Marco Benefial (Abb. 5) besonders angesehen.<sup>38</sup>

Ab 1748 hat Lambert Krahe bei Benefial gezeichnet, der ein aufbrausendes Temperament besaß, das ihn mehrfach in Konflikt mit der >Accademia di San Luca< gebracht hat. Wie später auch Mengs<sup>39</sup>, mit dem Krahe vielleicht in dieser Privatakademie zu-

35 Goldstein 1989.

36 Brief an Christian Bernhard Rode, hier nach: Jens 1996, 13.

37 Nach Busch 1981, 177.

38 Noack 1919; s. a. Roettgen 2003, 83–84.

39 »Sarebbe anche molto conveniente, che i professori dessero il buon esempio di disegnare, o di modellare insieme co' principianti nella sala del modello, per animare così la gioventù [...]« Ragionamento su l'Accademia delle Belle Arti di Madrid. In: Azara/Fea 1787, 286.



sammentraf, praktizierte Benefial das Zeichnen in der Gemeinschaft der Lehrer mit den Schülern und ermunterte seine Schüler auch zur Kritik an anerkannten Meistern.<sup>40</sup> Er folgte damit den gleichen Prinzipien, von denen sich die bereits die 1582 gegründete Zeichenakademie der Carracci bei der Einführung des kollektiven Modellstudiums hatte leiten lassen.<sup>41</sup> Ein »demokratischer« Geist und eine polyphone Didaktik herrschten auch in der 1754 gegründeten »Accademia del Nudo« auf dem römischen Kapitol, die allen angehenden Künstlern kostenlos und ohne Ansehung ihrer Herkunft und früheren Ausbildung offenstand.<sup>42</sup> Hier wechselten die Professoren, die den Aktsaal leiteten, alle zwei Monate, wodurch eine Hierarchie vermieden werden sollte.<sup>43</sup> Krahe hat diese Einrichtung allerdings nicht mehr in Aktion erlebt. Die Konsequenzen, die er aus seinen römischen Erfahrungen zog, war eine private Zeichenschule, die er nach seiner Rückkehr aus Rom ins Leben rief und welche als Keimzelle der späteren Düsseldorfer Akademie anzusehen ist.

Als Fazit lässt sich festhalten: die öffentlichen Zeichen- und Kunstschulen, die in den verschiedenen deutschen Kunstzentren während des 18. und 19. Jahrhundert mit großem staatlichen Aufwand und entsprechenden Ambitionen, z. T. auch in Rom<sup>44</sup> gegründet und betrieben wurden, haben wenig mit dem akademischen Ideal antiker Tradition gemein. Eher trifft das auf private Mal- und Zeichengemeinschaften zu, die sich unter Berufung auf die Akademie der Carracci während des 18. Jahrhunderts in Rom bildeten und die auch bei Lambert Krahes Zeichenschule Pate gestanden hatten. Auch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hielt sich diese Praxis. Ein anschauliches Bild von den Bemühungen der Ausländer um das Modellstudium, gute Vorlagen und von ihren Kontakten mit der römischen Kunstwelt vermitteln die Briefe, die der Maler Johann Gottlieb Puhmann während seiner römischen Jahre (1774–1787) nach Hause schrieb.<sup>45</sup> Die Situation hatte sich in diesen Jahren nicht grundlegend gegenüber dem Zeitraum verändert, in dem Krahe in Rom weilte. Gewisse Rückschlüsse darauf, wie eine deutsche »Stipendiatenkarriere« in Rom aussah, scheinen daher



Abb. 5: Vincenzo Pacetti: Büste Marco Benefial, 1784, Rom, Protomoteca Capitolina

40 Barroero 2000.

41 Goldstein 1988; Schulz Altcapenberg/Tiemann 2007, 96–99.

42 Noack 1922; s. a. Roettgen 2003, 127–130.

43 Einen ähnlichen Vorschlag hatten schon die Statuten der 1593 gegründeten Accademia di San Luca vorgesehen, s. Pevsner 1986, 70.

