

Künstlergemeinschaften der Romantik

Peter Betthausen

Künstlergemeinschaften der Romantik

Lukas Verlag

Umschlagbild:

Peter von Cornelius: Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen.

Wandgemälde aus dem achteiligen Zyklus aus der Casa Bartholdy in Rom 1816–1817,
Fresko mit Tempera übermalt, 244 × 298 cm

(Foto: Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie / Fotograf: Andres Kilger)

© by Lukas Verlag

1. Auflage 2016

Alle Rechte vorbehalten

Lukas Verlag für Kunst- und Geistesgeschichte

Kollwitzstraße 57

D-10405 Berlin

www.lukasverlag.com

Satz: Jörg Hopfgarten

Umschlag: Lukas Verlag

Druck: Elbe-Druckerei Wittenberg

Printed in Germany

ISBN 978-3-86732-236-2

Inhalt

Einleitung

Rückblick	9
Begriffe (1)	12

Vom mittelalterlichen Handwerker zum akademischen Künstler

Klosterwerkstatt, Bauhütte, Zunft Handwerk	14
Die Kunstakademien	17
Italien und Frankreich	17
Preußen	19
Das Beispiel Carstens	23

Die Gemeinschaftsidee der Romantik

Schriftsteller und Philosophen	27
Bildende Künstler	29
Philipp Otto Runge	29
Johann David Passavant	32
Karl Friedrich Schinkel	34
Peter von Cornelius	36

Künstlergemeinschaften der Romantik

Begriffe (2)	41
Zweierfreundschaften	41
Künstler und Schriftsteller	41
Künstler und Künstler	46
Geschwisterpaare	54
Diskussions- und Erlebnisgemeinschaften	60
Die deutschen Künstler in Rom	60
Privatakademien	63
Familiengemeinschaften	74
Arbeitsgemeinschaften	89
Der Lukasbund	89
Die Werkstätten der Lukasbrüder	109

Nachwort

I42

Anhang

Anmerkungen

I52

Literatur- und Quellenverzeichnis

I68

Personenregister

I80

In memoriam Peter H. Feist

Einleitung

Rückblick

Diese Publikation ist meinem am 26. Juli 2015 verstorbenen Lehrer und Kollegen Peter H. Feist gewidmet. Aus einer Doktorarbeit (Promotion B) hervorgegangen, behandelt sie einen Aspekt, der, wie Feist sagen würde, »Kunstverhältnisse« der Zeit um 1800 in Deutschland. Die Idee dazu reicht bis in die 1970er Jahre zurück, als in der DDR die Kunst der Romantik salonfähig wurde. Nicht dass sie vorher unbekannt oder gar verboten gewesen wäre. In *Meyers Neues Lexikon*, das 1963/64 in Leipzig erschien, steht ein Artikel zur Romantik, der an Umfang und Sachkenntnis nichts zu wünschen übrig lässt; im sechsten Band findet man sogar das Stichwort »Nazarener«. Und ein Jahr später zeigte die Nationalgalerie (Ost) mit Gemälden und Zeichnungen aus eigenem Bestand und dem zahlreicher DDR-Sammlungen, aber auch mit Leihgaben aus Hamburg, Heidelberg, Posen, Prag und Leningrad, eine umfangreiche Ausstellung zur deutschen Romantik.

Doch vorläufig blieb es bei diesem Alleingang der Nationalgalerie und ihres Direktors Willi Geismeyer. In den 1960er Jahren hielten sich die Kulturpolitik von Partei und Regierung und auch weite Kreise der Gebildeten in der DDR noch an Goethe und dessen Sprachrohr in Kunstangelegenheiten Johann Heinrich Meyer, der 1816 in einem vielbeachteten Aufsatz im Namen der Weimarischen Kunstfreunde vor einer sich ausbreitenden »neudeutschen religio-patriotischen Kunst« gewarnt hatte.

Gemeint waren damit Caspar David Friedrich, Philipp Otto Runge und vor allem solche nazarenischen Romantiker wie Friedrich Overbeck, Franz Pforr und Peter Cornelius, deren am späten Mittelalter orientierte mystisch-christliche Symbolkunst Meyer grundsätzlich ablehnte. Als Richtschnur für eine seinem Zeitalter angemessene Kunst konnte, wie man auch anderswo damals dachte, nur die Antike mit ihrer »edlen Einfalt« und »stillen Größe« dienen.

Winckelmann und die Weimarischen Kunstfreunde standen in den 1950er/1960er Jahren als Leitbilder auch über dem Kunstschaffen der DDR, was sich nicht zuletzt darin zeigte, dass sich die gleiche Regelmäßigkeit, die dem Klassizismus stets eigen gewesen war, auch in der Gegenwartskunst wiederfand. Der rigide sozialistische Realismus der frühen DDR-Jahre war ein heimlicher Klassizismus.

