

len. Hier steht selbstverständlich das Kloster von Vadstena im Zentrum (309–322). Einen weiteren Schwerpunkt bildet die ‚franko-flämische Malerei‘ (323–335), in der das birgittinische Anbetungsbild prominent vertreten ist, erwähnt sei beispielsweise das großartige Weihnachtsbild, das mit dem Notnamen ‚Meister von Flémalle‘ (332–335) verbunden ist. Anschließend wendet sich Wolf dann der böhmischen Malerei zu (337–353); hier sei der Hohenfurther Altar genannt. Weitere Beispiele bringt er aus dem *Deutschen Sprachgebiet im Heiligen Römischen Reich* (355–385), hervorzuheben sind seine Ausführungen zum Ortenberger Altar (381–385), dem der große Ikonograf Ewald M. Vetter eine seiner letzten Schriften gewidmet hat, die Wolf natürlich rezipiert. Die lange Reihe der Beispiele endet mit Bildwerken aus dem Ostseeraum (391–404). Die zeitliche Grenze, die der Verfasser zieht, liegt ungefähr in der Mitte des 15. Jahrhunderts. In den wenigen Jahrzehnten nach dem Tod und der Heiligsprechung Birgittas von Schweden hatte sich eine neue Weihnachtsikonografie etabliert, die in den folgenden Jahrhunderten die Bildwelt der lateinischen Kirche prägte.

Das Buch wird abgeschlossen durch einen Quellenanhang von herausragender Qualität, ein umfangreiches Literaturverzeichnis sowie ein Personen- und ein Sachregister. Das Resümee fällt ausgesprochen positiv aus: Das Buch ist ein Markstein nicht nur für die Forschung zur heiligen Birgitta, sondern generell in der ikonografischen Forschung zur Kunst des Mittelalters.

CHRISTIAN HECHT

Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg



**Susanne Müller-Bechtel; Von allen Seiten anders. Die akademische Aktstudie 1650–1850** (Kunstwissenschaftliche Studien 194); Berlin/München: Deutscher Kunstverlag 2018; 504 S., 64 farb. u. 400 s/w-Abb.; ISBN 978-3-422-07422-4; € 98

Susanne Müller-Bechtels umfassende monografische Publikation zum Aktstudium an Akademien wurde zunächst 2015 als Habilitationsschrift an der TU Dresden eingereicht. Dementsprechend folgt sie dem wissenschaftlichen Standard beginnend mit einer Darlegung von Forschungsstand, Aufbau und Ziel der Arbeit und gliedert weiterhin die zu untersuchenden europäischen Akademien in chronologischer Reihenfolge.

„Im französischen, italienischen und auch deutschen Sprachgebrauch meint *académie* (*accademia*, Akademie) sowohl die höchste erreichbare künstlerische Qualifikation in der Darstellung des unbedeckten menschlichen Körpers als auch die Institution ‚Akademie‘, in der sich gelehrte Künstler organisierten.“ (10) Die enge Verbindung von Lehranstalt und Lehrinhalt, die sich sogar sprachlich niederschlug, zeigt die Bedeutung des Aktstudiums innerhalb der Ausbildung auf. Die Autorin verfolgt

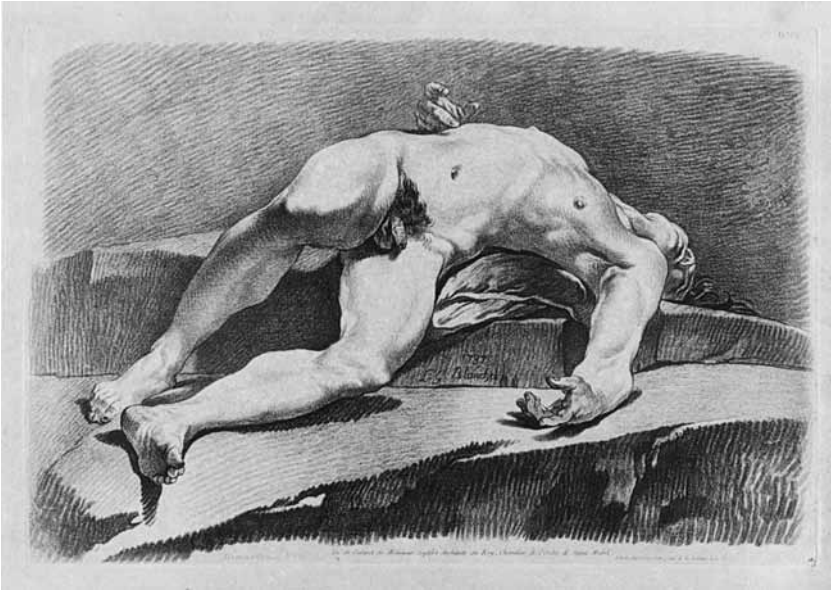


Abb. 1: Gilles Demarteau, Aktstudie eines auf dem Rücken liegenden männlichen Modells, in Untersicht, nach L. G. Blanchet, Dresden (100)

