

Kunstpoltik und akademische Freiheit. Eine Bestandsaufnahme ausgehend von der *Académie Royale de peinture et de sculpture*

Mit dem Ende der Pariser *Académie Royale de peinture et de sculpture* schreibt die mit der Revolution auf Freiheitlichkeit und Staatsraison neujustierte Institution einer *École des Beaux-Arts* eine Geschichte zwischen Ablehnung und Neubelebung fort. Sie findet sich damit in einem Kräftefeld wieder, in dem Restaurationen und Avantgarden einen zyklischen Wechsel von Wachstum oder Stagnation der Institutionen bedeuten. Kunstgeschichte und historische Wissenschaften machen in dieser Dialektik keine Ausnahme. Dem erwachten Interesse der Kunstgeschichte am Thema der Akademie vor der Jahrhundertwende zur Klassischen Moderne folgte erneute Ablehnung (*Salon des Refusés, Société des Artistes Indépendants, Sezessionen*).¹ Man mag das jüngste, neuerliche Interesse und die kunsthistorische Hinwendung zum Phänomen der Akademien in die Nähe der Diskussionen um das Phänomen der Postmoderne und den Durchgang durch die Dekonstruktion rücken, nach den Jahrzehnten vehementer Institutionenkritik seit 1968. Doch die Geschichte zwischen Jubel und Anfeindung ist älter. Diejenige Akademie, die im Besonderen immer wieder Ziel grundsätzlicher Urteile war, ist die *Pariser Académie Royale de peinture et de sculpture*. Mit der Geschichte ihrer Bewertungen unterlag sie regelmäßig historischen Sehenswürdigkeiten auf Traditionen, die Akademiekritik immer zugleich als Absolutismuskritik erkennen lassen und diese als politisches Urteil ausweisen. Das ist auch als Resultat des Erfolgs der Akademien zu lesen.

Keine Institution hat das europäische Kunstleben der Frühen Neuzeit, die theoretische Reflexion zur Kunst, den Kunstgeschmack und die Kunstproduktion des 17. und 18. Jahrhunderts so tiefgreifend geprägt, wie es für die 1648 gegründete *Académie Royale de peinture et de sculpture* zutrifft.² Die nach den italienischen Vorbildern neumodellierte Pariser Akademie wurde zum verbindlichen Modell der nachfolgenden Akademiegründungen Europas. Ihre Bedeutung – für die Künstler, die Auftraggeber, für Politik und Gesellschaft und schließlich die Kunst – tritt nur dann hervor, wenn einerseits ihre innere Verfasstheit und andererseits ihr historisches Herkommen mitbedacht werden. Wenn „Akademie“ in ihren Ursprüngen als institutionalisierter Zusammenschluss einer Gelehrtenelite und als Ort innovativer Potentiale gesehen wird, der ohne neue Freiheiten nicht auskommt, dann ist ihre Geschichte Teil initialer Konfigurationen des Abendlandes.³ Das antike Modell (Athen, Alexandria) und sein philosophisch literarischer Begründungskontext weisen auch

für den Fall der Kunstakademien auf die seit der Renaissance fortdauernde Problematik der gesellschaftlichen und machtpolitischen Positionierung des Künstlers hin, wie sie dann im frühneuzeitlichen *Paragone* besonders zur Geltung kommt. Bei aller Dialektik von Neugründungen und avantgardistischen Distanznahmen vom traditionellen Modell der Künftlerausbildung deutet die bis heute verblüffende Stabilität der Institution auf eine grundsätzliche Bedürfniserfüllung hin, sei es für die Künstler, das Publikum oder die Gesellschaft. Vor diesem Hintergrund muss die seit den Anfängen der Kunstgeschichte nahezu marginale fachliche Beschäftigung mit dem Phänomen der Kunstakademien erstaunen. Sie wäre fundamentaler Bestandteil der eigenen Wissenschaftsgeschichte.

Mit einer für die Kunstgeschichte naheliegenden Konzentration auf das Historienbild ist in den letzten Jahrzehnten eine neue Hinwendung auf das Phänomen akademischer Kunst samt ihrer Produktion erkennbar.⁴ Das kann man getrost mit einer Neuentdeckung des Barock seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts zusammensehen. Und es muss auch nicht verwundern, wenn damit eine Präferenz für die Malerei einherging, so dass sich der – schon seit langem und wiederholt beklagte – Mangel an kunsthistorischer Beschäftigung mit der Skulptur fortschreibt.⁵ Das hat auch mit der neuzeitlichen Dominanz der Malerei und der Präferenz für ihre aristotelisch geprägte Erzählkraft zu tun, das *Ut pictura poesis* als Eintrittskarte in den Reigen der *artes liberales*. Die im Blick auf ihr Tun besonders selbstreflexive und damit immer auch sprachliche Verfasstheit akademischer Körperschaften beförderte die Konkurrenzen der Gattungen abermals. Woher rührt dieses neue Interesse für die Geschichte einer Institution, die die Avantgarden des 20. Jahrhunderts zu einer dogmatischen, eben „akademischen“ Lehranstalt erklärt hatten? Die Jubiläumsfeiern, die an der Münchener und Düsseldorfer Akademie zuletzt zu einer Beschäftigung mit eigener Geschichte geführt haben, bezeugen weiterhin den Stellenwert einer dauerhaften Institutionsform, ja positionieren diese erneut. Und auch die Geschichte der Disziplin mag vor dem Hintergrund ihrer Entwicklung in- und außerhalb der Kunstakademien hier Aufklärung bringen. Akademie ist *qua* Herkommen und Definition selbst Ursprung von *Disputatio* und Kritik.

