

REGARDS CROISÉS

Deutsch-französisches Rezensionjournal zur Kunstgeschichte und Ästhetik
Revue franco-allemande de recensions d'histoire de l'art et esthétique

Dossier:

**L'Académie /
Die Akademie**

N° 4, 2015

Regards croisés, No.4, 2015

L'Académie / Die Akademie

Sommaire / Inhalt

- 4 I. Éditorial
- II. Dossier L'Académie / Die Akademie
- 12 Markus A. Castor
Kunstpölitik und akademische Freiheit. Eine Bestandsaufnahme ausgehend von der *Académie Royale de peinture et de sculpture*
- 22 Politique artistique et liberté académique. Un état des lieux à partir du cas de l'Académie Royale de peinture et de sculpture
- 32 Christian Michel
Les académies sont-elles compatibles avec la démocratie ? Les projets de refondation du système des arts durant la Révolution française
- 41 Sind Kunstakademien und Demokratie vereinbar? Die Pläne zu einer Neubegründung des Kunstwesens während der Französischen Revolution
- 52 Ekkehard Mai
Künstlerausbildung – der Blick zurück. Grundlagen und Ansätze im 19. Jahrhundert
- 60 Regard rétrospectif sur la formation de l'artiste. Fondements et prémices au XIX^e siècle
- 69 Axelle Fariat
La situation des académies d'art en Allemagne après 1945
- 82 Die Situation der Akademien in Deutschland nach 1945
- III. Lectures croisées de l'actualité (recensions françaises et allemandes) /
Aktuelle deutsch-französische Lektüre und Rezensionen
- 98 Marianne Bournet-Bacot
Hannah Baader, *Das Selbst im Anderen. Sprachen der Freundschaft und die Kunst des Porträts 1370-1520*, Paderborn : Wilhelm Fink, 2015, 341 pages
- 101 Elisabeth Fritz
Valentine Toutain-Quittelier und Chris Rauseo (Hg.), *Watteau au confluent des arts. Esthétiques de la grâce*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014, 400 Seiten
- 105 Christian Joschke
— Bärbel Hedinger, Michael Diers, Jürgen Müller (dir.), *Max Liebermann. Die Kunstsammlung : Von Rembrandt bis Manet*, Munich : Hirmer, 2013, 315 pages
— *Verlorene Schätze: Die Kunstsammlung von Max Liebermann*, sous la dir. de la Max Liebermann-Gesellschaft Berlin, Berlin : Nicolai Verlag, 2013, 295 pages
- 111 Raphael Rosenberg
Vincent Gille (Hg.), *La cime du rêve. Victor Hugo et le surréalisme*, Ausst.-Kat., Maison de Victor Hugo, Paris: Éditions de Paris Musées, 2013, 2 Bde.: 96 und 240 Seiten

- 114 **Morgane Walter**
Timo Saalman, *Kunstpolitik der Berliner Museen 1919-1959*, Berlin : de Gruyter, 2014, 413 pages
- 118 **Jérôme Bazin**
— Elize Bisanz, Marlene Heidel (dir.), *Bildgespenster. Künstlerische Archive aus der DDR und ihre Rolle heute*, Bielefeld : Transcript, 2014, 416 pages
— Wolfgang Müller, *Subkultur Westberlin 1979-1989*, Hambourg : Philo Fine Arts, 2014, 600 pages
- 121 **Amalia Barboza**
— Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, a. d. Engl. übersetzt von Sophie Renaut, Brüssel: Éditions Zones Sensibles, 2011, 256 Seiten
— Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, a. d. Engl. übersetzt von Pierre Madelin, Brüssel: Éditions Zones sensibles, 2013, 384 Seiten
- 125 **Pierre Bonhomme**
Carolyn Behrmann, Matthias Bruhn und Stefan Trinks (dir.), *Intuition und Institution. Kursbuch Horst Bredekamp*, Berlin : Akademie Verlag, 2012, 286 pages
- 129 **Ann-Cathrin Drews**
Arianna Sforzini, *Michel Foucault. Une pensée du corps*, Paris: PUF, 2014, 153 Seiten
- 133 **Olivier Perrier**
Dietrich Boschung et Julian Jachmann, *Diagrammatik der Architektur*, Munich : Fink Verlag, 2013, 416 pages
- 137 **Gitta Ho**
Thierry-Maxime Lorient (Hg.), *Jean Paul Gaultier au Grand Palais, Ausst.-Kat.*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 2015, 288 Seiten

IV. Projets croisés

- 140 « Une imbrication très spécifique entre la forme, le sens et la pensée »
Regards croisés sur les académies d'art en France et en Allemagne
Les membres de la revue avec Daniele Buetti (artiste enseignant à l'Académie de Münster), Patrick Tosani (artiste enseignant à l'Ensba Paris), Guillaume Le Gall (docteur en histoire de l'art enseignant à l'Université Paris-Sorbonne), Guitemie Maldonado (docteure en histoire de l'art enseignante à l'Ensba Paris) et Tania Vladova (docteure de l'EHESS, enseigne l'esthétique à ESADHaR Rouen)
- 155 **Mentions légales / Impressum**

L'académie d'art semble témoigner d'une actualité ininterrompue. Grâce ou malgré la globalisation, elle continue à permettre le processus d'identification et à offrir tout à la fois un espace de déconstruction de ce qu'elle élabore. Les académies d'art donnent aujourd'hui une tout autre image que celle d'un conservatoire de doctrines momifiées. Jusqu'à l'époque d'interconnexions virtuelles dans laquelle nous vivons, elles demeurent une place de choix pour la formation des artistes. Cela ne tient pas seulement à la claire perception qu'elles ont de la mission qui fut originellement la leur de permettre la pratique et l'acquisition de techniques et la création d'œuvres en général. Entre ralentissement et accélération du travail nécessaire à la production d'œuvres d'art, lieu d'apprentissage et de production, il lui revient de constituer depuis l'origine, et ce jusqu'à aujourd'hui, un centre indispensable de gravité, offrant stabilité au progrès et au développement de l'art, entre conception et innovation : elles rendent possible la *communication* entre éléments hétérogènes, grâce à des conférences, des lectures ou des discussions, mais également entre les œuvres d'art elles-mêmes. Elles créent par là un échange, où confrontation et accord alternent, puisqu'il est de moins en moins pertinent d'en appeler à la démarcation que permettrait un canon, même si s'exerce une sorte de canonisation éphémère. L'Académie illustre par excellence cet espace de pensée, de communication et d'expérimentation. Le renversement de la règle s'opère lui-même suivant un certain ordre, susceptible même de garantir le succès de l'institution. L'institution d'enseignement d'art qui, sur la durée, donne l'impression d'une juxtaposition contradictoire, sert derechef à la transmission des acquis émanant d'une connaissance pratique, conduisant à la réalisation d'œuvres d'art. C'est à ce « think-thank » des arts, tout autant qu'au déploiement de son histoire marquée tour à tour par le rejet et le consensus que le présent numéro de *Regards croisés* est consacré, revue qui se conçoit elle-même comme partie prenante de ce dialogue, à proximité des débats publics et des réflexions institutionnelles portant sur les arts.

Avec la parution de maintenant quatre numéros, les éditeurs et la rédaction se réjouissent que la revue *Regards croisés* ait trouvé sa voilure, aussi bien du côté des institutions qui la soutiennent que de celui de la réalisation qui autorise concrètement un rythme bi-annuel de parution. C'est à cet égard que nous souhaitons remercier particulièrement l'Académie d'art de Münster, pour sa contribution décisive et son soutien sans faille à la bonne marche de la revue. En juin dernier, le projet franco-allemand porté par notre revue a pu être présenté à Paris de manière officielle devant

la communauté des chercheurs et de ceux qui partagent avec eux un intérêt pour ces questions : une autre présentation suivra à Berlin, à l'été 2016. Pour la réalisation de ces deux événements et pour son soutien tout au long des dernières années, toute notre gratitude va aux divers partenaires avec lesquels nous avons pu coopérer, qu'il s'agisse de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, de l'Université Humboldt de Berlin ou du Centre Allemand d'Histoire de l'Art de Paris. Pour l'opportunité qu'elle nous a donné d'obtenir une plateforme parisienne dans la galerie Colbert pour la revue, que l'équipe de l'HiCSA soit également remerciée. Nos remerciements ne s'adressent pas moins à tous les auteur(e)s et traducteur(trice)s qui ont contribué par leur engagement à remplir la tâche que nous nous sommes donnée en définissant notre but, à savoir le questionnement de l'histoire de l'art et de l'esthétique en Allemagne et en France. Notre gratitude va encore aux maisons d'édition qui en France comme en Allemagne et en Suisse ont soutenu notre projet par l'envoi constant d'exemplaires offerts pour la recension de ceux-ci.

La nécessité que défend la revue *Regards croisés* d'un débat franco-allemand en matière d'art s'est d'abord traduite par le choix de deux illustres représentants de la discipline de part et d'autre du Rhin (Daniel Arasse et Stefan Germer). Tous deux se sont révélés être des historiens de l'art dont la fraîcheur parfois « non-académique » a pu enrichir l'étude et dont les travaux sont demeurés trop peu connus dans le pays voisin. Avec le deuxième numéro de la revue consacré au « Gothique », nous avons placés au cœur du dossier un thème traité de manière très hétérogène dans les deux espaces de pensée que forment l'Allemagne et la France, ainsi qu'une notion autant capitale pour l'histoire de la culture que lourde de conséquence : en montrant les différences d'une nation à l'autre, nous avons voulu contribuer à sa compréhension historique. L'époque du Moyen-Âge se trouve être une période faisant l'objet d'une accumulation globale d'images se muant en support d'une projection multimédia de plus en plus chimérique, et ce pour assouvir des besoins sociaux : la garantie qu'offre une analyse scientifique et historique rétrospective constitue un détour peut-être salutaire. Il en est de même pour le phénomène de l'Académie. Contre l'image forgée depuis le début du XVIII^e siècle d'une institution conservatrice, l'Académie se présente plutôt comme un lieu de liberté autorisant le développement de multiples positions, souvent même antagonistes. À la production globalisée d'images à laquelle nous assistons actuellement, que l'on peut interpréter de manière rapide comme ultime dissolution de la tentation émanant de l'État et de ses institutions de détenir le monopole de l'image, fait face la prospérité étonnamment pérenne de cette institution portée par l'État. D'un côté, l'Académie est la source d'un discours réflexif sur l'art et le symbole d'une libération, de l'autre, elle est le repoussoir parfait pour une critique d'art extra-académique et permet l'émergence de modernismes innombrables. Malgré des similitudes entre l'Allemagne et la France, comme le recours aux mêmes modèles académiques historiques, des appellations distinctes témoignent déjà d'une réception et d'une perception différentes des Académies dans les deux aires culturelles. L'étymologie de la notion manifeste une source datant du Moyen-Âge tardif, rarement sans référence à l'École antique des philosophes (*Akadémeia*).

L'usage de termes à l'origine synonymes tels ceux d'Université et d'Académie, la désignation comme École, Académie (qui est aussi l'appellation du dessin de nu au sein de l'institution), Assemblée, Société Savante, ou encore la désignation administrative d'Enseignement Supérieur rend l'histoire manifeste lorsqu'on la compare avec l'expression de Haute École d'Art allemand (*Kunsthochschule*).

Une réflexion sur l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture de Paris s'impose car, fondée au milieu du XVII^e siècle, elle marqua le paysage académique européen (contribution de Markus A. Castor). La fin de cette institution, couplée sans nul doute au pouvoir de l'Ancien régime, et l'importance qu'eut cette fin forment l'objet de la contribution de Christian Michel, qui se consacre à la question de la démocratisation dans le contexte de la refondation de l'Académie comme École Nationale des Beaux-Arts dans le sillage de la Révolution Française. Cela conduit au développement et au florissement des Académies d'art au XIX^e siècle que Ekkehard Mai analyse pour l'espace germanophone. La contribution d'Axelle Fariat, dédiée à la question de la reconstitution des Académies dans l'Allemagne des décennies qui ont suivi la Seconde Guerre mondiale témoigne quant à elle du lien étroit des institutions aux questions politiques et étatiques. Ces contributions rendent décisive la portée de l'Académie jusqu'à aujourd'hui et posent des interrogations essentielles sur son rôle dans le contexte de la démocratisation et de la mondialisation des arts.

La présentation de notre revue à Paris en juin 2015 a été l'occasion de discuter de la situation actuelle avec les artistes Daniele Buetti (Académie d'art de Münster) et Patrick Tosani (Ensba Paris), ainsi qu'avec les enseignants en histoire et théorie de l'art Guillaume Le Gall (Université Paris-Sorbonne), Guitemie Maldonado (Ensba Paris) et Tania Vladova (ESADHaR Rouen, EHESS Paris) et de questionner le rôle politique des académies en Allemagne et en France. Grâce à la publication de la transcription de ces débats dans la section « Projets croisés » du présent numéro, nous avons tenté de faire le lien entre les perspectives à caractère historique et les débats actuels.

Die Konjunktur der Kunstakademie scheint ungebrochen. Sie gibt bei oder trotz aller Globalisierung Anlass zur Identifikation und bietet zugleich Raum für deren Dekonstruktion. Kunstakademien vermitteln heute alles andere als das Bild eines Hortes konservierter Doktrinen. Auch in Zeiten virtueller Vernetzung sind sie weiterhin prädestinierter Ort der Künstlerausbildung. Das liegt nicht allein an der Wahrnehmung ihrer ureigenen Aufgabe, Techniken und das Kunstschaffen überhaupt zu praktizieren und weiterzugeben. Zwischen Ent- und Beschleunigung der Arbeit am Kunstwerk kommt ihr als Ort von Lehre und Produktion etwas zu, das wohl seit ihren Anfängen und bis heute Stabilisierungsanker und notwendiges Gravitationszentrum für den Fortgang und die Entwicklung der Künste zwischen Besinnung und Innovation ist: Es bedarf der *Kommunikation* des Heterogenen, in Konferenzen, Vorlesungen oder Diskussionen aber auch in den Werken selbst, mit-hin, eines Austausches, zwischen Konfrontation und Verständigung, der sich immer weniger auf die Schnittmenge eines Kanons berufen kann und dabei gleichwohl eine Art ephemere Kanonisierung betreibt. Für diesen Denk-, Kommunikations- und Experimentalraum ist die Akademie modellhaft. Und selbst der Regelverstoß folgt einer Systematik, die den Erfolg der Institution zu garantieren vermag. Die auf Dauer gestellte Lehrstätte der Kunst als Streitbares Beieinander dient zuletzt wieder dazu, Fertigkeiten und Kenntnisse des Praktischen zu vermitteln, die zum Schaffen von Werken führt. Diesem „Think-Tank“ der Künste sowie der Geschichte seiner Dialektik zwischen Ablehnung und Zuneigung widmet sich das vorliegende Heft der *Regards croisés* – einer Zeitschrift, die sich selbst als Teil dieses Dialogs versteht, an der Nahstelle von öffentlicher Diskussion und institutionalisiertem Nachdenken über die Künste.

Herausgeber und Redaktion freuen sich, dass nach nunmehr vier Nummern die Zeitschrift *Regards croisés* sowohl zu einem institutionellen als auch arbeitspraktischen Regellaß gefunden hat, das den angestrebten, halbjährlichen Erscheinungsrhythmus ermöglicht. Besonders mit diesem Schwerpunktheft haben wir der Kunstakademie Münster zu danken, die mit Interesse und tatkräftiger Unterstützung das Projekt der Zeitschrift auf den Weg zu bringen geholfen hat. Das deutsch-französische Projekt konnte in diesem Juni in Paris der Forschergemeinde und Interessierten in einer Veranstaltung vorgestellt werden; eine Präsentation in Berlin wird im Sommer 2016 folgen. Für die Realisierung dieser beiden Veranstaltungen sowie für die großzügige Unterstützung in den letzten Jahren danken wir unseren

Kooperationspartnern, der Université Paris I Panthéon-Sorbonne, der Humboldt Universität zu Berlin sowie dem Deutschen Forum für Kunstgeschichte. Für die Bereitwilligkeit, der Zeitschrift im Juni eine Pariser Plattform zu geben, gebührt dem Pariser Institut National d'Histoire de l'Art unser Dank. Dieser richtet sich nicht zuletzt an alle AutorInnen und ÜbersetzerInnen, die sich auch für diese Ausgabe mit großem Engagement unserem Konzept und den Fragen von Kunstgeschichte und Ästhetik in beiden Ländern verschrieben haben. Ebenso danken wir den Verlagen in Frankreich, Deutschland und der Schweiz, die uns großzügig mit Rezensionsexemplaren unterstützt haben.

Die von der Zeitschrift *Regards croisés* angestrebte Beförderung des deutsch-französischen Austausches auf dem Feld der Kunst nahm sich bislang zweier wichtiger Vertreter der Disziplin dies- und jenseits des Rheins (Daniel Arasse und Stefan Germer) an. Beide erwiesen sich als Kunsthistoriker, deren bisweilen auch „unakademische“ Frische das Fach bereichert hat und deren Arbeiten dennoch im jeweiligen Partnerland zu unbekannt geblieben sind. Mit der zweiten Ausgabe zur Gotik stand ein in den Denkräumen beider Nationen so heterogen und kulturgeschichtlich aufgeladener wie historisch folgenreicher Begriff im Zentrum des Dossiers, das im Aufzeigen der nationalen Differenzen zu einem Zugewinn an historischem Verständnis beitragen wollte. In Zeiten einer globalen Vermehrung von Bildern zum Mittelalter, das zunehmend zur multimedialen Projektion einer bedürfniserfüllenden Schimäre mutiert, ist die historisch wissenschaftliche Rückversicherung ein vielleicht heilsamer Exkurs. Ähnliches mag man für das Phänomen der Akademie in Anschlag bringen. Entgegen dem seit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts fabrizierten Bild einer konservativen Lehrstätte zeichnet sich Akademie auch als Freiraum aus, der die Entfaltung vielfältiger, oftmals konträrer Positionen beförderte. Die heutige, globalisierte Bilderproduktion, die man vielleicht voreilig als ultimative Auflösung des staatlich institutionellen Anspruchs auf Bildmonopole lesen mag, steht der erstaunlichen Dauerblüte einer vom Staat getragenen Institution gegenüber. Zum einen ist die Akademie Ursprung eines reflexiven Diskurses über die Kunst und einer Befreiung, zum anderen ist sie Reibungsfolie für die Entstehung einer außerakademischen Kunstkritik und zahlreiche Modernismen. Und trotz aller Gemeinsamkeiten, etwa der Berufung auf die gleichen historischen Akademie-Modelle, zeigt bereits die unterschiedliche Nomenklatur die verschiedenen Ausprägungen und Wahrnehmungen von Akademie in Frankreich und Deutschland an. Die Etymologie der Begriffe verdeutlicht ein spätmittelalterliches Herkommen, das selten ohne Verweis auf die antike Philosophenschule (Akadémeia) auskommt. Der in den Ursprüngen synonyme und kaum jeweils eindeutige Gebrauch von *università* und *accademia*, die Nomenklatur von *École*, *Académie* als *Assemblée* oder Zeichnung, als *Société savante* oder als administrativer Begriff für das *Enseignement supérieure* macht im Vergleich mit der deutschen Kunsthochschule auf ihre Geschichte aufmerksam.

