

## Die Akademische Kunstlehre

„Man fand bisher bei den Malern eine Furcht, ja eine entschiedene Abneigung gegen alle theoretische Betrachtungen über die Farbe und was zu ihr gehört, welches ihnen jedoch nicht übel zu deuten war. Denn das bisher sogenannte Theoretische war grundlos, schwankend und auf Empirie hindeutend.“

(Goethe aus seiner Farbenlehre zitiert in Küppers „Harmonielehre der Farben“, Köln 1989, S.154)

### Worum es geht:

- Welche Ursachen führen zur Gründung der Institution Kunstakademie?
- Welche Lehrbereiche und Instrumente der Lehre bildet die Akademie aus?
- In welchem Verhältnis stehen handwerkliche und akademische Ausbildung?
- Wie erfüllt/verfehlt die Akademie ihr Ziel der Förderung wissenschaftlicher Grundlegung der Kunst?

Der handwerklichen Ausbildung erwächst im 17.Jh., wie bereits festgestellt, ein Konkurrenzmodell, die **Akademie**. Erste Ideen dazu reichen ins 16.Jh. zurück, wo sie zunächst als humanistisches Fortbildungsmodell gedacht ist und einen Treffpunkt darstellt, bei dem sich geistige Größen, **Meister ihrer Wissenschaft**, gedanklich austauschen, gegenseitig beraten, aber auch zu gemeinsamen Lesungen und Übungen zusammenkommen. Die Belagerung und **Eroberung von Konstantinopel** durch die Osmanen vertrieb bis 1453 eine große Zahl griechischer Gelehrter ins Exil nach Italien und führte dort zu einer Neubelebung der **platonischen Philosophie** und der Verbreitung griechischen Schrifttums. Geistliche und weltliche Führer holten sich an ihre Höfe Gelehrte als Lehrer für ihre Kinder, als Berater in politischen und Glaubensfragen, aber auch um ihren Ruhm und Ansehen zu mehren. Solche **Gelehrtenzirkel** gaben sich gern den Namen **<Akademie>**. Akademos hieß angeblich der Besitzer eines Landguts bei Athen, auf dem Platon sich mit seinen Schülern zu treffen pflegte. Am Eingang des Hains soll ein Schild mit folgender Inschrift gestanden haben: *„Die Gottheit geometrisiert immer“* und *„Zugang nur für Maßkundige“*. Dieser Leitgedanke muss besonders die Maler der Renaissance begeistert haben.



A. Veneziano 1531, Accademia di Baccio Bandini in Roma, München, Graph. Sammlg.

Einige Künstler suchten den Anschluss an die humanistischen Kreise oder ergriffen selbst die Initiative zur Gründung solcher Akademien. Hier warteten auf herausragende Köpfe auch herausfordernde Aufgaben, bei denen sie sich gegenseitig eine Hilfe und Beratung sein konnten. So half in Mailand, am Hof des Lodovico Sforza, der Mathematiker Luca Pacioli dem Künstler Leonardo da Vinci bei der Berechnung der Gewichtmenge Erz und der Statik für die Armierungen eines in Auftrag gegebenen monumentalen Reiterbildes aus Bronze. Umgekehrt fertigte Leonardo für Luca Pacioli's mathematisches Lehrbuch Zeichnungen der sog. platonischen Körper. Leonardo trug sich in Mailand offenbar mit der Idee einer Akademiegründung. Aus den Gelehrtenzirkeln wurden im Verlauf der Renaissance an manchen Orten feste Einrichtungen. Die akademischen Maler wurden von den Fürsten, Königen, Päpsten berufen. Sie waren damit **frei von Zunftzwang** und Steuern und

im Rang den Magistern der sog. 'Artes Liberales' gleichgestellt. Agostino Veneziano hat uns in obigem Kupferstich von 1531 eine Vorstellung von solch einem Künstlerkreis hinterlassen, der sich in Rom und in Florenz um den Bildhauer Bandinelli zusammenfand, um bei Kerzenlicht, nach antiken Originalen oder nach Gipsabgüssen, zeichnerische Studien zu betreiben oder ästhetische Fragen zu diskutieren.

Bereits im 17.Jh. wird die Akademie zu einer **Institution der Kunstlehre**, die es sich zur ehrgeizigen Aufgabe macht, ein theoretisches Fundament und Lehrgebäude für die bildenden Künste zu errichten, das diese, über die handwerkliche Praxis hinaus, auf ein ‚wissenschaftliches‘ Niveau heben soll. Der Gedanke einer **Lehranstalt für das Studium der Theorie der Malerei** transformiert die Idee des Gelehrtenzirkels in eine Art Universität, aber auch in eine Art Schule. Der Unterschied besteht darin, dass sich nun nicht mehr nur Gleichgestellte dort austauschten, sondern junge Leute in den theoretischen Grundlagen unterwiesen werden sollen. Die Akademie, in beiden sich widerstrebenden Arten des Lehrinstituts, ist ein geistiges Kind der Renaissance, das allerdings erst im Barock eine gewisse, vom Staat getragene Rolle erhält. Ein Teil der Künstler lässt als Akademiker die handwerklichen Einschränkungen hinter sich. **Kunst** und **kunst** gehen seitdem getrennte Wege. Große Künstler dieser Zeit, allen voran Leonardo, vertraten die Idee, dass die **Malerei eine Wissenschaft** sei, die ihr methodisches Rüstzeug in der Geometrie, also Mathematik habe, dass sie auf festen Regeln gegründet und lehrbar sei, und dass eine solche Lehre die notwendige Grundlage für eine Ausbildung in der Kunst der Malerei darstelle. Von der Idee bis zu ihrer Verwirklichung hat es fast ein Jahrhundert gedauert. Der Kupferstich von Pietro Francesco Alberti, vom Anfang des 17.Jh., zeigt mehr das geistige Lehrgebäude und die Idee einer derartigen Anstalt, als eine reale Situation und eine bereits funktionierende Institution. Der Autor war selbst Schüler der Akademia di San Luca in Rom, die 1593 von Federigo Zuccari gegründet wurde.

