

Ekkehard Mai: Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde; Köln u. a.: Böhlau Verlag 2010; 492 Seiten, 102 Abb.; ISBN 978-3-412-20498-3; € 59,90

Dieses Monographie hat man längst gesucht: 70 Jahre nach Nikolaus Pevsners Überblick über die Geschichte der Kunstakademien befasst sich endlich ein Kunsthistoriker mit der deutschen Kunstakademie.¹ Ekkehard Mai erzählt ihre Entwicklung chronologisch bis 1933 nach Orten, nach Direktoren, Professoren und internen Entwicklungen, die nicht zuletzt der jeweils zuständige Träger beeinflusste. Dem Topos der „Akademieschelte“ (S. 11) weicht der Autor nicht aus, er räumt im Nachwort ein, dass im deutschen Sprachgebrauch „akademisch“, was die Kunst betrifft, mit der offiziellen Wirkmächtigkeit dieser Institutionen im 19. Jahrhundert zu erklären sei, die eine Kunst hervorgebracht habe, „die sich durch die routinierte, technische Perfektion geschlossener, glatter Oberflächen auszeichnet, die mit rührenden, gefälligen, dekorativen Themen aufwartet, die je nachdem pompöse Inszenierung und idealisierte Kompositionen in oft großen Formaten bemüht und die vom Bildungs- und staatstragenden Stoffen aus der Geschichte handelt, in der sich das bürgerliche Jahrhundert, in der sich Volk, Staat und Nation wiederfanden.“ (S. 388)

Derzeit konstatiert Mai eine neue Attraktivität des Kunstprofessorenstatus. Im ersten, der heutigen Situation der Künstlerausbildung gewidmeten, Kapitel stellt er eine Rückbesinnung auf „Klassisches“ fest, bescheinigt der aktuellen Berufungspolitik von Berlin bis München Geschick und der „pädagogisch verstärkten“ Meisterklasse Aktualität: „Nicht zuletzt auch dank des Umstands, dass für freie und arrivierte Künstler nicht länger als Makel gehandelt wird, eine Professur zu haben.“ (S. 21) Gerhard Richters harsche Kunsthochschulkritik² erwähnt er trotz intensiverer Berücksichtigung der rheinländischen Akademiegeschichte nicht, umso ausführlicher zitiert er die Akademiepassagen aus der 1834 publizierte Satire „Moderne Kunstchronik“ von Joseph Anton Koch. (S. 91) Auch der Frage nach der Korrelation von Marktsituation und Interesse an staatlicher Alimentation wird in historischer Distanz für das 19. Jahrhundert im Hinblick auf die stetig wiederkehrende staatliche Angst vor einem wachsenden Künstlerproletariat angesichts steigender Absolventenzahlen einerseits und isolierter Akademikerzunft andererseits diskutiert. (S. 250)

In sieben historisch fundierten Kapiteln beleuchtet Mai die Entwicklung deutscher Kunstakademien von der Mitte des 17. Jahrhunderts bis in die Zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts. Als Vorbild der deutschen Akademie gilt ihm die dreizehn Jahre

1 Für zahlreiche Akademien liegen meist anlässlich von Jubiläen entstandene Darstellungen ihrer Geschichte vor. Der Sammelband ANTON W.A. BOSCHLOO, ELWIN J. HENDRIKSE, LAETITIA C. SMIT, GERT JAN VAN DER SMAN (Eds.): *Academies of Art between Renaissance and Romanticism (Leids Kunsthistorisch Jaarboek V–VI, 1986–87)* stellt verschiedene europäische Kunstakademien in Einzelstudien vor. – Ekkehard Mai verfasste für ihn den Artikel zur Berliner Akademie (S. 320–331). CARL GOLDSTEIN: *Teaching Art. Academies and Schools From Vasari to Albers*; Cambridge 1996 untersucht verschiedene Aspekte der Lehre an Akademien.

