

MARKUS A. CASTOR

DIE CONFERENCES DER ACADEMIE ROYALE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE UND DIE AUTONOMIE DER KUNST. KUNSTDIALOG ALS AGENS HISTORISCHER ENTWICKLUNG

„Akademie ist Akademie, Bohlheim, Berlin oder Paris, wo die satten Herren sitzen, die Zähne stochern und nicht begreifen, warum kein Koch was bereiten kann, das ihnen behage.“ Goethes Bild der institutionell erstarrten Herrenrunde in seinem Brief an Friedrich Heinrich Jacobi vom August 1774 bezieht sich nicht von ungefähr auf das ausführende Organ mündlicher Rede. Sprechen und Verstehen scheinen ihm nicht etwa deckungsgleich, sondern benötigen den zur Erkenntnis unabdingbaren Kontext. Seine Kritik am etablierten Zirkel approbierter Fachvertreter („Da gab’s ein Gerede, man weiß nicht wie,/ das nennt man eine Akademie“) bekräftigt, dass ihm der akademische Diskurs der denkbar unzulänglichste ist, den Disput mit Erkenntniszugewinn zu beschließen. Denn dazu braucht es der unmittelbaren Kenntnisse und Erfahrungen, der Fertigkeiten auch von Hand und Bauch, die am Herd der Küchen gewonnen werden und ein tieferes Verständnis der Speisen allein erst ermöglichen.¹ Der Dichter verzichtete selbst nicht, sich ein Bild von der Praxis zu machen, wenn er als Schüler des Leipziger Akademiedirektors Adam Friedrich

¹ Die Ansicht, dass die leibliche Not des Künstlers Voraussetzung künstlerischen Schaffens sei, wird mit dem Bild der theoretischen Übersättigung zwar vorbereitet, ist jedoch eine romantische Vorstellung, die später erst eine enge Verbindung mit den tatsächlichen ökonomischen Rahmenbedingungen eingeht und selbst wiederum verbildlicht wurde, etwa in der Verklärung des Künstlers abseits der (akademischen) Welt. Vgl. Adeline Walter: *Die Einsamkeit des Künstlers als Bildthema – 1770-1900*, Hofheim 1983. Wenngleich nicht Gegenstand vorliegender Überlegungen, muß die ökonomische Motivation, die zum Zusammenschluss der Künstler in der Akademie, mit ihren Pensionen, Preisen, Künstlerwohnungen und Stipendien führte, einkalkuliert werden.

Oeser Zeichenunterricht nahm.² Doch mit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte die Akademie als dominierende Instanz theoretischer Lehre und künstlerischer Ausbildung ihre unumschränkte Vormacht bereits eingeübt. Die negative Konnotation, die seither jede Rede von den Künsten unter der Bezeichnung „akademisch“, insbesondere dann seit dem Anheben der Moderne begleitet, hat sich bis heute zu einem Bild verfestigt, das sowohl die Kunstproduktion, als auch den kunsttheoretischen Diskurs im Umfeld der Akademie mit Prädikaten wie doktrinär, verstaubt, unzeitgemäß oder rückwärtsgewandt belegt. Der betriebene Verlust der Verbindlichkeit akademischer Tradition, erklärtes Gegenbild jeder Modernität, was immer das sein mag, ist durchaus auch als kunstpolitische Haltung zu verstehen. Diese vermag ihre Institutionenkritik aber oft nur noch mit dem Rückgriff auf eben dieses tradierte und selbst schon kanonische Vorurteil aufrecht zu halten. Sie verkennt oder übersieht dabei den Strang der historischen Entwicklung, der die Akademisierung einerseits als institutionelle Befreiung, andererseits auch als Stimulans zur Entfaltung künstlerischer Mittel erweist. Heute bleibt nicht nur die akademische Zunft vor den Werken lebender Künstler meist sprachlos.

Noch gewichtiger für die Perspektive der Moderne scheint die umwälzende Penetration der Lebenswelt durch den Individualitätsbegriff, der mit seiner ebenso diffusen wie tiefgreifenden Mentalitätenveränderung den Blick verstellt und zur hermeneutisch kaum überwindbaren Hürde geworden ist, wenn es darum geht, den Grad an „vormoderner“, persönlicher Freiheitlichkeit auszuloten.³ Wenn die Kunstgeschichte oder gar die

² Hiermit steht Goethe in guter Tradition eines Dilettantentums, das für die Pariser *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* in diesem Punkt vergleichbar an der Figur des Grafen Caylus nachvollzogen werden kann, der noch vor seiner Aufnahme als *Amateur honoraire* an der Akademie sich zeichnend die Kunstgeschichte aneignete.

³ Vgl. Michel Foucault: *Les mots et les choses – une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966, 221 : „L’histoire du savoir ne peut être faite qu’à partir de ce qui lui a été contemporain, et non pas certes en termes d’influence réciproque, mais en termes de conditions et d’a priori constitués dans le temps“.

Künstler-Kunstgeschichte⁴ das Künstlerindividuum der Neuzeit befragt, kann es gerade deshalb nicht um die Perspektivierung eines jeder Regel enthobenes Schöpfergenies gehen, das etwa durch akademische Einbindung seiner Schaffenskraft beraubt wäre. Und dass der „akademische Affe“, seit Anbeginn Mitbewohner akademischer Felslandschaften, nicht der alleinige, noch dazu bloß nachahmende Bewegter kunsthistorischer Entwicklung gewesen sein kann, macht die Frage nach der Besonderheit des Künstlertums zwischen Erfindung und Tradition nicht leichter.⁵ Mit dem Verhältnis eines zentralen Aspekts der Diskussion um die Lehrinhalte akademischer Ausbildung, nämlich von persönlicher Manier des Künstlers und seiner unverwechselbaren ‚Marke‘ zur Vorbildhaftigkeit nachzuahmender Bilder, gerät die historische Position des Künstlers und der Kunst in den Blick, die Folie eines jeden theoretischen Disputats sein muss.

Institutionengeschichte und Wissenschaftsgeschichte – zur Genese eines Vorurteils

Warum Künstler seit dem 19. Jahrhundert eine vom übrigen Sozialsystem abgetrennte Spezies seien, stellte Pevsner 1940 als Kardinalfrage seines Werkes, die bis heute der Absicht nach einzige, umfassende Darstellung

⁴ Die Künstlerbiographien des 18. Jahrhunderts sind als grundsätzliche Zäsur in der Entwicklung der Akademie zu bewerten.

⁵ Zum uralten Topos des qua Imitatio „gelehrten“ Hominiden, der dann besonders in der Genremalerei des 17. Jahrhunderts eine Karriere als Metapher für den Maler machte, vgl. Hans-Joachim Zimmermann: *Der akademische Affe – die Geschichte einer Allegorie aus Cesare Ripas Iconologia*, Wiesbaden 1991. Der hohe Stellenwert der akademischen Reflexion auf den Menschenaffen und damit auf das Lernprinzip der Imitatio zieht sich über die skandalisierte Auseinandersetzung zwischen Geoffroy Saint-Hilaire, Cuvier und Lamarck an der Pariser Académie des sciences, über die Anthropomorphisierung in Kafkas „Bericht für eine Akademie“ bis zur Einforderung von Menschenrechten für die Pongidae als Hominiden (vgl. Paul Heller: *Franz Kafka. Wissenschaft und Wissenschaftskritik*, Tübingen 1989 und zur Akademie der Wissenschaften: Roger Hahn: *The Anatomy of a Scientific Institution. The Paris Academy of Sciences 1666-1803*, Berkley u.a. 1971).

zur Geschichte der Kunstakademien.⁶ Er beschreibt damit partiell den Endpunkt einer Entwicklung gesellschaftlicher Entfremdung, an deren Anfang der Künstler-Handwerker den Prototypen des kunstschaftenden Meisters abgibt, der aufgehobener aber auch eingebundener Teil des differenziert strukturierten und reglementierenden Sozialsystems der Gilde ist. Die 1648 gegründete Pariser *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* kann als signifikanteste Ausprägung eines Gegenmodells gelesen werden, eines Modells, dessen Organisationsstrukturen bis heute Gültigkeit beanspruchen. Dem steht die Diskreditierung des Akademischen schlechthin gegenüber. Vor jeder anderen Kunstakademie ist es die französische *Académie Royale*, die als Prototyp einer doktrinären Lehranstalt im Bewusstsein ist. Doch der Anteil der sogenannten akademischen Lehre an der Schubkraft künstlerischer Innovation wird nicht unerheblich durch die Fehlstelle einer theoretischen und historisch orientierten Aufarbeitung verdeckt, die nach der Geschichte der Akademie selbst und nach

⁶ Dass dem so ist, verdeutlichen Neuausgaben von Nikolaus Pevsner: *Academies of Art – Past and Present*, Cambridge 1940. Es ist für die französische Entwicklung bezeichnend, wenn sich in Rudolf und Margot Wittkowers *Künstler – Außenseiter der Gesellschaft*, Stuttgart 1965, beim Versuch einer historischen Analyse der Künstlerpersönlichkeit kaum etwas über die Franzosen findet. Der auf Italien gerichtete Fokus, der die Themen des Sittenverfalls, des Sonderlings und der Zügellosigkeit in den Blick bringt, erinnert nicht wenig an Richelieus Kritik an allzu sinnlich geprägter italienischer Kunst und Kultur als solcher anzusehen ist, die den Pariser Kunstmarkt dominierte und die Ausrichtung der Sammler bestimmte. Vgl. Ausst. Kat. *Richelieu – Kunst, Macht und Politik 1585-1642*, Wallraf-Richartz-Museum 1. Feb. 2003 – 21. April 2003, Köln 2003. Zur Geschichte der *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* vgl. June Ellen Hargrove (Hg.): *The French Academy – classicism and its antagonists*, Newark 1990, darin: Antoine Schnapper: „The Debut of the Royal Academy of Painting and Sculpture“, 27-36; Jacques Thuillier: „L’Académie et le classicisme en France: les débuts de l’Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1648-1663)“, in: Stefano Bottari (Hg.): *Il Mito del Classicismo nel Seicento*, Florenz & Messina 1964, 181-209; Paul Duro: *The Academy and the limits of painting in seventeenth-century France*, Cambridge 1997, und zum Versuch, Kunstakademien durch Einzelstudien vergleichend zu fassen: Carl Goldstein: *Teaching art – academies and schools from Vasari to Albers*, Cambridge 1996; Anton W. Boschloo: *Academies of art between Renaissance and Romanticism*, s’Gravenhage 1989.

dem Status und der Rolle der akademischen Künftlerausbildung in der Moderne fragt. Wenn die akademische Institutionalisierung der Kunstausübung des 17. Jahrhunderts als Lehrgebäude gefasst werden will, dann ist dessen Doktrin, dann sind die akademisch kommunizierten Positionen zur Kunst als Resultat eines Versprachlichungsprozesses zu beschreiben. So ergibt sich mit der Ausbildung einer mehr oder weniger konzisen, theoretisch formulierten Lehre, mit der Verschriftlichung ihrer Leitsätze erst die Angriffsfläche, die der Akademiekritik den Raum für ihre negative Beurteilung lesbarer, sogenannter Dogmen eröffnet hat. Das Vorurteil einer dogmatischen Akademie gründet wesentlich auf der bloßen Existenz einer parallel zur Kunstausübung betriebenen, sprachlichen Reflexion auf die Kunst. Auch ohne die Verpflichtung auf die Theorie, ohne geschriebene Doktrin war der Zwang der *Maîtrise* ungleich hemmender, was die Entfaltung der Künste betraf.

In Frankreich setzte die Akademiekritik zu einer Zeit ein, als diese sich als funktionierendes und nachhaltig erfolgreiches Lehrsystem etabliert hatte. Der Wegfall des unter Louis XIV mehr oder minder autoritär überwachten Akademiebetriebs und die darauf folgende Erschlaffung zur Zeit der Régence, die Entwicklung eines Kunstmarktes in der Breite, abseits des Hofes, beförderten zugleich eine sehr viel öffentlichere Diskussion, außerhalb der Akademie, in halböffentlichen oder privaten Salons sowie den Gazetten.⁷ Ihre qualitative und quantitative Ausprägung

⁷ Diese Ausfaltung einer ‚Mehrsprachigkeit‘ wurde von Sloterdijk als wesentliche Leistung neuzeitlicher europäischer Literatur ausgemacht. Medienhistorisch beschreibt er damit den Übergang von der staatlichen Palastwirtschaft zu einer journalistischen Marktwirtschaft. Die Kunstgeschichte habe diesen Impuls trivialisiert, mit einem Défilé chronologisch prozessierender Messiasse. Das ist dann für die hier unternommene Argumentation nicht unerheblich, wenn die Legalisierung der Genialität des Künstlers (die durch die Bewertung der Manier vorbereitet scheint) zum Untergang des (letztlich religiösen) Zentralismus führt. Sloterdijk sieht dies in einer Entwicklungslinie zur Modernität, die die Bedingung, dass Kunst „groß“ sein müsse eliminiert und in eine Massenkultur münden lasse, die in der dauernden Offenbarung der Trivialität der Demokratie den Vorrang vor Kunst und Philosophie gebe, die zwar eine friedliche Koexistenz aller Botschaften ohne Gewalt, aber auch ohne Gehalt garantiere, in der die „Künstler“/Sprecher von der Zumutung, etwas zu sagen zu haben, endgültig befreit werden (vgl. das Kapitel: „Wie durch das reine Medium die

zur *Kunstkritik*, die mehr oder weniger zwangsläufige Opposition der „Privatiers“ zum Kreis der Akademiemitglieder bestreitet der akademischen Auseinandersetzung den Verbindlichkeitsanspruch, der mit der ersten Herausgabe der *Conférences* 1667 durch André Félibien gesetzt wurde. Doch sie beförderte und bereicherte letztlich auch das Niveau des akademischen Diskurses.⁸ Wurde die Institution der Kunstakademie be-

Sphärenmitte in die Ferne wirkt“, in: Peter Sloterdijk: *Globen* [Sphären – Makroshpärologie II], Frankfurt a.M. 1999, 786f). Aus dieser Perspektive betrachtet scheint Akademie als notwendiges Instrument dessen auf, was aus der Position der Macht als öffentliche Kunstproduktion an den Adressaten entlassen wird, und mitnichten garantiert die Demokratisierung die Entfaltung der Künste in autonomer Sphäre.

⁸ Die in der Literatur als streitbare Auseinandersetzungen wahrgenommenen Diskussionen des 18. Jahrhunderts sind bezeichnenderweise Gegenpositionen, die nicht von den Künstlern sondern den ‚Kunstliteraten‘ ausgetragen werden. Nicht von ungefähr wird denn auch die Bildung des Künstlers, dessen intellektuelle Kapazität, etwa vom Grafen Caylus angemahnt (vgl. dazu Peter Johannes Schneemann: *Geschichte als Vorbild: die Modelle der französischen Historienmalerei 1747-1789*, Berlin 1994; Thomas Kirchner: *L'expression des passions: Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz 1991). Die Unterschiede und Bedingtheiten der sich im 18. Jahrhundert etablierenden, parallelen Kunstdiskurse, die Durchlässigkeiten oder die Inkompatibilitäten der literarischen Gattungen von Akademierede, Salonbericht und publizierter „Korrespondenz“ sind kaum detailliert untersucht. Zu fragen wäre auch nach den sozialen Mechanismen, die dazu führten, dass sich die Zielrichtung der Diskussion in Teilen zwangsläufig zur Akademiekritik dann transformierte, wenn ihre Urheber zu den „ausgeschlossen“ zu zählen sind. Die Akademie des 18. Jahrhunderts bloß in inhaltliche Opposition zur *République des Lettres* zu stellen, unterschlägt die vielfältigen Querverbindungen. Der Aufklärungsgedanke, der das Erreichen des Ideals als Programm definiert und nicht als bereits erreichten Zustand behauptet, impliziert mitnichten eine Selbstauffassung der Akademiker des 18. Jahrhunderts, ein Ideal der Kunstausübung bereithalten zu können. Mit dem neuerlichen Rückbezug auf den *grand siècle* um die Jahrhundertmitte erhalten die zuvor erreichten Niveaus wieder Aktualität. Die wichtige Rolle des kommunikativen, gemeinschaftlichen Aneignens künstlerischer Regeln ist schon zu Zeiten der Gründung, mit den Statuten vom 7. Juni 1652 festgeschrieben worden. Im Artikel IX heißt es, dass die Akademiemitglieder „se communiqueront les lumières dont ils sont éclairés, n'étant pas possible qu'un particulier les puisse toutes avoir, ni pénétrer sans assistance dans la difficulté des arts si profonds et si peu connus.“

reits von Anbeginn, noch zur Phase ihrer Gründung ab 1648 mit den Anfeindungen der Gildevertreter jeweils auf ihre außerakademische Kritik verwiesen, so zeigt die sich unmittelbar anschließende historische Entwicklung jeweils eine schon vorhandene Gegenposition. Doch, und das macht die Schwierigkeiten des angemessenen Zugriffs aus, diese Opposition hat sich ferner auf dem Feld historischer Wissenschaften dupliziert. Die mindere Wertschätzung, welche die Figur Louis XIV und damit die Epoche des *grand siècle* seitens der Historiker spätestens ab der Französischen Revolution erfahren hatte, wurde mit Blick auf die Akademiegeschichte nochmals zu Beginn des letzten Jahrhunderts festgeschrieben. Auch heute noch scheinen das Bild der absolutistischen Vereinnahmung der Kunst und deren Funktionalisierung in der staatlichen Repräsentationsleistung fraglos.⁹ Das unzweifelhaft nützliche Standardwerk Pevsners hat dann noch einmal zur Verfestigung dieses Vorurteils beigetragen. Der postulierte absolutistische Zwang, der den Diskurs der Pariser Akademie als Spiegel herrschaftlichen Willens lesen lässt, entsteht nach seiner Sichtweise letztendlich durch den Kontrast, der im Vergleich mit den

⁹ Die Ausweitung der Absolutismuskritik auf die Akademie als solche ist das Vorurteil einer Übertragung des Politischen auf die Sphäre der Kunst. Sie übersieht dabei ebenso die Phase der eigentlichen Institutionalisierung in den ersten Jahrzehnten nach Gründung der Akademie (die auf die Kunst und ihre Lehrbarkeit, nicht aber vordringlich auf Kunstpolitik und soziale Strukturen zielte), wie den beträchtlichen Schub an Kritikfähigkeit auch gegenüber akademieinternen Positionen im Verlauf des 18. Jahrhunderts. Es bliebe zunächst zu beleuchten, inwiefern Kritik im Sinne kunstpolitischer Hinterfragung künstlerischen Tuns als mögliche Kategorie der Reflexion auf die Kunst im 17. Jahrhundert denkbar ist. Gründung, Sinn und Zweck der Akademie einem kunstpolitischen Ordnungswillen zuzuordnen ist als Tatsachenbehauptung zu wenig und erfaßt nur einen, staatspolitischen Aspekt der Institutionalisierung. Die Schwierigkeiten liegen in der Verschränkung der Mechanismen, die sich aus dem Spannungsfeld von wissenschaftlicher Motivation, Eigenwert der Kunst und ökonomischen wie individualpsychologischen Determinanten des Handels ergeben. Die Mythenbildungen, die sich um die ersten Minister bis heute fortsetzt, hat von Anbeginn die objektive Annäherung an die Bedingungen und Mechanismen der praktischen Beantwortung staatspolitischer Fragen, so auch der Kunstpolitik erschwert. Zu Mazarin: *Mazarin – homme d'État et collectionneur, 1602-1661*, Paris 1961 und zu Colbert: *Colbert 1619-1683*, Paris 1983.

humanistischen Idealen und dem unscharf definierten Freiheitsdrang der italienischen Renaissance-Akademien generiert wird.¹⁰ Doch darüber hinaus sind es die ungleichen Quellenlagen, die fragmentarische Dokumentation der frühen Akademien Italiens und die im Vergleich dazu auffällig ergiebigen, fast schon akribisch vollständigen Aufzeichnungen zur *Académie Royale*, die diese Sichtweise bedingen. Das ist auch Resultat der Publikation der *Procès-verbaux* gegen Ende des 19. Jahrhunderts.¹¹ Allein der Form nach, als historiographisch orientierte Reihe von Sitzungsprotokollen, erzeugen sie den Eindruck eines reglementierten Rahmenwerks. Sie jedoch im Wesentlichen als formales Protokoll, das sein inhaltliches Gegenstück der tatsächlichen kunsttheoretischen Diskussion in den *Conférences* findet, zu sehen, relativiert diesen Eindruck. Aber die bloße Existenz dieses Textkorpus hat wohl den Eindruck des stereotyp dokumentierten, immer gleichen Ablaufs von Akademiesitzungen mehr befördert, als zur Lektüre verfügbarer Quellen einzuladen. Die detaillierte, auf die zeitliche Entwicklung bezogene Lektüre der *Procès-verbaux* im Kontext, etwa der *Conférences*, blieb bis heute aus.¹²

¹⁰ Ohne Zweifel ist die Entstehungszeit des Manuskriptes zu Pevsners Buch in den dreißiger Jahren und die Niederschrift im englischen Exil von der nur zu verständlichen Aversion gegen alles Totalitäre geprägt. Doch umso mehr wird das Vorurteil, welches den *grand siècle* bloß unter den Begriff des absolutistischen Macht systems subsumiert, erkennbar. Auch in Italien bedeutete die Befreiung des Künstlers aus den Zwängen des Systems der mechanischen Künste mitnichten, sich vom Eintritt in neuerliche, herrschaftliche Reglementierungsordnungen frei halten zu können.

¹¹ Anatole de Montaiglon: *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793*, 10 Bde, Paris 1875-1892.

¹² Von der *Académie de la Chirurgie* bis zur *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* stehen alle Akademien im Kontext der inszenierten Strahlkraft der Herrschers einerseits, und der staatlichen konzertierten Aktion der Verwissenschaftlichung und Fortschrittsgläubigkeit andererseits. Hieraus ein unumstößliches, inhaltliches Konzept künstlerischer Arbeit abzuleiten, entspringt einem ebenso verständlichen wie voreiligen Drang und unterschätzt das Künstlerindividuum gleichermaßen wie die zugrundeliegende Krise im Übergang von Renaissance und Barock. Die mit Ende des 16. Jahrhunderts sich ankündigende Krise der Kunst entspricht der Krise des Wissens, die sich ihrer beschränkten, nurmehr partiellen Zugriffsmöglichkeiten auf Wirklichkeit im Blick auf das Subjekt bewußt wird und zur vorläufigen Preisgabe al-

Seit 1667 wurden an der *Académie Royale de peinture et de sculpture* monatlich Konferenzen mit mehr oder weniger großer Regelmäßigkeit bis zur Auflösung der Akademie 1793 abgehalten. Anhand von Vorträgen der Akademiemitglieder stand dabei jeweils ein vorbildliches Meisterwerk, ein theoretisches Problem künstlerischer Arbeit¹³ oder eine Künstlervita im Mittelpunkt der einleitenden Lesung einer vorbereiteten Rede und der sich anschließenden Diskussion.¹⁴ Für den Zeitraum des Bestehens der Akademie sind damit mehr als fünfhundert *Conférences* überliefert, die die intellektuelle, *sprachliche* Auseinandersetzung mit Fragen der Kunst dokumentieren. Die lange vorbereitete und seit einigen Jahren in ungewöhnlicher Kooperation in Paris unternommene Bearbeitung einer kritischen, integralen Neuedition der *Conférences* der *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, 1648-1793, versucht erstmalig alle greifbaren Autographen und Dokumente zu einer Textausgabe zu fügen, die ganz betont nach der Genese der jeweiligen *Conférence* fragt und diese in die historische Entwicklung der *Académie Royale* einstellt.¹⁵ Die damit er-

lumspannender Systeme, seien sie nun platonischer oder aristotelischer Herkunft, führt.

¹³ Kaum eine der *Conférences* läßt sich benennen, die als ‚reine‘ Kunsttheorie zu bezeichnen wäre und die ohne Rückbindung an den empirischen Befund sich im Glauben an ein ganzheitlich abgeschlossenes System von Kunst und Wahrheit versteigt.

¹⁴ Die Jahre ab der Revolution sind freilich nurmehr von zahlreichen Petitionen und der politischen Auseinandersetzung um die Zukunft und Existenz der Akademie gezeichnet. Und schon das Jahrzehnt zuvor ist vom Schweigen der Künstler geprägt. Cochins *Conférence* vom 7. Mai 1772 („De l’illusion dans la Peinture“) ist bereits die letzte Rede, die eine inhaltliche Debatte zur Kunst darstellt.

¹⁵ Mit Unterstützung der Gerda Henkel Stiftung Düsseldorf und in Zusammenarbeit von Institut, Centre Allemand d’Histoire de l’Art und der École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, die als Nachfolgerin die Mehrzahl der Manuskripte der königlichen Kunstakademie bewahrt, erschien unter Leitung von Jacqueline Lichtenstein, Christian Michel und Thomas W. Gaetgens 2006 der erste von sechs Bänden einer kritischen und teils historischen Edition der *Conférences*. Unter Berücksichtigung der Nebenüberlieferungen und vor allem der Dokumentation von Konjekturen und Emendationen, soll mit der Rezension der jeweiligen Texte der Forschung eine neue und erstmals alle Quellen versammelnde Grundlage gegeben werden. Angeregt durch die Bearbeitung der Autographen und vor dem Hintergrund einer zurückliegenden

mögliche Gesamtschau der über einhalb Jahrhunderte währenden Auseinandersetzung von Künstlern und Amateuren mit theoretischen und praktischen Fragen zur Kunst ergibt zwingend eine deutlich andere Vorstellung vom Selbstbild der Akademiker und von der kunsttheoretischen Debatte Frankreichs im 17. und 18. Jahrhundert, als es die bisherige Sicht der Kunstgeschichte glauben zu machen suchte. Der vorliegende Text beabsichtigt lediglich, einen Ausgangspunkt zu einem ersten, neu begründeten Fragenkatalog an das Phänomen der französischen Kunstakademie auszuformulieren und damit eine angemessene Revision der bis heute anhaltend kritischen, auf eine so genannte Doktrin kaprizierte Perspektive zu befördern. Ein Seitenblick auf die wissenschaftshistorische Genese dieses Vorurteils scheint mir auch deshalb hilfreich.

Dass die *Académies Royales*, und das gilt für die bildenden und bauenden Künste schlechthin, insbesondere unter Colbert dienstbar gemacht wurden¹⁶, soll hier nicht bezweifelt werden (Abb. 32). Worin auch sonst

Mitarbeit am Sonderforschungsbereich 537 unter Barbara Marx ist dieser Beitrag entstanden. Den Kollegen und Wissenschaftlern hier wie da sei für ihre Unterstützung und die zahlreichen Anregungen gedankt. Darüber hinaus gilt mein Dank für zahlreiche Hinweise und Anmerkungen Thomas W. Gaetgens, der sich bereitwillig der Mühe einer Durchsicht des Typoskripts unterzog.

¹⁶ Die offensichtliche Indienstnahme der Kunstproduktion konzentriert sich auf die Ausstattungsmalereien für die königlichen Großprojekte, die entweder in großformatigen Historien oder in allegorischer Feier des Regenten Repräsentationsaufgaben zu erfüllen hatten (Versailles, Louvre, Dôme des Invalides, Palais des Tuileries). Diese basieren auch auf durch die Akademie erarbeiteten Standards, aber nicht weniger auf der Eignung der Brevetaires (zur Arbeitsorganisation vgl. die Dissertation von Bénédicte Gady: *L'atelier de Le Brun*, Université Paris IV 2006). Von den in der Akademie diskutierten Gemälden, die ja wesentlich „Sammlungsbilder“ sind, ist das allegorische Ausstattungsstück zwingend zu unterscheiden. Gedankliches Dilemma der Situation bleibt, dass ohne die staatliche Offensive und das Eingreifen Colberts ein institutionalisierter Status der Kunst abseits des Handwerks kaum denkbar ist. Indem aber die Institution ins Leben gerufen wird, scheint sie als solche auf politische Interessen verpflichtet und einem unscharf definierten Abhängigkeitsverhältnis zu unterliegen. „Jeder Versuch der Instituierung einer neuen sozialen Gliederung muss mit dem Widerstand derer rechnen, die in dem aufgeteilten Raum die Herrschaftsposition haben.“ (Pierre Bourdieu: *Sprache und symbolische Macht*, Wien 1990, 108).

könnte die Zweckbestimmung einer staatlichen Institution des 17. Jahrhunderts liegen? Doch Pevsner selbst gibt einen Hinweis, der die seit Gründung der Kunstakademie vorhandenen, konträren Strömungen der kunsttheoretischen Diskussion aufdeckt. Pevsner verbindet hier eine treffende und wichtige Beobachtung, nämlich die einer durchaus möglichen oder gar gewollten Kritik an den kanonischen, „akademisch besiegelten“ Meistern der Hochrenaissance, mit dem Fehlschluss, dass diese Kritik innerhalb der „offiziellen“ Diskussion an der Akademie selbst unterdrückt wurde oder gar unmöglich war. Zur Akademiegeschichte unter der Régence schreibt er:

Die Regeln der klassischen Theorie¹⁷ wurden in ihrer Mehrzahl zwar nicht offiziell widerrufen, jedoch in der Praxis vernachlässigt und kaum erwähnt.

Revolutionäre Äußerungen sucht man in den Procès-Verbaux vergebens.¹⁸ Wenn solche überhaupt fielen, dann privat, wie im Falle von Boucher, der

¹⁷ Das, was hier avant la lettre mit dem Begriff des ‚Klassischen‘ belegt wird, ist wenig mehr als Substrat der nachgängigen Wissenschaftsgeschichte. Die bereits im 17. Jahrhundert selbst vorhandene Überhöhung, etwa in Perraults *Le Siècle de Louis le Grand* 1687, basiert auf einer dem Zeitalter des Augustus nachgebildeten Idee, die zunächst militärisch-politisch, aber auch kulturell-literarisch begründet ist. Doch der Gebrauch des Klassischen selbst ist der Epoche fremd und findet auch nicht im Rahmen der *Querelles des Anciens et des Modernes* Anwendung. Furetières Wörterbuchdefinition „auteurs qu'on lit dans les classes, [...] ou qui ont grande autorité“ beläßt den Begriff bei seiner normativ historischen Bedeutung in Bezug auf die Antike. Eine erste Annäherung an die Epochensicht deutet sich erst mit Voltaires *Siècle de Louis XIV* an, der weniger die staatspolitische Leistung als die kulturelle Blüte akzentuiert. Das Klassische bleibt wesentlich eine Begrifflichkeit des etablierten Bürgertums. Zur Begriffsprägung vgl. Karlheinz Stierle: „Die Modernität der französischen Klassik – negative Anthropologie und funktionaler Stil“, in: Ders. / Fritz Nies (Hg.): *Französische Klassik – Theorie, Literatur, Malerei*, München 1985, 81ff.

¹⁸ Die Begriffsapplikation auf eine vorrevolutionäre Epoche verrät mehr über die persönliche Position des Autors, als dass sie den Untersuchungsgegenstand zu erhellen vermag. Es ist fraglich, ob es einem Akademiemitglied in den Sinn hätte kommen, sich revolutionär zu äußern. Zu einem Versuch, die wichtige Bedeutung einer sprachhistorischen Aufarbeitung und begriffsgeschichtlichen Klärung als Basis kunstgeschichtlicher Auseinandersetzung herauszupräparieren, vgl. Pascal Griener / Cecilia Hurley: „Une norme en transformation – La systématique du vocabulaire

einen jungen deutschen Künstler namens Mannlich, ehe dieser nach Italien reiste, warnte, er solle sich nicht zu viel mit Raffael befassen, der trotz seines Ruhmes ein miserabler Künstler sei.¹⁹

Die *Procès-verbaux* sind eben nicht der Ort der eigentlichen Auseinandersetzung. Und auch die im Umkreis der Akademie zu beobachtende Kunstproduktion, die derjenigen Maler, die aufgrund ihres Status²⁰, bzw. ihres Genres keine Akademiemitglieder waren oder bisweilen alle Regeln des „*âge classique*“ missachteten (Watteau)²⁰, insbesondere aber das Ausbleiben einer „*offiziellen Intervention*“ kann ebenso gut in entgegenge-

artistique au XVIIIe siècle“, in: Thomas W. Gaehtgens u.a. (Hg.): *L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle*, Paris 2001, 3-13, insbes. 11 zum umfangreichen Eintrag „*Conférences*“ in Watelets *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris 1792.

¹⁹ Johann Christian Mannlich, Hofmaler in Zweibrücken und München sowie später Generaldirektor der fürstlichen Kunstsammlungen am bayerischen Hof erhielt seine Malerausbildung in Mannheim, Paris und Rom. Vgl. Pevsner (wie Anm. 6), 112. Die Opposition von öffentlichem Urteil und privater Ansicht, die auf den ersten Blick plausibel klingen mag, trägt hier. Die mit den Publikationen, etwa den Félibienschen *Conférences* öffentlich gemachte Meinung ist notgedrungen als Position des Regenten zu lesen, der Text ist Herrscherrepräsentation, so, wie es die Bild- und Ausstattungsbeschreibungen Versailles auch sind. Das, was den Innenraum der Akademie verläßt, ist politisch. Die akademieinterne Diskussion des 17. Jahrhunderts ist es nicht. Sie ist nie privat, aber im eigentlichen Sinne und mit der Konzentration auf die künstlerische Einzelfrage unpolitisch.