44 Windholz 2008.

45 Eckardt 1979.

möglich. Neben der Möglichkeit zum Zeichnen in der Accademia del Nudo auf dem Kapitol und in der französischen Akademie behielten die Privatakademien ihre Bedeutung, darunter vor allem die von Pompeo Batoni und Domenico Corvi.<sup>46</sup> Später kam noch die Akademie des Schweizer Bildhauers Alexander Trippel dazu,<sup>47</sup> über die Wilhelm Tischbein in seinen Lebenserinnerungen berichtet.<sup>48</sup> Ähnlich wie sich Joseph Anton Koch nach Rom wandte, das vor allem die Ausländer als Hort unbegrenzter Freiheiten und künstlerischer Möglichkeiten erlebten, verfuhr in den Jahren nach Mengs' Tod (1779) viele seiner Generationsgenossen. Der internationale Erfolg des damals noch sehr berühmten deutschen Malers und das langjährige Wirken Winckelmanns in Rom hatten die Magnetwirkung der Stadt verstärkt, vielleicht auch weil sich die Deutschen dort außerhalb jeder akademischen Kontrolle bewegen konnten. Es gab zwar einen römischen Ableger der Wiener Akademie, die übrigen deutschen Teilstaaten verzichteten jedoch auf eine institutionelle »akademische Präsenz«.



Abb. 6: Jakob Asmus Carstens: Selbstbildnis, um 1784, Hamburg, Kunsthalle

Den Drang nach Rom verspürte auch der Berliner Akademieprofessor Jakob Asmus Carstens (Abb. 6), der im Juni 1792 mit einem Stipendium der Berliner Akademie nach Rom ging, wo er 1798 im Alter von nur 44 Jahren an der Schwindsucht verstarb. Um seinen Konflikt mit der Berliner Akademie geht es im letzten Teil dieses Beitrags. Es handelt sich hierbei um eine der

schärfsten und am besten dokumentierten Revolten eines einzelnen Künstlers gegen die Institution der Akademie.<sup>49</sup> Kronzeuge der Ereignisse, die sich zwischen 1794 und 1798 abgespielt haben, war der Kunstschriftsteller und spätere Weimarer Bibliothekar Carl Ludwig Fernow, der 1795 nach Rom kam und sich dort mit Carstens befreundete. In seiner Carstens gewidmeten Monografie von 1806 hat er folgendes Statement abgegeben:

»So können viele Professoren und Direktoren in den Annalen einer Kunstakademie glänzen, ohne dass darum ihre Namen in den Annalen der Kunst genannt zu werden verdienen; und im Gegentheil hält die Geschichte es zuweilen für ihre Pflicht, den einzelnen von seinen Zeitgenossen verkannten Künstler der Nachwelt mit Achtung zu nennen, und ganze Kunst-

46 Bowron 1993; Susinno 1998.

47 Schemper-Sparholz 1995.

48 Brieger 1922. Obwohl erst ab 1810 niedergeschrieben, sind Tischbeins Erinnerungen eine der besten Quellen zu diesem Kontext.

49 Busch 1981; Bättschmann 1997, 64–67.



akademien mit Stillschweigen zu übergehen, wenn sie findet, dass diese, mit allem Prunk und Pomp ihrer kostspieligen Treibhausanstalten, doch die Kunst um nichts gefördert haben.«<sup>50</sup>

Wenn die Berliner Akademie tatsächlich eine solche kostspielige Treibhausanstalt war, dann war Carstens zweifellos ein sehr kostenträchtiger Nutznießer dieser Anstalt. Obwohl kein Landeskind Preußens, war er 1790 mit einem Jahresgehalt von 250 Talern zum Professor der Gipsklasse der Akademie ernannt worden.<sup>51</sup> Zwei Jahre später beurlaubte ihn die Akademie auf zwei Jahre bei vollem Gehalt und mit einem Jahreszuschuss von weiteren 200 Talern und 100 Talern Kredit zur Begleichung seiner Schulden. Entgegen der Vereinbarung schickte er weder Berichte über seine Fortschritte in Rom noch sendete er Werke für die jährlichen Akademieausstellungen ein. Stattdessen veranstaltete er 1795 eine eigene Ausstellung in Rom, die von Fernow so enthusiastisch rezensiert wurde, dass die bereits gereizte Stimmung in Berlin zugunsten von Carstens umschlug. Dieser schickte nun für die Akademieausstellung drei Werke nach Berlin, für deren eventuellen Ankauf seitens der Akademie er eine hohe Summe verlangte bzw. deren Rücksendung nach Rom auf Kosten der Akademie. Zugleich erklärte er, dass er beabsichtige, in Rom zu bleiben, wo er Käufer für seine Werke gefunden habe. Friedrich Anton von Heinitz, preußischer Staatsminister und Kurator der Akademie und bis dahin ein wohlwollender Gönner und Förderer von Carstens, warf ihm daraufhin Vertragsbruch vor, mit der Konsequenz der Kündigung seines Arbeitsverhältnisses (wirksam zum 19. Dezember 1795) und forderte die Rückzahlung der Gelder, die der Maler während der drei römischen Jahre ohne Gegenleistung empfangen hatte. Sie beliefen sich auf 1562 Taler.<sup>52</sup> In seiner berühmten Erwiderung vom 20. Februar 1796<sup>53</sup> machte Carstens die Gegenrechnung auf und erklärt unter Berufung auf die gute Aufnahme seiner Werke in Berlin:

