

## Künstlerausbildung – der Blick zurück. Grundlagen und Ansätze im 19. Jahrhundert

Kunstakademien sind heute geradezu selbstverständlich anerkannt und ihr Tun und Lassen stellt niemand mehr in Frage. Die Künstler, die an ihnen als Meister und Lehrer tätig werden, sind ob ihrer Reputation berufen, und ihnen wie ihren Schülern gewährt man staatsgetragene (Frei-) Räume eines kreativen Suchens und Gestaltens. Die Bilanz dessen schlägt sich nicht nur retrospektiv in prächtigen Jubiläumsbänden nieder.<sup>1</sup> Ein vielfältiges Ausstellen und Wirken in die Öffentlichkeit hinein scheint dabei aber auch und stets aufs Neue unter Beweis zu stellen, dass Akademien eher Wege und Fertigkeiten als Ziele und Fertiges zum Inhalt haben. Es geht um nicht mehr und nicht weniger als die Lehr- und Lernbarkeit der Kunst auf dem Wege zu sich selbst.

Dabei ist der Begriff „Kunst“ offener denn je, sind mit den Materialien, Techniken und neuen Medien deren Möglichkeiten fast grenzenlos gewachsen. Und auch Kunst und Design durchdringen einander wie selten im gegenseitigen Respekt vor der Notwendigkeit, Leben und Arbeit zu gestalten – mittels Zeichen, Bildern, Formen freien Selbst- und Ausdruckswerts oder aber angewandt in gebundener Funktion. Längst sind hier die Grenzen fließend. Und nicht erst das Bauhaus lässt sich hier als Beispiel eines solchen Vice-Versa und Miteinanders bemühen. Der Blick zurück in die Geschichte zeigt, dass sich durchaus auch darin die Künstlerausbildung als Gegenwart der Vergangenheit begreifen lässt.<sup>2</sup>

Von der frühneuzeitlichen Etablierung der Künste als Wissenschaften aus diversen Gründen – initiiert von selbstbewussten Künstlern, die mit Theorie und Lehre Geist, Freiheit und sozialen Aufstieg für sich reklamierten – bis zu den staatlichen Palast- und Schulbauten des 19. Jahrhunderts für eine zahlenmäßig erheblich gewachsene Meister- und vor allem Schülerschar, wurde die Lehrbarkeit der Kunst durch Regeln und System zur Basis ihrer öffentlichen Geltung. Die Akademie wurde im 19. Jahrhundert zu einer etablierten Größe von Ausbildung und Bildung, Kunst und Wissen im bürgerlichen Kunstbetrieb, ja – nicht anders als Museen und Universitäten – zu einer Staats- und Werteinstanz, deren Erbe mit vielen Kontinuitäten nach wie vor wirksam ist. Sie kam von Haus aus für den Theoriebegriff von Kunst, dessen praktische Erfüllung und Begründung, die Mittel und Wege dorthin, für die Distribution der Kunst und nicht zuletzt die Repräsentation der Künstler als Kunstgesellschaft auf. Mit ihr formierten sich die Konventionen und die Öffentlichkeit dessen, was man unter Kunst verstand. Und dies auch dann noch, als ihr längst Gegner erwachsen waren, die jenseits ihrer Mauern frei und selbstbestimmt über Ausstellung und Kritik die Organisation des allgemeinen Kunstdiskurses übernahmen.