eine Kontextualisierung der Praxis des Aktzeichnens: Wie wurde zwischen Professoren und Schülern didaktisch vermittelt, welche Erkenntnisse ergaben sich für die Künstler durch die Zeichnung und wie wurden diese weiter angewandt, welches Körperbild lässt sich ablesen, welche Bedeutung kam dem Aktstudium für die Historienmalerei zu? Während die vorangegangene Forschung die Zeichnungen oft als nicht gesondert besprochene und nur in Einzelfällen reproduzierte Vorarbeit, zudem auch als lästige Übung für den Künstlernachwuchs abfertigte, erhebt Müller-Bechtel den Anspruch auf eine umfängliche Aufarbeitung der Praxis von 200 Jahren Akademiewesen (1650–1850). Die hohe Anzahl sich ähnelnder, unsignierter und undatierter Blätter mag den Wert für viele Kunsthistoriker schmälern und die Einordnung mitunter erschweren. „Ein falsch verstandener Geniekult steht der Anerkennung der Umsetzung der empfohlenen Praxis im Weg.“ (19) Die exemplarischen Werkgruppen stammen aus einem vermeintlich römischen Umfeld des späten 17. Jahrhunderts, von den Pariser Professoren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, von der *Accademia del Nudo* in Rom (1754–1800), von den Nazarenern und weiteren deutschen Akademien (Berlin, Dresden, Düsseldorf, München, auch Wien) bis 1850. Dabei sind vor allem die zahlreichen Abbildungen im Text bereits ein wichtiger Beitrag seitens Müller-Bechtels. Um auf die einzelnen Blätter im Text zu verweisen, hat die Autorin den Studien oft lange, motivbeschreibende Titel beigegeben, *Aktstudie eines labil sitzenden männlichen Modells, beide Arme erhoben, um die Sitzhaltung mithilfe eines Seils zu stabilisieren* (112), sowie Katalognummerierungen eingeführt, die im Anhang, aufgeteilt in



Abb. 2: Jean Tiger, *Bildnis des Malers Nicolas-Pierre Loir*, 1675, Versailles (101)

Reproduktionen und ausführliche Bildangaben, auf zwei Ebenen aufgelöst werden. Dankenswerterweise werden, wie bereits erwähnt, viele Verweise bereits im Text bebildert, sodass ein ständiges Blättern zu weiten Teilen entfällt.

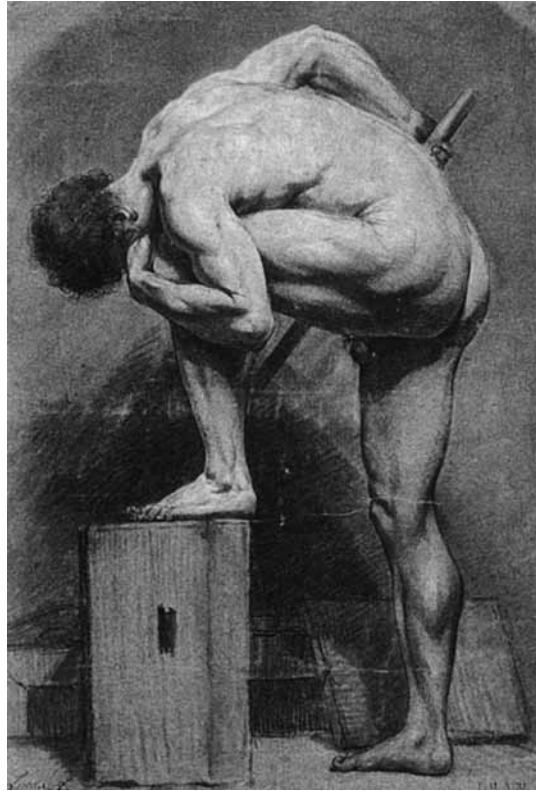
Unter der Überschrift *Die künstlerische Aufgabe der Aktstudie – Beobachtungen und Fragen an das Material* beginnt die Autorin mit der Vorstellung und Auswertung der ersten Werkgruppe des späten 17. Jahrhunderts, bestehend aus gut 200 Rötelzeichnungen, die als Konvolut in der UB Salzburg verwahrt wird. Erhellend ist bei den Blättern der Abgleich ähnlicher und gar identischer Posen aus unterschiedlichen Blickwinkeln, sodass sich Haltungen dreidimensional erschließen und präzise beschreiben lassen. Die Autorin analysiert dabei auch die Besonderheiten des Mediums der Zeichnung, die den Entstehungsprozess und Entscheidungen für Korrekturen nachvollziehen lassen. „Fehlerhafte Zeichnungen geben [...] durch die evidenten Brüche den Blick frei auf neuralgische Stellen und auf Fehlerquellen, sie vergegenwärtigen die grundsätzlichen Schwierigkeiten bei der Wiedergabe der menschlichen Figur und lassen plastisch hervortreten, welche komplizierte Figuration die abgebildete Gestalt des Menschen darstellt.“ (27) Schwierigkeiten bieten sich in der Zuordnung der Blätter in einen Entstehungskontext, sowohl in der Zuschreibung von