»Ich habe die von Seiner Königl. Majestät zu meiner Ausbildung mir geschenkte Pension nützlich und gewissenhaft angewendet [...] Was mir Seine Majestät geschenkt haben, gleichviel aus welchem Beutel, kann mir keiner wieder abfordern.«

Er bestreitet jegliche Verbindlichkeit gegenüber der Akademie und fordert für den Einbehalt seiner drei Werke 300 Zecchinen. Sollten sie von der Akademie unter diesem Preis verkauft werden, so werde er sich darüber öffentlich beklagen, und zwar als Privatmann gegenüber einem »öffentlichen Kollegium«. Es folgt sodann der berühmte Passus:

»Übrigens muß ich Euer Exzellenz sagen, daß ich nicht der Berliner Akademie, sondern der Menschheit angehöre; und nie ist es mir in den Sinn gekommen, auch habe ich nie versprochen, mich für eine Pension, die man mir auf einige Jahre zur Ausbildung meines Talents zum Leibeigenen einer Akademie zu verdingen.«

50 Fernow 1867/1806, VII.

51 Zu den biografischen Daten: Barth/Oppel 1992.

52 Brief vom 19. Dezember 1795, s. Büttner 1992, Nr. 17.

53 Büttner 1992, Nr. 18; vgl. dazu auch den durch Werner Busch kommentierten Abdruck des Briefes: Busch/Beyrodt 1982, 13–19.

Seine Berufung zur Kunst sei die Pflicht, die er zu erfüllen habe und dafür nehme er eine ärmliche und ungewisse Zukunft auf sich. Der Brief gipfelt in einer Art von Selbstverklärung:

»Mir sind meine Fähigkeiten von Gott anvertraut; ich muß darüber ein gewissenhafter Haushalter sein, damit, wenn es heißt: Tue Rechnung von deinem Haushalten! ich nicht sagen darf: Herr, ich habe das Pfund, so du mir anvertraut, in Berlin vergraben.«

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, daß Carstens zum Symbol des von der preußischen Bürokratie misshandelten Genies wurde und zum Märtyrer »des echten Kunsttriebs.«<sup>54</sup> Während er ökonomisch zusammenbricht und physisch zugrunde geht, wird er als künstlerisches Genie gerade dadurch geadelt, dass man ihm die Anerkennung verweigert.<sup>55</sup> Sein Gegenspieler Heinitz, ein Mann der Aufklärung und der Staatsraison, wurde zu dem von Bürokratie und Beamtentum verknöchertes Repräsentanten des *Ancien Regime*, das einem Genie, wie es Carstens zu sein beanspruchte, die staatliche Finanzierung verweigerte und es dadurch in den Ruin trieb. Übrigens hat Heinitz nach Carstens' Tod die Angelegenheit auf sich beruhen lassen.