Was also sind wichtige Merkposten, Leitlinien und Scharniere im Vergleich von gestern und heute? Was waren die durchgängigen Probleme im „Jahrhundert der permanenten Reform“ (Eduard Trier), eben dem 19. Jahrhundert? Mit Reformen wollten und mussten die Akademien dynamischen Entwicklungen der Gesellschaft bei einer vermeintlich statischen und ewig gültigen Verfassung ihres Gegenstands, der Kunst und ihrer Lehre, schließlich Rechnung tragen. Das Führen oder Lauflassen in den Akademien von heute, wie ein Wechsel- und Streitgespräch zweier Vertreter der Münchner Kunstakademie, nämlich zwischen Olaf Metzger und Christian Demand, anlässlich ihres Jubiläums in der *ZEIT* im Mai 2008 verlauten ließ,<sup>3</sup> war jedenfalls schon sehr früh dem Problem Künstlerausbildung mit auf den Weg gegeben. Und hat sich denn nicht über die pädagogischen Divergenzen hinaus in den Grundlagen, Techniken, Strukturen, in Aktionsmitteln und Nachbarschaften zu Markt und Gewerbe unabhängig vom Erscheinungswandel dessen, was dann jeweilig „die Kunst“ abgibt, auch viel Bleibendes erhalten? Einige *Spots* im Blick zurück, die sich auf a) Gründungs-/Grundverständnis und Ziele, b) Organisation, Unterricht und Lehre, c) Meister und Schüler und d) freie und angewandte Kunst respektive Akademie oder Werkstatt richten, sind hier freilich nur notwendig allgemein, exemplarisch und kursorisch zu verstehen.

#### „LEHRBARKEIT DER KUNST“ UND GRÜNDUNGSZIELE

Historisches vorweg: Bekanntermaßen waren es die Künstler selbst, die im 16. Jahrhundert Kunst als Wissenschaft, damit deren Lehrbarkeit und die ersten sogenannten „Akademien“ begründeten – in Florenz, Mailand, Rom und Bologna beispielsweise.<sup>4</sup> Von der Anatomie bis zu Perspektive und Proportion wurde nachahmend die Kunst des Zeichnens mit weiteren Studien und Wissenschaften ausgebaut. Auch Idee und Invention sorgten neben dem handwerklichen Vermögen für deren geistigen und damit höheren Stand. Kunst war schließlich Herrschaftssache, Fürstenprivileg und kein bloßes Handwerk mehr. Und wie dann die französischen Akademiegründungen ein Jahrhundert später zeigten, handelte man sich damit staatliche Protektion, Zunftfreiheit, höfischen Status und eine gesicherte Auftragslage ein.<sup>5</sup> Gewinnung und Erziehung einer eigenen Künstlerschaft mittels einer klaren Regeln unterworfenen Lehrbarkeit der Kunst, und zwar in den Händen einer gelehrten Professorenschaft, – das prägte seitdem das Zusammenspiel der freien, aber auch angewandten Künste, die im merkantilistischen Jahrhundert mit nationalem Stolz zugleich der nationalen Wirtschaft dienten. Die Akademie war repräsentative Staatswerkstatt in Theorie und Praxis.

Lehrbarkeit der Kunst im Dienste von Herrscher und Staat, zur Geschmackshebung und Wirtschaftsförderung bis hin zu den Manufakturen – dieser Gedanke hat auch die nachfolgenden Akademiegründungen in deutschen Residenzen bewegt, die zum Ausgangspunkt der meisten, noch heute bestehenden Akademiestandorte wurden. Die Initiatoren dazu waren auch hier in erster Linie Künstler, die ihr – im Wortsinne – „gesammeltes“ Kunstwissen qua Material als Übungsmuster für einen anfangs oft bescheidenen, aber geregelten Unterricht in eigenen Lokalitäten und