Der Rückblick auf die für die europäische Akademienlandschaft prägende, gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts gegründete Pariser *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* setzt hier ein (Beitrag Markus A. Castor). Das Ende und die Umprägung der siehe S. 12

zweifellos an die Macht gekoppelten Institution des *Ancien Régime* markiert der Beitrag von Christian Michel, der sich der Frage der Demokratisierung im Kontext der Neugründung als *École Nationale des Beaux-Arts* im Zuge der Französischen Revolution widmet. Dies leitet über zur Entwicklung und zur Blüte der Kunstakademien des 19. Jahrhunderts, die Ekkehard Mai für den deutschsprachigen Raum analysiert. Der Beitrag von Axelle Fariat zur Frage der Neukonstitution der Akademien in Deutschland in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg zeugt von der engen Koppelung der Institution an Fragen von Politik und Staatsmacht. Das macht entscheidend ihre Relevanz bis heute aus und wirft grundsätzliche Fragen nach ihrer Rolle im Kontext von Demokratie und Globalisierung auch der Künste auf.

siehe S. 41

siehe S. 52

siehe S. 82

Im Rahmen der Vorstellung unserer Zeitschrift in Paris im Juni 2015 haben wir mit den Künstlern Daniele Buetti (Kunstakademie Münster) und Patrick Tosani (Ensba Paris) sowie den Professorinnen Guitemie Maldonado (Ensba Paris) und Tania Vladova (ESADHaR Rouen, EHESS Paris) über die zeitgenössische Situation wie die politischen Fragestellungen der Akademie in Deutschland und Frankreich diskutiert. Mit dem Abdruck der Transkription dieser Gespräche in den *Projets croisés* der vorliegenden Ausgabe suchen wir den Anschluss der historischen Perspektive an die aktuelle Diskussion.

siehe S. 140

Chapitre / Kapitel II

Dossier :
L'Académie / Die Akademie

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

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

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

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

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

DIE KUNSTAKADEMIE ALS THEMA DER KUNSTGESCHICHTE – DAS PARISER BEISPIEL

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

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

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

EINE NEUE KUNSTGESCHICHTE DER AKADEMIE

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

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

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

GRUNDLAGEN EINER AKADEMIEGESCHICHTE

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

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

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

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

AKADEMIE UND SELBSTVERGEWISSERUNG – SYMPTOM UND KRITIK

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

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

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

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

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

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

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

Politique artistique et liberté académique. Un état des lieux à partir du cas de l'Académie Royale de peinture et de sculpture

L'institution d'une Ecole des Beaux-Arts, créée en conformité avec les idéaux de la Révolution en matière de libéralité et de raison d'Etat, signe certes la fin de l'Académie Royale de peinture et de sculpture de Paris, mais fait perdurer une histoire alternant entre rejet et stimulation. Elle s'inscrit de ce fait dans un champ de forces dans lequel restauration et avant-garde impriment un mouvement de balancier entre expansion et stagnation des institutions. L'histoire de l'art et les sciences historiques n'échappent pas à cette dialectique. À l'intérêt suscité en histoire de l'art par l'académie du tournant du siècle aux modernes classiques, succéda à nouveau une attitude de rejet (Salon des Refusés, Société des Artistes Indépendants, Sécessions)¹. On peut comparer le récent regain d'intérêt et l'attention nouvelle que porte l'histoire de l'art au phénomène des académies, avec les discussions portant sur la postmodernité et la phase de déconstruction qui surviennent après des décennies de virulente critique institutionnelle depuis 1968. Cependant, cette dialectique entre célébration et attaques est plus ancienne que cela. *L'Académie Royale de peinture et de sculpture de Paris* fut en effet de manière répétée la cible de prédilection de jugements tranchés. On voit avec l'histoire de sa réception qu'elle fut régulièrement la victime d'erreurs d'appréciation des traditions, qui sous la critique purement académique, laissent toujours affleurer une critique de l'Absolutisme, qui en fait un jugement avant tout d'ordre politique. Il faut également y lire [ex negativo] une conséquence du succès des académies.

Aucune autre institution n'a aussi profondément marqué la vie artistique européenne de la première époque moderne que *l'Académie Royale de peinture et de sculpture* fondée en 1648, que ce soit en matière de réflexion sur l'art, de jugement de goût, ou de production artistique aux XVII^e et XVIII^e siècles². L'Académie de Paris, refondée d'après le modèle italien, deviendra par la suite le modèle de référence pour toutes les nouvelles créations d'académies en Europe. On ne peut prendre la mesure réelle de son importance, que ce soit pour les artistes, les commanditaires, pour la politique comme pour la société, et *in fine* pour l'art, que si l'on considère d'une part sa constitution interne et d'autre part son origine historique. Si l'« Académie » doit être vue comme étant à l'origine le regroupement institutionnalisé d'une élite savante et comme un lieu concentrant des potentialités créatrices qui ne peuvent

se passer de nouvelles libertés, alors son histoire fait partie des matrices originelles de l'Occident³. Le modèle antique (Athènes, Alexandrie) et le contexte littéraire et philosophique dans lequel il s'ancre, renvoient aussi dans le cas des académies d'art à la problématique débattue depuis la Renaissance de la position sociale et de la stratégie de pouvoir de l'artiste, telle qu'elle s'exprime ensuite en particulier dans le parangon moderne. Cette stabilité proprement étonnante d'une institution qui perdure jusqu'à aujourd'hui, semble indiquer qu'en dépit de la dialectique entre refondations et prises de distance des avant-gardes avec le canon de la formation artistique, elle répond de fait à un besoin fondamental, que ce soit du point de vue de l'artiste, du public ou de la société. C'est sur cet arrière-plan que l'intérêt de spécialité que porte l'histoire de l'art au phénomène des académies d'art, qui fait figure d'exception depuis les débuts de la discipline, doit nous interpeller. Car il devrait faire partie intégrante de notre propre épistémologie.

Bien que l'histoire de l'art se concentre, cela va de soi, plus particulièrement sur la peinture d'histoire, on note dans les dernières décennies un intérêt nouveau pour le phénomène de l'art académique et pour l'ensemble de ses productions⁴. On peut l'observer fort heureusement dans le cadre d'une redécouverte du baroque dans les années 80 du siècle dernier. Et il ne faut pas s'étonner que cela aille de pair avec une préférence marquée pour la peinture, de sorte que perdure un manque d'études d'histoire de l'art consacrées à la sculpture, manque que l'on déplore régulièrement et depuis longtemps déjà⁵. Cela a aussi à voir avec la prédominance moderne de la peinture et la préférence toute aristotélicienne accordée à sa puissance narrative, l'*Ut pictura poesis* permettant à la peinture de montrer patte blanche pour entrer dans la ronde des *artes liberales*. La dimension intrinsèquement langagière des instances académiques, particulièrement tournées vers une réflexion sur leur pratique, ne fit que renforcer la concurrence entre les arts. Mais comment expliquer ce regain d'intérêt pour l'histoire d'une institution que les avant-gardes avaient pourtant étiquetée comme étant un lieu où l'on dispensait un enseignement dogmatique, et donc précisément « académique » ? L'intérêt récemment porté à leur propre histoire par les académies de Munich et de Düsseldorf, à l'occasion de leurs jubilés respectifs, prouve lui aussi l'importance d'une forme institutionnelle pérenne, s'il ne l'affirme pas à nouveau. Et l'histoire de la discipline, si l'on considère son évolution à l'intérieur et à l'extérieur des académies d'art, permet elle aussi d'apporter son éclairage. De par son origine et sa définition, l'académie est en elle-même source de controverses (*disputatio*) et de critiques.

L'ACADÉMIE D'ART EN TANT QUE SUJET DE L'HISTOIRE DE L'ART – L'EXEMPLE DE PARIS

On pourrait s'étonner de ce que les membres de l'Académie aient depuis Jean-Baptiste Colbert, documenté eux-mêmes, quasiment à la manière d'archivistes, l'histoire de leur institution. Le travail et l'évolution de l'Académie ne sont donc pas seulement retranscrits dans une perspective historiographique par les procès-verbaux d'assemblée (soit dix tomes dans l'édition d'Anatole de Montaiglon), les conférences

d'artistes et d'*Amateurs honoraires* (plus de 500 *Conférences* projetées, 388 effectivement tenues), mais avant tout par les secrétaires et les historiographes de l'Académie (Henri Testelin, Nicolas Guérin, Guillet de Saint-Georges), ainsi que quelques amateurs dans leurs notes préparatoires et leurs abrégés, comme ceux du Comte de Caylus.

Le degré variable d'intérêt avec lequel on se consacra au sujet des *Académies Royales* après la dissolution révolutionnaire de la corporation en 1793, fut fonction des aléas de l'histoire politique, d'abord conditionné par l'intérêt restaurateur porté à l'Ancien Régime puis faisant au contraire l'objet d'une mise entre parenthèses républicaine. Ainsi le XIX^e siècle fournit-il une série de sources qui éclairent l'histoire de l'Académie de manière panoramique. L'approche des frères Edmond et Jules de Goncourt⁶, d'abord motivée par un intérêt biographique, livrait une image sociale de l'histoire de l'art et des mœurs⁷. Que ce soit les premières éditions d'Henry Jouin⁸ et d'André Fontaine⁹ d'une sélection de conférences de l'Académie, l'édition des *Vies d'artistes* de Louis Étienne Dussieux¹⁰ ou bien les dix tomes des *Procès-verbaux*¹¹ de l'Académie établis par Anatole de Montaiglon à partir de 1875 : tous les travaux du XIX^e siècle n'en proposaient qu'une vue partielle ou ne se focalisaient que sur un type spécifique de textes¹². L'exploitation des protocoles d'assemblée de l'Académie ne permettait que de reconstituer une histoire factuelle, dont la connaissance isolée recelait le danger de ne forger qu'une image réduite, technocratique de l'Académie¹³. Ceci favorisait *in fine*, et non sous la seule bannière de la critique de l'absolutisme, une vision partielle de l'Académie comme temple supposé du dogmatisme et de la restriction de la liberté artistique, d'autant qu'autour de 1900, la modernité souscrivait au geste de libération antiacadémique¹⁴. Si l'on met de côté les classicismes des décennies de guerres mondiales et le recours qui y est fait à la propagande, ce n'est que dans les dernières décennies du XX^e siècle, donc tardivement, que le regain d'intérêt en histoire de l'art pour le fait académique commença à produire ses effets dans la recherche¹⁵. Les tout premiers travaux allemands ont été reconnus comme insuffisants. *L'histoire de la critique d'art (Geschichte der Kunstkritik)* d'Albert Dresdner (1915), qui passait encore jusque dans les années 70 pour être l'ouvrage de référence de la recherche sur l'Académie, dans un contexte de critique de principe des institutions, constituait progressivement une entrave à une approche plus libre de l'Académie française, la marquant avec emphase du sceau du dogmatisme. De même que l'ouvrage *Academies of Art: Past and Present* (1940) que Nikolaus Pevsner écrivit depuis la perspective de l'exil, ces travaux honorables restent cependant marqués par leur temps et donnent aujourd'hui une image imprécise, sinon biaisée de leur sujet.

UNE NOUVELLE HISTOIRE DE L'ART DE L'ACADÉMIE

Dans les dernières décennies se sont ajoutées un certain nombre de nouvelles publications. Les premières analyses de Christian Michel datent des années 1980 et se consacrent aux manuscrits de ce que l'on nommait les « Conférences », à savoir les exposés de théorie de l'art tenus à l'Académie Royale de peinture et de sculpture, qui se trouvent pour la plupart dans les archives de la bibliothèque de l'École des

Beaux-Arts de Paris. Il n'existait jusqu'alors aucune recension exhaustive, ni même approximative, pas plus que de simple présentation des centaines de conférences tenues par les professeurs et « amateurs honoraires » sur des questions tant théoriques que relatives à la pratique, portant essentiellement sur la peinture d'histoire. Le mérite en revient à Alain Mérot qui publia d'abord un corpus des Conférences les plus importantes en 1996, en renvoyant à leur importance fondamentale sur le plan de l'histoire de l'art (*Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, Paris 1996). Quelques années auparavant à peine, furent publiées les contributions au colloque initié par June E. Hargrove, *The French Academy – Classicism and its Antagonists*¹⁶. La perspective historique transversale soulignait la fonction essentielle des académies pour la pérennité de l'art ; elle mettait cependant d'autant plus en évidence le fait que la majeure partie des discussions effectivement menées à l'époque était encore largement méconnue. En se concentrant de manière systématique sur les premières Conférences correspondant aux débuts de l'Académie – plusieurs fois éditées par André Félibien, et aux dires des Anciens, contaminées par sa plume – on ne produit du discours académique qu'une image de seconde main, pour ainsi dire. Lorsque Jutta Held assigne à raison aux versions de Félibien la fonction de décrire le pouvoir, elle mesure alors la discussion académique à l'aune de l'auto-représentation de l'institution initiée par le pouvoir d'État¹⁷. Stefan Germer étudiait déjà le rôle de Félibien dans son étude *Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV*¹⁸. Et la thèse d'Alexandra Bettag (*Die Kunstpolitik Jean-Baptiste Colberts*, Weimar 1998) s'inscrit dans cet intérêt pour la politique artistique du Grand Siècle, pour laquelle l'Académie était un instrument de pilotage essentiel¹⁹. Mais ce faisant, on n'appréhende qu'un seul aspect, et ne donner à voir la vie académique que sous cette seule perspective nous conduit à manquer la discussion très vivante et parfois polémique des Académiciens.

Si l'on considère le grand nombre de monographies d'artistes de l'époque moderne parues ces derniers temps, en France notamment²⁰, une série de travaux thématiques approche jusqu'à aujourd'hui le débat académique sous les angles les plus divers, qu'il s'agisse des problèmes formels, pratiques ou stylistiques, de questions portant sur les modèles à imiter ou bien sur des thèmes concernant la perpétuation de l'art français en soi : l'étude menée d'un point de vue historique plutôt large sur la théorie de l'art française par Hans Körner, les travaux sur la peinture d'histoire de Thomas W. Gaehtgens, Uwe Fleckner, Thomas Kirchner ou Peter J. Schneemann, l'étude de Dietrich Erben sur la concurrence entre les métropoles que sont Rome et Paris, ou bien le travail de 2008 consacré par Charlotte Guichard aux *Amateurs*, ainsi que la vue d'ensemble offerte par l'ouvrage d'Ekkehard Mai sur les académies d'art du XIX^e siècle²¹. Tous ces livres concernent les caractéristiques qui définissent le siècle sur le plan artistique, à savoir la théorie de l'art et la politique artistique, leurs prémices et leurs conséquences. Manquait jusqu'à il y a peu une étude générale au sujet de l'Académie et de ses mécanismes institutionnels, ainsi que son effet sur l'art. La difficulté à réaliser une telle étude réside dans l'équilibre susceptible d'une part de décrire de manière concrète les détails de l'argumentation, non sans dûment vérifier

leur application aux œuvres, et d'autre part, de donner à comprendre l'instance de l'Académie comme institution dans son entier, avec ses mécanismes et dans son évolution historique.

LES FONDEMENTS D'UNE HISTOIRE DE L'ACADÉMIE

Le projet d'une édition critique rassemblant toutes les Conférences de l'Académie, entamé en 2002, était un travail de longue haleine qui ne pouvait être réalisé qu'au prix de coopérations multiples ; on est enfin parvenu ces dernières années à fournir une base solide à l'analyse du discours académique sur l'art sur près d'un siècle et demi. Cette édition initiée par Thomas W. Gaehtgens, conduite par Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel et ayant abouti en 2015 à la publication de douze volumes²² ne se contente pas de présenter les sources de manière critique, mais permet de replacer la dispute sur l'art dans le cadre d'une histoire de l'Académie qui fournit une base de recherche pour plusieurs décennies. Cette édition permet de réévaluer les apports de l'Académie, mais aussi d'envisager l'art académique sous un jour nouveau.

Le fait que l'École nationale supérieure des beaux-arts (déjà associée en tant que partenaire de l'édition critique des sources), institution ayant succédé à l'Académie Royale, ait lié ce regain d'intérêt à la contemplation des œuvres en exposant en 2009–10 la production académique d'Ancien Régime, vise une approche désormais plus englobante, ciblant la multiplicité des aspects de l'activité de l'Académie. Cette exposition d'œuvres issues de ses propres collections, et donc des collections académiques, portant le titre quelque peu ouvert, sinon trompeur de « l'École de la liberté », s'intéressait aussi à des questions d'ordre administratif et financier, ainsi qu'aux contenus des cours dispensés dans le cadre de l'enseignement général ou encore à l'interaction ou à la coexistence des genres²³.

Le volume *Akademie und/oder Autonomie – Akademische Diskurse vom 16. bis 18. Jahrhundert* de Barbara Marx et Christoph Oliver Meyer, paru la même année, interrogeait le rapport de tension entre liberté académique et contraintes académiques. Il ambitionnait de proposer une phénoménologie des académies européennes balançant entre individualité de l'artiste et histoire des institutions, interrogeant leur rôle en tant que forme symbolique dans l'entrelacs des pouvoirs en matière de politique artistique²⁴. Les questions posées ici au sujet de la libération des contraintes de la « Maîtrise » et de ses règles corporatistes, à l'aide du contre-modèle de l'Académie, avec son habit de pouvoir nouvellement revêtu, trouvent en Allemagne un complément avec l'ensemble des recherches portant sur l'histoire sociale des artistes et avec le contexte du projet ERC de l'Université de Trèves, *Redefining Boundaries: Artistic Training by the Guilds in Central Europe up to the Dissolution of the Holy Roman Empire*.

La mise en scène programmatique de l'Académie de Paris par elle-même arguait dans les premières années de sa fondation du fait que seul le débat théorique sur l'art qu'elle proposait pouvait prétendre valoir comme science et que l'Académie devait se démarquer de la « Maîtrise », qui se cantonnait à une dimension uniquement

pratique et était régie par des critères extra-artistiques²⁵. Aujourd'hui encore, on éprouve de la fascination devant le fait que la création, la réflexion et la politique artistiques se retrouvent pour ainsi dire réunies dans un même espace discursif. Ce n'est qu'avec le XVIII^e siècle, à compter de la Régence, avec ses cercles de débats extra-académiques et ses journaux, que se développe une réflexion sur l'art, en particulier sous forme écrite (!), mettant en cause les positions internes à l'Académie et se muant dans la seconde moitié du siècle en une critique politique de plus en plus prononcée de l'institution elle-même. Son évolution vers la critique d'art semble cependant déjà être en germe dans la réflexion que l'institution porte sur elle-même. Mais en dépit de toutes les nouvelles approches critiques, il manquait jusqu'à présent une présentation générale et un tant soit peu complète de l'institution et de son histoire se basant sur les faits. Gudrun Valerius l'a entreprise en 2010 pour un public germanophone avec son ouvrage *Académie Royale de Peinture et de Sculpture 1648–1793. Geschichte. Organisation. Mitglieder*²⁶. Avec sa connaissance approfondie des sources, la monographie de 2012 de Christian Michel, *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1648–1793)* va plus loin qu'une simple histoire de l'Académie et interroge l'institution sous de multiples aspects. Outre sa portée pour l'évolution du discours sur l'art et de la critique, l'ouvrage analyse également le statut social de l'artiste, les missions de l'Académie dans le cadre de la représentation de l'État, ou bien son rôle pour le système européen des Académies, tout du moins en esquisse-t-il l'analyse²⁷. Cette somme incite à une vision plus globale, qui replacerait par exemple l'Académie d'art dans le contexte du paysage des académies de Paris (Académie française, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, des Sciences, de la Musique, de l'Architecture), ou bien qui prendrait en compte son origine et ses répercussions (sur les académies italiennes, voire les autres créations d'académies dans les pays européens). L'état de la recherche actuel sur l'académie française, incluant les études sur l'Académie de France à Rome, doit nous inviter à étendre les questions posées au réseau des académies de province, comme par exemple les académies de Toulouse, Lyon, Bordeaux ou Marseille, dirigées depuis Paris et rarement autonomes. Il existe certes des études de cas pour certaines d'entre elles²⁸, il manque cependant un tableau un tant soit peu complet du réseau que constitue le paysage des académies européennes. Si l'Académie de Vienne, une académie privée fondée par le peintre de cour Peter Strudel en 1692, est encore tributaire du modèle romain de l'*Accademia di San Luca*, avant d'être transformée en 1705 sous Joseph I^{er} en une école d'art impériale qui aboutit en 1725 à la *Königlich Kaiserliche Hofakademie der Maler, Bildhauer und Baukunst*, elle apparaît au début d'une longue série de fondations d'académies émaillant le XVIII^e siècle dans toute l'Europe et doit encore affronter la concurrence avec les intégrations et adaptations du modèle français qui ont fondamentalement encore cours aujourd'hui²⁹.

ACADÉMIE ET AFFIRMATION DE SOI – SYMPTÔME ET CRITIQUE

On peut lire ce regain d'intérêt actuel pour le fait académique, ce regard porté sur l'histoire académique respective, que ce soit à Düsseldorf, Berlin ou Munich, comme

une pétition de principe³⁰. Interpréter la tentative des académies de rendre compte de manière exhaustive de leur propre histoire comme un simple geste symbolique réservé à l'occasion de leur jubilé ne suffit pas. Les nombreux travaux de Walter Grasskamp, Birgit Jooss, Christian Fuhrmeister entre autres, sur l'Académie de Munich témoignent d'un intérêt plus large, qui lie compréhension des faits historiques et réflexion sur le lieu actuel d'implantation³².