2 Gerhard Richter, Tagebucheintrag vom 8.6.1983. In: HANS-ULRICH OBRIST (Hg.): *Gerhard Richter. Text. Schriften und Interviews*; Frankfurt Main 1996³, S. 96–98.

nach der „Académie Française“ mit der Intention, den Status ihrer Mitglieder gegenüber der Zunft zu heben, 1648 in Paris gegründete „Académie Royale de Peinture et de Sculpture“. (Kapitel II) Le Brun u. a. hätten zum einen intendiert, der Kunst zu wissenschaftlichen Grundlagen zu verhelfen, „an die sich die Lehrbarkeit und damit der weitere Fortschritt der Künste knüpfen“, und sich zum anderen ein Monopol für königliche Aufträge gesichert. (S. 31) Die Pariser Akademie sei „unbestreitbar das Muster für die neuere Organisationsform von Kunstakademien gegenüber dem eigentlichen Mutterland Italien“ (S. 40), begründet Mai, weshalb er auf das prominente italienische Erbe in seiner Geschichte der deutschen Akademie nicht weiter eingeht. Selbst die den italienischen Akademien gewidmete Fußnote 125 auf S. 67 ist ihm abhanden gekommen, ohne dass dieses Detail auf eine Programmatik schließen ließe.

Joachim von Sandrart, der mit der „Teutschen Academie“ 1675 die erste deutsche Kunstgeschichte erscheinen ließ, kannte die italienischen wie die holländischen Verhältnisse. Ihn zitiert Mai als Vermittler des Akademiegedankens in das Alte Reich. In Augsburg, wo Sandrart 1670 bis 1673 lebte, wäre eine erste, privat eingerichtete Akademie entstanden. (S. 43) Dabei räumte Bruno Bushart der für 1662 belegten Nürnberger Akademie Jacob von Sandrarts den Vorrang der ältesten deutschen Kunsthochschule ein.³ Ausgerechnet in Nürnberg wurde auch 1792 vom Kunsthändler und Verleger Johann Friedrich Frauenholz der erste deutsche Kunstverein gegründet, den Mai 1818 in Karlsruhe lokalisiert. (S. 187, S. 308)

Berlin, Dresden, Düsseldorf, Karlsruhe, München, Weimar und Wien stehen im Mittelpunkt dieser Geschichte der Kunstakademien; kleinere bzw. zeitweise aufgehobene Akademien oder spätere Gründungen wie Breslau, Frankfurt, Leipzig, Stuttgart, Kassel (mit der frühesten satzungsmäßigen Verankerung des Frauenstudiums 1779, vgl. S. 275) u. a. werden ebenfalls beleuchtet. Kunst und Kunstinstitutionen in Deutschland beeinflussende Entwicklungen in Italien, Belgien, Frankreich und England erläutert Mai teilweise in Exkursen.

Er diagnostiziert für das 19. Jahrhundert einen Autoritätsverlust der vorwiegend aus repräsentativer höfischer Initiative und oft in Korrespondenz zu musealen Bestrebungen gegründeten Kunstakademien. Unter neuen politischen Vorzeichen resultierte aus dem wachsenden Selbstbewusstsein des Publikums, einer öffentlichen Kunstkritik und einem expandierenden Ausstellungswesen ein Pluralismus des Kunstverständnisses. Dies wie die aus ökonomischen Überlegungen staatlicherseits geförderten Kunstgewerbeschulen und der Wandel pädagogischer Vorstellungen beschleunigten den Verlust der Lehrhoheit der Kunstakademie. (Kapitel VIII) Die kontinuierliche Durchsetzung der angewandten Disziplinen zeichnet Mai in seinem – nach eigenen Worten – „Versuch einer zusammenfassenden Entwicklungsgeschichte“ (S. 25) als Ergebnis nach.

