

fische Form des Erscheinens einer ‚Kraft‘ aus einem Grund unendlicher Möglichkeiten zu begreifen, und ihre Wahrnehmung gewissermaßen das „Ermessen“ von „Intensitäten“ und der „Stärke“ der Bilder, wie Boehm es ausdrückte.

Den vielleicht überraschendsten Akzent der Tagung setzte Horst Bredekamp, der seinen Abendvortrag für den „Versuch, unsere Zeit zu verstehen“, nutzte. „Die Kunst scheint wie die Natur, die zum Vergnügen ihre eigene Nachahmerin scherzhaft imitiert“ – diese Wendung aus Torquato Tassos 1574 vollendetem Epos *Gerusalemme liberata* nahm Bredekamp zum Ausgangspunkt, um der Gegenwart die Diagnose eines Neomanierismus zu stellen. Denn Tassos Behauptung einer Grenzaufhebung zwischen Natur und Abbild, so Bredekamp, offenbare ihre wahre und wahnhafte Dimension erst heute, in den „Bildchimären“ der Biotechnologie, welche ihre Untersuchungsgegen-

stände in einer Weise manipulierte und erzeuge, die Abbildbarkeit überhaupt erst möglich mache. Die grassierende „Selbstbefragung“ durch *Selfies* und *Wearable Computers* deutete Bredekamp zudem wie die Allgegenwart von *Touchscreens* als Indizien einer Grenzaufhebung, die jegliche Unterscheidung zwischen Körper und Bild, privat und öffentlich zusehends vernichte. Bredekamps kritische Zeitbetrachtung verstand sich somit als Plädoyer für die Neueinrichtung einer Distanz, die Natur und Bild wieder in die Relation eines ‚Naturbilds‘ zu setzen vermag.

---

**DR. ANDREAS ZEISING**  
 Universität Siegen, Fakultät II – Kunst,  
 Adolf-Reichwein-Str. 2, 57068 Siegen,  
 zeising@kunstgeschichte.uni-siegen.de

## Apparat zur Hervorbringung der französischen Schule

Christian Michel  
**L'Académie royale de Peinture et  
 de Sculpture (1648–1793). La nais-  
 sance de l'École française.**

Genf/Paris, Librairie Droz 2012  
 (Collection Ars longa, 3).

422 S., 77 s/w Abb.

ISBN 978-2-600-01589-9. € 64,00

---

**D**ie Freiheit der Künste begründete 1648 die Einrichtung der Académie Royale de Peinture et de Sculpture, doch sie legitimierte 1793 auch ihre Schließung. Naheliegender ist deshalb die Vermutung, das Verhältnis dieser Institution zu beiden, den Künsten und der Freiheit, sei kein einfaches

gewesen. Von der königlichen Akademie zu sprechen, bedeutet immer auch, anderthalb Jahrhunderte kunstpolitischer Machtverhältnisse zu verhandeln und Fragen der Eliten- und Kanonbildung, der Produktion, Normierung und Rezeption bildender Kunst im jeweiligen Verhältnis zum französischen Staat zu bedenken. Und von dieser Einrichtung zu sprechen ist unvermeidlich, weil eine Kunstgeschichte Frankreichs zwischen der Regentschaft Anna von Österreich und derjenigen des Nationalkonvents ohne das Corpus der Werke ihrer Mitglieder undenkbar ist, so dass die Forschung, anders als zeitgenössische Besteller selbst des Hofes und seiner Ämter, beides gerne in eins setzt. In diesem Sinn hat sich die Académie Royale als ein Apparat zur Erzeugung der französischen Schule bestens bewährt, doch der kausale oder zumindest funktionale Zusammenhang zwischen diesem Apparat und der Kunst der Zeit ist, dies verrät schon der Blick auf eine Versammlung



Abb. 1 Jean-Baptiste Martin, Eine Versammlung der Académie Royale, um 1712–21. Paris, Musée du Louvre (Michel 2012, S. 50)

der Akademieleitung (Abb. 1) zur Zeit der Régence, alles andere als selbsterklärend: Was könnten die im Halbrund einer Zeichenbank sitzenden Perückenträger, in der Frühgeschichte der Académie nicht zufällig noch als „Anciens“ benannt und dem Anschein nach in der Tat wie Ältermänner im „bureau“ einer Zunft zusammengekommen, für die Malerei eines Antoine Watteau bedeuten, der nach seiner Aufnahme nur ein einziges Mal an einer Sitzung teilnahm, sich artig bedankte und in der Akademie nicht wieder gesehen wurde?