## Der Lehrplan der Akademie



P. F. Alberti, Accademia d'Pitori, Anfang 17. Jh., Amsterdam Rijksprentenkabinet

Der Stich zeigt einen großen Raum, in dem sich viele Personen jeweils in Gruppen mit verschiedenen Gegenständen lehrend und lernend auseinandersetzen. In einigen Gruppen haben ältere Männer, mit Bart und Hut gekennzeichnet, jeweils jüngere Burschen um sich versammelt. Aus ihren Gesten, Haltungen und Blicken spricht eine konzentrierte Kommunikation in **Frage und Antwort**, in Gesten der **Demonstration**, der betreuten **Suche**, des selbständigen **Studiums**, des aufkeimenden **Verstehens**, die sich jeweils um eine Aufgabe, ein fachlich abgrenzbares Problem zu drehen scheint. Ich ziehe an dieser Stelle den Vergleich mit Raffaels

„Schule von Athen“, wo der Maler an den versammelten Philosophengestalten das körperliche Repertoire entfaltet, das den Ausdruck von geistiger Arbeit repräsentiert. Mehr dazu in einem der folgenden Kapitel. In der Bildmitte ist es das **Präparat eines menschlichen Skeletts**, umstellt von drei jungen Männern. Dem Vordersten kann man über die Schulter schauen, wie er das Modell zum **Studium von Proportion und Bewegungsapparat** der menschlichen Figur zeichnet. Rechts hinten liegt auf einem Tisch eine menschliche Gestalt mehr tot als lebend. Um den Tisch herum mehrere Knaben und Männer, die an dem leblosen Körper hantieren, ihn aufschneiden, demontieren und sich diskutierend mit dem Fall beschäftigen. **Lehrgegenstand Anatomie**. Vorne rechts zwei Knaben, die auf einem Tisch offenbar **Figuren modellieren**. Hinter dem Skelett, im Zentrum des Bildes

sehen wir eine Gruppe, die sich über eine am Boden liegende Tafel beugt. Einer von ihnen macht gerade einen Zirkelschlag, es geht um **Geometrie** und Konstruktion. Gleich dahinter (an der Wand) versucht sich ein Student - unter Aufsicht oder Anleitung - in einer Anwendung dazu: **Lehrgegenstand Perspektive**. Links vorne im Bild suchen zwei Knaben Rat bei einem älteren Mann. Auch hier geht es offensichtlich um eine Zeichnung, vielleicht zu dem an der Wand hängenden Abguss eines Beins, zu der man vom Lehrer einen Rat, eine **Korrektur** haben will. **Jedem Sachgebiet ist ein eigener Lehrer zugeordnet**. Das verhindert, dass man sich, wie in der Werkstatt, einem Meister unterordnet, und es versachlicht so die Beziehung zum jeweiligen Studienobjekt.

An der frontal gesehenen Wand hängen drei Bilder. Auch sie stehen für das Lehrgebäude der Akademie, denn die "Istoria" = das **Historienbild**, das **Portrait** und die **Landschaft** repräsentieren die sich seit der Renaissance herausbildenden **Gattungen der Malerei**, für die hier schließlich ausgebildet wird. Aber nicht der technische Aspekt der Malerei interessiert hier, sondern ihre ‚wissenschaftlichen‘ Grundlagen. **Niemand malt, und Farbe spielt keine Rolle!** Wenn hier in erster Linie gezeichnet oder auch ein wenig modelliert wird, geht es nicht um das Erlernen einer Technik, sondern um Erkenntnis. Die Akademie etabliert das Zeichnen und modellieren, neben dem Lehrgespräch und der Demonstration, als **Instrumente der Erkenntnis**, die aus der Natur durch Anschauung und bildhafte Darstellung zu gewinnen ist, und setzt dadurch eine **Idee von geistiger Autonomie** in die Welt der Kunst, die sich in der normalen Werkstatt nur selten realisieren ließ. Es wird später aber zu zeigen sein, dass auch die akademische Lehre der künstlerischen Autonomie zum Hemmschuh werden konnte.

-----Lehrplan

Ein tiefer Graben zwischen Idee und Wirklichkeit scheint für Kunst und Pädagogik gleichermaßen charakteristisch. War für die italienischen Stifter der akademischen Idee, für Leonardo, Vasari, Zuccari, die Nobilitierung der Kunstlehre als Wissenschaft nur in institutioneller Distanz zum Handwerk denkbar, so dümpelte dieser Ansatz in Italien eher mühsam dahin (ausführlich dargestellt in Nikolaus Pevsner, „Die Geschichte der Kunstakademien, 1973), bis sich ein Franzose, der Wirtschaftsminister Ludwigs des XIV., Colbert, der Sache annahm und aus der königlichen Akademie ein dem Handwerk überlegenes **merkantiles Erfolgsmodell** formte. 1655 erklärte ein königlicher Erlass das **Zeichnen nach der Natur** (eine vornehme Umschreibung für den **Akt**) zum Kernstück der Künftlerausbildung und zum **Monopol** der Akademie. Das bedeutete einen Sieg der Akademiker über die Gilden, die sich lange gegen Privilegien der Hofkünstler zur Wehr gesetzt hatten. Ein Jahr später zog die französische Akademie in den Louvre ein, begab sich damit direkt unter das Dach des Königs und zwang schließlich alle Hofmaler als Körperschaft der ‚Académiciens‘ unter das gemeinsame Lehrinstitut und **unter das absolutistisch-höfische Stilrepertoire**. Eine moderne Variante der Zunft war entstanden. Pevsner betont, dass *„niemals beabsichtigt war, der Pariser Akademie die gesamte Berufsausbildung eines jungen Malers oder Bildhauers zu übertragen. Er meißelte, malte oder modellierte niemals Figuren oder Reliefs während seiner Unterrichtsstunden in der Akademie. Dies alles hatte er im Studio oder, besser gesagt, der Werkstatt seines Meisters zu lernen, bei dem er noch wohnte und unter dem er arbeitete, fast genauso wie im Mittelalter.“*...*“In der Unterstufe“*...*“hatten die Studenten Arbeiten der Professoren zu kopieren, die Oberstufe beschäftigte sich nur oder hauptsächlich mit Aktzeichnen. Es ist nicht ganz klar, ob das Zeichnen nach Gipsabgüssen und Originalen klassischer Bildwerke als Teil der Elementar- oder der fortgeschrittenen Stufe galt. Daß es gepflegt wurde, wird jedoch durch viele Berichte und auch durch zeitgenössische Stiche erhärtet.“*...*“Außerdem wurde Unterricht in Perspektive, Geometrie und Anatomie erteilt und allmählich eine Handbibliothek aufgebaut“*(Nikolaus Pevsner, „Die Geschichte der Kunstakademien, 1973, S.100f)

Ein Stich von C.N. Cochin d.J. aus Diderots „Encyclopédie“ zeigt den akademischen französischen „Kunstunterricht“ im 18. Jh.. (Abb. Aus Pevsner S.116) Viel hat sich nicht geändert an der Situation, die uns bereits durch Alberti vertraut ist. Auch hier geht es wohl mehr um die Darstellung eines Lehr-



plans als um eine reale Situation. Höhepunkt und akademisches Privileg ist das **Zeichnen nach der Natur**, was so viel bedeutet wie **Zeichnen nach dem lebenden menschlichen Modell als Akt**. Um dahin zu gelangen, hat man diverse Schritte zu durchlaufen. Diese beginnen mit dem **Kopieren von Musterblättern** ganz links im Bild. Für das **Zeichnen nach plastischen Modellen** gibt es drei



Schwierigkeitsgrade, die mit plastischen Fragmenten beginnen und über das Standbild zum bewegten lebenden Modell reichen. Das alles bei Punktlicht, gespendet von einer Öllampe, die Reflexe und Schatten besonders wirksam in Szene setzt. Überall dabei sind **mehrere Lehrer**, die Korrekturen oder Hinweise geben.