Ein etwas entspannterer Zeitgeist kam mit der Honecker-Ära seit 1971 auf. Die Bedürfnisse des Individuums erfuhren jetzt allgemeine Anerkennung und Aufwertung. Die von Walter Ulbricht propagierte und mit harter Hand regierte »sozialistische Menschengemeinschaft« war obsolet geworden. Neue Spielräume eröffneten sich auch für die Kunsthistoriker, die, wie die Germanisten schon ein paar Jahre früher, endlich der Romantik die gleiche gesellschaftliche Würdigung verschaffen wollten, wie sie Klassik und Klassizismus zuteil wurde.

Der 200. Geburtstag von Caspar David Friedrich im Jahr 1974 kam da gerade recht. Im Dresdener Albertinum fand eine große Ausstellung zu Friedrich und seinem Kreis statt, und an der Universität in Greifswald trafen sich Kunsthistoriker aus dem In- und Ausland zu der von Hannelore Gärtner organisierten ersten Greifswalder Romantik-Konferenz, der zu DDR-Zeiten noch fünf weitere über Runge, Schinkel, Richter, Kersting und Lenné folgen sollten.

In seiner Eröffnungsrede in der Aula der Universität erklärte der Stellvertreter des Ministers für Kultur Werner Rackwitz, dass die Arbeiterklasse offen sei für alles »Unvergängliche der Menschheitskultur«, was nur bedeuten konnte: auch für die Romantik. Den Künstlern der DDR, denen er wie den Romantikern das Recht auf Individualität zugestand, empfahl er ein intensives Studium von Caspar David Friedrichs Landschaftsmalerei. Deren Beitrag zur Entwicklung des Realismus in der neueren Kunstgeschichte würdigte auch Peter H. Feist; ihre Aneignung bereichere außerdem unser künstlerisches Erbe und fördere zugleich »die Entfaltung und das Verständnis sozialistischer Gegenwartskunst«.

In den 1980er Jahren brauchte sich die Romantik-Forschung in der DDR nicht mehr fortwährend zu rechtfertigen. Sie wurde eigenständig und bezog nun auch die bis dahin als reaktionär gemiedenen Lukasbrüder und deren Mitstreiter, die sogenannten Nazarener, in ihr Tätigkeitsfeld ein. Als ihr reifstes Produkt erschien 1984 Willi Geismers umfassende Geschichte der Malerei der deutschen Romantiker, die, anknüpfend an die deutsche Forschungstradition der 1920er/1930er Jahre, zu einem Standardwerk geworden ist.

In diesem Umfeld wurde als Beitrag zu einer nun fast florierend zu nennenden Romantik-Forschung die nachfolgende Monographie begonnen. Dass sie sozialgeschichtlicher Art war und nicht von Künstlern und Kunstwerken handelte, war den »Kunstverhältnissen« geschuldet, einem von Feist in die marxistische Kunstgeschichtsschreibung eingeführten Begriff. Er sollte dort Schwachstellen überwinden helfen, vor allem jene von der Mehrheit der Kunsthistoriker als dogmatisch abgelehnte direkte Ableitung der Kunstgeschichte aus den Produktionsverhältnissen, wie sie angeblich auf Marx und Engels zurückging.

Die »Kunstverhältnisse« waren als ein Bindeglied zwischen der sozialökonomischen Basis der Gesellschaft und ihrem institutionellen und weltanschaulichen Überbau gedacht. Feist verstand, wie er 1988 in einem Vortrag darlegte, unter diesem Begriff, »jene Verhältnisse oder Beziehungen [...], in die Menschen zueinander treten in bezug auf die Produktion von Kunst wie auf den Zweck dieser Produktion, den Gebrauch von Kunst. Zu diesen Verhältnissen tätiger Individuen und Gruppen gehören, wie bei den Produktionsverhältnissen, auch die für sie erforderlichen Institutionen und »Apparate«, und sie sind in ihrer Beziehung zu den ideologischen Formen zu sehen, worin sich die Menschen der Verhältnisse und der Veränderungen der Verhältnisse bewusst werden«.

Wie sich Feist den Umgang mit den »Kunstverhältnissen« in der Kunstgeschichtsschreibung dachte, demonstrierte er exemplarisch in dem von ihm betreuten Band 1760–1848 der von 1981 bis 1990 bei E.A. Seemann in Leipzig erschienenen, leider

unvollendet gebliebenen, deutschen Kunstgeschichte. Die Basis-Überbau-Dialektik wurde ausdrücklich nicht in Frage gestellt, Begriffe wie »Klassencharakter« oder »Klassenkampf« kamen aber nicht mehr vor. Ohne seine Spezifik preiszugeben, war das Kunstgeschehen jetzt auf vielfältige und differenzierte Weise mit dem gesellschaftlichen Gesamtgeschehen verknüpft, wodurch teilweise überraschende Einsichten in die Entstehungsgeschichte der Moderne in Deutschland möglich wurden. Der Text, an dem auch Ulrike Krenzlin, Gisold Lammel und Thomas Häntzsche beteiligt waren, ist noch heute beachtenswert. Dieser neue methodologische Ansatz in der Kunstgeschichtsschreibung kam auch der Gegenwartskunst und der Kunstkritik zugute, da er einen undogmatischen, facettenreichen sozialistischen Realismus legitimierte.