Zusammenkünften zur Verfügung stellten. Ob nun Joachim von Sandrart und die Familie Preißler in Augsburg und Nürnberg, ob Peter Strudel in Wien, Peter Anton von Verschaffelt in Mannheim, Lambert Krahe in Düsseldorf, die Brüder Terwesten in Berlin, Roman Anton Boos und Johann Christian von Mannlich in München oder schließlich Christian Ludwig von Hagedorn in Dresden – die Absichten zielten alsbald auf eine Lehr- und Bildungsanstalt, auf Gründung einer Kunstgesellschaft und eine an internationalen Standards gemessene Hebung des Geschmacks im Lande. Jedenfalls bis um 1800. Diese Doppelpolung einer hohen und freien Kunst einerseits und der Geschmackshebung ihrer elementaren Basis im Handwerk andererseits war den meisten Akademien in die Wiege gelegt und diente als durchgehendes Argument, mit dem man den fürstlichen Träger für sie gewonnen hatte. „Die mehrere Etablierung und desto nützlichere Fortpflanzung aller Künste und Wissenschaften in den Kurbrandenburgischen Staaten“ hatte es z. B. in Berlin unter dem Titel *Akademie der Künste und Mechanischen Wissenschaften 1704* geheißen.<sup>6</sup> Vorbild waren die Akademien in Rom und Paris. Das Angebotsspektrum reichte von der Anatomie bis zur Zivilbaukunst. Mit akademischen Patenten der Handwerkerschulen zog man auch die Gewerke bei, von der Goldschmiedekunst bis zur Weberei. Elementare Basis dafür war das Zeichnen. Sulzers *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* von 1771/74 z. B. begriff zwar im Artikel „Academien“ unter diesem Titel noch in erster Linie „Malerakademien“, setzte aber in Klammern „zeichnende Künste“ darunter.<sup>7</sup> Das Zeichnen nach Kunst, Gipsen und Natur galt als Mutter aller Künste und die theoretischen Fächer des Wissens ergänzten sie. So ging es in Hagedorns *Betrachtungen über den gegenwärtigen Zustand der Künste in Sachsen* von 1763 bei Ende des Siebenjährigen Kriegs und angesichts von dessen fatalen Folgen um den Aufbau eines planmäßigen Unterrichts, der alle Zweige der hohen und angewandten Kunst umfassen und im Lande die unterschiedlichen Kabinette und Spezialkollektionen als Vorbildersammlungen einbeziehen sollte. In Sachsen führte dies bekanntlich zur Akademie in Dresden 1764 und den Zeichenschulen in Leipzig und Meißen. In Berlin war es der Freiherr von Heinitz, der systematisch freie und angewandte Kunst über Provinzialkunstschulen unter Aufsicht der Berliner Akademie verklammerte. Es ging um „Lehrlinge und Gesellen solcher Handwerker und Fabrikanten, die zu geschmackvollen Formen und Verzierungen ihrer Arbeiten des Unterrichts im Zeichnen oder in der Geometrie und Architektur bedürfen.“<sup>8</sup> Er separierte dies dann in Berlin mit der Verselbständigung in der Bauakademie.<sup>9</sup>

#### HOHE KUNST – TRENNUNG VON FREI UND ANGEWANDT

Gegenüber diesen nützlichen und praktischen Belangen einer Gesamtorganisation der gestaltenden Künste in Lehre und Ausbildung machte sich dann aber – in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – jener emphatische Kunstbegriff geltend, der dem Grundsatz der Lehrbarkeit der Kunst nach Norm und Form bleibend Grenzen zeigen sollte. Damit sollten die Weichen für eine Trennung von hoher und angewandter Kunst, für die Autonomie der Kunst und einen abgehobenen idealistischen Kunstbegriff gestellt werden, der die Kunstakademie des 19. Jahrhunderts in der

Hochkunst verharren ließ. Es kam zur Spannung zwischen Institution, Regelwerk und Lehre auf der einen sowie Begabung, Talent und dem, was unter wahrer und höchster Kunst verstanden wurde, auf der anderen Seite – die Fälle Asmus Jacob Carstens, Joseph Anton Koch, Philipp Otto Runge oder Caspar David Friedrich und schließlich Friedrich Overbeck und seine Freunde, die die Akademie in Wien verließen, sind nur zu bekannt.<sup>10</sup> Schule allein machte noch keinen Meister, zumal sich das, was man unter Kunst verstand, längst immer mehr und neuen Kriterien zu stellen hatte – Öffentlichkeit, Kritik und Markt jenseits alter Ordnungen von Hof und Kirche und eben dem genannten Anspruch Einzelner.