DIE KUNSTAKADEMIE ALS THEMA DER KUNSTGESCHICHTE – DAS PARISER BEISPIEL

Es mag erstaunen, wie nahezu archivarisch die Akademiemitglieder selbst seit Jean-Baptiste Colbert die Geschichte ihrer Institution dokumentierten. Neben den Sitzungsprotokollen (zehn Bände in der Ausgabe von Anatole de Montaiglon) und den Vorträgen der Künstler und *Amateurs honoraires* (mehr als 500 angesetzte und 388 ausgeführten *Conférences*) sind es vor allem die Sekretäre und Historiographen der Akademie (Henri Testelin, Nicolas Guérin, Guillet de Saint-Georges), aber auch Amateure wie der Comte de Caylus, die mit ihren skizzierten oder ausgeführten Kompendien die Arbeit und den Fortgang der Akademie in historischer Perspektive festhalten.

Mit welchem Maß an Neugierde man sich nach der revolutionären Auflösung der Körperschaft 1793 dem Thema der *Académies Royales* widmete, war immer auch

von der wechselhaften Politikgeschichte, dem restaurativen Interesse am *Ancien Régime* oder aber von dessen republikanischer Ausklammerung abhängig. So hält das 19. Jahrhundert eine Aufarbeitung von Quellen bereit, die als Panorama die Akademiegeschichte beleuchtete. Das zunächst biographisch interessierte Vorgehen der Brüder Edmond und Jules de Goncourt⁶ zeichnete ein Gesellschaftsbild der Kunst- und Sittengeschichte.⁷ Henry Jouins⁸ und André Fontaines⁹ erste Ausgaben ausgewählter Akademiekonferenzen, Louis Étienne Dussieux' Edition der Künstlerviten¹⁰ oder schließlich die von Anatole de Montaiglon ab 1875 besorgten zehn Bände der *Procès-verbaux*¹¹ der Akademie: alle Arbeiten des 19. Jahrhunderts betrafen nur einen Ausschnitt oder fokussierten auf eine spezifische Textsorte.¹² Die Bearbeitung der umfangreichen Sitzungsprotokolle der Akademie erzählte eine Faktengeschichte, deren alleinige Kenntnis die Gefahr barg, ein reduziertes, technokratisches Bild der Akademie zu prägen.¹³ Das begünstigte nicht nur unter dem Banner einer Absolutismuskritik letztendlich eine einseitige Sicht auf das Akademische als vermeintlichen Hort von Dogmatismus und Einengung künstlerischer Freiheit, zumal in den Jahrzehnten um 1900 die anhebende Moderne sich dem Gestus antiakademischer Befreiung verschrieb.¹⁴ Sehen wir von den Klassizismen der Weltkriegsjahrzehnte und den propagandistischen Indienstnahmen einmal ab, begann sich erst spät, in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts ein neuerwaches kunsthistorisches Interesse für das Akademische in Forschungsergebnissen niederzuschlagen.¹⁵ Die wenigen und frühesten deutschen Arbeiten der Disziplin wurden als unbefriedigend erkannt. Albert Dresdners *Geschichte der Kunstkritik* (1915), noch bis in die 1970er Jahre hinein Referenzgröße der Akademieforschung in einer Zeit grundsätzlicher Institutionenkritik, verstellte mit seinem nachdrücklich konstatierten Dogmatismus für die französische Akademie zunehmend den Blick. Zusammen mit Nikolaus Pevsners, aus der Perspektive des Exils geschriebenem Buch, *Academies of Art: Past and Present* (1940), sind die verdienstvollen Arbeiten ihrer Zeit verpflichtet und vermitteln heute ein ungenaues oder gar tendenziöses Bild.