Le travail actuel des historiens d'art au sujet des académies peut aussi en grande partie être considéré comme un prolongement des recherches sur les cabinets de curiosité, sur l'histoire des collections et des musées. La renaissance du fait académique (aussi bien dans la recherche que dans la création artistique elle-même) tient peut-être à la conclusion que l'on peut aussi tirer des travaux précédemment cités : on constate combien peu l'art se soumet à la vision qu'en donne la représentation d'une succession de jalons ou qu'en offre une évolution linéaire. La prise de distance croissante entre artiste et critique, leurs intérêts divergents et l'emploi différent qu'ils font respectivement du langage, les rendant souvent si inconciliables, s'annoncent cependant déjà dans les débats de l'Académie du XVIII^e siècle.

Le nouveau regard porté sur les académies et leur histoire ne signifie pas que l'on se détourne de la réflexion théorique, bien au contraire. L'académie est en elle-même le lieu idéal du dialogue. Si le fait académique – même après avoir subi des réformes émanant de l'extérieur et notamment en fonction de l'évolution du terrain politique – doit être interrogé aujourd'hui pour lui-même, le dialogue académique ne doit pas se dérober à la critique du fait langagier académique en particulier. Le discours sur l'art, parlé ou écrit, semble toujours obéir au besoin irrépressible qu'éprouve le sujet d'une formulation auto-poïétique et d'une affirmation de soi (à l'exemple de Félibien), dont les causes véritables n'apparaissent clairement qu'*a posteriori*. Cela a aussi à voir depuis les débuts des académies avec l'absence d'une méthode (académique donc) qui soit définie de manière canonique et avérée. Ce caractère expérimental toutefois, cette obligation nécessairement déconstructiviste peut-être, ne peut passer que par la recherche récurrente de points de repère au sein d'un paysage offrant une régulation qui restreint les libertés en les définissant selon des critères extra-artistiques. Elle menace cependant de s'affranchir trop promptement de la tradition (au sens de transmission), de l'art comme artefact et des faits historiques, une configuration qui valut déjà au cours du XVIII^e siècle aux peintres de l'Académie de Paris d'entrer en conflit avec les représentants de la critique d'art non académique. La réflexion et la reformulation des choses, en particulier dans les espaces discursifs de ces centres d'innovations académiques, sont simultanément un devoir constant et une source d'insécurité. Le fait que l'histoire de l'art et l'esthétique, en tant que discipline philosophique, aient constitué deux traditions historiques séparées n'est pas le fruit du hasard et prend sa source dès l'époque moderne. Cela vaut aussi pour l'apparition et la prolifération de la littérature d'art qui fut étudiée à l'aune de ses protagonistes les plus célèbres (Denis Diderot, Johann Gottfried Herder), de manière plus ou moins exhaustive. Ce travail de réflexion interne à l'académie sur les arts, ainsi mis de plus en plus clairement en évidence, constitue l'arrière-plan sur lequel on peut lire les

distances et les interactions voulues entre différents types de textes, d'espaces de pensée et de formes de dialogues selon leur évolution historique. L'Académie Royale de peinture et de sculpture, rayonnant à l'échelle de l'Europe tout entière, donne à ce projet le point de départ le plus fécond que l'on puisse imaginer. L'art et ses conditions de production courent toujours le risque de se voir régulés selon des critères extra-artistiques, que ce soit par des instances de contrôle économique ou bien par des mécanismes stratégiques d'asservissement, que ce soit par les règles d'usage relatives au marché en vigueur dans le paysage des galeries et des musées, ou bien en ce qui concerne l'écriture sur l'art, sous la forme d'une censure déguisée en simple recension. L'expertise scientifique et les œuvres d'art sont transformées en valeurs. Lorsque ce sont les potentialités de l'art qui sont en jeu, il y a beaucoup d'intérêts et de techniques qui menacent la liberté de son exercice. Cela a toujours eu cours. De ce point de vue, il revient à l'histoire des académies d'art une pertinence toute particulière. En tant qu'institution, à la fois laboratoire expérimental et sanctuaire, l'académie est le lieu tout désigné pour garantir ces libertés.

¹ Voir Elisabeth Mylarch, *Akademiekritik und moderne Kunstbewegung in Deutschland um 1900. Zum Verständnis der ideengeschichtlichen, kulturideologischen und kunstmarktpolitischen Implikationen*, Francfort-sur-le-Main : Peter Lang, 1994, ainsi que Dominique Lobstein, *Dictionnaire des Indépendants*, préface de Serge Lemoine, Dijon : Échelle de Jacob, 2003 et Jean Monneret, *Catalogue raisonné du Salon des Indépendants 1884-2000 – les Indépendants dans l'histoire de l'art*, Paris, 2000. La Société des Artistes Indépendants existe encore aujourd'hui en France.

² Le « modèle italien », en particulier le modèle de l'Académie de Florence et encore plus de celle de Rome, resta pertinent aussi pour des cours moins prestigieuses, comme lorsqu'à Gotha, Friedrich Wilhelm Döll, de retour d'Italie, fonda en 1787 une académie de dessin inspirée du modèle italien.

³ Sur le phénomène des académies depuis la Renaissance, et leur histoire inspirée de l'esprit platonicien, voir Daniel-Odon Hurel et Gérard Laudin (éds.), *Académies et Sociétés savantes en Europe (1650-1800)*, Paris : Honoré Champion, 2000 ; Frances A. Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century*, Londres : Warburg Institute, 1947, ainsi que pour les provinces françaises : Daniel Roche, *Le siècle des Lumières en province – Académies et académiciens provinciaux (1680-1789)*, Paris : Editions de l'EHESS, 1978. Pour une présentation synoptique, voir Gérard Michaux, « Naissance et développement des académies en France aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans *Mémoires de l'Académie nationale de Metz*, Metz : Académie nationale, 2007, p. 73-86. Pour l'espace germanophone : Klaus Garber et Heinz Wismann (éds.), *Europäische Sozietätsbewegung und demokratische Tradition. Die europäischen Akademien der Frühen Neuzeit zwischen Frührenaissance und Spätaufklärung*, Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1996.

⁴ Comme exceptions dignes d'intérêt, on peut citer : Ursula Ströbele, *Die Bildhaueraufnahmestücke der Académie Royale de Peinture et de Sculpture in Paris 1700-1730*, Petersberg : Michael Imhof Verlag, 2012, et en ce qui concerne le dessin : Ulrich Leben, *L'école royale gratuite de dessin de Paris (1767-1815)*, Saint-Rémy-en-l'Éau : Monelle Hayot, 2004.

⁵ Le sujet de la sculpture continua à faire figure d'exception. Sur le contexte des académies, voir Martina Hansmann, « La preuve de l'excellence – les antécédents italiens du morceau de réception », dans Jean Galard et Matthias Waschek (éds.), *Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre?*, Paris : Gallimard, 2000, p. 155-195.

⁶ Edmond et Jules de Goncourt, *L'Art au XVIII^e siècle, à partir de 1859*.

⁷ Voir l'ouvrage récent : Pamela Warner, *Word and Image in the Art Criticism of the Goncourt Brothers*, Newark : University of Delaware, 2004.

⁸ En tant que Secrétaire de l'École nationale supérieure des beaux-arts, voir entre autres : *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Paris : A. Quantin, 1883.

⁹ Entre autres : *Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture d'après les manuscrits des archives de l'École des beaux-arts*, Paris : A. Fontemoing, 1903.

¹⁰ *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris : J.-B. Dumoulin, 1854.

- ¹¹ *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793*, Paris : J. Baur, 1875-1892. L'édition de Nicolas Guérin, *Descriptions de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, 1893.
- ¹² Avec un intérêt documentaire similaire et au mérite certain pour l'Académie de France à Rome, fondée en 1666 : Albert Lecoy de La Marche, *L'Académie de France à Rome: correspondance inédite de ses directeurs, précédée d'une étude historique*, Paris, 1874.
- ¹³ Voir Linda Walsh, « Charles Le Brun, "art dictator of France" », dans Colin Cunningham et Gill Perry (éds.), *Academies, Museums and Canons of Art*, New Haven : Yale University Press, 1999, p. 86-123.
- ¹⁴ Par comparaison avec les académies déjà liées en Italie au pouvoir du prince, le licenciement des artistes dans une corporation qui s'organise en partie elle-même comme c'est le cas pour l'Académie de Paris, constitue en effet un gain en matière de liberté. Au scénario d'une incorporation princière succède avec une grande régularité la fondation par une alliance d'artistes d'ordre privé ; voir Markus A. Castor, « Die Konferenzen der Académie Royale de Peinture et de Sculpture und die Autonomie der Kunst – Kunstdialog als Agens historischer Entwicklung », dans Barbara Marx et Christoph Oliver Mayer (éds.), *Akademien und/oder Autonomie. Akademische Diskurse vom 16. bis 18. Jahrhundert*, Francfort-sur-le-Main : Peter Lang, 2009, p. 141-236.
- ¹⁵ On entend par là la période suivant les projets ambitionnant de faire entrer la compréhension de l'art dans le domaine de la vie quotidienne, par exemple celle des ouvriers ou bien sous la forme d'académies d'amateurs (Bazon Brock, Documenta 13).
- ¹⁶ June E. Hargrove (éd.), *The French Academy – Classicism and its Antagonists*, Newark : University of Delaware Press, 1990, avec des contributions d'Antoine Schnapper, Jacques Thuillier, Paul Duro (et al.) ; voir aussi Paul Duro, *The Academy and the Limits of Painting in Seventeenth-Century France*, Cambridge : University Press, 1997 ainsi que Anton W. Boschloo, *Academies of Art between Renaissance and Romanticism*, s'Gravenhage : SDU Uitgeverij, 1989.
- ¹⁷ Jutta Held, *Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat*, Berlin : Dietrich Reimer Verlag, 2001.
- ¹⁸ Stefan Germer, *Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV.*, Munich : Wilhelm Fink, 1997. Voir Thomas Kirchner, « Stefan Germer und das 17. Jahrhundert », dans *Regards croisés*, n° 3, mai 2015, p. 24-29, <http://www.revue-regards-croises.org/> [consulté le 08.07.2015].
- ¹⁹ Les travaux qui ont vu le jour dans les universités françaises ne sont malheureusement pour la plupart pas faciles d'accès, comme par ex. la thèse de Sylvain Bedard, *Les académies dans l'art français au XVIII^e siècle, 1630-1720*, thèse de doctorat, Univ. Paris IV, sous la dir. d'Antoine Schnapper, Paris, 1999.
- ²⁰ L'un des travaux les plus récents qui approche l'Académie au plus près : Bénédicte Gady, *L'ascension de Charles Le Brun: liens sociaux et production artistique*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010.
- ²¹ Hans Körner, *Auf der Suche nach der wahren Einheit*, Munich : Wilhelm Fink, 1988 ; Thomas W. Gaehtgens et Uwe Fleckner, *Historienmalerei*, Berlin : Reimer, 1996 ; Thomas Kirchner, *Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, Munich : Wilhelm Fink, 2002 (fr.: *Le héros épique. Peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVII^e siècle*, Passages/Passagen, t. 20, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2008) ; Peter J. Schneemann, *Geschichte als Vorbild – Die Modelle der französischen Historienmalerei 1747-1789*, Berlin : Akademie Verlag, 1994 ; Dietrich Erben, *Paris und Rom. Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV.*, Berlin : Akademie Verlag, 2004 ; Charlotte Guichard, *Les amateurs d'Art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel : Champ Vallon, 2008 ; Ekkehard Mai, *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde*, Cologne : Böhlau Verlag, 2010.
- ²² Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (dir.), *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, t. I à VI, 12 vol., Paris, 2006-2015, financé par la Fondation Gerda Henkel de Düsseldorf comme projet de recherche au DFK et dont l'impression est soutenue par l'Académie des Beaux-Arts de Paris.
- ²³ Anne-Marie Garcia et Emmanuel Schwartz (éds.), *L'École de la liberté – Être artiste à Paris 1648-1817*, Paris : ENSBA, 2009. Voir aussi Emmanuel Schwartz, *Les sculptures de l'école des beaux-arts de Paris*, Paris : ENSBA, 2003.
- ²⁴ Barbara Marx et Christoph O. Meyer (éds.), *Akademie und/oder Autonomie – Akademische Diskurse vom 16. bis 18. Jahrhundert*, Francfort-sur-le-Main : Peter Lang, 2009. En 1989 déjà, Cathrin Klingsöhr s'était consacrée à la collection de l'Académie en s'appuyant sur l'abrégé de Nicolas Guérin : « Die Kunstsammlung der Académie Royale de Peinture et de Sculpture in Paris », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49, 1989, p. 556-578.

²⁵ Au sujet de la discussion sur la version corporatiste de l'Académie comme contre-modèle, voir Gerrit Walczak, « Altar gegen Altar : Aufstieg und Ende der Pariser Académie de Saint-Luc », dans *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 37, 2010, p. 219-264.

²⁶ Gudrun Valerius, *Académie Royale de Peinture et de Sculpture 1648-1793. Geschichte. Organisation. Mitglieder*, Norderstedt, 2010.

²⁷ Christian Michel, *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1648-1793). La naissance de l'École française*, Genève : Droz, 2012.

²⁸ Voir Marjorie Guillin, « L'anéantissement des arts en province » ? *L'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse au XVIIIe siècle (1751-1793)*, thèse de doctorat d'Histoire de l'Art, Université Toulouse 2 – le Mirail, sous la direction de Pascal Julien et de Fabienne Sartre, Toulouse, 2013 ; voir aussi, Claude Bédard, *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid (1744-1808)*, Toulouse : Le Mirail, 1974.

²⁹ À côté de Vienne, nous ne citerons ici que les principales : la *Preußische Akademie der Künste*, fondée en 1694 par Frédéric I^{er} et s'inspirant des modèles de Rome et de Paris ; l'*Académie Royale des Beaux-arts de Bruxelles*, issue en 1768 de l'alliance des Anciens de 1711 ; l'école de formation de Stockholm inspirée du modèle français, qui fut d'abord une académie de dessin fondée par Carl Gustav Tessin en 1735, avant d'être consacrée en 1773 par Gustave III sous le nom de *Kongl. målare- och bildhuggareakademien* ; la *Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando*, fondée en 1752 sous Ferdinand VI à Madrid ; l'Académie danoise fondée en 1754 sous le nom de *Det Kongelige Danske Skildre-, Billedhugger- og Bygnings-Academie i Kiøbenhavn* ; l'*Academia de Bella Artes de Santa Bárbara*, fondée en 1759, rebaptisée en 1768 *Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos* ; la *Kaiserliche Kunstakademie* fondée en 1757 et implantée en 1764 à Saint-Petersbourg par Catherine la Grande ; la *Allgemeine Kunst-Akademie der Malerei, Bildhauer-Kunst, Kupferstecher- und Baukunst* fondée sous Frédéric Christian de Saxe en 1764, ayant eu pour premier directeur l'ancien élève de Lemoyne, Charles Hutin ; ainsi que la *Royal Academy of Arts* fondée en 1768 par Georges III.

³⁰ Cela va de pair avec les questions portant sur les différents types de formation des artistes, mais aussi avec les travaux les plus récents sur des académies privées. Voir Nikolaus Gerhart, Walter Grasskamp et Florian Matzner (éds.), *200 Jahre Kunstakademie München*, Munich : Hirmer Verlag, 2008 ; Wolfgang Ruppert, *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1998, ainsi que : France Nerlich et Bénédicte Savoy (éds.), *Pariser Lehrjahre – Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt*, t. 1 : 1793-1843, Berlin : De Gruyter, 2013.

³¹ Voir Kunstakademie de Düsseldorf (éd.), *Die Geschichte der Kunstakademie Düsseldorf seit 1945*, Berlin, 2014 ; Hans Gerhard Hannesen, *Die Akademie der Künste in Berlin. Facetten einer 300jährigen Geschichte*, Berlin : Deutscher Kunstverlag, 2005 ; 1696-1996. *Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen – 300 Jahre Akademie der Künste*, cat. d'expo. Berlin, Hochschule der Künste, Berlin : Henschel Verlag, 1996 ; *Académie des Beaux-Arts de Bruxelles – 275 ans d'enseignement*, Musée Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, Bruxelles : Crédit Communal, 1987 et de manière très précoce, bien que sur une période amputée d'un siècle : *Zweihundert Jahre Hochschule für Bildende Künste 1764-1964*, cat. d'expo Albertinum de Dresde, Dresde : Staatliche Kunstsammlungen, 1964. Nous ne pouvons pas détailler ici plus avant les nombreuses fondations, comme celles des académies ou écoles de Karlsruhe ou de Francfort.

³² Voir par contraste les mélanges offerts pour le centenaire d'Eugen von Stieler (*Die königliche Akademie der bildenden Künste zu München*, Munich : Bruckmann, 1909) : les travaux de Nikolaus Gerhart, Walter Grasskamp, Florian Matzner (éds.), *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste*, op. cit. ; Christian Fuhrmeister et Birgit Jooss (éds.), *Isar/Athen. Griechische Künstler in München – Deutsche Künstler in Griechenland*, Munich : Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 2008 ; Ibid., *Nationale Identitäten – Internationale Avantgarde. München als europäisches Zentrum der Künstlerausbildung*, Cologne, 2006, [en ligne] *Zeitenblicke. Online Journal Geschichtswissenschaft* 5 (2006), H. 2 ; Wolfgang Kehr, *Die Akademie der Bildenden Künste, Kreuzpunkt europäischer Kultur*, Munich : Akademie der bildenden Künste 1990 ; Thomas Zacharias, *Tradition und Widerspruch – 175 Jahre Kunstakademie München*, Munich : Akademie der bildenden Künste, 1985 ; Birgit Angerer, *Kunstakademie zwischen Aufklärung und Romantik*, Munich : Stadtarchiv, 1984 et en particulier le travail méritant consacré aux sources par Birgit Jooss, *Die digitale Edition der Matrikelbücher der Akademie der Bildenden Künste, Schriften des Instituts für Dokumentologie und Editorik*, t. 4, Norderstedt, 2010.

Les académies sont-elles compatibles avec la démocratie ? Les projets de refondation du système des arts durant la Révolution française

Réfléchir sur les académies et leur importance implique aussi de s'interroger sur les critiques qu'elles ont suscitées et sur les modalités de leur effacement ou même de leur disparition. Une des disparitions les mieux documentées, qui pourrait être plus complètement étudiée¹, est celle de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture. Celle-ci est l'objet d'attaques virulentes qui commencent dès l'automne 1789 et se prolongent jusqu'à sa suppression par la Convention en août 1793. Plusieurs de ces critiques et ces attaques viennent de l'intérieur de l'institution et ont été formulées par certains de ses membres désireux d'une réforme plus ou moins radicale, d'autres provinrent de l'extérieur et furent portées, soit par des artistes, soit par des hommes politiques. Non moins intéressantes sont les nombreuses réponses et apologies qui ont été publiées. La plupart de ces textes ont été conservés ; beaucoup ont été alors imprimés, et les manuscrits de nombreux autres existent encore. Un projet, soutenu par le Fonds national suisse de la Recherche, a été lancé pour les rendre disponibles ; leur mise en ligne, probablement au printemps 2016, sera suivie par un colloque et une publication². Ces textes apprennent beaucoup sur le phénomène académique d'Ancien Régime, ses enjeux, ses ambitions et ses limites. Il n'est pas question de revenir dans ces pages sur les querelles de personnes, les ambitions personnelles, ni même sur les prises de positions politiques des différents protagonistes qui, bien sûr, sont entrées en compte, mais d'éclairer, autour de quelques points qui ont suscité des discussions, les difficultés à penser le statut des artistes en un temps où le principe d'égalité des droits, voire d'égalité des hommes, est affirmé comme fondement de la réorganisation de la France.

En filigrane de bien des débats, on trouve l'opposition majeure entre ceux qui considéraient que l'académie devait rester royale et ceux qui désiraient qu'elle ne dépendît plus du roi, mais de la nation³. Le second clan sut mieux manœuvrer et l'emporta dès l'automne 1790, date à laquelle l'Assemblée nationale confirma que l'académie devait lui présenter de nouveaux statuts. Pendant huit mois, tous ceux que le système des arts intéressait rédigèrent des textes qui, pour la plupart, essayaient de penser une institution qui ne serait plus royale.