Zwei Positionen standen sich hier unvereinbar gegenüber. Ebenso wie in Paris, wo kurz vor der Revolution der Monopolanspruch der dann kassierten Akademie noch einmal durch Maßnahmen verstärkt wurde, die im Namen der Freiheit und des Fortschritts der Künste andere konkurrierende Ausbildungswege eliminierten,<sup>56</sup> stand der öffentliche Nutzen der Kunst und der Ausbildung zur Kunst in hohem Kurs, wie auch die eingangs zitierten Ausführungen Wilhelm Heines über die Düsseldorfer Akademie belegen. Auch in Florenz fiel der 1784 durch den Großherzog Pietro Leopoldo von Habsburg Lothringen neu gegründeten *Accademia delle Belle Arti* eine normative Rolle bei der Verwaltung und Regelung der Ausbildung zu.<sup>57</sup> Fast immer ging es darum, die Macht der beruflichen und handwerklichen Korporationen zu brechen und dem Staat ein Ausbildungsmonopol zu sichern, das sich mit dem »edlen Ziel« der Verbesserung von Bildung und Geschmack rechtfertigen ließ, das sich jedoch mit eindeutig utilitaristischen Erwägungen verband.

Von Rom aus wurde Carl Ludwig Fernow zum Verkünder eines neuen Künstlertums, als dessen Prototypus er Carstens verstand. In seiner Besprechung von dessen römischer Ausstellung für den »Neuen Teutschen Merkur« erklärt er, Carstens habe das Vermögen und den Mut bewiesen, »die Bahn zu einer besseren Richtung der Kunst zu brechen«.<sup>58</sup> Die Kunst der Gegenwart sei so tief herabgesunken, dass sie »weder auf die Bildung des Geistes und Geschmacks, noch auf die Schätzung gebildeter Menschen gegründeten Anspruch machen« könne. In einem kurz vor der Rezension der Werke von Carstens erschienenen Abhandlung »Ueber den Stil in den bildenden Künsten« vollzieht Fernow einen folgenreichen Zirkelschluss: Malerei und

54 Noack 1912.

55 Bättschmann 1997, 66.

56 Kernbaumer 2011, 252–267.

57 Roettgen 2010, 196–199.

58 Fernow 1795b, 188.



Bildneri bringen ihre Werke »bloß zum Vergnügen hervor« sind also anders als die »Machwerke« (der mechanischen Künste) zweckfrei. Mit deutlicher Bezugnahme auf Kants Charakterisierung des Kunstschönen als »interesseloses Wohlgefallen« erklärt er, Stil sei da möglich: »wo kein Zweck des Kunstwerks von Außen gegeben ist, wo es bloß den subjektiven Zweck, in der unmittelbaren Anschauung und Beurteilung zu gefallen hat.« Unter Stil versteht Fernow die »Modifikation des Formellen«, d. h. die Art des Künstlers sich auszudrücken. Sie sei der Stempel seiner Originalität und nur diejenigen Maler haben nach seiner Definition »Originalität in engster Bedeutung des Worts, die einen Originalstil begründen: denn sie erweitern dadurch die Grenzen der Kunst.«<sup>59</sup>

Es verwundert nicht, dass der gleichgesinnte Joseph Anton Koch, der 1795 in Rom auf Carstens traf, dessen Werke kopierte.<sup>60</sup> Die von Fernow in Rom auf den Spuren Kants propagierte Autonomie der Kunst war das Fanal zur Aufkündigung jeglicher Verantwortung des Künstlers gegenüber den traditionellen Förderern, seien es die Herrscher selbst oder die Akademien als deren verlängerter Arm. »Talent und Genie werden so zu wesentlichen Kriterien des freien Künstlers und zu Kampfbegriffen gegen akademische Regeln, akademische Lehre und fremdbestimmte Funktionalisierung der Kunst« – So lautete das Resümee von Rainer Schoch zu dieser Zäsur, mit der die von der Berufung auf das öffentliche Wohl geprägte Epoche der »Aufklärung von oben« brüsk verabschiedet wird.<sup>61</sup> Der Künstler als Rädchen in einem nach wirtschaftlichem Wohlstand und höherer Bildung strebenden Staatswesen absolutistischer Prägung, wie ihn sich Mengs vorgestellt hatte, wurde damit obsolet. Friedrich Schiller, der mit Joseph Anton Koch die Erfahrung des militärischen Drills und die Flucht (1782) aus der Carlsschule teilte<sup>62</sup>, erklärte 1793 in seinem 9. Brief über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts:

»Der Künstler ist zwar der Sohn seiner Zeit, aber schlimm für ihn, wenn er zugleich ihr Zögling oder gar noch ihr Günstling ist [ ... ] Wie verwahrt sich der Künstler vor den Verderbnissen seiner Zeit, die ihn von allen Seiten umfassen? Wenn er ihr Urteil verachtet. Er blicke aufwärts nach seiner Würde und dem Gesetz, nicht niederwärts nach dem Glück und dem Bedürfnis.«<sup>63</sup>