Das am Ende der DDR aufgekommene neue »Paradigma kunstwissenschaftlicher Forschung« war auch mit vagen Hoffnungen verknüpft. Reformbedürftig und reformierbar schien in der Aufbruchstimmung der 1980er Jahre noch für viele Zeitgenossen nicht nur die kunstwissenschaftliche Theorie und Methodologie, sondern auch die DDR-Gesellschaft zu sein. Der Verfasser meint sich jedenfalls daran erinnern zu können, bei der Suche nach seinem Thema auch aus fachfremden politischen Erwägungen auf die »Kunstverhältnisse« und die »Künstlervereinigung« als zentrale Begriffe einer modernisierten marxistischen Kunstgeschichtsschreibung gekommen zu sein.

Dass es am Ende auf die Künstlergemeinschaften der Romantik hinauslief, hatte seinen Grund nicht zuletzt in der Tatsache, dass sich in jenen Jahren der Arbeitsplatz des Verfassers in der Alten Nationalgalerie, wo seit 1887 die Casa-Bartholdy-Fresken aufbewahrt werden, befand.

Das Thema war eigentlich so neu nicht. Seit den 1920er/1930er und wieder seit den 1970er Jahren ist, wenn man an die Arbeiten von Lehr, Grote, Pevsner, Gerstenberg sowie von Lankheit, Jensen, von Einem, Krapf und Wietek denkt, über Künstlervereinigungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts viel geforscht und geschrieben worden. Dabei lag der Schwerpunkt auf der Romantik und auf dem Lukasbund. Diese Einengung kam nicht von ungefähr, denn der Lukasbund war in der Tat diejenige romantische Künstlergruppe, welche die klarsten Konturen besaß, vor allem dank ihres relativ hohen Organisationsgrades und ihrer bedeutenden künstlerischen Leistungen. Es ließ sich aber nicht mehr übersehen, dass die Zahl der romantischen Künstlergemeinschaften viel größer gewesen war, als lange allgemein angenommen wurde. Eine Erweiterung des Gesichtskreises tat also Not. Nur wenig Beachtung hatte bis dahin auch die Vorgeschichte und das Fortleben der romantischen Gemeinschaftsidee im 20. Jahrhundert gefunden.

Für den gravierendsten Mangel hielt der Verfasser jedoch das Fehlen einer widerspruchsfreien Terminologie. Seine vorrangige Aufgabe sah er deshalb zunächst in der Aufstellung einiger Grundbegriffe. Anstelle des allgemein üblichen historischen Epochenüberblicks leitete er seinen Text mit einer Typologie der »Künstlervereinigung« ein, die zwar noch ausbaufähig war, sich bei der Erforschung der Geschichte der romantischen Künstlergemeinschaft aber bewähren sollte. 1992 hat sie den Weg in das Lexikon der Kunst von E. A. Seemann gefunden und kann in die überarbeitete heutige Fassung des Textes übernommen werden.¹

Begriffe (1)

Auf dem Prinzip der Freiwilligkeit beruhende Zusammenschlüsse von Künstlern – sie sollen »Künstlervereinigungen« heißen – sind eine Erscheinung der Neuzeit. Ihre Geschichte ist eng mit der bürgerlichen Umwälzung der Gesellschaft verbunden und reicht zurück bis ins 16. Jahrhundert, als in Italien die ersten Kunstakademien entstanden. Nach einer Phase der Stagnation und partieller Rückläufigkeit während des vollentfalteten Feudalabsolutismus trat sie am Ende des 18. Jahrhunderts aus ihrem Frühstadium heraus. Seit jener Zeit gehören Künstlervereinigungen zu den wesentlichen Strukturelementen moderner Kunstverhältnisse.

Zur Differenzierung von »Künstlervereinigung« als Oberbegriff soll zunächst das Unterscheidungsmerkmal der Größe herangezogen werden. Schon bei einem flüchtigen Blick fällt auf, dass es sowohl zirkelartige, zahlenmäßig kleine Gebilde als auch Großformen mit einigen Hundert Mitgliedern gibt.

Zu einer Künstlervereinigung des ersten Typs gehören natürlicherweise mindestens zwei Personen. Um die Grenze nach oben zu bestimmen, sind inhaltliche Aspekte zu berücksichtigen, in erster Linie die persönlichen Beziehungen. Solange solche nachgewiesen werden können, sollte man hier von »Künstlergruppen« sprechen, unabhängig von der Zahl der Mitglieder. Wie die Erfahrung lehrt, sind aber nur innerhalb einer Gruppe mit sehr begrenzter Mitgliederzahl persönliche Beziehungen möglich.