Une académie royale, telle qu'elle existait dans la plupart des pays d'Europe, dépendait d'un protecteur qui contrôlait, parfois de près, souvent avec une certaine

distance, son activité, son recrutement et pouvait chercher à lui donner une orientation. Si en France, l'intervention directe du Surintendant ou du Directeur des Bâtiments n'a été contraignante qu'à certains moments de l'histoire de l'Académie, cette dernière restait implicitement au service de la monarchie qui la finançait. Cela ne signifie pas que ses membres furent individuellement amenés à travailler pour la couronne – les académiciens qui n'ont jamais reçu de commande sont beaucoup plus nombreux que ceux qui ont produit des œuvres destinées au souverain –, mais qu'il leur était demandé de témoigner par la qualité de leur production de la supériorité du royaume en Europe. L'Académie royale de Peinture et de Sculpture devenait l'incarnation de l'École française. Elle se distinguait des autres académies par une plus grande liberté de recrutement : le nombre de ses membres était illimité et – en principe – ses choix n'étaient pas contrôlés par le pouvoir. Elle était parvenue à persuader le plus grand nombre qu'elle réunissait non pas l'élite des artistes, mais la totalité des peintres, sculpteurs et graveurs auxquels on pouvait assigner le qualificatif d'artiste. Être hors de l'académie signifiait, à la fin de l'Ancien Régime, que l'on était un simple artisan, ou que l'on travaillait en sous-ordre pour un académicien, alors qu'il était possible d'être considéré comme un grand écrivain ou un grand poète sans avoir été reçu à l'Académie française. Était-il légitime, avec la remise en cause des corps qui structuraient la France monarchique, qu'un groupe de peintres, de sculpteurs et de graveurs déterminât le statut d'un nouveau venu et puisse lui interdire tout accès au public ? En effet l'académie avait obtenu, sous le règne de Louis XVI, le monopole de l'exposition des œuvres, rendant impossible tout processus d'appel de ses jugements.

Au sein même de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture existait une structure hiérarchique. Le pouvoir était détenu par une quarantaine d'officiers inamovibles qui seuls avaient le droit de vote et même, à partir de 1777, le droit de parole. C'est à eux que revenaient les charges rémunérées et la majorité des commandes. Sans que ce fût une obligation statutaire, le titre de directeur de l'Académie était décerné au Premier peintre du roi qui, dans bien des cas, avait servi d'intermédiaire entre l'administration monarchique et ses confrères, proposant les noms de ceux qui pouvaient recevoir les grâces destinées à des peintres et des sculpteurs (commandes, logements, ateliers, pensions...). Si la réalité était parfois plus nuancée, la structure du monde artistique reposait sur une hiérarchie : le roi donnait des ordres à son Directeur des Bâtiments, lequel consultait le Premier peintre, qui proposait une répartition des grâces et des faveurs, en tenant compte de la place de chacun dans la hiérarchie académique.

Ce qui était beaucoup moins clair, c'est ce que devait être une académie dépendant de la nation et non du roi. La nation ne reconnaît que des individus, elle a dissout les corps intermédiaires, faisant disparaître comme ordres la noblesse et le clergé, désormais soumis à la loi commune, supprimant les parlements, remplacés par des juges élus ; elle a mis fin au régime des corporations par le décret d'Allarde le 17 mars 1791 et la loi Le Chapelier du 14 juin de la même année. Le pouvoir est partagé, inégalement, entre la nation et le roi, jusqu'à la déposition de ce dernier en août 1792. Y avait-il encore un sens à ce que l'Académie conserve ses propres règlements,

que ses officiers soient seuls juges de l'admission de nouveaux membres, que seuls ces derniers puissent exposer leurs œuvres en public quand « la libre communication des pensées et des opinions est un des droits les plus précieux de l'Homme⁴ » ? Pouvait-on admettre que seuls les académiciens reçoivent des commandes, obtiennent des logements, des pensions et des charges quand « tous les Citoyens, [étant égaux aux yeux de la loi], sont également admissibles à toutes dignités, places et emplois publics, selon leur capacité, et sans autre distinction que celle de leurs vertus et de leurs talents⁵ » ?

Dans une pétition à l'Assemblée nationale soumise le 6 juillet 1790, le système est ainsi décrit :

« Dans ce temps de réforme où nous respirons un air plus pur, on envisage les académies comme des moyens d'une distinction révoltante, parce qu'elles militent généralement contre le principe universel d'une précieuse égalité. Enfin, et c'est la manière la plus fatale de les considérer, on dit que leurs principaux membres sont des agents stipendiés pour enchaîner tout leur corps à l'autorité des ministres, et pour asservir, faire agir et parler à leur gré une multitude d'esclaves d'autant plus dangereux qu'ils sont distingués dans l'opinion publique⁶. »

Seule une fonction de l'Académie rendait difficile sa suppression : celle de l'enseignement. Douze professeurs, chacun pendant un mois, faisaient poser un modèle durant deux heures et corrigeaient les dessins des élèves admis gratuitement à cet exercice. Elle cultivait l'émulation entre eux par une multitude de concours. Un peintre et un sculpteur chaque année, après avoir remporté le plus prestigieux de ces concours, le Grand prix, étaient envoyés à l'Académie de France à Rome pour quatre ans en moyenne, avec une pension du roi. C'était aussi, en théorie, un concours entre différents postulants qui déterminait le passage d'un académicien dans le corps des officiers. Assurément le concours, qui mettait tous les aspirants sur un pied d'égalité et qui n'établissait entre eux de distinction qu'en fonction de leurs talents, pouvait convenir au nouvel état de la France, ce que les défenseurs de l'Académie ont mis largement en avant, mais était-il justifié que le jugement n'appartienne qu'aux académiciens pour le Grand prix, et qu'aux officiers pour tous les autres choix (élections d'académiciens, promotion aux différentes charges d'officiers...) ?

Si la monarchie pouvait s'accommoder aisément de cet état des choses, c'est que les statuts de 1777 donnaient un pouvoir de contrôle au Directeur des Bâtiments, le comte d'Angiviller. Le pouvoir de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture sur les arts du dessin en France était un pouvoir délégué et sous tutelle. Alors que l'on avait assisté sous le règne de Louis XVI à une instabilité ministérielle que la France n'avait jamais connue (en quinze ans se sont succédé onze Contrôleurs généraux des finances, sept Secrétaires d'État à la guerre...), la charge de Directeur général et Ordonnateur des Bâtiments, dépendant personnellement du souverain, n'eut entre 1774 et 1791 qu'un seul titulaire qui donnait ses ordres, au nom du roi, à l'Académie.

Lorsqu'il fut résolu, malgré la résistance du Directeur de l'Académie, Joseph Marie Vien, et du Secrétaire perpétuel du corps, Antoine Renou, que l'Académie ne dépendrait pas de la liste civile du roi, mais du budget de la nation, et que les commandes

de tableaux et de statues seraient aussi nationales et non plus royales, il devint nécessaire de repenser le système des arts en France et de l'adapter aux nouveaux principes sur lesquels s'élaborait la constitution. Je m'arrêterai sur deux projets, celui de Jean-Bernard Restout et celui d'Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy.

UNE RÉPUBLIQUE DES ARTISTES

La solution la plus radicale, défendue par Jean-Bernard Restout, était de dissoudre l'Académie et de reconstruire une nouvelle association qui serait totalement démocratique. Aucun autre critère que celui de l'âge n'entrerait en compte, tout peintre, sculpteur ou graveur pourrait en être membre :

« Pour que l'égalité renaisse, il faut que toutes les prétentions, tous les rangs, toutes les distinctions soient remis, pour ainsi dire, à la masse commune ; que tous les Artistes ayant des talents connus, et principalement vos émules, vos amis, vos égaux, les agréés enfin, soient appelés à former une seule *Assemblée des Artistes exerçant la Peinture et la Sculpture* »

écrit-il dès décembre 1789⁷. Le projet, affiné par l'assemblée des académiciens protestataires, qui revendiquaient le nom d'académiciens réclamants, pendant le printemps 1790, est ainsi présenté le 6 juillet de la même année à l'Assemblée nationale :

« Mais en même temps nous désirerions, et c'est l'objet de ce mémoire, que les lois de cette société n'offrissent rien de contraire aux lois de la raison ; il faudrait qu'on y fût admis aisément, et qu'on y pût jouir d'une parfaite égalité ; que l'ignorance absolue de l'art, que les vices insociables fussent les seuls motifs d'abjection : enfin il faudrait que le régime de cette société tînt au régime général, qu'il fût simple, et jamais opposé aux droits prescrits par la nature, ni aux lois de la nouvelle constitution⁸. »

Restout fonda donc en septembre 1790 la *Commune des Arts qui ont le dessin pour base*, à laquelle, si on l'en croit, adhérèrent quelque trois cents membres ; toutefois, celle-ci ne pouvait acquérir de crédit que si l'Académie cessait d'être reconnue comme le lieu qui, par sa seule existence, distinguait l'élite de la masse. Il fallait donner une visibilité aux adhérents de la Commune des arts, dont finalement les règlements précisèrent que :

« La Commune des arts, conformément aux principes de la constitution, qui veut que tous les citoyens se réunissent sans distinction, de quelque qualité et condition qu'ils soient, n'admettra de distinction et ne prononcera d'exclusion contre aucun artiste ; seulement elle a jugé que pour être au nombre de ses membres, il suffirait de se faire connaître dans une exposition publique par des ouvrages dont on serait l'auteur⁹. »

Pour ce faire, il fallait que tous puissent envoyer des œuvres à une exposition publique ; Restout, appuyé par David, obtint donc que le Salon serait ouvert à tous en 1791¹⁰. Près de cent quarante peintres, sculpteurs et graveurs non académiciens y exposèrent leur production.

Il serait trop long de présenter ici tous les arguments que développa Restout contre le système académique, auquel il applique notamment les qualificatifs de *despotique*, de *tyrannique*, de *aristocratique*, et de *corporatif*, autant de termes qui renvoient, non sans raison, à un ancien régime abhorré. Il dénonce un enseignement

inefficace et une institution dispendieuse. Il considère que si les arts doivent être encouragés par la nation, seuls les artistes qui ont fait leurs preuves doivent recevoir ces encouragements, et non les élèves. Ceux-ci, doivent être formés, à leurs frais, dans des ateliers privés.

En ce qui concerne toutes les questions artistiques, la nation doit déléguer à la Commune des arts, représentant le peuple des artistes, toutes les commandes, les encouragements et les nominations, ce qui était sous la monarchie absolue la prérogative du Directeur des Bâtiments. Un comité de ses membres, « pendant le temps entre une Assemblée générale et la suivante, connaîtrait donc provisoirement de toutes les places, distributions d'ouvrages, manufactures, pensions, gratifications, et de tous objets quelconques d'utilité et d'encouragement¹¹. » Une telle disposition figure dans le projet soumis à l'Assemblée nationale le 6 juillet 1790 avec une liste non exhaustive des emplois que seule la société des artistes serait en mesure de choisir : les conservateurs du musée et

« toutes les places des manufactures et des établissements qui ont le dessin pour base, celles des bâtiments, tous les emplois relatifs aux arts. Il serait important que les artistes, qui doivent être chargés des ouvrages publics, fussent élus par elle, qu'elle jugeât si l'objet proposé peut être exécuté ou non, après l'exposition des esquisses ou dessins qui auraient concouru¹². »

Plus généralement, se pose la question de la définition de l'artiste et de l'évaluation d'une hiérarchie des talents. La cooptation, qui fonde le système académique français, ne peut conduire qu'à une subordination des artistes à une hiérarchie vieillissante et conservatrice. Pour Restout, le jugement doit revenir au peuple qui seul est en mesure de juger avec impartialité, celui-ci délègue toutefois son pouvoir aux membres de la Commune. Les dépenses que la nation est amenée à faire pour les arts doivent être liées à l'intérêt général et être contrôlées comme le veut l'article 14 de la *Déclaration des droits de l'homme*. Ce n'est pas à une élite auto-proclamée (ou héritière des choix de la monarchie) de sélectionner ses membres et de refuser toute reconnaissance à certains, mais à la nation, qui ne peut accorder de distinctions que « fondées sur l'utilité commune »¹³.

UNE ACADÉMIE ENSEIGNANTE LIMITÉE EN NOMBRE

Si Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy considère, comme Restout, que le système académique ne doit pas être conservé, il en propose une restructuration radicalement différente¹⁴. Sa principale objection aux projets de Restout est qu'il ne peut pas exister une république des artistes :

« J'ai déjà fait voir que pour faire d'une école un corps mobile, comme toutes les administrations du royaume, il faudrait trouver une base correspondante à celle du peuple dans le gouvernement ; qu'un peuple d'artistes est une chimère ; que le plus grand nombre étant d'ignorants, se composerait par conséquent d'hommes inhabiles à voter ; que le droit de Citoyen dans cette république imaginaire ne pourrait appartenir qu'aux habiles et aux savants, mais qu'il n'y avait aucun moyen de déterminer le titre et la qualité d'activité en ce genre ; que l'exercice des arts du dessin comporte

nécessairement dans chacune de ses parties, des branches mécaniques qui n'ont aucun rapport avec l'art considéré du côté du génie ; qu'un peintre d'enseignes est, quant au fait, aussi peintre qu'un peintre d'histoire, et que si la loi peut fixer un taux de fortune ou de propriété pour être électeur ou éligible aux emplois civils, il n'existe aucune possibilité de fixer un tarif de talent propre à faire reconnaître celui qui aurait le droit de voter en matière d'arts ; que dès-lors une assemblée primaire d'artistes serait la plus grotesque, si elle n'était la plus impossible de toutes les combinaisons ; que le titre d'élève étant de tous les âges, puisque l'un est habile homme à l'âge où un autre commence, on exclurait quelquefois un maître du droit d'enseigner, lorsque d'une autre part on mettrait les maîtres dans le cas d'être nommés par les écoliers : c'est-à-dire, en un mot, qu'on ferait nommer les savants par les ignorants¹⁵. »

Pour Quatremère, l'égalité des hommes ne signifie naturellement pas l'égalité des talents ; mais la délimitation de l'élite ne doit pas revenir à un corps privilégié. Il faut que la non appartenance à une institution, quelle qu'elle soit, ne soit pas discriminatoire :

« Il faut enfin qu'on puisse croire qu'il existe hors de l'académie des maîtres égaux en talents à ceux qui la formeront. S'il en est autrement, ce corps deviendra toujours, par l'empire involontaire et irrésistible de l'opinion, un corps privilégié, dispensateur unique de la gloire et de la fortune, influant exclusivement sur le goût des élèves et du public, et cela est un très grand mal¹⁶. »

Le nombre des académiciens doit donc être limité :

« Toute académie illimitée dans le nombre de ses membres, est facile ou sévère dans ses choix. Si, comme quelques-unes des académies d'Italie, elle ouvre ses portes au premier aspirant, elle devient, quant à l'opinion, nulle et de nul effet. Si comme celle de Paris, elle met à son accès des conditions sévères, si elle exige des titres dont elle seule se rend juge, elle exerce le plus grand despotisme d'opinion. Elle tyrannise ma volonté, mon goût et l'exercice de mes facultés¹⁷. »

Toutefois, à la différence de Restout, Quatremère considère qu'une école publique est nécessaire¹⁸. La situation morale et physique de la France n'offrant pas les conditions pour permettre à l'art de se développer spontanément, la nation doit aider à former les futurs artistes dont elle a besoin, ne serait-ce que pour son commerce. L'Académie dont il propose la structure n'aurait pas d'autre finalité :

« Je dis donc que l'institution académique aurait et ne devrait avoir qu'un objet unique, l'enseignement public des arts. Ceux qui la composent ne devraient y être admis que comme les plus capables de professer et d'enseigner. Il faudrait, sans doute, que le choix se portât sur les maîtres les plus habiles ; mais il ne faudrait pas qu'il pût flétrir d'une exception humiliante, tous ceux qui n'y auraient point part¹⁹. »

Il propose de constituer une institution qui regrouperait des artistes dont le nombre serait limité afin de « tenir toujours hors de son enceinte un nombre à peu près égal de gens égaux en mérite ». Ce nombre serait aussi déterminé par les besoins de l'enseignement. Il propose donc de constituer une académie de soixante membres, qui élirait en son sein six professeurs de peinture, six de sculpture et six d'architecture. Elle serait constituée de trois fois plus d'artistes de chaque spécialité et de six hommes de lettres. Les professeurs seraient renouvelés régulièrement parmi les

académiciens²⁰. L'académie n'ayant d'autre fonction que l'enseignement, elle ne doit compter que des sculpteurs, des peintres d'histoire et des architectes. Aucun peintre de genre n'y aurait sa place, pas plus que les graveurs. Pour éviter la reconstitution d'un esprit de corps, les nouveaux membres de son académie seraient élus par une commission qui ne comprendrait qu'une moitié d'académiciens, et ceux-ci seraient en partie tirés au sort²¹.

En revanche, en accord avec Restout, Quatremère défend la liberté universelle d'exposer au Salon :

« Il est un moyen de contrebalancer encore tous les dangers de l'opinion qui pourraient entourer ce petit nombre d'hommes [les membres de l'Académie qu'il veut voir fonder]. Ce moyen, je le regarde comme la réponse à toutes les objections, comme le remède à tous les abus, comme le préservatif universel. Il sera dans la république des arts, ce qu'est la liberté de la presse dans un état. C'est la libre exposition publique accordée indistinctement à tous les artistes dans le même lieu²². »

Comme Restout aussi, il préconise le recours systématique au concours pour les récompenses à accorder aux artistes et pour les commandes publiques, mais en élargissant le nombre des juges.

Il serait trop long de présenter ici les autres projets qui ont été publiés pendant le premier semestre de l'année 1791²³, notamment celui des académiciens réformateurs²⁴. Tous, sauf celui des officiers d'académie²⁵, concordent sur un point : l'Académie ne portera plus le nom d'*Académie royale*. Le progrès et l'enseignement des arts concernent la nation toute entière, c'est à l'Assemblée nationale de déterminer lequel de ces projets lui convient le mieux. Chacun cherche à démontrer que ce qu'il propose correspond parfaitement à la constitution qui est en train de s'élaborer et à la *Déclaration des droits de l'homme*. Les défenseurs d'un *statu quo* légèrement aménagé, ont recours aux mêmes arguments afin de prouver que les règlements de l'académie sont parfaitement constitutionnels²⁶. Si je me suis arrêté sur les deux projets de Restout et de Quatremère de Quincy, c'est qu'ils cherchent des réponses à la même question : comment adapter le système des arts à une société démocratique. Même les qualités que Quatremère est prêt à reconnaître aux officiers de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture (« quant à l'expérience, elle nous dit que les plus habiles maîtres composent cette académie ; on ne citerait personne hors de son enceinte, ou repoussé par elle, qui pût le disputer à ceux qui y siègent²⁷ »), ne peuvent justifier qu'ils restent les seuls juges du mérite et les seuls destinataires des encouragements publics. Tandis que la position de Restout est radicalement anti-élite, celle de Quatremère, plus nuancée, vise à retirer à l'élite artistique l'essentiel de son pouvoir sur les artistes. Ce qui les rapproche le plus, c'est que l'un et l'autre érigent en juge suprême l'opinion publique. Tout peintre, tout sculpteur a le droit de se soumettre à son jugement en exposant au Salon. Les juges des concours seront sous son contrôle permanent et elle rendra impossible les injustices. Une telle foi ne résistera certes pas à l'expérience, mais a nourri l'utopie montagnarde jusqu'en Thermidor.

¹ Les principales publications à ce propos sont les suivantes : Sigismond Lacroix, *Actes de la Commune de Paris pendant la Révolution*, 2e série, t. 4, Paris : Éditions du Cerf, 1905 ; David Dowd, *Pageant Master of the Republic : Jacques-Louis David and the French Revolution*, Lincoln : University of Nebraska Press, 1948 ; Nicholas Mirzoeff, « Revolution, Representation, Equality : Gender, Genre, and Emulation in the Académie Royale de Peinture et Sculpture, 1785-93 », *Eighteenth-Century Studies*, vol. 31, n° 2, 1997-98, p. 153-174 ; Reed Benhamou, *Regulating the Académie : Art, Rules and Power in 'Ancien Régime' France*, Oxford : Voltaire Foundation, 2009, p. 55-92 ; Christian Michel, *L'Académie royale de Peinture et de Sculpture. La naissance de l'École française*, Genève : Droz, 2012, p. 132-146 et p. 165-168.