EINE NEUE KUNSTGESCHICHTE DER AKADEMIE

In den letzten Jahrzehnten ist eine bedeutende Anzahl von Neuerscheinungen hinzugekommen. In die 1980er Jahre datieren Christian Michels erste Analysen der Manuskripte der sogenannten *Conférences*, der kunsttheoretischen Vorträge an der *Académie Royale de peinture et de sculpture*, die sich hauptsächlich im Bestand der Bibliothek der Pariser *École des Beaux-Arts* befinden. Bis dato existierte nicht annähernd eine vollständige Auflistung oder gar Vorstellung von den Hunderten Vorträgen der Professoren und *Amateurs honoraires*, die zu bildpraktischen wie theoretischen Fragen zur Kunst, hauptsächlich der Historienmalerei, gehalten wurden. Es ist das Verdienst von Alain Mérot 1996 zuerst einen Korpus der wichtigsten *Conférences* veröffentlicht und auf deren kunsthistorisch grundlegende Bedeutung hingewiesen zu haben (*Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, Paris 1996). Wenige Jahre zuvor erschienen die Beiträge des von June E. Hargrove initiierten Kolloquiums *The French Academy – Classicism*

and its Antagonists.¹⁶ Die historisch übergreifende Perspektive unterstrich die grundlegende Funktion der Akademien für den Fortgang der Kunst; sie machte aber umso deutlicher, dass das Gros der tatsächlichen zeitgenössischen Diskussionen noch unbekannt geblieben war. Mit der Konzentration auf die ersten, immer wieder analysierten *Conférences* der Anfangsjahre der Akademie – die von André Félibien mehrfach ediert, ja nach Ansicht der *Anciens*, des Gründungskollegiums der Akademie, durch dessen Redaktion kontaminiert worden waren – entstand ein Bild des akademischen Diskurses sozusagen aus zweiter Hand. Wenn Jutta Held die Félibienschen Fassungen zu Recht in eine staatspolitische Funktionsbeschreibung einstellt, dann misst sie die akademische Diskussion anhand der von der Staatsmacht initiierten Selbstdarstellung der Institution.¹⁷ Félibiens Rolle untersuchte bereits Stefan Germer in seiner Studie *Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV.*¹⁸ Und Alexandra Bettags Dissertation (*Die Kunstpolitik Jean-Baptiste Colberts*, Weimar 1998) schreibt sich in dieses Interesse an der Kunstpolitik des Grand Siècle ein, für welche die Akademie wesentliches Steuerinstrument war.¹⁹ Doch damit ist nur ein Aspekt erfasst, und das akademische Leben nur aus dieser Perspektive zu betrachten, hieße, an der lebendigen und bisweilen konträren Diskussion der *Académiciens* vorbeizusehen.

Blickt man über die große Anzahl an jüngst, insbesondere in Frankreich erschienener Künstlermonographien zur Neuzeit hinaus,²⁰ so touchierte eine Reihe von thematischen Arbeiten aus unterschiedlichsten Blickwinkeln bis heute die akademische Debatte, diejenige über formale, handwerkliche oder stilistische Probleme, über Fragen nach nachzuahmenden Vorbildern oder über Themen zum Fortgang der französischen Kunst schlechthin: Hans Körners historisch eher breit angelegte Studie zur französischen Kunsttheorie, die Arbeiten zur Historienmalerei von Thomas W. Gaetgens, Uwe Fleckner, Thomas Kirchner oder Peter J. Schneemann, Dietrich Erbens Untersuchung zur Konkurrenz der Metropolen Rom und Paris oder die Arbeit zu den *Amateurs* von Charlotte Guichard aus 2008 sowie als Ausblick Ekkehard Mais Werk zu den Kunstakademien des 19. Jahrhunderts.²¹ Alle Bücher betreffen die das Jahrhundert künstlerisch prägenden Koordinaten von Kunsttheorie und Kunstpolitik, ihre Voraussetzungen und ihre Folgen. Doch bis vor kurzem fehlte eine generelle Untersuchung zur Akademie und ihrer institutionellen Mechanismen sowie ihres Wirkens auf die Kunst. Die Schwierigkeit, diese zu fassen, besteht in der Balance, die es einerseits ermöglicht, die argumentativen Details konkret und nicht zuletzt an den Werken verifiziert zu beschreiben, andererseits das Ganze, die Akademie als Institution samt ihrer Mechanismen in ihrem historischen Fortgang, einem Verständnis näher zu bringen.

GRUNDLAGEN EINER AKADEMIEGESCHICHTE

Mit dem 2002 begonnenen und nur mit langem Atem und in Kooperationen realisierbaren Projekt einer kritischen Edition sämtlicher *Conférences* der Académie ist in den letzten Jahren eine verlässliche Basis geschaffen worden, die akademische Debatte zur Kunst über eineinhalb Jahrhunderte hinweg zu analysieren. Die von Thomas W.