Der merkantile Erfolg des französischen Modells hängt auch damit zusammen, dass die französische Staatskunst an allen europäischen Herrscherhäusern ein **Bedürfnis nach Repräsentation** effektiver befriedigen konnte als das Kunsthandwerk der Gilden und Zünfte, das im übrigen Europa noch fest im Sattel saß. Frankreichs Akademie lieferte dem Handwerk die Vorlagen, die zum Exportschlager wurden, und, um den Geldfluss ins Ausland niedrig zu halten, gründete Colbert in Rom einen Ableger der Académie Royale und ließ die per **Stipendium** dorthin gelobten französischen Meisterschüler **Kopien der römischen und griechischen Plastiken** aus den Sammlungen Roms produzieren, die weit über Frankreich hinaus einen wachsenden Bedarf stillten.



Unbekannter Karikaturist, Delacroix und Ingres vor dem Institut de France. Delacroix: »Linie ist Fabel!« Ingres: »Farbe ist Utopie.« Lang

Schon das 17.Jh. setzte dieser Erfolgsgeschichte ein allmähliches Ende, unter anderem mit einem **Prinzipienstreit der Schulen um den Vorrang von Zeichnung oder Farbe** in der akademischen Lehre. Diese „**Querelle des Anciens et des Modernes**“, der an der Académie Royale de Peinture et de Sculpture seit 1671 schwelte, wurde angeführt von Roger dePiles, der 1699 siegreich aus der Schlacht hervorging und zum Ehrenmitglied der Akademie avancierte. In der Kunstwissenschaft ist die Auseinandersetzung bekannt unter dem Stichwort **‚Poussinistes‘ gegen ‚Rubenistes‘**. Er beschäftigte die Gemüter der Künstler noch im 19.Jh., als der akademische Klassizismus (in der nebenstehenden Karikatur vertreten durch Ingres) als letzte Bastion und Hüter des ‚Disegno‘, von den Neuerern der Romantik (hier vertreten durch Delacroix)

und in deren Gefolge von Realisten und Impressionisten endgültig zum alten Eisen gelegt wurde. Malerei und Farbe werden von Roger dePiles mit dem **Gesichtssinn** verbunden zu einer retinal verursachten Erfahrung, während die Zeichnung dem **Tastsinn**, den Händen und damit der Plastik zugeordnet werden. Ein Primat der Farbe weist der Malerei jedoch einen Weg, der letztlich **ohne Zeichnung** auskommt, und damit an die Grundfesten der akademischen Lehre rührt. Von diesem Autoritätsverlust erholte sich die akademische Lehre nicht mehr (ein Lehrplan der Berliner Akademie aus dem 18. Jh. findet sich im Anhang 2). In Zukunft prägen Künstlerbünde und lose Gruppierungen das Credo des jeweiligen –Ismus, das zunehmend als **Programm oder Manifest** an die Stelle einer Lehre tritt.

Der Streit um den Vorrang von Disegno oder Colore markiert offenbar einen lang gezogenen Schlusspunkt im Diskurs um die akademische Lehre. Wer an der Akademie die Darstellung der menschlichen Figur erlernt hatte, der wusste noch nicht, wie man eine Historia spannungsvoll, monumental und repräsentativ zu komponieren hatte. Dazu war ein Studium entsprechender Vorbilder notwendig. Colbert hatte die Akademiker noch darauf verpflichtet, jeden Monat ein Gemälde aus der königlichen Sammlung in einem Vortrag und einer Diskussion zu würdigen. Wie Beat Wyss schreibt, wurden diese öffentlichen ‚Conférences‘ 1667 durchgeführt und protokolliert als „*ein **Manifest der Sagbarkeit der Kunst im Sinne von Horazens Diktum: Ut pictura poesis, was sich als Kehrsatz übersetzen lässt: >Wie Malerei sei die Dichtung<, so gut >wie Dichtung sei Malerei<.***“ (Beat Wyss, „Vom Bild zum Kunstsystem“, S.198) Allem Anschein nach gefiel den Akademikern die Tendenz dieses Versuchs einer **Versprachlichung von Kunst** nicht. „*Nach fünf Bänden, deren letzter 1688 erschien, eröffnete sich die nüchterne Einsicht, dass das Projekt einer ‚sagbaren‘ Malerei gescheitert war. Der Kunstdiskurs spaltete sich zwischen **Künstlertheorie** auf der einen und **Kunstkritik** und später **Kunstgeschichte** auf der anderen Seite*“ ... „*Kunst begann sich als **eigenständiges Feld des Wissens** zu betrachten, deren Diskurs mit dem Akt des Malens zusammenfiel*“ ... „*Je ne sais quoi wird zum Gemeinplatz der Rede über Kunst, wenn man sagen will, dass einem jenes >gewisse Etwas< in einem Gemälde durchaus nicht entging, nur sei das passende Wort dazu entwischt, weil es dafür keines gibt.*“ (Wyss, S. 201f) So vollzieht sich ab dem Ende des 17.Jh. in der Akademie ein Wandel, der eine wachsende Distanz zur bürgerlich rationalistischen Naturphilosophie und einem messenden und konstruierenden Künstler zur Folge hat, hin zu einem als **malender Genius** verstandenen Künstler, der sich selbst mehr und mehr als feudale und von mystischen **Eingebungen**, von Träumen **getriebene Bühnenfigur** „*im Habitus des hidalgo zelebrierte.*“ (Wyss S.203) Die Kriterien für ein gelungenes Werk versinken weitgehend in einerseits ätzenden Tonfall der Kunstkritik und andererseits im **Raunen und Wortnebel** der akademischen Meister, aus dem der Student quasi durch ‚Osmose‘ seine Lehren ziehen sollte.