Es ist daher kennzeichnend, dass in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts Revision und Wiederbegründung einzelner Kunstakademien – hier seien nur Berlin, München und Düsseldorf benannt – gedanklich sehr stark von drei Aspekten geleitet wurden. Zum einen ging es um Talent und Bildung, zum zweiten um Strukturen, Inhalte und Ziele, und zum dritten um Folgen und Steuerung dieser Talente hinsichtlich ihres staatlich-gesellschaftlichen Nutzens. Als Max Joseph in München 1802 von der Akademie als „Staatsanstalt“ sprach,<sup>11</sup> mit Nutzen für Industrie und Handwerk, verließ er nur wenig später im Jahr 1806 dem Sinn für das Schöne und Erhabene mit der Berufung Johann Peter von Langers als Direktor festen Ausdruck. Was in Elementarklasse, Zeichenklasse, Theorie und schließlich in einer vierten höchsten Klasse praktischen Niederschlag finden sollte, ergänzt um Professuren für Bildhauerei, Baukunst, Kupferstich und Tier- und Landschaftsmalerei, das erhielt in der Konstitutionsurkunde von 1808 seine heute oft zitierte idealistische Begründung. Es war Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, der Sekretär der Münchner Kunstakademie, der die Diktion bestimmte – von „Erhöhung der Nationalgeschicklichkeit“ ist die Rede, vom „öffentlichen Dasein der Künste“ und einer Art des Unterrichts für den angehenden Künstler, „dass ihm ganz die Freiheit und Lebendigkeit erhalten werden, die besonders bei der Kunst so nothwendig und wesentlich ist“.<sup>12</sup> Strukturierte Aufbau- und Angebotslehre ja, aber Festlegung und Vorprägung nein. Die Meisterschule war nicht für Nachahmer da.

Auch der 1826 berufene Peter von Cornelius hatte schon vorher, anlässlich seiner Denkschriften für die Erneuerung der Akademie in Düsseldorf von der Erziehung zum Künstler zugleich als der zum Menschen, von „einer gewissen Allgemeinheit der Richtung“ und von einer „Pflanzschule“ gesprochen, bei dem „die Anstalt ohne weitere Ansprüche, darin einzugreifen unterlassen und dem Lebendigen seine Selbstgestaltung gönnen und überlassen“ muss, „sobald die Pflanzung im Leben anschlägt“ (2. Denkschrift 1821).<sup>13</sup> Sein dreistufiger Plan von der Zeichen- über die Natur- (oder Vorbereitungs-) zur Meisterklasse sollte von seinem Nachfolger in Düsseldorf, Wilhelm von Schadow, schließlich mit dem Reglement von 1831 übernommen, differenziert und zu einem Erfolgsmodell geführt werden. Zwischen Elementar- und Meisterklasse entschieden sich jetzt Weg und Entfaltung zu angewandter oder zu hoher Kunst, die vor allem in Berlin und Preußen zu einer Vielfalt schulischer Verzahnung führten. Man suchte damit Fehlsteuerungen, wie dem von Franz Kugler nachhaltig beschworenen „Pauperismus“ angesichts

steigender Frequenzen von Besuchern und Schülern auf Seiten der freien Kunst, zu begehen.<sup>14</sup> „Künstlerproletariat“ hieß dies dann 1857 bei Johann Heinrich Koopmann, Professor für Malerei nicht an der neuen Kunstakademie, sondern am Polytechnikum im badischen Karlsruhe, das sich der Ausbildung im Gewerbe widmete.<sup>15</sup> Von Elementaranstalten, Kunstschulen und Künstlerakademie handelte z. B. 1819 schon der Organisationsplan von Aloys Hirt in Berlin, und die systematische Ordnung von Zeichen-, Kunst- und Gewerbe- bzw. Gewerbeschulen war dann Anlass für eine Reihe von preußischen Denkschriften und Grundbestimmungen um die Mitte des Jahrhunderts. Es war Schinkel, der dabei früh von der Kunstakademie als einer großen „Staatswerkstatt“ sprach und den Übergang von der angewandten zur hohen Kunst im Gedanken der Werkstatt verankerte<sup>16</sup> – ein Gedanke, der dann die Auseinandersetzung zwischen Kunstgewerbe und Kunstakademie im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts in den öffentlichen Diskussionen ganz wesentlich bestimmen sollte.