²⁰ Entgegen dem durch die Brüder Goncourt, mit ihrer Präferenz für die Malerei des Rokoko und der Régence begründeten Mythos einer akademischen Aversion gegen den Maler vgl. Montaiglon (wie Anm. 11), Bd. IV, 252. Watteaus, von den Goncourts 1854 neu publizierte Vita war 1748 Thema der initialen Lesung einer Künstlerbiographie an der Akademie durch seinen Jugendfreund Caylus, die zweifellos nicht als Künstlerlob, sondern als kritische Auseinandersetzung in Form einer proto-wissenschaftlichen Künstlermonographie gewertet werden muß (3. Februar 1748, *Vie d'Antoine Watteau*, Ms. Sorbonne n° 1152 (fol. 7 à 27 de Caylus A, fol. 28 à 41 B) u. BNF, Est., n° Yb3 18). Vgl. den Beitrag „Caylus et le cercle artistique parisiens“, in: *Ausst. Kat. Caylus – mecène du roi*, Paris 2002, 37-44. Zum betont biographischen Interesse des 19. Jahrhunderts vgl. ferner die Ausgabe der Künstlerliven von Louis Étienne Dussieux u.a.: *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture / publiées d'après les manuscrits conservés à l'École impériale des beaux-arts*, Paris 1854.

setzter Leserichtung, also als relative Freiheit künstlerischer Praxis interpretiert werden.

Das überkommene Bild einer Akademie, mit starren, die Kunstausübung bestimmenden und staatsmachtkonformen Regularien ist auch Ergebnis eines selektiven Blicks auf die Quellen. Von den mehr als fünfhundertfünfzig in der Zeit zwischen Gründung und Auflösung der Akademie nach der französischen Revolution abgehaltenen *Conférences* sind bis heute nur ein Zehntel publiziert worden. Es ist bezeichnend, dass insbesondere die Folge der ersten Vorträge, deren Originalmanuskripte verloren sind, jedoch alsbald nach ihrer Lesung durch André Félibien ediert wurden, der weitaus häufigste Gegenstand kunsthistorischer Erörterungen wurden. Doch mit der ausschließenden Konzentration auf die Félibien-schen *Conférences* und einer Extrapolation ihrer Analysen auf die Akademie als solche, das heißt auch der Überdehnung des Urteils über die Frühzeit der Akademie hinaus, sitzt die Forschung eher den machtpolitischen Implikationen Colberts auf, als dass sie beanspruchen könnte, sich ein annäherndes Bild von der Sachlage gemacht zu haben. Und gerade in diesem Fall handelt es sich nicht etwa um einen Bericht, der uns zuverlässig die *Conférences* der ersten Jahre der Akademie nachvollziehen ließe. Félibiens Modifikation der Urtexte – sei es, dass er die Manuskripte, die Grundlage der Diskussion waren, kontaminierte oder gar konjizierte – zu einem scheinbar konzisen Korpus von *Conférences*, folgt tatsächlich mehr seiner Position einer literarisch imprägnierten Perspektive sowie Colberts Direktive.²¹ Die dann im 19. Jahrhundert von Henry Jouin und den Goncourts ausgewählten und publizierten *Conférences* lassen

²¹ Inwieweit dies als Zensur oder als Versuch aufzufassen ist, das disparat ausgefaltete Feld in neuer, simulierter Einheit einzufangen, bliebe zu fragen. Zu Félibien und den strategischen, machtpolitischen Implikationen seines Œuvres vgl. ausführlich die Studie von Stefan Germer, *Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV*, München 1997. Das Vermögen Félibiens, Geschichtlichkeit zu inszenieren, ist auch in den von ihm edierten *Conférences* ablesbar. Die von Germer betonte Privilegierung des Quellentextes als Authentizitätsmoment und historischer Beweis in seinen historischen Berichten findet in den *Conférences* eine Übertragung, die mit der textlichen Anwesenheit der Bilder den Anschauungsakt und die Präsenz der Sitzung als Teilhabe für den Leser nachschafft.

mehr von der bewusst gewählten und freiwilligen Beschränkung auf wenige Quellen sowie vom Interesse am barocken Panorama des 18. Jahrhunderts erkennen, als dass sie eine repräsentative Auswahl der akademischen Auseinandersetzung wären.²² Die in seiner Studie, 1909 von André Fontaine bemerkte Vielgestaltigkeit der Kunstdoktrin und die von ihm eingeführte Relativierung des angeblich absoluten Einflusses von Charles Le Brun, die Behauptung einer prinzipiellen Offenheit der akademischen Diskussionen des 18. Jahrhunderts konnte das Vorurteil einer erratischen akademischen Lehre nicht auflösen, zumal nicht das gesamte Spektrum der kunsttheoretischen Debatten zur Verfügung stand.²³ So blieb es bei der schmalen Basis der bekannt gemachten *Conférences*, die bis heute von der Kunstgeschichte als Grundlage ihrer Analysen zurate gezogen wurde.²⁴ Betrachtet man jedoch die *Conférences* in ihrer gesamten Folge,

²² Henry Jouin: *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture recueillies, annotées et précédées d'une Étude sur les artistes écrivains*, Paris 1883, der die Einfärbung der *Conférences* durch ihre zeitgenössischen Bearbeiter Félibien und Testelin unkritisch übernommen hat und André Fontaine: *Conférences inédites de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture d'après les manuscrits de archives de l'École des Beauxarts*, Paris 1903, dessen Editionsarbeit durchaus von einer teilweisen Revision des apodiktischen Urteils ausgezeichnet ist. Die biographisch orientierte „Kunstgeschichte“ der Goncourts (Edmond u. Jules de Goncourt: *L'art du XVIIIe siècle*, Paris 1880) liegt auf der Linie einer Sittenbeschreibung, die sich methodologisch kaum von *L'amour du XVIIIe siècle*, Paris 1854 unterscheidet. Zu den Goncourts vgl. Pamela Warner: *Word and Image in the Art Criticism of the Goncourt Brothers*, Univ. Diss. Delaware 2004.

²³ Vgl. André Fontaine: *Les Doctrines d'art en France – Peintres, Amateurs, Critiques de Poussin à Diderot*, Paris 1909. Bemerkenswert die Anbindung der *doctrines* an die jeweiligen zeitlichen und personalen Ausprägungen, die eine Mehrzahl möglicher Lehrgebäude einräumt.

²⁴ Die bisherigen Editionen lassen weder einen Nachvollzug im Blick auf die kritische Bewertung der zugrundeliegenden Quellen zu, noch bieten sie Gelegenheit, die Entwicklung der Konferenzen im Kontext der Akademiegeschichte nachzuvollziehen. Die jüngste Ausgabe der *Conférences* von Alain Merot (*Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*, Paris 1996) hat das Verdienst, alle bis dato verstreut publizierten *Conférences* zu versammeln. Auch wenn Mérots Edition nur das 17. Jahrhundert berücksichtigt, ihr ist zu guten Teilen zu verdanken, dass die annähernd vollständige Quellenbearbeitung als Desiderat der

lässt sich nur schwerlich ein Bild zeichnen, das vom erfolgreichen Bemühen um ein Regelwerk kündigt, dessen Leitsätze unbedingt einzuhalten erwartet worden wäre. Im Gegenteil, die *Conférences* in ihrer Gesamtheit überraschen durch einen streitbaren Disput, der eine große Variabilität theoretischer, aber auch künstlerisch praktischer Positionen zulässt.

Der ausführlich behandelten Geschichte der Akademie als Geschichte ihrer institutionellen Entwicklung nach Ort und Zeit sollen hier keine weiteren Worte hinzugefügt werden.²⁵ Desiderat bleibt das Aufzeigen der Verweisstrukturen, die einen Eindruck vom ‚Ganzen der Geschichte‘ vermitteln. In der Reduktion des Blicks auf die historiographische Reihe von Wegmarken oder initialen Daten geht das Dazwischen verloren, wel-

Frankreichforschung generell wahrgenommen wurde. Es ist m.E. grundsätzlich fragwürdig, die *Conférences* ihrer Inhalte nach zu politisieren, wengleich die Edition als solche als politische Funktion der Herrschaft zu verorten ist. Vgl. zuletzt: Jutta Held: *Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat: Le Brun und die ersten acht Vorlesungen an der königlichen Akademie*, Berlin 2001, sowie ihren Aufsatz: Die Pariser *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* von ihrer Gründung bis zum Tode Colberts, in: Klaus Garber (Hg.): *Europäische Sozietätsbewegungen und demokratische Tradition – Die europäischen Akademien der Frühen Neuzeit zwischen Frührenaissance und Spätaufklärung*, Bd. II, Tübingen 1996, 1766-1779, indem zurecht die *Conférences*, mit ihrer „operativen“ Begrifflichkeit, einer „Globaltheorie“ kunsttheoretischer Erkenntnis entgegengestellt werden, wengleich mir die Interpretation der *Conférences* als Aktualisierung von Modellen gesellschaftlichen Handelns zum Nutzen der Stabilisierung der Eliten, als „moderne Monarchisten“ im Rahmen einer „gefesselten Form der Verbürgerlichung“, zu weit geht. Auch wenn sich nach der Lektüre ein eher komplexes, teils widersprüchliches und kaum leicht faßbares ‚Bild‘ einer Lehre zur rechten Bilddramaturgie einstellen mag, zuletzt betitelte auch Ulrich Rehm (*Stumme Sprache der Bilder - Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung*, München 2002) das erste Kapitel (*Der Beitrag der Texte*) seiner Habilitationsschrift zur Frühzeit der Akademie und Le Brun „Die Entwicklung einer Doktrin des Historienbildes“ (100-137).

²⁵ Vgl. hierzu Schnapper (wie Anm. 6) sowie Nathalie Heinich: *Du Peintre à l'Artiste – Artisans et Académiciens à l'Age Classique*, Paris 1993, die die akademische Entwicklung als dialektischen Wandel beschreibt. Zur fundamentalen Bedeutung Colberts für die Akademieentwicklung vgl. Alexandra Bettag: *Die Kunstpolitik Jean Baptiste Colberts unter besonderer Berücksichtigung der Académie royale de peinture et de sculpture*, Weimar 1998, insbes. 97-179.

ches wesentlich die Funktionsweise der Institution (und der Kunst) beleuchten hilft. Im Herausgreifen der offensichtlichen Ereignisse, der öffentlichen, durch Dokumente belegten Episoden, entsteht zwangsläufig der erste Eindruck eines eng an die politische Macht angelehnten und die Kunstentwicklung festschreibenden Apparats.

*Für Colbert waren die Akademien die geeigneten bürokratischen Mittel, um Kunst und Wissenschaft der Staatsmaschinerie einzugliedern. [...] Im Staate Ludwigs XIV. durfte es nur eine Kunst geben, und der Akademie lag es ob, diese Kunst zu vertreten, zu hüten und ihre reine Lehre festzustellen, nach der sich dann die Künstler zu richten hatten und nach der der Unterricht zu erteilen war. [...] Dem Zweck, die reine Lehre in Frankreich als rocher de bronze zu stabilisieren, dienten nun die Konferenzen der Akademie, [...] wo die akademische Doktrin endgültig jene eigentümlich französische Prägung empfang, deren hauptsächliches Merkmal darin lag, daß sie überall dogmatischer, illiberaler, fanatischer war als die Lehre der Italiener.*²⁶

Doch wie ließe sich *die akademische Doktrin* konkret definieren? Im Staate Ludwig XIV. hätte sie alles andere als fanatisch, sondern eher dem Kalkül verpflichtet sein müssen.

Das wenige Jahre nach Wende zum 20. Jahrhundert erstmals die Geschichte der Kunstkritik des Abendlandes darlegende Werk Albert Dresdners hat mit seiner Wiederauflage 1968 mehrere Generationen der deutschen Kunstgeschichte geprägt. Seine Schrift als Konstrukt zu entlarven, das die Geschichte der theoretischen Beschäftigung mit den Künsten im Frankreich des Barock als „Tyrannei der Lehre“ und „pedantische Doktrin“, die als „Zwangsjacke“ „toten Vorbildern“, „Großheiligen“ verpflichtet sei, zu interpretieren vorgibt, dazu hätte es zwar der genauen Kenntnis der Quellen in ihrer Breite bedurft, wäre aber durchaus im Blick auf die persönliche Geschichte des Verfassers und seine kunstpolitische Position denkmöglich gewesen. Schon Dresdners Ansichten zu einzelnen Künstlern sind sprechend. Die Bemerkungen zur „Bildungskunst des charakterlosen Le Brun“ (Abb. 33), dem es echter Originalität ermangele, zu Le Sueur, der bereits ein wenig nach Libertinage schmecke, zu Mignards Zierlichkeit und malerischer Delikatesse, Philippe de Cham-

²⁶ Albert Dresdner: *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* (1915), Dresden 2001, 155.

paignes gediegenem Realismus und Jouvenet, der die Originalität und Kraft eines Rubens besitze, lassen sich nur mit dem bildungsbürgerlichen Vokabular und Denkmuster sowie dem Urteil des Verfassers zur Kunst seiner Zeit verstehen.²⁷

Dresdners Opposition zum „offiziellen Kunstgeschmack“ der ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts der Moderne und auch zum Akademischen gründet in seinem Herkommen als Feuilletonist und Kritiker, der erst spät, 1915 mit Erscheinen seines Buches zuerst Privatdozent und in den zwanziger Jahren außerordentlicher Professor in Berlin wurde. Schon sein Werk *Der Weg zur Kunst*, das ab 1904 in zwei Auflagen erschien und aus heutiger Sicht als eine Art Manifest erscheint, das eine schwärmerische Verkündungslehre zur Wiederbelebung der Kunst aus deutschem Geiste verbreitet, lässt eine Mischung aus nationalem Vorurteil und persönlicher Aversion gegen alles Akademische durchscheinen. Gegen den Impressionismus²⁸, den er als negative Folie für die Deutung der modernen Kultur schlechthin gebraucht, einer Kultur die zur Auslieferung der Kunst an Naturalismus und Mechanismus führe, setzt Dresdner

²⁷ Bei aller, möglicherweise überzogen erscheinenden Kritik an Dresdners Werk, deren angestrebte Prägnanz mir vor allem angesichts der breiten Rezeption in den Kunstwissenschaften angezeigt schien, soll das Verdienst, erstmals einen umfassenden Überblick über die Entwicklung der Kunstkritik gegeben zu haben, nicht geschmälert werden. Doch muß die unkritische und über Jahrzehnte beständige Weitergabe Dresdnerscher Erkenntnis erstaunen. Umso begrüßenswerter scheint mir die erste Übertragung dieser, als ‚Grundlagenwerk‘ in die deutsche Kunstgeschichte eingegangenen Schrift ins Französische (*La Genèse de la critique d'art, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts / Deutsches Forum für Kunstgeschichte*, Paris 2005).

²⁸ Dresdners Urteil zur Kunst der Franzosen untersteht dem anhaltenden Vergleich der Kunst der Nationen. Vgl. „Berliner Brief. Die Berliner Kunstausstellung. II. Die Franzosen“, in: *Der Kunstwart. Rundschau über alle Gebiete des Schönen* 8 (1895), 280-281 und 9 (1895), 26-27 sowie *Kunstwart* 18 (1904/5), 477-487: „Die Franzosen sind in der Hauptsache Macher. Viel Pikanterie, Eleganz, Grazie, auch ernste Arbeit; aber nur selten Poesie, die bescheiden aus der Darstellung an sich wirkt, und sich nicht aufdringlich-sentimental geltend macht.“ Der *Kunstwart* druckte Auszüge aus Dresdners *Von neueren Meistern*. Einer scharfen Aburteilung Manets steht das Lob Millets gegenüber. Millet habe die Heiligkeit der Arbeit vorführe und sich nicht von der „modernen Kultur verwirren“ ließ.

das lebensweltliche Ideal der Renaissance, das den Künstler an die Spitze des Staates setzte. Die Kunst habe heute an das Leben des Volkes rückgebunden zu werden. In der Überwindung des Impressionismus sah Dresdner die Möglichkeit zu einer neuen völkischen (deutschen) Wendung der Kunst.²⁹ Der Kritiker schreitet hier der Kunst voran und nobilitiert sich vor aller akademischen Wissenschaft. Auch deshalb gerät ihm in seinem Hauptwerk zur Geschichte der Kunstkritik die Entfaltung derselben im französischen 18. Jahrhundert zu Befreiung der Künste, gegen den so genannten Akademismus. So wird verständlich wenn dieser „französische Akademismus“, so die Kapitelüberschrift, dem Abschnitt „Die Emanzipation der Kunst in der Renaissance“ folgt. Dresdners Projektion der Politikgeschichte auf die Kunstentwicklung, die den Mangel an konkreter Auseinandersetzung und das Fehl wesentlicher Kunstbegrifflichkeit der Zeit (Kunsturteil, *bon goût*) vortrefflich zu überspielen versteht, erweist sich als Konstrukt, wenn er meint: „Niemand brachte einer Dogmatik der Kunst so viel Verständnis entgegen wie die Franzosen des 17. Jahrhunderts, die überhaupt auf den Dogmatismus gestimmt waren und auf allen Gebieten nach festen Grundsätzen, nach klaren Regeln, sicher anwendbaren Regeln verlangten.“³⁰ Die Geschichte der *Académie Royale* ist nach Dokumenten ungleich vielgestaltiger und komplexer.³¹

²⁹ Dresdners Polemik richtet sich vor allem gegen den Kreis um Liebermann „und seine Gesinnungsgenossen“ wie Gustav Pauli (dessen *Max Liebermann – des Meisters Gemälde*, Stuttgart 1911, zudem noch in der Reihe *Klassiker der Kunst* erschien), insbesondere aber gegen Julius Meier-Graefe, der als Kunstschriftsteller in gewisser Weise in deutlichsten Gegensatz zu Dresdner tritt und sich zahlreichen, nationalistisch motivierten Anfeindungen gegenüber sah (vgl. August Piening: *Der Kunstapostel Julius Meier-Graefe und der Bremer Kunststreit – eine tatsächliche Feststellung*, Bremen 1913 bzw. *Julius Meier-Graefe und seine Parteigänger*, Bremen 1918² sowie Ernst Schur: *Der Fall Meier-Graefe*, [Gr. Licherfelde] 1905).

³⁰ Dresdner (wie Anm. 30), 148. Wer hier genau verlangt, die Macht oder das Denken, bleibt unklar. Dresdners Dogmenbegriff, dessen kunsttheoretische Erörterung wesentlich von André Fontaines *Les Doctrines d'art en France* geprägt ist, legt eine falsche Fährte, die noch heute ihre Nachwirkungen zeigt. Wie anders ließe sich das Pauschalurteil zur französischen Kunsttheorie erklären?: „So trat sie denn hier von Anfang an mit der Vollmacht der Gesetzgeberin auf, sie bestimmte den Weg, sie richtete über Gut und Böse; [...] In scharfem Gegensatz zu der Liberalität (Italiens),

Der genaue Blick auf die Entstehungsgeschichte der Akademie in Paris lässt denn auch vielmehr ein Bild entstehen, dass die Institutionalisierung einer Künstlergemeinschaft in der Akademie als Befreiungsversuch von sozialen, ökonomischen, aber zweifellos auch künstlerischen Normierungskorsetten der *Confrérie des maîtres peintres* zu fassen ist.³² Dieser Prozess der Herauslösung gelingt den Künstlern selbst nur vor dem Hintergrund der historischen Entwicklung, der Berufung auf Italien und dessen Akademiegründungen als vorbildstiftende, legitimierende Instanzen, und die Heroen der Renaissancemalerei, die als kanonische Riege längst ihre Gültigkeit behauptet hatten und als prestigehaltige Leitsterne zu jeder wichtigen Pariser Sammlung gehörten.³³ Sie sind letztlich die Garanten des neuen Status der Künstler und mit ihren Werken Beleg der

[...] hat die französische Kunstorthodoxie [...] das System eines objektiven, das Schaffen reglementierenden Kunstdogmas am konsequentesten ausgebildet und am schärfsten gehandhabt.“

³¹ Sie zeugt von der Suche nach Regeln nachdem die einheitstiftende Basis des vorgängigen Theoriediskurses weggebrochen ist. („Das Ordnungsdenken hatte gemäß dem politischen Denken in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nichts mit Unfreiheit zu tun, denn Freiheit hieß letztlich nichts anderes, als in einer Ordnung eingegliedert zu sein“, Karl Möseneder: *Zeremoniell und monumentale Poesie – Die Entrée solennelle Ludwigs XIV. 1660 in Paris*, Berlin 1983, 65f.).

³² Noch 1639 wurden die Rechte der *Maîtrise* und damit die Spannungen zwischen den Gildemitgliedern und den Brevetaires verschärft, und nur noch den Zunftmeistern war gestattet, mit Kunstwerken zu handeln.

³³ Den wenigen großen Mäzenen der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Gaston d'Orléans, den Herzögen von Guise und dem Kanzler Séguier bedeutet Künstlerförderung zugleich Teilhabe an der Macht oder Ausübung von Herrschaft qua Exklusivität (vgl. Edmond Bonnaffé: *Dictionnaire des amateurs français au XVIIe siècle*, Paris 1884). Die Vervielfachung der Zahl wichtiger Sammlungen mit der Régence führt aber auch dazu, den gelehrten Disput außerhalb der Akademie zu befördern. Zur Sammlung des Königs, die von 200 Gemälden zu Regierungsantritt auf ca. 2.500 bis zu seinem Tode angewachsen war, vgl. Arnauld Brejon de Lavergnée: *L'inventaire Le Brun de 1683 – La collection des tableaux de Louis XIV*, Paris 1987; Nicolas Bailly: *Inventaire des tableaux du Roy, rédigé en 1709 et 1710*, Paris 1899 sowie Antoine Schnapper: „Louis XIV collectionneur“, in: *Clefs* 1 (1978), 68-77 und zur akademieeigenen Kunstsammlung André Fontaine: *Les Collections de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris 1910.

Leistungs- und Konkurrenzfähigkeit der Nachfolger, weit über das Handwerkliche hinaus. Auch deshalb „zelebriert“ die erste Serie der *Conférence* den kanonischen Reigen der italienischen Meister.³⁴ Doch in mehrfacher Hinsicht, abseits des formellen Verweises, ist dem Italienbezug Rechnung zu tragen. Nur vor dem Hintergrund der italienischen Akademieentwicklung und nicht zuletzt wegen des in Italien ausgebildeten Zweiklangs von Theorie und Praxis kann sinnvoll das französische Modell nach seinen institutionellen Mechanismen befragt werden.³⁵ Und wenn sich die Einschätzung der französischen Akademie durch die Fachdisziplin wesentlich von den Bildern her, die diese sich von den italienischen Modellen gemacht hat, determiniert wird, lässt nur der erneute Blick, der Vergleich der Gemeinsamkeiten und Unterschiede die besondere Bedeutung der *Académie Royale* hervortreten lassen, die sie zum Erfolgsmodell für ganz Europa machte.

³⁴ Der Begriff des *Messere* entspricht dem Sprachgebrauch zur Zeit der Gilden und ist im Zusammenhang mit Mercanti eher abwertend zu lesen. Die frühe akademische Diskussion ist von der Diskussion der Gemälde des Triviums Poussin-Tizian-Raffael charakterisiert, und mit dem römischen Schülerverhältnis des Rektors Le Brun zu Poussin zwischen 1642-46 sowie der Anverwandlung der theoretischen Position des Älteren durch den Jüngeren, wird eine unmittelbare, personengebundene Anbindung des französischen Unternehmens an Italien erreicht. Das Verhältnis der ‚alten‘ Tradition Italiens und einer neu zu begründenden französischen Tradition, das mit der Kooperation der Pariser Akademie und der Römischen einen Brennpunkt erhält, balanciert auch mit den kunsttheoretischen Einbettungsversuchen der Kunstproduktion zwischen Anverwandlung und Distanzierung; vgl. Dietrich Erben: *Paris und Rom. Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV.*, Berlin 2004.

³⁵ Die bislang systematisch kaum untersuchte, europäische Netzwerkstruktur der Akademienlandschaft, die etwa noch 1640 den Spanier Diego Velázquez zum Mitglied der *Accademia di San Lucca* machen konnte, darf als befördernder Faktor der Akademiegründung nicht unterschätzt werden. Die Mehrfachmitgliedschaften der Künstler garantieren einen mehr oder minder nahtlosen Informationsaustausch, so dass eine vergleichende Analyse der Akademien umso dringlicher erscheint. Mit den Tätigkeiten von Vouet, Valentin de Boulogne, Regnier, Mellan und Stella, aber auch von Nicolas Poussin an der *Accademia di San Luca* wäre das Verhältnis der französischen Gemeinde zu den Normen der italienischen Schule auszuloten.

Die *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* als institutionelle Transformation der Vorbilder

Beschreibt man die Entwicklung der Institutionenform „Akademie“ als immer neu geleistete Balance zwischen Tradierung und Erneuerung, erstaunt die Resistenz der einmal gefundenen Ordnung; doch wie vollbringt die Kunstakademie ihre Integrationsleistung bei sich jeweils verändernden Außenbedingungen so, dass sie dauerhaft bestand hat?³⁶ Als Caylus in einer seiner letzten *Conférences* an der Kunstakademie erneut die Wiederaufnahme der zwischenzeitlich immer wieder erlahmten theoretischen Diskussion an der Akademie anmahnt, ist dies als erneuter Versuch der Konsolidierung im Rahmen der Selbstlegitimation in einem andauernden, prozessualen Vergewisserungsritus (den *Conférences*) zu nehmen. Mit einer für die Geschichte der Akademie späten *Conférence* wird das weite Spektrum des Koordinatensystems sichtbar, innerhalb dessen sich akademische Handlungs- und Denkmuster vollziehen. Caylus' Text markiert dabei den Endpunkt der Ausfaltungsmöglichkeiten des akademisch geführten Diskurses, der als Resultat ihrer historischen Entwicklung zu beschreiben wäre. Der Blick auf die Spätzeit sei deshalb der Betrachtung der Anfangsjahre vorangestellt.

Knapp einhundert Jahre nach Le Bruns erster *Conférence*, zu einer Zeit, die unübersehbar von einer bereits voll entfalteten außerakademischen Opposition, wenn es um die Vorherrschaft des rechten Kunsturteils und den Einfluss auf die „öffentliche Meinung“ ging, geprägt war, gerät Caylus' Text zum aufschlussreichen Memorandum zur kritischen Lage der Akademie um 1760, das die Defizite der akademischen Praxis spiegelt.³⁷ Dabei knüpft Caylus ganz bewusst an die antike Tradition der

³⁶ Vorauszusetzen wäre hier die Beantwortung der Frage danach, was die Notwendigkeit zur Herausbildung von Akademien im Unterschied zu den etablierten Institutionen der Universitäten und Schulen bedingt.

³⁷ Auch aufgrund der anhaltenden Kritik am Amateur, die ihm den Versuch vorwirft, durch seine theoretischen Einwürfe die Künstler zu dominieren, hatte sich Caylus zu diesem Zeitpunkt bereits von der *Académie de peinture et de sculpture* distanziert und seit 1742, als ordentliches Mitglied, der *Académie des Inscriptions et Belles-lettres* zugewandt, die er umfangreich mit seinen *Mémoires* bediente. Vgl. Hans-

Akademien an. In seinem als Manuskript erhaltenen *Discours sur la continuation de l'histoire de l'Académie* schreibt er:³⁸

La gloire et la célébrité conduisent ordinairement les artistes et les consolent dans le cours d'une vie rarement opulente. Les Grecs, si recommandables par leur esprit, ont plus reconnu qu'aucun autre peuple les droits de cette vérité sur le caractère des artistes, et leur histoire prouve à chaque instant combien ils ont su les flatter et les honorer. Le succès de leur conduite en a démontré la sagesse.

Les Italiens ont imité en quelque façon les Grecs à cet égard. Ils ont presque toujours imprimé la vie et le détail des ouvrages produits par les hommes de leur nation et dans lesquels on pouvait remarquer quelque mérite. Sans vous rapporter le catalogue de tous les livres qui regardent leurs artistes, Vasari suffit pour donner une idée de la reconnaissance des Italiens à leur égard.

*L'école de Flandre s'est donné les mêmes soins pour ses peintres, et l'Espagne a publié la vie de ceux qu'elle a produits [Francisco Pacheco's *Arte de la pintura* von 1649]; enfin les nations les plus barbares ont célébré dans leurs histoires ou par leurs traditions les auteurs des opérations qui les ont frappées en grandeur ou en utilité.*

Vous avez eu, Messieurs, des grands hommes dans cette Académie, vous en possédez plusieurs qui méritent que les détails de leur vie accompagnent les ouvrages dont ils enrichissent la postérité. Cependant vous ne prenez aucun soin de leur mémoire. Permettez-moi de vous faire ce reproche; il est d'autant plus fondé que vous êtes les seuls rassemblés en corps d'Académie dont la négligence ou l'oubli soient aussi marqués.

Je conviendrai avec une surprise toujours nouvelle que ce devoir pour les morts ou cet avantage pour l'honneur de l'Académie, n'est point recommandé dans vos règlements dont la sagesse et la beauté ne laissent d'ailleurs rien à désirer. Mais on a senti dans les commencements de votre établissement l'importance et la nécessité de ce devoir, et vous conservez dans vos archives plusieurs mémoires lus dans le nombre de vos Conférences et faits dans cet esprit par des membres de votre Académie. Mon goût pour les arts en général, et mon attachement pour l'Académie en particulier, m'ont conduit à faire des réflexions sur un point si capital, et j'ai cru devoir vous les communiquer.

Joachim Rees: *Die Kultur des Amateurs, Studien zu Leben und Werk von Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692-1765)*, Weimar 2007.

³⁸ Ouverture gelesen anlässlich der *Conférence* vom 1. März 1760, École Nationale supérieure des Beaux-Arts ENSBa, Ms. Nr. 13. Die philologische Durchsicht der Transkription danke ich Christian Michel.

Il m'a paru que la négligence d'un pareil objet était une sorte d'ingratitude encore plus marquée par rapport à la circonstance des artistes, puisqu'en effet votre silence autorisait, ou du moins tolérait, au bout d'un terme assez court, un désordre infini dans la liste des ouvrages, en permettant que l'on donnât injustement ce qui n'appartient pas et qu'on enlevât plus injustement le fruit des veilles et des dons de la nature. Ce même silence laissait dépendre la réputation d'un homme qui a travaillé pour sa gloire et celle de son Ecole, de la fantaisie, du mauvais coup d'œil et de l'ignorance d'un faiseur d'almanachs ou de ces itinéraires que l'on trouve dans toutes les grandes villes pour le secours des étrangers ouvrages que l'on peut regarder presque toujours comme une source d'erreurs. Indépendamment de la justice et de l'équité que je réclame en vous, Messieurs, songez que ma représentation vous regarde personnellement, et que si vous n'y mettez ordre, vos ouvrages ne seront point traités différemment de ceux de vos prédécesseurs.

Le moyen de réparer un inconvénient qui ne subsiste dans aucune des Académies dont le roi est protecteur, serait, à mon avis, de lire la vie des artistes que nous avons le malheur de perdre et de convenir qu'elle paraîtra avec le détail de ses ouvrages et de sa manière, au moins dans l'espace de trois mois après sa mort. Pour y parvenir sans déranger les occupations qui sont la base de l'Académie, je vous proposerais de charger les amateurs de ce soin; leurs occupations ne sont pas ordinairement fort importantes; il leur serait d'autant plus aisé de rassembler les mémoires nécessaires à rapporter et du détail les ouvrages.

La longueur de cette vie ou de cet éloge doit être arbitraire, ou plutôt dépendante du plus ou moins de matière. Je croirais cependant qu'elle ne doit point excéder une demi-heure de lecture. Je croirais encore que, pour faire connaître les ouvrages de l'artiste et vos soins pour la postérité, il serait bon de faire une seconde lecture de ces morceaux à l'assemblée publique de la Saint-Louis; et, si tant est que la vie eût mérité votre approbation la première fois qu'elle vous aurait été présentée, par ce moyen les prix de vos élèves exposés, les regrets de vos confrères exprimés présenteraient à la fois au public vos espérances et vos modèles. Il est peu de tableaux plus touchants et plus convenables. Les amateurs seraient chargés de ce devoir à tour de rôle ou seraient honorés par le sort à votre volonté, et vous aurez la bonté d'en décider.

Si vous agrérez ma proposition, il est constant que ce médiocre travail pourrait occuper notre loisir et nous mettre à portée de vous être de quelque secours et de nous être utiles dans une partie essentielle aux arts en général et à l'Académie en particulier. Ces mémoires certifieraient le mérite de cette École par les détails dont ils seraient remplis, c'est-à-dire par la description des ouvrages, l'objet pour lequel ils ont été faits et le citation des lieux où ils sont placés. Je suis même persuadé que ces éloges, ces mémoires ou ces vies, comme il vous plaira de les nommer, feraient non seulement employer les mémoires conservés dans vos archives, amis, conduiraient à la recherche particulière des ouvrages de ceux

qu'on a négligés et sur lesquels on n'a point écrit, et qu'enfin on aurait dans fort peu d'années une histoire de l'Académie non seulement curieuse, mais d'autant plus exacte qu'elle serait faite sous vos yeux, et qu'elle paraîtrait avec votre approbation.

Elle donnerait à l'Artiste, au citoyen et à l'étranger le moyen de vérifier l'existence des ouvrages et de les étudier. Les étrangers auraient des idées plus avantageuses encore du mérite de votre École; ils seraient plus engagés par la curiosité à les venir admirer, ou les rappelleraient plus aisément à leur mémoire s'ils avaient eu occasion de les voir. Enfin ce moyen remplirait l'objet de gloire et de célébrité pour lequel les artistes travaillent et doivent travailler.

Je me flatte que le motif qui me conduit vous est connu. Vous voyez mes raisons; je désire qu'elles vous frappent; je crois du moins qu'elles méritent quelques réflexions, et, si vous jugez à propos de les peser, nous en parlerons dans un mois pour les suivre, les corriger ou n'y plus penser.

