

Treibhaus, Kunststall oder Hospital?

Die Kunstakademie und ihr Verhältnis zur zeitgenössischen Kunst

Kai-Uwe Hemken

Die Wächter der wahren Tradition in der Kunst ist die Akademie der schönen Künste: um unserer Kunst gewisse Regeln zu geben und sie rein zu halten. Die erste Regel und zugleich das absolute Maß der schönen Künste und der Malerei, welche die höchste und freieste Kunst ist, ist ihre Reinheit.¹

Mit diesem unzweideutigen Postulat rief Ad Reinhardt die Akademie zu Hilfe, um öffentlich für ein Reinheitsgebot der Kunst erfolgreich zu streiten. Vermutlich hatte der amerikanische Künstler die Machenschaften des modernen Kunstbetriebs im Blick, der im Zuge einer Existenzsicherung der Kunst in der modernen Industriegesellschaft vielfältige Formen der ‚Anbiederung‘ entwickelt hatte. Reinhardt, der im Anschluss an die erwähnte Funktionsbestimmung der Kunst gleich zwölf Regeln für eine ‚reine Kunst‘ aufstellte, ist trotz der noch näher zu erläuternden Radikalität seiner Äußerungen kein Einzelfall in der Geschichte des spannungsgeladenen Verhältnisses von Kunst und Akademie. Besieht man sich den Verlauf der Institutionsgeschichte, so ist spätestens mit der Ankunft der Moderne in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Bildungseinrichtung ‚Kunstakademie‘ ins Visier der Künstlerschaft geraten. Konträr zu Reinhardts Hilferuf – gerichtet an die Kunstakademie – sah sich Gottlieb Schick um 1800 genötigt, mit der Kunstakademie verbal abzurechnen: „Diese Kunstställe, diese Treibhäuser, erfordern noch zu ihrem Unterhalte große Summen Geldes, welche zwar viele geistesarme Künstler ernähren, der wahren Kunst aber keine Hilfe leisten, ja vielmehr sie unterdrücken.“² Die ‚wahre Kunst‘, wie sie Schick als Zielpunkt indirekt entwirft, scheint auf dem Boden der Autonomie zu wachsen, ein größtmögliches Maß an Kreativität und Experimentierfreudigkeit aufzuweisen und nur innerhalb des freien Marktes zu gedeihen. Die Kunstakademie hingegen erscheint für Schick als Reglementieranstalt, die als Hort für nur mäßig talentierte Kunstschaffende fungiere:

¹ Ad Reinhardt: Zwölf Regeln für eine neue Akademie, zit. nach: Westkunst, Ausst.-Kat. Köln 1981, S. 209

² Gottlieb Schick in einem Schreiben an Schelling, zit. nach: Gisold Lammell: Kunst im Aufbruch. Malerei, Graphik und Plastik zur Zeit Goethes, Stuttgart/Weimar 1998, S. 138

[...] diejenigen Künstler, welche sehen, dass ihr Talent nicht hinreicht, um sich durch ihre Kunst Ehre und auch Brod zu verschaffen, trachteten darnach, in ein solches Hospital aufgenommen zu werden, um so mit wenig Mühe und guter Besoldung nebst dem süßen Professorentitel ein recht bequemes Leben zu führen.³