Große Künstlervereinigungen sind in der Regel Vereine oder Verbände. Persönliche Kontakte spielen zwischen ihren Mitgliedern keine oder eine nur untergeordnete Rolle. Sie sind für das Funktionieren des Ganzen nicht erforderlich und in diesem großen Rahmen auch nicht möglich. Die Angehörigen von Vereinen und Verbänden sind beliebig austauschbar; als Individuen treten sie nicht in Erscheinung.

Um für den Historiker handhabbar zu werden, ist eine weitere Untergliederung des Begriffs »Künstlergruppe« erforderlich. Im Hinblick auf die Romantik erscheint es sinnvoll, nach dem inneren Zusammenhalt zu fragen, denn es zeigt sich, dass dieser im Laufe des 19. Jahrhunderts starken Schwankungen unterworfen ist. Die auffällige Kohäsion des Lukasbundes und anderer romantischer Künstlergruppen gibt Anlass zu der Vermutung, dass es sich hier um eine für die Romantik typische Besonderheit handelt.

Die meisten Künstlergruppen der zweiten Hälfte des 19. und des 20. Jahrhunderts besitzen dagegen eine viel lockerere Struktur. Ihre Mitglieder sind relativ lose miteinander verbunden; hauptsächlich geht es ihnen um die Organisation gemeinsamer Ausstellungen. Es fehlen die starken emotionalen Beziehungen und das gemeinsame weltanschauliche Anliegen, die die Romantiker oder dann wieder die Künstler der »Brücke« auszeichnen.

Diese späteren Künstlergruppen, zu denen zum Beispiel die französischen Impressionisten, die deutsche Sezessionisten und die meisten Künstlerkolonien gehören, sollen »Kollektive« und jene der Romantiker »Gemeinschaften« heißen, wobei noch zwischen »Gemeinschaft« und »Bund« unterschieden wird. Letzterer zeichnet sich

durch einen relativ hohen Grad der Institutionalisierung aus. Besonders ausgeprägt hat sich dieser Typ im Lukabund.

Vom mittelalterlichen Handwerker zum akademischen Künstler

Klosterwerkstatt, Bauhütte, Zunft Handwerk

Das Modell für ihre Künstlergemeinschaften fanden die Romantiker im Mittelalter, von dem sie allerdings eine idealisierte Vorstellung hatten. »Es waren schöne glänzende Zeiten, wo Europa ein christliches Land war«, sagt Novalis in *Die Christenheit oder Europa*, »wo Eine Christenheit diesen menschlich gestalteten Welttheil bewohnte; Ein großes gemeinschaftliches Interesse verband die entlegensten Provinzen dieses weiten geistlichen Reichs. – Ohne große weltliche Besitzthümer lenkte und vereinigte Ein Oberhaupt die großen politischen Kräfte.«² In diese große, umfassende Einheit der mittelalterlichen Gesellschaft eingebunden und in ihr aufgehoben sahen sie den Künstler, dienend und für das Ganze Verantwortung tragend.

Dieser Mittelalterbegriff bedarf nicht mehr umständlicher Kritik, andererseits ist es keineswegs so, dass die Romantiker ihre Idee auf eine pure Fiktion gründeten. Wie differenziert man die früh- und hochfeudalen Kunstverhältnisse auch heute sehen mag, unberührt bleiben davon einige grundlegende, von den späteren bürgerlichen Zuständen sich deutlich unterscheidende Tatsachen. Richtig ist zum Beispiel, und dies ist ein wesentlicher Gesichtspunkt, dass der Künstler bis in die Renaissance nicht das gleichsam frei schwebende, den Launen eines anonymen Marktes ausgelieferte Individuum war, das er später wurde. Der freie Künstler bildete im Mittelalter die Ausnahme, das heißt, der Künstler-Handwerker der Romanik und Gotik war nur in den seltensten Fällen außerhalb des Verbandes der Klosterwerkstatt, der Bauhütte oder der Zunft tätig. Selbst wenn dies vorkam wie in Nürnberg, wo es vom 14. Jahrhundert bis 1596 keine Zünfte gab, oder in kleineren Städten, wo sich ihre Einrichtung für Künstler nicht lohnte³, vollzog sich mittelalterliche Kunstproduktion stets in einem kollektiven Rahmen und im direkten Kontakt mit dem Konsumenten.