Damit war der von Steinen, aber auch von Ruhmestempeln gesäumte Weg bezeichnet, den viele Künstler der kommenden 200 Jahre gewählt haben. Der Akademie fiel hierbei meistens die Rolle des Prügelknaben zu, war sie doch der Hort jener Traditionen, von denen sich ihre Eleven lossagten, um zu neuen Ufern aufzubrechen. Erschien die Akademie aus ihrer Sicht als Symbol der Stagnation und als Hüterin des ewig Gestrigen, so sahen sie sich selbst gern als Märtyrer des Systems und diese Polarisierung trug zur Abgrenzung, Klärung und Eroberung neuer künstlerischer Positionen bei.

59 Fernow 1795a, 403, 406, 407 (für die in den Text eingeflochtenen Zitate).

60 Keisch 1989.

61 Schoch 1997, 21.

62 Bättschmann 1997, 65, 72–73.

63 Schiller 1795, 44.

Überspitzt ausgedrückt lässt sich daraus folgern: Ohne Akademismus hätte es keinen Antiakademismus gegeben, d. h. die Akademie hat als Kontrastfolie und damit auch als Treibriemen der Veränderungen bestens funktioniert. Das heutige Siegel der Düsseldorfener Akademie, das auf einem Entwurf von Markus Lüpertz basiert (Abb. 7), ist dafür ein passendes Symbol: die Akademie gibt den Rahmen, die Füllung ist Sache der Kunst. Entgegen allen Unkenrufen und Verteufelungen war und ist die Liaison zwischen der Kunst und der Akademie erfolgreich. Sie hat die großen Epochen der Kunst geprägt und viele Generationen von Künstlern begleitet und überdauert. Zwischen Treibhaus und Spielwiese gab und gibt es für die Akademie viele Möglichkeiten, der Kunst zu dienen und sie zu fördern.



Abb. 7a,b:  
Siegelring der Kunstakademie Düsseldorf  
Entwurf: Markus Lüpertz

## Literaturverzeichnis

- Azara, José Nicolas de/Fea, Carlo (1787): *Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore del re cattolico Carlo III* pubblicate dal Cavalier D. Giuseppe Niccola d'Azara e in questa edizione corrette ed aumentate dall'avvocato Carlo Fea. Rom.
- Barroero, Liliana (2000): Kat. Nr. I.13. In: Cipriani, Angela (Hg.): *Aequa Potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*. Ausst-Kat. Rom, 28–29.
- Barth, Renate/Oppel, Margarethe (1992): *Asmus Jakob Carstens. Goethes Erwerbungen für Weimar. Bestandskatalog der Kunstsammlungen zu Weimar und der Stiftung Weimarer Klassik*. Neumünster.
- Bätschmann, Oskar (1997): *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*. Köln.
- Behrisch, Sven/Rautenberg, Hanno (2008): *Polizeischule oder Ort zum Herumsauen? Ein Streitgespräch zwischen den Professoren Olaf Metzger und Christian Demand*. In: *Die Zeit*, 21.05.2008.
- Belting, Hans (1995): *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*. München.