Gaetgens angestoßene, unter der Leitung von Jacqueline Lichtenstein und Christian Michel vorgelegte und 2015 mit zwölf Bänden abgeschlossenen Edition²² stellt über die kritische Quellenarbeit hinaus den Disput zur Kunst in den Rahmen einer Akademiegeschichte ein, die eine Basis für jahrzehntelange Forschung bietet. Die Ausgabe ermöglicht eine Neubewertung der Akademie, aber auch einen neuen Blick auf die Kunst. Dass mit der *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts* (bereits Partner der Quellenedition) die Nachfolgeinstitution der *Académie Royale* 2009/10 mit einer Ausstellung der akademischen Produktion des *Ancien Régime* das neuerwachte Interesse an die Anschauung der Werke angebunden hat, spricht für eine nunmehr umfassendere, auf die Vielfalt der Aspekte akademischen Wirkens gerichtete Perspektive. Die unter dem etwas weitführenden bzw. missverständlichem Titel „*École de la liberté*“ aus den eigenen Beständen, also der akademischen Sammlung selbst bespielte Ausstellung widmete sich auch Fragen nach Administration und Finanzierung, den Kursinhalten im Rahmen der Lehre oder dem Mit- oder Nebeneinander der Gattungen.²³

Der im gleichen Jahr erschienene Band *Akademie und/oder Autonomie – Akademische Diskurse vom 16. bis 18. Jahrhundert* von Barbara Marx und Christoph Oliver Meyer befragte das Spannungsverhältnis von akademischer Freiheit und akademischen Zwängen. Das Interesse galt einer Phänomenologie der europäischen Akademien zwischen Künstlerindividuum und Institutionengeschichte, ihrer Rolle als symbolischer Form im Machtgefüge der Kunstpolitik.²⁴ Die hier gestellten Fragen nach der Befreiung von den Zwängen der *Maîtrise* und ihren zünftigen Regeln mithilfe des Gegenmodells *Académie*, samt ihrer neuerlichen Korsagen der Macht, werden in Deutschland im Kontext der Forschungen zur Künstlersozialgeschichte und des ERC-Projekts der Universität Trier, *Redefining Boundaries: Artistic Training by the Guilds in Central Europe up to the Dissolution of the Holy Roman Empire*, ergänzt werden. Die programmatische Selbstinszenierung der Pariser *Académie* argumentierte in den Gründungsjahren, dass mit ihrer theoretischen Debatte zur Kunst diese allein erst als Wissenschaft anzusehen sei und die Akademie sich damit von der bloß kunstpraktisch und nach kunstfremden Kriterien reglementierten *Maîtrise*²⁵ abzusetzen habe. Bis heute bleibt das Faszinosum, dass sich Kunstschaffen, Kunstreflexion und Kunstpolitik noch zusammen, wenn man so will, in einem einzigen Diskursraum wiederfinden. Erst mit dem 18. Jahrhundert ab der *Régence*, mit den außerakademischen Debattierzirkeln und Journalen formiert sich ein Nachdenken und Schreiben(!) über Kunst, das die akademieinternen Positionen infrage stellt und sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zunehmend zur politischen Kritik an der Institution selbst wandelt. Ihre Entwicklung zur Kunstkritik scheint aber bereits innerhalb der Auseinandersetzung der Körperschaft selbst angelegt. Doch bei allen neuen Forschungsansätzen fehlte bislang eine annähernd nach Fakten vollständige und generelle Darstellung der Institution und ihrer Geschichte. Diesen Versuch hat für eine deutschsprachige Leserschaft Gudrun Valerius 2010 mit ihrer Arbeit *Académie Royale de Peinture et de Sculpture 1648–1793. Geschichte. Organisation. Mitglieder* unternommen.²⁶ Christian Michels Monographie von 2012, *L'Académie Royale de*

Peinture et de Sculpture (1648–1793), greift mit ihrer tiefen Quellenkenntnis über eine Akademiegeschichte hinaus und befragt die Institution unter einer Vielzahl von Aspekten. Neben der Bedeutung für die Entwicklung des Kunstdiskurses und der Kritik werden hier der soziale Status des Künstlers, die Aufgaben der Akademie im Rahmen staatlicher Repräsentation oder, im Ansatz, ihre Rolle für das europäische System der Akademien analysiert.²⁷ Die Arbeit fordert zu einer ausgreifenderen Sicht heraus, eine, die etwa die Kunstakademie in den Kontext der Pariser Akademienlandschaft (*Académie française, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, des Sciences, de la Musique, de l'Architecture*) einstellt oder Herkommen und Wirkungsgeschichte (die italienischen Akademien respektive die nachfolgenden Akademiegründungen der europäischen Länder) berücksichtigt. Der Stand der aktuellen Forschung zur französischen Kunstakademie, einschließlich der Studien zur *Académie de France à Rome*, muss dazu einladen, die Fragestellungen auszudehnen, etwa auf das Netzwerk der von Paris aus dirigierten und im seltenen Falle selbständigen Akademien der Provinzen, etwa die Akademien von Toulouse, Lyon, Bordeaux oder Marseille. Zwar liegen hier bereits Einzelstudien vor,²⁸ doch ein annähernd vollständiges Bild zum Netzwerk der europäischen Akademienlandschaft steht noch aus. Wenn die Wiener Akademie, als Privatakademie des Hofmalers Peter Strudel ab 1692 noch dem römischen Vorbild der *Accademia di San Luca* verpflichtet, 1705 unter Josef I. in eine kaiserliche Kunstschule umgewandelt und 1725 in die *Königlich Kaiserliche Hofakademie der Maler, Bildhauer und Baukunst* mündet, steht dies am Beginn europaweiter Akademiegründungen des 18. Jahrhunderts und konkurrierender Anverwandlungen des französischen Modells, welche bis heute grundsätzlich Bestand haben.²⁹