Als ein frühes Symptom dieser Wende mag man die Entlassung von Abraham Bosse aus der königlichen Akademie ansehen. Er hatte dort seit 1648 als >academicien honoraire< Perspektive gelehrt. „*Wissenschaftlich berechenbare Methoden erschütterten*“ ... „*die Überzeugung, wonach Talent nicht lehrbar, sondern eine Gnade der Natur sei. **Genieanspruch ist eine Absicherungsstrategie der Hofkünstler. Die Lernbarkeit seines Berufs könnte ja dazu führen, dass jeder technische Zeichner sich für seinesgleichen halten dürfte. Diese Meinung bekam Oberhand. 1661 wurde Bosse auf Betreiben Le Bruns von der Akademie ausgeschlossen.***“ (Wyss S. 199) Mag sein, dass er für sein Umfeld zu offensiv den Standpunkt einer rechnenden und berechenbaren Kunst vertreten hatte. Laut Pevsner (S.110) wurde der Unterricht in Perspektive und Anatomie erst 1694 aus ‚Etatgründen‘ eingestellt, jedoch 1700 schon wieder aufgenommen. Auch dieses Argument kann man als Symptom sehen.

Die innere Organisation der Akademien, als Institutionen der Kunstlehre, erfährt erst eine neue Ausrichtung durch die romantische **Rückwendung zum mittelalterlichen Werkstattprinzip**. Als die Generation der Romantiker, die aus Frustration über die akademische Lehre das **Selbststudium** propagiert hatte, von ihren Romausflügen nach Deutschland zurückkehrte (allen voran Peter Cornelius) und zu akademischen Würden aufstieg, setzten z.B. Schadow (in Düsseldorf) und Gärtner (in München) mit den ‚**Meisterklassen**‘ ein Prinzip handwerklicher Lehre an den Akademien durch.

Das bedeutet: die Studenten waren, wie ursprünglich im Handwerk, wieder **einem Meister zugeordnet**, mit der Möglichkeit, über einen Aufstieg zum ‚**Meisterschüler**‘ selbst Meister zu werden. Damit folgt die akademische Lehre im 19.Jh. endgültig dem einer wissenschaftlichen Theoriebildung eher abträglichen Muster. Auch heute ist es noch üblich, in jeder Künstlervita Auskunft darüber zu geben, bei welchem Meister man ‚studiert‘ hat. Der **Stallgeruch** soll irgendetwas verbürgen, was aber, das weiß man nicht genau, weil das erklärte Ziel der Meister ist, ihre Schüler nicht nach ihrem Muster zu formen. Wenn es genau das wäre, könnte der Meister auch ungenannt bleiben. Der ‚Meisterschüler‘ aber trägt den **Geruch des Erwählten**. Die Akademiker nennen es heute gern eine ‚**Haltung**‘, eine sprachliche Variante, eines in Verruf geratenen Wortes: ‚Gesinnung‘. Wenn man so will, kann das Weiterreichen des Stabes an einen Erwählten auch an ein pädagogisches Urprinzip erinnern, das im ersten Abschnitt beschrieben wurde: Der Schamane tradiert seine Rolle im sozialen System der Horde an einen in besonderer Weise Vertrauten.

Auch wenn sich die Akademie damit als Institution der Weiterentwicklung von Kunstlehre verschließt, gibt das System der Meisterklassen doch auch Raum für schwarze Schafe. Ein Beispiel dafür ist Adolf Hölzel. 1905 wird er als Professor an die „Kgl. Akademie der bildenden Künste“ in Stuttgart berufen. Schon vor seiner akademischen Zeit tritt er innerhalb der Dachauer Künstlerkolonie als Lehrer in Erscheinung, hält **Vorträge** über Kompositionslehre, Bildaufbau, Flächenaufteilung, die Figur im Raum, Farbenlehre, den ‚Goldenen Schnitt‘, Goethes Farblehre und dergleichen, und lässt seine Schüler und Schülerinnen **Kolleghefte** ausarbeiten. Diese sind mehr als die akademisch üblichen **Skizzenbücher**, tragen eher den Charakter **individueller Forschungsberichte** gemischt durch Mitschriften von Vorträgen, in jedem Fall mit **Texten, Diagrammen, analytischen Zeichnungen**, für die er auch selbst **Vorbilder** liefert. Diese Forschungen zu einer allgemeinen Kompositionslehre oder **Bildgrammatik** setzt er in Stuttgart fort und sammelt einen Kreis von Anhängern um sich, dem z.B. Willi Baumeister, Johannes Itten, Oskar Schlemmer angehören. Er mischt mit bei den Gründungen der Münchener- und der Wiener Secession, betreibt in den Sommermonaten in Dachau eine Art Privatakademie, hält Vorträge und publiziert beispielsweise in „Ver Sacrum“, der Zeitschrift der Wiener Secession. Beispielgebend sind seine formalen Unters-



suchungen von Bildern der Kunstgeschichte, die, mit Hilfe von Diagrammen, Form- und Farbbeziehungen freilegen. In gewisser Weise knüpft Hölzel hier an Lehrwerke in der Art von Preißler (siehe Abschnitt ‚Bildlehren und Wissenschaft‘) an, entwickelt den etwas starren Geometrismus dieser ersten Anfänge freier weiter (Abb.: bildnerisches Exzerpt zu einer ‚Anbetung‘, ca.1910) und gibt damit neue Anknüpfungspunkte etwa für Johannes Itten, Gustav Kolb, Emil Betzler. *„Herbert Trümper prägte für dieses Verfahren den Begriff der >Bildnerischen Expertise<“*. (Kehr, „Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik“ S.308 mit zahlreichen Beispielen) Zeichnung wird dabei eingesetzt für strukturelle Untersuchung von Bildkompositionen in Bezug auf einen **geometrisch geordneten Bildaufbau**, eine Verteilung von hellen zu dunklen **Flächenanteilen** von

Bildern, oder ein **Gefüge** aus Wiederholungen von **Formelementen**, die man als **Rhythmus** interpretieren kann. Hölzel liefert damit auch abstrahierte Zeichnungen und **abstrakte Malereien**, Kompositionen und Grafiken, die etwas vorwegnehmen, was Kandinsky später als seine Erfindung beansprucht. Diese Studien sind mehr als Kopien von Bildern, weil sie das **Formgefüge** der Vorbilder freilegen.