² Renseignements sur ce projet à l'adresse suivante : <http://www.unil.ch/hart/home/menuinst/projets-de-recherche/projets/fns-lart-et-la-democratie--la-naissance-dune-question-les-reflex.html>. Il me faut remercier les chercheurs associés à ce projet, Valentine von Fehlenberg, Cyril Lécosse, Matthieu Lett, Desmond Kraege et Sibylle Thévenaz qui ont relu cet article et qui m'ont suggéré des corrections utiles. Tous les textes que je cite étant destinés à être mis en ligne, je n'ai pas jugé nécessaire d'indiquer les pages des éditions d'origine.

³ Un débat comparable eu lieu à l'Académie des Sciences dès l'automne 1789 voir Roger Hahn, « L'Académie royale des Sciences et la réforme de ses statuts en 1789 », *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, 1965, t. 18, n° 1, p. 15-28.

⁴ *Déclaration des droits de l'homme*, article 11.

⁵ *Id.*, article 6.

⁶ Jean-Baptiste Robin, Jean-Bernard Restout, Jacques-Louis David, *Mémoire sur l'Académie royale de peinture et sculpture par plusieurs membres de cette Académie*, Paris : Veuve Valade, 1790.

⁷ Jean-Bernard Restout, *Discours prononcé dans l'Académie royale de peinture et sculpture, le samedi 19 décembre 1789, MM. les académiciens y séant, par M. Restout, l'un d'eux*, Paris : imp. Pierre François Didot, 1790.

⁸ *Mémoire sur l'Académie royale de Peinture et de Sculpture par quelques-uns de ses membres*, Paris : Veuve Valade, 6 juillet 1790 ; Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes, Collection Deloynes, vol. 53, no. 1464.

⁹ Jean-Bernard Restout, *Adresse, mémoires et observations présentés à l'assemblée nationale par la commune des Arts qui ont le dessin pour base*, Paris, 19 avril 1791, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes, Collection Deloynes, vol. 53, no. 1497.

¹⁰ Sur les conséquences artistiques de cette ouverture, voir Antoine Schnapper, « La Peinture française sous la Révolution 1789-1800 », dans Pierre Rosenberg (dir.), *De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830*, cat. exp., Paris, Grand-Palais, Paris : Éditions des Musées Nationaux, 1974, p. 101-110 ; R. Michel, « 1791 : le Salon de la Liberté », dans Régis Michel et Philippe Bordes (dir.), *Aux Armes et aux Arts. Les arts de la Révolution 1789-1799*, Paris : Adam Biro, 1988, p. 26-39.

¹¹ Restout, *Discours prononcé dans l'Académie...*, *op. cit.*

¹² *Mémoire sur l'Académie royale de Peinture et de Sculpture par quelques-uns de ses Membres*, *op. cit.*

¹³ Article 1 de la *Déclaration des droits de l'homme*.

¹⁴ Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, *Considérations sur les arts du dessin*, Paris : Desenne, janvier 1791 ; *Suite aux Considérations sur les arts du dessin*, Paris : Desenne, mars 1791 ; *Seconde suite aux Considérations sur les arts du dessin*, Paris : Desenne, avril 1791 ; rééd. dans Neil McWilliam, Catherine Méneux et Julie Ramos (dir.), *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de textes sources*, INHA (« Sources »), 2014, mis en ligne le 15 juin 2014, URL : <http://inha.revues.org/6188>.

¹⁵ Quatremère de Quincy, *Seconde suite...*, *op. cit.*

¹⁶ Quatremère de Quincy, *Considérations...*, *op. cit.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ C'est d'ailleurs sur ce point que des associés de Restout se sont séparés de lui. Voir Jean-Baptiste Robin, « Présentation d'un plan pour la formation d'une société des arts du dessin à Paris », dans *Tribut de la société nationale des neuf sœurs*, 14 avril 1791, p. 227-243 et François-Jean Garnerey et Ollivier, *Mémoire et plan relatifs à l'organisation d'une école des Beaux-Arts qui ont le dessin pour base, par une Société d'artistes*, Paris : Imprimerie de Laillet, 22 mars 1791.

¹⁹ Quatremère de Quincy, *Considérations...*, *op. cit.*

²⁰ Quatremère de Quincy, *Seconde suite aux Considérations...*, *op. cit.*

²¹ *Ibid.* Dans les *Considérations*, il avait laissé le droit de cooptation aux académiciens, mais il convient que cela risquerait de faire renaître un esprit de corps.

²² Quatremère de Quincy, *Considérations...*, *op. cit.*

²³ Garneray et Ollivier, *Mémoire et plan relatifs à l'organisation...*, *op. cit.* ; Jean-Baptiste Robin, « Présentation d'un plan pour la formation d'une société des arts du dessin à Paris », *op. cit.* ; [Charles Gaucher], *Lettre d'un artiste à M. ****, député à l'Assemblée Nationale, sur les nouveaux écrits qui ont rapports aux beaux Arts et aux Sociétés d'Artistes, Paris : H. Jansen, 20 mai 1791 ; Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes, Collection Deloynes, vol. 53, no. 1500.

²⁴ *Adresse et projet de statuts et règlements pour l'Académie centrale de peinture et sculpture, gravure et architecture, présentés à l'Assemblée nationale par la majorité des membres de l'Académie royale de peinture et sculpture en assemblée délibérante*, Paris : Veuve Valade, 1790 [janvier 1791].

²⁵ Antoine Renou (éd.), *Adresse à l'Assemblée nationale par la presque totalité des officiers de l'Académie de peinture et de sculpture auxquels se sont joints quelques académiciens suivi de Projet de Statuts et règlements pour l'Académie royale de Peinture et de Sculpture proposés par les officiers et plusieurs académiciens de ladite Académie*, Paris : Veuve Hérisant, 30 novembre 1790 [publié en mars 1791].

²⁶ Antoine Renou, *Esprit des statuts et règlements de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pour servir de réponse aux détracteurs de son régime*, Paris : Veuve Hérisant, 11 septembre 1790 ; Joseph-Marie Vien, Antoine Renou, *Précis motivé par les Officiers de l'Académie et plusieurs Académiciens qui s'y sont joints, pour servir de réfutation à un projet de statut d'Académie centrale par quelques Académiciens*, Paris : Veuve Hérisant, 17 mars 1791 ; Antoine Renou, *Réfutation de la seconde suite aux Considérations sur les Arts du dessin par M. Quatremère de Quincy*, Paris : Veuve Hérisant, 20 Juin 1791 ; Louis-Pierre Deseine, *Considérations sur les académies, et particulièrement sur celles de Peinture, Sculpture et Architecture*, Paris, 1791.

²⁷ Quatremère de Quincy, *Considérations...*, *op. cit.*

Sind Kunstakademien und Demokratie vereinbar? Die Pläne zu einer Neubegründung des Kunstwesens während der Französischen Revolution

Über Kunstakademien und deren Bedeutung nachzudenken, erfordert auch, sich mit der von ihnen selbst hervorgerufenen Kritik und mit den Ursachen ihres Bedeutungsverlusts oder gar Niedergangs auseinanderzusetzen. Eines der best-dokumentierten Beispiele einer untergegangenen Akademie – das jedoch verdiente, vollständiger beforscht zu werden – ist jenes der *Académie royale de Peinture et de Sculpture*.¹ Diese war ab Herbst 1789 und bis zu ihrer Auflösung durch den Nationalkonvent im August 1793 Ziel heftiger Attacken. Ein Teil der Kritiken und Angriffe stammte aus der Institution selbst und wurde von Akademiemitgliedern verfasst, die eine mehr oder weniger radikale Reform herbeisehnten. Der andere Teil der Attacken wurde von außen geführt und von Künstlern oder Politikern getragen. Dabei sind die zahlreichen Erwiderungen und veröffentlichten Rechtfertigungen nicht minder interessant. Der größte Teil dieser Schriften ist überliefert; etliche wurden damals in gedruckter Fassung publiziert, und viele andere Texte sind als Manuskripte erhalten. Um diese Zeugnisse in ihrer Gesamtheit einsehbar zu machen, wurde ein vom Schweizer Nationalfonds gefördertes Forschungsprojekt ins Leben gerufen. Der geplanten Online-Publikation im Frühjahr 2016 werden ein Kolloquium und eine gedruckte Publikation folgen.² Diese Schriften lehren uns viel über das Phänomen und die Problematik der Akademien sowie über ihre Ambitionen und Grenzen zu Zeiten des *Ancien Régime*. In diesem Beitrag wird es nicht darum gehen, auf persönliche Auseinandersetzungen, individuelles Machtstreben oder gar auf politische Haltungen der verschiedenen Protagonisten einzugehen, auch wenn dies in der Analyse natürlich zum Tragen kommt. Es geht vielmehr darum, anhand einiger Aspekte, an denen sich Diskussionen entzündet haben, zu verstehen, welche Schwierigkeiten es damals bereitete, den Status des Künstlers zu bestimmen, während gleichzeitig der Grundsatz der Rechtsgleichheit, ja sogar der Gleichheit der Menschen schlechthin als Fundament der Neustrukturierung Frankreichs zur Geltung gebracht wurde.

Im Kontext dieser Auseinandersetzungen lässt sich der grundsätzliche Konflikt häufig zwischen den Zeilen herauslesen: ein Konflikt zwischen der Fraktion, die die Akademie weiterhin als königliche Institution konservieren wollte, und den Vertretern, die proklamierten, diese habe nicht mehr dem König, sondern der Nation

unterstellt zu sein.³ Letztere vermochten besser zu manövrieren und gewannen bereits ab Herbst 1790 die Oberhand, als die *Assemblée nationale* bestätigte, dass die *Académie* ihr eine neue Satzung vorlegen müsse. Über acht Monate hinweg verfassten all diejenigen, die am Kunstwesen interessiert waren, ihre Texte. Die Mehrzahl unter ihnen versuchte, die Akademie als eine Einrichtung zu denken, die nicht mehr königlich war.

Eine königliche Akademie, wie sie in den meisten europäischen Ländern existierte, hing von einem Förderer ab, der – manchmal mehr, manchmal weniger – ihre Arbeit und Rekrutierungspolitik kontrollierte, aber ihr durchaus auch eine künstlerische Orientierung zu verordnen versuchte. Wenngleich in Frankreich der unmittelbare Eingriff des *Surintendant* oder des *Directeur des Bâtiments* in der Geschichte der *Académie* nur sporadisch oder punktuell erfolgte, stand die Akademie letztlich im Dienst der sie finanzierenden Monarchie. Dies bedeutete keinesfalls, dass ihre Mitglieder persönlich für die Krone arbeiten mussten – Akademiemitglieder, die nie einen Auftrag des Hofes erhalten haben, sind viel zahlreicher als diejenigen, die für den König Kunstwerke schufen. Alle sollten jedoch durch die Qualität ihres Schaffens die Überlegenheit des französischen Königreichs in Europa bezeugen. Die *Académie royale de Peinture et de Sculpture* wurde zur Verkörperung der *École française*. Sie unterschied sich von den anderen Akademien durch ihre größere Freiheit bei der Rekrutierung: Ihre Mitgliederzahl war nicht begrenzt und die Auswahl prinzipiell nicht durch die Staatsmacht beeinflusst. Es gelang ihr, die Mehrheit davon zu überzeugen, dass sie nicht eine Künstlerelite, sondern die Gesamtheit der Maler, Bildhauer und Radierer vereinigte, die zu Recht als Künstler gelten konnten. Im *Ancien Régime* kein Akademiemitglied zu sein, bedeutete eine Existenz entweder als einfacher Handwerker oder als kleiner Angestellter eines *Académicien*. Hingegen war es möglich, als bedeutender Schriftsteller oder großer Dichter angesehen zu werden, ohne von der *Académie française* aufgenommen worden zu sein. Mit der Infragestellung der Körperschaften, die das monarchistische Frankreich strukturierten, wurde zugleich die Frage aufgeworfen, ob es legitim sei, dass eine Gruppe von Malern, Bildhauern und Radierern den Status eines Neankömmlings bestimmen und ihm damit gegebenenfalls den Zugang zum Publikum verwehren konnte. Die *Académie* hatte nämlich unter der Herrschaft Ludwig XVI. das Monopol zum Ausstellen von Kunstwerken erhalten, wobei jeder Einspruch gegen ihre Urteile ausgeschlossen war.

Die *Académie royale de Peinture et de Sculpture* wurde von einer hierarchischen Organisationsform beherrscht. Die Macht lag in den Händen von etwa vierzig auf Lebenszeit ernannten *Officiers*. Diese übten alleine das Wahlrecht zur Aufnahme neuer Mitglieder und ab 1777 auch das Rederecht aus. Auf sie entfielen sowohl die Mehrzahl der Aufträge als auch die zu entrichtenden Provisionen für Aufträge an Akademiemitglieder. Ohne einer satzungsgemäßen, verpflichtenden Regel zu unterliegen, wurde der Titel des Direktors der Akademie dem „Ersten Maler“ des Königs verliehen. Dieser fungierte meist als Vermittler zwischen der königlichen Verwaltung und seinen Kollegen und schlug die Namen der Künstler vor, denen die

königliche Gunst zuteilwerden sollte (Aufträge, Unterkunft, Ateliers, Unterhalt...). Auch wenn die Wirklichkeit tatsächlich komplexer war, beruhte die Struktur des Kunstwesens im Prinzip auf einer Hierarchie: Der König gab seinem *Directeur des Bâtiments* eine Order, dieser wiederum suchte den „Ersten Maler“ auf, der eine Verteilung der Gunst- und Gnadenerweise vorschlug, meist entsprechend dem jeweiligen Platz des Begünstigten in der akademischen Hierarchie.

Weitaus weniger klar war, was denn eine Akademie sein sollte, die von der Nation und nicht vom König abhing. Die Nation erkannte nur Individuen an; die vermittelnden Körperschaften wurden abgeschafft, was einen Wegfall der Rechte von Adel und Klerus, die fortan dem allgemeinen Gesetz unterworfen waren, mit sich brachte. Auch die *Parlements* wurden aufgehoben und durch gewählte Richter ersetzt. Die Nation hatte – durch die d’Allarde-Verordnung vom 17. März 1791 und das Le Chapelier-Gesetz vom 14. Juni desselben Jahres – auch dem Zunftwesen ein Ende gesetzt. Bis zur Absetzung des Regenten im August 1792 war die Macht zwischen König und Nation ungleich verteilt. Konnte es da noch sinnvoll sein, dass die *Académie* weiter nach ihren eigenen Vorschriften verfuhr, dass ihre *Officiers* die einzig und alleinigen Richter über die Aufnahme neuer Künstler blieben und dass nur ihre Mitglieder Werke ausstellen durften, während doch „die freie Äußerung von Meinungen und Gedanken [...] eines der kostbarsten Menschenrechte“⁴ sein sollte? War es zulässig, dass nur den Akademiemitgliedern Aufträge, Unterkünfte, Unterhalt und Ämter zugesprochen wurden, wenn „alle Bürger vor ihm [dem Gesetz] gleich sind, [...] sie alle gleichermaßen, ihren Fähigkeiten entsprechend und ohne einen anderen Unterschied als den ihrer Eigenschaften und Begabungen, zu allen öffentlichen Würden, Ämtern und Stellungen zugelassen [sind]“?⁵

In einer am 6. Juli 1790 der *Assemblée nationale* unterbreiteten Petition wird das noch bestehende System mit folgenden Worten beschrieben:

„In diesen Zeiten der Reformen, wo wir eine reinere Luft atmen, hält man die Akademien für ein Instrument zu einer empörenden Unterscheidung, da sie sich gemeinhin gegen das universelle Prinzip einer so kostbaren Gleichberechtigung aussprechen. Genauer gesagt, und dies ist nach allgemeinem Dafürhalten das verhängnisvollste Bild, das man von ihr haben muss, gelten ihre wichtigsten Mitglieder als Agenten, die dafür bezahlt werden, ihre ganze Körperschaft an die Autorität der Minister zu ketten und nach deren Gutdünken eine Schar von Sklaven dienen, handeln und sprechen zu lassen – was umso gefährlicher ist, je höher die öffentliche Meinung über sie denkt.“⁶

Eine Aufgabe der *Académie* machte ihre Auflösung jedoch schwierig: die des Unterrichts. Monatlich ließ einer der zwölf Professoren ein Modell für zwei Stunden posieren und verbesserte kostenlos die zu dieser Übung aufgenommenen Schüler. Deren Konkurrenzgeist wurde durch eine Vielzahl an Wettbewerben gefördert. Jedes Jahr wurden ein Maler und ein Bildhauer, die den renommierten *Grand prix* gewonnen hatten, für durchschnittlich vier Jahre mit einer Pension des Königs an die *Académie de France* nach Rom geschickt. Theoretisch handelte es sich bei diesem Wettbewerb zwischen einer Vielzahl von Bewerbern um eine Auswahl, die über die

endgültige Aufnahme als Officier in die Körperschaft entschied. Gewiss, ein Wettbewerb, der alle Bewerber gleichstellte und nur nach der Begabung unterscheiden würde, konnte der neuen Lage der Dinge in Frankreich entsprechen, was die Befürworter der *Académie* auch reichlich betonten. War es jedoch gerechtfertigt, dass nur den *Académiciens* das Urteil für den *Grand Prix* zukam, und nur den *Officiers* die Entscheidung über all' die anderen Wahlen (Wahl der *Officiers*, Ämter und Beförderungen, etc.) vorbehalten blieb?

Die Monarchie konnte sich leicht mit diesen Umständen arrangieren, da die Satzung von 1777 die Kontrollmacht dem *Directeur des Bâtiments*, dem Comte d'Angiviller, anvertraute. Die Entscheidungsgewalt, die die *Académie royale de Peinture et de Sculpture* in Frankreich über die Bildenden Künste innehatte, war nur eine delegierte Befugnis. Während unter der Herrschaft Ludwigs XVI. ein bis dato unüblicher, ständiger Wechsel der Minister stattfand (in fünfzehn Jahren wurden elf verschiedene Generalkontrolleure der Finanzen und sieben Kriegsratssekretäre benannt), gab es zwischen 1774 und 1791 nur einen ordentlichen *Directeur général et Ordonnateur des Bâtiments* in der *Académie*, der dem König persönlich unterstand und dessen Befehle weitergab.

Als trotz des Widerstands des Akademiedirektors, Joseph-Marie Vien, und des ständigen Sekretärs der Körperschaft, Antoine Renou, entschieden wurde, dass die *Académie* nicht mehr von den Zuwendungen⁷ des Königs, sondern vom Finanzhaushalt der Nation abhängen und dass die Ausführung von Gemälden und Standbildern im Auftrag der Nation statt des Königs ergehen sollte, wurde es unumgänglich, das System des Kunstwesens in Frankreich neu zu denken. Es war den neuen Prinzipien, die Grundlage der Verfassung waren, anzupassen. Zwei Neuerungen verdienen hier besondere Aufmerksamkeit: das Projekt der Künstlerrepublik von Jean-Bernard Restout und das der Lehrakademie von Antoine Quatremère de Quincy.

EINE KÜNSTLERREPUBLIK

Die radikalste Lösung wurde von Jean-Bernard Restout vertreten; sie bestand darin, die *Académie* aufzulösen und eine neue, vollkommen demokratische Institution aufzubauen. Kein anderes Kriterium als das Alter dürfe in Frage kommen; jeder Maler, Bildhauer oder Radierer könne Mitglied sein:

„Damit die Gleichberechtigung wieder aufblüht, müssen alle Ansprüche, alle Ränge, alle Unterscheidungen dem Gemeinwesen anvertraut werden. Dass alle talentierten Künstler, und vor allem Eure Miteiferer, Eure Freunde, Eure ebenbürtigen Mitbürger, kurzum alle Aufgenommenen, eine einzige Assemblée des Artistes exerçant la Peinture et la Sculpture bilden mögen“,

schreibt er bereits im Dezember 1789.⁸ Das von der Versammlung der *Académiciens* im Frühjahr 1790 genauer formulierte Projekt wurde am 6. Juli der Nationalversammlung vorgestellt:

„Gleichzeitig wünschen wir uns, und dies ist der Gegenstand dieses Schreibens, dass die Gesetze dieser Gesellschaft nicht gegen die des Verstandes verstoßen; man sollte mühelos aufgenommen werden und sich dort einer vorbildlichen Gleichheit erfreuen

dürfen; dass nur eine absolute Unkenntnis der Kunst und ein mit der Gesellschaft unvereinbares Verhalten die einzigen Gründe der Ächtung sein können: Kurzum, die Ordnung dieser Vereinigung sollte der allgemeinen Gesellschaftsordnung dienen, sie sollte einfach sein und weder gegen die natürlichen Rechte noch die der neuen Verfassung verstoßen.“⁹

Restout gründete im September 1790 die *Commune des Arts qui ont le dessin pour base*, der, wenn man ihm Glauben schenkt, 300 Mitglieder beitraten. Die *Commune des Arts* konnte jedoch nur glaubwürdig erscheinen, wenn die *Académie*, die allein schon durch ihre Existenz eine Elite von der Masse abhob, abgeschafft wurde. Den Mitgliedern der *Commune des Arts* musste also mehr Sichtbarkeit gegeben werden, gemäß ihrer Geschäftsordnung: „Den Verfassungsprinzipien entsprechend, die vorsehen, dass alle Bürger, unabhängig von ihren Eigenschaften und ihrer Stellung, zusammentreten dürfen, wird die Commune des Arts weder Bevorzugungen dulden noch den Ausschluss irgendeines Künstlers verkünden; sie legt nur fest, dass, um zu den Mitgliedern zu gehören, man durch eine öffentliche Ausstellung eigener Werke hervorgetreten sein muss.“¹⁰ Um dies zu gewährleisten, sollte es allen Künstlern ermöglicht werden, ihre Kunstwerke für eine öffentliche Ausstellung einreichen zu können. Von Jacques-Louis David unterstützt, erreichte Restout, dass der *Salon* 1791 allen zugänglich gemacht wurde.¹¹ Um die 140 Maler, Bildhauer und Radierer, die keine Akademiemitglieder waren, stellten dort ihre Werke aus.