AKADEMIE UND SELBSTVERGEWISSERUNG – SYMPTOM UND KRITIK

Die Renaissance des heutigen Interesses am Akademischen, der Blick auf die eigene Akademiegeschichte, sei es in Düsseldorf, Berlin oder München, lässt sich auch als Positionsbestimmungen lesen.³⁰ Den Versuch der Akademien, sich umfassend ihrer Geschichte zu vergewissern, als bloße Jubiläum Gelegenheit zu sehen, greift zu kurz.³¹ Die zahlreichen Arbeiten zur Münchner Akademie von Walter Grasskamp, Birgit Jooss, Christian Fuhrmeister u. a. zeugen von einem weitreichenden Interesse, das historisches Verständnis und Reflexion auf die aktuelle Standortbestimmung verbindet.³²

Die kunsthistorische Arbeit am Thema der Akademien kann ein Stück weit auch als Fortschreiben der Forschungen zu Kunstakademien, zur Sammlungs- und Museumsgeschichte verstanden werden. Und es mag vielleicht an der Erkenntnis – die auch aus den genannten Arbeiten zu gewinnen ist – liegen, wie wenig sich die Kunst einer Vorstellung von linearer Abfolge oder Entwicklung beugt, dass sich eine Renaissance des Akademischen (in der Forschung wie auch im Bildermachen selbst) zeigt. Die zunehmende Entfremdung von Künstler und Kritiker, ihr unterschiedliches Interesse und ihr verschiedener, selten kompatibler Sprachgebrauch kündigten sich dabei schon in den Debatten der Akademie des 18. Jahrhunderts an.

Der neue Blick auf die Akademien und ihre Geschichte ist keine Abwendung von theoretischer Reflexion, im Gegenteil. Die Akademie selbst ist der ausgezeichnete Ort des Dialogs. Wenn das Akademische heute – auch im Durchgang durch fremdbestimmte, politisch erdachte Reformen – sich selbst zu befragen hätte, dann müsste sich der akademische Dialog nicht zuletzt einer Kritik insbesondere akademischer Spracharbeit verschreiben. Das Sprechen und Schreiben über Kunst scheint immer wieder einmal dem Drang des Subjekts nach autopoetischem Formulieren oder einer Selbstpositionierung (das Beispiel Félibien) zu folgen, dessen Ursachen oft erst im Rückblick klar zutage treten. Das hat, seit den Anfängen der Akademien auch mit dem Ungenügen an kanonisch gefestigter (akademischer) Methode zu tun. Doch dieser Experimentalcharakter, die vielleicht gar notwendige dekonstruktive Verbindlichkeit, sucht bisweilen zwangsläufig ihren Haltepunkt in einer Landschaft freiheitsverhindernder Regulierung nach kunstfremden Maßstäben. Sie droht, sich damit voreilig von der Überlieferung, der Kunst als Artefakt und den Fakten der Geschichte zu verabschieden, eine Konstellation, die bereits die Maler der Pariser Akademie im Laufe des 18. Jahrhunderts in Opposition zu den Vertretern der außerakademischen Kunstkritik setzte. Die Dinge neu denken – besonders in den Sprachräumen akademischer Innovationszentren – ist beständige Aufgabe und Verunsicherung zugleich. Dass Kunstgeschichte und Ästhetik – als philosophische Disziplin – historisch zwei getrennte Traditionen ausgeformt haben, kommt nicht von ungefähr und ist bereits in der Neuzeit angelegt. Das gilt ebenso für die Entstehung und Vermehrung der Kunstliteratur, die am Beispiel ihrer bekanntesten Protagonisten (Denis Diderot, Johann Gottfried Herder) mehr oder weniger ausgiebig erforscht wurde. Vor dem Hintergrund der nunmehr deutlicher hervortretenden akademieinternen Reflexionsarbeit über die Künste bleibt das Desiderat, die Distanzen und Interaktionen von Textsorten, Denkräumen und Dialogformen in ihrem geschichtlichen Werden zu vermessen. Die *Académie Royale de peinture et de sculpture* mit ihrer europaweiten Ausstrahlung ist hier der denkbar fruchtbarste Ausgangspunkt. Kunst und ihre Bedingungen laufen immer Gefahr, nach kunstfremden Maßstäben reguliert zu werden, sei es durch ökonomische Kontrollinstanzen oder machtpolitische Mechanismen der Unterdrückung, sei es durch die Marktgesetzmäßigkeiten der Galerien- und Museumslandschaften oder die als Review-Verfahren getarnte Zensur, wenn es um das Schreiben über Kunst geht. Wissenschaftliche Expertise und Kunstwerke werden in Valuta verrechnet. Wenn es um die Potentiale der Kunst geht, gibt es viele freiheitsbedrohende Interessen und Techniken. Das war schon immer so. Der Geschichte der Kunstakademien kommt hier besondere Relevanz zu. Als Institution ist sie ein ausgezeichnete Raum, ein Experimentallabor und Rückzugsort, der Freiheiten zu garantieren vermag.