Mehr noch, er war Folge einer Diskussion um Sinn- und Rangfragen der Kunst zwischen hoher und niederer Kunst, frei und angewandt, Akademie oder Werkstätte wie auch um das Selbstverständnis derer, die dort tätig wurden. Mehrheitlich war die Ausbildung an den Kunstakademien nach der Mitte des Jahrhunderts zunehmend von einer Neuorientierung geprägt. Der Unterricht wechselte jetzt stärker von der Nachahmung zur Erfindung der Kunst und von der Elementar- zur Komponier- und Meisterklasse, begleitet von theoretischen Fächern und praktischen Übungen in den einzelnen Gattungen, die der Talententwicklung die Richtung gaben – z. B. hin zu Porträt, Genre, Landschaft oder Stilleben. Nach wie vor stand die Gattung der Historienmalerei an der Spitze. Waren erstere privat und marktbestimmt, so war letztere der Inbegriff der hohen Kunst, die zwischen Poesie und historischem Ereignis für sittliche, staatliche und nationale Werte stand. Erwähnter Koopmann hielt sie für das A und O der Kunst und forderte in ihrem Namen eine Erneuerung der Kunstakademien im nationalen Sinn. Und aus München unter Ludwig I., zu Zeiten Friedrich von Gärtners als Haupt der Kunstakademie, verlautete schon in den vierziger Jahren: „Allen Studien und Arbeiten an unserer Akademie soll übrigens die historische Kunstrichtung zum Grunde liegen [...]“, um „nicht nur den Sinn für die Schönheit und den Geschmack an edlen Formen unter allen Ständen zu verbreiten, sondern auch durch ihre Werke das allgemeine Nationalbewusstsein, die Liebe zum Vaterland und die Achtung vor allem Hohen und Heiligen zu wecken, zu nähren, zu erhöhen“.<sup>17</sup> Das seit Carstens und dann seit der Romantik dominante unbekannte Meisterwerk, das Gute, Wahre, Schöne höchsten sittlichen Empfindens, gab die Richtung vor.

#### NEUE WEGE – AKADEMIE UND/ODER WERKSTÄTTE

Dennoch begann in diesen fünfziger Jahren eine Diskussion nicht nur um den Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, sondern auch um den der Kunstakademien, forciert durch zweierlei – eben die Frage einer zeitgemäßen Historienmalerei nebst Begründung einer nationalen Galerie, und, ausgelöst durch die Weltausstellung

in London 1851, die nach Rang, Eigenständigkeit und Ausbildung von Handwerk und Gewerbe als Gewerbekunst und Kunstgewerbe. Auch da ging es um nationale Geltung. Es war nicht nur Gottfried Semper, der als Architekt und Vertreter einer „Stoffwechseltheorie“ eine neue Einheit von Kunst und Handwerk, Wissenschaft und Industrie einforderte und der Professorenkunst der Kunstakademien den Kampf ansagte.<sup>18</sup> Auch in München hatte sich z. B. Wilhelm von Kaulbach, Historienmaler und Direktor, Mitte der sechziger Jahre gegen ein „Promemoria“ zu verteidigen, das die eben genannte Liaison an der Kunstakademie verlangte. Er wehrte als Alt-Cornelianer ab mit dem Bemerkten, dass es bei der „Pfleger der Kunst um ihrer selbst, um der Schönheit willen“ gehe, denn nur „wenn in ihr das Ideale Gestalt annimmt, kann sie zum Vorbilde für das Leben werden, die geläuterten Formen für die Gegenstände des Gebrauchs liefern, und veredelnd auf den Geschmack wirken“.<sup>19</sup> Zu einer Reform der Akademie, die Kunst und Industrie vermähle, könne er nicht raten.