Es wäre zu langwierig, hier alle von Restout gegen das akademische System angeführten Argumente aufzuzählen, das er unter anderem als *despotisch, tyrannisch, aristokratisch* und *korporativ* bezeichnete – nicht ohne Grund allesamt Begriffe, die an das frühere, verabscheute Regime erinnern. Er prangerte den ineffizienten Unterricht und die Kostspieligkeit der Einrichtung an. Wenn die Künste schon durch die Nation gefördert würden, sollten nur diejenigen Künstler eine Förderung erhalten, die ihre Verdienste bereits unter Beweis gestellt hätten, nicht also die Schüler. Letztgenannte sollten in privaten Ateliers auf eigene Kosten ausgebildet werden.

Die ehemals zum Vorrecht des *Directeur des Bâtiments* gehörenden Angelegenheiten der Kunst, d. h. die Aufträge, Fördermaßnahmen und Nominierungen, sollten nun von der Nation der *Commune des Arts* übertragen werden, die ja das Künstlervolk vertrat. Ein Ausschuss „würde zwischen zwei Generalversammlungen über Mitgliedschaften, Auftragsverteilung, Manufakturen, Renten, Gratifikationen und andere irgendwie nützliche und ermutigende Angelegenheiten vorläufig befinden.“¹² Eine solche Maßnahme steht in dem am 6. Juli 1790 der *Assemblée générale* unterbreiteten Projekt mitsamt einer Liste der Positionen, die ausschließlich von der Künstlervereinigung ernannt werden könnten: die Museumskuratoren und

„alle Stellen in Manufakturen und Einrichtungen, die die Zeichnung zur Grundlage haben, die der Bauten sowie alle Posten, die sich auf Kunst beziehen. Es wäre wichtig, dass die Künstler, die mit öffentlichen Arbeiten betraut sind, [von der Künstlervereinigung] gewählt werden und dass diese nach der Ausstellung der eingereichten Zeichnungen beurteilt, ob das vorgeschlagene Projekt ausgeführt werden kann oder nicht.“¹³

Die Frage nach einer Definition des Künstlertums sowie nach der Bewertung und Rangfolge von Talenten stellte sich im Allgemeinen. Die Kooptation, also die Ergänzungswahl, auf der das französische Akademiesystem beruht, konnte nur zu einer untergeordneten Stellung der Künstler gegenüber einer alternden und konservativen Hierarchie führen. Restout vertrat die Meinung, dass das Urteil dem einzig unparteiisch entscheidenden Volk zustehe, das wiederum seine Macht den Mitgliedern der *Commune* übertrage. Die Kosten, die die Künste der Nation verursachen, sollten mit dem Allgemeinwohl übereinstimmen und gemäß Art. 14 der *Erklärung der Bürger- und Menschenrechte* kontrolliert werden. Nicht eine selbsternannte oder noch aus Zeiten der Monarchie stammende Elite sollte die Mitglieder auswählen beziehungsweise einigen ihre Anerkennung absprechen, sondern die Nation, die nur im Blick auf den „Gemeinnutzen“ unterscheiden könne.¹⁴

EINE LEHRAKADEMIE MIT BEGRENZTER MITGLIEDERANZAHL

Auch Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy wünschte sich, dass das akademische System nicht bestehen blieb. Er schlug jedoch eine gänzlich andere Neustrukturierung vor.¹⁵ Sein Haupteinwand gegen Restouts Pläne war, dass es keine Grundlage für eine Künstlerrepublik geben könne:

„Ich habe schon gezeigt, dass um aus einer Schule eine flexible Körperschaft zu machen, wie es alle Verwaltungen des Königsreiches sind, man eine Organisationsform finden muss, die der Art entspricht, wie das Volk durch die Regierung repräsentiert wird. Ein Künstlervolk ist ein Trugbild; sein größter Teil besteht aus Ignoranten, so dass es folglich aus Menschen gebildet sein würde, die unfähig wären zu wählen. In dieser imaginären Republik sollten die Bürgerrechte nur den Klugen und Weisen vorbehalten bleiben, aber es gäbe keine Mittel, Titel und Eigenschaften auf solch einem Feld zu bestimmen. Das Ausüben der Zeichenkünste in all ihrer Vielfalt umfasst zwangsläufig auch technische Aspekte, die in keinem Zusammenhang zum Genius der Kunst stehen. Ein Maler von Hinweisschildern ist genauso Maler wie es ein Historienmaler ist, und es gibt zwar Gesetze, die eine Vermögens- oder Eigentumsquote einführen können, mit Hilfe derer bestimmt wird, wer wählen oder bestimmte Berufe ausüben darf, doch ist es unmöglich, ein Begabungsverzeichnis zu erstellen, aus dem hervorgeht, wer in Fragen der Kunst wählen darf. Infolgedessen wäre eine Urversammlung der Künstler eine groteske, wenn nicht unmögliche Option. Der Begriff des Schülers ist altersunabhängig, der eine ist ein fähiger Mann da, wo ein anderer erst beginnt. So würde mancher Meister vom Lehramt ausgeschlossen sein, wenn die Schüler befähigt wären, die Meister zu ernennen: Kurzgefasst, die Gelehrten würden von den Ignoranten ernannt.“¹⁶

Gleichheit der Menschen ist für Quatremère natürlich nicht gleichzusetzen mit Gleichheit der Begabungen. Die Bestimmung der Elite soll jedoch nicht einzig einer privilegierten Körperschaft zustehen. Die Nichtzugehörigkeit, zu welcher Einrichtung auch immer, darf nicht diskriminierend sein:

„Schließlich sollte man annehmen, dass es außerhalb der Akademie Meister gibt, die deren Mitgliedern ebenbürtig sind. Falls es anders sein sollte, wird diese Körper-

schaft, durch die unbedachte und ungebändigte Macht der öffentlichen Meinung, immer eine privilegierte [Körperschaft] sein, die allein über Ruhm und Fortune entscheidet und ausschließlich selbst den Geschmack der Schüler und der Öffentlichkeit beeinflusst. Das ist ein großes Übel.“¹⁷

Die Mitgliederzahl müsse also begrenzt sein:

„Jede Akademie, die eine unbegrenzte Mitgliederanzahl hat, ist in ihrer Wahl entweder lax oder streng. Wenn sie, wie es der Fall in Italien ist, jedem Erstbesten ihre Türen öffnet, wird sie in der öffentlichen Meinung als null und nichtig gelten. Wenn sie, wie in Paris, strenge Aufnahmekriterien aufweist, wenn sie Bescheinigungen fordert, über die sie selbst einziger Richter ist, übt sie den übelsten Meinungsdespotismus aus. Sie tyrannisiert meinen Willen, meinen Geschmack und verhindert die Entfaltung meiner Fähigkeiten.“¹⁸

Im Gegensatz zu Restout ist für Quatremère eine öffentliche Schule jedoch notwendig.¹⁹ Da die moralische und faktische Situation Frankreichs nicht die Voraussetzungen biete, die der Kunst eine spontane Entfaltung ermöglichen, müsse es die Nation sein, die die zukünftig benötigten Künstler ausbilde – und sei es nur der wirtschaftlichen Belange wegen. Die von ihm vorgeschlagene Akademie würde keinem anderen Zweck dienen:

„Ich behaupte somit, dass die akademische Einrichtung als einziges Ziel das öffentliche Lehren der Künste haben sollte. Die, die sie bilden, sollten nur aufgrund ihrer Fähigkeit zu lehren und zu unterrichten aufgenommen werden. Die Auswahl müsste sich wahrscheinlich auf die geschicktesten Meister beschränken; sie dürften jedoch nicht aus dieser Ausnahme heraus all' diejenigen erniedrigen, die es nicht geschafft haben.“²⁰

Er votiert für die Gründung einer Einrichtung, die nur eine begrenzte Anzahl von Künstlern vereinen soll, damit „außerhalb [dieser Einrichtung] eine immer gleichbleibende Anzahl an ebenso verdienstvollen Leuten bleibt“. Diese Anzahl wäre auch durch die notwendigen Bedingungen des Unterrichts bestimmt. Er schlägt vor, eine aus 60 Mitgliedern bestehende Akademie zu gründen, die aus ihrer Mitte sechs Professoren für Malerei, sechs für Bildhauerkunst und sechs für Architektur ernennen solle. Sie würde insgesamt aus dreimal so vielen Künstlern in jedem Fach und aus sechs *Hommes de lettres* bestehen. Die Professoren seien durch die *Académiciens* regelmäßig neu zu ernennen.²¹ Da diese Akademie keine andere Funktion als die der Lehre erfülle, sollten ihr auch nur Bildhauer, Historienmaler und Architekten angehören. Kein Genremaler oder Radierer dürfe dort einen Platz finden. Um die Neubildung einer Körperschaft zu verhindern, sollten neue Akademiemitglieder durch einen Ausschuss gewählt werden, der nur zur Hälfte aus Akademiemitgliedern besteht und von denen einige per Los bestimmt sein sollten.²²

In einem Punkt jedoch stimmte Quatremère mit Restout überein. Er verteidigte das universale Recht, im *Salon* auszustellen:

„Es gibt noch ein Mittel, mit dem man die Gefahren persönlicher Interessen, die diese kleine Anzahl an Männern umgibt [die Mitglieder der Akademie, die er zu gründen hofft, Anm. d. Vf.], ausgleicht. Dieses Mittel betrachte ich als Antwort auf alle

Einwände, als ein Heilmittel gegen alle Missbräuche, als universelle Vorbeugung. Es wäre für die Republik der Künste das, was die Pressefreiheit für den Staat ist. Es ist das allen Künstlern zustehende Recht, am selben Ort frei auszustellen.“²³

Wie Restout befürwortete auch er eine systematische Anwendung des Wettbewerbsprinzips zur Vergabe von Künstlerpreisen und zur Erteilung öffentlicher Aufträge, wenngleich mit einer höheren Anzahl an Juroren.

Es wäre hier zu langwierig, alle während des ersten Halbjahres 1791²⁴ publizierten Projekte vorzustellen, wie unter anderem das der reformeifrigen *Académiciens*.²⁵ Bis auf das Projekt der *Officiers* der Akademie²⁶ stimmen alle in einem Punkt überein: Die Akademie sollte nicht mehr den Namen *Académie royale* tragen. Fortschritt und Kunstlehre betrafen die ganze Nation, daher sollte auch die Nationalversammlung bestimmen, welche Projekte angebracht sind. Jeder versuchte zu beweisen, dass sein Vorschlag mit der sich im Aufbau befindenden Verfassung und der Erklärung der Menschenrechte übereinstimmte. Die Befürworter eines nur leicht geänderten *Status quo* wandten hierbei dieselben Argumente an, um die Satzung der Akademie als vollkommen verfassungsgemäß zu beschreiben.²⁷ Wenn ich mich auf Restouts und Quatremère de Quincy's Projekte beschränkt habe, so deshalb, weil beide Protagonisten Antworten auf die gleiche Fragen suchten: Wie passt man das Kunstwesen der Demokratie an? Doch selbst die von Quatremère im März 1791 freimütig anerkannten Fähigkeiten der *Officiers* der *Académie royale de Peinture et de Sculpture*²⁸ konnten nicht rechtfertigen, dass sie die einzigen Richter über Verdienste und die einzigen Adressaten öffentlicher Zuwendungen waren. Während Restouts Stellungnahme radikal anti-elitär ist, ist die Quatremères nuancierter; sie zielt lediglich darauf ab, der Künstlerelite ihre Macht den Künstlern gegenüber zu entziehen. Was beide Autoren miteinander verbindet, ist die Tatsache, dass sie die öffentliche Meinung als höchste Instanz anerkennen. Jeder Maler und jeder Bildhauer sollte sich dieser Meinung stellen dürfen, indem er im *Salon* ausstellte. Um Ungerechtigkeiten auszuschließen, sollten die Juroren unter ständiger Kontrolle stehen. Eine solche Überzeugung hat zwar der Realität nicht standgehalten, aber die Utopie der Bergpartei bis in den Thermidor hinein genährt.

¹ Die wichtigsten Publikationen hierzu sind: Sigismond Lacroix, *Actes de la Commune de Paris pendant la Revolution*, 2. Serie, Bd. 4, Paris 1905; David Dowd, *Pageant-master of the Republic: Jacques-Louis David and the French Revolution*, Lincoln, NE 1948; Nicholas Mirzoeff, „Revolution, Representation, Equality: Gender, Genre, and Emulation in the Académie Royale de Peinture et Sculpture, 1785–1793“, in: *Eighteenth-Century Studies* 31/2, 1997–1998, S. 153–174; Reed Benhamou, *Regulating the Académie: Art, Rules and Power in "Ancien Régime" France*, Oxford 2009, S. 55–92; Christian Michel, *L'Académie royale de Peinture et de Sculpture. La naissance de l'École française*, Genf 2012, S. 132–146 und S. 165–168.

² Weitere Informationen zu diesem Forschungsprojekt können unter folgendem Link gefunden werden: <http://www.unil.ch/hart/home/menuinst/projets-de-recherche.html>. Danken möchte ich an dieser Stelle den assoziierten Forschern Valentine von Fehlenberg, Cyril Lécosse, Matthieu Lett, Desmond Kraege und Sybille Thévenaz, die diesen Beitrag gegengelesen und mir sinnvolle Korrekturen vorgeschlagen haben. Da all die von mir zitierten Texte bald online abrufbar sein werden, schien es mir unnötig, die jeweiligen Seiten der ursprünglichen Fassung anzugeben.

³ Eine ähnliche Debatte gab es in der *Académie des Sciences* bereits ab Herbst 1789, siehe Roger Hahn, „L'Académie royale des Sciences et la réforme de ses statuts en 1789“, in: *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications* 18/1, 1965, S. 15–28.

⁴ *Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte des 26. August 1789*, Art. 11.

⁵ Ebd., Art. 6.

⁶ Jean-Baptiste Robin, Jean-Bernard Restout und Jacques-Louis David, *Mémoire sur l'Académie Royale de Peinture et Sculpture par plusieurs membres de cette Académie*, Paris 1790.

⁷ Gemeint ist die Kasse des königlichen Hauses (*dotation à la maison du roi, ab 1790 die sog. liste civile*) [Anm. der Übers.].

⁸ „Pour que l'égalité renaisse, il faut que toutes les prétentions, tous les rangs, toutes les distinctions soient remises, pour ainsi dire, à la masse commune; que tous les Artistes ayant des talents connus, et principalement vos émules, vos amis, vos égaux, les agréés enfin, soient appelés à former une seule *Assemblée des Artistes exerçant la Peinture et la Sculpture*“. In: Jean-Bernard Restout, *Discours prononcé dans l'Académie royale de peinture et de sculpture le Samedi 19 Décembre 1789, MM. Les académiciens y séant, par M. Restout, l'un d'eux*, Paris 1790 [dt. Übersetzung von M. H.-T.].

⁹ „Mais en même temps nous désirerions, et c'est l'objet de ce mémoire, que les lois de cette société n'offrissent rien de contraire aux lois de la raison; il faudrait qu'on y fut admis aisément, et qu'on y pût jouir d'une parfaite égalité; que l'ignorance absolue de l'art, que les vices insociables fussent les seuls motifs d'abjection: enfin il faudrait que le régime de cette société tînt au régime général, qu'il fût simple, et jamais opposé aux droits prescrits par la nature, ni aux lois de la nouvelle constitution.“ In: *Mémoire sur l'Académie royale de Peinture et de Sculpture par quelques-uns de ses membres*, 6. Juli 1790, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes, Sammlung Deloynes, Bd. 53, n° 1464 [dt. Übersetzung von M. H.-T.].

¹⁰ „La Commune des arts, conformément aux principes de la constitution, qui veut que *tous les citoyens se réunissent sans distinction, de quelque qualité et condition qu'ils soient*, n'admettra de distinction et ne prononcera d'exclusion contre aucun artiste; seulement elle a jugé que pour être au nombre de ses membres il suffirait de se faire connaître dans, une exposition publique par des ouvrages dont on serait l'auteur.“ In: Jean-Bernard Restout, *Adresse, mémoire et observations présentés à l'Assemblée nationale par la Commune des Arts qui ont le dessin pour base*, Paris, 19. April 1791 [dt. Übersetzung von M. H. T.]

¹¹ Über die künstlerischen Konsequenzen dieser Öffnung siehe Antoine Schnapper, „La Peinture française sous la Révolution 1789–1800“, in: *De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830*, hg. von Pierre Rosenberg, Ausst.-Kat. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1974, S. 101–110; Régis Michel, „1791: le Salon de la Liberté“, in: Régis Michel et Philippe Bordes (Hg.), *Aux Armes et aux Arts. Les arts de la Révolution 1789–1799*, Paris 1988, S. 26–39.

¹² „[...] pendant le temps entre une Assemblée générale et la suivante, connaîtrait donc provisoirement de toutes les places, distributions d'ouvrages, manufactures, pensions, gratifications, et de tous objets quelconques d'utilité et d'encouragement.“ In: Restout, *Discours prononcé dans l'Académie royale de peinture et de sculpture*, op. cit. [dt. Übersetzung von M. H.-T.].

¹³ „[...] toutes les places des manufactures et des établissements qui ont le dessin pour base, celles des bâtiments, tous les emplois relatifs aux arts. Il serait important que les artistes, qui doivent être chargés des ouvrages publics, fussent élus par elle, qu'elle jugeât si l'objet proposé peut être exécuté ou non, après l'exposition des esquisses ou dessins qui auraient concouru.“ In: *Mémoire sur l'Académie...* 1790 [dt. Übersetzung von M. H.-T.].

¹⁴ Art. 1 der *Erklärung der Bürger- und Menschenrechte*.

¹⁵ Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, *Considérations sur les arts du dessin*, Paris Januar 1791; Ders., *Suite aux Considérations sur les arts du dessin*, Paris März 1791; Ders., *Seconde suite aux Considérations sur les arts du dessin*, Paris April 1791; Neuaufgabe in: Neil McWilliam, Catherine Méneux und Julie Ramos (Hg.), *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de textes sources*, Paris 2014 [INHA « Sources »], am 15. Juni 2014 unter: <http://inha.revues.org/6188> online gestellt.

¹⁶ „J'ai déjà fait voir que pour faire d'une école un corps mobile, comme toutes les administrations du royaume, il faudrait trouver une base correspondante à celle du peuple dans le gouvernement; qu'un peuple d'artistes est une chimère; que le plus grand nombre étant d'ignorants, se composerait par conséquent d'hommes inhabiles à voter; que le droit de Citoyen dans cette république imaginaire ne pourrait appartenir qu'aux habiles et aux savants, mais qu'il n'y aurait aucun moyen de déterminer le titre et la qualité d'activité en ce genre; que l'exercice des arts du dessin comporte nécessairement dans chacune de ses parties, des branches mécaniques qui n'ont aucun rapport avec l'art considéré du côté du génie; qu'un peintre d'enseignes est, quant au fait, aussi peintre qu'un peintre d'histoire, et que si

la loi peut fixer un taux de fortune ou de propriété pour être électeur ou éligible aux emplois civils, il n'existe aucune possibilité de fixer un tarif de talent propre à faire reconnaître celui qui aurait le droit de voter en matière d'arts; que dès-lors une assemblée primaire d'artistes serait la plus grotesque, si elle n'était la plus impossible de toutes les combinaisons; que le titre d'élève étant de tous les âges, puisque l'un est habile homme à l'âge où un autre commence, on exclurait quelquefois un maître du droit d'enseigner, lorsque d'une autre part on mettrait les maîtres dans le cas d'être nommés par les écoliers: c'est-à-dire, en un mot, qu'on ferait nommer les savants par les ignorants." In: Quatremère de Quincy, *Seconde suite aux Considérations...*, April 1791 [dt. Übersetzung von M. H.-T.].