Mai teilt Eduard Triers Charakteristik der Akademie als in permanenter Reform befindlicher Institution; in der Kunstakademie sieht er Arnold Toynbees Modell von

³ BRUNO BUSHART: Die Augsburger Akademien. In: ANTON W.A. BOSCHLOO U. A. (Anm. 1), S. 332–345, hier S. 332.

Geschichte als „Wechselspiel von Herausforderung und Antwort“ idealtypisch verkörpert. (S. 451 f.) Inhaltliche Aspekte wie die Gestaltung des Lehrplans, Aufnahmekriterien, das Verhältnis von Lehre, theoretischer Diskussion, Öffentlichwirksamkeit und eigener künstlerischer Arbeit im Tätigkeitsspektrum der Professoren, deren Inanspruchnahme durch hoheitliche Aufgaben, die Prägung der akademischen Lehre durch aktuelle Kunsttendenzen bzw. die vice versa unterstellte und sei es in Gestalt einer Opposition provozierenden Beeinflussung des Kunstgeschehens durch die Akademiker des 19. Jahrhunderts, der Konflikt von Niederungen der Ausbildung und prometheischem Selbstverständnis des Genies, die in den Akademien ausgetragenen Konkurrenzen um den Vorrang der einzelnen Kunstgattungen werden von Mai nicht diachronisch untersucht. Er beleuchtet solche Aspekte jeweils partiell an den einzelnen Kunstakademien während der historischen Umbruchphasen um 1800, im Vormärz, 1848, der Gründerzeit, den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts und der Zeit vor und nach dem 1. Weltkrieg. Im Hinblick auf das disparate Geschehen in den einzelnen deutschen Ländern und auf die Vielfalt der geschilderten Ereignisse an den einzelnen Akademien ist dies angebracht und ermöglicht gleichsam eine punktuelle Konkordanz. Autor wie Leser werden dadurch jedoch gezwungen, die mehr oder weniger prägenden Traditionstränge der jeweiligen Häuser im nächsten Abschnitt zu rekapitulieren. Mai fokussiert nicht auf die kausale Darstellung externer, die generelle Akademieentwicklung jedoch beeinflussender Prozesse des gesamten Jahrhunderts, er schildert die Geschehnisse an einzelnen Akademien exemplarisch und lässt ihre Exponenten in Zitaten umfanglich zu Wort kommen.

Die sukzessive Erweiterung bzw. die unterschiedliche Gewichtung von Lehrinhalten, von der Kopie von Drucken über das Zeichnen nach der Antike, das Studium des Modells, die Kompositionsübung bis hin zu den Materialexperimenten in den Bauhaus-Werkstätten werden ortsspezifisch thematisiert. (z. B. S. 147 f. für Frankfurt und S. 193–196 für Berlin um die Jahrhundertmitte) Ausprägungen des Curriculums an Akademien in den Disziplinen Architektur und angewandte Künste im Vergleich zu jenem an polytechnischen und kunstgewerblichen Institutionen erwähnt Mai punktuell bei Gottfried Semper (S. 228), in seiner narrativ angelegten Darstellung werden sie jedoch nicht übergreifend und symptomatisch diskutiert.

Lokale Besonderheiten berücksichtigende Erweiterungen des Lehrangebots stellten, wie Mai zeigt, bisweilen den von der Historienmalerei beherrschten hierarchischen Kanon der Gattungen in Frage bzw. setzten ihn sogar außer Kraft. Medial löste zuerst das Staffeleibild in der Lehre die monumentale Wandmalerei ab (S. 121); Schwerpunkte in Porträt-, Landschafts- oder Tiermalerei eröffneten den immer zahlreicheren Absolventen z. B. in Düsseldorf einen bürgerlichen Markt. 1819 schon war hier mit Peter von Cornelius nazarenisches Gedankengut in die Akademielehre eingegangen, an dessen Berufung „...der Aufschwung einer neudeutschen, einer vaterländischen Kunst geknüpft war, die sich der Idee der Volksgemeinschaft durch pädagogische, öffentliche Wirkung annahm.“ (S. 112) „Die Liebe zum Vaterland und die Achtung vor allem Hohen und Heiligen zu wecken, zu nähren, zu erhöhen“ wurde auch der Münchner Akademie ins Stammbuch, konkret in das erweiterte Statut von 1844, geschrieben. (S. 140)