Zwar fehlt es nicht an Einzelstudien zur Académie Royale, insbesondere zu ihren kunsttheoretischen Positionen, doch wurde zumeist die atypische Phase der Höchstleistungen fokussiert, die Jean-Baptiste Colbert ein halbes Jahrhundert zuvor aus seinen Akademikern herauspresste. Sind hier besonders die Arbeiten von Paul Duro (*The Academy and the Limits of Painting in Seventeenth-Century France*, Cambridge/Mass. 1997) und Alexandra Bettag (*Die Kunstpolitik Jean-Baptiste Colberts unter besonderer Berücksichtigung der Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Weimar

1998) hervorzuheben, so insistierte Antoine Schnapper auf der erheblichen Bedeutung der gerne übersehenen Malerzunft für die königliche Akademie (*Le métier de peintre au Grand Siècle*, Paris 2004). Am nächsten kommt einem institutionengeschichtlichen Überblick die knappe Studie von Reed Benhamou (*Regulating the Académie. Art, Rules and Power in Ancien Régime France*, Oxford 2009), während Gudrun Valerius sich damit begnügte, unter Verzicht auf jede Quellenkritik die schriftliche Hinterlassenschaft der Akademie neu zu arrangieren (*Académie Royale de Peinture et de Sculpture 1648–1793*, Norderstedt 2010). Damit blieb eine integrale Gesamtdarstellung der königlichen Akademie, die ihre Geschichte ins Verhältnis zu ihren Zwecken setzt, der Theorie und vor allem der Praxis der Kunst in Frankreich, ein nicht eben kleines Desiderat.

### **GESCHICHTE UND FUNKTION**

Der Aufgabe einer solchen Gesamtdarstellung angenommen hat sich Christian Michel, der als Mitherausgeber der kritischen Edition der Vorträge

der Akademie (*Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, hg. zs. mit Jacqueline Lichtenstein, bislang 5 Bde., Paris 2006–12) und Verfasser einer Fülle einschlägiger Studien ein ausgewiesener Kenner der Materie ist. Im Ergebnis, um dies vorwegzunehmen, stellt Michel die Beschäftigung mit der Académie Royale auf eine neue, überaus breite und belastbare Grundlage. Wie der Untertitel seiner Studie erkennen lässt, zielt sie auf die Funktion der Akademie für die Herausbildung der „École française“, unterwirft sie also, ihre Eigenlegitimierung ernst nehmend, einer übergeordneten Fragestellung, in der sie in erster Linie Mittel zum Zweck ist. Wie jeder Apparat wurde die Académie Royale allerdings Zeit ihres Bestehens geprägt durch die Eigendynamik von Außenbeziehungen: solchen zur höfischen Kunstadministration, zur zunftrechtlich regulierten Arbeitswelt und deren Institutionen, zum Kunstmarkt und zur öffentlichen Meinung. Aus guten Gründen stellt Michel deshalb eine institutionengeschichtliche, in vier Kapiteln das Hineinwirken äußerer Faktoren in die Akademie berücksichtigende Darstellung (22–151) als Fundament dem zweiten Teil voran – einer auf die Binnenabläufe konzentrierten funktionsgeschichtlichen Analyse in vier umfangreicher geratenen Kapiteln (153–362).