- Bowron, Edgar Peters (1993): *Academic Life Drawing in Rome 1750–1790*. In: *Visions of Antiquity*. Ausst.-Kat. Los Angeles, 75–85.
- Brieger, Lothar (Hg.) (1922): *Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm*. Aus meinem Leben. Berlin.
- Busch, Werner (1981): *Akademie und Autonomie. Asmus Jakob Carstens' Auseinandersetzung mit der Berliner Akademie*. In: Günther, Sonja (Hg.): *Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten einer Epoche*. Ausst.-Kat. Berlin, 81–92.
- Busch, Werner/Beyrodt, Wolfgang (Hgg.) (1982): *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland*. Bd. 1. Stuttgart.
- Büttner, Frank (1992): *Der Briefwechsel zwischen Asmus Jakob Carstens und Minister Friedrich Anton von Heinitz*. In: Barth, Renate/Oppel, Margarethe: *Asmus Jakob Carstens. Goethes Erwerbungen für Weimar*. Ausstellungskatalog Schleswig. Neumünster, 75–95.
- Diepolder, Hans/Rehm, Walter (Hgg.) (1954): *Johann Joachim Winkelmann Briefe II, 1759–1763*. Berlin.
- Eckardt, Götz (Hg.) (1979): *Ein Potsdamer Maler in Rom. Briefe des Batoni-Schülers Johann Gottlieb Puhmann aus den Jahren 1774 bis 1787*. Berlin.
- Fernow, Carl Ludwig (1795a): *Ueber den Stil in den bildenden Künsten*. In: *Der Neue Teutsche Merkur*, 1. Bd., 404–424, 2. Bd., 3–36.
- Fernow, Carl Ludwig (1795b): *Ueber einige neuere Kunstwerke des Hrn. Prof. Carstens*. In: *Der Neue Teutsche Merkur*, 2. Bd.
- Fernow, Carl Ludwig (1867/1806): *Carstens Leben und Werke*. Hg. v. Herman Riegel. Hannover.
- Koch, Josef Anton (1984/1834): *Moderne Kunstchronik, Briefe zweier Freunde in Rom und der Tartarei über das moderne Kunstleben und Treiben oder die Rumfordische Suppe*. Hg. v. Hilmar Frank. Leipzig/Weimar.
- Goldstein, Carl (1988): *Visual facts over verbal fiction. A study of the Carracci and the criticism, theory and practice of art in Renaissance and Baroque Italy*. Cambridge/Mass.
- Goldstein, Carl (1989): *The Platonic Beginnings of the Academy of Painting and Sculpture in Paris*. In: Boschloo, Anton W. (Hg.): *Academies of Art between Renaissance and Romanticism*. In: *Leids kunsthistorisch jaarboek 5–6, 1986/7, s'Gravenhage*, 186–201.
- Held, Jutta (1966): *Goyas Akademiekritik*. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*. XVII, 214–224.
- Holst, Christian von (1989): *Joseph Anton Koch. Ansichten der Natur*. Ausst.-Kat. Stuttgart.
- Jens, Walter (1996): *Vorwort*. In: *Die Kunst hat nie allein ein Mensch besessen*. Ausst.-Kat. Berlin.
- Casanova, Giovanni Battista (2008/1782–1784): *Theorie der Malerei*. Hg. v. Roland Kanz und Doris Lehmann. München.
- Kat. d. Ausst. (2002): *Il Neoclassicismo in Italia da Tiepolo a Canova*. Mailand.
- Keisch, Claude (1989): *Carstens und Koch. Zeitgenossen der Revolution*. In: Schade, Günther/Ohlsen, Manfred (Hgg.): *Asmus Jakob Carstens – Joseph Anton Koch. Zwei Zeitgenossen der Französischen Revolution*. Ausst.-Kat. Berlin, 6–14.
- Kernbaumer, Eva (2011): *Der Platz des Publikums. Modelle für Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert*. Köln/Wien/Weimar.