Wie darf man sich nun die Organisation des künstlerischen Produzierens unter mittelalterlichen Bedingungen vorstellen – sei es das Schreiben und Illuminieren eines Textes, die Herstellung von Bildtafeln, Plastik und liturgischem Gerät oder den Bau einer Kirche? Die Beantwortung dieser Frage hat Einfluss auf die Beurteilung der Bemühungen der Romantiker um gemeinschaftliche Tätigkeit und auf deren historischen Stellenwert. Arnold Hauser meint zu Recht, dass »ein so kompliziertes Gebilde, wie es ein mittelalterlicher Kirchenbau war, [...] nicht [...] planlos entsteht und sich wie ein Kristall durch Ansätze vergrößert«. Uneingeschränkt kann man ihm aber nicht zustimmen, wenn er fortfährt: »Naiv und romantisch ist die Vorstellung, dass ein Kunstwerk bis in seine letzten Bestandteile die undifferenzierbare Schöpfung einer Gruppe sei und dass es keinen einheitlichen und bewussten, wenn auch veränderlichen Plan benötigte.«⁴

Gewiss wird nicht zu bestreiten sein, dass allen mittelalterlichen Kunstschöpfungen – und einem Bauwerk erst recht – ein Plan zugrunde lag, aber doch wohl keiner von der Art, wie sie, um bei der Baukunst zu bleiben, die Architekten seit der Renaissance entwarfen und von Handwerkern ausführen ließen. Der Spielraum eines Mönchsarchitekten, der in der Regel auch als Werkmeister fungierte – dessen Phantasie niemals Gefahr lief, allzu verschlungene Wege zu gehen und sich von der Praxis zu entfernen – war dagegen wesentlich geringer und weit mehr von allgemein anerkannten Modellen und Formeln begrenzt, so dass am Ende – und dies gilt für alle Künste – eher ein Kollektivwerk als eine individuelle Schöpfung entstand. Die aufgrund der besonderen Struktur der mittelalterlichen Feudalgesellschaft langwierige Stilentwicklung lebte nicht von individuellen Neuerungen, sondern kann nur als eine allmähliche, durch die Gesamtheit der künstlerisch Tätigen getragene Evolution verstanden werden.

Nicht viel anders war es in den hierarchisch organisierten Bauhütten, die seit dem 12. Jahrhundert entstanden. Zwar erhielt durch ihre Mobilität und den Zustrom von Kräften aus anderen Regionen zu den großen Dombauten der künstlerische Schaffensprozess eine stärkere Dynamik, so dass dem leitenden Architekten mehr Entfaltungsmöglichkeiten zuwuchsen, als sie der Mönchsarchitekt hatte. Letztlich war er aber ebenso in eine feste Tradition eingebunden und einer kollektiven Gestaltungsweise verpflichtet⁵, die durch strenge Hüttenordnungen gestützt wurde. Diese regelten nicht nur Ausbildung, Entlohnung, Einstellung und Entlassung, sondern auch Fragen der Moral, wirkten auf den künstlerischen Entscheidungsprozess ein und legten die Richtlinien fest, nach denen die individuellen Leistungen zur Einheit im vollendeten Werk geführt wurden.

Der auf Kooperation gegründete Geist der Hüttenordnungen schloss jeglichen Wettbewerb zwischen den Werkleuten aus. In der ältesten bekannten Ordnung, die 1390 in England erlassen wurde, heißt es ausdrücklich, dass niemand des anderen Werk herabsetzen dürfe, sondern rühmen solle, wenn es dies verdiene, sonst solle es gemeinsam verbessert werden.⁶ Solche Prinzipien waren ganz im Sinne der Romantiker, die in ihnen eine Alternative zum kapitalistischen Konkurrenzdenken sahen, das sie wegen seiner persönlichkeitsverförmenden Folgen verabscheuten.

Als im 14. Jahrhundert die Zeit der großen Kirchenbauten zu Ende ging, begann auch der Niedergang der Bauhütten. Die in ihnen vereinten Gewerke trennten sich und beschritten eigene Wege, vor allem die Bildhauer und Maler. Gefördert wurde dieser Prozess durch ein breiter werdendes Aufgabenspektrum. Eine dieser neuen Situation adäquate Organisationsform fand die aus dem Hüttenverband heraus tretende spätmittelalterliche Künstlerschaft in der Zunft, die fast so alt war wie die Bauhütten, für die bildenden Künstler aber bis dahin ohne Bedeutung gewesen war.

Anfangs waren die Zünfte eine Vereinigung auf freiwilliger Basis, später musste ihnen jeder Handwerker angehören. Sie entstanden überall dort, wo auswärtige Konkurrenz drohte, also meist in Städten mit weitreichenden Handelsbeziehungen. Neben dieser Schutzfunktion nach außen war es ein Hauptziel der Zünfte, alle Mitglieder auf dem gleichen ökonomischen Niveau zu halten. Um also zu verhindern, dass

einzelne Meister reicher wurden als andere und sich Monopolstellungen verschafften, wurde in den Zunftordnungen unter anderem die Zahl der Lehrlinge und Gesellen festgelegt. Außerdem war es verboten, Materialvorräte anzulegen sowie auf Lager zu produzieren. Großaufträge gingen meist an mehrere Werkstätten, und in Zeiten knapper Arbeit wurde auf ihre gerechte Verteilung geachtet. Diesem Egalitarismus im Produktionsbereich entsprachen die sozialen Absicherungen, welche die Zunft ihren Mitgliedern angedeihen ließ; wie die Unterstützung derjenigen, die unverschuldet in Not geraten waren, und die Fürsorge für Witwen und Waisen.