Dennoch: Die Vorbilder- und Mustersammlung von einst, die mit Schinkel und Christian Peter Wilhelm Beuth in Berlin bereits angesprochen war, mündete bekanntlich binnen zweier Jahrzehnte in erste Kunstgewerbemuseen. Überall, von Wien, Berlin über Karlsruhe bis München, zog man mit Kunstgewerbeschulen nach, und der neuen Bewegung war nicht mehr Einhalt zu gebieten.<sup>20</sup> Ganz im Gegenteil, Fragen von Material und Technik sowie Malunterricht hielten Einzug in die Schulen hoher Kunst, die im Zuge internationalen Wettbewerbs und einer expansiven Öffentlichkeit von Ausstellungen, Markt und Kunstkritik unter enormem Reformdruck standen. Freilichtmalerei, Realismus und expressive Tendenzen näherten sogar hohe und angewandte Kunst einander an, sorgten für Parallelen und vor allem für Symbiosen im Kunstbetrieb, der gravierend im Umbruch war. Längst waren es nicht mehr die Akademiker, die wie einst das Sagen allein bei Ausstellungen hatten. Künstlerverbände und freie Künstlervereinigungen nahmen ihnen das Heft aus der Hand, um schließlich auch da mittels Sezessionen für Reformen zu sorgen. Hatte die Frage: „Akademie oder Werkstatt?“ durch die massiv anschwellende Kunstgewerbebewegung in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts bereits eine klare Richtung erhalten, so nahm der Gedanke einer Vereinigung von *Arts and Crafts* von William Morris bis zum Bauhaus schließlich klare Züge an. Das ist zur Genüge in aller Breite mittlerweile dargelegt.<sup>21</sup> Die *ars una*, die eine Kunst, war ganzheitliches Ziel, das die einseitig traditionell bestimmte hohe Kunst und ihre Bildungswege in den hergebrachten Kunstakademien zukunftsweisend überflügeln sollte – auch wenn nach wie vor die Akademien hoheitlich den Anspruch auf hohe Kunst vertraten und nur zögernd und eingeschränkt, wie in Düsseldorf mit Peter Behrens, Konzessionen an die angewandte Kunst machten. Aber es waren nicht zuletzt gelernte Maler, die mit der Vereinigung von Kopf und Hand, Entwurf und Werk neue Kunstschulkonzepte von Breslau über München bis Weimar verwirklichten oder sich parallel neben den nach wie vor klassischen Kunstakademien behaupteten. Das klangvolle Alphabet ihrer Namen reicht von Peter Behrens über Hans Poelzig und Richard Riemerschmid bis Henry van de Velde und Walter Gropius um und nach

der Wende des Jahrhunderts. Letzterer hat so gesehen mit dem Namen „Bauhaus“ programmatisch nur die Konsequenzen aus den voraus gegangenen Entwicklungen von freier und angewandter Kunst gezogen und beider Erziehungswege in eins geführt. Die Werk- und Einheitsschule stand als Reformmodell an deren Ende. Nur zur Erinnerung: Wilhelm Waetzoldt, der grundlegende „Gedanken zur Kunstschulreform“ in Preußen auf den Spuren seines Vorgängers im 19. Jahrhundert, Franz Kugler, verfasste, hatte dies einst in drei Punkten Anfang der 1920er Jahre zu Papier gebracht.<sup>22</sup> Er forderte: 1. Handwerkliche Vorbildung in der Meisterlehre als Grundlage für jede kunstgewerbliche oder freikünstlerische Ausbildung; 2. Einführung des gesamt künstlerischen Moments in die Erziehung durch möglichst enge Verbindung zwischen Anstalten für freie Kunst und solchen für angewandte Kunst; 3. Eingliederung der Architektenerziehung in den Rahmen des künstlerischen Erziehungswesens in Verbindung von Technischer Hochschule und Kunstakademie. Verzahnung und fließende Übergänge in den Instituten waren dabei unumgänglich.