Abb. 3: Johann Heiß, *Aktsaal mit fünf weiblichen Modellen*, 1687, Stuttgart (244)

Künstler und Akademie als auch der direkten Entschlüsselung der Studiensituation und des Studienobjektes, zumal sich Ähnlichkeiten zu Antiken und frühneuzeitlichen Meistern einstellen und Zeichnungen nach Skulpturen und Abgüssen ebenso wie nach dem lebenden Modell zum Repertoire der akademischen Ausbildung gehörten. „Schon allein die im späten 17. Jahrhundert entstandene Gruppe der Aktstudien in Salzburg legt nahe, dass das Nachstellen von Posen der antiken Skulptur am lebenden Modell ein typisches im Rahmen des Aktstudiums praktiziertes Verfahren darstellte.“ (42) Ebenso boten ikonografische Topoi Anlass für Posen. Einige Zeichnungen führen bereits Attribute auf, die die Gattung des genuinen Aktstudiums übertreten. Vielmehr könnten sie bereits als Figurenstudien für ein weiterführendes Historienbild gedient haben. Müller-Bechtel zeigt unter diesem Aspekt überdies einige Vergleichsentwürfe und Gemälde, die Vorschläge für eine ikonografische Interpretation mancher Blätter nahelegen. Interessant ist dabei, wie bereits verschiedene Blickwinkel und Ausrichtungen den motivischen Gehalt einer Pose entscheidend verändern können.

Im folgenden Kapitel *Die Académies der Professoren in Paris (1700–1750)* wird der Begriff ‚Académie‘ bereits in der Überschrift in seiner Bedeutung als Aktstudie verwendet. Als Untersuchungsgegenstand dienen Arbeiten, die in der Académie Royale de Peinture et de Sculpture, welche als Vorbild in Organisation und Lehrprogramm für Akademien in ganz Europa diente, entstanden waren. „Der für die hier vorgelegte Studie gewählte Untersuchungszeitraum, die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts, klammert



*Abb. 4: François Lucas, Aktstudie eines stehenden männlichen Modells, den Rücken gebeugt, den linken Fuß auf ein hohes Podest nach vorne aufgestellt, nach links, Sacramento (297)*

bewusst die historisch komplexe Gründungsphase der Akademie aus und lenkt den Blick auf eine Phase der französischen Kunst, die nur bedingt als innovativ gilt. Gerade hier lassen sich aber die verbreiteten Gewohnheiten gut beobachten.“ (53) Eingangs jeden Überkapitels gibt die Autorin jeweils einen konzentrierten Überblick zu den vorliegenden Forschungspublikationen der zu behandelnden Konvolute.

Das Zeichnen galt als Grundlage aller weiterführenden Arbeiten, mithilfe dessen man sich intellektuell und handwerklich aller Probleme der figürlichen und erzählenden Malerei annehmen und Lösungsstrategien zurechtlegen konnte. Das so erarbeitete Repertoire sollte den Künstler befähigen verschiedenste Konstellationen von handelnden Figuren miteinander in Beziehung und in eine harmonische Gesamtkomposition zu setzen. Dabei wurde das Aneignen von Vorbildern stufenweise vom Zeichnen zweidimensionaler zu dreidimensionalen Vorlagen gesteigert, bevor die Akademieschüler nach dem lebenden Modell arbeiten durften. Müller-Bechtel lässt auch die nicht wenigen kritischen Stimmen dieser strikten reproduktiven Methode zu Wort kommen. Dass sich ein umfangreiches (signiertes und datiertes) Konvolut an Professorenzeichnungen in der École des Beaux-Arts erhalten hat, liegt an der Praxis, „dass jeder Professor eine vorbildliche, während seines Unterrichts-

monats gezeichnete oder modellierte Aktstudie der Akademie als Vorlage für die Zeichenschüler überlassen sollte.“ (60f.) Der monatsweise Wechsel der Dozenten sollte einerseits eine gewisse Vielfalt und Objektivität gewährleisten und vorbeugen, dass die Klassen zu sehr der Manier eines Lehrers anhafteten, andererseits war es für die Professoren eine Entlastung, wodurch sie anderen Aufträgen weiterhin Zeit widmen konnten. Zu den bekannten Namen zählen etwa Hyacinthe Rigaud, François Boucher oder der Bildhauer Edme Bouchardon. An den Professorenzeichnungen lässt sich viel über die künstlerischen, technischen und didaktischen Standards der Lehrer sowie den Erwartungen gegenüber den Studierenden an der Akademie ablesen. Eine motivische Sondergruppe stellt in der Zeichenpraxis der Académie Royale die ‚double académies‘ dar, wofür zwei Modelle in Interaktion (im Kampf oder in fürsorglicher Einheit posierend) studiert wurden. An diesen isolierten Paardarstellungen lassen sich assoziativ direkt ikonografische Kontexte anknüpfen. Des Weiteren sind es auch in Frankreich berühmte antike Skulpturen, die den Gestaltungsanlass bieten. Neuinterpretationen am lebenden Modell zeigen die Wechselseitigkeit des Studiums von Kunst und Natur.