Damit scheint in der Entwicklungsgeschichte der Kunstakademie ein negativer Höhepunkt erreicht zu sein, der vor dem Hintergrund massiver gesellschaftlicher Umwälzungen zu erklären ist: War die Öffentlichkeit des 16. und 17. Jahrhunderts, die als Sattelzeit der Kunstakademien gelten kann, noch vornehmlich vom Hof, von den Zünften (Stadt) und vom Klerus bestimmt, und entwickelte sich zu diesem Zeitpunkt erst noch zaghaft eine diskursive Öffentlichkeit, so zeigte sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts eine äußerst sprunghafte und dynamische Entfaltung jener Öffentlichkeitsstruktur, wie sie heutzutage geläufig ist. In dieser Zeit laufen verschiedene bekannte, aber modifizierte und neue Stränge zusammen, die die gesamte Kunstöffentlichkeit in ihrer Erscheinung und Struktur, ihren Wirkmechanismen und Normen neu definierten. Im Kunstgeschehen jener Zeit traten neben dem Hof- und Zunftgeschehen die Kunstakademie, die Kunstkritik, die Wissenschaft und Kunstphilosophie und das Publikum als kategoriale Größe hinzu, die das Erscheinungsbild des Umgangs mit Kunst maßgeblich verändern sollten. Mit der Gründung der Kunstakademie ‚Académie royale de peinture et de sculpture‘ in der französischen Hauptstadt im Jahre 1648 strebte der absolutistische Hof nicht nur nach einer Steuerung der Künftlerausbildung, Theoriebildung und Kunstproduktion, sondern auch des gesamten Ausstellungswesens. Denn es war ein wichtiges Multiplikationsinstrument von jenen Gestaltungsstatuten, die man von offizieller Seite als allgemeinverbindlich wertete. Letztlich zielte der französische Staat auf eine Monopolstellung im Kunstbetrieb, die alle genannten Felder betraf.

War solcherlei Ansinnen – bezogen auf die Kunstproduktion und -ausbildung – auch mit der erstmaligen Einrichtung dieser Ausbildungsinstitution in Italien Ende des 15. Jahrhunderts⁴ verbunden, wobei man allerdings zunächst verstärkt eine Pflege der Sprachkultur und zwar im Regionalen beabsichtigte, so war das Ausmaß der Steuerung des Kunstbetriebs in Paris unweit größer. Die schließlich rigiden Vorgaben einer qualitativ wertvollen Kunst, wie sie durch die Kunstakademie späterhin nach einem eigens erstellten Kriterienkatalog definiert wurde, sollten eine landesweite Omnipräsenz und Omnipotenz erhalten. Dass dies nicht ohne weiteres in der Öffentlichkeit akzeptiert wurde, zeigen die über ca. 200 Jahre andauernden Kontroversen zwischen konservativen und progressiven Kräften in der Kunstszene Frankreichs, auch wenn sich zwischenzeitlich durch die

³ Ebd.

⁴ Als renommiertes Beispiel kann geltend: Accademia di San Luca, gegründet 1577 in Rom. Vgl. zur Kunstakademie um 1800 besonders: G. Lammel: Kunst im Aufbruch. Malerei, Graphik und Plastik zur Zeit Goethes, Stuttgart/Weimar 1998.

französische Revolution 1789 ein anderes Staatssystem etablieren sollte. Nicht zuletzt galt für den französischen Hof wie auch für die Revolutionsregierungen der Nachfolgezeit die Kunst als zentrales Repräsentationsmittel auf nationaler wie internationaler Ebene. Die dauerhaft geführten öffentlichen Kontroversen im Kunstgeschehen von Paris erwachsen durch die Inhaltlichkeit und stete Wiederkehr zentraler letztlich gesellschaftskritischer Fragestellungen zu einem Diskurs, der zwar schon im 17. Jahrhundert seinen Anfang nahm, jedoch erst im 18. und 19. Jahrhundert sich vollends entfalten sollte: Denn hier wurde öffentlich der Stellenwert und die Wirkmächtigkeit der betroffenen Kunstinstitutionen, des Ausstellungswesens, der Künstler, der Kunstkritik und des Publikums kritisch diskutiert und bisweilen in Stellvertretung für das gesamte politische System infrage gestellt. Dieser Diskurs wurde nicht nur abstrakt in Gazetten ausgetragen, sondern fand einen zentralen Austragungsort in den Salonausstellungen, die von der Akademie juriiert und ausgerichtet wurden. Es ist diesen Salonausstellungen zu verdanken, dass die Kunstkritik, das Publikum, die Künstlerschaft und die Kunstproduktion, seine Institutionen (inklusive kuratorischer Handlungsweisen) und schließlich das allgemein verbindliche Kunstverständnis als Themenstellungen eines lang anhaltenden Diskurses galten, in dessen Zuge die öffentliche Sphäre zur Verhandlung und Definitionen dieser Entitäten genutzt wurde und sich durch eine beharrliche Diskurspraxis Strukturen einer modernen Öffentlichkeit bildeten.