Caylus' Vortrag ist ein Text zum weiteren Bestand der Akademie in mehrfachem Sinne. Der Grad an historischem Bewusstsein, das die eigene Geschichte wie selbstverständlich vor dem Hintergrund einer Art Akademiengeschichte modelliert, erstaunt. Wenngleich Caylus' Vorschläge in der memorialen Funktion zum Ruhme der Akademie und besonders der Künstler zu lesen ist, der Amateur ist sich hier möglicher Irrtümer bewusst, und diese gelte es durch das Gegenmittel wissenschaftlicher Methode zu vermeiden. Caylus' Rede vom zukünftigen Ruhm der Akademie ist hier alles andere als leere Pathosformel, sondern verpflichtender Rapport. Die eingeforderten Viten der Künstler historisieren einerseits das Schaffen des Künstlers selbst, indem sie diesen kontextualisieren. Mit der Historisierung wird das Oeuvre eines Künstlers ferngerückt und so einem objektivierten, „wissenschaftlichen“ Zugriff erst zugänglich. Andererseits führen die Künstlerbiographien zum Fortschreiben der Akademiengeschichte und werden so zu Garanten der Kontinuität. Wenn Caylus betont, möglichst das ganze Œuvre zu berücksichtigen, wenn er darauf zielt, die ganz persönliche Manier des Künstlers als Gradmesser seiner Bedeutung zu nehmen, ist dies sowohl Vorbild für die jungen Maler im Rahmen der Lehre, als auch Zugeständnis und Aufforderung zugleich, die Vorbilder zu studieren und diese zu übertreffen.³⁹

³⁹ Wenngleich die *Querelle* auch auf dem Feld der Bildkünste faktisch zugunsten der *Modernes* entschieden war und Caylus Antikenbegeisterung, die am erbittertsten

Endlich sind es die *Mémoires* der Akademie, die dieser ihr Verdienst attestieren. Dazu sind auch die Künstler zu berücksichtigen, die bislang nicht Gegenstand einer *Conférences* waren, idealiter durch Beschreibung ihrer Werke.⁴⁰ Damit wird das Aufheben der Gesamtheit des akademischen Schaffens in der sprachlichen, kommunikablen Form vorgesehen, ohne einheitsstiftenden Überbau. Erst die kontinuierliche Berichtslegung legt aktuelles Zeugnis über das Wirken der Akademie ab. Sie tut dies öffentlich, mit mehrfachen Lesungen (*à l'assemblée publique*) und unterzieht sich somit auch externer Kontrolle. Adressat der Unterweisung ist nicht nur die Gruppe der Künstler der Akademie, sondern der Bürger schlechthin, ja gar der Ausländer,⁴¹ der hier als Multiplikator des akademischen Ruhms angesprochen wird.⁴² Der Ruhm der Akademie fällt mit

vielleicht von Cochin und Diderot kritisiert wurde, als konservative Wende erscheinen mag, die historisierende Instrumentalisierung der Antike zur Entfaltung und zum Fortschritt der Künste zeigt die Distanz zum *grand siècle* auf.

⁴⁰ Die Memoria trägt der individuellen Künstlerpersönlichkeit kraft ihrer Existenz Rechnung, wenn es um die objektive Aufnahme des Faktischen in den Katalog möglichen Wissens geht, unabhängig von Qualitätskriterien. Das ist Kennzeichen auch der Sammelleidenschaft des Grafen, dessen *Collection des antiquités* auf Artefakte des Alltags, auf das Dokumentieren, Quantifizieren, Beschreiben und Klassifizieren der gegebenen Überlieferung zielt und nicht an den *Opera nobilia* interessiert ist (vgl. Caylus: *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, Paris 1752-1767).

⁴¹ Adressaten sind hier die ausländischen Höfe und Gelehrten, nicht etwa eine Art Öffentlichkeit jenseits der Exklusivität europäischer Wissensräume.

⁴² Caylus zielt dabei auf die Geschmacksbildung eines Publikums und den Markterfolg der Künstler. Er impliziert hiermit auch eine Kritik an dem durch den Kunstmarkt beförderten Italiengeschmack, den er schon dreißig Jahre zuvor mit seiner Kolportage der *Assemblée des brocanteurs* verbildlicht (im Konvolut der graphischen Arbeiten des Grafen in der BNF), indem eine Gesellschaft von Eseln (und nicht Affen) als Kunstkenner im gelehrten Disput über ein Kunstwerk gebeugt ist. Die Zielrichtung der Karikatur wird durch die umseitige Aufschrift benannt: „Cette estampe a esté gravée en 1727 par M. le Comte de Caylus pour donner un ridicule aux brocanteurs et aux mauvais connoisseurs de Paris, dont il y en a qui regardent comme tableaux d'Italie tous ceux qui sont peints sur la toile qui se fait en ce pays-la.“ Wer wäre berufener, diesen Missstand zu korrigieren, als die Akademie, der Caylus vier Jahre später beitreten wird?

dem Ruhm der Künstler in Eins. Caylus begreift die in seiner Anmahnung eingeforderte Arbeit als auf Dauer gestelltes Befragen, das von der Diskussion und den konträren Meinungen lebt. Freilich, die Regie führt der Amateur, der Erudit und nicht der Künstler. Und wengleich die Existenz der Akademie historisch begründet wird, Caylus Prospekt ist als Versuch zu werten, die aktuelle, auch außerhalb der Akademie sich kritisch entwickelnde Diskussion einzuholen und der Akademie damit die Kompetenz zuzuweisen, die ihr um die Mitte des 18. Jahrhunderts verloren zu gehen drohte. Mehr noch, nicht nur der faktische Machtverlust drückt sich in Caylus Lesung aus, er formuliert hier noch einmal einen ganz neuen Anspruch, mit dem Versuch über die Funktion als Leitinstanz für die künstlerische Ausbildung hinaus eine Meinungsführerschaft auf dem Feld der öffentlichen Diskussion über die Kunst zu erhalten. Mittel der Mahnung sind Caylus dabei das zukünftige Urteil über das Verdienst der Akademie und das Aufrufen ihrer großen Vorbilder in der Geschichte. Die Stabilisierung des Neuen bedarf der alten Muster: die italienischen Akademien der Athener Akademie des Plato und Alexander, die *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* bedarf der ganzen Geschichte, um eine begründete Fortschreibung in die Zukunft zu gewährleisten.⁴³

Die modern anmutenden Reflexionen des Grafen Caylus, darüber, was Aufgabe und Funktion einer Kunstakademie sein kann, ist Resultat einer Entwicklung, an deren Anfang das grundlegende Problem stand, wie für die Künste so Regeln aufzustellen sind, dass sie sowohl vom Künstler begründet angewandt werden können, als auch vom Betrachter (zuerst vom Kenner, dann auch von einem breiten Publikum) ausgelesen und nach ihrer Kunstfertigkeit in der Anwendung im Bild zu beurteilen sind. Caylus Memorandum zeugt aber zugleich von der noch wirksamen Krise im Verhältnis von Theorie und Kunst, die etwa drei Generationen zuvor,

⁴³ Mit einer Art Qualitätssicherung von Ausbildung und Urteilsfähigkeit der Ausweitung der Meinungsansprüche und Moden zu begegnen, war auch Anliegen von Caylus. Die Rückgewinnung der Meinungshoheit war gleichwohl aussichtsloses Unterfangen und als solches ein Stück weit Resultat der Akademiapolitik selbst, die mit ihrer Ansprache an die „Öffentlichkeit“, mit dem Versuch der Ausdehnung ihrer Meinungsführerschaft auf den wachsenden Kunstmarkt diesen Prozeß mitbeförderte hatte.

spätestens in den 1680er Jahren eine Umprägung der kategorialen Erfassung von Kunst notwendig gemacht hatte.

Weder zuvor, noch für die Entwicklung der Kunstakademie ab dem 19. Jahrhundert kann von einer so detailliert strukturierten, noch dazu nach den Quellen nachvollziehbaren Ordnung gesprochen werden, die das Durchhalten der intellektuellen Diskussion in regelmäßigem Rahmen ermöglichte. Die auch vor dem Hintergrund eines historisch motivierten Eigeninteresses entstandene Dokumentation der *Séances* in den *Procès-verbaux* und die Niederschrift der anlässlich der *Conférences* gehaltenen Vorträge entspricht einem Bedürfnis der Selbstvergewisserung, der Reflexion auf die eigenen Tätigkeit und der Legitimation. Sie lässt sich einerseits von der in den berühmten italienischen Akademien mit großem Schub beförderten humanistischen Sprach- und Diskussionskultur herleiten (*Paragone*); andererseits unterscheidet sie sich mit ihrer in Paris gefundenen Struktur und spezifischen Ausprägung insofern deutlich von den unmittelbaren Vorbildern, da ihr die eigene Geschichte samt ihrer Vorbedingungen in den Blick gerät und zum Ausblick, zur intellektuellen Reflexion auf die eigene Aufgabe und die zukünftige Entwicklung aufruft. Medium dieses Versuchs zur Neudefinition über das, was Kunst sein soll und kann, ist die Versprachlichung der *Kunsterfahrung*.

Diese Organisationsform, die die italienischen Vorprägungen entscheidend übersteigt, ist untrennbar mit den Nobilitierungsmechanismen der Akademien Italiens, die sich wesentlich der theoretisch sprachlichen Begründung bedienen, verbunden.⁴⁴ Wenn mit dem Gründungsakt der

⁴⁴ Italien verbleibt mit der Verschriftlichung der kunsttheoretischen Reflexion in den Traktaten (Lomazzo, Zuccaro, Armenini) im Bereich der theoretisch-philosophischen Begründung und Legitimierung und damit in einem wesentlich literarisch geprägten Diskurs. Wie sehr außerkünstlerische Fragestellungen den italienischen Theoriediskurs prägten, verdeutlicht besonders Giovanni Paolo Lomazzos Theoriebildung, etwa in seiner Schrift *Idea del tempio della pittura*, 1590 oder dem *Libro dei sogni*, ca. 1570 (vgl. Lomazzos *Scritti sulle arti*, hg. v. Roberto Ciardi, Firenze 1973). Den von ihm behaupteten Kanon künstlerischer Vorbilder, die *governatori*, ordnet er, im Rückgriff auf Plinius, einem kosmologischen System von Stiltypen zu. Das zielt auf die Vorherrschaft der *letterati*, deren Nachahmungshoheit den Alten gegenüber immer wieder herausgestellt wurde (so am eindringlichsten mit Giulio Camillo Delminio *De imitazione* von 1530, auf dessen Traktat *Idea del Teatro*, 1550, sich Lomaz-

Pariser Kunstakademie 1648 das römische Vorbild beschworen wird, ist dies zunächst als rhetorische Formel zu lesen. Für die Analyse der Institutionalität jedoch ist der genaue Blick auf diese Abhängigkeit entscheidend. Der problematische Bezug auf Italien ist Schlüssel zum Verständnis der Umbesetzung der Rollen.

Selbstkonstruktion zwischen Herleitung und wissenschaftlicher Disziplin – die Académie Royale und die italienischen Akademien

Der Zustand inflationärer Akademiegründungen in Italien war spätestens im Jahre 1530 erreicht. *Accademia*, seit der Wende zum Cinquecento ebenso allgemeiner wie nebulöser Begriff, der alles, was irgendwie mit einer organisierten Einheit zu tun hatte, bezeichnen mag (Turnier, Wett-schießen, Synonym für *università*) ist Resultat der Initialzündung einer anlässlich des Florentiner Konzils von 1439 einsetzenden Bewegung, die zur Gründung der ‚legendären‘, literarischen *Accademia Fiorentina* oder *Accademia Platonica* führte. Angeregt von Kardinal Bessarion und dem Neoplatoniker Gemistos Plethon scheint hier nach dem Vorbild der –

zo ausdrücklich beruft; vgl. Martin Kemp: „Equal Excellences: Lomazzo and the Explanation of Individual Style in the Visual Arts“, in: *Renaissance Studies* 1 (1987), 20ff). Das fehlende Vorbild führt zu einer der Kunstpraxis fernliegenden Argumentation, die der französischen Akademie fremd gewesen sein dürfte. Mit der Rezeption der italienischen Traktatliteratur greift die theorielastige Auseinandersetzung mit Kunst auch in Frankreich, kollidiert an der Akademie aber mit den Bedürfnissen der Künstler. Mit dem Traktat Agucchis 1648 ist die italienische Theoriebildung zu einer Summa und einem Endpunkt gelangt. Die neoplatonische, manieristische Theorie (Armenini, Lomazzo) wird damit in eine Verwissenschaftlichung überführt (oder ausgelassen), die über Belloris unmittelbare Verbindung zur französischen Akademie weiter am Werk ist und seitens der rationalistisch empirischen, durch Descartes implantierten Denkgebäude nochmals einen Schub erhält (einen Überblick über die zahlreichen Positionen gibt Götz Pochat: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie – von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986). Zu den italienischen Akademien vgl. David Chambers / F. Quiviger (Hg.): *Italian Academies of the Sixteenth Century*, London 1995; Sergio Rossi: *Dalle botteghe alle accademie*, Milano 1980 sowie Zygmunt Wazbinski: *L'Accademia medicea del disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e Istituzione*, 2 Bde, Firenze 1987.

mehr oder weniger visionierten – Athener Akademie⁴⁵ ein Urbild abendländischer Organisationseinheit präfiguriert, dem erst ein Jahrhundert später die erste ‚reinrassige‘ Kunstakademie folgen wird, und die sich struktural bis heute, und en detail bis zur napoleonischen Akademie des 19. Jahrhunderts als erstaunlich beständige Konzeption erwiesen hat. In welchem Grad sie jeweils Machtinstrument einer visuell distribuierten Propaganda war, ist nur in der Konfrontation vergleichender Beschreibung und individueller Analysen ihrer Mechanismen zu beantworten.

Gemessen an der literarischen Produktion, der zu diesem Zeitpunkt programmatischen Konkurrenz bildkünstlerischer Fabrikation, unterliegt die Funktionalisierbarkeit der Kunstakademie, deren ‚Verkörperlichung‘ von Machtstrukturen, grundsätzlich anderen Voraussetzungen: Ohne Schrift schrumpft das ‚subversive‘ Potential bildender Künste; als Mittel öffentlicher Demonstration, als psychologische Übersteuerung des Subjekts lassen sich nur öffentliche, als Platz, Denkmal, Palast- oder Kirchenbaukunst ausgeführte Werke denken. Bildende und Bauende Künste vollziehen auch im Blick auf die Akademien seit jeher einen getrennten Diskurs. Lediglich im Rahmen politisch ikonographischer Ausstattung – sei es der Herrschaftsarchitekturen oder der städtischen, topographischen Ordnungen – lassen sich die Bildenden Künste nutzbar machen.⁴⁶ Doch auch hier ist diese auf die kennerschaftliche Interpretation, d.h. nicht zuletzt auf eine textlich geprägte Rezeption angewiesen, um nachhaltig zu künden, also „Aus-sagen“ zu transportieren.⁴⁷

⁴⁵ Dabei darf getrost unterstellt werden, dass die Wirkmacht der antiken Akademiegründung, vor aller späteren archäologischen Beweisführung ihrer tatsächlichen Existenz, wesentlich Resultat der Textüberlieferung des platonischen Œuvres ist.

⁴⁶ Schlagend etwa für die Medici-Hofhaltung, mit Vasaris Schilderung (und Beschreibung!) der Taten Cosimo I. im dichten Verbund- und Verweissystem des Studiolo Francesco I, 1570-72.

⁴⁷ Die Konstellation, die dem Künstler die konzeptionistische Gelehrsamkeit des Literaten beiseite stellt und das Concetto als nurnmehr durch den Künstler zu vollstreckende Botschaft vorgibt, wird mit der streitbaren Auseinandersetzung der Künstlerschaft mit Félibien seiner Tragfähigkeit beraubt. Gleichwohl gründet die Arbeitsorganisation unter Louis XIV auf der in Florenz eingeübten Praxis. Der antikenkundige Benediktiner Vincenzio Borghini, Berater Cosimos und Vasaris, lieferte das Programm der Raumausstattung für den Palazzo Vecchio und ab 1570 für das Studiolo

Vor dem Hintergrund spätmittelalterlicher Schriftkultur und einem ganzen Jahrhundert literarisch geprägter Akademiezirkel scheinen die Koordinaten, innerhalb dessen sich ‚Kunstakademie‘ im 16. Jahrhundert konkretisieren kann, deutlich auf: Die Gründung von Kunstakademien mag zwar Anliegen eines privaten Disputierzirkels gewesen sein, sie ist jedoch – insbesondere im Kontext der sozialen und juristischen Probleme im Blick auf das Gildensystem – von vornherein Gegenstand politischer Herrschaft. Kunstakademie bedarf zu ihrer Legitimation von Anbeginn eines theoretischen Fundaments als Definition ihrer Funktion, die immer schon Teil des *Paragone* und dessen Statusdefinition des bildenden Künstlers ist. Keine Akademiegründung verzichtet auf die Argumente, die die Kunst in den Kanon etablierter Wissensformationen einrücken: Die Freiheit des künstlerischen Schaffens (*artes liberales*) setzt den Künstler vom reproduzierenden Gewerbe des Handwerks ab; die ‚Hochkunst‘ erfordert eine ungleich umfassendere Bildung (Geometrie, Mathematik, Astrologie, Literatur, Geschichte etc.)⁴⁸; sie macht deshalb eine spezifische Ausbildungsstätte (als mehr strukturell denn räumlich abgegrenzte Sphäre) notwendig; sie leistet zumindest ebensoviel wie die Literatur (und als bildliche Rhetorik in ähnlicher Weise); sie benötigt folgerichtig eine eigene Akademie (die für die Literaten ja bereits gegeben war). In nichts wird sich die Argumentation der zwölf *Anciens* von den Pariser *Modernes* unterscheiden, die maßgeblich an der Vorbereitung zur Gründung einer Akademie in Paris beteiligt waren.

Francescos. Dessen Inventionen geben die umfassende wie detaillierte Ordnung (auch für die Florentiner Domkuppel und die Begräbnisfeierlichkeiten für Michelangelo 1564) vor, die die Verklärung des mediceischen Prinzipats auf der Basis kanonischer Texte (Petras Göttergenealogie oder Cartaris *Imagini dei Dei de gli antichi*) in den bildlichen Kosmos frühabsolutistischer Verweissysteme gießt.

⁴⁸ Die Verbreiterung der künstlerischen Wissensbasis für den Künstler, die in der Zusammenführung von Trivium und Quadrivium liegt, führt ohne Zweifel zur Befruchtung künstlerischer Arbeit und zur Aufwertung ihres Status, indem sie zumindest theoretisch die Ausbildungsgrundlagen, wie sie etwa für den Theologen (mit einem in der Regel sechsjährigen Studium der *artes liberales*, vor jeder Fachausbildung) galten, als Anspruch deklariert. Vgl. Hans Wolter: „Geschichtliche Bildung im Rahmen der Artes Liberales“, in: Josef Koch (Hg.): *Artes liberales*, Köln 1959, 50-83.

In Italien wie in Frankreich treffen wir zur Zeit der Gründungsbestrebungen neben den Gilden auf eine schon etablierte Institutionalisierungsform der Kunstausübung. Die an den Hof gebundenen Künstler waren mit ihren Privilegien bereits den Gildenregeln enthoben, Instrumentarien höfischer Repräsentation also entwickelt. Auch ist der Gründungsakt einer Akademie niemals von Anbeginn, also per se ausschließlich Initiative der staatlichen Macht. Im Gegenteil: die Institutionalisierung der Kunstproduktion im Rahmen einer Akademie befreit formaliter die Mitglieder zuerst vor dem willkürlichen Zugriff des Regenten sowie vom erdrückenden System der Gilden. So beruhte die Gründung der ersten Kunstakademie im Wesentlichen auf der Initiative eines privaten Kollegiums und konstituiert sich grosso modo in Eigenmodellierung. Erst dann wird sie in Florenz herrschaftlich funktionalisiert und in Dienst genommen. Der Blick auf ihre neue Organisationsform bedarf nicht nur deswegen des Vergleichs mit bis dato traditionellen Organisationsstrukturen der Künstlerausbildung. Sofern sich die Konkurrenzen sozialer Art hier wie da als Anlass und Bedingung einer Suche nach neuen Formen der Kunstausübung zeigen, ist die Beschreibung des Gildensystems und dessen, insbesondere für „moderne“, neuzeitliche Repräsentationsformen offenkundig unzulänglichen Rahmenbedingungen Voraussetzung. Die strenge Reglementierung des Marktes, die protektionistische Gildenpolitik (gegenüber Ausländern und Künstlern anderer Kommunen) und die Begrenzung der Zahl der Gildenmitglieder verknäpften zu einer Zeit des Mehrbedarfs, insbesondere durch den Hof, das bildkünstlerische Potential, das durch die Bindung an den Meister samt tradiertem Geheimwissen willentlich beschränkt wurde. Auch den ökonomischen Rahmenbedingungen und der merkantilen Veränderungen muss bei der Frage nach Anlass und Auslöser systematischer Veränderungen der Organisation bildkünstlerischer Produktion Rechnung getragen werden. Das von Cennino Cennini beschriebene, komplizierte Prozedere der Fabrikation, das auf die Manier des Meisters festlegte, weicht mit der Entfaltung des merkantilen, frühkapitalistischen florentiner Systems und dessen sozioökonomischem Wandel (dessen eifrigster französischer Verfechter Colbert werden wird) dem Auslagern vorbereitender Arbeitsschritte und der selbstreflexiven Konzentration auf die künstlerischen Potentiale. Die Werkstattstrukturen der Gildemitglieder sind in Armeninis *Veri precetti della pittura* von 1586

längst der Konzentration auf den künstlerischen Akt und dessen theosophische Begründung gewichen.

Fürst und Hofmaler – Florenz

Das bereits etablierte, Kraft fürstlicher Macht selbstgesetzte Patronagesystem der italienischen Höfe kann als Stimulans gelten, welches ein Ausbrechen aus den Gildestrukturen für einzelne Künstler überhaupt denkbar macht. Der hier vorexerzierte Statusgewinn missachtet die soziale Sicherheit der Gilde zugunsten einer freieren Kunstausbübung. Die Struktur, mit einem Großmeister, um den sich die Schar der Schüler drängt, und die heute erneut verbindlich scheint, gilt auch für die erste Vorform einer Kunstakademie in Mailand.⁴⁹ Bezeichnenderweise erweist sich der Fürstenhof auch hier als Beförderer, nicht aber als Ausgangspunkt der akademischen Institutionalisierung.

Neben diesen ersten Reminiszenzen an Institutionalisierungsbemühungen der Künstlerschaft schafft Lorenzo de' Medici in Florenz, zuvor schon Protektor der *Accademia Fiorentina*, mit einer aus privater Initiati-

⁴⁹ In der *Divina proportione* berichtet Luca Pacioli von einem „Laudabile e scientifico duello“ am 9. Februar 1498 im Kastell des Lodovico Sforza, wo sich neben zahlreichen „perspicacissimi (scharfsichtigen) architecti e ingeneri“ auch Leonardo da Vinci einfand (*Divina proportione – il trattato die Luca Pacioli con I disegni di Leonardo da Vinci ed il libello di Piero della Francesca*, [Venedig 1509] Rom 1998). Von Anbeginn der Entwicklung der Kunstakademien scheint das Bedürfnis nach einer Identifikationsfigur deutlich, die über die Kunstausbübung hinaus – denn sonst würde es sich um eine schlichte Strukturübertragung der Meisterwerkstatt handeln – den Anschluß an die Kaste der politischen Entscheidungsträger gewonnen hat. Dies ist nur auf dem Boden der Intellektualisierung der Kunst und des Künstlers schlechthin möglich und führt im Resultat zur Akademiekritik als Kritik an der Figur des Rektors, wie es sich an Charles Le Brun besonders deutlich manifestiert. Mit Leonardos um 1500 entstandenem Buch von der Malerei (1651 von Fréart de Chambray übersetzt, Neuauflage Paris 1716) wird die theoretische Begründung der Malerei als Wissenschaft eingeholt (*Conférence* vom November 1677) und zudem ein Traktat ins Zentrum der Aufmerksamkeit gestellt, das ganz konkret auf mathematischer Basis die künstlerischen Fragen der Darstellungsmittel (Punkt, Linie, Fläche, Licht und Schatten) diskutiert.

ve hervorgegangene Gesellschaft eine erste, abseits der Gilde funktionierende Schule für Bildhauer und Maler. Vasaris Viten berichten, Lorenzo habe im Jahre 1490 den Bildhauer Bertoldo berufen, der im Garten an der Piazza San Marco weniger als Antikenaufseher, denn als Organisator arbeitete und den jungen Bildhauern Hilfestellung gegeben habe. Michelangelo gelangt so zum Antikenstudium in die Medicigärten als „una scuola ed accademia ai giovani pittori e scultori“.

Neben einer Art Privatclub, der in Venedig von Pietro und Leone Aretino, einem Bildhauer und einem Dichterchronisten ins Leben gerufen und von Tizian und Sansovino frequentiert wurde, gibt es Anzeichen für eine Art „Proto-Akademie“ in Rom: Agostino Venezianos Stich von 1531 zeigt die *Accademia di Baccio Bandinelli in Roma luogo detto belvedere*. Ob mehr Anspruch oder mehr Wirklichkeit, der Stich dokumentiert die intellektuelle Fundierung der Ausbildung und die herausgehobene Rolle der Zeichnung.⁵⁰ Er visualisiert aber noch nicht die auf intellektueller Debatte fußende Kunstausübung, sondern verbleibt beim Modell des am Meister orientierten Ateliers. Nicht das gelehrte Gespräch, sondern das Befolgen der Anweisung, die Einlösung des tradierten, akkumulierten Wissens führt hier zum Erfolg.

⁵⁰ Abb. in Pevsner (wie Anm. 6) mit Vicos Stich der Florentiner Bandinelli-Werkstatt. Bandinellis Akademie tritt hier mit dem Anspruch des manieristischen Konzepts auf, das den Künstler mit Venus und Apoll als „Lucerno dell’Universo“ und mythisch beseelten Schöpfer ausweist, der sich mit der Umrisszeichnung bei künstlicher Erleuchtung einer langen Tradition der *Imitatio* versichert (Vasaris Anekdoten zu Giotto, Benvenuto Cellini, Alberti und Leonardo, die die Inspiration des Künstler an den Schöpfergott anbinden). Vasari vermerkt für die Zeit unter Leo X. „in Belvedere una turata con un tetto per lavorare“ und bezeichnet nach dem Sacco di Roma „le stanze in Belvedere“ als Wirkstätte Bandinellis. Die zweite Version einer Akademie, nach dem Stich des Enea Vico um 1550, bezieht sich möglicherweise auf eine Florentiner Gründung nach dem Umzug Bandinellis. Die Zeichnung als fundamentales Erkenntnisinstrument weist weit über die langanhaltende Debatte zum Kolorismusstreit hinaus. Als Schnittstellenmedium garantiert die Zeichenkunde die Anbindung jeglicher individueller *Inventio* an den allgemeingültigen Logos und ist Basismedium der systematischen Welterfassung durch Wissenschaft, die erst im 17. Jahrhundert mehr als Wissen und Kenntnis meint, sondern die Disziplinierung des Wissens als methodische Erschließung des untersuchten Gegenstandes.

Die enge Koppelung eines herausragenden Künstlers mit dem Wollen und Können des Fürsten scheint aus soziologischer Warte betrachtet allgemeine Voraussetzung zu sein und als Nukleus protoakademischer Institutionalisierung die Initialzündung zu bewirken. Doch erst mit Vasaris Akademiegründung in Florenz unter Cosimo de' Medici entsteht das verbindliche Vorbild der nachfolgenden Gründungen. Waren die literarischen Renaissance-Akademien bislang ein loser Verbund humanistisch orientierter Gelehrter (Fiorentina), findet der Wechsel zur öffentlichen, zur Regierungsinstitution zu Beginn der 60er Jahre des Cinquecento auf dem Feld der bildenden Künste statt.⁵¹ Vasari nutzt die Gunst der Stunde und präsentiert am 24. Mai 1562 seinen Künstlerkollegen einen Akademieplan, der sie erstens unabhängig von der Gilde machen sollte und ihnen zweitens einen neuen Status versprach. Die Akademie sollte eine Körperschaft sein, die sich über die alte *Compagnia* setzt, so dass alle Mitglieder automatisch der Bruderschaft angehören. Die Akademie verbleibt hier im Verbund der alten Fabrikationsräume, und die Neuerungen finden weiterhin in den Ateliers der Meister statt. Weitsichtig und in strategiebewusster Wiederholung der bekannten Konstellation einer fruchtbaren Liaison von Künstler und Fürst (Abb. 34)⁵² trägt Vasari Großherzog Cosimo die Protektion und Präsidentschaft an, indem er auf dessen vorbildliche Rolle bei der *Fiorentina* verweist. Im Austausch mit ihm formu-

⁵¹ Neben der *Università* (d.h. hier der *Maitrise/Gilde*) *dei Fabbricanti* für die Bildhauer und den *Arte di Medici e Speciali* für die Maler existierte seit dem ersten Viertel des Trecento eine *Compagnia di San Luca*, deren Aufgabe aber vor allem Beten und karitative Dienstleistungen waren. Im Gründungsjahr der Akademie, 1562, hatten beide alle Wichtigkeit, was die wesentlichen Aufträge der Stadt betrifft, verloren.

⁵² Selbst schon ein Topos, der auf die lange Reihe der Alexander-Apelles-Inszenierungen (Tizian – Karl V., Dürer – Maximilian I.) zurückweist und zum allgemeinsten Repertoire der Herrscherikonographie gehört. Das noch von Felipe IV mit Velázquez bemühte Bild erreicht jedoch mit Louis XIV nur noch periphere Funktion, und scheint mehr vom Maler bemüht als vom Regenten auszugehen. Das verdeutlicht einmal mehr das neue Selbstverständnis der französischen Monarchie, deren Selbstversicherung mehr fraglose Emanation des Königs ist, als dass sie der einzelnen, konkreten, tradierten und bereits eifrig bemühten Symbolisationen des Herrschers bedarf. Das ist ein Wechsel im Gebrauch und der Funktion des Bezugssystems, der sich unter Ludwig XIV. vollzieht.

liert der Künstler 42 Artikel einer Satzung.⁵³ Cosimo und der in Rom lebende Michelangelo als Capi der ersten Kunstakademie verleihen sich gegenseitig Glanz und Vincenzo Borghini, Freund und konzeptioneller Berater Vasaris, erhält das administrative Amt des Luogotenente.

In den Statuten der Akademie, die sich ansonsten hauptsächlich mit Festen, Feiern und Schenkungen befassen, finden sich einige Anweisungen zur Anatomie oder zum Studium der Draperie, welche die Dominanz des *Disegno* herausstreichen. Darüber hinaus werden Regeln aufgestellt, die allesamt bei der Formulierung der Statuten der *Académie Royale* wiederzufinden sind: Die Künstlerschaft schlägt die Akademiemitglieder auf einer geheimen Namensliste vor; daneben existierte eine streng geheime Namensliste mit den von Cosimo bevorzugten Künstlern. Amateure, bzw. Dilettanti (zumeist aus den Literaten-Akademien) konnten als Mitglieder gewählt werden. Die jungen Künstler haben Probestücke abzuliefern, die alljährlich zur Feier des San Luca ausgestellt und dann als Kunstsammlung behandelt wurden. Drei Meister waren jährlich als *Visitatori* für die Ausbildung junger Künstler im *Disegno* verantwortlich. Die Statuten sind hier notwendiges Instrument zur Institutionalisierung und dienen mehr der Regulation des sozialen Miteinanders und der Formulierung des Leitbildes der Akademie. Sie beschreiben aber nicht das Regelwerk, nach dem die Künstlerausbildung sich zu richten hätte.

Zwar unterwirft sich hier formal die Kunst unter fürstliche Kontrolle und dient auch der Repräsentationsleitung des Hofes. Die Wirkmacht der Akademie i.S. des Großherzogtums liegt jedoch eher in ihr als solcher, eben als Institution beschlossen. Auf dem Gebiet der Kunst beschränkt sich ihre tatsächliche Rolle vor allem auf die Sachverständigenfunktion, etwa mit dem Gutachten zur Aufstellung von Statuten in der florentiner Kathedrale oder der Anfrage Philipp II. von Spanien für die Pläne für den Escorial von 1567.⁵⁴ Was führt also konkret zu ihrer internationalen Be-

⁵³ Gründungssitzung am 13. Januar 1563.

⁵⁴ Die Intention, mit der verbesserten Ausbildung durch die Akademie auch die Ressource für die großen Ausstattungsprogramme insbesondere für Versailles zu gewinnen (vgl. hierzu André Félibiens *Description sommaire du chateau de Versailles*, Paris 1674 sowie Gérard Sabatier: *Versailles ou la figure du roi*, Paris 1999), spielt als ganz praktische Absicht ebenso hier herein, wie die Vorstellung, durch das

achtung, welche die Akademie als Institution, spätestens mit den pompösen Begräbnisfeierlichkeiten für Michelangelo 1564,⁵⁵ zu internationalem Ruhm führt? Es ist die Wirkmacht der symbolischen Form, die in dieser beratenden Funktion der Akademie beschlossen liegt und sie zum Stellvertreter der Kunstproduktion der international führenden Kunstmacht Florenz werden lässt. Dabei spielt es keine Rolle, welche bedeutenden Werke aus ihr hervorgegangen sind. Zwei Jahre später stellen Tizian, Tintoretto, Palladio und Giuseppe Salviati schriftliche Aufnahmeanträge. Die *Accademia del Disegno*, die mit diesem formalen Akt ihren Widerpart *colore* integriert,⁵⁶ wird zum nobilitierenden Anziehungspunkt für die Künstler und zur Repräsentanz der Künste schlechthin.⁵⁷

Ein verbindendes Element aller Akademiegründungen ist das mit den Dokumenten ablesbare Auseinanderfallen von theoretischem Anspruch, der sich in den Statuten⁵⁸ niederschlägt, und der tatsächlichen Einlösung

Heben des Ausbildungsniveaus eine international konkurrenzfähige Kunst zu befördern. Wesentlicher Lieferant für die bildlichen Ausstattungstücke der Großprojekte sind die von Colbert mit Hilfe Le Bruns angeleiteten Gobelins mit ihren Künstlerateliers (die europäische Dimension, das Prestige der *Manufacture royale des Gobelins* und die Einbindung italienischer Künstler kommt in einem Brief Le Bruns an den Redakteur des *Mercure Galant* von 1673 zum Ausdruck, der Grundlage für den Artikel des *Mercure* vom Juli gleichen Jahres war; Band III, 242-262). Ist Colberts Interesse anfangs sicher von seiner Funktion als *Surintendant des Bâtiments, Arts et Manufactures*, der die Programme der Bauprojekte zu steuern hatte, ganz praktisch zu denken, so weist die Einführung der *Conférences* vier Jahre später darüber hinaus.