**M**ethodisch unterscheidet Michel die „histoire sociale“ von der von ihm implizit enger definierten „histoire de l'art“ (12) als seinem eigentlichen Anliegen. Das scheint angesichts der Bedeutung des akademischen Apparats für jede Beantwortung der Leitfrage, die dessen Rolle für die Kunst gilt, ein wenig überraschend, doch unterzieht sich Michel der Aufgabe einer Kunstgeschichte ohne Bilder im ersten Teil seiner Studie in umsichtigem Gebrauch seines reichen, wenn nicht überreichen Materials. Beide Ansätze zu trennen, ist ohnehin nahezu unmöglich, was sich bisweilen auch in der Gliederung bemerkbar macht: So scheint die Einleitung des zweiten Teils, der letztlich dem Nutzen der Akademie gewidmet ist, als ein Exkurs über die Schübe vehementer

Postulate ihrer Nutzlosigkeit (153–173) eher zu der durch ihre Außenbeziehungen geprägten Geschichte der Institution zu gehören. Schließlich verdankte sich diese Akademiekritik weniger den zu anderen Zeiten viel größeren Leistungsdefiziten der Einrichtung selbst als den ab Mitte des 18. Jahrhunderts an sie herangetragenem Erwartungen einer öffentlichen Meinung, deren kritisches Urteil politisch fundiert, wenn nicht motiviert war. Dennoch erfüllt das Kapitel seine angestrebte „Übergangsfunktion“ (9), weil die darin aufgezeigte Kritik an der Akademie den Blick schärft für ihre anschließend verhandelte Funktionalität (und Dysfunktionalität).

#### AUTONOMIE UND KONTROLLE

Die vier der Geschichte der Akademie gewidmeten Kapitel stellen die fundierteste derzeit verfügbare Darstellung ihrer Art dar. Michel beschreibt die schwierige Gründungsphase der Académie Royale (22–54) bis zu den Reformen Colberts mit gebührender Skepsis gegenüber den nachträglichen Retuschen in der offiziellen Historiographie der Institution, die hier ihren Hauptgegenstand fanden. Zu Recht insistiert er auf der Bedeutung des Umstands, dass nicht der Hof die Akademie gründete, sondern die Akademiker sich selbst organisiert und dann erst um den Schutz der Regentin ersucht hatten: Erst durch die Zielstrebigkeit Colberts wurde die Akademie überhaupt in den Hofapparat eingegliedert, der ab 1663 als Kontrollinstanz ihr Dasein mitbestimmte.

Michels Betrachtung der Amtstätigkeit der unter Ludwig XIV. ernannten Vorgesetzten der Académie von Colbert bis zum Duc d'Antin macht plausibel, wie entscheidend hier die jeweiligen Leiter des königlichen Bauwesens waren (56–89). Gleiches gilt für ihre Nachfolger, die Ludwig XV. installierte und über denen nach der überlangen, erst 1736 endenden Amtszeit D'Antins bereits der fordernde, das dritte Kapitel bezeichnende „Schatten Colberts“ (92–119) lag. Dessen Vorbild in Ansätzen gerecht wurde erst der 1774 unter Ludwig XVI. ins Amt gelangte Comte d'Angiviller, doch zeigt Michel, wieviel Widerstand sich gegen dessen straffe Amtsführung regte und wie sehr die



Abb. 2 Jean-Baptiste Greuze, *Septimius Severus und Caracalla*, 1769. Paris, Musée du Louvre (Michel 2012, S. 232)

Akademie der Spätaufklärung und ihr politisches Umfeld sich gewandelt hatten (122–132). Den Abschluss des vierten Kapitels bildet schließlich der revolutionäre Zusammenbruch jenes autoritären Rahmens, innerhalb dessen die Akademie bis 1789 funktioniert hatte; die internen Konflikte zerlegten die Institution dann entlang von Bruchlinien, die bereits in ihrer Hierarchie angelegt waren (132–146).

**I**n den vier Kapiteln zur Geschichte der Académie Royale gilt Michels erklärtes Augenmerk ihren „Hoch- und Krisenzeiten“ (17) und damit jenen Momenten, in denen die auf die Akademie von außen einwirkenden wie die in ihrem Inneren herrschenden Kräfte sichtbar werden. Insgesamt gelingt das überzeugend, doch bleiben in der chronologischen Erzählung die strukturbedingten Ursachen exemplarisch dargestellter Konflikte gelegentlich schwach konturiert oder gar unbeachtet.