- ¹ Vgl. Elisabeth Mylarch, *Akademiekritik und moderne Kunstbewegung in Deutschland um 1900. Zum Verständnis der ideengeschichtlichen, kulturideologischen und kunstmarktpolitischen Implikationen*, Frankfurt a. M. u. Bern 1994 sowie Dominique Lobstein, *Dictionnaire des Indépendants*, Dijon 2003 und Jean Monneret, *Catalogue raisonné du Salon des Indépendants 1884–2000 - les Indépendants dans l'histoire de l'art*, Paris 2000. Die *Société des Artistes Indépendants* hat in Frankreich bis heute Bestand.
- ² Das „italienische Modell“, insbesondere das der Florentiner und mehr noch der römischen Akademie, bewahrte weiterhin Geltung, auch für weniger prominente Höfe, etwa wenn zu Gotha der Italienerheimkehrer Friedrich Wilhelm Döll 1787 eine Zeichenakademie nach italienischem Vorbild einrichtet.
- ³ Zum Phänomen der Akademien seit der Renaissance, ihrer Geschichte aus platonischem Geiste vgl. Daniel-Odon Hurel u. Gérard Laudin (Hg.), *Académies et Sociétés savantes en Europe (1650–1800)*, Paris 2000; Frances A. Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century*, London 1947 sowie für die französischen Provinzen: Daniel Roche, *Le siècle des Lumières en province – Académies et académiciens provinciaux (1680–1789)*, Paris 1978. Für einen Abriss vgl. Hérard Michaux, *Naissance et développement des académies en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, in: *Mémoires de l'Académie nationale de Metz*, 2007, S. 73–86. Für den deutschsprachigen Raum: Klaus Garber u. Heinz Wismann (Hg.), *Europäische Sozietätsbewegung und demokratische Tradition. Die europäischen Akademien der Frühen Neuzeit zwischen Frührenaissance und Spätaufklärung*, Tübingen 1996.
- ⁴ Als gelungene Ausnahmen seien genannt: Ursula Ströbele, *Die Bildhaueraufnahmestücke der Académie Royale de Peinture et de Sculpture in Paris 1700–1730*, Petersberg 2012, und in Hinblick auf die Zeichnung: Ulrich Leben, *L'école royale gratuite de dessin de Paris (1767–1815)*, Saint-Rémy-en-l'Eau 2004.
- ⁵ Die Beschäftigung mit der Skulptur bleibt weiterhin die Ausnahme. Für den Kontext der Akademien vgl. Martina Hansmann, „Le preuve de l'excellence – les antécédents italiens du morceau de réception“, in: Jean Galard und Matthias Waschek (Hg.), *Qu'est ce qu'un chef-d'œuvre*, Paris 2000, S. 155–195.
- ⁶ Edmond und Jules de Goncourt, *L'Art au XVIII^e siècle*, ab 1859.
- ⁷ Vgl. zuletzt: Pamela Warner, *Word and Image in the Art Criticism of the Goncourt Brothers*, Delaware 2004.
- ⁸ Als Secrétaire de l'École nationale supérieure des beaux-arts u. a.: *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Paris 1883.
- ⁹ U. a.: *Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture d'après les manuscrits des archives de l'École des beaux-arts*, Paris 1903.
- ¹⁰ *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris 1854.
- ¹¹ *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648–1793*, Paris 1875–1892. Die Ausgabe von Nicolas Guérins *Descriptions de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Paris 1893.
- ¹² Mit vergleichbarem und verdienstvollem dokumentarischem Interesse für die 1666 gegründete Académie de France à Rome: Albert Lecoy de La Marche, *L'Académie de France à Rome: correspondance inédite de ses directeurs, précédée d'une étude historique*, Paris 1874.
- ¹³ Siehe: Linda Walsh, „Charles Le Brun, ‚art dictator of France‘“, in: Colin Cunningham u. Gill Perry (Hg.), *Academies, Museums and Canons of Art*, Hew Haven 1999, S. 86–123.
- ¹⁴ Tatsächlich ist im Vergleich mit den bereits in Italien an die Macht des Fürsten gebundenen Akademien die Entlassung der Künstler in eine sich in Teilen selbstorganisierende Körperschaft im Pariser Fall auch ein Gewinn an Freiheit. Dem Gründungsszenario eines privat angegangenen Zusammenschlusses von Künstlern folgt die fürstliche Inkorporation mit großer Regelmäßigkeit auf dem Fuß; vgl. Markus A. Castor, „Die Conférences der Académie Royale de Peinture et de Sculpture und die Autonomie der Kunst – Kunstdialog als Agens historischer Entwicklung“, in: Barbara Marx u. Christoph Oliver Mayer (Hg.), *Akademien und/oder Autonomie. Akademische Diskurse vom 16. bis 18. Jahrhundert*, Frankfurt 2009, S. 141–236.
- ¹⁵ Gemeint ist hier der Zeitraum nach den ambitionierten Projekten, das Verständnis der Kunst in die allgemeine Lebenswelt, etwa die der Arbeiterschaft, oder als Besucherakademien (Bazon Brock, Documenta 13) hineinzutragen.
- ¹⁶ June E. Hargrove (Hg.), *The French Academy – Classicism and its Antagonists*, Newark 1990, mit Beiträgen von Antoine Schnapper, Jacques Thuillier, Paul Duro, u. a.; vgl. ferner Paul Duro, *The Academy and the Limits of Painting in Seventeenth-Century France*, Cambridge 1997; sowie Anton W. Boschloo, *Academies of Art between Renaissance and Romanticism*, s'Gravenhage 1989.
- ¹⁷ Jutta Held, *Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat*, Berlin 2001.
- ¹⁸ Stefan Germer, *Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV.*, München 1997). Vgl. Thomas Kirchner, „Stefan Germer und das 17. Jahrhundert“, in: *Revue Regards croisés*, Nr. 3, Mai 2015, S. 18–23, (<http://www.revue-regards-croises.org/>).