#### FAZIT: ALTES NEU GEFASST?

Sieht man nun zurück und lässt die Entwicklung vom 18. Jahrhundert an Revue passieren, dann wird schnell deutlich: Freie und angewandte Kunst legten einen Weg zurück, der zeitbedingt gemeinsame Wurzeln, Parallelität, Trennung und Wiedervereinigung zur Folge hatte. Mit diesem *Cross-over* war aber zugleich ein Mix kreativen Gestaltens angelegt, der zwangsläufig die Ausbildungswege zur Kunst beeinflussen musste und experimentell miteinander vereinte, was sich früher in getrennten Bahnen vollzog. Ob Zeichenschule, Handwerkerschule, Kunstgewerbeschule, Werkkunstschule oder Kunstakademie, schließlich nicht zu vergessen die Architektorausbildung der ebenfalls aus dem Ingenieurwesen entstandenen (Poly-) Technischen Hochschulen: Die einstigen Filiationen und Separierungen aus gemeinsamen Wurzeln scheinen heute ähnlich neu-alte Allianzen und Symbiosen im modernen Begriffsgewand zu finden, das zwischen Architektur, Design, Medien und freier Kunst die Kreativkultur beschäftigt. Nomenklatur und natürlich auch die Inhalte mögen sich also vom 19. zum 21. Jahrhundert verändert und erweitert haben – wie es scheint sind aber die Probleme und Strukturen altbekannt, wenn nicht gar die alten. Wäre dem so, dann hätte die Künstlerausbildung damals wie heute jedenfalls nichts an Kontinuität verloren.

<sup>1</sup> Beispiele: „Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen“ – 1696/1996. *Dreihundert Jahre Akademie der Künste/Hochschule der Künste*, hg. von der Akademie der Künste und der Hochschule der Künste Berlin, Berlin 1996; Nicolaus Gerhart, Walter Grasskamp, Florian Matzner (Hg.), „... kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus...“. *200 Jahre Akademie der bildenden Künste München*, München 2008; *Die Geschichte der Kunstakademie Düsseldorf seit 1945*, hg. von der Kunstakademie Düsseldorf, Berlin 2014.

<sup>2</sup> Vgl. allgemein: Nikolaus Pevsner, *Academies of Art: Past and Present* [1940], Wiederausgabe: New York 1973; Ekkehard Mai, *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde*, Köln 2010.

<sup>3</sup> „Polizeischule oder Ort zum Herumsauen“, *DIE ZEIT*, Nr. 22, 21. Mai 2008, S. 47.

<sup>4</sup> Vgl. u. a. Carl Goldstein, *Teaching Art: Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge 1996.