⁵⁵ Mit den Bestattungsfeierlichkeiten für den *Chancelier Séguier* unternahm Le Brun 1672 eine Inszenierung, mit der er die Trauerfeier für Michelangelo wiederholt. Mit dem Stichwerk Sebastien Leclercs und der beabsichtigen, aber erst in den *Entretiens* publizierten Beschreibung durch Félibien wurde diese dokumentiert.

⁵⁶ Zu diesem von der Kunstgeschichte und der Kunsttheorie wohl am häufigsten bemühten Topos vgl. Michel Hochmann: *Venise et Rome, 1500-1600. Deux écoles de peinture et leurs échanges*, Genf 2004.

⁵⁷ Die Wechselseitigkeit, also die Nobilitierung des Künstlers durch die akademischen Würden und die Aufwertung der Akademie durch die berühmten Mitglieder stabilisieren die Institution.

⁵⁸ In Paris viel ausführlicher in den *Procès verbaux* und den *Conférences*. Erst die genaue Analyse, die das Verhältnis von theoretisch formuliertem Anspruch und

in der Praxis oder gar einer theoretisch ausformulierten Lösung durch die Akademie. Der Beginn der ersten florentiner Strukturreform wird durch den offenen Brief Federico Zuccaros markiert, der 1574 auf die strikte Trennung von Administration und künstlerischer Ausbildung drängt. Es mutet als Vorwegnahme der französischen Diskussion an, wenn Zuccaro mit großem Nachdruck die Stärkung des theoretischen Diskurses mittels Kursen und Lesungen über die Grundlagen des Studiums fordert. Insbesondere die Zeichenklasse nach dem Leben weist über Vasaris Konzept der Memoria weit hinaus. Ammanati schließt sich diesen Forderungen 1582 an und 1585 folgt dann auch die Abfassung neuer Regularien; doch nichts von alledem scheint in der Praxis tatsächliche, zumindest greifbare Nachwirkung erzielt zu haben.⁵⁹ Die *Accademia del Disegno* erscheint um so mehr als symbolische Form der frühabsolutistischen Repräsentation des florentiner Großherzogtums. Ihr theoretisch formulierter Drang nach Lehrbarkeit und Ausbildung der *maniera* entspricht zuerst den stilistischen Erfordernissen eines Manierismus. Die – auch stilgeschichtlich – als Gegenentwicklung zur Entwertung des empirischen Studiums einsetzende Kritik Zuccaros, sein Drängen auf die fachliche Kompetenz innerhalb der Ausbildung (insbesondere Perspektive und Mathematik) entspricht dann auch dem einsetzenden Protobarock oder einer Seicentomalerie (1580-1630), die man als Quintessenz der pädagogischen (und zugleich gegenreformatorischen) Bemühungen lesen kann.⁶⁰ Erstaunli-

tatsächlicher Kunstproduktion über exemplarische Zeiträume und unter Einbeziehung aller rekonstruierbaren Diskussionen untersucht, wäre hier aufschlußreich.

⁵⁹ Die Frage danach, ob und wie die Akademie hier am Fortschritt der Kunst teilhat, ist schwer zu ermesen. Insbesondere die ‚akademiefernern‘ Zentren, die Bologneser Malerschule, die Privatakademie der Carracci oder der Erfolg eines Caravaggio sind wesentlicher Träger künstlerischer Reform. Die Florentiner Akademie bleibt doch mehr Treffpunkt der Künstler und Eliten als Ausbildungsstätte der Maler und Bildhauer.

⁶⁰ Ab 1580 ist ein verstärktes Interesse zahlreicher Naturphilosophen wie Galilei und Gualterotti an der Akademie zu bemerken. Zur Rolle der naturwissenschaftlichen Wende, die damit vorbereitet wird und in Frankreich sich unter wesentlich anderen Voraussetzungen entfaltet, vgl. unten. Die von Kirchner (wie Anm. 14) für die Behandlung der Frage nach den *Passions* zu Recht ins Feld geführte Verwissenschaftlichung des Kunstdiskurses in Frankreich scheint nicht unvorbereitet.

cherweise jedoch wird dieser Anspruch in der akademischen Praxis erst wieder mit dem Einzug von Hofkünstlern in die Akademie eingelöst, etwa mit den vom Großherzog protegierten Künstlern Ostilio Ricci und Bernardo Buontalenti, die den Anfang einer langen Reihe von Akademikern darstellen, die vom Hof eingeschleust werden.⁶¹

Wie auch immer, trotz der Versuche, das Studium auf empirischer Basis zu stärken, etwa mit forcierter anatomischer Ausbildung und dem Arbeiten nach der Natur – eine anhaltende und fast stereotype Einforderung, die in Paris wiederholt werden wird –, mit dem Drang danach, die „affetti dell'animo“ sichtbar zu machen und der vermehrten Zuteilung von Leichnahmen aus dem Ospedale Santa Maria Nuova kann die künstlerische Vorherrschaft der Florentiner kaum mehr verteidigt werden.⁶²

Entscheidend für die Beurteilung der Innovation der französischen Akademie ist der für Italien auffällige Kontrast der (theoretisch) begründeten Einforderung nach praxisorientiertem Vorgehen der Akademie und die Ausprägung eines für die Alltagsaufgaben des Künstlers, zumal des Akademieschülers unbrauchbaren Theoriegebäudes, das letztlich ideologisch motiviert war.

⁶¹ Dazu, dass die ‚kunsthistorische‘ Innovation im Wesentlichen Sache der Künstlerateliers bleibt, vgl. Ausst. Kat. *Il Seicento Fiorentino*, Palazzo Strozzi 1986/87, hg. v. Piero Bogongiari, Florenz 1987.

⁶² Le Brun gelingt mit seinen *Expressions des Passions* eine Systematisierung, die weit bis ins 18. Jahrhundert hineinwirkt. Vgl. Jennifer Montagu: *The expression of the passions: the origin and influence of Charles le Brun's Conférence sur l'Expression Générale et Particulière*, New Haven 1994. Die in zyklischer Regelmäßigkeit eingeforderte, erneute Orientierung an Natur und Anatomie mag als immer wieder greifender Korrekturmechanismus erscheinen, der den Bedürfnissen der praktisch handwerklichen Kunstausbildung Rechnung trägt. Dieser steht freilich in komplexer Abhängigkeit zu den propagierten, eben auch theoretisch formulierten Konzepten, etwa von der Ausbildung einer Manier oder dem Studium der Vorbilder. Die Anatomie indessen verliert im 17. Jahrhundert ihre Funktion als Leitwissenschaft (an die zur klassifikatorischen Erkenntniserweiterung geeignetere Botanik, Linnés *Philosophie botanique*, Paris 1788) und wird erst mit Cuvier ihre Bedeutung wieder erhalten, vor aller systematischen Biologie als Disziplin.

Conversazione virtuosa – Rom

Neben der Florentiner Akademie ist es die Accademia di San Lucca, die von der nach Freiheit drängenden Pariser Künstlerschaft als konkretes Vorbild zitiert wird.⁶³ In Rom geht einer offiziellen Gründung ein Zusammenschluss von Künstlern in einer abseits fürstlicher Kontrolle entstandenen Vereinigung voraus. Und auch hier setzt die legitimierte Befreiung der Künstler von kleinlichen Gildenregelungen mit einer Künstlerpersönlichkeit und ihrem Protektor, durch die Verbindung eines herausragenden Künstlers mit staatlicher Macht ein. Die Zusammenarbeit mit Michelangelo nimmt Paul III. zum Anlass, die römischen Bildhauer von der Gerichtsbarkeit der Gilde zu entheben.⁶⁴

Die Initiative zur Gründung einer durchorganisierten Akademie geht dann in Rom eindeutig vom Regenten aus und ist ganz offensichtlich staatspolitisch motiviert. Die Feststellung Gregor XIII., die römische

⁶³ Vgl. die Requête des Martin de Charmois, ENSBa Ms. 25¹, abgedr. bei Louis Vitet: *L'Académie royale de peinture et sculpture, Étude historique*, Paris 1861, 195-207 (hier auch die Statuten und Règlements, 211 ff.). Charmois' historischer Abriss des Parnaß, die Phalanx von Athener Akademie, Alexander dem Großen, Phidias, Praxiteles und Parrhasios, Leonardo, Michelangelo und Raffael, der Höfe François Ier und Henri IV bezieht sich wohlweislich nicht auf das akademische Modell, dass hier nachzuahmen wäre. Der Bezug zur Accademia del Disegno und zur Accademia di San Lucca erschließt sich über die Statuten, Artikel IV. Der Staatsrat Charmois hatte als Sekretär des Maréchal de Schomberg, Gesandter in Rom, gemeinsam mit Le Brun die römische Akademie kennengelernt und übte sich selbst in den Künsten (vgl. Vitet, 62 ff.).

⁶⁴ Erstes Anzeichen einer Institutionalisierung von Künstlergruppen außerhalb der Gildestrukturen (sehen wir von Bandinellis *Accademia* in Belvedere ab) ist die Gesellschaft der *Virtuosi al Pantheon*, die sich 1543 als *Congregazione di San Giuseppe di Terra Santa alla Rotonda* gründet. Hier finden sich Künstler wie der Michelangeloschüler Marcello Venusti, wie Daniele da Volterra, Pulzone, Sangallo, Vignola sowie der bereits in Fragen akademischen Erfolgs erprobte Federico Zuccari. Die interne Organisationsform, mit einem *Prorettore*, einem *Reggente* und zwei *Aggiunti* ähnelt in Teilen einer literarischen Akademie. Wie in Florenz brachte man dieser protoakademischen Einheit von offizieller Seite zuerst nur mäßige Beachtung entgegen. Man findet die Regeln dieser Bruderschaft bei Eugène Müntz: *Les Arts à la cour des Papes*, Paris 1882.

Malerei, Zeichenkunst und Bildhauerei verfallende zusehends, ist vor dem Hintergrund der Gegenreformation und des Manierismus zu sehen. Der Grund für den Verfall liege in einem „*Defectum optimaе intelligentiæ et christianæ charitatis*“; die Künstler gelangten viel zu früh, aus ökonomischen Zwängen aber ohne genügende Ausbildung zu großen Aufträgen.⁶⁵ Deshalb solle eine „*congregatione sotto l'invocazione di San Luca*“ in einer der Kirchen Roms gegründet werden, mit einer Herberge für ausländische Künstler. Über das genaue Programm schweigt Gregor, doch wird befohlen, dass die „*ottimi e più rari esemplari delle arti stesse, onde va Roma superba*“ eine prominente Rolle zu spielen haben. Antike und Hochrenaissance sind die formal künstlerischen Rezepte gegenreformatorischer Kunstpolitik. Wesentliche Ausbildungsinhalte lassen sich aus einem Manuskript des lombardischen Malers Lodovico David erschließen, der Muzianos Konzept referiert: Neben einer Sammlung von Gipsen erwähnt er eine Klasse für Zeichnen nach dem lebenden Modell, Preisvergaben und Ausflüge nach Venedig und in die Lombardei zum Studium der Malereien von Tizian, Veronese und Corregio, wie sie auch für die Studenten der *Académie de France à Rome* üblich werden sollen.⁶⁶ Ein Breve Sixtus V. von 1588 erwähnt Santa Martina in der Nähe des Forums als ordentlicher Treffpunkt einer *Congregatione ed Accademia*, deren Gründung hier mit emphatischer Betonung des religiösen Auftrages vorgeschlagen wird. Aber erst nach weiteren vier Jahren, am 14. November

⁶⁵ Gregor legt dies in einem Breve dar, das sich auf das *Sacris canonibus decretisque Concilii Tridentini* bezieht, in dem Girolamo Muziano als Gründer einer Akademie genannt wird. Muziano arbeitete in Florenz unter Vasari.

⁶⁶ Die Lesung der Félibienschen *Conférences* an der römischen Akademie 1681, die Thomas Regnaudin vermittelt hatte, wird deutlich negativ aufgenommen. Vgl. Melchiorre Missirinis Bericht in seinen *Memorie per servire alla Storia della Romana Accademia di San Luca*, Roma 1822 und die Diskussion des Textes bei Goldstein (wie Anm. 6), 46. Wie abhängig auch die akademische Kunstproduktion von den Gegebenheiten des Marktes ist – mit der Neuausrichtung der französischen Akademie in Rom um 1700 deutet sich der Erfolg der Venezianer auf dem Pariser Kunstmarkt an –, macht noch einmal deutlich, wie bedingt von einer für die Kunstpraxis verbindlichen Doktrin seitens der Akademie gesprochen werden kann. Hingegen wäre zu fragen, wie schnell oder wie weit die theoretische Debatte selbst von den Gegebenheiten des Kunstmarktes abhängt oder eingeholt wird.

1593 wird die *Accademia di San Luca in Santa Martina* für eröffnet erklärt. Das ist letztlich der Initiative des Kardinals Federico Borromeo und des Federico Zuccaro zu verdanken, der fünfzehn Jahre zuvor die *Accademia del Disegno* angemahnt hatte.

In Paris wird man sich im Gründungsprozedere ganz konkret auf die römische Akademie berufen. Wie sehen also Organisationsform und Ausbildungsprogramm der *Accademia di San Lucca* aus? Zuccaro, als gewählter Präsident war mit der Macht, seine *Co-auditori* auszuwählen, ausgestattet. Seine mit den ersten Sitzungen festgelegten Regeln zur Unterweisung in kunsttheoretischen Belangen heben hervor, dass die „*conversazione virtuosa*“ für Zuccari die „*madre degli studi e fonte vera di ogni scienza*“ ist. Es hatte täglich über theoretische Belange debattiert zu werden, etwa über die Natur des *disegno* als „*Segno di dio in noi*“, über *decorum* und Komposition. Man geht detailliert auf das Unterrichten ein, das zwölf *Censori* oblag. Diese hatten – und das kann als Zusammenfassung des praktischen Ausbildungsprogramms gelesen werden – zu überwachen:

*chi diseignerà disegni a mano, chi cartoni, chi rilievi, chi teste, piedi, e mani, e chi anderà fra la settimana disegnando all'antico, alla facciate di Polidoro, chi ritarrà Prospettive di Paesi, Casamenti, chi animali, et altre si fatte cose, oltre nelli tempi convenevoli spogliare ignudi, e ritrarli con grazia, e intelligenza, fare modelli di creta, di cera, vestirili, e ritrarli con buona maniera, chi diseignerà di Architettura, chi di Prospettiva.*⁶⁷

Hier scheinen bereits alle Lehrinhalte einer modernen Akademie realisiert, zumindest in der Vorstellung, denn worin wäre das verbindende Element dieser konkreten, pädagogischen Aufgabenstellung mit den hehren Idealen der italienischen Traktate zu sehen? Auch hier fällt die Diskrepanz von akademischem Betrieb und theoretischer Formulierung des akademischen Ideals (in den Statuten, in mahnenden Briefen oder Traktaten) ins Auge. Sie gründet in der notwendigen Einbindung der Selbstauffassung und sprachlichen Darstellung in den Verbund außerakademi-

⁶⁷ Vgl. Pevsner (wie Anm. 6), 71.

scher, wesentlich als Weltsicht verstandener Ganzheitsvorstellungen.⁶⁸ Bereits 1595 bemerkte Romano Alberti die Abweichung vom ursprünglichen Ausbildungskonzept, was zwar zu neuen, rigiden Statuten ein Jahr später führte, doch den schleichenden Verfall nicht aufhalten konnte. Es ist vor allem die per Dekret „von oben“ zugewiesene Aufgabe der Akademie, die in den ersten Jahrzehnten einer aus Künstlersicht zweckentfremdete Funktionalisierung zur Folge hatte.⁶⁹ Von Anbeginn war der *Principe* der Akademie zugleich *Capo* der *Compagnia (Maîtrise)*, dessen Rektor von den Akademiemitgliedern gewählt wurde. Ohne Mitgliedschaft in der Gilde konnte kein Akademiker einen Laden eröffnen. Diese von vornherein belastete Ausgangssituation führte 1621 zu einem unterscheidungslosen Strangulieren der Akademie seitens der päpstlichen Macht, wenn Gregor XV. forderte, keinen Unterschied mehr zwischen „*Figli dell'Università ed Accademia de' Pittori*“ zu machen. Die in Gregors Dekret enthaltenen Anweisungen für die Akademie, die Einrichtung einer Herberge für mittellose kranke Mitglieder und die Einstellung eines Arztes sicherzustellen, drängten der Akademie Gildenfunktionen auf. Mit dem Breve Urban VIII. von 1633 werden die künstlerischen Belange vollends von machtpolitischer Funktionalisierung überlagert. Der gewalttätige Aufstand der niederländischen Künstlerschaft gründet in der Anweisung, die Akademie habe eine Künstlersteuer zu erheben. Mit dem päpstlichen Protektorat über die Akademie und der angeordneten Übernahme von Aufgaben der Gilde durch die Akademie, war Urban wohl daran gelegen, sämtliche Künstler Roms unter die Rechtsprechung der päpstlichen Autorität zu zwingen. Der Neubau von *Sante Martina e Luca* 1635 begünstigte zwar die Vorherrschaft der ‚freien‘ Künstler über die Gilden, aber auch die des Papstes über die Akademie. Mit Pietro da Cortona als Oberhaupt konnte sie die Zahl ihrer Mitglieder auf einhundert *Accademici* vergrößern. Doch letztlich standen die Künstler, was ihre

⁶⁸ Auch deshalb kann für die Renaissanceakademie nicht von einem geschlossenen kunsttheoretischen Diskurs als fortschreitende Auseinandersetzung die Rede sein.

⁶⁹ Eine Funktionalisierung, wie sie vermutlich Colbert nie in den Sinn gekommen wäre, der ja gerade in einem nach künstlerischen Gesichtspunkten funktionierenden Betrieb die Erfolgsformel für den Ruhm der französischen Leistungsfähigkeit suchte.

sozialökonomische Situation und künstlerische Eigenständigkeit angeht, da, wo sie 1563 begonnen hatten.⁷⁰

In der Übersicht über die bisherige Entwicklung der Akademien scheinen alle Elemente präfiguriert, die für die Ausbildung der *Académie Royale* ausschlaggebend werden. Soziologisch, kunstpolitisch, strategisch und inhaltlich künstlerisch fallen zunächst die Gemeinsamkeiten auf und die Frage nach der Besonderheit der französischen Akademie stellt sich erneut. Ist diese dann nur die Fortsetzung eines Institutionen-Modells, das seine im Einzelnen erstaunliche Instabilität in einer Kette von Neugründungen fortpflanzt, die lediglich unter anderen Vorzeichen eine konstant instabile Entwicklung nachzeichnen? Oder gibt es grundlegende Unterschiede, die das französische Modell herausheben, es zu einem Erfolgsmodell werden lassen, das sich trotz seiner Durststrecken und kritischen Phasen bis heute als *École des Beaux-arts* erhalten hat? Ab wann läuft die Entwicklung der Kunstproduktion an der von der Akademie propagierten Lehre vorbei? Ob oder ob nicht, worin, in welchen Kommunikationsstrukturen liegt die Fähigkeit zur ständigen Modernisierung respektive Adaption der dominierenden künstlerischen Strömungen der *Académie Royale* beschlossen? Und schließlich, wenn das Verhältnis Frankreichs zum Papsttum als politisch strategischer Machtkampf zu lesen ist, wäre dann nicht auch von der *Académie Royale* eine Position zu erwarten, die im Blick auf die römische Konkurrenz diesen mitbestreitet? Zum Ende der Akademieentwicklung Italiens erscheint die parallele Entwicklung von Kunstpraxis und Kunsttheorie, die beide zugleich in der theologisch philosophischen Rückversicherung und Einheitsstiftung aufgehoben werden, als Dilemma der Unüberbrückbarkeit von sprachlicher Darstellung und künstlerischer Fabrikation auf. Die aus Sicht der Herrschaft selbst-

⁷⁰ Pietro da Cortona reiste auf Einladung von Richelieu und Mazarin nach Paris (1646-47, 1655-57), und dessen Schüler Gian Francesco Romanelli, der in den 1630er Jahren des Meisters Stil bei der Ausstattung des Palazzo Barberini studieren konnte, zeichnet in der Folge für die Malereien der Galerie Mazzarine sowie der Appartements von Anna von Österreich im Louvre verantwortlich. Damit wird das italienische Modell auf Frankreich übertragen, zugleich aber stilistisch wie ikonographisch französisiert. Einigkeit besteht darüber, dass die Versailler Ikonographie durch die von Cortona freskierten Säle des Palazzo Pitti befruchtet ist.

verständliche politische Vereinnahmung der Künstlerschaft ist zuletzt keine Frage, die das Verhältnis von akademischer Kunstausbildung und institutioneller Nobilitierung zur Funktionalisierung der Kunst im Dienste politischer Botschaften betrifft. Die Akademie wird Instrument, das die kunstpolitische Steuerung erleichtern hilft. Als Brennpunkt der theoretischen Reflexion auf die Künste ist sie in Italien auch 1648 nicht so sehr verschieden von anderen akademischen Zusammenschlüssen auf der Suche nach letzten Wahrheiten, auch wenn die jugendliche Störung von Außen wiederholt zu Irritationsmomenten für die sieben Weisen führt (Abb. 35).

Der Textcorpus der *Conférences* als Instanz kunstpolitischer Transformation – zum Verhältnis von Theorie und Praxis⁷¹

Dass auch die intellektuelle Debatte in Frankreich um die Mitte des 17. Jahrhunderts nicht an den Vorleistungen der italienischen Theoriebildung zwischen Alberti und Bellori vorbei gehen konnte und wollte liegt auf der Hand. Davon geben die Zitate und Anspielungen in den *Conférences*, aber auch die breite Rezeption der kunsttheoretischen Schriften in den Journalen beider Länder beredtes Zeugnis.⁷² Die bei Bellori vorexerzier-

⁷¹ Eine breite Diskussion der kunsttheoretischen Entwicklung findet sich in der Sondernummer der *Revue d'esthétique* 31/32 (1997): „La naissance de la théorie de l'art en France – 1640-1720“, coordonnée par Christian Michel et Maryvonne Saison.

⁷² Anlässlich der Preisvergabe an junge Künstler wurde Belloris *Conférence Les honneurs de la peinture et de la sculpture* am 26. März 1678 in französischer Sprache vorgetragen (*Discours du Sieur Bellori prononcé en l'Académie de Rome, dite de S. Luc, le Dimanche 14 Novembre 1677 en l'Assemblée faite exprès pour la distribution des Prix proposés en faveur de la jeunesse des Peintres, Sculpteurs, et Architectes*). Der *Mercure Galant* druckt in seiner Aprilausgabe 1678 einen Beitrag über die Zeremonie (82-95) mit Bericht zur Preisvergabe der *Accademia di San Lucca* und einer Besprechung des Bellorischen Discours. Eine Liste der Gazetten (*Giornale de' Letterati, Journal des Savants, Mercure galant, Galleria di Minerva* u.a.), die auf die zeitgenössische Traktatproduktion der jeweils anderen Nation und die wichtigen Ereignisse innerhalb der Akademienlandschaft eingehen, findet sich bei Olivier Bonfait: „Les périodiques savants et la littérature artistique entre France et Italie (1660-

ten Bildbeschreibungen, sein an Domenichino entfaltetes Modell des gelungenen Historienbildes oder seine Affektenlehre bilden eine wesentliche Grundlage für die französische Diskussion.⁷³ Aber angesichts der Direktiven, über eine Bildkritik zu einer empirisch nachvollziehbaren Argumentation zu gelangen, erwies sich auch Belloris Vorgehen als untauglich.⁷⁴ Und der vom Mathematiker Fréart de Chambray (*Idée de la perfection de la peinture*, 1662)⁷⁵ und von Du Fresnoy (mit dem in lateinischer Sprache verfaßten Lehrgedicht *De arte graphica*) zum Zeitpunkt der Akademiegründung zusammengefasste Stand der theoretischen Kunstdebatte, insbesondere zum Horazschen Theorem (*pictura poesis*)

1715“; in: Ders. (Hg.): *Idéal classique – Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de bellori (1640-1700)*, Rom 2002, 363-380.

⁷³ Von der Zeitgenossenschaft Belloris abgesehen und mit Ausnahme Leonardos, ist seine explizite Rezeption in den *Conférences*, welche ansonsten die ausdrückliche Bezugnahme zu den in Theorietraktaten festgeschriebenen Idealen nahezu vermeiden, Beleg für die Neubesinnung der theoretischen Perspektive auf das konkrete Beispiel. Mit der künstlerischen Ausbildung des Kunstgelehrten und seiner besonders zugespitzten Konzentration auf ausgewählte Gemälde, gibt Bellori einen auch auf die *Conférences* durchschlagenden Kanon vor (Domenichino, Annibale Carracci, Poussin). Zur Nachvollziehbarkeit dieser Arbeit am Bild im Blick auf den Betrachter vgl. Felix Thürlemann: „Betrachterperspektive im Konflikt. zur Überlieferungsgeschichte der *Vecchiarella-Anekdote*“, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 21 (1986), 136-155 sowie Oskar Bätschmann: „Giovanni Pietro Bellori Bildbeschreibungen“, in: Gottfried Böhm / Helmut Pfotenhauer (Hg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung, Ekphrasis von der Antike bis zu Gegenwart*, München 1995, 279-319. Zu Bellori, der im Januar 1689 in die Académie Royale aufgenommen wurde, und seinem prägendem Einfluß auf die französische Theoriebildung, vgl. Jean-Claude Boyer: „La publication des *Vite*: une affaire française?“ sowie Olivier Bonfait: „Félibien lecteur de Bellori, Des *Vite de' pittori moderni* aux *Entretiens sur les plus excellens peintres*“, in: *L'idéal classique* (wie Anm. 72), 71-83 u. 86-104.

⁷⁴ Das Paradox, das in der Gleichzeitigkeit von Belloris Präsenz an der Pariser Akademie und der Ablehnung seiner theoretischen Position im Detail liegt, hat Christian Michel ausführlich dargelegt: „Bellori et l'Académie royale de peinture et de sculpture – une admiration bien tempérée“, in: *L'idéal classique* (wie Anm. 72), 105-115.

⁷⁵ Zu Fréart (*Traité de Leonard*, Paris 1651 sowie *La Perspective d'Euclide, traduite en françois sur le texte grec*, Paris 1663) vgl. Isabelle Pantin: *Les Fréart de Chantelou. Une famille d'amateurs au XVIIe siècle entre Le Mans, Paris et Rome*, Le Mans 1999.

führte im Vergleich mit und dem Versuch der Anwendung auf Nicolas Poussin, also mit der Berücksichtigung der Poussinschen Moduslehre deutlich die Lücke vor Augen, die mit der Absicht, lehrbare Regeln zur Kunstausübung aufzustellen, offen zutage trat⁷⁶ – ein Verweis auf das Fehlen von und den Bedarf nach Verbindendem zwischen theoretisch fundierten Regularien und künstlerischer Praxis, das sich in Italien als blinder Fleck erwiesen hatte.

Wie weit die nach Zeugnissen erschließbare Konzeption der *Académie Royale*, inwieweit die intellektuelle Durchdringung ihres vornehmsten Gegenstandes (der Vorbilder) eine Entsprechung in den bildkünstlerischen Werken der *Académiciens* finden konnte, also in die Praxis umzusetzen war oder von den Künstlern beachtet werden wollte, ist zunächst für den konkreten Einzelfall und gegebenenfalls für eine zeitlich eng umrissene Phase detailliert nachzuweisen, bevor die historische Entwicklung dann einbezogen werden kann.⁷⁷

Mit der Einführung regelmäßiger Konferenzen geriet das Wechselspiel von theoretischer Auseinandersetzung und eigentlicher künstlerischer Arbeit, dem Malen von Bildern, qua Organisationsstruktur in den Focus institutioneller Selbstreflexion. Wie bewusst die Problematik theoretischer Arbeit den praktisch schaffenden Künstlern war, belegen auch die gewählten Fragstellungen der *Conférences* selbst. Wengleich die künstlerischen Bedürfnisse in den Overtures der Maler und Bildhauer im Vordergrund standen, die Einlassung von Gaspard Marsy am 5. Septem-

⁷⁶ Zur kunsttheoretischen Entwicklung, insbesondere der Problematik des Historienbildes, vgl. die auch im Kontext der *Conférences* diskutierte Darstellung bei Thomas W. Gaehtgens: „Historienmalerei – zur Geschichte einer klassischen Bildgattung und ihrer Theorie“, in: Ders. / Uwe Fleckner (Hg.): *Historienmalerei*, Berlin 1993, 15-76. Zur Entwicklung der Kunsttheorie in Frankreich ganz allgemein vgl. die freilich kulturhistorisch angelegte und leider nur das letzte Drittel des 17. Jahrhunderts berücksichtigende Studie von Annie Becq: *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*, Paris [1984] 1994.

⁷⁷ Zu einem Versuch, die Auswirkung theoretischer Positionen im Bild zu beschreiben, vgl. Thomas Puttfarcken: *The discovery of pictorial composition – theories of visual order in painting 1400-1800*, New Haven 2000. Zu der hier interessierenden Entwicklung vgl. das Kapitel „The Beginnings of the French Theory of Painting: Public Discourse and the Image in Mind“, 226ff.

ber 1676 unter dem Titel *Sur la pratique-théorie et la théorie-pratique des beaux-arts*⁷⁸ thematisiert nicht nur das Verhältnis von Theorie und Praxis, sondern allein mit seiner Titelei die *Conférences* und ihren fragwürdigen Nutzen (Abb. 36).⁷⁹ Doch Marsys' Eröffnungsvortrag enttäuscht die Erwartung eines kunsttheoretischen Einwurfs aus der Feder eines Bildhauers, indem seine Rede mager ausfällt und im künstlerisch technischen verbleibt - getarnte Kritik oder Unwilligkeit von Berufs wegen? Trotz der Zweifel einiger Künstler, die die Nützlichkeit der Verpflichtung zur sprachlichen Stellungnahme infrage stellen, es ist die Praxis der *Conférences*, die das französische Akademiemodell von allen Vorläufern faktisch absetzt.

Die tiefgründige, bisweilen esoterisch anmutende, eindeutig aber auf der theophilosophischen und literarischen Tradition fußende Kunsttheorie Italiens ist auch in Frankreich um die Zeit der Akademiegründung präsent.⁸⁰ Mit Giovanni Battista Agucchi's *Trattato d'arte della pittura*, der im ersten Jahrzehnt des Seicento entstanden, aber erst 1646, zwei Jahre

⁷⁸ *Procès-verbaux*, II, 92: „Cejourd'hui, cinquième septembre 1676, l'Académie étant assemblée à l'ordinaire, Monsieur de Marsy a fait l'ouverture de la *Conférence* sur le sujet de la pratique et théorie, théorie et pratique qui sont les deux parties nécessaires pour se rendre habile“.

⁷⁹ Ms. ENSBa Nr. 170. Marsy verschleierte seine durchscheinende Unwilligkeit, indem er den mageren Inhalt seiner im Manuskript nur eineinhalb Seiten starken Miniatur mit der geforderten Kürze und Prägnanz der Rede sowie der von der Akademie mit einer Woche vorgesehenen Zeit der Vorbereitung zu begründen trachtete: „Pour satisfaire à ce que la Compagnie m'ordonna il y a huit jours de faire une *Conférence* cejourd'hui, je prends la liberté d'en dire deux mots touchant la pratique et théorie, théorie et pratique qui sont les deux parties nécessaires pour se rendre habile.“ Das bemerkte auch Caylus, dessen Randbemerkungen auf zahlreichen Autographen neben den Vermerken des Sekretärs regelmäßig zu finden und im Zusammenhang mit seinem Projekt einer Akademiegeschichte zu sehen sind: „Ceci a trop peu de matière pour en faire quelque chose“.

⁸⁰ Der genaue Adressat dieser Theorieproduktion scheint wenig präzise umrissen. Wie sehr, lässt sich am sprechendsten bei Philibert de l'Orme demonstrieren, dessen Theoriebildung wesentlich Import italienischer Ideen bleibt. Mit der Institutionalisierung wird die intellektuelle Hoheit qua Setzung an die Akademie übergeben, die Absender wie Empfänger der Theorieproduktion sein soll.

vor Akademiegründung in Paris publiziert wurde, kann ein Endpunkt und, wenn man so will, ein Resümee des theoretischen Bemühens Italiens gesehen werden.⁸¹ Noch spürbar noch von metaphysischen Reminiszenzen durchwirkt, läutet Agucchi zwar eine Hinwendung zur künstlerischen Praxis ein, wenn er dem Maler seine Bausteine zur Verbesserung der Bilder seiner Vorgänger und Perfektionierung der Kunstausübung empfiehlt (Natur, Antike, Meisterwerke). De facto aber hatte sich die Kunsttheorie Italiens immer weiter von den ganz praktischen Bedürfnissen der Künstler entfernt, auch wenn diese bis weit nach 1600 als ultima ratio intellektueller Reflexion auf die Kunst Geltung hatte. Im letzten verbleibt auch Agucchi in einem der künstlerischen Praxis fremden Diskurs, wenn er unzweifelhaft Leitbilder vorschreibt. Es waren konkrete Regeln zur Verbesserung der Ausbildung aufzustellen.