Die Stuttgarter Akademie sah den umtriebigen Lehrer eher als einen Fremdkörper an und machte ihm seine Lehrtätigkeit offenbar nicht leicht. 1919 verließ er die Akademie und hat bis an sein Lebensende 1934 allem Anschein nach den Eindruck behalten, mit seiner Kunst und Lehrtätigkeit unverstanden geblieben zu sein. Mit Baumeister, Itten und Schlemmer findet die Lehrmethode Hölzels

jedoch Eingang ins Bauhaus. Darüber mehr in einem folgenden Abschnitt über Bauhauslehren.

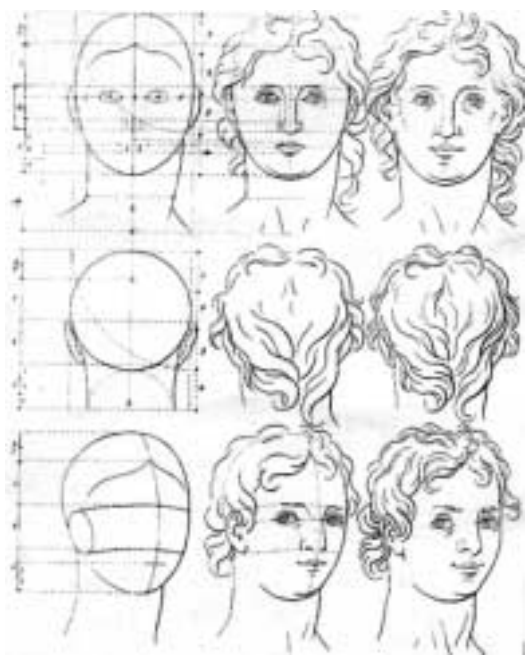
Bleibt die Frage zu beantworten, was die Akademie als Institution der Kunstlehre entsprechend den Vorstellungen Leonardos an „Wissenschaft“ hervorgebracht hat. Die wesentlichen Lehren, die diese Institution den werdenden Malern und Bildhauern verbreitete, waren bereits in der Renaissance zu Papier gebracht und im Druck verbreitet: Die Lehre von der Perspektive, soweit sie für die Malerei von Bedeutung sein kann, und die Lehre von den Proportionen, vorwiegend denen des menschlichen Körpers. Was die Anatomie betrifft, reduziert sich das Interesse der Künstler auf den Motivreis der bewegten menschlichen Figur, und damit auf den Bewegungsapparat von Skelett und Muskulatur. Eine Leichensektion, wie in Albertis „Academia d' pitori“ gezeigt, hat es an Akademien wohl nie gegeben. Bestenfalls haben die Akademien dazu aufgefordert, an öffentlichen Obduktionen oder Anatomievorlesungen teilzunehmen, wie sie etwa in Florenz oder Bologna zeitweise stattfanden. Zwar gab es auch später immer wieder akademische Künstler, die sich zu Teilgebieten der Kunstlehre schreibend äußerten, aber im Grunde konnten hier nicht viele neue Erkenntnisse zutage gefördert werden. Die großen Neuerer in Malerei und Bildhauerei des Barock, des Klassizismus, der Romantik und des Realismus/Naturalismus haben sich zwar gelegentlich durch Traktate, aber nicht durch wissenschaftliche Werke Reputation verschafft. Künstler wirken durch ihre Bilder. Selbst das durch Roger de Piles, einem Akademiker aber Nichtkünstler, auf den Weg gebrachte Bekenntnis der französischen Akademie zur Farbe hat nicht etwa dazu geführt, dass Akademien zu wissenschaftlichen Forschungsstätten auf dem Gebiet von Farbe wurden. Das war zu diesem Zeitpunkt schon Sache der Physik, später der Chemie, und schließlich der Physiologie und Psychologie.

Der Zugriff der Malerei auf die in der Physik durch Isaac Newton („Opticks or a treatise of the reflections, refractions, inflections and colours of light“, 1704), Thomas Young und Hermann Helmholtz (Drei-Farben-Theorie, 1850) bis Ewald Hering (Theorie der Gegenfarben, 1874) gewonnenen Einsichten zum **Problemfeld Farbe**, war vielleicht dadurch erschwert, dass die Experimente und Einsichten der Physik zuerst am Licht und an der Physiologie des Auges gewonnen wurden. Die Praxis der Malerei, die Herstellung und Mischung von Pigmentfarben, konnte zwar von den Forschungen Goethes („Zur Farbenlehre“, 1809) bis hin zur Farblehre Ittens einen gewissen Nutzen ziehen aber nicht in einen naturgesetzlichen Zusammenhang mit der Physik des Lichts gebracht werden. Dieser Zusammenhang wird heute so gesehen, dass die Grundfarben der Pigmentmischung Gegenfarben zu den Grundfarben der Lichtmischung sind. Goethes geradezu verächtliche Ablehnung von Newton kam - obwohl physikalisch falsch - den Interessen der Maler entgegen. Aus meiner Erfahrung mit akademisch ausgebildeten Malern im Seminar für Kunstlerzieher am Gymnasium, kann ich die These wagen, dass Malerei als Kunst auch heute noch auf eine Farblehre verzichten kann, die dem wissenschaftlichen Stand unserer Zeit entspricht. Über den Erkenntnisstand von Itten sind nur die Studenten hinausgekommen, die sich im Zusammenhang mit dem Druck eines Ausstellungskatalogs mit Farbmanagement auseinandersetzen mussten. Die Thesen von Young und Helmholtz über den Zusammenhang von additiver und subtraktiver Mischung haben allem Anschein nach erst über den maschinellen Farbdruck und die Fotografie in einzelne, stark technologisch geprägte Bereiche der Kunst hineingewirkt. Noch Itten hat sich, wenn man Küppers („Harmonielehre der Farben“, 1989) glauben darf, für die Farbtafeln in seinem Buch „*Kunst der Farbe*“ (1961) die Grundfarben vom Drucker mischen lassen, ohne aus diesem Widerspruch einen Zweifel an seiner Theorie zu gewinnen. Die Theorie der Gegenfarben findet sich jedoch in modifizierter Form selbst bei Itten als eine **Kontrastlehre**, die bis heute, aus mir unerfindlichen Gründen, einen wesentlichen Bestandteil schulischer Farblehren darstellt. Zeitgleich zu der wissenschaftlichen Erforschung der Farbe und des Farbsehens spiegelt der Impressionismus in der Malerei diese Auseinandersetzung, ohne dass ein Maler dazu einen eigenständigen, wissenschaftlich oder technologisch relevanten, Beitrag liefern konnte, wie etwa der Chemiker Michel Eugène Chevreul (Simultanwirkung von Farben in der Webkunst) oder der Kupferstecher Georg Meisenbach (Autotypie).