- <sup>5</sup> Vgl. zuletzt Gudrun Valerius, *Académie Royale de Peinture et de Sculpture 1648–1793. Geschichte. Organisation. Mitglieder*, Norderstedt 2010; Christian Michel, *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1648–1793). La naissance de l'École Française*, Genf 2012.
- <sup>6</sup> Vgl. u. a. Hans Müller, *Die königliche Akademie der Künste zu Berlin 1696–1896*, 1. Teil: *Von der Begründung durch Friedrich III. von Brandenburg bis zur Wiederherstellung durch Friedrich Wilhelm II. von Preußen*, Berlin 1896; Ekkehard Mai, „Die Berliner Kunstakademie im 19. Jahrhundert. Kunstpolitik und Kunstpraxis“, in: Ekkehard Mai, Stephan Waetzoldt (Hg.), *Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich*, Berlin 1981, S. 431–479.
- <sup>7</sup> Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Leipzig 1773, S. 10ff.
- <sup>8</sup> Friedrich Anton Freiherr von Heinitz, „Reglement für die Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin“ [26. Januar 1790], in: Carl Ludwig Heinrich Rabe (Hg.), *Sammlung Preussischer Gesetze und Verordnungen*, Bd. 2: 1790–1794, § 23, Halle: Buchhandlungen des Hallischen Waisenhauses, 1816, S. 1–18, hier: S. 10.
- <sup>9</sup> Friedrich Anton Freiherr von Heinitz, „Reglement für die Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin“, [26. Januar 1790], § 23, abgedruckt in: Müller, *Die königliche Akademie der Künste zu Berlin 1696–1896*, op. cit., Anhang; Anna Teudt-Nedeljkov, „Die königliche Bauakademie: Zwischen Revolution und Reform: In Preußen entsteht das erste deutschsprachige Polytechnikum“, in: Karl Schwarz (Hg.), *100 Jahre Technische Universität Berlin 1879–1979*, Ausst.-kat., Berlin 1979, S. 58–80; Karl Schwarz (Hg.), *1799–1999. Von der Bauakademie zur Technischen Universität Berlin*, Ausst.-kat., Berlin 2000.
- <sup>10</sup> Vgl. u. a. Ekkehard Mai, *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde*, Köln: Böhlau 2010, S. 90f. und passim.
- <sup>11</sup> Ebd., S. 103.
- <sup>12</sup> Vgl. u. a. Schelling und die Akademie der Bildenden Künste, Schriftenreihe der Akademie der Bildenden Künste München, Band 6, München 2002, S. 71.
- <sup>13</sup> Friedrich Lau und Otto Most, *Geschichte der Stadt Düsseldorf*, Bd. 1, Düsseldorf 1921, S. 500; Frank Büttner, Peter Cornelius, *Fresken und Freskenprojekte*, Bd. 1, Wiesbaden 1980, S. 230.
- <sup>14</sup> Vgl. Franz Kugler, „Über den Pauperismus in der Kunst“ [1845], Wiederabdruck in: Franz Kugler, *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte*, Bd. 3, Stuttgart 1854, S. 553–558.
- <sup>15</sup> Johann Heinrich Koopmann, „Die deutschen Malerakademien“, in: *Deutsches Kunstblatt*, Jg. VIII, 1857, Nr. 21ff. Völlig beherrscht von der Zeitdiskussion über die Rolle der Akademien und einer Historienmalerei, die dem Nationalgefühl gerecht werden sollte, ziehen sich die Ausführungen über mehrere Nummern des Kunstblatts hinweg.
- <sup>16</sup> Vgl. Friedrich Eggers, „Denkschrift über eine Gesamt-Organisation der Kunst-Angelegenheiten“, in: *Deutsches Kunstblatt*, 30, 1851, S. 242.
- <sup>17</sup> Hauptstaatsarchiv München, MK 14 094, vgl. Ekkehard Mai, „Problemggeschichte der Münchner Kunstakademie bis in die zwanziger Jahre“, in: Thomas Zacharias (Hg.), *Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München*, München 1985, S. 103–177.
- <sup>18</sup> Vgl. z. B. Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Bd. 1: *Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, Frankfurt a. M.: Verl. für Kunst und Wissenschaft, 1860.
- <sup>19</sup> Hauptstaatsarchiv München, MK 14 094, vgl. Ekkehard Mai, „Problemggeschichte der Münchner Kunstakademie bis in die zwanziger Jahre“, op. cit., hier: S. 120.
- <sup>20</sup> Vgl. u. a. Barbara Mundt, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*, *Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 22, Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung, München 1974; Angelika Thiekötter, *Packeis und Pressglas. Von der Kunstgewerbebewegung zum Deutschen Werkbund*, Ausst.-Kat. zur Eröffnungsausstellung d. Werkbund-Archivs im Martin-Gropius-Bau in Berlin, Gießen 1987; Sibylle Wilhelm, *Kunstgewerbebewegung. Ästhetische Welt oder Macht durch Kunst?*, Europäische Hochschulschriften, Bd. 28, Frankfurt a. M. 1991.
- <sup>21</sup> U. a. Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius*, New York 1949; deutsch: *Wegbereiter moderner Formgebung. Von Morris bis Gropius*, a. d. Engl. übersetzt von Elisabeth Knauth, Hamburg 1957; Gerhard Bott (Hg.), *Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit*, Hanau 1977.
- <sup>22</sup> Wilhelm Waetzoldt, *Gedanken zur Kunstschulreform*, Leipzig 1921.