Die Orientierung am italienischen Vorbild galt aber auch für die Künstler in Frankreich, ganz abseits der kunstphilosophischen Lehren, die nach den Manierismen der Schule von Fontainebleau mit ihren Italienerfahrungen das Erfolgsmodell der Seicentisti einzuholen vermochten, sei das mit dem römischen und bologneser Einfluss auf das Großatelier des Italien-erprobten Vouet, auf Laurent de La Hyre oder mit den zahlreichen Eklektizismen, die sich Reni, Annibale Caracchi, Coreggio und Raffael anzuverwandeln und als Quintessenz der italienischen Schulen und Kunstlandschaften umzusetzen verstanden.⁸² Sieht man von der Ausnahmeerscheinung eines in Rom arbeitenden Nicolas Poussin ab, kann in

⁸¹ Denis Mahon: *Studies in seicento art and theory*, London 1947, 111-154 u. 231-275.

⁸² Zu Vouet vgl. Jacques Thuiller (Hg.): *Vouet*, Paris 1990 u. Stéphane Loire (Hg.): *Actes du colloque international Simon Vouet*, Paris 1992. Vgl. zur Ausbildung der französischen Malerei Samuel Rocheblave: *L'Age classique de l'art français*, Paris 1932 und zur Genese der *École française* ausführlich Guillaume Janneau: *La Peinture française au XVIIe siècle*, Genf 1965; Antoine Schnapper: „La cour de France au XVIIe siècle et la peinture italienne contemporaine“, in Jean-Claude Boyer (Hg.): *Seicento. La peinture italienne du XVIIe siècle et la France*, Paris 1990, 430ff.; Pierre Rosenberg / Jacques Thuiller (Hg.): *Laurent de La Hyre 1606-1656, L'homme et l'œuvre*, Genf 1988.

den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts nur bedingt von einer dezidiert französisch geprägten Malerei gesprochen werden.

Vor diesem Hintergrund kann die Rückwendung zu den ‚Quellen‘, wie sie die *Académie Royale* ab der zweiten Jahrhunderthälfte unternahm, nicht genug betont werden. Mit dem erneuten, doch gänzlich anderen Blick⁸³ auf die bis dahin unanzweifelbaren bildkünstlerischen Monumente Italiens im *Cabinet des tableaux du roy* verbindet sich – mit der ideologielastigen Tradition des italienischen Kunsttraktates im Hinterkopf – ein Zurück zu den Bildern, die den intellektuellen Diskurs an die konkrete, anschauliche Erfahrung der Meisterwerke anbindet. Dies gelingt nur, indem das ‚Störfeuer‘ der in Frankreich selbst einsetzenden literarisch kunsttheoretischen Debatte durch die Hermetik einer Diskussionsphäre abgeschottet wird, in der zuerst die Künstler selbst, nicht aber Literaten, Juristen oder gar Theologen⁸⁴ gezwungen sind, sich auf dem Feld ihres ureigenen Metiers zu ent-äußern. Das Instistieren der ersten *Conférences* auf Bilddiskurse und ihre prominente und erfolgreiche Publikation durch Félibien ist auch vor diesem Hintergrund zu sehen. Erst im weiteren Einüben des dialogischen Abarbeitens finden dann wieder Debatten zu „abstrakteren“ Fragestellungen wie zum Genie den Weg in den akademisch verordneten Versprachlichungsapparat.⁸⁵

⁸³ Hier wird vor allem nach diesem Blick, also der Anschauung von Bildern und ihrer Gesetzmäßigkeiten selbst gefragt, nicht nach dem Werk als festgeschriebene Entität.

⁸⁴ Wie sehr sich die Vertreter der Theologie um den rechten Weg der Kunst bemühten, machen des Venezianers Giovanni Andrea Gilio *Degli errori de' pittori circe l'istorie* von 1564 oder die Überlegungen des Bologneser Erzbischofs Gabriele Paleotti deutlich.

⁸⁵ Neben Le Bruns erster *Conférence* zur „expression des passions“ im Oktober 1668, die ja noch im Bereich der konkreten Anwendbarkeit für den Künstler bleibt, und Sébastien Bourdons nicht weniger praktisch sinnvoller Overture *La lumière selon les heures du jour* (9.2.1669), handeln alle *Conférences* von Werken der Renaissance oder der Antike. Erst mit Noël Coypels *Sur le discernement à faire du génie des étudiants* von 1670 ist erstmalig eine im Ansatz theoretische Debatte, wenn auch mit nachdrücklich pädagogischem Impetus und dem Versuch einer leitbildartigen Ausformulierung zur Bedeutung von Zeichnung, Imagination und Memoria festzumachen, die mittels Rekurs auf Antike (Philostrat) und Literatur von der engen

Zu einem Zeitpunkt, zu welchem das römische Vorbild als nobilitätisierendes Konstituens zur Gründung einer eigenen Akademie aufgerufen wird, kann also von einer faktischen, in ihrer Verbindlichkeit jedoch zunehmend fraglichen Vorherrschaft Italiens ausgegangen werden. Es liegt nahe, der Pariser Akademiegründung von Beginn an das Ziel zu unterstellen, über das Nacheifern hinaus das römische Vorbild übertreffen zu können. Um mit der Antike zu reden, indem Frankreich auf die Schultern des italienischen Riesen steigt (*imitatio*), vermag es zugleich weiter zu sehen (*inventio*).⁸⁶ Schon Richelieu hatte im Rahmen seiner allumfassenden Zentralisierungsbemühungen den Versuch gemacht, gegen die römische Übermacht auf dem Feld der Kunst ein französisches Pendant gegenzuhalten, vor allem in der Architektur, die damit der Überlegenheit auf politisch-militärischem Terrain nachziehen sollte.⁸⁷ Doch im Blick auf die

Anbindung an vor Augen stehenden Exempla abbringt. Und erst ab Michel Anguiers Vortrag zur *Union de l'art et de nature* (Juli/August 1671), der eine Theorie der *mimésis raisonnée* ausbreitet, mehren sich die Sitzungen, die von der Praxis der Besprechung eines konkreten Bildwerks abweichen und hin zur Systematisierung des Gedankengebäudes führen (nach 33 abgehaltenen *Conférences* und vier Jahre nach Le Bruns erstem Auftritt). Ausschließlich bei Anguier scheint ein Rekurs auf platonisches Ideengut ablesbar. Seine *Conférences* zu den beiden, durch eine bis dato nicht abgerissene Kette von Nachahmungen (in der Kopie, im Stich, in der Malerei und in Texten) vorkonfigurierten Leitbildern seines Metiers, dem *Herkules Farnese* (9. November 1669) und *Laokoon* (2. August 1670) sind die umfangreichsten und systematischsten Äußerungen eines Bildhauers, die uns überliefert sind. In beiden Konferenzen findet die Auseinandersetzung ihre kontrollierende Anschauung, einmal an der seit Mai 1668 in Akademiebesitz befindlichen Kopie des Herkules, und zum zweiten mit dem von Anguier selbst angefertigten Modell nach dem Laokoon, dessen Kopie erst später als Geschenk Louis XIV an die Akademie in deren Vorbildersammlung eingeht.

⁸⁶ Der antike Topos, der die italienische Malerei zur Antike ins Verhältnis setzte, darf getrost den Anverwandlungen großer Vorbilder unterstellt.

⁸⁷ Im Entwurf für seine Rede, die den Zweck der Akademie erläutern sollte, begründet Nicolas Faret, neben den üblichen Verweisen auf die antike Tradition, die Akademiegründung mit der Schaffung eines kulturellen Komplements zur politisch-militärischen Vorherrschaft in Europa, denn: „si nos heureux succes continuent comme ils ont commencé, on peut dire que nostre langange sera bientost celuy de toutes les Nations de l'Europe“. Vgl. Jean Rousselet (Hg.): *Nicolas Faret – Projet de*

Malerei ab 1600 mag es schwer fallen, eigenständige, so etwas wie französische Lösungen zu finden, sieht man von der Ausnahmeerscheinung eines Poussin ab, der dann in der Folge der *Conférences* auch nachdrücklich bedient wird (Abb. 37).⁸⁸ Die Gründung einer Akademie unter Richelieu, mit Poussin an der Spitze kam nicht zustande.

Die Geschichte der *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* wäre dann ein Versuch, sich über die institutionalisierte Konsensstiftung von den übermächtigen Vorbildern auf ureigen künstlerischem Feld zu emanzipieren und damit zu autonomen Rahmenbedingungen zu gelangen, die es dauerhaft ermöglichen, sich sowohl mit der künstlerischen Praxis als auch in kunsttheoretischer Hinsicht von der Verbindlichkeit und vermeintlich unumstößlichen Vorbildfunktion Italiens zu befreien. Das Bemühen um eine *praktisch* orientierte, versachlichte, auch für des Künstlers Arbeit folgenreiche Kunsttheorie wäre dazu das beste (einzige?) Instrumentarium und zugleich argumentatives Mittel, die Notwendigkeit einer akademischen Lehrinstanz zu begründen.

Wie entdeckt sich also der Versuch, über den Disput ein Fortkommen in dieser Frage zu erreichen? Worin liegt die Qualität der Texte beschlossen, die solcherart Neubeginn ermöglicht? Fragt man nach dem Gelingen dieser Unternehmung, sind zugleich die soziohistorischen Implikationen

l'Académie pour servir de préface à ses statuts, Saint Etienne 1983, Nachdr. Ausg. 1634. Zur Sprache der *architecture politique*, wie sie von Richelieu durch den Architekten Lemercier im Rückgriff auf französische Schloßbaukunst und unter Verzicht auf italienische Elemente als programmatische Stadtarchitektur in Szene gesetzt wurde, vgl. Alexandre Gady: *Jacques Lemercier (avant 1586-1654) – Architecte et ingénieur du Roi*, Paris 2005.

⁸⁸ Poussins 1650 für den Lyonnaiser Händler Reynon gemaltes und dann von Richelieu erworbenes Werk *Les Aveugles de Jéricho* wurde mit seinem Eintritt in die königliche Sammlung 1665 gefeiert und 1667 von Bourdon in einer *Conférence* besprochen. Bourdon beabsichtigte sechs *Conférences* zu diesem Bild zu bestreiten, in welchen er das Gemälde jeweils einer Fragestellung [!] unterziehen wollte (nach *composition, expression, lumière, couleurs*). Nur zwei der Beiträge (*lumière* und *proportion*) wurden dann 1669 u. 1670 realisiert. Bourdons Gemälde zum gleichen Bildthema heute im Konvent von Val-de-Grâce. Bourdons, an der *Accademia di San Luca* rezipierter Vortrag führte zur Kritik an den französischen *Académiciens*, welche nicht an der Anmut interessiert seien, vgl. Michel (wie Anm. 72).

zu reflektieren, denn neben historischen Schnitten, die den Status quo der Autonomisierung von vorangegangenen Diskursen festzuhalten vermögen, ist Autonomisierung temporal wesentlich als Autonomisierungsfortschritt, Regression oder Stillstand zu beschreiben. Ihre Analyse bedarf zwingend der *longue durée*, die allein in der Beschreibung des Wandels die Prinzipien und Strukturen entdecken hilft, die institutionelle Mechanismen bedingen.

Schon die rein quantitative Betrachtung der Entwicklung plakatiert eine Folie, die jeden Versuch einer linearen Rekonstruktion der Sachverhalte verbietet (Abb. 38). Auch wenn im folgenden nur ein Anreißen einiger Aspekte möglich ist, mag etwas von der komplexen Verschränkung aufscheinen, von sich überlagernden Interessen der Protagonisten ebenso gut wie von Praktiken und Diskursen, seien es mehr oder minder ausformulierte theoretische Positionen oder künstlerische, technische oder praktische Verhaltensweisen. Gerade der Blick auf die zuerst textlich erfahrbare Auseinandersetzung, die sich mit der Lektüre der *Conférences* ergibt, macht die Schnittmengen verschiedenster Modi von Autonomiebestrebungen deutlich. Die *Conférences* liegen ihrer Funktion nach und mit ihrem argumentativen Inhalt im Schnittpunkt von Staatsinteresse, künstlerischem Bedürfnis, Rückblick und Ausblick auf Geschichte und Selbstbehauptungs- wie Selbstbespiegelungsstrategien der Akademiemitglieder. Entscheidend ist, dass die Versprachlichung des Kunstdiskurses in einem immer neu generierten Korpus von Dokumenten als Funktion der Akademie, als deren Leistung erscheint und nicht als theoretische Traktatliteratur von Kunstschriftstellern. Die *Conférences* bilden sowohl die Schnittmenge als auch die vermittelnde Instanz zwischen theoretischem Anspruch und praktischer Notwendigkeit. Nach ihrer Funktion für die tatsächliche Kunstproduktion betrachtet spannen sie sich auf zwischen Seismograph und Katalysator der Kunstentwicklung.

Das Modell der ersten *Conférences* – Versuch einer Einheitsstiftung

Dass die ersten, von Félibien publizierten Vorlesungen bis heute Schwerpunkt der kunsthistorischen Auseinandersetzung geblieben sind, kann nicht verwundern. Als komplette Folge von *Conférences* können sie als

Beispiel für die Intention der Akademie gelesen werden, gemeinsam ein Ensemble von ganz konkret am Kunstwerk nachvollziehbaren Versuchen theoretischer Auseinandersetzung vorzustellen. Mit ihrer Komplexität und den Bezugnahmen untereinander verblüffen sie dadurch, dass sie auf die Demonstration gelehrter Belesenheit verzichten.⁸⁹ Die erste Edition der *Conférences* muss als Initialzündung der akademisch theoretischen Auseinandersetzung gesehen werden, an dessen Anspruch nicht mehr vorbeizugehen war. Wie strategisch dabei der Autor seine Platzierung im akademischen Koordinatensystem anging, hat Stefan Germer ausführlich dargestellt.⁹⁰

Zum Gründungszeitpunkt, 1648, war es nicht vorgesehen, *bienfaiteurs* oder *amateurs* als Akademiemitglieder aufzunehmen.⁹¹ Da jedoch die Rechtfertigung der Akademie wesentlich auf der theoretisch begründbaren Behauptung ihrer Autonomie, auch der Autonomie der Künste lag und neben aller philosophisch theoretischen Begründungsnot zudem eine politische Frage geworden war, trat das Defizit zur intellektuellen Formulierung dieses Anspruchs offen zutage. Die zu diesem Zeitpunkt in Frankreich unternommenen Versuche, theoretische Lehrgebäude zu etablieren, dürfen als dazu nicht ausreichend betrachtet werden. Ja das Lehrgebäude selbst, als sich genügendes da allumfassendes und wahrheitstaugliches Konstrukt ist obsolet geworden. Die unzeitgemäße Aufnahme manieristischer Ideen (Lomazzo) durch Hilaire Pader, der auf die Perspektivlehre verengte Spezialdiskurs Abraham de Bosse's⁹² und die dogmatische Ge-

⁸⁹ Eine die Reflexion über die Textnatur der *Conférences*, die frühe Geschichte der Akademie und den Theoriediskurs im Umfeld einbeziehende Analyse findet sich am Beispiel ausgefaltet bei Wilhelm Schlink: *Ein Bild ist kein Tatsachenbericht – Le Bruns Akademierede von 1667 über Poussin* Mannawunder, Freiburg i.Br. 1996, der die anfängliche Bescheidenheit und Offenheit, was den Anspruch der *Conférences* betrifft, deutlich herausarbeitet.

⁹⁰ Vgl. Germer (wie Anm. 21).

⁹¹ Abgesehen vom Staatsrat Martin de Charmois, der als Gründungsfigur hier eine Ausnahme macht, werden bis zu Colberts Reform keine Nichtkünstler aufgenommen.

⁹² *Traité des pratiques géométrales et perspectives enseignées dans l'Académie royale de peinture et sculpture, suivi du Discours sur la manière universelle de Mr. Desargues pour pratiquer la perspective*, Paris 1665. De Bosse, der 1649 seine *Sen-*

ometrisierung der Malerei durch Fréart de Chambray hätten zu einem Neuansatz kaum die Basis abgeben können. Lediglich von Alphonse Dufresnoy, der 1656 aus Italien zurückkehrte, wäre die nötige theoretische Kapazität zu erwarten gewesen, doch dieser schlug sich auf die Seite der Zunft und stellte sich gegen Le Brun und die Akademie.⁹³

Vor dem Hintergrund einer kaum mehr haltbaren Ganzheitlichkeit der Phänomene konnte diese Frage nur pragmatisch gelöst werden; doch zunächst waren ganz ‚klassische‘ Exegesen angedacht worden, die die allseits bekannten *Texte* befragen sollten. Mit dem Reglement von 1653 wurde beschlossen, ein Thema der Sitzung im Vorhinein festzulegen.⁹⁴ Zu diesem sollten sich alle Teilnehmer Gedanken machen. Ein *Ancien* wurde als Leiter der Zusammenkunft vorgesehen, der nach einem Schema abzufragen hatte. Zwiegespräche oder Debatten waren nicht erwünscht. Am Ende der Sitzung stand die Beschlussfassung, die dann in das Register der Akademie aufgenommen werden sollte. Die auf einen Kompromiss zielende Struktur sah für die Nichteinigung die Befragung von „personnes expertes“ oder „livres aprouvez“ vor.

timents sur la distinction des diverses manières de peinture, dessein et gravure, et des originaux d'avec leurs copies publiziert hatte, war als Gründungsmitglied der Akademie für die Perpektivlehre verantwortlich, wurde aber aufgrund seiner Opposition zu Errard, Le Brun und Testelin alsbald ausgeschlossen. Zur Auseinandersetzung an der Akademie, die Leonardos Traktat Bosse's Perspektivlehre entgegensetzte, vgl. Martin Kemp: „A chaos of intelligence – Leonardo's *Traité* and the perspective wars in the Académie Royale“, in: Giuliano Briganti (Hg.): „*Il se rendit en Italie*“. *Etudes offertes à André Chastel*, Paris 1987, 415-426.

⁹³ Zu Du Fresnoys lateinischem Lehrgedicht *De arte graphica*, das von Roger de Piles ediert und kommentiert wurde (*L'Art de Peinture* 1668 ist Colbert gewidmet) vgl. Henry Keazor: „*Ad artis leges valde proficua – Natura e Antico* in Dufresnoy e Bellori“, sowie Sylvain Laveissière: „Charles-Alphonse Dufresnoy, peintre secondaire?“, in: Bonfait (wie Anm. 72), 26-39 u. 252-260 sowie Christopher Allen: „Les deux premières éditions de *De Arte Graphica*“, in: Jean-Claude Boyer (Hg.): *Pierre Mignard „le Romain*“, Paris 1997, 117-158.

⁹⁴ Vgl. hierzu Artikel IX der Statuen von 1648 und das Reglement vom 30. August 1653 bei Bernard Teyssède: *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris 1965, 625.

Hier war also weder an einen einleitenden *Discours* noch an den Bezug auf Bildbeispiele als Phänomene der Anschauung gedacht, sondern die Lektüre und Kommentierung von in sich geschlossenen Texten, etwa von Leonardos Traktat, standen im Mittelpunkt. Doch wie wenig dies den Interessen der Künstler entsprochen haben mag, legt das Ausbleiben solcher *Séances* über mehr als ein Jahrzehnt hinweg nahe.

Erst mit dem Anstoß von Außen, mit Colberts Übernahme der Akademie wurde das Projekt regelmäßiger *Conférences* angegangen. Colbert befiehlt am 9. Januar 1666, dass monatlich ein Beispiel aus der Sammlung der *Tableaux du Cabinet du Roy* zu erläutern ist. Hiermit schien die Absicht, allgemeine oder allgemeingültige Lehrsätze aufzustellen zugunsten der didaktisch verwertbaren Orientierung am Beispiel aufgeben worden zu sein. Colberts Intervention erscheint von langer Hand strategisch vorbereitet, denn bereits ab 1663 war dann doch die Aufnahme von *Amateurs honoraires* möglich. Mit Gédéon Barbier Du Metz und Charles Perrault (1665), Mitarbeiter der *Surintendance*, ergab sich für den Minister die Möglichkeit, über Vertraute die Akademieentwicklung auf den Weg zu bringen.⁹⁵ Im Frühjahr 1667 wurde dann Perrault beauftragt, den genauen Ablauf der zukünftigen *Conférences* festzuschreiben, ein Entwurf, der als Memorandum akademischer Qualitätssicherung und als Neubestimmung der Zielrichtung jeder Diskussion zu lesen ist.⁹⁶ Mit der Festlegung des Themas vorab, einer ausführlichen Diskussion und der sich anschließenden Beschlussfassung, die explizit als begründete Entscheidung formuliert werden musste, kann Colberts Eingreifen durchaus auch als Versuch gesehen werden, die Akademie auf die Prinzipien von Transparenz und Effizienz, und mit der dokumentierten Diskussion auch

⁹⁵ Der im Dezember 1663 aufgenommene Du Metz wurde von Colbert mit einer Neufassung der Statuten beauftragt. Zur Liste der Akademiemitglieder vgl. Louis Dussieux: „Liste Chronologique des membres de l'Académie de peinture et de sculpture (1648-1793)“, in: *Archives de l'art français* I (1851/52), 365.

⁹⁶ Erhalten in den Archives Nationales, O¹ 1926, 2-4, 95f. Der Entwurf Perraults bereitet dann den Besuch Colberts an der Akademie, am 26. März 1667 vor, der im Sitzungsprotokoll festgehalten wird (PV, I, 315-316): *Projet de l'ordre qui se pourroit tenir dans l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, touchant les Conférences qui s'y font tout les premiers et derniers samedis de chaque mois.*

auf Außenwirkung zu verpflichten.⁹⁷ Das gilt insbesondere, wenn das Resultat der akademischen Debatte in ein redigiertes Resümee zu münden hatte, welches dann der Öffentlichkeit vorgestellt werden sollte – éviter le désordre.

Félibien scheint hierauf vorbereitet und mit der Vorleistung seiner Schriften⁹⁸ auch die besten Voraussetzungen mitgebracht zu haben. Er und nicht der Sekretär der Akademie ist es, der mit der Aufgabe einer ersten Publikation der *Conférences* betraut wird. 1667 als *Conseiller honoraire* aufgenommen, entsprach Félibien „dem Wunsch der Macht, die Aktivitäten der Akademie durchschaubar und funktionalisierbar zu machen.“⁹⁹ Doch die Intervention der Macht führt zu einem Konzept, das den Künstlern ermöglicht, in eine fruchtbare, ihrem Tun angemessene Reflexion einzutreten, zum Fortschritt der Kunst. Dass damit der Machtkampf programmiert wird, der durch die Zurücksetzung Testelins und die Einschleusung eines Mannes des Apparats unausweichlich scheint, war der Unternehmung zumindest nicht abträglich. Als Hofhistoriograph und *Homme de lettres* stellt uns Félibien die *Conférences* des Jahres 1667 im Auftragswerk seiner unmittelbar erschienen Textedition vor, die in den Folgejahren zwei weitere Neuauflagen erlebte.¹⁰⁰ Die Verschriftlichung

⁹⁷ Am 26. Mai 1668 heißt es in den *Procès-verbaux*: „Pour éviter le désordre qui pourrait arriver aux assmblées des *Conférences* par l'affluence des personnes qui s'y pourront rencontrer, l'Académie a résolu de fixer des rangs de sièges pour le public, réservant des places pour l'Académie, et que l'ouverture de la *Conférence*, qui se fait par un discours bref sur les remarques et observations de l'ouvrage dont il s'agira, sans d'étendre en des louanges superflus, mais découvrant librement les défauts qui s'y pourraient rencontrer, sur qui chacun des professeurs diront leurs sentiments suivant leur ordre. De plus a esté aresté que Monsieur Félibien, ayant couché par escrit les *Conférences*, les commuiquera premièrement au Recteur qui en aura faict l'ouverture et ensuite à l'assemblée avant de les mestre en lumière.“ (*Procès-verbaux*, I, 331-332).

⁹⁸ Mit dem Dialog *De l'origine de la peinture, et des plus excellens peintres de l'Antiquité* (Paris 1660) fand sich Félibien auf der Höhe des Theoriediskurses, und damit war an ihm nicht mehr vorbeizusehen.

⁹⁹ Germer (wie Anm. 21), 354.

¹⁰⁰ Der Erfolg dieser ersten Verschriftlichungsmaßnahme als Beleg der Leistungsfähigkeit läßt sich schlagend an der weiten Verbreitung ablesen, die mit den Ausgaben

des behelrenden Diskurses ist hier Programm. Dabei ist schwer zu entscheiden, was in Félibiens Text rhetorische Fiktion ist, die der geübte Literat seinen Künstlerkollegen unterschiebt.

Félibien

Félibiens publizierter Text der *Conférences* musste alles andere als die getreue Wiedergabe dessen sein, was anlässlich der Zusammenkünfte an der Akademie vorgetragen und zur Sprache kam, denn zu diesem Zeitpunkt war der Verfasser noch kein Mitglied der Akademie, selbst also nicht anwesend. Félibiens Wortlaut fußt auf den von den Rednern erarbeiteten Manuskripten sowie auf dem Protokoll der Sitzungen. Umso erstaunlicher, wenn sich sein Text als Beleg einer Ohrenzeugenschaft liest.

Wenn Germer im Félibien'schen Textkorpus der Sache nach unpolitische Texte der Vorträge von kunstpolitischen Paratexten gerahmt sieht,¹⁰¹ geht er von einer von Félibien inszenierten Scheinautonomie der eigentlichen *Conférences* aus. Félibien vereinnahmt den künstlerischen Diskurs, indem er ohne jedes Understatement anstelle der Künstler zu sprechen beansprucht, so dass die *Conférences* zu quasi autorlosen Texten werden, noch dazu, wenn sie inhaltlich erweitert wurden, etwa um die eigene theoretische Position zu unterlegen.¹⁰² Eine der wesentlichen Eingriffe Félibiens ist die mit dem *Préface*, aber auch mit den *Conférences* unternommene Kanonisierung und damit Akademisierung Poussins, wenn dessen Moduslehre, die wesentlich auf der Analogiebildung zur Musik basiert

Amsterdam (É. Rogier 1706) und London (D. Mortier 1705) erreicht wurde und wohl bis heute durchgeschlagen hat.

¹⁰¹ Zur Konzentration des politischen Potentials als Institutionalisierung ‚im Hintergrund‘, zur Funktion von Kritik und zur Verschiebung des Politischen aus dem privaten Raum auf die depersonalisierte Ebene der Öffentlichkeit zwischen Fronde und Aufklärung vgl. Reinhart Koselleck: *Kritik und Krise – Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Frankfurt [1959] 1992.

¹⁰² Félibien ergänzt in drei Fällen die *Conférences* durch eigene Bildbeschreibungen, eine von ihm bereits erprobte literarische Technik, die den Eindruck, als Leser Teilnehmer der *Conférences* zu sein, herbeiführt.

und aristotelische Einflüsse transportiert, vereinnahmt wird. Doch damit deckt sich Félibiens Anspruch durchaus mit Le Bruns Konzept, der selbst zuvor die theoretische Position seines römischen Lehrers übernimmt, nicht zuletzt mit seiner Malerei. Sowohl Sébastien Bourdons Vortrag zu Poussins *Blindenheilung*, als auch Philippe de Champaignes Ausführungen zu *Eliezer und Rebekka* erörtern dieses Konzept.¹⁰³

Weniger die konkreten Ausführungen Félibiens zu den *Conférences*, die der Intention nach ja nicht prinzipiell von den tatsächlich diskutierten Inhalten abgewichen sind, vielmehr die Tatsache, das der Verfasser seine Quellen verschleierte, dürfte den Zorn Le Bruns erweckt haben. Da Félibien seine ‚Reinfassung‘ nicht, wie die Statuten das festgelegt hatten, zur Beschlussfassung der Versammlung vorlegte, wird in einer zu diesem Fehlverhalten anberaumten Sitzung am 20. April 1669 im Beisein Colberts die Aufgabe, die Debatten zu protokollieren und im Ergebnis zu

¹⁰³ Zu Bourdon vgl. Marion Bornscheuer: *Von der Bildbetrachtung zur Theorie der Malerei. Die Kunsttheorie des Sébastien Bourdon (1616-1671)*, Hildesheim 2005. Poussin verstößt hier gegen die Prinzipien von *vraisemblance* und *unité du temps*, eine Beobachtung, die in den Debatten der folgenden *Conférences* zu Poussins Werken wiederholt diskutiert wird. Zur Diskussion mit Le Brun über die Abwesenheit der Kamele und der Texttreue des Historienbildes, bzw. der interpretatorischen Freiheit des Malers zugunsten der Bildordnung bei Poussin vgl. Katharina Krause: „Die Kamele Eliezers und die Elephanten des Porus. Typologie und *Parallèle* in Historien von Nicolas Poussin, Sébastien Bourdon und Charles Le Brun“, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 24 (1997), 213-230 und Dies.: „Die *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*“ (1667), in: Glenn W. Most (Hg.): *Commentaries - Kommentare*, Göttingen 1999, 245-281. Philippe de Champaignes enge Verbindung zur Schule von Port Royal zeigt auf, wie sehr sich die theoretische Basis von Einflüssen speist, die fernab der italienischen Theoriebildungen zu suchen sind (vgl. Ausst. Kat. *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, Musée National des Granges de Port-Royal, 29.4.-28.8.1995, Paris 1999). Die Analyse der Sprachlichkeit des Bildes (*peinture parlante*) gerät in Frankreich unter gänzlich neue, theoretische Prämissen. Mit der sogenannten *Logik* von Port Royal, 1662 von Antoine Arnauld und Pierre Nicole anonym veröffentlicht, werden auf der Grundlage der Erkenntnistheorie Descartes' die logischen Grundoperationen in vier Teilen behandelt: das Begreifen bzw. Vorstellen einer Idee, das Urteilen, das Schließen und zuletzt das „Anordnen“, d. h. das methodische, wissenschaftliche Vorgehen beim Denken (anknüpfend an die Grammatik Arnaulds von 1660).

verabschieden, an den Sekretär Testelin und den Direktor Le Brun (rück-) übertragen. Wenn die beiden in der Folge alles daran setzten, Félibien, da wo immer möglich, von den Sitzungen fernzuhalten, ist es fraglich, dies als Versuch zu werten, die Akademie dem „Zugriff der Macht“ zu entziehen. Ein Erfolg, sich den Konkurrenten vom Leibe zu halten, ist es allemal.¹⁰⁴

Félibiens Versuch, die Richtung akademischer Debatten zu dominieren und sich als Sprachrohr der akademischen Verlautbarungen zu positionieren, scheiterte am Widerstand Le Bruns und seines Sekretärs und führte für ihn zu einer isolierten Position an der Akademie ab der Mitte der siebziger Jahre. Es sind Le Brun und Testelin, die den theoretischen Diskurs besetzten. Die am Beispiel entfaltete Theorie Félibiens kommt zu früh, und scheitert mit dem Versuch, mit experimentellen, teilweise konträren *Conférences* die Bedingungen und Möglichkeiten sprachlicher Auseinandersetzung auszuloten und in einem theoretischen Rahmenwerk abzufedern, ja schließlich zu vereinheitlichen oder einzuebnen. Das garantierte aus Künstlersicht keine Verbesserung der Schülersausbildung. Dazu hätte es der Ableitung eines vereindeutigenden Regelwerks, der Ausarbeitung von *Préceptes* bedurft, die der Félibiensche Text nicht leistete.¹⁰⁵ Jedoch setzten die ersten *Conférences* einen Anspruch, an dem

¹⁰⁴ Später schreibt Félibien: „Les savants jugent de la parfaite imitation et de la science de l'ouvrier; et ces sçavans peuvent être les peintres ou ceux qui ont une notion parfaite de la théorie d'art [...] Les peintres peuvent juger de ce qui regarde le travail de la main et la difficulté qui se trouve dans l'exécution. Les personnes qui ont fait une etude particulière de la théorie des beaux-arts, et de tout ce qui en depend, sont, si j'ose le dire, plus capables que certains peintres d'en juger sainement, parce que ces personnes ont plus d'intelligence et de lumière que ces peintres qui n'ont que la pratique et l'usage de la main, et que dans les arts comme dans toutes les sciences, les lumières de la raison sont au-dessus de ce que les peintres peuvent exécuter“. André Félibien, *Entrétiens*, III, 293-295 (*Entrétiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Paris 1666, 1672, 1685, 1688).

¹⁰⁵ Das Urteil des späteren Akademiesekretärs Guillet de Saint-Georges, das die ersten *Conférences* zwar als gelehrt und bemerkenswert apostrophiert, jedoch als zu vage und nutzlos für das Ausbildungsprogramm bezeichnet, dürfte wohl Le Bruns

jeder anschließende Discours nicht vorbeisehen konnte. Erstmals war hier eine, wenn auch noch in einen fremdbestimmten, intentionalen Rahmen eingebettete Verschriftlichung (und Publikation) einer grundsätzlich vom Phänomen ausgehenden Reflexion geleistet, noch dazu als Arbeit des Künstlers, die nicht in ein voreiliges Resümieren und Rekonstruieren eines philosophisch absegnenden Überbaus verfiel. Wie weit hier die Macht an den Inhalten der Debatten interessiert war, ist schwer nachzuvollziehen. Sie bestand jedenfalls auf der Durchführung der *Conférences*.

Betrachtet man, Félibiens Implikationen und die künstlerisch äußerst konträren Positionen Le Bruns und Champaignes beiseite gelassen, die Folge der ersten *Conférences* für sich, überrascht die Lektüre mit dem Bild einer Akademie, die hier keineswegs als einheitliches Korps auftritt, das etwa von einer idealischen Idee von Malerei, wie es die Kunsthistoriographie bislang gezeichnet hatte, ausgezeichnet wäre. Weder Maler noch Bildhauer argumentieren dezidiert aus der Perspektive einer theoretischen Grundüberzeugung, sondern das Werk und dessen Anschauung ist selbst Ausgangs- und Zielpunkt der Erörterungen. Und wenn Le Brun die Farbe der Zeichnung unterordnet oder Philippe de Champaigne das tizianische Kolorit herausstreicht, geschieht dies nicht ohne jeweils das Primat des *disegno* und die zugleich wichtige Aufgabe des Kolorits im Allgemeinen anzuerkennen. Als Ableitung einer Handlungsanweisung für den Schüler wird das vorbildliche Modell, sei das die Antike oder die Renaissancemalerei, von der Funktion, die „reine Lehre“ einer Schule zu vertreten, befreit. Keine ultimativen Regeln werden aufgestellt; das Regelwerk, das ja Sinn und Ziel der theoretischen Überlegungen bleibt, versucht seine theoretische Legitimation a posteriori zu gewinnen, mit und nach der kontrollierenden Betrachtung des Kunstwerks. Doch dafür schien die Anzahl der ersten *Conférences* noch nicht ausreichend.