Die Wertschätzung und Bedeutung der akademischen Studie innerhalb und außerhalb des Ausbildungskontextes lässt sich nicht nur an den dokumentarischen Rezeptionszeichnungen und -gemälden, die den Modellsaal und seine Akteure darstellen, ablesen. Die Ausstattung in den Aktsälen ist durch „eine größere Reihe von relevanten Werken“ (181) sowie Notizen der Teilnehmer überliefert. Über die Accademia del Nudo ist bekannt, dass ihr Zeichensaal Platz für 150 Zeichner und weiter Raum für modellierende Künstler bot. Jeder davon mit festen Unterlagen vor sich für seine jeweilige Arbeit. „Man traf sich zum Aktstudium täglich außer Sonntag zu festen Zeiten [...]. Die tägliche Sitzung bestand aus zwei Zeiteinheiten à einer Stunde, unterbrochen durch eine Pause, in der das Modell sich erholen konnte und der zuständige Leiter des Aktstudiums theoretischen Unterricht gab.“ (182)

Die Blätter blieben dabei nicht nur im Akademieumfeld verhaftet, sondern erregten die Aufmerksamkeit von Sammlern, die um die Zusammenhänge von Zeichnung und Gemälde, Studie und Komposition, Vorbild und Abbild wussten und diese intimen Einblicke schätzten. Auch Beziehungen zwischen den Künstlern konnten somit rekonstruiert werden. „Bei der Beschäftigung mit den französischen Aktstudien der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stößt man unweigerlich darauf, dass eine nicht unerhebliche Anzahl der Blätter der führenden Akademiker einer Reproduktion wert schien.“ (91) Hier zeigen sich wiederum interessante Gegenüberstellungen von Reproduktionen unterschiedlicher Urheber nach der Vorlage bekannter Blätter, die die Autorin in Wort und Bild einem Vergleich unterzieht. Die Relevanz und Gültigkeit der klassischen Formdarstellungen zeigen sich in Jahrzehnte später gefertigten Druckgrafiken. „Die Reproduktionen können in diesem Sinne als Wissensspeicher verstanden werden – insofern als die vorbildlichen Studien durch die Veröffentlichung dem Vergessen entzogen wurden und weite Verbreitung fanden.“ (101) Die Selbstverständlichkeit im aktiven und rezeptiven Umgang mit den Zeichnungen und Grafiken macht auch deutlich, wie sich darüber das gesellschaftliche Verständnis von

Künstlertum über Jahrhunderte formte. Eine Sichtweise, die uns beim Betrachten von Werken der Neuzeit heute oft aus Unkenntnis versperrt bleibt.

Den nächsten Analyseblock bilden „Aktstudien aus der päpstlichen *Accademia del Nudo* in Rom (1754–1800)“, die bis auf wenige Beispiele namhafter Urheber (Anton Raphael Mengs, Pompeo Batoni und andere) bisher nicht wissenschaftlich untersucht und veröffentlicht wurden. Die Autorin bedauert dabei die schwierige Lage Zeichnungen aufzuspüren und zuzuordnen: „Hier wirkt sich das Desinteresse an akademischer Kunst gravierend aus. [...] Diese negative Einschätzung verhinderte eine breite Auseinandersetzung mit dieser durchaus sehr dichten und vielseitigen Kultur.“ (124) Wie sehr sich das 18. Jahrhundert noch mit den künstlerischen Errungenschaften der vorangegangenen Generationen auseinandersetzte, kann oftmals nur mehr erahnt werden. Auch in der *Accademia* wechselten die Dozenten monatlich. Konkrete Indizien, dass Lehrer und Schüler gemeinsam in den Kursen Zeichnungen anfertigten, gibt es keine. Die Präsenz der Professoren diente wohl mehr der didaktischen Anweisung und Korrektur der Schülerarbeiten. Zunächst monatliche und ab 1762 semesterweise ausgeschriebene Wettbewerbe im Aktzeichnen gaben den Studierenden einen Anreiz zur persönlichen Leistungssteigerung. Drei Preiszeichnungen aus dem Jahr 1754 von Giovanni Battista Casanova, Giuseppe Pozzi und Giuseppe Pellicceri zeigen dieselbe Pose eines Modells in drei Ansichten. Neben unterschiedlichen Modellierungen und Strichqualitäten fällt in den Details des Hintergrunds und der Requisiten eine individuelle motivische Aufladung der Figur auf. Hier wird das Podest zur Felslandschaft, dort umschließt die andernorts leere Faust einen Stab. Neben dem Studium von Anatomie und Bewegung wurde durchaus eine überzeugende Komposition mit maßvoller Tiefenstaffelung abverlangt, „denn die Figur muss sich als Figuration vor dem Grund präzise abheben, Figur und Grund sollen jedoch zugleich gestalterisch eine Einheit ergeben.“ (141)