Ende des 18. Jahrhunderts ist schließlich ein regelrechter Boom an Neugründungen an Kunstakademien, die sich zu einer Reihe von bereits seit dem 16. Jahrhundert präsenten künstlerischen Ausbildungsstätten hinzu gesellten, zu beobachten. Diese Multiplikation von staatlichen Kunstausbildungsstätten ist zugleich als Indiz zu werten, dass die politische Führung offenbar an einer massiven Steuerung der Kunstentwicklung interessiert war. Dieser Aspekt ist noch komplexer, bedenkt man, dass die Kunstakademien die Künstler aus ihren qualitativ wie konzeptionell individuellen Ausbildungskontexten (Zunft, Werkstatt, Atelier) herauslösten und damit nicht nur die künstlerische Ausbildung im Dienste des Hofes homogenisierten und steuerten, sondern diese zugleich einem verbindlichen Kanon an Qualitätskriterien unterstellten: Folgt man den Statuten eines damaligen Cheftheoretikers der Kunstakademien, so hatte sich der Akademieünstler einem Kanon (*decorum*) zu fügen, der als allgemeinverbindliche Übereinkunft deklariert wurde, und seinen Individualstil (*maniera*) aufzugeben, wie Joseph Anton Koch bezüglich seiner Akademieausbildung in Karlsruhe lauthals negativ räsionierte:

Kai-Uwe Hemken: Treibhaus, Kunststall oder Hospital?

Man wollte mich nicht zu einem bilden sondern einen bloßen Handwerker aus mir mache, so eine Maschine, welche man thierisch leiten muß. [...] Ich wurde wegen meinem Freyheitssin öffentlich verspottet.⁵

Noch deutlicher brachte es Friedrich Overbeck in einem Brief an seinen Vater aus dem Jahre 1808 zum Ausdruck:

Das sklavische Studium auf den Akademien führt zu nichts. Wenn seit Raphaels Zeiten [...] kein Historienmaler mehr gewesen ist, der so das rechte gefunden hätte, so ist nichts Andres schuld daran, als die trefflichen Akademien. Man lernt einen vortrefflichen Faltenwurf malen, eine richtige Figur zeichnen, lernt Perspektive, Architektur, kurz alles, und doch kommt kein Maler heraus.⁶

Als Folgeerscheinung der zweifelhaften Stellung der Kunstakademie, die sich – ausgestattet mit ausreichenden Finanzen – mit seinem normativen Selbstverständnis unter anderem durch die Kunstaussstellung zu inszenieren wusste und auf diesem Wege rasch an Akzeptanz gewann, ist die Zweiklassenstruktur der allgemeinen Künstlerschaft zu vermehren. Der Akademiekünstler genoss mit seiner Aufnahme die unangefochtene offizielle Anerkennung, konnte er doch den hohen normativen Ansprüchen der selbsternannten Gralshüter eines eigenhändig deklinierten und als gemeinverbindlich ausgerufenen künstlerischen Kanons entsprechen. Der hohe Status des Akademiekünstlers stand dem Gros der ‚Nichtakademiker‘ in der Kunstszene gegenüber, die mit dem Manko der Ablehnung und offizieller Verweigerung von höheren Weihen der Kunstakademie an die Öffentlichkeit treten konnten. Diese Deklassierung, die wohl die Mehrheit der Künstlerschaft ereilt hatte, führte zugleich zu einer Selbststilisierung als Außenseiter, als Genie und schließlich zu einer Potenzierung des Individualstils, der nicht bei dem Malstil stehen blieb, sondern die gesamte Lebensführung des Künstlers, seinen öffentlichen Habitus und sein damit demonstrierten Existenzentwurf betraf.