Publizierte akademische Kunstlehren sind über das Stadium von **Skizzenbüchern** und **Mustersammlungen** kaum hinausgekommen. Die allerdings haben mit dazu beigetragen, das Genre auf



ein Niveau zu heben, das zumindest im Punkt Systematik über handwerkliche, meist lose Blatt-sammlungen deutlich hinausragt. Beispiele liefern die Lehrwerke von Akademikern wie Charles Lebrun („*Méthode pour apprendre à dessiner les passions*“, Paris 1667), von Johann Daniel Preißler



(„*Die durch Theorie erfundene Practic – Gründlich-verfasste Regula derer man sich als einer Anleitung zu berühmter Küstlere Zeichen-Wercken bestens bedienen kan.*“, Nürnberg, ab 1721), bis hin zu Johann Gottfried Schadows „*Polykleth*“ von 1834. Derartige, im Kupferstich reproduzierte Musterbücher, trugen als Kopiervorlagen sicher auch ihren Teil dazu bei, dass der an den Akademien zeichnerisch bevorzugte Stil sich immer mehr der klaren Konturierung des Kupferstichs annäherte, und Feder, sowie harter Bleistift, zu den bevorzugten Zeichenmitteln des Klassizismus und der Romantik wurden. Die Publikation von Mustersammlungen und Lehrbüchern der „Zeichenkunst“ verdanken sich aber durchaus nicht ausschließlich oder weitgehend dem Lehrbetrieb der Institution Akademie. Wie die großen Vorbilder aus der Renaissance, die noch keiner Akademie angehörten, fanden sich und finden sich bis heute technisch und methodisch interessierte Praktiker, die das breite Spektrum der Zeichnung auf mehr oder weniger bekannte Aufgaben, Übungen, Anleitungen

durchforsten und ihre Rezepte in Lehrbüchern publizieren, unter Titeln wie „*Anweisung zum Zeichnen*“ von J.D. Herz, 1723, oder „*The Principles of Drawing or, an easy and familiar method whereby youth are directed in the practice of that useful art. Being a compleat drawing book*“ von Gerard De Lairese, London 1752, oder Walter Cranes „*Die Grundlagen der Zeichnung*“ von 1897, bis hin zu gegenwärtigen Publikationen, wie Burne Hogarths „*Dynamic Figure Drawing* (1970), Gottfried Bammes Übungen zum figürlichen Zeichnen oder einem Modeprodukt der 1980er Jahre, „*Garantiert Zeichnen Lernen*“, von Betty Edwards. All diesen Publikationen ist gemeinsam die Zuversicht und Gewissheit, dass Zeichnen erlernbar ist. Das unterscheidet sie von Aussagen über „Kunst“, von der oft im gleichen Atemzug resignierend bis triumphierend gesagt wird, sie sei nicht lehrbar oder erlernbar.

Man muss den Akademien zugute halten, dass die in ihnen betriebenen Lehren anhand von Mustern, zum **Aufbau größerer Sammlungen** führte. Seit dem 18.Jh. entstanden so Beständen, die schließlich in graphische Sammlungen, Kupferstichkabinette, Sammlungen von Abgüssen plastischer Bildwerke, Architektursammlungen, Bibliotheken überführt wurden. Eine Systematik und wissenschaftliche Durchdringung dieser Bestände war dann nur noch am Rande Sache der Akademien, die allerdings auf diese Weise auch zu **Geburtshelfern von Museen** und einer wissenschaftlichen Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft wurden. Das Museum als öffentliche Einrichtung braucht etwa ein Jahrhundert um sich zu einer selbständigen Institution der Kunstlehre zu entwickeln. Davon später mehr. Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft verdanken ihre Bedeutung dem Kunstmuseum, dessen Bestände sie zu ordnen, zu sichern, zu publizieren und zu vermehren haben. Im 19.Jh entwickelt sich zuerst die Kunstgeschichte zur Wissenschaft, wird an **Universitäten** gelehrt und studiert. Auch die Akademien bieten kunstgeschichtliche Vorlesungen an. Für künstlerische Abschlüsse und Karrieren spielen Kompetenzen in diesem Bereich keine Rolle.

Ein kunstpädagogischer Diskurs über die Frage, wie Kunstgeschichte in den höheren Schulen zu vermitteln wäre, blieb noch zu Beginn des neuen Jahrtausends in Bayern im wirren Geflecht widerstreitender Positionen hängen. Die zur Verfügung stehenden Schulbücher und der Lehrplan bauen auf die altherwürdige Erzählung einer Stilgeschichte, die in der 5. Jahrgangsstufe die Urzeit und Ägypten thematisiert und zuletzt in der Oberstufe die >Geschichte<auflöst in >Werkanalysen<, die sich um Beispiele vom 19.Jh bis zur Gegenwart erstrecken. „*Die in der Werkanalyse gewonnenen Erkenntnisse helfen, die grundlegenden epochalen Tendenzen der klassischen Moderne in ihrer*



Befragt man heute Künstler, die in eine Professur an einer Kunstakademie berufen wurden, mit welcher Zielsetzung sie dort Umgang mit ihren Studenten haben, dann hört man des öfteren, dass es ihnen um eine **>gewisse Haltung<** geht. Es gibt offenbar keine besonderen Qualifikationen, keine einfach zu beschreibenden Kompetenzen mehr für den Künstler, der keinen Beruf ausübt, für den es eine geschützte oder zertifizierbare Berufsbezeichnung gibt. Entscheidend ist einerseits der Wunsch, ein Künstler zu sein, andererseits die Frage, welche Berechtigung das Kunstsystem diesem Wunsch bescheinigt. Beuys war in den 1970er Jahren der Meinung, dass jeder, der den Wunsch hat, Kunst zu studieren, nicht durch Zulassungsverfahren, wie zum Beispiel ein Mappenverfahren (der Bewerber musste einen Nachweis seines Talents in Form von Arbeiten vorlegen) oder einen Numerus clausus daran gehindert werden sollte. Seinen Kollegen der Düsseldorfer Kunstakademie teilte er mit, dass er alle von anderen Lehrern abgelehnten Bewerber um einen Studienplatz in seine Klasse aufnehmen werde. Mitte Juli 1971 wurden 142 von 232 **Bewerbern für ein Lehramtsstudium(!)** im normalen Zulassungsverfahren abgelehnt. Es ging also nicht um zukünftige Künstler, sondern um zukünftige Kunstlehrer. Am 5. August 1971 verlas Professor Josef Beuys vor der Presse einen öffentlichen Brief, den er am 2. August an den Akademiedirektor geschickt hatte. Alle 142 abgewiesenen Studenten waren von Beuys in seine Klasse aufgenommen worden. Er hatte im folgenden Semester etwa 400 Studenten. Am 6. August erläuterte das Wissenschaftsministerium der Presse, dass es diese Zulassung der Studiumsbewerber nicht genehmige und den Bewerbern ein Studium an einer anderen Akademie anbiete.