Es muss nicht erläutert werden, dass diese Prinzipien im schroffen Gegensatz zum kapitalistischen Profit- und Konkurrenzdenken standen, das die Romantiker ablehnten, wenngleich es erst dessen Anfänge waren, mit denen sie konfrontiert wurden. In ihren Schriften lassen sich zahlreiche Stellen finden, die, ohne dass man genau sagen könnte, welche konkreten Erfahrungen dort eingegangen sind, dieselbe kooperative Gesinnung zum Ausdruck bringen, die das Zunftwesen kennzeichnete.

Es war auch ein Grundsatz der Zünfte, nicht mehr Lehrlinge auszubilden, als der Arbeitsmarkt verkraften konnte – im Unterschied zu den modernen Kunstakademien, die sich um das spätere Schicksal ihrer Zöglinge nicht kümmerten. »Die Zahl der Schüler wird immer größer, und es ist nicht wohl abzusehen«, sagt Caspar David Friedrich, »wie diese Menschen in der Folge alle ihren Unterhalt finden werden, gesetzt auch, es würde ein jeder geschickt in seinem Fache, was doch wohl nicht anzunehmen ist.«⁷

Und immer wieder findet man im romantischen Schrifttum Ermahnungen zu solider Arbeit. Friedrich Schlegel fordert: »Die Stümperei soll nichts mehr gelten.«⁸ Auch Karl Friedrich Schinkel möchte zurück zu alter Solidität und der »liederlichsten Ausführung«⁹ ein Ende machen – ganz im Sinne des Zunftgebots, nur ehrliche und gute Arbeit an den Besteller abzuliefern. Beide übersahen freilich dabei, dass dieses Gebot in erster Linie einen ökonomischen Zweck hatte; es sollte verhindern, dass sich einer durch Pfusch und Verwendung von billigem Material Vorteile verschaffte und dadurch die Balance innerhalb der Zunft störte.

Auf die Dauer waren die Zünfte mit ihrer den freien Wettbewerb behindernden und den Markt abschließenden Wirtschaftsweise jedoch nicht imstande, die Ausbildung frühkapitalistischer Kunstverhältnisse zu verhindern. Es setzte eine Entwicklung ein, an deren Ende sich die Romantiker sahen und mit der sie sich nicht mehr identifizieren konnten, in der sie aber verwurzelt waren.

Ein erster Schritt in diese Richtung war das Aufkommen eines neuen Künstlertyps, der zwar noch durch viele Fäden mit der Zunft zusammenhing, der ihr aber bereits entwachsen war: der sogenannte Künstler-Unternehmer. Man findet ihn zuerst in Italien, wo sich die Künstlerschaft das ganze Mittelalter hindurch eine größere Unabhängigkeit gegenüber den Zünften bewahren konnte als nördlich der Alpen. Der Künstler-Unternehmer unterschied sich vom traditionellen Zunftmeister dadurch, dass er bei Großaufträgen wie Altären andere Werkstätten mit Zuarbeiten beauftragte und auf diese Weise sich eine exponierte ökonomische Stellung verschaffte, die mit dem traditionellen Zunftwesen nicht mehr zu vereinbaren war. Der Künstler-Unternehmer entwickelte darüber hinaus eine neue Einstellung zum Werk.

Seine relative Unabhängigkeit und die durch seine Monopolstellung zunehmende Arbeitsteilung versetzten ihn in die Lage, sich auf den Entwurf und die Angleichung der von verschiedenen Händen ausgeführten Einzelelemente zu konzentrieren. Diese Entfremdung eines Teils der Künstlerschaft von der praktischen Ausführung setzte einen Differenzierungsprozess in Gang.

Der Erfinder oder Entwerfer trennte sich vom Ausführenden oder anders ausgedrückt: Der Künstler löste sich vom Handwerker. Aus der verhältnismäßig homogenen mittelalterlichen Handwerkerschaft begann der moderne Künstler, der sich selbstbewusst als ein Intellektueller begriff, herauszutreten. Deutliches Symptom dieses Vorganges war die Künstlersignatur, die am Ausgang des Mittelalters quantitativ deutlich zunahm und eine neue Funktion erhielt. Gewiss wies sie das Werk auch weiterhin als das Produkt einer bestimmten Werkstatt aus, für die der Name des Meisters stand, doch zunehmend meinte sie diesen Meister als den geistigen Urheber, den Erfinder; was außerdem bedeutete, dass der Gebrauchswert des Werkes, seine Bestimmung und Funktion, hinter seinen spezifisch künstlerischen Eigenschaften zurücktrat; das Ästhetische erhielt einen eigenen Wert. Was den Konsumenten zukünftig vor allem interessierte, war weniger das materielle Objekt, der Altar für eine bestimmte Kirche oder das Gerät für einen bestimmten liturgischen Zweck, sondern das Kunstwerk als geistige Leistung eines individuellen Künstlers.