Neben der öffentlichen *Accademia* war es Mitgliedern der *Accademia di San Luca* (zu der die *Scuola del Nudo* gehörte) auch gestattet private Zeichenstunden in ihren Ateliers abzuhalten, was offenbar eifrig genutzt wurde und somit aber die Herkunftsorte der erhaltenen Blätter verunklärt. Da es sich größtenteils um dieselben Akteure handelte, ist die Rekonstruktion der Entstehung häufig nicht mehr möglich. Unabhängig von Ort und Zeit ist die Rezeption ikonischer Vorbilder Thema: So werden die Florentiner *ninfa della spina*, die Rossebändiger auf der Piazza del Quirinale, Michelangelos *ignudi* und einige andere Kunstwerke zum Quell künstlerischer Annäherung und Weiterentwicklung. „Praktiziert wurde ein überaus dichtes Netz von Bezugnahmen, bei denen es im Detail äußerst schwierig bis unmöglich ist, zu differenzieren, auf welches genealogische Stadium einer Vorlage zurückgegriffen wurde.“ (173) In den Zeichnungen bleiben bereits im Vorfeld getroffene Entscheidungen der rezipierten Künstler, der Professoren, des Modells sichtbar. Der Zeichner führt diese Faktoren in seiner Arbeit zusammen zu einer eigenen Interpretation, die wiederum künstlerisches Vermögen und individuelle bildnerische Mittel und Techniken offenbaren. Dabei dürfen die reproduktiven Ansätze nicht verdecken, dass das Aktstudium als wissenschaftlicher Erkenntniswerb diente, der sowohl die Erforschung der Natur

als auch der Kunst und Kunstgeschichte beinhaltet. Somit ergeben sich folgende „Lernziele“ für den Studierenden: „Beobachtung und Erkenntnis“, „Visualisierung und Dokumentation“ und „Vermittlung und Kommunikation“ (209).

Das frühe 19. Jahrhundert repräsentieren Aktstudien der Nazarener (1806–1824), welche bereits Eingang in die Forschung gefunden haben und vielleicht aus diesem Grund und der Überschaubarkeit der Protagonisten einen textuell etwas geringeren Anteil innerhalb der Publikation einnehmen. In dieser Werkgruppe legt die Autorin neben der obligatorischen Beschreibung des Materials Wert auf den Diskurs der Beseelung und Verlebendigung der menschlichen Figur in der bildnerischen Darstellung. Als Ausgangspunkt dient die Aussage Friedrich Overbecks in einem Brief an seinen Vater 1808, in dem er die konservative Ausbildung an der Wiener Akademie beklagt: „Das sklavisches Studium auf den Akademien führt zu nichts. [...] Eins fehlt in allen neuern Gemälden, was aber wohl vielleicht Nebensache sein mag – Herz, Seele, Empfindung!“ (221) Die Entscheidung der Lukasbrüder, die Akademie zu verlassen, war durch politische Unruhen, die im Herbst 1809 eine Zugangsbeschränkung mit sich brachten, mitunter beschleunigt worden. Interessanterweise entschieden sie sich für einen Studienaufenthalt in Rom, wie er schon für viele Generationen von Künstlern prägend war. Kennzeichnend für die Aktzeichnungen der Nazarener ist die Wahl eines harten Graphitstifts oder der Feder, die die Linien feiner und grafischer erscheinen lassen, was den Eigenwert des Konturs betont. „Mit den harten Materialien Graphitstift und Feder gelang es Rehbenitz, Olivier, von Hess und Schnorr den Zeichnungen einen metallenen Eindruck zu verleihen. Der Graphitstift evoziert dabei den Eindruck von altdeutschen Silberstiftzeichnungen, die Feder von Kupferstichen.“ (229) Sie verzichteten auf allzu weiche Voluminamodellierung und angestrenzte Posen. Bezüglich der Modelle fällt auf, dass die Bestrebungen nach einer körperlichen Zurückhaltung und geistigen Aufwertung im romantischen Sinne sich idealerweise über zierliche, jugendliche Körper ausdrücken ließen. Die strikte Ablehnung pathetischer Heldentypen in kraftvollen, raumgreifenden Posen wird nur in wenigen Zeichnungen nach der Antike aufgeweicht.

Mit Ausnahmen wurde erst zögerlich im Laufe des 19. Jahrhunderts das weibliche Modell in den Aktkurs eingebunden – dann meist mit limitiertem Zugang für Studierende wie in London: „Die teilnehmenden Studenten mussten wenigsten[s] zwanzig Jahre alt sein oder verheiratet; fremde Personen hatten keinen Zutritt.“ (244) Müller-Bechtel schlägt mehrere Theorien und zugrundeliegende Vorstellungen vor, warum so lange und länderübergreifend ausschließlich der männliche Körper zum Studium vorgesehen war. Die frühneuzeitliche, wissenschaftliche Überzeugung, dass es sich beim männlichen um den normativen Körper handle und der weibliche Körper als Ableitung oder Devianz davon zu verstehen sei, mag auch in der Proportionslehre inhärent gewesen sein. Trotzdem verwundert diese Einstellung, da sowohl in der antiken als auch der neuzeitlichen Kunst Frauendarstellungen selbstverständlicher Teil der Kompositionen waren. „Denkt man [...] an die französische Kunst des Spätbarock und des Rokoko, so prägen gerade die galanten Repräsentationen der weiblichen Aktfiguren das populärwissenschaftliche Bild dieser Epoche.“ (250f.) Ein