Ende Januar 1972 fand an der Kunstakademie eine Konferenz über ein neues Zulassungsverfahren statt, an der Beuys selbst teilnahm. Die Größe einer Klasse wurde begrenzt auf 30 Studenten. Im Sommer wurden 227 Studienbewerber aufgenommen, 125 abgewiesen. 1052 Studenten waren an der Düsseldorfer Kunstakademie immatrikuliert, davon 268 in der Klasse Beuys. Als Beuys mit abgewiesenen Studenten 1972 das Sekretariat der Kunstakademie Düsseldorf besetzte, entließ ihn Minister Rau fristlos. Von Polizisten begleitet musste Beuys zusammen mit seinen Studenten die Akademie verlassen. Johannes Rau gab am 11. Oktober 1972 eine Pressekonferenz zum Fall Beuys und nannte die Entlassung *„das letzte Glied in einer Kette ständiger Konfrontationen.“* In den nachfolgenden Tagen reagierten die Studenten der Akademie mit Hungerstreiks, einem dreitägigen Vorlesungsboykott, Unterschriftenaktionen, Transparenten. Die ganze Aktion fand in Kunstkreisen ein außergewöhnlich einiges Echo klar zugunsten von Beuys. (Quelle: [http://de.wikipedia.org/wiki/Joseph\\_Beuys](http://de.wikipedia.org/wiki/Joseph_Beuys))

In einem Sonderdruck aus *„Anregung“* Heft 2/62 (Zeitschrift für die Höhere Schule, 8. Jahrg., Hörmann / Büttner Hg.), äußert sich Prof. Franz Nagel (von 1960 bis 63 Präsident der Akademie München, Professur bis 1975) auf **fünfeinhalb** Seiten über *„Die künstlerische Ausbildung an einer Kunstakademie“*. Sein Text lässt sich auf einige Kernaussagen reduzieren. Am Beginn eines Kunststudiums in München stand wie in Düsseldorf als Hürde ein zweiteiliges Auswahlverfahren: Durch Sichtung einer Bewerbungsmappe entscheidet der Professor, für dessen Klasse man sich bewirbt, ob ein Kandidat zu einer Aufnahmeprüfung zugelassen wird. Weder liefert Nagel Kriterien für die Tauglichkeit der Mappe in Bezug auf eine Zulassungsentscheidung, noch äußert er sich zur Prüfung. Die Quote der abgelehnten Bewerber dürfte in München der von Düsseldorf entsprechen. Auf mehr als einer Seite Text beschreibt er allerdings die **Unwägbarkeiten der Selektion**, *„die der Subjektivität unseres Urteils unterworfen“* sei, was ihm offenbar Gewissensbisse bereitet: *„Unser Verantwortungsgefühl wird schwer belastet angesichts dieser Unzahl von Unsicherheitsfaktoren.“* Offenbar bedarf die Talentsuche eines tiefreichenden diagnostischen Blicks, denn: *„Aus seinen Zeichnungen und Malereien ist der Umfang seiner Begabung nur bedingt ablesbar“*...*„Schule, Kunstausstellung und Kunstbuch, die Berührung mit dem Geistesgut, scheinen vielfach das ihm Eigene verdeckt zu haben.“* Mit dieser Diagnose stellt sich der Einstieg in die Kunstwelt der Akademie dar als eine **Form der Initiation**. Der bisherige Entwicklungsgang der Persönlichkeit muss erst einmal durch einen Akt der **„Reinigung“** zurückgestellt

werden auf einen unbefleckten Urzustand in dem sich Begabung als etwas ganz individuelles, als „**Charakter**“, als „*seelisches Vermögen*“ dem Lehrer zu erkennen gibt. Schließlich geht es darum, die Tragfähigkeit der Begabung für den gewählten Berufswunsch abzuschätzen. Beruf ist Nagel zu wenig. Er zeichnet ein Bild des Künstlers, das von „*einer bedingungslosen Hingabe*“, von einem „*Feuer des eigenen Erlebens*“ erfüllt ist und ihm zumutet, einen Beruf auf sich zu nehmen, dem wirtschaftliche Sicherheit „*völlig fremd ist*.“ Das immerhin sagt er aus der Position des Kunstbeamten auch in Richtung auf einen Lehrberuf, der eine gesicherte Existenz auf hohem Niveau bietet. >**Berufung**< ist hier der treffendere Begriff. Man hat den Eindruck auf ein Künstlerbild des 19.Jh zurückgeworfen zu sein, wie es Irving Stone in „*Die Tiefen des Ruhms*“ schildert.

Das Studium beschreibt Nagel wie folgt: „*Die gemeinsame Arbeit in der Zeichen- und Malschule beginnt, und mit ihr beginnt auch die große Reinigung. Ein Stück nach dem anderen der fantastischen und meist sehr verwirrenden Verkleidung, in der sich der Schüler präsentiert, fällt ab*“.(S.65) Nagel spricht wörtlich von „**innerer Säuberung**“ und dass „*der junge Mensch, der den künstlerischen Beruf ergreift*“, nicht weiß, „*daß er eher jemand gleicht, der in ein Kloster eintritt*.“ Nagels religiöse Sicht auf die akademische Ausbildung bemüht auch den Begriff >Opfer<. Am Ende der Ausbildung wird der junge Mensch „*erkennen, daß er sich mit der Wahl der Freiheit auch für das Opfer der Berufung entschieden hat*.“

Nagel verliert kein Wort über die Berufsperspektive des Kunsterziehers. Immerhin schreibt er in einer Zeitschrift für die Höhere Schule und im Kontext mit einer Ausbildung zum Gymnasiallehrer. Sein Beitrag ist gefolgt von einem Text des Seminarlehrers Alfred Zacharias, überschrieben mit: „*Bemerkungen zur Ausbildung der Studienreferendare für Kunsterziehung in Bayern*“ („Anregung“. Heft 2/62, S. 70-72)