Dieser hier gerafft dargestellte Prozess verlief sehr allmählich, vor allem in Mittel- und Westeuropa, wo sich die Zünfte bis zum Ende des 18. Jahrhunderts Geltung zu verschaffen wussten. Albrecht Dürer in Nürnberg und Lucas Cranach der Ältere in Wittenberg waren Ausnahmen. Ihr Status und Selbstverständnis können nicht als repräsentativ gelten. Auch in Italien gaben sich die Zünfte nicht so schnell geschlagen, wie der in die Annalen eingegangene Rechtsstreit zwischen der Genueser Malerzunft und dem Maler und Kunstschriftsteller Giovanni Battista Paggi im Jahr 1590 zeigt.¹⁰ In Frankreich verteidigten die Zünfte ihre angestammten Rechte besonders zähe. Erst das resolute Eingreifen der absolutistischen Staatsgewalt konnte ihren Widerstand brechen. Die besondere Langwierigkeit dieses Wandels in ihrem Lande hat sicherlich dazu beigetragen, dass die deutschen Romantiker das frühe 16. Jahrhundert als zum Mittelalter gehörend ansahen; zu dieser Zeit war für sie die Gesellschaft noch intakt und tauglich als Modell einer von ihnen erträumten neuen sozialen Ordnung.

Die Kunstakademien

Italien und Frankreich

Der nach Unabhängigkeit strebende Künstler des ausgehenden Mittelalters fand einen Verbündeten in dem sich formierenden absolutistischen Adel. An den Höfen lebte jenes Publikum, das das Kunstwerk als ein Objekt ästhetischen und intellektuellen Genusses zuerst zu schätzen wusste. In Italien, wo jener Emanzipationsprozess am frühesten einsetzte, waren dies die sich seit dem 14. Jahrhundert in den großen Städten bildenden Dynastien. Sie hatten die Macht, ihre Künstler vor den Sanktionen der Zünfte zu schützen und schließlich deren Ausbildungsmonopol zu brechen. Dies

geschah am wirksamsten dadurch, dass die Repräsentanten dieser Adelsgeschlechter das Protektorat über die sich bildenden Kunstakademien übernahmen, in denen sich die nachmittelalterliche Künstlerschaft organisierte.

In unserem Zusammenhang von besonderem Interesse sind die Vorläufer der Kunstakademien, denn man kann sie als die ersten Künstlervereinigungen überhaupt bezeichnen. Dazu gehören die Accademia Leonardi Vinci in Mailand – wenngleich diese, wie Pevsner gezeigt hat¹¹, eher eine informelle Vereinigung von Künstlern, Wissenschaftlern und Amateuren war –, die Schule um den Bildhauer Bertoldo im Palast Lorenzo de' Medici und zwei Künstlergruppen um den Bildhauer Baccio Bandinelli in Rom und Florenz. Letztere sind durch zwei Kupferstiche – einer von 1531, der andere wohl um 1550 entstanden – belegt.¹² Der Versammlungsort ist anscheinend jedesmal die Werkstatt Bandinellis, in der Künstler unterschiedlichen Alters gemeinsam schaffen und miteinander diskutieren. In die Augen springt der zwanglose Charakter der Zusammenkünfte und das fast freundschaftliche Nebeneinander der Personen. Dies alles deutet auf den Gemeinschaftscharakter der Gruppe hin, die frei von den Zwängen des traditionellen Kunstbetriebes eine neue Art des Umganges mit sich selbst und der Kunst versucht. Alle zeichnen und geben dadurch zu erkennen, dass sie den Bruch mit dem mittelalterlichen Handwerker und seinem Kunstverständnis bereits vollzogen haben und sich als Künstler neuen Typs, als Akademiker, betrachten. So lautet denn die Inschrift des Stichs von 1531 nicht zufällig: »Accademia di Baccio Brandin in Roma in luogo detto Belvedere MDXXXI«. Der hier praktizierte Gemeinschaftsgeist blieb einer der Grundelemente des Akademismus bis ins 19. Jahrhundert. Allerdings klafften, wie wir noch sehen werden, Idee und Wirklichkeit bald auseinander.