Studium des weiblichen Körpers fand also entweder vermittelt über andere Kunstwerke oder außerhalb der staatlichen Akademien statt. Ersteres hatte zur Folge, dass Frauenfiguren „stärker abstrahiert und von vornherein als Kunstform wahrgenommen“ (251) wurden. Letzteres hatte für die Künstler den Nachteil, dass sie die weiblichen Modelle aus eigener Tasche bezahlen mussten. Johann Gottlieb Puhmann, der in Rom bei Batoni studierte, gibt 1777 in seinen Briefen an die Eltern einen Einblick in seine Vorgehensweise bei den Vorbereitungen zu seinem Gemälde *Samson und Delila*: „Ich male es nicht nur allein da [in der Akademie, Anm. d. A.], sondern ich habe auch ein Mädchens-Modell da, wo ich nach der Natur male, zwar bei verschlossenen Türen. [...] Da ich sie nackend zeichnen mußte, so konnte ich sie nicht bei Batoni haben, sondern mußte in meiner Wohnung zeichnen, denn im Studium kann ich nur Kopf, Hände und Füße nach ihr malen und etwas Busen. Das kostet mir den Tag 20 Groschen unser Geld.“ (253) Oft wurden die Frauen von Anstandsdamen zur Sitzung begleitet.

Überliefert sind überdies auch einige Beschwerden über die Beliebigkeit der (männlichen) Modelle an den Akademien, die so wenig mit dem antiken Ideal gemein hatten, dass man arge Kompromisse zwischen Naturstudium und dem Annähern an künstlerische Vorbilder eingehen musste. Erst im 19. Jahrhundert wurde die Unterschiedlichkeit der Modelle überhaupt diskutiert und wertgeschätzt. Neben dem Geschlecht wurden auch Alter, Herkunft und körperliche Disposition in den Zeichnungen sichtbar, wenn auch Gegenüberstellungen zeigen, dass ein und dasselbe Modell bei verschiedenen Künstlern eine unterschiedliche Statur und Physiognomie erhalten konnte. Mitte des 19. Jahrhunderts zeigten sich national abweichende Präferenzen in der Modellwahl. „Neben das französische, christliche, männliche Modell traten bei den Realisten Modelle aus dem niederen Milieu oder bei Malern mit orientalistisch-exotischen Themen nordafrikanische oder arabische Modelle.“ (247) Zu den bekanntesten gehört sicherlich Joseph ‚Le nègre‘, der durch Géricaults *Floß der Medusa* weltberühmt wurde. Der Realismus setzte eine Auseinandersetzung mit authentischen Figuren, historischen Kostümen und Settings in Gang. Bei den Präraffaeliten schätzte man etwa den italienischen Typus (William Holman Hunt reiste sogar mehrmals nach Palästina, um dort die Modelle und Landschaften für seine neutestamentlichen Sujets zu finden).

Im letzten Block stellt Müller-Bechtel *Aktstudien deutschsprachiger Akademiker* aus dem Zeitraum 1820 bis 1850 vor. Politisch-gesellschaftliche Umstrukturierungen beeinflussten auch das Akademiewesen, wie „die Aufhebung des Zunftzwangs, die Erteilung der Gewerbefreiheit, die Neustrukturierung des Bildungswesens sowie die neue Rolle des Bürgertums in der Gesellschaft“. (266) In München wurde 1808 die Malerei in die akademische Lehre eingeführt. Die Professoren an den deutschsprachigen Akademien entstammten einerseits dem Klassizismus oder dem Kreis der Nazarener. An den exemplarischen Künstlerpersönlichkeiten lassen sich zunehmend Individualstile in der Herangehensweise des Aktstudiums ablesen, deren Prägung nachvollziehbar bleibt. Victor Emil Janssens Zeichnungen weisen mit hartem, gespitztem Graphit ausgeführte klare Umrisslinien und eine detaillierte, aber zurückhaltend