Auch wenn mit der Ausweitung der Untersuchung auf die Gesamtheit der *Conférences*, wenn die mit historischem Wandel bedingte Variabilität des akademischen Diskurses und die gleichzeitige Diversifikation theoretischer Positionen faktisch nachvollziehbar wird, die Frage nach einer

Position entsprochen haben (vgl. Jouin, wie Anm. 22, 88). Die *Entrétiens* werden dann Félibiens Gegenentwurf nach seiner Distanzierung von der Akademie sein.

doktrinären Engführung der intellektuellen Debatte lässt sich hinreichend nur unter Beachtung der Intertexte beantworten, die den Textkorpus in einen so weitläufigen wie präzisen Bezugsraum einstellen, der mit einem semantischen Koordinatensystem innerhalb und außerhalb der Institution die kunsttheoretische Produktion als solche einbindet und ausrichtet.

Versprachlichungsstrategien – Kontradiktion von Hand und Mund

Nirgendwo sonst liegen Text- und Bilddiskurs enger beieinander, als in den *Conférences* der Académie Royale, die die sprachliche Auseinandersetzung von Künstlern vor einem Künstlerpublikum unmittelbar vor den Bildern über das ureigene Metier bedeutet. Der Vollzug der zunächst als Sprechakte zu bewertenden Texte findet zu jeder Zeit seine kontrollierende Instanz mit der Rückwendung auf das Bild und garantiert damit geringstmögliche ästhetische Distanz. Wenn dabei davon ausgegangen werden darf, dass der theoretische Diskurs über die bildenden Künste noch vor jeder Trennung in Spezialdiskurse, der Kunstkritik, der Kunstphilosophie und später dann der akademischen Disziplinen (der Kunstwissenschaften) stattfindet, kann der Wert einer solchen Quelle zum Verständnis der Kunst kaum überschätzt werden. Die *Conférences* werden für das 17. Jahrhundert notgedrungen zum Kristallisationspunkt der zum jeweiligen Zeitpunkt denkbaren kunsttheoretischen Operationen der Versprachlichung.¹⁰⁶

Allein der Begriff, wie er sich seit den ersten Editionen ausgewählter Texte von Jouin und Fontaine bis heute ‚eingebürgert‘ hat, unterlegt der Akademie eine Formalisierung und Funktion, die den Texten nicht zukommt.¹⁰⁷ Das Konzept der *Conférences* des 17. Jahrhunderts geht aus

¹⁰⁶ Das grundsätzliche Missverständnis, das zum Urteil einer einheitlichen, sich selbst setzenden Doktrin geführt hat, ist nichts anderes als das Resultat hermeutischer Ver-säumnisse.

¹⁰⁷ Der ab den 1460er Jahren ausgeprägte, dem mittelalterlichen Latein entlehnte Begriff i.S. einer Konfrontation oder einer Versammlung bezeichnete die Diskussion mehrerer Personen über ein *sujet*, insbesondere dann als Erörterung von Fragen im Rahmen der Diplomatie. Die nach 1500 im literarischen Milieu feststellbare, didaktische Sinnbedeutung, zunächst als Vergleich von Texten, dann als Vergleich schlechthin verliert sich im Laufe des 16./17. Jahrhunderts wieder. Stattdessen meint

der lexikalischen Erläuterung hervor, die uns Antoine Furetière 1690 in seinem *Dictionnaire universel* vorstellt:

*Se dit aussi des entretiens de quelques particuliers assemblez pour parler d'affaires ou d'études. Par exemple: Si on pouvait nouer une Conférence entre ces parties, leur procès serait bientôt accommodé. Il se fait tous les jours des Conférences en Sorbonne. Il y a plusieurs volumes des Conférences tenues autrefois au bureau d'adresse.*¹⁰⁸

Es mag zu Beginn, vor jeder Durchführung, die repräsentative Außenwirkung gewesen sein, die der Motivation zu regelmäßigen, akademischen Debatten zugrunde lag. Um sich in Form der gelehrten wie belehrenden Debatte intellektuell von den Handwerkern der *Maîtrise* zu unterscheiden, wurde das Vorhaben 1653 vom Kreis der Gründungsmitglieder der Akademie aufgebracht, nicht ohne Referenz auf den übermächtigen Theoriediskurs italienischer Vorbilder.¹⁰⁹ Die Absicherung der wenige Jahre alten Institution, zur deren Gelingen auch die Idee der *Conférences* beitragen sollte, war allein deshalb nötig, weil zunächst die Balance zwischen Zunft und Akademie auch im Blick auf die politische Kräfteverteilung königliches Interesse war. Doch erst 1667, nach Colberts Akademie-reform, konnten die *Séances* realisiert werden.¹¹⁰ Mit zwei Sitzungen pro

der Begriff im Kontext der Theologie ab 1680 ein *Exposé*, das vom Autor als Basis gemeinschaftlicher Studien vorgestellt wird. In Konkurrenz mit der Bezeichnung *communication* erhält sich dann die Wortbedeutung i.S. von *Exposé* oder *Leçon* bis weit ins 18. Jahrhundert und darüber hinaus (*communication de presse/Conférence de presse; Maître de Conférences*, ab 1845).

¹⁰⁸ Lemma *Conférence*, in: Antoine Furetière: *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots francais tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, 3 Vol., Rotterdam 1690.

¹⁰⁹ 1653 schlug der Akademiesekretär Henry Testelin vor, mit regelmäßigen Treffen, zu denen theoretische Fragen der Malerei zu behandeln wären, die Konkurrenten der *Maîtrise* zu vertreiben. Vgl. „Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale“, in: *Revue universelle des arts* IX (Okt. 1856), 73.

¹¹⁰ Aus soziologischem Blickwinkel betrachtet konnte den *Brevetaires*, die ja bereits ihren Sonderstatus gefestigt hatten, ursprünglich nicht daran gelegen sein, mit der Akademie eine Konkurrenz auf eigenem Gebiet zu befördern. Nur die Kritik der *Maîtrise* an dieser Bevorzugung führte dazu, dass sich die Hofkünstler auf die Seite der *Académiciens* schlugen.

Monat, zum ersten Samstag im Monat die *Conférences* und am letzten Samstag die Regelung der „affaires ordinaires“, wird eine Verstetigung erreicht, die selbst als Grundlage gelungener Auseinandersetzung über den Einzelbeitrag hinaus zu sehen ist, auch wenn die Formel der *Procès-Verbaux* „ce jourd’hui, la compagnie étant assemblée pour les *Conférences*“ nicht immer bedeuten musste, dass eines der Mitglieder einen Vortrag hielt. Nur oft genug sah sich keiner der Professoren in der Lage, einen einleitenden Text vorzubereiten.

Es kann als Innovation bewertet werden, als eingelöste Form akademischer Institutionalisierung, die keinen Vorläufer hat, wenn in den ersten Jahren vor ganz konkreten Kunstwerken debattiert wurde, vor den Bildern der Sammlung des Königs, zuerst im *Palais Royal* und nach dem Umzug des Hofes nach Versailles dann im Louvre (Abb. 39).¹¹¹ Bevor es dazu kam, war eine Reihe von Besuchen des Protektors Colbert nötig, der letztendlich die Unwilligen förmlich drängen musste, nun endlich mit ihren Vorlesungen auch zu beginnen (Colbert scheint dann das Thema der ersten *Conférence* durch den Rektor Le Brun *Saint Michel terrassant le dragon de Raffael* festgelegt zu haben).¹¹² Ohne selbst Initiator der re-

¹¹¹ Das mittelmäßige, dem Schlachtenmaler Jean-Baptiste Martin zugeschriebene Werk – eine der wenigen Interieurs des Louvre aus dem 17. Jahrhundert – zeigt eine Versammlung der Akademiemitglieder im Salon de Diane, der für Anne d’Autriche ausgestattet wurde. Mit dem Einzug in den Louvre folgte die Kunstakademie erst spät, 1692 der *Académie française* (1672) und den *Académies des Inscriptions* und de *l’Architecture* (1685), aber noch vor der *Académie des Sciences* (1699). Die Akademie blieb dann bis 1712 in den von Le Vau konzipierten Räumen parallel zur von Le Brun ab 1663 ausgemalten *Galerie d’Apollon*, in der ersten Etage des Louvre, um dann im März 1712 in die *Appartements* der Königinmutter Anne d’Autriche Rez-de-chaussée (heute *Dép. des Antiques grecques, étrusques et romaines*) umzuziehen, um nach Ankunft der spanischen Infantin Marie-Anne-Victoire 1721 wieder auszuziehen.

¹¹² Eine Analyse, die die Wahl des ersten Gemäldes mit seiner Siegesgewißheit in diesem Kontext als programmatischen Angriff deutet, ist mir nicht bekannt. Das ein Jahr später von Rousselet, für die Ausgabe der *Collections du Roy* gestochene Gemälde stammte aus der Sammlung François Ier, vgl. *Procès-verbaux* I, 318. Die erste Rede im Rahmen der *Conférences* durch Le Brun kommt mit der Konzentration auf die Figurenbeschreibung der Tradition italienischer Kunstschriftstellerei nahe. Le

gelmäßigen Seances gewesen zu sein, wird Colbert den Nutzen solcher Praxis schnell erkannt haben; weniger im Sinne einer gelenkten Propaganda, die den Künstlern die Verbreitung konkreter Botschaften hätte

Brun erreicht erst mit der sechsten *Conférences*, über Poussins Mannawunder, ein Analyseniveau, welches das Historienbild systematisch, vollständiger und damit methodischer auf die *Parties du tableau* untersucht, vgl. Schlink (wie Anm 102), 54/55 u. 60. Schlink beschreibt die Le Brun'schen Überlegungen als selbständige ad-hoc-Schöpfung. Zum Bild Max Imdahl: „Caritas und Gnade. Zur ikonischen Zeitstruktur in Poussins *Mannalese*“, in: Nies (wie Anm. 17), 137-166 sowie in Teilen konträr Felix Thürlemann: „Nicolas Poussin. Die Mannalese. Staunen als Leidenschaft des Sehens“, in: Ders. (Hg): *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*, Köln 1990, 111-137 bzw. Ders.: „La fonction de l'admiration dans l'esthétique du XVIIe siècle. A propos de la *Charité romaine* dans *La Manne de Poussin*“, in: *Documents de recherche du Groupe de Recherches sémiolinguistiques de l'Institut de la Langue Française* 11 (1980), der auf den Zusammenhang mit Descartes' *Passions de l'âme* von 1649 hinweist. Das in zahlreichen Variationen in der Kunstgeschichte immer wieder zitierte Vorbild Raffaels (Guido Reni, Luca Giordano) steht in einem Kontext, der den himmlischen Physiker und *Commandant des armées célestes* in ein Universum von Konnotationen einstellt, das zwischen Mont St-Michel und Castel dell'Angelo nicht umfangreicher hätte sein können. Das aus der Sammlung François Ier stammende Gemälde hatte Le Brun immer wieder beschäftigt, und die Figur des Erzengels floß auch in die vorbereitenden Zeichnungen zum Gemälde der *Seconde Conquête de la Franche-Comté* für die *Grande Galerie de Versailles* ein. Der von Louis XI im August 1469 als Gegengründung zum Orden vom Goldenen Vlies gestiftete Orden des Hl. Michael, dessen Mitglieder *Chevaliers de l'Ordre du Roi* waren, verlegte seinen Sitz von der Abtei Mont Saint-Michel zunächst in das vor den Toren der Stadt gelegene, königliche *Château de Vincennes* um dann von Louis XIV in das Konvent der *Frère mineurs de Saint-François*, im theologischen Herzen der Stadt unweit der Sorbonne versetzt zu werden. Nach der Gründung des *Ordre du Saint-Esprit* durch Henri III 1578 auf den zweiten Platz verwiesen, unterliegt der Orden einer Reform durch Ludwig XIV (1661 u. 1665), der mit der Beschränkung seiner Mitgliederzahl auf einhundert zunehmend an Gelehrte, Schriftsteller und Künstler verliehen wurde. Zugleich wurde die Ordensinsignie, die auf einem Medaillon *St. Michel terrassant le dragon* zeigte, durch ein schwarzes Band mit Malteserkreuz ersetzt. Der *Mercure de France* (Dezember 1681), der über Ludwigs Besichtigung seiner Bildersammlung im Louvre berichtet, erwähnt eigens Raffaels Transfiguration in Rom, das zu den drei unbezahlbaren Gemälden des Meisters zähle, von denen der König die beiden übrigen, „un saint Michel de grandeur naturelle, et la Sainte Famille“ besitze.

abverlangen können – dies wäre mit einer üblichen, simplen *Commande* abgetan –, doch durchaus mit dem Hintergedanken einer Formalisierung der Lehre, die den Schülern wie den Auftraggebern nachvollziehbare Regeln der Ausbildung (der Maler so gut wie des guten Geschmacks) an die Hand gaben. Die in den *Procès-verbaux* dokumentierten Besuche der Akademie lassen nichts von einem direkten Eingreifen in das künstlerische Urteil erkennen. Wenn auch die Aufgabe der Kunst und ihre politische Relevanz kaum einem Zweifel unterstand, und wieso hätte sie das im Rahmen einer staatlichen Institution auch sollen, in Fragen künstlerischer Qualität und Originalität wird dem Künstler das Wort erteilt. Ausdrücklich fordert Colbert, tüchtig Kritik an den Werken zu üben, die aus der Sammlung des Königs den Akademikern zur Diskussion gestellt wurden. Das zielt ganz konzeptionell auf die stetige Verbesserung des künstlerischen Potentials und kann aus der Perspektive des Ministers als strategische Visierung der europäischen Vormachtstellung auch auf dem Feld der Künste gesehen werden.

Man mag die Mühsal, die den Akademikern auferlegt wurde, nachvollziehen können. Erstmals war es nicht darum zu tun, sich mittels von langer Hand vorbereitetem, gelehrtem *Discours*, in gedruckter und redigierter Form sprachlich zu äußern, keinerlei Ekphrasis als literarische Form, sondern die Redner hatten konkret vor Werken der Malerei um Worte zu ringen. Wenn das Folgethema zum Ende der vorgängigen *Séance* beschlossen wurde, blieb wenig Zeit, sich über die theoretische Fundierung oder Ableitung der Ausführungen Gedanken zu machen. Vielmehr beförderte solcherart Vorgehen den direkten Bezug zu vertrauten, mehr oder weniger künstlerisch praktischen Fragestellungen. Und es scheint, als sollte der Ballast der theoretischen Tradition nahezu ausgeschlossen werden. So sind denn auch die ersten *Conférences* didaktisch von Ansichten zur malerischen Technik, zum gelungenen Fuß hier und zur vortrefflichen Torsion da, zur guten Pinselführung und zum Einsatz des Hell-Dunkel geprägt. Das Bildthema und des Künstlers Problemstellung, dieses zu realisieren, bestimmten den Inhalt der Rede.

Aus dieser Frühzeit sind uns nur einige Fragmente überliefert, die aber dennoch Einblick in den Ablauf solcher *Conférences* geben: Nach den Präliminarien, die als „*ouverture de la Conférence*“ apostrophiert wurden, sollte die eigentliche *Conférence* folgen, der Disput über den mit dem

Vortrag angestoßenen Inhalt. Von letzterem findet sich nach authentischen Quellen zumeist wenig. Es war Aufgabe des Sekretärs, dem gesprochenen Wort zu folgen, dieses festzuhalten und aus der Sammlung der Rednermanuskripte ein Resümee vorzulegen, das dann als Grundlage einer nochmaligen Diskussion zur Einigung und im weiteren zur Publikation führen sollte.¹¹³ Wie dorthin zu gelangen war, musste erst erprobt werden.

Experiment auf Zeit – methodischer Zweifel

Die ersten *Conférences* sind ihrer Natur nach Experiment, denn kein gültiger theoretischer Überbau garantierte die Brauchbarkeit des Resultats. Das exemplarisch zur Diskussion gestellte Bild wird daraufhin befragt, wie die Übertragung von Texthandlung in visuelle Ordnungen gelingt. Wie sind die Geschichte, die *Sentiments* angemessen darzustellen? Ein Verfahren, das aus gehörigem Abstand als Methode erscheint, als bewusst herbeigeführter Neubeginn, der bei allem Wunsch nach geschlossener Systematik keine Lösung präjudizieren konnte.

Als man 1682 beschloss, den Historiographen Guillet de Saint-Georges die letzte Serie von *Conférences* nach Muster Félibien redigieren zu lassen, bekräftigt dieser in Anwesenheit Colberts das Prinzip der *liberté*, das für das Vorgehen im Rahmen der Debatten unabdingbar war

*pour s'instruire en doute et examiner tout ce qui peut servir à l'avantage de l'art, selon la liberté qu'en a donnée l'illustre protecteur de l'Académie, qui veut qu'à force d'objections et de sages disputes, on aille chercher la vérité jusque dans sa source.*¹¹⁴

¹¹³ Das läßt sich gut anhand der Manuskripte nachvollziehen, die Nachsätze und Anmerkungen von der Hand des Sekretärs zeigen und einen Eindruck von der sich anschließenden Diskussion vermitteln (unregelmäßig finden sich *Résumés* der Diskussionen in den *Procès-verbaux*).

¹¹⁴ Die Regeln vom 30. August 1664 besagen ferner, dass „il y aura liberté de dire les avis sur les fautes que l'on croira être auxdits ouvrages et aux étudiants de soutenir leurs intentions“ (PV, I, 265).

Es muß mit diesem Konzept der Bildbefragung deshalb nicht verwundern, wenn sich die Vorträge abseits von Fragen an die Malerei generell und oft fern von geschliffener Rede auf Details beschränken und weit davon entfernt sind, Kabinettstücke der Rhetorik oder eine *Conversazione virtuosa* zu sein, etwa bei der Frage nach künstlerischer Freiheit, wenn es um das Verhältnis des Bildes zum ‚vorbildlichen‘ Text ging. Bereits anhand der Diskussion zu Champaignes Vortrag über Poussins *Elizier und Rebekka* war deutlich geworden, dass einerseits von jedem gefordert war, sein Urteil der Debatte beizusteuern, und dass andererseits dem Genie die Freiheit zustand, sich über die altbekannten Regeln hinwegzusetzen. Nur die Konzentration auf die einzelne Frage (zur Aufgabe des Kolorits, zur Figurkomposition), die ausschnittshafte Analyse eines Detailproblems garantierte eine sachlich begründete Diskussion und die Aussicht darauf, eine Einigung der Disputanden zu erzielen. Deshalb werden keine Bildbeschreibungen im Sinne eines einzuhaltenden, theoretisch vorgebildeten Modells geliefert (Bellori), denn dieses galt ja neu zu begründen.¹¹⁵ Lichtenstein hat dies treffend zum Ausdruck gebracht, wenn sie die Debattenstruktur mehr als Theorie der Praxis denn als Theorie für die Praxis umschrieb.¹¹⁶ Die regulativen Momente, die festgelegte Reihenfolge der Redner, die sich aus der Hierarchie der Sitzungsteilnehmer ergab,¹¹⁷ die Forderung nach knapper Ausführung und Konzentration auf wenige Fragen scheinen zwar als enges Korsett intendierter Lenkung auf, doch gerade solcherart Vorgaben waren dem experimentellen und grundsätzlichen Charakter der Auseinandersetzung förderlich. Die Reduktion auf wenige Variablen garantierte den Erfolg des Experiments, das nur dann Gültigkeit beanspruchen konnte, wenn die Resultate in der Wiederholung ihre

¹¹⁵ Zum Modell der Bildbeschreibung am Beispiel der akademischen Debatten vgl. Christian Michel: „De l’Ekphrasis à la description analytique – Histoire et surface tu tableau chez les théoriciens de la France de Louis XIV“, in: Roland Recht (Hg.): *Le Texte de l’œuvre d’art – La description*, Colmar 1998, 45-53.

¹¹⁶ Vgl. Jacqueline Lichtenstein: „De l’idée de la peinture à l’analyse du tableau. Une mutation essentielle de la théorie de l’art“, in: *La naissance de la théorie de l’art en France* (wie Anm. 71), 17-36.

¹¹⁷ Bis 1669 hatten nur der *Chancelier*, die *Recteurs* und die *Adjoints à recteurs* Recht auf Rede.

Tauglichkeit erweisen konnten. Nicht die einzelne *Conférence*, sondern die Folge mehrerer Debatten sollte erst zu einer Verfestigung des Urteils in der gemeinschaftlichen Beschlussfassung führen. Ein Indiz, das die zahlreichen *Relectures* nicht nur als Notlösung für ausbleibende Beiträge, sondern auch als absicherndes, prüfendes Instrument begründen kann. Wenn Germer dem Félibienschen Textkorpus die Funktion der Sozialisierung von Kunstwahrnehmung zuschreibt,¹¹⁸ ist das akademische Urteil als Resultat kollektiver Einübung zu beschreiben, deren Leistung in der fundierten, abgesicherten, eben akademisch besiegelten begrifflichen Erfassung liegt, welche die formalen bildkünstlerischen Kriterien überhaupt erst sichtbar und intelligibel macht. Mit der Verpflichtung auf Anschaulichkeit wird das Urteil zur nachvollziehbaren Bewertung aus der Perspektive des Betrachterblicks. Das ist alles andere, als eine akademische Doktrin, da die Anlage der *Conférences* zwangsläufig auf die dynamische Entfaltung einer Diskussionskultur zielt, die die individuelle Position der Beteiligten in einen überzeitlichen Zusammenhang einstellt, um zu einer anerkannten, zumindest temporär gültigen Auffassungen der rechten Kunstpraxis zu gelangen. Damit war mehr zu gewinnen, als mit im letzten unverständlichen, zumindest auslegungsbedürftigen Traktaten. Die *Conférences* sind als Ausdruck des Fortschrittsglaubens der Akademie zu sehen, der diese wesentlich legitimierte und der nur durch den Verzicht auf vorgeprägte theoretische Rezepte einzulösen war. Diese Praxis ist selbst für die Diskussion der *Opera Nobilia* gültig, deren Geschichte bislang einen ausführlichen Theoriediskurs befördert hatte. Sie gibt zugleich Aufschluß über den neuen Grad an dicht am Gegenstand operierender Versprachlichung. Die beiden ersten *Conférences* Michel Anguiers, über den Herkules Farnese und den Laokoon, verdeutlichen mit ihrer Struktur und methodischen Diskussion den wissenschaftlichen Impetus (Abb. 40).¹¹⁹

¹¹⁸ Germer (wie Anm. 21), 329.

¹¹⁹ Vgl. Anm. 95. Anguier stellt seinem Vortrag eine Gliederung voran, die vom Prinzip der Befragung einiges preisgibt: „Pourquoi nu; pourquoi assis; de l'Expression; du cri; du tremblement des muscles; du beau dessein par le bel assemblage des muscles; des enfants; de la disposition et action des figures; du travail des fers; des pièces de rapport.“ Die Zergliederung in Teilaspekte sichert die Überschau-

Die historische Entwicklung im Überblick

Für die Folgejahre sind uns nur Dank der Aufzeichnungen der beiden Sekretäre der Akademie, Henry Testelin und Guillet de Saint-Georges, die Debatten der Jahre 1680 und 1681 überliefert. Es erstaunt, wenn die umfangreichsten und elaboriertesten Vorträge nicht unbedingt die sind, die die eindeutigsten Spuren in den Debatten der französischen Kunsttheorie hinterlassen haben. Im Gegenteil, die etwas ärmlichen *Ouvertures*, wie etwa die von Girard van Opstal über die *Venus Richelieu*,¹²⁰ hatten oft eine nachhaltigere Diskussion, hier über die Frage der Vorherrschaft der Griechen über die *Modernes* zur Folge. Opstals Beitrag wurde sogar drei mal bis 1695 wiederholt, zuletzt in einer Reprise des zweiten Sekretärs Guillet de Saint-Georges, dessen Rapporte den Ablauf nochmals verdeutlichen: Quasi als Pretext wird das Werk vorgestellt, der Redner schließt mit einer Frage, die die ‚eigentliche‘ *Conférence* eröffnen soll. Eine Vielzahl von Rednern tritt hier in ein Frage- und Antwortgefecht, indem der Nachfolger die Ansicht seines Vorgängers zustimmt oder sie verwirft. Die mehrfache Wiederholung der uns mittelmäßig ansprechenden *Conférences* geschieht nicht etwa aufgrund uns heute verborgener Qualitäten. Die *Relectures* sind Indikator des in der Diskussion noch ungelösten Problems. Die mangelhafte *Conférence* wird nicht um ihrer selbst willen dokumentiert, ihre Neuauflage ist Teil der Aufgabe, zu abschließenden Lösungen zu kommen.

barkeit der Fragestellung. Vgl. hierzu: Christian Michel: „Anatomie d'un chef-d'œuvre: Laocoon en France au XVII^e siècle“, in: *Revue germanique internationale* 19 (2003), 105-117.

¹²⁰ 4. Feb. 1668, *Relectures* 1680, 1682 u. 1695. Der Abguß der Antike wurde der Akademie 1665 von Chantelou übergeben. Van Opstals Beitrag erschließt sich nur über die *Vita* des Künstlers, die am 3. Oktober 1750 vom Grafen Caylus anlässlich einer *Conférence* vorgetragen wurde. Opstal thematisiert die Frage nach der Antikenimitation, die im Vormonat Gegenstand einer Auseinandersetzung Le Bruns mit Champagne gewesen war.

Tables des préceptes – taxinomische Grammatik oder Gesetzestafeln?

Die Bilanz dieser ersten Jahre der akademischen Auseinandersetzung zieht Testelin, der in seiner Funktion als Sekretär die Dinge auf den Punkt zu bringen hatte. In seinen *Tables*¹²¹ reduziert und klassifiziert¹²² er die Diskussion der ersten zwölf Jahre seit Gründung der Akademie, indem seine Schautafeln sowohl das Vokabular als auch die wesentlichen Fragen als strukturelle Systematik präsentieren (Abb. 41). Das ist im Wesentlichen eher als Verdichtung und Zusammenfassung der Diskussionsbeiträge zu lesen, denn als Vorschrift oder Arbeitsanleitung zum Malen. Testelins Ordnung ist keine graphisch und systematisch aufbereitete Kunsttheorie, sondern Ableitung dessen, was die Akademie bislang in ihren Diskussion hinlänglich behandelt hatte; eine Art Grammatik, die die Sprache der direkt am zu erkennenden Objekt durchgeführten Operatio-

¹²¹ Das Projekt wurde von Le Brun vorgeschlagen (25. Januar 1670: „Il trouvaît à propos que le secrétaire remarquât soigneusement et couchât par écrit les objections et les diverses opinions“ (PV, I, 346). Die *Tables des préceptes* werden erstmals im Februar 1675 als ausgearbeitetes System erwähnt und anschließend der Akademieversammlung zur Begutachtung vorgelegt („Ce jourd’hui, l’Académie assemblée, le secrétaire ayant représenté qu’il s’était appliqué à recueillir des pensées sur l’exercice de peinture, dont il composait des tables de préceptes, sur lesquelles il a demandé à la compagnie de les vouloir examiner pour lui en donner ses avis et le protéger dans ce travail, si tant était que quelqu’un voulût entreprendre de le prévenir dans l’exécution, la Compagnie, agréant son entreprise, lui a agréé sa demande. En cette assemblée a été lue la table du trait“; PV, II, 41, 16. Feb. 1675). In acht *Conférences*, zwischen Januar 1670 und Februar 1679 legt Testelin seine Konzeption dar (*dessein, histoire, traict, expression, proportion, clair et l’obscur, ordonnance, couleur*). 1698 erscheinen die *Tables* in einer deutschen, von Sandrart übertragenen Ausgabe (*Anmerkungen der fuertrefflichsten Mahler unserer zeit, ueber die Zeichen- und Mahlerey-Kunst. Sechs Tabellen, von der Delineation, Proportion, Expression, Liecht und Schatten, Ordonnanz, und Gebrauch der Farben, gebracht von Henrico Testelino. Ein kurtzer doch wahrhafter Bericht, von dem Anfang und Fortwachs der Koenigl. Franzoesischen Academie, sampt ihren Statuten du. gl. [...], Nürnberg 1698*).

¹²² Zur Bedeutung des klassifikatorischen Denkens, zum Glauben daran, die Gesamtheit des zu Wissenden in einer Taxinomie abbilden zu können, und zur Überzeugung, die Unterschiedlichkeit und der Reichtum lassen jedes klassifikatorische Systeme scheitern, vgl. Foucault, (wie Anm. 3), Kapitel V: „Classer“, 137ff.

nen durchsichtig hält und als Basis für die folgende Arbeit dient. Mit seinen *Tables* tritt er erfolgreich in Konkurrenz zu dem von Félibien gesetzten Modell, zu dem er eine Alternative entwickelt, die den Erfordernissen der Künstler sehr viel mehr entgegenkommen konnte, als Félibiens literarisch geschliffener Text. Was jener nicht leisten konnte, wird hier, mit geordneten Schemata zu den wesentlichen Fragen der Malerei (*le traict, l'expression, les proportions, le clair et l'obscur, ordonnance und couleur*) zur Verfügung gestellt.

Christian Michel¹²³ stellte Testelins *Tables* in den Kontext der Rhetorik ein (*inventio, dispositio, elocutio, prononciatio*) und machte einsichtig, wie diese die Ordnung der Konferenzen (und nicht der Kunst) widerspiegeln, bei allen Schwierigkeit, die rhetorischen Ordnungen auf die Kunsttheorie zu adaptieren. Sie sind jedenfalls der Versuch, das Fortschreiten der Akademie mit einem Zwischenergebnis zu stabilisieren.¹²⁴

Wenngleich das spätscholastische Quodlibetsehr deutlich an die Praxis der *Conférences* erinnern mag, systematisch gesehen bleibt die Befragung zweifellos verschieden, und Testelins *Tables des préceptes* verweisen nachdrücklich auf das neuzeitlich deduktive Prinzip *more geometrico*. Sie sind mehr vor dem Hintergrund der Entwicklung eines barocken Wis-

¹²³ Vgl. Christian Michel, „Les Conférences académiques – Enjeux théoriques et pratiques“, in: *La naissance de la théorie de l'art en France* (wie Anm. 71), 77.

¹²⁴ Noël Coypels *Conférence* „Le discernement à faire du génie des étudiants et sur la manière de prononcer les ombres“ (Ms. ENSBa Nr. 175) stellt die fundamentale Bedeutung der Terminologie heraus, wenn er auf die eindeutige Ansprache und Benennung der vom universellen Künstler eingeforderten Beherrschung mehrerer Teilbereiche drängt um nicht im Chaos zu versinken. Der Erfolg liegt zunächst in der Konzentration auf die deutlich umrissene Fragestellung: „Car comme l'union de toutes les parties de l'esprit est très difficile, il est aussi très rare de rencontrer des hommes universels. Nous voyons en cela que les Allemands et Flamands réussissent très bien pour s'attacher à une seule chose et l'on ne perdrait le tems à l'Académie à enseigner des gens qui n'ont nulle disposition pour le dessein“. Die mit der intellektuellen Blüte des 13. Jahrhunderts und mit der Ausbildung der Universität erreichte Verfeinerung des scholastischen Disputs zeigt eine auffällige, strukturelle Gemeinsamkeit zu den *Conférences*, die nicht nur eine Strukturähnlichkeit bedeutet, sondern eine Übertragung spätmittelalterlicher Lehrprinzipien und deren Verbreitung durch die Jesuiten vermuten läßt.

sensmodells auf dem Weg zu einer Universalwissenschaft zu sehen, die dann in den Enzyklopädismus mündet, denn als Vorschrift zum Gebrauch des Pinsels.¹²⁵ Damit sind sie aber auch mehr Summa der theoretischen Auseinandersetzung, mehr Grammatik für das Raisonnement über Kunst, denn Handlungsanleitung für den Maler. Dieser Drang nach auch räumlicher Verortung der Wissensbereiche kommt nicht zuletzt in der schematischen Darstellung Testelins zum Ausdruck, die ihre Vorläufer in den *Tabulae* der klassifikatorischen Systeme der Renaissance oder den Enzyklopädiën des 17. Jahrhunderts findet.¹²⁶

¹²⁵ Zur Bedeutungsverschiebung von „Autorität“ in der Scholastik vgl. M.-D. Chen: *La théologie au douzième siècle*, Paris 1976 und zur Einschätzung der *Quaestio disputata* als prototypische Lehrform des akademischen Lebens schlechthin und zur Unterscheidung von *Disputatio privata* und *Disputatio ordinaria* bzw. *publica* sowie der Sonderform der Pariser *Disputatio* in Sorbona: William J. Hoye: „Die mittelalterliche Methode der *Quaestio*“, in: Norbert Herold (Hg.): *Philosophie – Studium, Text und Argument*, Münster 1997, 155ff. Hoye macht den Ursprung der akademischen Freiheit (*Libertas scolastica*) an der mittelalterlichen Universität aus. Erst das 15. Jahrhundert zeige eine Einmischung politischer Instanzen in die Meinungsfreiheit. Zu Paris vgl. Heinrich Denifle und Émile Chatelain: *Chartularium Universitatis Parisiensis – sub auspiciis consilii generalis Facultatum Parisiensium*, Paris 1889-97 sowie Bernardo C. Bazàn u.a.: *Les questions disputées et les questions quodlibétiques dans les facultés de théologie, de droit et de médecine*, Turnhout 1985. Eine Vorstellung vom reichen Spektrum der *Studia humanitatis* und des Renaissance-Humanismus im Allgemeinen läßt sich immer noch eindrucksvoll in Paul Oskar Kristeller: *Die italienischen Universitäten der Renaissance*, Krefeld 1953 gewinnen. Vgl. ferner seine Studien „The Curriculum of the Italian Universities from the Middle Age to the Renaissance“, in: *Proceedings of the Patristics, Medieval and Renaissance Conference*, Villanova, Bd. IX, 1-16, sowie: „Das moderne System der Künste“, in: *Humanismus und Renaissance*, München 1976, Bd. II, 164-206.