1563 wurde auf Initiative Giorgio Vasaris in Florenz die erste Kunstakademie gegründet, die man als eine in Ansätzen staatliche Institution bezeichnen kann. Cosimo I. de' Medici, ihr Schirmherr, gewährleistete mit der ihm zu Gebote stehenden politischen Macht ihr Dasein unter Kunstverhältnissen, die immer noch von den Zünften beherrscht wurden, und bediente sich ihrer fortan bei der Verwirklichung seiner Kunstpolitik. Wie alle späteren Kunstakademien verfolgte die Florentiner Accademia del Disegno, wie sie genau hieß, zwei Hauptziele: Vereinigung der progressiven künstlerischen Kräfte zu einer Interessenvertretung, die gleichzeitig Kommunikationsforum war, sowie Ausbildung des künstlerischen Nachwuchses. Beides gehörte untrennbar zusammen, denn die sich konstituierende freie Künstlerschaft konnte ihren Fortbestand nur sichern, wenn es gelang, die Lehre unter ihre Kontrolle zu bringen und darin neue Akzente zu setzen, indem die theoretischen Fächer wie Geometrie, Perspektive und Anatomie sowie das Zeichnen nach der Antike und dem Modell Priorität erhielten.

Nach mehreren Fehlversuchen folgte 1577, dank der Bemühungen von Federico Zuccari und Papst Gregor XIII., die Gründung der Accademia di San Luca in Rom, die jedoch zunächst bedeutungslos bleiben sollte. Bis ins 18. Jahrhundert war sie eigentlich nur ein Zirkel von Künstlern – in dem allerdings Gäste aus ganz Europa willkommen waren –, die in der Werkstatt eines von ihnen oder im Hause eines

Mäzens zusammenkamen, um dort nach dem Modell zu zeichnen.¹³ Die Ausbildung des Nachwuchses spielte nur eine untergeordnete Rolle.

Während in Italien also die politische Kraft fehlte, die in der Lage gewesen wäre, eine zentralgelenkte Kunstschule zu etablieren¹⁴, verlief die Entwicklung in Frankreich zielstrebig, obwohl dort die Zünfte eine stärkere Position innehatten. Bis ins 17. Jahrhundert erhielten sie ihre Rechte immer wieder neu verbrieft. Sie konnten aber nicht verhindern, dass die italienischen Ideen Anhänger fanden und sich eine Opposition bildete, die für die Gründung einer Akademie eintrat, allerdings bei diesen Bemühungen zunächst nicht die Unterstützung der königlichen Hofmaler fand; denn diese waren mit ihrer materiellen Lage und der Reputation, die sie genossen, durchaus zufrieden. Erst als die Zünfte 1646 beim Parlament eine Beschneidung der Rechte der Hofmaler forderten und damit teilweise Erfolg hatten, bildete sich eine geschlossene Front, der es, angeführt von Charles Lebrun, 1648 gelang, eine staatliche Kunstakademie, die diesen Namen verdiente, zu gründen. Einige Jahre wogte der Kampf noch hin und her, aber schließlich sorgte Finanzminister Colbert dafür, dass, soweit es das Zeichnen nach dem Modell und die theoretischen Fächer betraf, die Akademie das Unterrichtsmonopol erhielt; Zeichenzirkel in privaten Ateliers wurden deshalb verboten. Die technische Ausbildung fand wie in Italien auch weiterhin außerhalb der Akademie statt.

Bezeichnend für die Pariser Kunstakademie ist die Tatsache, dass sie sich vor allem zu einer Ausbildungsstätte entwickelte. Unter den Bedingungen eines vollentfalteten Feudalabsolutismus, der alle Institutionen in seinen Machtapparat eingliederte, musste der akademische Gemeinschaftsgedanke in den Hintergrund treten. Im Interesse dieser Politik lag eine disziplinierte Künstlerschaft, die sich auf eine allgemeinverbindliche Doktrin festlegte und diese in der Lehre vermittelte.

Der französische Akademiker war frei von den Restriktionen der mittelalterlichen Zunftordnung und zudem materiell abgesichert. Und er hatte eine Organisation erhalten, in der er mit seinesgleichen umging. Im Grunde war er aber vom Regen in die Traufe geraten. Pevsner geht so weit zu sagen: »While apparently combating the medieval conception of the guild, a system was substituted which left less of the really decisive freedom to the painter and sculptor than he had enjoyed under the rule of the guild, and infinitely less than had been his under the privileges of the previous French kings.«¹⁵

Preußen

Nach diesen kursorischen Ausführungen zu den italienischen und französischen Kunstakademien empfiehlt sich nun ein Blick auf die Verhältnisse in Preußen. Die Berliner Kunstakademie, deren Geschichte unter dem Gesichtspunkt der akademischen Gemeinschaftsidee besonders aufschlussreich ist, wurde 1696 als erste ihrer Art in Deutschland von Kurfürst Friedrich III., seit 1701 König Friedrich I. von Preußen, gegründet. Wie Arnold Houbraken mitteilt¹⁶, hat in den 1680er Jahren in Berlin eine Art Privatakademie nach italienischem Muster existiert; eine breite Front von Künstlern, die eine Akademie anstrebten, gab es aber zweifellos nicht. Es handelte