Was für den Suizid Jean-Baptiste Lemoynes gelingt, der 1736 als neu ernannter Erster Hofmaler Ludwigs XV. dem Aufeinanderprall höfischer Autorität und dem Beharren der Akademieleitung auf ihrer Selbstverwaltung zum Opfer fiel (92–95), unterbleibt beispielsweise im Falle des späteren Jakobiners Jean-Bernard Restout. Dieser führte bereits in den 1770er Jahren eine Kampagne gegen die Zensur von Werken, die zur Ausstellung im Salon bestimmt waren: ein wichtiger Beitrag zur Vorgeschichte der unter seiner regen Beteiligung ausgetragenen Kämpfe in der Akademie ab 1789 und schwerlich unter die bloßen „rancunes personnelles“ (133) zu zählen, die es fraglos auch gab. Unwahrscheinlich ist auch, dass das Verhältnis zur Malerzunft, die von 1706 bis 1776 mit der Académie de Saint-Luc eine in der Forschung unterschätzte und auch von Michel nur beiläufig zur Kenntnis genommene zweite Kunstakademie mit eigenen Salonausstellungen betrieb, nach der Gründungsphase der Académie Royale eine so



Abb. 3 Gabriel-Jacques de Saint-Aubin, Der Salon von 1765 (Ausschnitt), 1765. Paris, Musée du Louvre (Michel 2012, S. 293)

marginale Rolle gespielt haben soll. Von einem „quasi-monopole“ (8) der königlichen Akademie auf Unterricht und Kunstausstellungen zu sprechen, kann hier kaum das letzte Wort sein.

### ARBEIT UND STRUKTUR

Michels eigentliches Interesse gilt im zweiten Teil seiner Studie der Akademie und ihrem Einfluss auf die „production artistique en Europe“ (153). Tatsächlich wird eine über Frankreich hinaus reichende Perspektive einzig im achten und letzten Kapitel eröffnet, das den Modellcharakter der Académie Royale für die europäischen Akademiegründungen bis zur Revolution nachweist, aber auch die Abweichungen registriert (330–362). Im Zentrum stehen vielmehr der engere Zusammenhang von Arbeit und Struktur an der Académie Royale, der Grad, in dem ihre Steuerungsfunktionen der Malerei und Bildhauerei Frankreichs ihren Stempel aufzudrücken vermochten oder aber in ihrer Wirkung begrenzt, wenn nicht unterminiert wurden durch das Agieren des Hofes, privater Sammler und durch die Öffentlichkeit der Salonausstellungen.

Welche fundamentale, bei ihrer Legitimierung und in ihren Folgen weit über die Akademie hin-

ausreichende Bedeutung den Hierarchien innerhalb der Akademie zukam, analysiert das fünfte, der Scheidung der „talents universels“ von den „talents particuliers“ im Moment der Aufnahme gewidmete Kapitel (178–243). Allein Historienmaler und Bildhauer galten als für Lehr- und Leitungsfunktionen geeignet, während für die Ausübenden aller anderen Gattungen eine Mitgliedschaft von nur honorifischer Bedeutung blieb. Für die Künstler bedeutete die Aufnahme deshalb eine Weichenstellung, die, wie der Verfasser anhand des berühmten Beispiels der gescheiterten Rezeption Jean-Baptiste Greuzes als Historienmaler belegen kann (Abb. 2), auch die Möglichkeit des Scheiterns barg, wenn ästhetischer Konformismus das Ausspielen der eigenen Stärken verhinderte. Die Vielzahl der abgebildeten *morceaux de réception* von Historienmalern und Bildhauern belegt nicht nur, welche gelegentlich bis zum Bildplagiat (202–205) reichende Normierungen die Akademie hier forcierte, sondern auch, welcher Grad an Innovation dennoch möglich war. Auf eine ähnlich systematische Betrachtung der Rezeptionsstücke aus anderen Gattungen oder eine Auswertung der Ergebnisse der Wettbewerbe, die 1727 und 1747 unter Beteiligung der Akademieleitung prämiert wur-

den, verzichtet Michel ebenso wie auf die Untersuchung der ab 1777 in Absprache mit dem Direktor der Akademie lancierten Auftragsfolge patriotischer Belehrungskunst, die Höchstleistungen wie Jacques-Louis Davids *Schwur der Horatier* hervorbrachte.