¹²⁶ Sie stellen mehr den Endpunkt der Buchzentriertheit und visuellen Aufbereitung der Wissensbevorratung dar. Vgl. Markus Krajewski: *Die Geburt der Kartei aus dem Geiste der Bibliothek*, Berlin 2002. Das ist wesentlich mit einer neuen Konzeption des Historischen verbunden. Zur synchronen Entwicklung von alphabetisch konzipierten Dictionnaires und dem Schub der Alphabetisierung in der Neuzeit vgl. Harvey J. Graff: *The Legacies of Literacy – Continuities and Contradictions in Western Culture and Society*, Bloomington 1987 und Michel Vovelle: „Y-a-t’il eu une révolution culturelle au XVIIIe siècle?“, in: *Revue d’histoire moderne et contemporaine* 22

Krisensymptome

Im Anschluß an die *Tables* von 1679 wandelt sich das Gepräge der *Conférences* spürbar. Man mag das als Lustlosigkeit der Mitglieder werten, doch die Aufnahme der *Relectures*, also der Wiederholung der bislang gehaltenen *Conférences*, bewirkte folgerichtig eine Vertiefung der bisherigen Diskussion sowie eine Klärung darüber, welche der Reden es denn nun wert seien, dokumentiert zu werden.¹²⁷ Sich zu beschränken, auf das Überschaubare, die Konzentration auf das Wesentliche, kann als verordnetes Leitprinzip beschrieben werden. Die Ausbildung eines detaillierten Verhaltenskodex, der die praktische Arbeit des Künstler vor-schreibt, scheint dadurch nahezu verhindert. Als 1682 Testelin aus konfessionellen Gründen ins niederländische Exil gezwungen wird, beruft man Guillet de Saint-Georges zum neuen Sekretär und Historiographen der Akademie. Guillet redigiert nun alle bis hierher abgehaltenen *Conférences*, und seine bloß scheinbar rekapitulierenden *Reécritures* sind als interpretatorische Leistung zu werten, wenn die mitunter konfusen Ideen der Künstlerkollegen im sprachlichen Ausdruck systematisiert, verkürzt, verbessert, bisweilen auch verfälscht werden. Aus den Ouverturen entstehen – durch die redaktionelle Bearbeitung des Sekretärs – vereindeutigte Texte, die schon aufgrund ihrer Anlage in ein System der Intertextualität eingestellt werden. Die Akademiereden sind so als Garant von Dauer zu funktionalisieren, als immer neu ansetzende Versuche, die mit der Einfügung von

(1975), 89-141 und François Furet: *Lire et écrire. L'alphabé-tisation des Français de Calvin à Jules Ferry*, Paris 1977.

¹²⁷ Wenn die *Relectures* als Ausdruck einer Krise zu lesen sind, dann führt das Aktualisieren der Debatte, das mit der Überarbeitung der erneut gelesenen Texte einhergeht, durchaus zu einer Stabilisierung der Akademie in einem sich mit der Wiederholung wandelnden Umfeld. Die Wiederholungen der Lesungen sind dann als Gegenbewegung zur anhaltenden Verunsicherung zu beschreiben und zugleich Beitrag zur Überwindung der Krise, die sich nicht leichthin zeitlich eingrenzen läßt. Die *Conférences* des 17. Jahrhunderts, die bisweilen bis in die 1760er Jahre hinein wiederholt bzw. modifiziert werden, zeugen von der Nachhaltigkeit des Zusammenbruchs der Außen- und Innenwelten im Übergang zum 17. Jahrhundert.

Querverweisen, Zitationen und Erläuterungen einen verwissenschaftlichen Charakter evozieren. Sie werden erneut, 1680 bis 1684 verlesen, wobei ihre Verfasser durchaus als Zuhörer anwesend sein konnten. Doch das ambitionierte Projekt, das mit seinem dokumentarischen Charakter einer traditionsbildenden Beständigkeit förderlich war, wird durch den Tod Colberts im September 1683 unterbrochen. Als Protektor tritt an seine Stelle Louvois, und mit seinem Einzug tritt die Akademie, was ihre theoretische Auseinandersetzung im Rahmen der *Conférences* betrifft, in eine Phase der Stagnation. Le Brun, bislang dominierender Motor der akademischen Entwicklung, fällt in Ungnade,¹²⁸ und die Dinge ändern sich kaum mit der Ablösung durch Villacerf, unter dessen Ägide nur zwei Künstler einen Beitrag leisten.¹²⁹

Nur Guillet de Saint-Georges kommt als Sekretär der Aufgabe nach, die Produktion der Akademie zu dokumentieren. 1684 beginnt er ein Projekt der *Description de l'Académie*, in dem er die Aufnahmestücke, bespricht, die jeder Künstler als Eintrittskarte in den Kreis der Akademiker anzufertigen hatte. Die *Tableaux de réception qui représentent allégoriquement l'histoire du roi* stellt er noch im gleichen Jahr Louvois vor, und man mag ihre anschließende Publikation im *Mercure* dann doch als bloßes Königslob lesen. Zählt man den *Explications des morceaux de réception* die *Explications allégoriques* hinzu, generiert Guillet von 1684 bis 1703 mehr als 87 Texte. Als Beleg einer fruchtbaren Auseinandersetzung mit den vorangehenden Jahren und Erfolg der Lehre kann die bildkünstlerischen Arbeit gelesen werden, als Entwicklung der Praxis auf der Grundlage des zurückliegenden Theoriediskurses, von reger intellektueller Beteiligung der Künstler zeugt sie jedoch nicht.¹³⁰

¹²⁸ Neuer Direktor wird Mignard, Konkurrent Le Bruns, der sich zugleich an Le Brun orientierte, wenn er dessen Bildnis von Largillière in der Akademie als Vorbild für sein Selbstportrait (Louvre) nimmt, der aber aufgrund seines Alters kaum mehr in der Lage war, die theoretische Arbeit der Akademie wesentlich zu beeinflussen.

¹²⁹ Jean Le Moyne und Nicolas Colombel, deren Manuskripte sich nicht erhalten haben.

¹³⁰ Allein die Masse der ja als *Explications* und nicht *Descriptions* titulierten Erläuterungen mag von der Krise allegorischer Darstellung sprechen, die zunehmend des Kommentars bedurfte, um verstanden zu werden (vgl. François Charpentier: *Explica-*

Die von ihm im Anschluss eingeführten *Mémoires historiques* über die alten, bzw. ehemaligen Akademiemitglieder¹³¹ verstehen sich auch vor dem Hintergrund eines Seitenblicks auf Félibien, der 1688 den letzten Band seiner *Entretiens* über die frz. Künstler des 17. Jahrhunderts beendet hatte, nicht ohne mit einigen Kommentaren kritisch die Akademie zu erwähnen. Möglicherweise hatte Guillet auch das Fehlen der *Éloges funèbres* im Sinn, wie sie sich in der *Académie française* als Instrument der Geschichtsschreibung etabliert hatten. Waren seine ersten *Mémoires* noch von bescheidener Kürze, so vermehrte sich der Umfang seiner Texte so rapide, dass ihm 1690 vorgreifend untersagt wurde, über noch lebende Akademiemitglieder zu schreiben. Zwei Jahre später bittet man ihn nachdrücklich den Takt und die Zahl seiner Beschreibungen zu reduzieren.

Was hat sich im Vergleich zu den *Conférence* der ersten Jahre geändert? Im Kontrast zum lebendigen Diskurs seit 1667 transformierten sich die Sitzungen zu einem passiven Rezipieren vorgetragener Inhalte. Die Künstler gaben dabei vermehrt das Wort an den *Homme de lettre* ab, der zudem seine Texte gewaltig ausdehnte. Das Repetieren eines einmal gefundenen Standards in der ausufernden Reihe der *Mémoires* suggeriert zwar eine Beständigkeit der akademischen Arbeit, zumindest des Sekre-

tion des tableaux de la galerie de Versailles, Paris 1684; Henry Estienne: *Sieur des Fossez, Exposition et explication des devises, Emblèmes et figures*, [Hôtel de Ville] 1649 und *Explication des devises generales et particuliers des tableaux, figures et reliefs* [Portes et Arcs de Triomphe Louis XIV], Paris 1660 sowie die zahlreichen *Explications* aus der Hand Félibiens). Für die Darstellung des Königs führt die Interpretationsbedürftigkeit und Verminderung der Lesbarkeit zur „Modernisierung“ seiner Portraits, die zunehmend auf eine mythologische, allegorische Bildsprache verzichten (Rigauds Modell-Portrait von 1701, Musée du Louvre). Mit Dubos' *Réflexion critiques* von 1719 und seiner Unterscheidung von *composition poétique* und *composition pittoresque* ist die allegorische Darstellung nur noch eine Option bildlicher Modi, die sich entweder einer begrenzten Zahl allgemeinverständlicher Personifikationen bedient oder nicht mehr nachvollzogen werden kann (vgl. *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris [1719] 1993, zu den Folgen für die Allegorie.

¹³¹ Ausschließlich der vier *Relectures* sind dies 27 Texte im Zeitraum April 1690 bis Dezember 1695. Die *Mémoires historiques des principaux ouvrages* sind eine Mischung aus Künstlervita und Werkverzeichnis, die über die detaillierte Ausbreitung der Fakten kaum interpretatorisch vorgehen.

tärs, vom einstigen, experimentierfreudigen Vorgehen zeugen sie nicht. Die Steigerung der Zeichenzahl betrifft auch die an der künstlerischen Technik interessierten *Conférences* und die Beiträge der *Directeurs*, Mignard 1694 und Noël Coypel 1697 und 1698, die immer öfter unter Anwesenheit des Surintendant des Batiments stattfanden. Erst die Nominierung von Jules Hardouin-Mansart zum *vice-protecteur* der Akademie im Jahre 1699 führt zu einer Neuausrichtung.

Akademische Ordnungen als Stabilisierungselemente dauerhafter Fragilität

Den Korpus der *Conférences* nach seiner inneren Ordnung befragt, zeigt sich die in der Zeit entfaltete Diskussion als Verweissystem, das die Kenntnis des früheren für das Verständnis des späteren nötig macht. Mit ihren mannigfaltigen inhaltlichen Bezugnahmen und den expliziteren Rückverweisen durch Wiederholung in den *Reécritures* erreicht allein die Versprachlichung der Reflexion eine systemstabilisierende Verstetigung. Doch die Funktion der *Conférences* in ihrer ganzen Breite zu beschreiben, garantiert nur der Blick auf den Kontext ihres Vollzugs, die Entdeckung des Koordinatensystems, das die Sprachlichkeit des Akademiewissens mit der Bildproduktion und den zeremoniellen oder symbolhaltigen Handlungen verzahnt.

Die inszenierte, vom Machtapparat und ihren Schlüsselfiguren betriebene Neuausrichtung der Diskussion auf Kernprobleme aktueller kunsttheoretischer Fragen, wie sie bereits durch Colbert zu Anfang angeordnet wurde, aber wie sie schließlich auch der faktischen Entwicklung der Künste Rechnung trägt, verpflichtet die Akademie wiederholt darauf, der theoretischen Erörterung Raum zu geben und sich als intellektuell kompetente Instanz zu erweisen. Es ist bezeichnend, dass Mansart unmittelbar auf seine Nominierung Roger de Piles in die Akademie einführt (1699). De Piles' Auftritt gerät zur Initialzündung der sogenannten Kolorismusdebatte,¹³² die von der kunsthistorischen Forschung zum akademischen

¹³² Zur Kolorismusdebatte und den komplexen Vorbedingungen, auf denen die Diskussion um de Piles aufsetzten, vgl. ausführlich Jacqueline Lichtenstein: *La Couleur*

Machtkampf stilisiert wurde. Erneut wird die Befruchtung von Außen zum Stimulans der akademieinternen Diskussion. Doch bereits mit den ersten *Conférences* war die Gegenüberstellung von *coloris* und *dessein* gegeben. Die Argumente der Koloristen nehmen mit der ersten *Conférence* zu Tizian¹³³ bis weit in das 18. Jahrhundert hinein ihren Raum ein. Die von Roger de Piles eröffnete, als Streit zweier Lager erscheinende Diskussion führt mitnichten die Frage nach dem Rang der Farbe innerhalb der Bildordnung in die akademische Debatte erst ein. Doch de Piles vermag es, die Frage nach dem Kolorit grundsätzlicher und neu zu stellen. Seine Opposition zu den Poussinisten sieht sich zu Beginn¹³⁴ der Überzahl der Verteidiger des *disegno* gegenüber, doch sie hatte letztlich Bestand und findet mit dem Einfluß der venezianischen Malerei ihre Einlösung (Abb. 42).¹³⁵ Wie selbstverständlich die jeweilige Wertigkeit der Funktion von Zeichnung und Farbe zu Beginn des 18. Jahrhunderts aner-

éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique, Paris 1989 sowie Jennifer Montague: *The Quarrel of Drawing and Colour in the French Academy*, Mainz 1996.

¹³³ Wenn Philippe de Champaigne als Gegenstand seiner *Conférence* Tizians *Grablege* (Louvre) wählt, reagiert er unmittelbar auf Le Bruns Vorgabe. So heißt es zum Ende der ersten, Le Brunschen *Conférence* in den Worten Félibiens: „Comme M. Le Brun eut fini ces remarques et répondit à quelques questions peu importantes qui furent encore faites sur cet ouvrage, la Compagnie proposa à M. Bourdon, comme l'un des anciens recteurs, de prendre un sujet pour le premier samedi du mois prochain. Mais il s'en excusa sur des raisons qui obligèrent l'Académie à l'en dispenser. En même temps l'on pria M. de Champaigne l'aîné de vouloir se charger de cet emploi, ce qu'il fit volontiers; et ayant choisi parmi les tableaux du Roi un de ceux de Titien, il fut résolu qu'on s'assemblerait encore dans le même lieu le premier samedi de juin.“

¹³⁴ Zu Roger de Piles als cartesianischer Zweifler vgl. Baldine Saint Girons: „Un nouveau discours de la méthode – La première *Conférence* de Roger de Piles à l'Académie royale de Peinture et de sculpture (1699)“, in: *Revue d'esthétique* (wie Anm. 71), 83-98. Zu den Poussinisten an der Akademie vgl. Thomas Puttfarcken: „La reconstruction de la pensée de Poussin par les théoriciens de l'Académie“, in: ebd., 133.

¹³⁵ Zum Sieg der Venezianer vgl. Steffi Röttgen: „Venedig oder Rom – Disegno e Colore, Ein Topos der Kunstkritik und seine Folgen“, in: *Zeitenblicke* 2 (2003), 22. Zu Félibien und Roger de Piles vgl. René Démoris: „De la vérité en peinture chez Félibien et Roger de Piles“, in: *Revue esthétique* (wie Anm. 71), 37.

kannt wurde, macht das Werk des Abbé Dubos deutlich,¹³⁶ der ganz im Sinne des cartesianischen Fortschrittsgedankens den undogmatischen Gebrauch von Regeln zur Voraussetzung machte, wenn es darum geht, der faktischen Veränderung der Kunst theoretisch Rechnung tragen zu können. Unter Einfluß des angelsächsischen Sensualismus und des französischen, cartesianischen Rationalismus wird nun ganz wörtlich, naturwissenschaftlich gelesen, wenn danach gefragt wurde, wie das Bild die Seele des Betrachters bewegen könne.¹³⁷ Le Bruns Versuch, die *Expressions des Passions* anschaulich zu machen und in eine systematische Ordnung zu bringen (Abb. 43), ist als Vorleistung dieser Konkretisierungsarbeit zu werten, die den Blick von den Objektqualitäten (als im aristotelischen Sinne dem Gegenstand zugehörige Eigenschaften) ab- und dem Subjekt und dessen Seelenzuständen zuwendet. Schon mit Le Brun wurde der denkbarste Abstand von der Auffassung der Beseelung des Künstlers bei Lomazzo erreicht, der dort Vermittler bleibt und qua Imitation und Teilhabe metaphysische Konfigurationen in sein Werk einschreibt.¹³⁸ Mit der Konzentration auf engumrissene Fragen, der Eröffnung spezialistischer Diskurse wird die Versuchung verhindert, (zu früh) zu einer verbindlichen Doktrin vorzudringen.

L'érudit amateur

Charles Perrault, Sprachrohr des Apparats, nahm seit 1667 an den *Conférences* teil und spricht 1700 zum erstenmal vor der Versammlung.¹³⁹ Die inflationäre Aufnahme ‚fachfremder‘ Diskussionsteilnehmer, es folgen der

¹³⁶ Nach Dubos „inutile de discuter“; *Réflexions critiques* (wie Anm. 131), 163.

¹³⁷ Für die Diskussion des grundlegenden Bezugs der *Conférences* auf Descartes gebührt Karim Haouadeg mein Dank.

¹³⁸ Die Kritik an der *Imitatio* wird dann gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts zum Generalverdacht, die jeder Nachahmung das Eigentliche der Kunst abspricht, nicht zuletzt mit dem Bild des Malers als Affen, etwa mit Chardins *Le singe peintre*, dem der Antiquar nicht nachsteht (*Le Singe antiquaire*, beide Louvre).

¹³⁹ Vgl. *Procès-verbaux*, III, 297.

Mediziner und Geometer Joblot¹⁴⁰ und der Amateur Fermel'huis,¹⁴¹ setzt dann ab 1708 lediglich Antoine Coypel aus Künstlersicht seine Ausführungen entgegen und avanciert zum ersten Redner der Compagnie. Und auch seine *Discours*, die als Ensemble kurz vor seinem Tod, 1721 erscheinen, kreisen um die Frage der Kompetenz, wenn es um Versprachlichung der Reflexion über Kunst zu tun ist.¹⁴²

Die Entwicklung findet dann einen vorläufigen Abschluß mit dem Projekt des neuen Historiographen der Academie, Nicolas Guérin, der mit seiner *Description de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture* eine Akademiegeschichte von 1648 bis 1663 vorlegt, die allerdings erst 1715 posthum publiziert wird.¹⁴³ Nach dem Tod des Direktors Antoine Coypel, 1722, erliegt die Akademie einer apathischen Erstarrung. Man gibt sich mit zahlreichen *Relectures* zufrieden, und als der Graf Caylus 1732 als

¹⁴⁰ *Procès-verbaux*, III, 337. Joblot liest zwischen April und Oktober 1702 zu folgenden Themen: *Sur la conformation de l'œil*, *Sur la théorie de la Lumière et des couleurs*, *Discours où il est prouvé que nos yeux nous trompent* und *Discours sur les inventeurs de la Géométrie*.

¹⁴¹ Die *Conférence* vom 3. März 1725 (Ms. ENSBa Nr. 255) mit dem Titel: *L'utilité des Conférences sur les différentes connaissances qui conduisent à la perfection de la Peinture et de la Sculpture* kann als einer der sprechsten Versuch gesehen werden, den gelehrten Amateur als richtungsweisenden *Kunstpolitiker* an der Akademie zu etablieren, ein Unterfangen, das in den Aufzeichnungen des Sekretärs entschärft ist, doch im Vortrag selbst als eindeutige Positionierung gegenüber einer intellektuell bedürftigen Künstlerschaft bewertet werden kann. Fermel'huis Argument ist die Vielfalt des nötigen Wissens, die die Kunstakademie im Verhältnis zu den Académie Royale zwar aufwertet, doch mit der Auflistung als breites Fundament künstlerischer Arbeit erscheint, die zweifelsfrei nicht von Malern und Bildhauern zu leisten ist. Für den Amateur ist ausgemacht, wer die Richtung vorgibt.

¹⁴² *Epître en vers d'un père à son fils, sur la peinture*, Paris 1721.

¹⁴³ *Description de l'Académie Royale des arts et de peinture et de sculpture par feu M. Guérin, secrétaire perpétuel de ladite Académie*, Paris 1715, 1781. Zu Guérin vgl. Cathrin Klingsöhr: „Die Kunstsammlung der Académie royale de peinture et de sculpture in Paris. Selbstverständnis und Krise der Akademie in der Programmschrift des Nicolas Guérin (1715)“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49 (1986), 553-578. Die italienische Vorprägung der Verschriftlichung von Akademiegeschichte ist Romano Albertis *Origine e progresso dell'Accademia del Disegno de' pittori, scultori et architetti di Roma* von 1604.

Amateur honoraire seine erste *Conférence (Discours sur le dessein)* hält,¹⁴⁴ war das Auditorium so reduziert, dass man die Lesung in den Folgemonaten zwei mal wiederholte. Die Integration der Amateure, der ambitionierten Kunstgelehrten und ihrer vom Künstler grundverschiedenen Perspektive, führt zu einer großen Variabilität der Reflexion zur Kunst, die für den Fortschritt in der Akademie befördernd scheint. Doch sie führt auch zur Spaltung der Künstlerschaft.

Mit Caylus als *Amateur honoraire* setzt noch vor der Mitte des 18. Jahrhunderts der Versuch einer Neubelebung der theoretischen Auseinandersetzung ein. Er ist als Versuch zu werten, der zu formelhaften Schablonen erstarrten Rokokomalerei eine fortschrittliche Kunst entgegensetzen und zugleich in Rückbesinnung auf die Gründungsjahre der Akademie der Historienmalerei neuen Schub zu verleihen.¹⁴⁵ Wegmarke dieser Entwicklung ist Caylus' *Vie d'Antoine Watteau*, in der er den Künstlerfreund seiner Jugend einer inhaltlichen wie formalen Kritik unterzieht. Aus Sicht der neuen Klassizisten wurde die Überprägung der Kunst mit der Libertinage der *Fêtes galantes* und der Orientierung am Theater als Bedrohung der Akademie wahrgenommen. Zudem, mit der Entwicklung seit dem Tode Ludwig XIV. war eine Kunst in den Fokus der Aufmerksamkeit geraten, die sich nur bedingt zur Ausfaltung eines theoretischen Repertoires eignete, das zuvor am hochentwickeltesten Dis-

¹⁴⁴ Wenn Caylus den Versuch einer Erneuerung der Akademie von Außen unternimmt, dann ist die Wahl seines Themas durchaus als bewußter Rückgang auf das 17. Jahrhundert zu werten, auf die Funktion der Zeichnung als erstes Erkenntnisinstrument des Künstlers, das sowohl in der Lage ist, die Naturbeobachtung und das zeichnende Aneignen der Vorbilder in eine persönliche Manier des Künstlers zu überführen und zu verbinden.

¹⁴⁵ 1747 veranstaltete die Akademie einen *Concours* unter ihren Offizieren, ein früher Versuch eine Wiederbelebung des Historienbildes zu erreichen. In Natoire's Gemälde zeigt sich sehr deutlich der Übergang von den von Caylus abgestraften *Fêtes galantes* zu einem neuen Klassizismus, der sich hier in Ansätzen bemerkbar macht. Wie ganz selbstverständlich verstößt Natoire hier gegen alle Regeln der Einheit von Ort und Zeit. Die ohne Frage gleichberechtigten Ordnungen von Zeichnung und Kolorit, spielen, besonders mit einer akzidentellen Farbigkeit, auf den Konkurrenten Boucher an.

kurs über die Historie erwachsen war.¹⁴⁶ Die mit Caylus' Eintritt in die Akademie wiederbelebte theoretische Auseinandersetzung strebt ab nun einer Historisierung der Kunstentwicklung zu, die das Feld der Argumentation und die Suche nach tragfähigen Konzepten noch einmal ausweiten wird. Mit der neuerlichen Feier der Antike durch Caylus und der Aufnahme des Diskursfadens der im *Siècle classique* vorbereiteten Ordnungen wird aber auch der außerakademischen Kritik, die nun als antiakademische Kunstkritik auftreten kann Vorschub geleistet.¹⁴⁷

Collection du Roi

Wie Museen oder auf Dauer gestellte Sammlungen als permanente Huldigung die Nation gleichzeitig zu Subjet und Objekt machen, hat Krzysztof Pomian in seinen zahlreichen Studien zum Sammeln eindrucksvoll dargelegt.¹⁴⁸ Sammlung als Vollzug staatlicher Autorität in Permanenz bedarf dazu dann auch der Öffentlichkeit, die sie zum Gegenstand des Wissens macht und deren Wahrnehmung auch über die Multiplikation der Botschaften zu steuern ist. Heute würde man der Vervielfältigung

¹⁴⁶ Vgl. zur Entwicklung der Malerei seit der Régence und der Übertragung adeliger Darstellungskonventionen auf den bürgerlichen Kunstgeschmack die Dissertation von Jörg Ebeling: *Studien zum aristokratischen Genrebild in Frankreich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Universität Marburg 2006.

¹⁴⁷ Diese ‚konservative‘ Position bedingt aber zugleich eine Gegenreaktion innerhalb der Akademie, die dann insbesondere von Nicolas Cochin getragen wird. Nicht zuletzt Caylus selbst trachtet seine Position an der Akademie, die er mit Preisstiftungen auszubauen suchte (vgl. Kirchner, wie Anm. 8, mit Cochins Darstellung des *Prix Caylus*), mit Publikationen abseits der Akademie (etwa durch seine den Künstlern anempfohlenen Themensammlungen zu Vergil und Homer; *Tableaux Tirés De L'Illiade, De L'Odyssée D'Homere Et De L'Eneide De Virgile: avec des observations générales sur le costume*, Paris 1757 und *L'histoire d'Hercule le Thébain*, Paris 1758) und der privaten Protektion der ihm gemäßen Künstler zu flankieren. Insbesondere seine Abhandlung zur enkaustischen Malerei wird entscheidenden Einfluß auf den französischen Neoklassizismus des 18. Jahrhunderts (Vien) ausüben. Dem Vorwurf, seine anhand der antiken Autoren vermehrten Themenvorschläge würden vor den Bildern nicht mehr verstanden werden, begegnet Caylus mit dem Vorschlag, die Gemälde mit kommentierenden (!) Bildunterschriften zu versehen.

¹⁴⁸ So z.B. in *Collectionneurs, amateurs et curieux*, Paris 1987.

des systematisierten Beieinanders der Exponate durch Bilder von Bildern und deren Interpretation im Druck den Begriff der Synergien beigegeben.

Noch vor jeder *Conférence* an der Akademie war Félibien beauftragt worden, den Kunstbesitz des Königs in Stichfolgen wiederzugeben. Die *Tableaux du Cabinet du Roy. Statues et bustes antiques des maisons royales* (1677)¹⁴⁹ geben nicht zufällig ein Gutteil der Bilder im Stich wieder, die dann auch Gegenstand der ersten Folge der *Conférences* werden, etwa Annibale Carrachis *Le Martyre de Saint Etienne* (*Conférences* von Sébastien Bourdon und Nicolas Loir), oder Philippe de Champaignes Vortrag zu Guido Renis *Enlèvement de Déjanire*.¹⁵⁰ Das Projekt einer Stichsammlung war bereits 1670 von Charles Perrault in Angriff genommen worden. Stecher der Bilder war Gilles Rousselet. Mit diesem Vorhaben war nicht bloß die Reproduktion der Meisterwerke beabsichtigt, vielmehr sollten die Bilder mit beschreibenden Texten versehen werden, wie der *Mercur Galant* für die Ausgabe 1679 im August des Jahres betont („avec les descriptions“). Die noch junge, im Wachsen begriffene Sammlung des Königs galt es bekannt zu machen.¹⁵¹ Sie war durch ein hauptsächliches Interesse an italienischen Meistern charakterisiert; die französische Malerei oder gar niederländische Kunst hingegen waren unterrepräsentiert. Insbesondere die Schülergeneration der italienischen Renaissancemeister, die Malerei, die mit der Überwindung des Manierismus einsetzte, war mit Malern der Carracci-Schule, der Bologneser Malerschule, mit den Caravaggisten, und namentlich etwa durch Domenichino und Guido Reni

¹⁴⁹ 1. Bd., Paris 1677, 2. Aufl. 1679. Nicht nur die königliche Kunstsammlung, auch die Beschreibung Versailles war Aufgabe Félibiens.

¹⁵⁰ Sébastien Bourdon: *Le martyre de Saint Etienne du Carrache*, 5. April 1668, Ms. ENSBa no. 48; Nicolas Loir: *Martyre de Saint Etienne du Carrache*, 4. Januar 1669, Ms. ENSBa, no. 141; Philippe de Champaigne: *L'enlèvement de Déjanire du Guide*, 26. April 1674, Ms. ENSBa, no. 163.

¹⁵¹ Sie vermehrte ihren Bestand freilich durch Erweiterung mit den oder der Beschlagnahme der Collections Bethune, Mazarin, Richelieu und Fouquet und den Kauf von Everhard Jabachs Sammlung; vgl. Adeline Hulftegger: „Notes sur la formation des collections de peintures de Louis XIV“, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français* 1954/1955, 124-134 sowie Anointe Schnapper: „From Politics to collecting: Louis XIV. and Painting“, in: *The Sun King Louis XIV. and the New World*, New Orleans 1984, 119-125.

vertreten. Herausragend die Zahl der Bilder Nicolas Poussins, deren Qualität ohne Zweifel den Gleichstand „der Franzosen“ mit den Italienern demonstrierte.¹⁵² Die für sich betrachtet weder politisch sprechende noch propagandistisch formulierende Sammlung, die in ihrer Systematik nach üblichen Kriterien von Vollständigkeit, Seltenheit und Reichtum aufgebaut scheint, ist hier selbst, als Sammlung, deren Existenz und Wachstum im Verdienst und Vermögen des Königs gründet, die Botschaft eines allgegenwärtigen Monarchen, der auch in der Reproduktion im Stichwerk seine Macht demonstrierte. Die Wiederaufnahme oder Bespiegelung der Sammlung im Theoriediskurs der Akademie ist dann Teil dieser Allgegenwart, ja die Akademie selbst wird, wie die Sammlung, zur Realpräsenz des Regenten in der bildlichen und sprachlichen Stellvertretung. Doch nur in der Verwechslung der symbolischen Funktion mit der konkreten Arbeit der *Académiciens* läßt sich die Akademie zum Erfüllungsorgan bereits ausgemachter Dogmen verkürzen. Umgekehrt bedeutet die fundierte, nach *neuen* Prinzipien ausgearbeitete und sich stets modifizierende Kunstlehre die Nobilitierung der Nation, die ohne gehöriges Maß an freier Entfaltung eben nicht die Vorprägungen Italiens hätte überwinden können.

Es ist eine andere Frage, wie dieser einmal gewonnene, historisch herausragende Abstand zu behaupten und zu verkünden ist. Es waren vor allem die Kunstwerke selbst, die das Niveau zu demonstrieren und den Ruhm Frankreichs anschaulich zu künden hatten. Dabei scheint es ausgemacht die Kunstproduktion auf der Höhe der Möglichkeiten immer zugleich als Resultat akademischer Bemühungen (und damit des Königs) lesen zu können. Die Akademie trägt hierzu mit einem Rahmenwerk bei, das auch die bildkünstlerische Produktion der Akademie in Dienst nehmen läßt und sie mehrfach in ihre Ordnungen einbindet. Eine ihrer wesentlichen Leistungen sind die *Conférences* als solche. Als konkrete Texte, deren Funktion mit der Absicht zusammenfällt, das Niveau der Kunst

¹⁵² Eine Liste der Bilder findet sich bei Germer (wie Anm. 21) im Anhang 2. Zu Poussin vgl. Édouard Pommier: „Poussin et la gloire de l'École française – de la création de l'Académie royale de peinture et de sculpture à la Révolution“, in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 53 (1996), 267-274.

zu heben, kommt ihnen – von den offiziellen Publikationen der Akademie abgesehen – kaum Eigenwert zu. Genau das entbindet sie zugleich von der Verpflichtung auf einen rhetorischen Stil. Die Öffentlichkeit der Jahresausstellungen der Akademie (am Tag des Heiligen Ludwig), die dann als Salons des 18. Jahrhunderts zum Gegenstand der Kunstkritik werden, bespielen mit den Mechanismen der bildlichen Außendarstellung ein akademisches Verweissystem, dessen Praktiken zu einer Überlagerung der Teilsysteme werden. Mit den leicht transportablen „Akademien“, also den zeichnerischen Probestücken, wurden den Provinzakademien autorisierte Modelle zugesandt.¹⁵³ Und auch innerhalb des Akademiebetriebs kommt den Bildern eine systemtragende Aufgabe zu. Mit den *Morceaux de réception*, die für die Aufnahme in allen Gattungen gefordert wurden (Abb. 44), dokumentierte die Akademie ihren Erfolg in der Lehre. Die hier angehäuften Werke waren Bestand der akademieeigenen Sammlung und dienten als Fundus für die Ausbildung – und der Selbstfeier, wenn im Fach Portraitmalerei die Prüflinge zwei der *Académiciens* zu portraituren hatten. Eine Praxis, die bis zur Auflösung der Akademie durchgehalten wurde. Die Verherrlichung des Königs und seiner Taten jedoch, als gewünschte Themenwahl für die eingereichten Probestücke der angehenden Historienmaler, war Teil der Zweckbestimmung der Akademie. Nicolas Loirs Aufnahmestück von 1633, *Le progrès [sic] de la peinture & de la sculpture sous le regne de Louis XIV* (Abb. 45), ist dafür eines der prägnantesten Beispiele.¹⁵⁴ Das auf den ersten Blick leichthin als Lob der aufnehmenden Institution zu lesende Werk kann als Beleg für eine auf die Spitze getriebene Verschränkung und Zusammenführung ausdifferenzierter Akademiestrukturen und Abhängigkeitsverhältnisse herangezogen werden. Es bezieht sich zunächst auf die Akademiereform, die mit ihren neuen Statuten in diesem Jahr eingeleitet wurde, verweist aber zugleich

¹⁵³ Im 17. Jahrhundert die Kunstakademien von Lyon (gegr. 1670), Reims (1680) und Bordeaux (1690), Nancy (1700), Toulouse erst 1726.