## Fazit:

Die Idee der Kunstakademie orientierte sich ursprünglich am Vorbild literarisch geprägter Humanistenzirkel, die den Namen Akademie trugen. Die Grundidee war, dass sich Meister ihres Fachs in der Obhut ihrer fürstlichen Auftraggeber über die Grundlagen ihrer Tätigkeit in Vortrag und Gespräch austauschen wollten, für deren Reflexion in der handwerklichen Werkstatt und den Zunftorganisationen kein Raum gesehen wurde. Zünfte versammelten zum Teil völlig unterschiedliche Handwerke unter einem gemeinsamen Dach, wodurch ein fachlich bezogener Austausch eher erschwert war. Letztlich geht es den Impulsgebern wie Leonardo, Michelangelo, Vasari, Zuccari um einen Prestigegewinn gegenüber den Handwerkern und eine Unterscheidung von KUNST und kunst. In der Argumentation spielt die Nähe zu den potenten Auftraggebern (Kirche, Adel, Stadt) und zur Wissenschaft, insbesondere zur Geometrie, sowie zur Anatomie, aber auch zur Technologie eine Rolle. Zeichnung (Disegno) als Medium der Bilderfindung (Inventio) wird zur Grundlage jeglicher Bildkunst erklärt.

Als ‚staatliches‘ (= königlich/fürstliches-) Institut der Kunstlehre entwickelt sich die Akademie erst im 17.Jh. Dabei bleibt der praktische Teil der Ausbildung der handwerklichen Werkstatt überlassen, aber die theoretischen Anteile der Lehre, Proportionslehre, Perspektivlehre, Anatomie des menschlichen Bewegungsapparats und Naturstudium = Akt, sind der Akademie vorbehalten, die dafür Bibliotheken einrichtet, geeignete Lehrer stellt, die aber eher Übungen veranstalten als Theorien entwickeln oder lehren. Die Entfaltung der grundlegenden Theorien geschieht eher außerhalb der Kunstlehren in den spezialisierten Einzelwissenschaften. Für deren Verbreitung spielt die drucktechnische Umsetzung von wissenschaftlichen Werken zur Darstellenden Geometrie und Anatomie, von Künstlertraktaten und Mustersammlungen die wesentliche Rolle. Im Zug der Verfeinerung der Reproduktionstechniken befruchten sich Künstlerzeichnung und Reproduktionsgrafik gegenseitig und entfalten sich die ästhetischen Möglichkeiten der erscheinungsgetreuen, maßstabsgetreuen Naturdarstellung. Es bilden sich die diversen Methoden der räumlichen Darstellung heraus, der Darstellung von Licht und Schatten, der Darstellung von Materialqualitäten der unterschiedlichsten Ober-

flächen bis hin zu Methoden der bildhaften Zerlegung, Extraktion, Dekonstruktion und Verdeutlichung diverser Darstellungsabsichten.

Früh stehen den akademischen Kreisen für ihre Studienzwecke fürstliche Sammlungen und Bibliotheken zur Verfügung. Wo die Akademien eigene Räumlichkeiten beziehen, legen sie auch eigene Sammlungen an, deren Ziel es auch ist, die Fixierung der Lehre auf das Vorbild eines Meisters aufzuheben. Jeder fachliche Bereich wird anfangs von einem anderen Meister betreut, der gleichzeitig ein ausgewiesener Experte seines Metiers ist, seine Lehren aber eher als praktische Übungen vermittelt, als er Theorien entwickelt, vorstellt, diskutiert, überprüft, bewertet. Erst im 19. Jh. führen die Akademien mit dem **System der Meisterklassen** wieder die Ausrichtung auf ein künstlerisches Vorbild und den akademischen Protektor ein. Akademien verleihen Auszeichnungen, veranstalten Ausstellungen und wirken über die Veranstaltung von Wettbewerben und öffentlichen Ehrungen, auch Ehrenmitgliedschaften, in die Gesellschaft und das öffentliche Leben hinein. Anders als die Universitäten entwickeln sich die Akademien nicht zu Institutionen wissenschaftlicher und kritischer Forschung. Im Gegenteil sondert die Kunstlehre jene Bereiche ab, die dem Streben nach einer Autonomie der bildenden Künste hinderlich erscheinen. Repräsentative Aufgaben, ein möglicherweise im Kunstsystem anerkanntes Oeuvre und eine staatlich gesicherte ‚Bestallung‘ verschaffen den Akademischen Künstlern ihre herausgehobene Position.

„*Festhalten am Klassenprinzip*“ ist erst kürzlich ein Artikel in der Süddeutschen Zeitung (8. April 1914, R20) überschrieben. Anlässlich seiner Wiederwahl zum Präsidenten der Kunstakademie München singt unter dieser Überschrift Dieter Rehm das hohe Lied der Meister-Schüler Beziehung. „*Alles steht und fällt natürlich mit den Lehrenden*“, und, „*ich halte dieses vergleichsweise traditionelle System nach wie vor für wertvoll, weil es die denkbar größte Freiheit und Vielfalt garantiert.*“ Etwas verklausuliert, aber immer noch deutlich genug fährt er dann fort zu erläutern, wessen Freiheit hier gemeint ist: „*Ausdruck dieses Erfolges ist für mich, dass wir aus Berlin schon zwei Lehrende abgeworben haben.*“ Welche Schule ausser der Akademie dient noch in erster Linie ihren Lehrern und einer „**Hofhaltung innerhalb der Formen des Meisters**“ (Willi Baumeister zitiert in Ronge Hans, „Kunstlehre früher und heute, Ratingen 1965, S.41)

Die Akademie als Institution ist eine Realabstraktion im gleichen Sinn, wie ich das bereits für das Modell ausgeführt habe. In der Akademie sondert sich eine Kunstlehre vom Bildermachen ab von der handwerklichen Praxis des Bildermachens. Dabei generiert diese neue Lehre eine neue Praxis, die sich historisch erst schrittweise entfaltet, und letztlich dazu führt, dass eine akademische Kunst neben eine handwerkliche Kunst tritt und diese schließlich auf einen niederen Rang verweist. Die akademische Hochkunst ist kein gedankliches Konstrukt sondern ein reales. Sie besetzt in den Handlungen der Menschen einen anderen Raum, eine andere Bedeutung, eine andere Wertigkeit. Sie umgibt sich zu diesem Zweck einer „Hofhaltung“, die sie nach feudalen Mustern ausstattet. Der Prozess der Abscheidung scheint mir erst vollendet, als sich im 19. Jh. die handwerkliche Kunst erneut ‚häutet‘ zum Kunstgewerbe. Dabei scheidet das Kunstgewerbe nun in seinen Institutionen neue Gestaltungslehren ab, die schließlich auch Eingang finden in den Unterricht allgemeinbildender Schulen, stellenweise sogar in die Akademien.