¹⁷ „[...] il faut enfin qu'on puisse croire qu'il existe hors de l'académie des maîtres égaux en talents à ceux qui la formeront. S'il en est autrement, ce corps deviendra toujours, par l'empire involontaire et irrésistible de l'opinion, un corps privilégié, dispensateur unique de la gloire et de la fortune, influant exclusivement sur le goût des élèves et du public, et cela est un très grand mal." In: Quatremère de Quincy, *Considérations sur les arts du dessin*, Januar 1791 [dt. Übersetzung von M. H.-T.].

¹⁸ „Toute académie illimitée dans le nombre de ses membres, est facile ou sévère dans ses choix. Si, comme quelques-unes des académies d'Italie, elle ouvre ses portes au premier aspirant, elle devient, quant à l'opinion, nulle et de nul effet. Si comme celle de Paris, elle met à son accès des conditions sévères, si elle exige des titres dont elle seule se rend juge, elle exerce le plus grand despotisme d'opinion. Elle tyrannise ma volonté, mon goût et l'exercice de mes facultés." Ebd., [dt. Übersetzung von M. H.-T.].

¹⁹ Es ging im übrigen genau um diesen Punkt, weshalb Restouts Mitstreiter sich schließlich wieder von ihm abwandten. Vgl. Jean-Baptiste Robin, „Présentation d'un plan pour la formation d'une société des arts du dessin à Paris", in: *Tribut de la société nationale des neuf sœurs*, 14. April 1791, S. 227–243 sowie François-Jean Garneray und Ollivier, *Mémoire et plan relatifs à l'organisation d'une école des beaux-arts qui ont le dessin pour base, par une société d'artistes*, Paris, 22. März 1791.

²⁰ „Je dis donc que l'institution académique aurait et ne devrait avoir qu'un objet unique, l'enseignement public des arts. Ceux qui la composent ne devraient y être admis que comme les plus capables de professer et d'enseigner. Il faudrait, sans doute, que le choix se portât sur les maîtres les plus habiles; mais il ne faudrait pas qu'il pût flétrir d'une exception humiliante, tous ceux qui n'y auraient point part." In: Quatremère de Quincy, *Considérations sur les arts du dessin*, Januar 1791, [dt. Übersetzung von M. H.-T.].

²¹ Quatremère de Quincy, *Seconde suite aux Considérations...*, April 1791.

²² Ebd. In den *Considérations* hatte er den *Académiciens* das Recht der Kooptation zugestanden, jedoch eingeräumt, dass dieses eine Wiedergeburt des Körperschaftsgeistes nach sich ziehen könnte.

²³ „[...] il est moyen de contrebalancer encore tous les dangers de l'opinion qui pourraient entourer ce petit nombre d'hommes [les membres de l'Académie qu'il veut voir fonder]. Ce moyen, je le regarde comme la réponse à toutes les objections, comme le remède à tous les abus, comme le préservatif universel. Il sera dans la république, ce qu'est la liberté de la presse dans un état. C'est la libre exposition publique accordée indistinctement à tous les artistes dans le même lieu." In: Quatremère de Quincy, *Considérations sur les arts du dessin*, Januar 1791 [dt. Übersetzung von M. H.-T.].

²⁴ Garneray und Ollivier, *Mémoire et plan relatifs à l'organisation...*, op. cit., 1791; Robin, „Présentation d'un plan pour la formation...", op. cit., 1791; [Charles Gaucher], *Lettre d'un artiste à M.***, député à l'Assemblée Nationale, sur les nouveaux écrits qui ont rapport aux beaux Arts et aux Sociétés d'Artistes, Paris 20. Mai 1791; Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes, Sammlung Deloynes, Bd. 53, n° 1500.

²⁵ *Adresse et projet de statuts et règlements pour l'Académie centrale de peinture et de sculpture, gravure et architecture, présentés à l'Assemblée nationale par la majorité des membres de l'Académie royale de peinture et sculpture en assemblée délibérante*, Paris 1790 [Januar 1791].

²⁶ Antoine Renou (Hg.), *Adresse à l'Assemblée nationale par la presque totalité des officiers de l'Académie de Peinture et de Sculpture auxquels se sont joints quelques académiciens*, gefolgt von *Projets de Statuts et règlements pour l'Académie royale de Peinture et de Sculpture proposés par les officiers et plusieurs académiciens de ladite Académie*, Paris 30. November 1790 [im März 1791 veröffentlicht].

²⁷ Antoine Renou, *Esprit des statuts et règlements de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pour servir de réponse aux détracteurs de son régime*, Paris 11. September 1790; Joseph-Marie Vien und Antoine Renou, *Précis motivé par les Officiers de l'Académie et plusieurs Académiciens qui s'y sont joints, pour servir de réfutation à un projet de statut d'Académie centrale par quelques Académiciens*, Paris 17. März 1791; Antoine Renou, *Réfutation de la seconde suite aux Considérations sur les Arts du dessin par M. Quatremère de Quincy*, Paris 20. Juni 1791; Louis-Pierre Deseine, *Considérations sur les académies, et particulièrement sur celles de Peinture, Sculpture et Architecture*, Paris Juli 1791.

²⁸ „Was die Erfahrung betrifft, so sagt diese uns, dass die besten Männer diese Akademie konstituieren; man könnte keinen einzigen Außenstehenden oder von ihr Zurückgewiesenen nennen, der es mit ihnen aufnehmen könnte.“ ; frz.: „[...] quant à l'expérience, elle nous dit que les plus habiles maîtres composent cette académie; on ne citerait personne hors de son enceinte, ou repoussé par elle, qui pût le disputer à ceux qui y siègent.“ In: Quatremère de Quincy, *Considérations sur les arts du dessin*, Januar 1791 [dt. Übersetzung von M. H.-T.].

Künstlerausbildung – der Blick zurück. Grundlagen und Ansätze im 19. Jahrhundert

Kunstakademien sind heute geradezu selbstverständlich anerkannt und ihr Tun und Lassen stellt niemand mehr in Frage. Die Künstler, die an ihnen als Meister und Lehrer tätig werden, sind ob ihrer Reputation berufen, und ihnen wie ihren Schülern gewährt man staatsgetragene (Frei-) Räume eines kreativen Suchens und Gestaltens. Die Bilanz dessen schlägt sich nicht nur retrospektiv in prächtigen Jubiläumsbänden nieder.¹ Ein vielfältiges Ausstellen und Wirken in die Öffentlichkeit hinein scheint dabei aber auch und stets aufs Neue unter Beweis zu stellen, dass Akademien eher Wege und Fertigkeiten als Ziele und Fertiges zum Inhalt haben. Es geht um nicht mehr und nicht weniger als die Lehr- und Lernbarkeit der Kunst auf dem Wege zu sich selbst.

Dabei ist der Begriff „Kunst“ offener denn je, sind mit den Materialien, Techniken und neuen Medien deren Möglichkeiten fast grenzenlos gewachsen. Und auch Kunst und Design durchdringen einander wie selten im gegenseitigen Respekt vor der Notwendigkeit, Leben und Arbeit zu gestalten – mittels Zeichen, Bildern, Formen freien Selbst- und Ausdruckswerts oder aber angewandt in gebundener Funktion. Längst sind hier die Grenzen fließend. Und nicht erst das Bauhaus lässt sich hier als Beispiel eines solchen Vice-Versa und Miteinanders bemühen. Der Blick zurück in die Geschichte zeigt, dass sich durchaus auch darin die Künstlerausbildung als Gegenwart der Vergangenheit begreifen lässt.²

Von der frühneuzeitlichen Etablierung der Künste als Wissenschaften aus diversen Gründen – initiiert von selbstbewussten Künstlern, die mit Theorie und Lehre Geist, Freiheit und sozialen Aufstieg für sich reklamierten – bis zu den staatlichen Palast- und Schulbauten des 19. Jahrhunderts für eine zahlenmäßig erheblich gewachsene Meister- und vor allem Schülerschar, wurde die Lehrbarkeit der Kunst durch Regeln und System zur Basis ihrer öffentlichen Geltung. Die Akademie wurde im 19. Jahrhundert zu einer etablierten Größe von Ausbildung und Bildung, Kunst und Wissen im bürgerlichen Kunstbetrieb, ja – nicht anders als Museen und Universitäten – zu einer Staats- und Werteinstanz, deren Erbe mit vielen Kontinuitäten nach wie vor wirksam ist. Sie kam von Haus aus für den Theoriebegriff von Kunst, dessen praktische Erfüllung und Begründung, die Mittel und Wege dorthin, für die Distribution der Kunst und nicht zuletzt die Repräsentation der Künstler als Kunstgesellschaft auf. Mit ihr formierten sich die Konventionen und die Öffentlichkeit dessen, was man unter Kunst verstand. Und dies auch dann noch, als ihr längst Gegner erwachsen waren, die jenseits ihrer Mauern frei und selbstbestimmt über Ausstellung und Kritik die Organisation des allgemeinen Kunstdiskurses übernahmen.

Was also sind wichtige Merkposten, Leitlinien und Scharniere im Vergleich von gestern und heute? Was waren die durchgängigen Probleme im „Jahrhundert der permanenten Reform“ (Eduard Trier), eben dem 19. Jahrhundert? Mit Reformen wollten und mussten die Akademien dynamischen Entwicklungen der Gesellschaft bei einer vermeintlich statischen und ewig gültigen Verfassung ihres Gegenstands, der Kunst und ihrer Lehre, schließlich Rechnung tragen. Das Führen oder Lauflassen in den Akademien von heute, wie ein Wechsel- und Streitgespräch zweier Vertreter der Münchner Kunstakademie, nämlich zwischen Olaf Metzger und Christian Demand, anlässlich ihres Jubiläums in der *ZEIT* im Mai 2008 verlauten ließ,³ war jedenfalls schon sehr früh dem Problem Künstlerausbildung mit auf den Weg gegeben. Und hat sich denn nicht über die pädagogischen Divergenzen hinaus in den Grundlagen, Techniken, Strukturen, in Aktionsmitteln und Nachbarschaften zu Markt und Gewerbe unabhängig vom Erscheinungswandel dessen, was dann jeweilig „die Kunst“ abgibt, auch viel Bleibendes erhalten? Einige *Spots* im Blick zurück, die sich auf a) Gründungs-/Grundverständnis und Ziele, b) Organisation, Unterricht und Lehre, c) Meister und Schüler und d) freie und angewandte Kunst respektive Akademie oder Werkstatt richten, sind hier freilich nur notwendig allgemein, exemplarisch und cursorisch zu verstehen.

„LEHRBARKEIT DER KUNST“ UND GRÜNDUNGSZIELE

Historisches vorweg: Bekanntermaßen waren es die Künstler selbst, die im 16. Jahrhundert Kunst als Wissenschaft, damit deren Lehrbarkeit und die ersten sogenannten „Akademien“ begründeten – in Florenz, Mailand, Rom und Bologna beispielsweise.⁴ Von der Anatomie bis zu Perspektive und Proportion wurde nachahmend die Kunst des Zeichnens mit weiteren Studien und Wissenschaften ausgebaut. Auch Idee und Invention sorgten neben dem handwerklichen Vermögen für deren geistigen und damit höheren Stand. Kunst war schließlich Herrschaftssache, Fürstenprivileg und kein bloßes Handwerk mehr. Und wie dann die französischen Akademiegründungen ein Jahrhundert später zeigten, handelte man sich damit staatliche Protektion, Zunftfreiheit, höfischen Status und eine gesicherte Auftragslage ein.⁵ Gewinnung und Erziehung einer eigenen Künstlerschaft mittels einer klaren Regeln unterworfenen Lehrbarkeit der Kunst, und zwar in den Händen einer gelehrten Professorenschaft, – das prägte seitdem das Zusammenspiel der freien, aber auch angewandten Künste, die im merkantilistischen Jahrhundert mit nationalem Stolz zugleich der nationalen Wirtschaft dienten. Die Akademie war repräsentative Staatswerkstatt in Theorie und Praxis.

Lehrbarkeit der Kunst im Dienste von Herrscher und Staat, zur Geschmackshebung und Wirtschaftsförderung bis hin zu den Manufakturen – dieser Gedanke hat auch die nachfolgenden Akademiegründungen in deutschen Residenzen bewegt, die zum Ausgangspunkt der meisten, noch heute bestehenden Akademiestandorte wurden. Die Initiatoren dazu waren auch hier in erster Linie Künstler, die ihr – im Wortsinne – „gesammeltes“ Kunstwissen qua Material als Übungsmuster für einen anfangs oft bescheidenen, aber geregelten Unterricht in eigenen Lokalitäten und

Zusammenkünften zur Verfügung stellten. Ob nun Joachim von Sandrart und die Familie Preißler in Augsburg und Nürnberg, ob Peter Strudel in Wien, Peter Anton von Verschaffelt in Mannheim, Lambert Krahe in Düsseldorf, die Brüder Terwesten in Berlin, Roman Anton Boos und Johann Christian von Mannlich in München oder schließlich Christian Ludwig von Hagedorn in Dresden – die Absichten zielten alsbald auf eine Lehr- und Bildungsanstalt, auf Gründung einer Kunstgesellschaft und eine an internationalen Standards gemessene Hebung des Geschmacks im Lande. Jedenfalls bis um 1800. Diese Doppelpolung einer hohen und freien Kunst einerseits und der Geschmackshebung ihrer elementaren Basis im Handwerk andererseits war den meisten Akademien in die Wiege gelegt und diente als durchgehendes Argument, mit dem man den fürstlichen Träger für sie gewonnen hatte. „Die mehrere Etablierung und desto nützlichere Fortpflanzung aller Künste und Wissenschaften in den Kurbrandenburgischen Staaten“ hatte es z. B. in Berlin unter dem Titel *Akademie der Künste und Mechanischen Wissenschaften 1704 geheißen*.⁶ Vorbild waren die Akademien in Rom und Paris. Das Angebotsspektrum reichte von der Anatomie bis zur Zivilbaukunst. Mit akademischen Patenten der Handwerkerschulen zog man auch die Gewerke bei, von der Goldschmiedekunst bis zur Weberei. Elementare Basis dafür war das Zeichnen. Sulzers *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* von 1771/74 z. B. begriff zwar im Artikel „Academien“ unter diesem Titel noch in erster Linie „Malerakademien“, setzte aber in Klammern „zeichnende Künste“ darunter.⁷ Das Zeichnen nach Kunst, Gipsen und Natur galt als Mutter aller Künste und die theoretischen Fächer des Wissens ergänzten sie. So ging es in Hagedorns *Betrachtungen über den gegenwärtigen Zustand der Künste in Sachsen* von 1763 bei Ende des Siebenjährigen Kriegs und angesichts von dessen fatalen Folgen um den Aufbau eines planmäßigen Unterrichts, der alle Zweige der hohen und angewandten Kunst umfassen und im Lande die unterschiedlichen Kabinette und Spezialkollektionen als Vorbildersammlungen einbeziehen sollte. In Sachsen führte dies bekanntlich zur Akademie in Dresden 1764 und den Zeichenschulen in Leipzig und Meißen. In Berlin war es der Freiherr von Heinitz, der systematisch freie und angewandte Kunst über Provinzialkunstschulen unter Aufsicht der Berliner Akademie verklammerte. Es ging um „Lehrlinge und Gesellen solcher Handwerker und Fabrikanten, die zu geschmackvollen Formen und Verzierungen ihrer Arbeiten des Unterrichts im Zeichnen oder in der Geometrie und Architektur bedürfen.“⁸ Er separierte dies dann in Berlin mit der Verselbständigung in der Bauakademie.⁹

HOHE KUNST – TRENNUNG VON FREI UND ANGEWANDT

Gegenüber diesen nützlichen und praktischen Belangen einer Gesamtorganisation der gestaltenden Künste in Lehre und Ausbildung machte sich dann aber – in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – jener emphatische Kunstbegriff geltend, der dem Grundsatz der Lehrbarkeit der Kunst nach Norm und Form bleibend Grenzen zeigen sollte. Damit sollten die Weichen für eine Trennung von hoher und angewandter Kunst, für die Autonomie der Kunst und einen abgehobenen idealistischen Kunstbegriff gestellt werden, der die Kunstakademie des 19. Jahrhunderts in der

Hochkunst verharren ließ. Es kam zur Spannung zwischen Institution, Regelwerk und Lehre auf der einen sowie Begabung, Talent und dem, was unter wahrer und höchster Kunst verstanden wurde, auf der anderen Seite – die Fälle Asmus Jacob Carstens, Joseph Anton Koch, Philipp Otto Runge oder Caspar David Friedrich und schließlich Friedrich Overbeck und seine Freunde, die die Akademie in Wien verließen, sind nur zu bekannt.¹⁰ Schule allein machte noch keinen Meister, zumal sich das, was man unter Kunst verstand, längst immer mehr und neuen Kriterien zu stellen hatte – Öffentlichkeit, Kritik und Markt jenseits alter Ordnungen von Hof und Kirche und eben dem genannten Anspruch Einzelner.

Es ist daher kennzeichnend, dass in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts Revision und Wiederbegründung einzelner Kunstakademien – hier seien nur Berlin, München und Düsseldorf benannt – gedanklich sehr stark von drei Aspekten geleitet wurden. Zum einen ging es um Talent und Bildung, zum zweiten um Strukturen, Inhalte und Ziele, und zum dritten um Folgen und Steuerung dieser Talente hinsichtlich ihres staatlich-gesellschaftlichen Nutzens. Als Max Joseph in München 1802 von der Akademie als „Staatsanstalt“ sprach,¹¹ mit Nutzen für Industrie und Handwerk, verlieh er nur wenig später im Jahr 1806 dem Sinn für das Schöne und Erhabene mit der Berufung Johann Peter von Langers als Direktor festen Ausdruck. Was in Elementarklasse, Zeichenklasse, Theorie und schließlich in einer vierten höchsten Klasse praktischen Niederschlag finden sollte, ergänzt um Professuren für Bildhauerei, Baukunst, Kupferstich und Tier- und Landschaftsmalerei, das erhielt in der Konstitutionsurkunde von 1808 seine heute oft zitierte idealistische Begründung. Es war Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, der Sekretär der Münchner Kunstakademie, der die Diktion bestimmte – von „Erhöhung der Nationalgeschicklichkeit“ ist die Rede, vom „öffentlichen Dasein der Künste“ und einer Art des Unterrichts für den angehenden Künstler, „dass ihm ganz die Freiheit und Lebendigkeit erhalten werden, die besonders bei der Kunst so nothwendig und wesentlich ist“.¹² Strukturierte Aufbau- und Angebotslehre ja, aber Festlegung und Vorprägung nein. Die Meisterschule war nicht für Nachahmer da.