¹⁵⁴ Das unter diesem Titel als *Morceaux de réception* vermerkte Gemälde wurde erst drei Jahre später, im Oktober 1666 als *Allégorie de la fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture* der Akademie präsentiert, eine Titelei, die das Bild zur Feier eines historischen Ereignisses werden läßt und die Akademie als Institution in einem legitimierenden Stiftungsgestus in die Nähe des Regenten rückt.

auf das vom Direktor Le Brun angefertigte Gemälde *La Protection accordée aux beaux-arts* für die Decke der *Grande Galerie* in Versailles von 1663 (Abb. 46), dem Jahr der Entscheidung des Königs, den Künstlern und Gelehrten gegenüber mit regelmäßigen Gratifikationen als *Bienfaiteur* aufzutreten.¹⁵⁵ Die von ihren Genien begleiteten Personifikationen von Malerei und Bildhauerei sind in Dankbarkeit auf das Portrait des Königs (nach einem Modell Mignards) gerichtet.¹⁵⁶ Das Arsenal der Attribute (Maske, Zeichnung und Zirkel) charakterisieren die Malerei als eine auf *Imitatio* und *Inventio* fußende Disziplin, die mit ihrer Schwester von der Zeit entdeckt und ins Licht gerückt wird. Saturn-Chronos legt mit der Ankunft Ludwigs Perfektion und Größe der bildenden Künste frei. Fama hat allen Grund, die Tugend des (gemalten) von Minerva präsentieren Herrschers, dessen Protektion zugleich Demonstration seines „Reichtum“ bedeutet, in die Welt zu künden.

Loirs Allegorie veranschaulicht die Bandbreite der künstlerischen Register – zwischen Antikennachahmung, Altmeisterzitat und Modernismen – fast schon zu didaktisch und entspricht mit den Modi seiner allegorischen Repräsentationskunst ganz allgemein den einem solchen Thema angemessenen Standards. Doch bereits mit den achtziger Jahren des Jahrhunderts, noch zu Lebzeiten Ludwig XIV. gerät die Malerei in die Krise, die zur Auflösung allegorischer Glaubwürdigkeit mit dem Sieg der Kolonisten und der Modernes ab 1700 führen wird. Und schon bei Loir wirkt das Königsportrait als Versatzstück und fremde Zutat, die mehr an den Betrachter gerichtet ist, als glaubwürdig zur *Unité* mit dem Bildpersonal beizutragen. Cesare Ripas Kompendium, das mit seiner französischen Ausgabe von 1636 noch eine verbindliche Grammatik in der Nachfolge Francesco Colonnas und Andrea Alciatis leistete, gerät schon im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts in die Kritik einer Rhetorik der Malerei, die

¹⁵⁵ Le Brun lässt hier die Malerei im Reigen der protegierten Wissenschaften und Künste, mit Minerva, Eloquentia und Urania zusammen mit den Gobelins, der *Académie Française* und dem geplanten *Observatoire* antreten.

¹⁵⁶ Die Darstellung der Erweckung der Künste durch den König allein ist freilich keine Innovation, sondern topischer Bestandteil des in langer Tradition erprobten Herrscherlobs.

kaum mehr verständliche Bilder produziert.¹⁵⁷ So bleibt es mit der gerafften Bildbeschreibung des Akademiesekretärs Guérin, die erst 1690 in seiner Serie der *Explications* wiedergegeben wird, unklar, ob Guérin vor Loirs Bild falsch liest, wenn er die Vertreibung des Irrtums mit der aus seiner Sicht schlangengebkrönten Personifikation identifiziert.¹⁵⁸ Die Kunst der Uneindeutigkeit des Malers verführt zu einer Interpretation, die dem in das Halbdunkel der rauchschwarzen Wolken abtauchenden, vielleicht blinden Irrtum das Attribut der Augenbinde oder aber der Mundbinde zuweist, die ihn als sprachlose, interesselose Anschauung auszeichnet, der jedes verstehende Sehen fremd ist. Noch in Baudouins Ripa-Ausgabe war die Malerei auf die stumme *Imitatio* (der Antike) verpflichtet und überließ der Poesie das Feld der Ansprache, ganz so, wie der Dedicationsstich zu Belloris Viten die Malerei auf das Sehen beschränkt (Abb. 47, 48).¹⁵⁹ Doch schon mit Le Bruns Schüler Claude Audran und

¹⁵⁷ Die in Frankreich besorgte Ausgabe Ripas von Jean Baudouin, die mit der Ausgabe von 1636 nur den ersten Teil der *Iconologia* wiedergibt, war mit den Neuauflagen von 1677 und 1698 die Grundlage eines jeden Malers, wenn es darum ging, für die allegorische Darstellung ein allgemeingültiges Vokabular zu verwenden (*Iconologie: ou explication nouvelle de plusieurs images... de Cesar Ripa moralisées par J. Baudouin*, A Paris: Mathieu Guillemot, 1644). Charles-Alphonse Dufresnoy in seinem *De Arte Graphica* benennt Ripa als unverzichtbares Handbuch für jeden Maler, und Roger de Piles *Cours de peinture par principes*, 1708, der die Allegorie nur dann gelten läßt, wenn sie autorisiert ist (71), gibt Ripa als Quelle an, die in Händen der meisten Maler sei (ebd.). Doch wenn schon Allegorie, dann hat sie eine *Invention allégorique intelligible* zu sein, um dem Verstehen direkt zugänglich zu bleiben (58). Abbé Dubos unterscheidet zwischen allgemeinen, unmittelbar verstehbaren Allegorien, die an jedem Ort Verwendung finden und Allgemeingut geworden sind, und solchen, die vom Künstler zusammengesetzt und erfunden werden (*personnages allégoriques modernes*) um ihre Ideen auszudrücken, „Ils sont des chiffres dont personne n'a la clef“ (*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), Paris 1993, 62f.).

¹⁵⁸ Guérins große Anzahl der *Explications* lassen an die Absicht zur Inventarisierung der Akademiesammlung denken; kunsttheoretisch aufschlußreiche Texte sind seine Beschreibungen nicht.

¹⁵⁹ Baudouin, 1644, II, 182. Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, [Rom] 1672. Die in der heraldischen Funktion positive, auf die

dessen Gemäldependants *L'Histoire, le Temps et la Peinture* und *La Fureur poétique* (Abb. 49)¹⁶⁰ ist völlig fragwürdig, wem die Hoheit intellektueller Reflexion über die Künste zuzusprechen ist.¹⁶¹ Es scheint, die Malerei, deren Mundbinde zum Stirnband gewandelt ist, diktiert der Historia den Grund dafür, warum Chronos, auf dessen lahmen Flügeln nun das Gewicht der Geschichtsschreibung lastet, seine Arbeit bereits getan hat. Wenn die Kunst, gegen alle Tradition der Vereinnahmung durch die schreibende „Zunft“, im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts sprechen gelernt hat, dann sind die *Conférences* als dokumentierter Vollzug des Sprechaktes in der Zeit mit ihren unterschiedlichsten Textarten und durchaus verschiedenen Überzeugungen Brennpunkt akademischen Selbstverständnisses. Bildbeschreibungen zu vorbildlichen Meisterwerken, Künstlerviten, Beiträge zu theoretischen Problemen der Malerei, Dokumentationen der Bildproduktion sind in ihrer Gesamtheit eine alle Komponenten der Institution verbindende Leistung der Versprachlichung.

Weisheit der Regentschaft bezogene Schlange läßt hier die Malerei noch ohne Rede partizipieren. Auch ihrer stummen Arbeit wird lorbeerbekränzter Ruhm zuteil.

¹⁶⁰ Mayence, Musée des Beaux-Arts. Claude Audrans Allegorie *L'Histoire, le Temps et la Peinture* für das *Cabinet des Petits appartements de Dauphin* im Palais des Tuileries erfüllt die Ripasche Bildergrammatik ansonsten und verbildlicht den historischen Anspruch der Kunst. Jean-Baptiste de Champaignes Serie zur Prinzenziehung im Grande chambre nebenan lassen den zukünftigen Regenten als Ludwig-Achill auftreten, der durch Chiron in den Kriegskünsten unterwiesen wird. Das hier noch selbstverständliche Agieren im mythologischen Götterkreis weicht auch mit den fortschrittlicheren Portraits des Königs dem Nebeneinander, dem bloßen Vergleich und der Vermittlung zum Götterhimmel über die historischen Heldentaten zur zeitgenössischen Verbildlichung des modernen Herrschers. Charles Le Bruns Allegorien entsprechen nicht mehr der Integralität der Compendien, vielmehr führt die Freiheit im Umgang mit den nun nicht mehr verbindlichen Codes zu einer Form moderner Historisierung, die ohne Gelehrsamkeit der Anschauung die unmittelbare Erkenntnis überstellt und in nie dagewesener Ausweitung den Fortschritt in der Kombinatorik einer Vielzahl von Wissenssphären darstellt.

¹⁶¹ Der Vorrang des Auges gegenüber der Schrift wird durch den Jesuiten und barocken Bildprogrammatiker Menestrier (*L'art des Emblèmes*, Paris [1662] 1684, z.B. 12f.) beharrlich gegen die Tradition behauptet, da der Geist durch die Augen besser belehrt werde als durch das Wort, weil die direkte Beziehung zur Imagination nachhaltigere Wirkung erziele.

Zugleich greifen die *Conférences* mit ihrer ordnungstiftenden Funktion über die *Académie de peinture et de sculpture* hinaus und lassen sie als Teil des staatlich gelenkten Gefüges der Wissensproduktion sichtbar werden. Die in der Tradition der Kalenderblätter 1676 gestochene Allegorie der *Alliance de Mars et de Minerve ou la Gloire des armes, des sciences et des arts* von Henri Noblin¹⁶² zeigt alle von Ludwig gegründeten Einrichtungen in einem Defilé, das den Willen zu Macht und Fortschritt plakatiert. Neben der *Académie des sciences*, den *Manufactures des Gobelins*,¹⁶³ im Kontext der gesamten Akademienlandschaft wird die *Académie Royale de peinture et de sculpture* durch eine Versammlung ihrer Mitglieder repräsentiert, die vor einem eigens herangeschafften Gemälde mit einer *Conférence* befaßt ist. Die im Vordergrund mit „*Conférence de peinture*“ beschriftete Szene zeigt den Kreis der Professoren-schaft während einer *Séance*, die das zur Debatte stehende Werk auf einer Staffelei (aus der Sammlung des Königs?) diskutiert und mit weiteren Gemälden, aus der Sammlung der Akademie, zweifellos Historien, vergleicht. Die beiden mit Schärpe und Degen Ausgezeichneten, Direktor und Sekretär leiten die Debatte und halten sie schriftlich fest, während die Schüler im benachbarten Kabinett nach dem lebenden Modell zeichnen. Die vernünftige Analyse ihres Metiers und seiner Geschichte, die das Beispiel auf den Prüfstand hebt, garantiert mit der Weitergabe in der Lehre den Künstlern die Aussicht auf *perfectibilité*.

¹⁶² A Paris: chez N. Langlois, rue S. Jacques à la Victoire, 81,5 x 54,3 cm. Abgeb. als Titelvignette in: Jaqueline Lichtenstein und Christian Michel (Hg.): *Les Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Band I: *Les Conférences au temps d'Henri Testelin 1653-1681*, Paris 2005. Den Hinweis auf den Stich der BNF danke ich Jean-Gérald Castex.

¹⁶³ Zur Visite des Königs, die im Falle der Académie des Sciences nicht stattfand, aber durch Henri Testelin und den bekannten Stich Sébastien Leclercs wiedergegeben wurde, und im Falle des Besuches in den Gobelins durch Charles Le Brun verbildlicht wurde, fehlt eine Darstellung für die Kunstakademie.

Wissensgeneratoren

Akademiengeschichte bedarf notwendig der Kontextualisierung. Die Verpflichtung des Regenten auf die Formel des gelehrten Herrschers läßt die Gründung der Akademien als logische Folge der Wissensvermehrung beschreiben. Wenn die Macht des Wissens in der intellektuellen Beherrschung der Ordnungen liegt, ist es nur folgerichtig, wenn zu lehrende Inhalte in eine Systematik gebracht werden wollen. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts war dies nur noch mit der Konzentration auf Teilbereiche des Wissens und der Konzentration auf konkrete Problemlagen möglich. Die Negation universaler Reflexion, die zum Abtrennen der Diskurse führte, generiert ihren Fortschritt unter Auslassungen.¹⁶⁴ Noch zur Zeit der Akademiegründung in Paris war das kunsttheoretische Wissen ein Wissen der gelehrten, mehr philosophisch theologisch als kunstpraktisch ausgerichteten Traktate. Und die Historisierung des Wissens mit Beginn des 18. Jahrhunderts läßt es kaum mehr zu, einen unumstößlichen Kanon von Prinzipien vorzustellen und als Lehre zu vertreten. Die Idee, die Totalität des möglichen Wissens in einer überzeitlichen Ordnung zusammenzufassen mag zwar nachwirken, sie ist letztlich mehr den Ideologien des 16. Jahrhunderts zuzuordnen, deren Mnemotechniken die Hoffnung darauf setzten, selbst noch als Individuum dieses Wissen einholen zu können. Für die Zeit nach der descartschen Desillusionierung ist die Gründung von Akademien notwendige Operationsbasis staatlicher Steuerung, als institutioneller Rahmen der Wissensarchivierung und Wissensweitergabe, eines Wissens, das zwar historisch bedingt, aber als Wissen nicht veraltet.¹⁶⁵ Das Studium funktioniert hier längst nicht mehr ma-

¹⁶⁴ Die bewußte Verengung des Feldes der Erfahrung ist die systematische Konzentration auf das, was sich in der neuen Unübersichtlichkeit voraussichtlich analysieren läßt.

¹⁶⁵ Zum Einfluß der cartesianischen Methode auf Le Brun, die auch in Roger de Piles' *Cours de peinture par principe* von 1708 angemerkt wird, vgl. Julien Philippe: *L'expression des passions & autres Conférences*, Maisonneuve 1994, insbes. 23, 35ff. Zur Vermittlerrolle der Jesuiten vgl. Marc Fumaroli: *L'âge de l'éloquence – Rhétorique et „res literaria“ de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Paris 1980, insbes. „La mise en place des institutions jésuites à Paris“, 247ff. und zur *Imitatio multiplex* 676f. Zum *Chancellor royal* Pierre Séguier, der Athanasius Kircher

gisch und kann auch deshalb nicht als unhintergehbare Weitergabe eines Dogmas wirken. Doch die anatomischen Regelanweisungen zur richtigen Darstellung gelten heute noch immer, wenngleich ihre Kenntnis abhanden gekommen sein mag. Mit der Frage nach den Abhängigkeiten des Typus oder Charakters, den Le Brun in den vorbildlichen Antiken, sei es der Belvedere-Apoll oder Herkules Farnese suchte, hatte die Sternkonstellation längst nichts mehr zu tun. Allenfalls Ludwig XIV. nimmt auf dem Weg zu Macht und Größe das Zentralgestirn in Anspruch.

Wenn sich Künstler nun als Wissenschaftler verstehen, die mehr sind als Handwerker, dann ist dies eine Frage der Kommunikation, und diese ist je schon institutionalisierte Praxis. Dass dieses hier versammelte Wissen nicht *unmittelbar* in der Kunstproduktion ablesbar wird (denn dann wäre der Umweg über die langwierige, theoretische Produktion von Wissen unnötig), hat auch damit zu tun, dass die Umsetzung von Wissen in Technik nicht als Automatismus erfolgt, weder als Beseelung des Künstlergenies, noch durch die Teilhabe am göttlichen Disegno. Die Bescheinigung des richtigen Wissens ist notwendiger kommunikativer Akt.

Doch schon ab 1680 sorgt eine Flut von zirkulierenden, gelehrten Korrespondenzen und Disputationen für ein Aufwachsen der République des Lettres, wie sie in Voltaires *Siècle de Louis XIV* enthusiastisch gefeiert werden wird.¹⁶⁶ Auf Grundlage der Dissertationes entstehen die ge-

studierte und die *Académie française* in seinem *Hôtel* beherbergte, vgl. René Pocard du Cosquer de Kerviler: *Le chancelier Pierre Séguier. Etudes sur sa vie privée, politique et littéraire et sur le groupe académique de ses familiers et commensaux*, Paris 1874. Dem Kunstsammler und Protektor der Wissenschaften wurden Werke aus allen Wissensbereichen gewidmet, so Pascals *Machine arithmétique*, Jacques Dubos' *Philosophe indifférent* 1643, Marin Cureau de La Chambres *Traité de la connoissance des animaux* 1647, die Petraca-Übersetzung *Le Sage resolu contre la fortune* von François de Grenaille 1646, und schließlich nochmals La Chambre, *Les Caracteres des passions. Par le Sr de La Chambre, medecin de Monseigneur le Chancelier*, Paris 1648. 1671 wurde das Marmorportrait Séguiers bei Charles Hérard bestellt, das nach seiner Installation in der *Salle des Antiques* im Louvre der Akademiesammlung übergeben wurde.

¹⁶⁶ *Œuvres historiques*, hg. v. René Pomeau, Paris 1957, 1027. Ein Kommunikationsnetzwerk, wie es durch Mersenne bereits räumliche und zeitliche Grenzen überschritten hatte. Zum Versuch, diese, nach der Renaissance zweite fundamentale Um-

druckten Disputationes, die den Verlauf einer mündlichen Rede suggerieren. Das ist auch Basis der gelehrten Zeitschriften¹⁶⁷ und ihrer Rezensionen auf dem Weg zur journalistischen Wissenweitergabe. Über aktuelle Themen informiert zu sein, heißt über die Dissertationes zu verfügen. Im Blick auf die Genese der *Conférences* als institutionelle Kommunikation kommt jedoch auch der umgekehrten Richtung, der Zusammenziehung von Wissen in der Akademie eine tragende Funktion zu, einer selektiven Engführung der bereits verbreiteten Kenntnisse und des zunehmend verfügbaren Einzelwissens, das besonders über die Amateurs eingeführt wird und auf die konkrete Fragestellung nach ihrer Relevanz für die künstlerische Lehre nutzbar gemacht werden kann. Die *Conférences* sind das Medium, die dieses Wissen kanalisieren. Wenn sie als *Disputatio* angelegt waren, und das waren sie per königlichem Dekret, dann sind sie auch Sache der Logik und mit ihrer Herkunft auf das dialektische, d.h. planvolle Gespräch konzipiert, welches in der Auseinandersetzung von Opponent und Respondent der Wahrheitsfindung dienen soll; nicht der metaphysischen Entdeckung universaler Ordnung, sondern der Wahrheit des Kunsturteils im jeweils konkreten Fall. Die Ausweitung der Diskussion auf die lange Dauer, auf die fortgeführte und ihrer Struktur nach selbstbezügliche Reihe der *Conférences*, impliziert von vornherein den nie abschließbaren Kommunikationsakt, der auf das Fortschreiben des Wissenszugewinns zielt und die Revision von Urteilen ermöglicht. Die *Conférences* sind die Formalisierung der Gesprächsakte, die formaliter als Streitgespräch daherkommen, wenn man so will, eine Wahrheitskontrolle, die das Urteil nicht dem Denken des Einzelnen überlassen kann, son-

wälzung zeitlich zu fixieren (1685-1715), vgl. Paul Hazard: *Die Krise des europäischen Geistes*, Hamburg 1939, der als einer der ersten Autoren auf den fundamentalen Bruch aufmerksam machte. Ferner die einschlägigen Arbeiten von Foucault und Hans Blumenberg: *Die Genesis der kopernikanischen Welt*, 3 Bde, Frankfurt 1981.

¹⁶⁷ Es ist die *Académie Royale des Sciences*, die mit ihrem *Journal des Sçavans* die erste nichtlateinische Zeitschrift publiziert. Studien zum Vergleich der Kommunikationsweisen innerhalb und außerhalb der akademischen Welt stehen noch aus. Vgl. Umberto Eco: *Die Suche nach der vollkommenen Sprache*, München [1993] 1997.

dem der Kontroverse essentiell bedarf.¹⁶⁸ Das Bemühen um den immer neu zu leistenden Konsens, als Übereinkunft auf Zeit, wirkt als institutioneller Stabilisierungsmechanismus. Es mündet im günstigsten Fall in ein vorläufiges *Resumé* (Félibien), eine vorläufige Systematik (Testelin) oder Klassifikation (Le Brun) und bleibt ansonsten auf das Verweissystem der Texte verwiesen (Reécritures, Relectures). Die *Conférences* sind damit Abbild der institutionellen Verhältnisse und zugleich dessen Konstituens.¹⁶⁹ Insbesondere in der Frühzeit der Akademie sind sie aber immer zugleich Teil des herrschaftlichen Ordnungssystems, das sie an die Seite der königlichen Fabrikationsstätten von Repräsentationen stellt. Weitab der alten, scholastisch geprägten Lehrstätten, wengleich auf der Basis ihres diskursiven Knowhows, sind die Akademien Träger der Fortschrittsbemühungen, die immer zugleich Handlung des Regenten sind. Die Abhängigkeiten und Interdependenzen der Institutionen, die durch das Einstellen der Akademie in den Verbund der Akademienlandschaft herbeigeführt wird, ihre politische und wissenschaftliche Einbindung ist

¹⁶⁸ Zum formalisierten Ablauf der akademischen Disputation am Ende des 17. Jahrhunderts – in der Spätform der spanischen Scholastik, die für die spätscholastische Universitätsphilosophie der Neuzeit verbindlich ist – vgl. den durch den Doktorvater Leibnizens und Rektor der Thomasschule in Leipzig, Jacobus Thomasius, gesetzten Standard in den Anweisungen *De processu disputandi*. Ziel der Disputation ist letztlich der in der Auseinandersetzung schließlich gefundene Konsens. Die Anlage auf Kompromißfähigkeit im institutionellen Rahmen ist gruppenkonstitutiv.

¹⁶⁹ Die Verstetigung der Auseinandersetzung als Vergewisserung im Reihenwerk führt in einer Linie zum Periodikum der Fachdisziplin, das erst heute, mit dem Verschwinden der *Gazette des Beaux-Arts* einer nochmaligen raumzeitlichen Diversifikation und zunächst kaum überschaubaren, beliebigen Dauerreflexion im wissenschaftlichen Chatroom weicht. Zur neuzeitlichen Entwicklung vgl. Otto Dann: „Vom *Journal des Sçavans* zur wissenschaftlichen Zeitschrift“, in: Bernard Fabian (Hg.): *Gelehrte Bücher vom Humanismus bis zur Gegenwart*, Wiesbaden 1983, 63ff. sowie ganz allgemein Helmut Zedelmaier / Martin Mulso (Hg.): *Die Praktiken der Gelehrsamkeit in der Frühen Neuzeit*, Tübingen 2001. Man denke an die *Philosophical Transactions* der *Royal Society* (ab 1665), an die *Mémoires d'Académie des Inscriptions* oder etwa die *Miscellanea curiosa* der Leopoldinischen Forschungsgesellschaft. Wenn Künstler Wissenschaftler sein möchten, dann sollen sie kommunizieren. Caylus wird diese Publikationstätigkeit mit der Aufforderung zu den *Annales* der Académie wiederholt einfordern.

Programm. Dabei geht es immer um den Ruhm, der Akademie, der Akademiker und Künstler so gut wie des Staates. Die regelmäßigen Publikationen sowie die Vergabe von Preisaufgaben richten sich zunehmend nach Außen, an die Öffentlichkeit.¹⁷⁰ Dieser Vermittlungsleistung steht im fortgeschrittenen 18. Jahrhundert eine außerakademische Institutionalisierung in der *République des Lettres* zur Seite, die das Bildungsmonopol infrage stellt, auch indem sie neue Strukturen zur Distribution des Wissens entwickelt, etwa in privaten Salons und Sozietäten.¹⁷¹ Hier liest und produziert man selbst die Periodika, Correspondances und Rezensionen, die mit der immensen Zunahme der Buchproduktion um die Mitte des 18. Jahrhunderts und der Zunahme der Lesefähigkeit auch die Adressaten außerhalb der Fachdisziplinen erreichen. Zugleich geht damit ein Sprachwandel einher, der mit dem erneuten Institutionalisierungsschub des 19. Jahrhunderts dann zur Heranbildung nationaler Wissenschaftssprachlichkeit führt, die mit spezialistischen Diskursen ihre allgemeine Verständlichkeit verliert.

Wenngleich nicht als Stilideal, die *Conférences* des 17. Jahrhunderts waren der Absicht nach auf Klarheit und Verständlichkeit angelegt, auch wenn die sehr unterschiedlichen Sprachfähigkeiten der Künstler zu einem disparaten Korpus von Texten führte, den der Sekretär dann anzugleichen hatte. Wesentliche Leistung indessen bleibt die mit den *Conférences* erreichte, fast radikale Neubesinnung der Reflexion über die Künste, die prinzipiell alle Positionen zur Disposition stellt, ob der einzelne Autor dieser Neuordnung folgt oder nicht. Akademie bedeutet hier nicht Implantieren und Fortschreiben einer vorgängigen Tradition sondern „Begründen“ einer neuen Tradition durch Dekonstruktion alter Vorbilder, ohne deren Anrufung sie sich formaliter nicht erfolgreich hätte etablieren können. Diese zunächst paradox anmutende Verschränkung kann aber grundsätzlich für die Disposition des späten 17. Jahrhunderts geltend gemacht werden, wenn die Zentrierung der Lebensverhältnisse unter

¹⁷⁰ Der Begriff der Öffentlichkeit im Sinne der *Opinion du peuple* ist frühestens nach dem Tode von Louis XIV nachweisbar.

¹⁷¹ Vgl. Ulrich Im Hof: *Das gesellige Jahrhundert. Gesellschaft und Gesellschaften im Zeitalter der Aufklärung*, München 1982.

Louis XIV sich mit ihrem Gegenpol koppelt, der Entdeckung einer grundsätzlichen Dezentriertheit des Individuums. Die ‚Verfallenheit‘ des Ich an sich selbst entdeckt sich genau zu dem Zeitpunkt, als das Hofzeremoniell sich in ein komplexes Regelwerk einschreibt.¹⁷² Akademie kann dann ohne Widerspruch als Teil der Repräsentationsmaschinerie Ludwig XIV. beschrieben werden, die zugleich ein Innenleben entwickelt und nach unabhängigen Gesetzmäßigkeiten funktioniert, wenn es um die Verbesserung der Kunst ging. Das unterscheidet die Situation kategorisch von den Vorbildern (der Medicihofhaltung), auch den Vorprägungen der Inszenierung staatlicher Macht, deren Teil die Ordnungen des Wissens sind.

Institutionenmodell Kunstakademie – *Accademia in vivo*

Institutionengeschichte ist nicht bloß eine Geschichte der Institutionen als Geschichte ihrer Orte, Architekturen, ihrer Personen oder Artefakte, weder der Ereignisse im Sinne einer kommunalen Geschichtsschreibung oder Staatsgeschichte anhand der historiographischen Aufzeichnungen. Wenn die Bedeutung der Akademie als Institutionsform ohne Verlust wesentlicher, erkenntnisliefernder Perspektiven anvisiert werden soll, dann wird sie u.a. nur als Erzählung des ‚Dazwischen‘, als Analyse und Schilderung der Geschichte von Semiosen, als Beschreibung der Akademie als handelnder Korpus in Rahmen seines instrumentellen Koordinatensystems gelingen. Die *Conférences* der *Académie Royale* sind dazu ideales Mittel, weil nur hier die Faktoren zusammentreffen und ablesbar werden, die die jeweilige historische Ausprägung *im zeitlichen Wandel* hervortreten lassen. Erst das diskursive Element der *Conférences*, die in der sprachlichen Kommunikation ausgefaltete Reflexion, die von Anbe-

¹⁷² Stierle (wie Anm. 17), 120, macht in der *Querelles des anciens et des modernes* „mehr als ein Streit zwischen Freunden des Altertums und der Moderne“ aus: „So bricht schon am Ende des 17. Jahrhunderts, noch im *siècle classique* selbst, der Konflikt auf zwischen dem Bewußtsein der negativen Anthropologie und dem historisch-technischen Bewußtsein der Funktionäre des neuen, absolutistischen Verwaltungsstaates, ein Konflikt der sich zwischen diesen beiden ‚genuin modernen Positionen‘ aufspannt.“

ginn in historischer Perspektive ausgerichtet ist, läßt die Zielrichtung der Akademiegründung und den weiteren Fortgang der akademischen Arbeit entdecken. Die Grundfrage: ‚als Instrument wozu‘, kann deshalb nur hinreichend beantwortet werden, wenn sich der Fragenkatalog an die *Institution* Akademie immer auf's neue vor historischem Hintergrund modelliert. Dies scheint um so mehr angezeigt, als die Neuschöpfung der Kunstakademie als institutioneller Rahmen der Kunstlehre untrennbar mit den Vorprägungen der literarischen Akademien verbunden ist und die weitere Entwicklung der Institution ohne die wiederholte Rückkoppelung und geschichtliche Selbstbezüglichkeit nicht auszukommen vermag. Das Sprechen über Kunst – Legitimationsapparat der Kunstgeschichte als Disziplin – garantiert die Hoheit des Urteils als Machtdiskurs nur dann, wenn es vor der langen Kette theoretischer Erörterungsversuche bestehen kann und ständig erneut einsetzt.

Akademie als soziales Ordnungsgefüge ist (neben allen akzidentellen Eigenschaften) *kommunikatives Konstrukt* und damit per se instrumentelle Funktion und symbolische Leistung zugleich. „Akademie“ erschöpft sich deshalb nie alleine im Instrumentellen, etwa der Steuerung der Künftlerausbildung, der Propagandafunktion oder technischen Anleitungen zum Erlernen von Fertigkeiten. Doch alle diese Funktionen generieren ‚symbolische Formen‘, die in ein semantisches Rückkoppelungssystem treten, dessen Inhalte in den *Conférences* als Brennpunkt herauszudestillieren möglich sind. Wenn die Geschichte der Akademie als kulturelle Objektivation nur sinnvoll als Zusammenhang von ‚Wandel‘ und ‚Dauer‘ beschrieben werden kann, dann wird die Behauptung *einer* akademischen Doktrin von Anbeginn obsolet. Doch Akademiegeschichte bloß in die Perspektive teleologischer Komplexitätssteigerung bzw. Fortschrittsbeschreibung einzuschreiben, scheint besonders für das Beispiel der Kunstakademie mehrfach problematisch. Zum einen ist es gerade die Fortschrittsthematik, die einerseits wesentliche Motivation der gründenden Instanzen ist. Zum anderen bricht sich am Topos des künstlerischen Fortschritts die Kritik der ‚modernen Opposition‘, die zur Überwindung des sogenannten Akademismus führen soll und der Akademie Rückschritt vorwirft. Und schließlich: Der Disziplin Kunstgeschichte eignet die Problematik einer auf die Kunstgeschichte selbst projizierten Fortschrittsbewegung in besonderem Maße. Umsomehr bedarf die Analyse eines hoch-

auflösenden Fokus', der weder die generelle oder tendenzielle Entwicklung übersieht, noch weniger aber am detaillierten Studium der Einzelfälle vorbeisieht. Eine rein historische, soziologische oder philologische Perspektivierung geht am dynamischen Institutionenmodell vorbei. Gegenstand einer Akademiegeschichte muß es sein, in das soziale Gefüge eingebettete Handlungen, nachdrücklich aber *Kommunikationspraktiken* in eine theoretische Perspektive der dynamischen Entfaltung in der Zeit einzubinden. Es geht hier also um die Akademie als Institutionalisierung dieser Kommunikations- und Handlungsordnungen, z.B. in den *Conférences*; deren Eigenschaft als „Institutionelles“ liegt in der Stabilisierung und im auf Dauer stellen der (zugleich immer symbolischen) Selbstrepräsentation, die versucht, Wiederholbarkeit (Regelkanon) und Erwartbarkeit zu erzeugen. Sie tut dies, nicht etwa indem eine wie gut auch immer begründete Doktrin gesetzt oder die vorgängige verworfen und ersetzt wird, sondern indem ein kollektiver Wissensvorrat formiert wird, dessen Überlieferung in Textform Autorität qua Ausformulierung findet. Die Geschichte der *Conférences* vermag zu zeigen, wie sich dieser Wissenspeicher jeweils neu generiert und als jeweils offenes und prinzipiell neu formierbares Substrat zeitgemäß bleiben kann, ja mit der Praxis der *Conférences* wird dieser Wandel nahezu vorgesehen. Auch wenn die Aufzeichnungen der Procès-verbaux als Selbstsymbolisationen zeremonieller Akte zu lesen sind, der Textstatus der *Conférences* zwischen theoretisch fundiertem Traktat und mehr oder weniger regelmäßiger Aufzeichnung temporär begrenzter Diskussionen fordert ihre Analyse nach relativen und zeitlich bedingten Standpunkten der theoretischen Debatte, die gerade deshalb prinzipiell nicht als Versuch einer umfassenden, unumstößlichen Definition der rechten Lehre interpretiert werden darf.

Nicht zuletzt in den *Conférences* wird sich die Akademie der Geschichtlichkeit ihres eigenen Ordnungsgefüges bewußt. Ihre Analyse hilft damit das Feld zwischen intendierter Stabilität und faktischer Veränderung oder von gewolltem Wandel und sich einstellender Dauer – oder umgekehrt – zu beschreiben. Nur hier läßt sich danach fragen, ob es überhaupt Wandlungen institutioneller Ordnungsprinzipien gibt oder nicht, ob also die Strukturen der Institution heute nicht notwendig die sind, mit denen Akademien schon immer operiert haben.