Diese Entwicklung war jedoch nicht monokausal etwa der Kunstakademie anzulasten, sondern war Teil einer neuen Öffentlichkeitsstruktur, von der auch der Kunstbetrieb betroffen war. Denn die Selbststilisierung des Künstlers war nicht nur als Selbstbehauptungsgeste gegenüber dem Akademiekünstler erforderlich, sondern war der Ersatz für eine Sozialkompetenz des Künstlers, die nicht mehr in einer direkten Kontaktnahme zur Geltung kommen konnte. Das vorausgehende sogenannte Patronagesystem sah einen persönlichen Kontakt von Auftraggeber und Künstler vor, der sich im Zuge solcher Begegnungen hinsichtlich seines künstlerischen Vermögens, seiner Bildung und Gesprächskompetenz zu beweisen hatte. Der Wegfall des direkten Kontaktes zwischen Patron und Künstler wurde

⁵ Joseph Anton Koch: An meine ehemaligen Vorgesetzten. Zit. nach: G. Lammel: Kunst im Aufbruch, S.136.

⁶ Overbeck zit. nach G. Lammel: Kunst im Aufbruch, S. 318.

nicht nur durch die staatliche Monopolisierung der künstlerischen Ausbildung und Präsentation in Gestalt der Kunstakademien bewirkt, sondern gleichermaßen durch eine Transformation der Wirtschaftsstruktur. Anstelle der persönlichen Begegnung tritt in diesem Zuge eine Anonymisierung, die das betreffende Personal nunmehr als Künstler und Käufer und nicht mehr als Künstler und Auftraggeber bezeichnen lässt. Die Kaufentscheidung wurde in solcherlei ‚modernisierten‘ Marktstrukturen sowohl vom individuellen Interesse und Geschmack als auch von abstrakten Qualitätskriterien getragen. Die Kriterien für Qualität wären im Sinne der Marktprinzipien der allgemeinverbindliche Kanon der Kunstakademien, die Nachfrage im Verhältnis zum Angebot und die damit zusammenhängende Selbstinszenierung des Künstlers in der Öffentlichkeit. Denn der Wegfall der Sozialkompetenz des Künstlers im Rahmen einer persönlichen Auftragsaufgabe wurde durch ein übersteigertes Habitus in der Öffentlichkeit ersetzt. Möglichkeiten für eine öffentliche Inszenierung waren zufällige Begegnungen im städtischen Alltagsleben oder konkrete Anlässe wie Feiern und Kunstausstellungen. Im Falle der zufälligen Begegnungen traten offenkundig Irritationen auf, wenn der Gesprächspartner des Künstlers nicht entscheiden konnte, ob der Künstler seine eigene (personale) Identität oder lediglich eine Rolle (soziale Identität) spielt. Mit dieser nicht selten auftretenden Irritation wurde das Muster der Selbstinszenierung des Künstlers potenziert und zugleich der Grundstein für eine elementare Unterscheidung von individuellen Existenzentwürfen und Identitäts-konstruktionen (nicht nur) in der Kunst der Moderne gelegt.

Dieser kleine Exkurs in die Anfänge der Kunstakademien verdeutlicht, dass diese Bildungseinrichtung stets in den Strudel von gesellschaftlichen Dynamiken geraten ist und bis heute, jedoch deutlich abgeschwächt, Grundannahmen der Moderne auf dem Felde der Kultur spiegelt. Die Kunstakademie blieb ein zentraler Orientierungspunkt in der Befürwortung und Ablehnung künstlerischer wie kultureller Entwicklungen. So nimmt es nicht wunder, wenn Künstler inner- und außerhalb dieser Einrichtung mit derart konträren Positionen aufwarten. Es waren nicht nur die italienischen Futuristen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts wortgewaltig die Akademie als überholt betrachteten und ihre Abschaffung forderten. Bereits Jacques-Louis David hielt am 8. August 1793 vor dem Nationalkonvent eine Rede, in der er die Schließung der Kunstakademie proklamierte:

Mitbürger! Sollte irgend jemand unter euch nicht restlos von der unbedingten Notwendigkeit überzeugt sein, alle Akademien, diese letzte Zuflucht aller Aristokraten, ein für allemal zu vernichten, der möge meinen Worten ein aufmerksames Ohr leihen. [...] Im Namen der Menschlichkeit, im Namen der Gerechtigkeit bei der Liebe zur Kunst und vor allem bei eurer Liebe zur Jugend: Laßt uns die schändlichen Akademien, die unter einem freien Regime nicht bestehen können, auflösen, laßt sie uns endgültig niederringen.⁷