kontrastarme Binnenmodellierung auf. Davon unterscheiden sich die Blätter von Eduard Daege, dessen Darstellungen das zeitgenössische Erscheinungsbild der Modelle wiederzugeben vermögen. Die Hell-Dunkel-Modellierung nimmt hier einen gewichtigeren Teil ein. Die differenzierten Graustufen und Weißhöhlungen lassen die Figuren besonders plastisch und greifbar vor dem Grund erscheinen. Carl Rahl verzichtet oft völlig auf den gestalteten Raum und isoliert seine Figuren. Ihn kennzeichnet zudem eine weiße, konturierende Kreidevorzeichnung, die bei der anschließenden schwarzen Ausführung eine helle Aura hinterlässt oder bei stärker abweichenden Überzeichnungen den Eindruck von Bewegung (wie bei einem Nachbild) erzeugt. Der Bildhauer Ernst Rietschel überzeugte seine Professoren schon früh mit seinen Aktzeichnungen, die die Körper vollständig ausmodellieren und im Raum kontextualisieren. Ohne motivische Auslassungen wirken sie in ihrer kompositorischen Ausgereiftheit. Eine Besonderheit bot sich den Dresdner Akademikern im Winter 1823/24: „Der französische Athlet und Schausteller Jean François Lebesnier nutzte einen mehrwöchigen Aufenthalt in Dresden [...] und präsentierte sich und seinen trainierten Körper in sogenannten ‚Abendunterhaltungen‘, wo er sein bemerkenswertes Repertoire von Posen, darunter diejenigen zahlloser antiken Statuen, zur Schau stellte [...].“ (280) Von dieser Gelegenheit schwärmten Professoren und Studierende gleichermaßen und machten regen Gebrauch davon. Aus der Düsseldorfer Malschule wird anschließend Eduard Bendemann gewürdigt, bei dessen Zeichnungen der grafische Wert des Konturs und der Parallel- und Kreuzschraffur über der ‚malerischen‘ Weichheit der Modellierung steht. Schattierungen wurden bei ihm als in homogen schraffierten Flächen angelegt, Lichter als Akzente durch sichtbare Striche gekennzeichnet. Das Essener Skizzenbuch von Johann Gottfried Schadow wiederum zeigt eine Reihe von in privaten Sitzungen entstandenen Aktzeichnungen, bei denen „es sich nicht um akademische Aktstudien im klassischen Sinn [handelt], vielmehr fertigte Schadow mit Graphit- oder Bleistift und Feder relativ schnelle Skizzen des Modells.“ (285)

Im Unterkapitel zur Kategorie der Pose stärkt Müller-Bechtel die Rolle des Professors, der im Aktstudium die Haltungen wählte und das Modell anzuweisen hatte. Zahlreiche Niederschriften renommierter Akademielehrer zeugen von der theoretischen Auseinandersetzung mit der körperlichen Komposition, die keinesfalls willkürlich geschehen durfte. Ein Konsens zeigt sich in der Ablehnung von Symmetrien, Parallelen und Gleichförmigkeiten. Eine Ausgewogenheit der Gewichtsverteilung bei gleichzeitiger Andeutung von Bewegung und Instabilität sollte einerseits dem Modell ermöglichen, die Pose hinreichend lange zu halten und einen interpretierbaren Handlungsmoment zu inszenieren. „Das Aktmodell simuliert dabei, so weit die bisherigen Ergebnisse, menschliche Haltungen in Ruhe und Bewegung, die, wenn notwendig, durch Stützen stabilisiert werden.“ (293) Die Herausforderung des Professors war zudem eine Pose zu stellen, die im halbrunden Aktsaal aus möglichst vielen Blickwinkeln vielschichtige, kontrastreiche Richtungen aufweisen konnte. Mit Verweis auf Fotografie und Film (Eadweard Muybridges vielzitierte Phasenfotografie) wird deutlich, dass es sich bei den Aktposen nicht zwangsläufig um realistische, aber glaubwürdige Körperhaltungen handeln sollte. Der wissenschaftliche Fortschritt hat

Hilfsmittel hervorgebracht, die einen neuen Blick auf Bewegungen zuließen, die bisher die Wahrnehmung des Menschen überstiegen hatten.

In den Kalenderaufzeichnungen des Bildhauers Johann Baptist Stiglmaiers, der in den 1810er Jahren in München studierte, zeigen konsequente, kurze Notizen die vorgestellten Posen der wechselnden Professoren. Der junge Künstler gibt für jede Sitzung mögliche narrative und ikonografische Anwendungsbeispiele: „Den 18<sup>ten</sup> (Januar) stellte der Herr Professor Seidel den Akt. Dieser liegt, und wäre für einen Manne der mit dem Tode ringt zu brauchen auch könnte man ihn zum Prometheus anwenden [...]“ und ein anderes Mal „Dieser Mann ist schon 55 Jahre alt hat einen grossen Bart [...]. Er wäre für den Hl Hieronimus gut anzuwenden.“ (301) Die Mehrdeutigkeit einer Pose war durchaus ein Qualitätsmerkmal. Auch Joshua Reynolds stellte an der Royal Academy die Aufgabe: „change the purpose of the figures without changing the attitude“ (302). Am Beispiel des toten Marat von David hat die Forschung längst die sinnfällige Verwandtschaft zu Grablegungen Christi erkannt. Schon Leonardo kategorisierte verschiedene Bewegungsarten als künstlerischen Kanon, der natürlich einem Variantenreichtum nicht widersprach, allzu individuelle und spezialisierte Tätigkeiten jedoch ausschloss.

Im Weiteren zeigt die Autorin als Stichproben Kompositionsentwürfe und Gemälde teils figurenreicher Historien, deren Posenrepertoire nach der bisherigen Lektüre und Sichtung der Studienblätter nachvollziehbare Ableitungen zulassen. Eine (unfreiwillig?) komische Anwendung oder vielleicht Zweckentfremdung akademischer Vorbilder zeigen die Illustrationen zur Schwimmkunst von Bernardi, in denen eher statisch wirkende, lineare Figurendarstellungen bekannter Posen gewissermaßen unter Wasser gesetzt wurden und dabei merkwürdig deplatziert wirken.