Ganz auf die Historienmalerei und Skulptur konzentriert sind auch die abschließende Behandlung der Lehrfunktion der Akademie und ihrer kunsttheoretischen Bemühungen: Die ständige Erneuerung der französischen Schule aus sich selbst heraus bildete aus ihrer eigenen Sicht das größte Verdienst der Académie Royale um die Kunst der Nation (246–294). Wenn dieser Beitrag durch die regelmäßigen Salonausstellungen ab 1737 ein neues Forum fand, so legt Michel zugleich dar, wie die oft genug von der klassizistischen Regelästhetik abweichenden Präferenzen der Öffentlichkeit diese Bemühungen konterkarierten, was beispielsweise an der Überfülle von Bildnissen in den unteren Registern einer typischen Hängung im Salon Carré des Louvre ablesbar ist (*Abb. 3*). Diese auf die Akademie zurückwirkende, für die Karrieren der Akademiker oft entscheidende und verschiedentlich schon eingehender untersuchte Interaktion mit Akteuren von außerhalb der Institution – dem Publikum und der Salonkritik, dem Hof und den privaten Sammlern – wird im siebten Kapitel systematisch, wenn auch etwas kursorisch verfolgt (296–327).

**W**eder überschätzt Michel Macht und Effizienz der Akademie, wozu manche Einzelstudien über die Jahre unter Colbert neigen, noch unterliegt er der Versuchung, die Fundamentalkritik an der Institution seit der Französischen Revolution zu übernehmen. In der Ausgewogenheit seines Urteils kann er trotz der relativen Uniformität von Rezeptionstücken vieler Historienmaler und besonders der Bildhauer (eingehend untersucht in der auch von Michel konsultierten und zwischenzeitlich veröffentlichten Dissertation von Tomas Macsotay, *The Profession of Sculpture in the Paris „Académie“*, Oxford 2014) am Ende darauf verweisen, dass sich die Akademie im Hinblick auf ande-

re Gattungen und damit für die Kunst der Mehrzahl ihrer Mitglieder gar nicht als Normierungsinstanz begriff (372). Hält man aber der Akademie ihre Offenheit für Genres auch am unteren Ende der Gattungshierarchie zugute, so hätte dies die Frage aufwerfen können, weshalb diesem Apparat mehrheitlich und ohne jede zahlenmäßige Beschränkung Porträtisten, Genre- und Landschaftsmaler angehörten, die zu seinem Daseinszweck, der Beförderung der „École française“, strenggenommen nichts beitragen konnten, unser Bild von der Kunst Frankreichs jedoch in erheblichem Maße prägen.

**D**ie Herkunft dieser im Akademiewesen sonst unbekanntenen Offenheit aus dem von Colberts Modernisierungsdiktaten ebenfalls umgestalteten Zunftwesen wäre ein lohnender Untersuchungsgegenstand für künftige Studien; ebenso der von Michel nicht angestellte Vergleich mit der nach den Vorstellungen Colberts nicht kompromisshaft reformierten, sondern kompromisslos per Anweisung gegründeten und rigoros auf staatliche Zwecke ausgerichteten Académie de l'architecture. Erst dieser Vergleich mit der im Louvre der Académie Royale de Peinture et de Sculpture benachbarten Akademie würde zeigen, wieviel ihre unternehmerische Freiheit unangetastet lassende Autonomie die Künstler – die selbst als Mitglieder der Akademieleitung nur Teilzeitakademiker waren – zum Besten der französischen Kunst bis zuletzt verteidigen konnten.

---

**PD DR. GERRIT WALCZAK**  
 Fachgebiet Kunstgeschichte, TU Berlin,  
 Straße des 17. Juni 150/152, 10623 Berlin,  
 gerrit.walczak@tu-berlin.de