Eine gemäßigte Position nahmen Künstler ein, die die Akademien bestehen lassen wollten, jedoch zu aktualisieren trachteten: Beuys hatte mit seinem spirituell geprägten Kunstbegriff die Kreativität von Individuen und nicht den traditionellen, auf Autonomie beharrenden Kunstbegriff fördern wollen und schließlich in Gestalt des ‚Basisstudiums‘ an Kunsthochschulen durchgesetzt. Weniger erfolgreich war Ernst Ludwig Kirchner, der angesichts einer verbreiteten Mediatisierung und Technisierung der Großstadt einen neuen Zeichenunterricht an Akademien, der das ‚ekstatische‘ Zeichnen trainierte, einforderte. Und nicht zuletzt ist es Walter Gropius, der mit dem 1919 gegründeten Staatlichen Bauhaus in Weimar jener Forderung entsprach, die seit Ende des 19. Jahrhunderts laut wurde: Die Rückbindung des Akademiekünstlers an die Mitte der Gesellschaft, hatte sich dieser doch zuvor durch seine öffentlich demonstrierte Exklusivität aus dieser entfernt. Das Handwerk und die zugleich multisensorische Ausbildung des Künstlerindividuums sollten die Schlüssel für die ‚Familienzusammenführung‘ darstellen.

Ambivalent mutet Jörg Immendorff an: Mit seiner Lidl-Akademie trug er eine Persiflage auf die offizielle Kunstakademie, die er als Meisterschüler u.a. von Joseph Beuys besuchte, vor. Es dauerte nicht lange, bis er durch seine zahlreichen provokanten Aktionen und Malereien (als politischer Künstler) derart in der Öffentlichkeit bekannt war, dass er als Hochschullehrer an der Kunstakademie Düsseldorf angestellt wurde. Ähnliches lässt sich auch bei Akademiekritikern im Deutschland des 19. Jahrhunderts beobachten. Retrospektiv betrachtet entspringt die Akademiekritik offenbar nicht nur einer schon zur Tradition geronnenen Entrüstungsroutine, sondern kann als Instrument dienen, selbst eine Anstellung in einer kurz zuvor kritisierten öffentlich-rechtlichen Bildungseinrichtung zu erhalten.

Reinhardt beschwor – wie eingangs erwähnt – die Akademie als Hüterin des Reinheitsgebotes und listete seine insgesamt 12 Gebote auf. Mit einer klaren Satzungsrethorik und einem nicht zu übersehenden Sendungsbewusstsein trägt er die Regeln einer wahren Kunst vor: Keine Textur, kein Pinselstrich, keine Zeichnung, keine Formen, keine Gestaltung, keine Farben, kein Licht, kein Raum, keine Zeit, kein Format, keine Proportionen, keine Bewegung und kein Thema lauten in Kurzform die Regularien einer ‚wahren Malerei‘. Ist man versucht, im Umkehrschluss dieser Negativa den lautereren

⁷ Jacques-Louis David in einer Rede vor dem Nationalkonvent am 8. August 1793, zit. nach: G. Lammel: Kunst im Aufbruch, S.137f.

Weg der Kunstproduktion zu beschreiten, so stellt sich rasch ein Scheitern ein; auch wenn man beflissen das eigene Schaffen Reinhardts zurate zieht. Die ‚wahre Malerei‘, wie sie Reinhardt vorschlägt, ist letztlich reine Fiktion. Die Kunstakademie wird damit zur Gralshüterin einer unerreichbaren Ästhetik, die sich gerade durch diese Uneinlösbarkeit behauptet. Sie ist – vergleichbar mit der ‚Autonomie der Kunst‘ – eine Konstante des Visionären, die als Antrieb in der kulturellen Moderne fungiert. Besonders die Vertreter der Klassischen Avantgarde haben dies mit ihrem Selbstverständnis als moderne Künstler unter Beweis gestellt: Die Autonomie und unentwegte Experimentier- wie Innovationsfreudigkeit zeugen symbolhaft davon, dass Fortschritt und Entfaltung von Individualität in der Moderne dauerhaft garantiert ist. Die Kunstakademie hat hier offenbar Schritt zu halten und auf kritisches Anraten der freien Künstler stets selbstkritisch zu reflektieren.