Den nationalen Auftrag der Akademien arbeitet Mai als Kontinuum des 19. Jahrhunderts heraus. So wurde 1870 in den preußischen Ländern erneut „das Nationale“ in der Kunst zu bestimmen versucht; die staatliche Favorisierung des illustrativ monumentalen Historismus führte zur Berufung Anton von Werners an die Berliner Akademie. Wie von Werner diese organisatorisch und inhaltlich dominierte, zeichnet Mai nach. (S. 281–293) Eine vergleichbare Analyse hätte man sich für Gottfried Sempers Wirksamkeit gewünscht. Denn, es waren stets Einzelne, seien es Direktoren, Professoren, Mäzene oder Ministerialbeamte, die die Entwicklung der Akademien prägten, wie Mai hervorhebt.

Die Münchner Akademie hatte sich bei der Gründung 1808 programmatisch der individuellen Förderung der Schüler verschrieben.⁴ 1858 beging sie ihr fünfzigjähriges Jubiläum mit einer gemeinsamen Ausstellung mit der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft im Glaspalast, an deren Erfolg 1869 mit einer ersten internationalen Kunstausstellung angeknüpft wurde, der weitere internationale Ausstellungen folgten, die den Ruhm Münchens als Metropole der Kunst um die Jahrhundertwende begründeten und Kunststudenten en masse anzogen: 1908/9 zählte die Münchner Akademie beispielsweise bereits 518 Schüler, die Berliner nur 218. (S. 298)

Divergierende Vorstellungen über die Ausrichtung der internationalen Kunstausstellung 1891 führten jedoch zu schweren Differenzen bei den Münchner Künstlern und zur ersten Secessionsausstellung, die in ihren Ausstellungen kunstgewerblichen Arbeiten ein Forum bot. (S. 314) Secession setzt Mai mit Avantgarde gleich. (S. 307) Dem im Wirken Richard Riemerschmids gipfelnden, komplexen Verhältnis von Akademie und Kunstgewerbeschule in München (S. 314–318, S. 356–361) hätte man einen Vergleich mit den Vorgängen in Wien gewünscht.

In einem halben Jahrhundert wurde die Ausbildung des Künstlers revolutioniert: Noch 1854 hatte sich Wilhelm von Kaulbach als Direktor der Münchner Akademie von der Berücksichtigung des Kunstgewerbes mit dem Argument distanziert, die Akademie habe sich in ihrem Wächteramt von allen korrumpierenden Nützlichkeits-erwägungen frei zu halten. (S. 262) 1895 waren die institutionellen Grenzen an seiner Akademie durchlässig geworden: Man akzeptierte Franz von Stuck, der die Münchner Kunstgewerbeschule besucht hatte, als ordentlicher Lehrer an der Münchner Akademie. (S. 315)

In Berlin kam es 1923 unter dem umsichtigen Wilhelm Waetzoldt, damals Referent im Kultusministerium, zur Zusammenlegung einer „Vereinigten Staatsschule für freie und angewandte Kunst“ mit den Abteilungen freie Kunst, angewandte Kunst und Architektur. (S. 367) Letztlich, so Mai, war auch das Bauhaus „eingebunden in die Bewegung zur Einheitskunstschule“ (S. 370), dessen außergewöhnliche Wirkung schreibt er dem persönlichen Charisma der dorthin berufenen Lehrer zu, ohne die Anteile der industriell ausgerichteten Entwicklung von Standardmodellen

4 Der Konstitutionstext appelliert an die Lehre. „[...] vielmehr wollen Wir, daß ihm ganz die Freiheit und Lebendigkeit erhalten werde, die besonders bei der Kunst so nothwendig und wesentlich ist.“ Zitiert nach E. MAI 2010, S. 105.

und der kunstgewerblich orientierten Einzelstückgestaltung in der Tradition von William Morris' Arts and Crafts-Bewegung zu gewichten. Holte man in Architekturstudio und Werkstatt die Kunst aus dem Kontext der Artes Liberales zurück in die Niederungen der Produktion?