- Kuhn, Axel (1989): *Revolutionsbegeisterung-Revolutionsverdrängung: die Jugendjahre des Malers Joseph Anton Koch*. In: Schoch, Rainer: *Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit*. Ausst.-Kat. Nürnberg, 119–127.
- Mai, Ekkehard (2010): *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde*. Köln.
- Mengs, Anton Raphael (1762): *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerey*. Zürich.
- Noack, Friedrich (1912): *Asmus Jakob Carstens*. In: Thieme/Becker (Hgg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Leipzig, Bd. 6, Sp. 84–86.
- Noack, Friedrich (1919): *Marco Benefial. Ein Bahnbrecher des Klassizismus in Rom*. Monatshefte für Kunstwissenschaft. Nr. 12, 125–129.
- Noack, Friedrich (1922): *Modell und Akt in Rom*. Geschichtliche Studien. Cicerone. Nr. 16, 402–413, 451–459.
- Pevsner, Nikolaus (1986, engl. 1940): *Die Geschichte der Kunstakademien*. München.
- Pfotenhauer, Helmut (Hg.) (1995): *Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*. Frankfurt am Main.
- Prange, Friedrich Christian (Hg.) (1786): *Des Ritters Anton Raphael Mengs hinterlassene Werke nach den Originalhandschriften übersetzt und mit Anmerkungen vermehrt*. Bd. 3. Halle.
- Rathgeb, Sabine (2009): *Studio & Vigilantia. Die Kunstakademie an der Hohen Karlsschule in Stuttgart und ihre Vorgängerin Académie des Arts*. Stuttgart.
- Roettgen, Steffi (1986): *Winckelmann, Mengs und die deutsche Kunst*. In: Gaetgens, Thomas W. (Hg.): *Johann Joachim Winckelmann*. Hamburg, 161–178.
- Roettgen, Steffi (2003): *Anton Raphael Mengs 1728–1779. Leben und Wirken*. München.
- Roettgen, Steffi (2010): *La cultura dell'antico nella Firenze del Settecento: una proposta di lettura*. Studi di Storia dell'arte. Nr. 20, 181–204.
- Rumohr, Carl Friedrich von (1920/1827): *Italienische Forschungen*. Hg. v. Julius von Schlosser. Frankfurt am Main.
- Schemper-Sparholz, Ingeborg (1995): *Die Etablierung des Klassizismus in Wien – Friedrich Heinrich Füger und Franz Anton Zauner als Stipendiaten bei Alexander Trippel in Rom*. Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte. Nr. 52, 247–270.
- Schiller, Friedrich von (1795): *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Die Horen. 1. Bd. 1. Stück, 7–48.
- Schoch, Rainer/Brink, Sonja u. a. (1989): *Kat. d. Ausst. »Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit. 200 Jahre Französische Revolution in Deutschland.« Nürnberg*.
- Schulz Altcapenberg, Heinrich Th./Tiemann, Michael (Hgg.) (2007): *Disegno. Der Zeichner im Bild der frühen Neuzeit*. Ausst.-Kat. Berlin.
- Stachelhaus, Heiner (1987): *Joseph Beuys. Düsseldorf 1987: Eine Dokumentation aus der Sicht eines Zeitzeugen*.
- Starobinski, Jean (2012, franz. 1971): *J. J. Rousseau. Eine Welt von Widerständen*. Frankfurt am Main.



- Stierle, Karl Heinz (1984): Geschmack und Interesse; zwei Grundbegriffe des Klassizismus. In: Beck, Herbert (Hg.): Ideal und Wirklichkeit der Bildenden Kunst im späten 18. Jahrhunderts. Berlin, 75–87.
- Stüttgen, Johannes (2008): Der ganze Riemen. Der Auftritt von Joseph Beuys als Lehrer. die Chronologie der Ereignisse an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf. Köln.
- Susinno, Stefano (1998): »Accademie« romane nella collezione braidense: primato di Domenico Corvi nel disegno dal Nudo. In: Curzi, Valter/Lo Bianco, Anna (Hgg.): Domenico Corvi. Ausst.-Kat. Viterbo/Rom, 173–189.
- Ubeda de los Cobos, Andrés (1987): Propuestas de Reforma y Planes de Estudi: la Influencia de Mengs en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Archivo Español de Arte. Nr. 240, 447–461.
- Ubeda de los Cobos, Andrés (1992): Del Rigor de Mengs a la Libertad de Goya. In: Renovación, Crisis, Continuum. La Real Academia de San Fernando en 1792. Ausst.-Kat. Madrid, 57–65.
- Werckmeister, Otto Karl (2000): Von der Avantgarde zur Elite. Bemerkungen zu Majakowski, Tatlin und Beuys; ein Vortrag. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.): Der Blick vom Wolkenkratzer. Amsterdam, 505–523.
- Windholz, Angela (2008): Et in arcadia ego: ausländische Akademien in Rom zwischen künstlerischer Standortbestimmung und nationaler Repräsentation. Regensburg.

### Abbildungsnachweis

Abb. 1: Bättschmann 1997, Abb. 146 (© VG Bild-Kunst, Bonn 2013); Abb. 2: Schoch 1989, 476, Kat.-Nr. 388; Abb. 3: Holst 1989, Abb. 61, 115; Abb. 4: Göttingen, Kunstsammlung der Georgia Augusta Universität; Abb. 5: Kat. d. Ausst. 2002, 209 (VII.23); Abb. 6: Schoch 1989, 490; Abb. 7: Kunstakademie Düsseldorf.