- ¹⁹ Die an den französischen Universitäten entstandenen Arbeiten sind zumeist und bedauerlicherweise schwer greifbar, so z. B. Sylvain Bedards Dissertation *Les académies dans l'art français au XVII^e siècle, 1630–1720*, thèse de doctorat (bei Antoine Schnapper), Univ. Paris IV, Paris 1999.
- ²⁰ Eine der jüngeren Arbeiten mit größter Nähe zur Akademie: Bénédicte Gady, *L'ascension de Charles Le Brun: liens sociaux et production artistique*, Paris 2010.
- ²¹ Hans Körner, *Auf der Suche nach der wahren Einheit*, München 1988; Thomas W. Gaetgens u. Uwe Fleckner, *Historienmalerei*, Berlin 1996; Thomas Kirchner, *Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, München 2001; Peter J. Schneemann, *Geschichte als Vorbild – Die Modelle der französischen Historienmalerei 1747–1789*, Berlin 1994; Dietrich Erben, *Paris und Rom. Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV.*, Berlin 2004, Charlotte Guichard, *Les amateurs d'Art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel 2008; Ekkehard Mai, *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde*, Köln 2010.
- ²² Jacqueline Lichtenstein u. Christian Michel (Hg.), *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Tomus I bis VI, 12 Bände, Paris 2006–2015, als Forschungsprojekt am DFK Paris gefördert von der Gerda Henkel Stiftung Düsseldorf und in der Drucklegung durch die Académie des Beaux-Arts Paris unterstützt.
- ²³ Anne-Marie Garcia und Emmanuel Schwartz (Hg.), *L'École de la liberté – Être artiste à Paris 1648–1817*, Paris 2009. Vgl. ferner Emmanuel Schwartz, *Les sculptures de l'école des beaux-arts de Paris*, Paris 2003.
- ²⁴ Barbara Marx und Christoph O. Meyer (Hg.), *Akademie und/oder Autonomie – Akademische Diskurse vom 16. bis 18. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 2009. Bereits 1989 hatte sich Cathrin Klingsöhr anhand des Kompendiums von Nicolas Guérin der Sammlung der Akademie gewidmet: „Die Kunstsammlung der Académie Royale de Peinture et de Sculpture in Paris“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49, 1989, S. 556–578.
- ²⁵ Zur Diskussion des zünftigen Gegenmodells einer Akademie vgl. Gerrit Walczak, „Altar gegen Altar: Aufstieg und Ende der Pariser Académie de Saint-Luc“, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 37, 2010, S. 219–264.
- ²⁶ Gudrun Valerius, *Académie Royale de Peinture et de Sculpture 1648–1793. Geschichte. Organisation. Mitglieder*, Norderstedt 2010.
- ²⁷ Christian Michel, *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1648–1793). La naissance de l'École française*, Genf 2012.
- ²⁸ Vgl. Marjorie Guillin, „L'anéantissement des arts en province“? *L'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse au XVIII^e siècle (1751–1793)*, thèse de doctorat d'Histoire de l'Art, Université Toulouse 2 – le Mirail (bei Pascal Julien und Fabienne Sartre), Toulouse 2013; siehe ferner Claude Bédet, *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid (1744–1808)*, Toulouse 1974.
- ²⁹ Neben Wien seien hier die wesentlichen aufgeführt: *Die Preußische Akademie der Künste* 1694 von Friedrich I. in Anlehnung an das römische und Pariser Modell gestiftet; die 1768 aus dem 1711 erfolgten Zusammenschluss der Anciens hervorgegangene *Académie Royale des Beaux-arts de Bruxelles*; 1735 die von Carl Gustav Tessin als Zeichenakademie gegründete und 1773 von Gustav III. als *Kongl. målare- och bildhuggareakademien* bestätigte Ausbildungsstätte nach Pariser Vorbild in Stockholm; die 1752 unter Ferdinand VI. in Madrid gegründete *Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando*, die 1754 als *Det Kongelige Danske Skildre-, Billedhugger- og Bygnings-Academie i Kiøbenhavn* gegründete Dänische Akademie; die 1759 gegründete *Academia de Bella Artes de Santa Bárbara*, 1768 als *Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos* neugegründet; die 1757 formierte und 1764 von Katharina der Großen in Sankt Petersburg implementierte *Kaiserliche Kunstakademie*; die unter Friedrich Christian von Sachsen 1764 gegründete *Allgemeine Kunst-Akademie der Malerei, Bildhauer-Kunst, Kupferstecher- und Baukunst* in Dresden, mit dem Lemoyne-Schüler Charles Hutin als erstem Direktor sowie die *Royal Academy of Arts* 1768 von George III. gegründet.
- ³⁰ Das geht einher mit der Frage nach den Formen der Künstlerausbildung aber auch den neueren Arbeiten zu den Privatakademien. Vgl. Nikolaus Gerhart, Walter Grasskamp u. Florian Matzner (Hg.), *200 Jahre Kunstakademie München*, München 2008; Wolfgang Ruppert, *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1998, sowie zuletzt: France Nerlich und Bénédicte Savoy (Hg.), *Pariser Lehrjahre – Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt*, Bd. 1: 1793–1843, Berlin 2013.