Dieser erste Überblick über die Geschichte der deutschen Kunstakademie wird die institutionelle Forschung verstärken und zur verstärkten Diskussion einzelner Aspekte wie etwa des nationalen Impetus der staatlich protegierten Kunst führen. Mais Buch lässt eine zeitlich fortführende, international angelegte Studie über die Entwicklung der Kunsthochschulen im 20. Jahrhundert erwarten.⁵

Die „Geschichte der deutschen Kunstakademie im 19. Jahrhundert“ von Ekkehard Mai erschließt kenntnisreich einen immensen Fundus an Details. Teilweise publiziert er erstmals neue Quellenbelege. Übersichtstabellen oder Statistiken – z. B. über die Rechtsformen der Institutionen, über die Entwicklung ihrer Studentenzahlen und ihres Lehrkörpers oder über die Inhalte des Lehrplans und die Dauer der Ausbildung – vermisst man allerdings im Anhang schmerzlich. Das Register beschränkt sich auf Namenseinträge, ein nach der Bewertung „die Literatur primär und sekundär ist Legion“ (S. 394) sehr selektives Literaturverzeichnis ist beigefügt. Vom Verlag hätte man sich eine aufmerksamere Betreuung des Projekts erhofft: Ein behutsames kennerschaftliches Lektorat hätte inhaltliche und formale Versehen (S. 45 Bockamer, S. 54 Halle, S. 395, Querelle 1685) vermeiden helfen können und eine opulenter und vor allem um Farbabbildungen angereicherte Ausstattung wäre dem Jahrhundert der Salonmalerei wohl angestanden. Die getroffene Abbildungsauswahl ist bescheiden und enttäuscht in der Qualität; sie beschränkt sich im Wesentlichen auf Porträtfotografien, Gebäudeansichten und Dokumente. Der Abdruck des Bauhaus-Programmes (S. 370) wurde derart verkleinert, dass es unleserlich und somit letztlich überflüssig ist. Das Layout mit den über den Satzspiegel zum Rand hin hinausgezogenen Abbildungen ist Geschmackssache. Die Hintanstellung sämtlicher Fußnoten als Endnoten jedoch erschwert die wissenschaftliche Benutzung des Bandes, für die es doch in erster Linie geschrieben sein dürfte, enorm und unnötig. Eingestreute Anekdoten, wie z. B. jene über das bekleidete weibliche Sitzmodell, das noch Mitte des 19. Jahrhunderts in Karlsruhe derart die Gemüter erregte, das es in Schutzhaft genommen wurde (S. 212), machen aus einer wissenschaftlichen Publikation noch kein populäres Werk.

DORIS GERSTL

Akademie der Bildenden Künste Nürnberg

5 WOLFGANG RUPPERT, CHRISTIAN FUHRMEISTER (Hg.): Zwischen Deutscher Kunst und internationaler Modernität. Formen der Künftlerausbildung 1918 bis 1968; Weimar 2007, beleuchten schlaglichtartig einzelne Zeitabschnitte an einigen Kunsthochschulen. – ELKE BIPPUS, MICHAEL GLASMEIER (Hg.): Künstler in der Lehre. Texte von Ad Reinhardt bis Ulrike Grossarth; Hamburg 2007, lassen Künstler mit ihren Lehrvorstellungen zu Wort kommen; dieser Band mündet in einem im Hinblick auf die Neuordnung der Studienbedingungen diskussionswerten, kürzeren Abriss einer Geschichte der Akademien von Elke Bippus (S. 297–328).