Wie aber wurde mit den Studien im Einzelnen weiter verfahren, wollte der Künstler sie für eine Historie verwenden? „Im Aktstudium eignen sich die Künstler Formeln der Darstellung des menschlichen Körpers an, bis sie sie beherrschen und verinnerlichen. Alle gelernten Formeln ermächtigen die Künstler, eine bestimmte Historie aus ihrer Imagination in der Entwurfszeichnung in eine auf Papier fixierte Repräsentation zu verwandeln.“ (353) Dass die bereits eingeübten Figurationen derart verinnerlicht waren, erlaubte den spontanen Zugriff auf dieses Repertoire auch ohne Vorlage allein über die Imagination und Erinnerung. Das Wiedererkennen klassischer Körpermotive war dabei keineswegs negativ gewertet, sondern vielmehr intendiert. Die Ähnlichkeit zwischen Marat und Christus provoziert bewusst Interpretationen. Die Aktstudien dienten als Multiplikatoren dieser tradierten Motive, die nicht selten durch ihre Referenzen und Querverweise innerhalb der Kunstgeschichte inhaltliche Konnotationen mit sich brachten. Die in der Moderne vielkritisierte Ähnlichkeit und Austauschbarkeit der akademischen Zeichnungen kann für die Betrachter der frühen Neuzeit der Schlüssel für das Verständnis und die ‚Lesbarkeit‘ von Kunstwerken gewesen sein. So bemerkt Müller-Bechtel mit einem Verweis auf Aby Warburg: „Ich denke, dass die Debatten um Pathosformel und visuelle Topoi mit Überlegungen zu den Prozessen bei der Entwicklung von Werken zu kombinieren sind: Wir müssen den Künstlern zugestehen, dass sie

wissentlich ihre Figuren gewählt haben und die Aussage ihres Werkes mit ihrer Selektion zu steuern wussten.“ (362)

Die Analyse beschließt ein Tafelteil, der neben wenigen Gemälden vor allem die unterschiedlichen Materialien und Farben von Stift und Papier zeigen. Dominierend sind Rötel und Kreide auf bräunlichem oder gräulich getöntem Grund. An die farbigen Reproduktionen schließt eine schriftliche Zusammenfassung der Forschungsergebnisse an, bevor der abschließende Katalogteil (ohne Bilder) die behandelten Künstler biografisch kurz vorstellt und die Bildangaben der Verweise ausführlich aufschlüsselt.

Die Hebung größtenteils unpublizierter Konvolute an Zeichnungen, einhergehend mit umfänglichen Reproduktionen derselben, gibt exemplarisch einen Einblick in ein weites Feld, welches in der Forschung viel zu lang stiefmütterlich behandelt wurde. Die weit verbreitete negative Bewertung der akademischen Lehre verstellte den Blick auf eine jahrhundertlange Praxis, welche die Kunstproduktion maßgeblich prägte. Durch das Herausstellen von Sinnzusammenhängen und Werkgenesen konnte die Autorin einleuchtende, bisher unbemerkte oder zumindest unausgesprochene Querverbindungen zwischen Künstlern und Werken in ganz Europa über 200 Jahre Kunstgeschichte veranschaulichen. Was beim Lesen manchmal als repetitiv wahrgenommen wird, greift nicht nur sprachstilistisch die Thematik auf, sondern unterstützt die Argumentation in einer Weise, die einen fragend zurücklässt, warum man manch enge Verknüpfung nicht selbst schon längst hatte wahrgenommen.

BARBARA MUHR

Regensburg



**Barbara Eschenburg; Naturbilder – Weltbilder. Landschaftsmalerei und Naturphilosophie von Jan van Eyck bis Paul Klee;** Berlin: Gebr. Mann Verlag 2019; 256 S., 99 farb. u. 18 s/w-Abb.; ISBN 978-3-7861-2788-8; € 59

Einen weiten Bogen von antiken Texten über die Natur, der Genesis bis hin zu Paul Klee und Wassily Kandinsky spannend, legt Barbara Eschenburg mit ihrer Publikation eine Kunst- und Kulturgeschichte aus der Perspektive der Landschaftsmalerei, -zeichnung und der Naturphilosophie vor. Dreh- und Angelpunkt ist die Frage, in welcher Form und Relation sich im Abendland das naturwissenschaftliche Denken und die sich gleichzeitig entwickelnde Landschaftsmalerei gegenseitig beeinflussten beziehungsweise sogar bedingten und in jedem Fall anregten.

Bis 2007 war Eschenburg Kuratorin am Lenbachhaus in München, wo sie insbesondere zur Malerei und Plastik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts wie auch zum Künstleratelier und zur Landschaftsmalerei kuratierte und publizierte. Bereits 1987 veröffentlichte Eschenburg im Verlag C.H. Beck ein Buch mit dem Titel *Landschaft in*