³¹ Vgl. Kunstakademie Düsseldorf (Hg.), *Die Geschichte der Kunstakademie Düsseldorf seit 1945*, Berlin 2014; Hans Gerhard Hannesen, *Die Akademie der Künste in Berlin. Facetten einer 300jährigen Geschichte*, Berlin 2005; 1696–1996. *Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen – 300 Jahre Akademie der Künste*, Ausst.-Kat. Berlin, Hochschule der Künste, Berlin 1996; *Académie des Beaux-Arts de Bruxelles – 275 ans d’enseignement*, Musée Royaux des Beaux-Arts Brüssel, Brüssel 1987 und sehr früh schon, auch ein Jahrhundert verknüpft: *Zweihundert Jahre Hochschule für Bildende Künste 1764–1964*, Ausst.-Kat., Albertinum Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden 1964. Auf die zahlreichen deutschen Gründungen, wie etwa der Akademien oder Schulen in Karlsruhe oder Frankfurt, kann hier leider nicht eingegangen werden.

³² Vgl. die mit der Festschrift zur Hundertjahrfeier von Eugen von Stieler (*Die königliche Akademie der bildenden Künste zu München*, München 1909) kontrastierenden Arbeiten: Nikolaus Gerhart, Walter Grasskamp, Florian Matzner (Hg.), *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste*, op. cit.; Christian Fuhrmeister u. Birgit Jooss (Hg.), *Isar/Athen. Griechische Künstler in München – Deutsche Künstler in Griechenland*, München 2008; Idem, *Nationale Identitäten – Internationale Avantgarden. München als europäisches Zentrum der Künstlerausbildung*, Köln 2006; Wolfgang Kehr, *Die Akademie der Bildenden Künste, Kreuzpunkt europäischer Kultur*, München 1990; Thomas Zacharias, *Tradition und Widerspruch – 175 Jahre Kunstakademie München*, München 1985; Birgit Angerer, *Kunstakademie zwischen Aufklärung und Romantik*, München 1984 und insbesondere die verdienstvolle Quellenarbeit von Birgit Jooss, *Die digitale Edition der Matrikelbücher der Akademie der Bildenden Künste, Schriften des Instituts für Dokumentologie und Editorik*, Bd. 4, Norderstedt 2010.