Auch der 1826 berufene Peter von Cornelius hatte schon vorher, anlässlich seiner Denkschriften für die Erneuerung der Akademie in Düsseldorf von der Erziehung zum Künstler zugleich als der zum Menschen, von „einer gewissen Allgemeinheit der Richtung“ und von einer „Pflanzschule“ gesprochen, bei dem „die Anstalt ohne weitere Ansprüche, darin einzugreifen unterlassen und dem Lebendigen seine Selbstgestaltung gönnen und überlassen“ muss, „sobald die Pflanzung im Leben anschlägt“ (2. Denkschrift 1821).¹³ Sein dreistufiger Plan von der Zeichenüber die Natur- (oder Vorbereitungs-) zur Meisterklasse sollte von seinem Nachfolger in Düsseldorf, Wilhelm von Schadow, schließlich mit dem Reglement von 1831 übernommen, differenziert und zu einem Erfolgsmodell geführt werden. Zwischen Elementar- und Meisterklasse entschieden sich jetzt Weg und Entfaltung zu angewandter oder zu hoher Kunst, die vor allem in Berlin und Preußen zu einer Vielfalt schulischer Verzahnung führten. Man suchte damit Fehlsteuerungen, wie dem von Franz Kugler nachhaltig beschworenen „Pauperismus“ angesichts

steigender Frequenzen von Besuchern und Schülern auf Seiten der freien Kunst, zu begegnen.¹⁴ „Künstlerproletariat“ hieß dies dann 1857 bei Johann Heinrich Koopmann, Professor für Malerei nicht an der neuen Kunstakademie, sondern am Polytechnikum im badischen Karlsruhe, das sich der Ausbildung im Gewerbe widmete.¹⁵ Von Elementaranstalten, Kunstschulen und Künstlerakademie handelte z. B. 1819 schon der Organisationsplan von Aloys Hirt in Berlin, und die systematische Ordnung von Zeichen-, Kunst- und Gewerbe- bzw. Gewerbeschulen war dann Anlass für eine Reihe von preußischen Denkschriften und Grundbestimmungen um die Mitte des Jahrhunderts. Es war Schinkel, der dabei früh von der Kunstakademie als einer großen „Staatswerkstatt“ sprach und den Übergang von der angewandten zur hohen Kunst im Gedanken der Werkstatt verankerte¹⁶ – ein Gedanke, der dann die Auseinandersetzung zwischen Kunstgewerbe und Kunstakademie im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts in den öffentlichen Diskussionen ganz wesentlich bestimmen sollte.

Mehr noch, er war Folge einer Diskussion um Sinn- und Rangfragen der Kunst zwischen hoher und niederer Kunst, frei und angewandt, Akademie oder Werkstätte wie auch um das Selbstverständnis derer, die dort tätig wurden. Mehrheitlich war die Ausbildung an den Kunstakademien nach der Mitte des Jahrhunderts zunehmend von einer Neuorientierung geprägt. Der Unterricht wechselte jetzt stärker von der Nachahmung zur Erfindung der Kunst und von der Elementar- zur Komponier- und Meisterklasse, begleitet von theoretischen Fächern und praktischen Übungen in den einzelnen Gattungen, die der Talententwicklung die Richtung gaben – z. B. hin zu Porträt, Genre, Landschaft oder Stillleben. Nach wie vor stand die Gattung der Historienmalerei an der Spitze. Waren erstere privat und marktbestimmt, so war letztere der Inbegriff der hohen Kunst, die zwischen Poesie und historischem Ereignis für sittliche, staatliche und nationale Werte stand. Erwähnter Koopmann hielt sie für das A und O der Kunst und forderte in ihrem Namen eine Erneuerung der Kunstakademien im nationalen Sinn. Und aus München unter Ludwig I., zu Zeiten Friedrich von Gärtners als Haupt der Kunstakademie, verlautete schon in den vierziger Jahren: „Allen Studien und Arbeiten an unserer Akademie soll übrigens die historische Kunstrichtung zum Grunde liegen [...]“, um „nicht nur den Sinn für die Schönheit und den Geschmack an edlen Formen unter allen Ständen zu verbreiten, sondern auch durch ihre Werke das allgemeine Nationalbewusstsein, die Liebe zum Vaterland und die Achtung vor allem Hohen und Heiligen zu wecken, zu nähren, zu erhöhen“.¹⁷ Das seit Carstens und dann seit der Romantik dominante unbekannte Meisterwerk, das Gute, Wahre, Schöne höchsten sittlichen Empfindens, gab die Richtung vor.

NEUE WEGE – AKADEMIE UND/ODER WERKSTÄTTE

Dennoch begann in diesen fünfziger Jahren eine Diskussion nicht nur um den Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, sondern auch um den der Kunstakademien, forciert durch zweierlei – eben die Frage einer zeitgemäßen Historienmalerei nebst Begründung einer nationalen Galerie, und, ausgelöst durch die Weltausstellung

in London 1851, die nach Rang, Eigenständigkeit und Ausbildung von Handwerk und Gewerbe als Gewerbekunst und Kunstgewerbe. Auch da ging es um nationale Geltung. Es war nicht nur Gottfried Semper, der als Architekt und Vertreter einer „Stoffwechseltheorie“ eine neue Einheit von Kunst und Handwerk, Wissenschaft und Industrie einforderte und der Professorenkunst der Kunstakademien den Kampf ansagte.¹⁸ Auch in München hatte sich z. B. Wilhelm von Kaulbach, Historienmaler und Direktor, Mitte der sechziger Jahre gegen ein „Promemoria“ zu verteidigen, das die eben genannte Liaison an der Kunstakademie verlangte. Er wehrte als Alt-Cornelianer ab mit dem Bemerkten, dass es bei der „Pflege der Kunst um ihrer selbst, um der Schönheit willen“ gehe, denn nur „wenn in ihr das Ideale Gestalt annimmt, kann sie zum Vorbilde für das Leben werden, die geläuterten Formen für die Gegenstände des Gebrauchs liefern, und veredelnd auf den Geschmack wirken“.¹⁹ Zu einer Reform der Akademie, die Kunst und Industrie vermähle, könne er nicht raten.

Dennoch: Die Vorbilder- und Mustersammlung von einst, die mit Schinkel und Christian Peter Wilhelm Beuth in Berlin bereits angesprochen war, mündete bekanntlich binnen zweier Jahrzehnte in erste Kunstgewerbemuseen. Überall, von Wien, Berlin über Karlsruhe bis München, zog man mit Kunstgewerbeschulen nach, und der neuen Bewegung war nicht mehr Einhalt zu gebieten.²⁰ Ganz im Gegenteil, Fragen von Material und Technik sowie Malunterricht hielten Einzug in die Schulen hoher Kunst, die im Zuge internationalen Wettbewerbs und einer expansiven Öffentlichkeit von Ausstellungen, Markt und Kunstkritik unter enormem Reformdruck standen. Freilichtmalerei, Realismus und expressive Tendenzen näherten sogar hohe und angewandte Kunst einander an, sorgten für Parallelen und vor allem für Symbiosen im Kunstbetrieb, der gravierend im Umbruch war. Längst waren es nicht mehr die Akademiker, die wie einst das Sagen allein bei Ausstellungen hatten. Künstlerverbände und freie Künstlervereinigungen nahmen ihnen das Heft aus der Hand, um schließlich auch da mittels Sezessionen für Reformen zu sorgen. Hatte die Frage: „Akademie oder Werkstatt?“ durch die massiv anschwellende Kunstgewerbebewegung in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts bereits eine klare Richtung erhalten, so nahm der Gedanke einer Vereinigung von *Arts and Crafts* von William Morris bis zum Bauhaus schließlich klare Züge an. Das ist zur Genüge in aller Breite mittlerweile dargelegt.²¹ Die *ars una*, die eine Kunst, war ganzheitliches Ziel, das die einseitig traditionell bestimmte hohe Kunst und ihre Bildungswege in den hergebrachten Kunstakademien zukunftsweisend überflügeln sollte – auch wenn nach wie vor die Akademien hoheitlich den Anspruch auf hohe Kunst vertraten und nur zögernd und eingeschränkt, wie in Düsseldorf mit Peter Behrens, Konzessionen an die angewandte Kunst machten. Aber es waren nicht zuletzt gelernte Maler, die mit der Vereinigung von Kopf und Hand, Entwurf und Werk neue Kunstschulkonzepte von Breslau über München bis Weimar verwirklichten oder sich parallel neben den nach wie vor klassischen Kunstakademien behaupteten. Das klangvolle Alphabet ihrer Namen reicht von Peter Behrens über Hans Poelzig und Richard Riemerschmid bis Henry van de Velde und Walter Gropius um und nach

der Wende des Jahrhunderts. Letzterer hat so gesehen mit dem Namen „Bauhaus“ programmatisch nur die Konsequenzen aus den voraus gegangenen Entwicklungen von freier und angewandter Kunst gezogen und beider Erziehungswege in eins geführt. Die Werk- und Einheitsschule stand als Reformmodell an deren Ende. Nur zur Erinnerung: Wilhelm Waetzoldt, der grundlegende „Gedanken zur Kunstschulreform“ in Preußen auf den Spuren seines Vorgängers im 19. Jahrhundert, Franz Kugler, verfasste, hatte dies einst in drei Punkten Anfang der 1920er Jahre zu Papier gebracht.²² Er forderte: 1. Handwerkliche Vorbildung in der Meisterlehre als Grundlage für jede kunstgewerbliche oder freikünstlerische Ausbildung; 2. Einführung des gesamt künstlerischen Moments in die Erziehung durch möglichst enge Verbindung zwischen Anstalten für freie Kunst und solchen für angewandte Kunst; 3. Eingliederung der Architektenerziehung in den Rahmen des künstlerischen Erziehungswesens in Verbindung von Technischer Hochschule und Kunstakademie. Verzahnung und fließende Übergänge in den Instituten waren dabei unumgänglich.

FAZIT: ALTES NEU GEFASST?

Sieht man nun zurück und lässt die Entwicklung vom 18. Jahrhundert an Revue passieren, dann wird schnell deutlich: Freie und angewandte Kunst legten einen Weg zurück, der zeitbedingt gemeinsame Wurzeln, Parallelität, Trennung und Wiedervereinigung zur Folge hatte. Mit diesem *Cross-over* war aber zugleich ein Mix kreativen Gestaltens angelegt, der zwangsläufig die Ausbildungswege zur Kunst beeinflussen musste und experimentell miteinander vereinte, was sich früher in getrennten Bahnen vollzog. Ob Zeichenschule, Handwerkerschule, Kunstgewerbeschule, Werkkunstschule oder Kunstakademie, schließlich nicht zu vergessen die Architekturausbildung der ebenfalls aus dem Ingenieurwesen entstandenen (Poly-) Technischen Hochschulen: Die einstigen Filiationen und Separierungen aus gemeinsamen Wurzeln scheinen heute ähnlich neu-alte Allianzen und Symbiosen im modernen Begriffsgewand zu finden, das zwischen Architektur, Design, Medien und freier Kunst die Kreativkultur beschäftigt. Nomenklatur und natürlich auch die Inhalte mögen sich also vom 19. zum 21. Jahrhundert verändert und erweitert haben – wie es scheint sind aber die Probleme und Strukturen altbekannt, wenn nicht gar die alten. Wäre dem so, dann hätte die Künftlerausbildung damals wie heute jedenfalls nichts an Kontinuität verloren.

¹ Beispiele: „Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen“ – 1696/1996. *Dreihundert Jahre Akademie der Künste/Hochschule der Künste*, hg. von der Akademie der Künste und der Hochschule der Künste Berlin, Berlin 1996; Nicolaus Gerhart, Walter Grasskamp, Florian Matzner (Hg.), „... kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus...“. *200 Jahre Akademie der bildenden Künste München*, München 2008; *Die Geschichte der Kunstakademie Düsseldorf seit 1945*, hg. von der Kunstakademie Düsseldorf, Berlin 2014.

² Vgl. allgemein: Nikolaus Pevsner, *Academies of Art: Past and Present* [1940], Wiederausgabe: New York 1973; Ekkehard Mai, *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künftlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde*, Köln 2010.

³ „Polizeischule oder Ort zum Herumsauen“, *DIE ZEIT*, Nr. 22, 21. Mai 2008, S. 47.

⁴ Vgl. u. a. Carl Goldstein, *Teaching Art: Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge 1996.

- ⁵ Vgl. zuletzt Gudrun Valerius, *Académie Royale de Peinture et de Sculpture 1648–1793. Geschichte. Organisation. Mitglieder*, Norderstedt 2010; Christian Michel, *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1648–1793). La naissance de l'École Française*, Genf 2012.
- ⁶ Vgl. u. a. Hans Müller, *Die königliche Akademie der Künste zu Berlin 1696–1896*, 1. Teil: *Von der Begründung durch Friedrich III. von Brandenburg bis zur Wiederherstellung durch Friedrich Wilhelm II. von Preußen*, Berlin 1896; Ekkehard Mai, „Die Berliner Kunstakademie im 19. Jahrhundert. Kunstpolitik und Kunstpraxis“, in: Ekkehard Mai, Stephan Waetzoldt (Hg.), *Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich*, Berlin 1981, S. 431–479.
- ⁷ Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Leipzig 1773, S. 10ff.
- ⁸ Friedrich Anton Freiherr von Heinitz, „Reglement für die Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin“ [26. Januar 1790], in: Carl Ludwig Heinrich Rabe (Hg.), *Sammlung Preussischer Gesetze und Verordnungen*, Bd. 2: 1790–1794, § 23, Halle: Buchhandlungen des Hallischen Waisenhauses, 1816, S. 1–18, hier: S. 10.
- ⁹ Friedrich Anton Freiherr von Heinitz, „Reglement für die Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin“, [26. Januar 1790], § 23, abgedruckt in: Müller, *Die königliche Akademie der Künste zu Berlin 1696–1896*, op. cit., Anhang; Anna Teudt-Nedeljkov, „Die königliche Bauakademie: Zwischen Revolution und Reform: In Preußen entsteht das erste deutschsprachige Polytechnikum“, in: Karl Schwarz (Hg.), *100 Jahre Technische Universität Berlin 1879–1979*, Ausst.-kat., Berlin 1979, S. 58–80; Karl Schwarz (Hg.), *1799–1999. Von der Bauakademie zur Technischen Universität Berlin*, Ausst.-kat., Berlin 2000.
- ¹⁰ Vgl. u. a. Ekkehard Mai, *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde*, Köln: Böhlau 2010, S. 90f. und passim.
- ¹¹ Ebd., S. 103.
- ¹² Vgl. u. a. Schelling und die Akademie der Bildenden Künste, Schriftenreihe der Akademie der Bildenden Künste München, Band 6, München 2002, S. 71.
- ¹³ Friedrich Lau und Otto Most, *Geschichte der Stadt Düsseldorf*, Bd. 1, Düsseldorf 1921, S. 500; Frank Büttner, Peter Cornelius, *Fresken und Freskenprojekte*, Bd. 1, Wiesbaden 1980, S. 230.
- ¹⁴ Vgl. Franz Kugler, „Über den Pauperismus in der Kunst“ [1845], Wiederabdruck in: Franz Kugler, *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte*, Bd. 3, Stuttgart 1854, S. 553–558.
- ¹⁵ Johann Heinrich Koopmann, „Die deutschen Malerakademien“, in: *Deutsches Kunstblatt*, Jg. VIII, 1857, Nr. 21ff. Völlig beherrscht von der Zeitdiskussion über die Rolle der Akademien und einer Historienmalerei, die dem Nationalgefühl gerecht werden sollte, ziehen sich die Ausführungen über mehrere Nummern des Kunstblatts hinweg.
- ¹⁶ Vgl. Friedrich Eggers, „Denkschrift über eine Gesamt-Organisation der Kunst-Angelegenheiten“, in: *Deutsches Kunstblatt*, 30, 1851, S. 242.
- ¹⁷ Hauptstaatsarchiv München, MK 14 094, vgl. Ekkehard Mai, „Problemgeschichte der Münchner Kunstakademie bis in die zwanziger Jahre“, in: Thomas Zacharias (Hg.), *Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München*, München 1985, S. 103–177.
- ¹⁸ Vgl. z. B. Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Bd. 1: *Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, Frankfurt a. M.: Verl. für Kunst und Wissenschaft, 1860.
- ¹⁹ Hauptstaatsarchiv München, MK 14 094, vgl. Ekkehard Mai, „Problemgeschichte der Münchner Kunstakademie bis in die zwanziger Jahre“, op. cit., hier: S. 120.
- ²⁰ Vgl. u. a. Barbara Mundt, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert, Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 22, Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung, München 1974; Angelika Thiekötter, *Packeis und Pressglas. Von der Kunstgewerbebewegung zum Deutschen Werkbund*, Ausst.-Kat. zur Eröffnungsausstellung d. Werkbund-Archivs im Martin-Gropius-Bau in Berlin, Gießen 1987; Sibylle Wilhelm, *Kunstgewerbebewegung. Ästhetische Welt oder Macht durch Kunst?*, Europäische Hochschulschriften, Bd. 28, Frankfurt a. M. 1991.
- ²¹ U. a. Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius*, New York 1949; deutsch: *Wegbereiter moderner Formgebung. Von Morris bis Gropius*, a. d. Engl. übersetzt von Elisabeth Knauth, Hamburg 1957; Gerhard Bott (Hg.), *Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit*, Hanau 1977.
- ²² Wilhelm Waetzoldt, *Gedanken zur Kunstschulreform*, Leipzig 1921.

Regard rétrospectif sur la formation de l'artiste. Fondements et prémices au XIX^e siècle

Aujourd'hui la reconnaissance des écoles d'art [*Kunstakademien*] va pratiquement de soi et plus personne ne songe à remettre en question leurs prérogatives. Les artistes qui sont appelés à exercer en leur sein en qualité de maîtres et d'enseignants, le sont en vertu de leur réputation, et on leur accorde, tout comme aux élèves, des espaces financés par l'État pour laisser libre cours à leurs recherches créatives et exercer leur art. Le bilan de cette disposition ne s'exprime *a posteriori* pas uniquement dans la publication de volumes somptueux à l'occasion des jubilés¹. Les expositions nombreuses et variées et l'action menée dans l'espace public constituent aussi la preuve constamment renouvelée que les académies ont pour but d'ouvrir les chemins de la création et de libérer les capacités créatives, plutôt que d'atteindre des objectifs définis et une production aux formes arrêtées. Il en va ni plus ni moins de la possibilité d'enseigner et d'apprendre l'art comme un chemin menant à soi.

Et pourtant, la notion d'« art » est plus ouverte que jamais, dans la mesure où les matériaux, les techniques et les nouveaux médias ont repoussé les limites de ses capacités d'expression presque à l'infini. Et l'art et le design s'interpénètrent comme ce fut rarement le cas, dans le respect mutuel de la nécessité d'informer la vie et le travail au moyen de signes, d'images, de formes, qu'elles soient jugées libres, autonomes et dotées d'expressivité en elles-mêmes, ou bien au contraire appliquées et définies par leur fonction. Cela fait bien longtemps que ces frontières sont devenues perméables. Et il n'y a pas que le Bauhaus qui puisse être convoqué pour illustrer une telle réciprocité et une telle interaction. Si l'on porte son regard plus loin en arrière, il s'avère que l'on peut tout à fait interpréter la formation d'artiste qui y était dispensée comme une actualisation du passé².

Entre le moment où, au début de l'époque moderne, les arts furent pour diverses raisons reconnus en tant que sciences – à l'initiative d'artistes conscients de leur valeur, qui au nom de la théorie et de l'enseignement, revendiquaient l'esprit, la liberté et une forme d'ascension sociale – et celui où l'État fit édifier au XIX^e siècle palais et écoles pour la foule de maîtres et surtout d'élèves qui s'était considérablement accrue sur le plan numérique, la possibilité d'enseigner l'art au moyen de règles et de systèmes lui garantit une forme de prestige public. L'académie devint au cours du XIX^e siècle une autorité établie en matière de formation pratique et théorique, d'art et de science dans le milieu de l'art propre à la bourgeoisie, voire, au même titre

que les musées et les universités, une instance étatique prescriptrice de valeurs dont l'héritage se fait encore sentir aujourd'hui, avec de nombreuses lignes de continuité. Dès l'origine, elle pourvoyait à une conception théorique de l'art, à sa réalisation pratique et à sa justification, aux moyens pour y parvenir, à la diffusion de l'art et *in fine* à la représentation des artistes en tant que corps social. Grâce à elle se formaient les conventions et la publicité de ce que l'on définissait comme étant de l'art. Et ce, même lorsque des détracteurs s'étaient depuis longtemps déclarés, qui au-delà de ses murs avaient repris de manière libre et autonome les rênes du discours sur l'art par l'intermédiaire de l'exposition et de la critique.

Quels sont donc les repères importants, les lignes directrices et les points de bascule dans la comparaison entre hier et aujourd'hui ? Quels furent les problèmes persistants au « siècle de la réforme permanente » (Edouard Trier), c'est-à-dire au XIX^e siècle ? Les académies voulaient et devaient rendre compte des dynamiques d'évolution de la société en les appliquant à une conception supposée statique et éternelle de leur objet, à savoir l'art et son enseignement, ayant toujours cours. La conduite ou plutôt le laisser-faire dans les académies d'aujourd'hui, ainsi qu'en témoigne un échange et même une dispute entre deux représentants de l'Académie d'art de Munich, Olaf Metzler et Christian Demand, publiée en mai 2008 dans *DIE ZEIT* à l'occasion du jubilé³, était en tout cas déjà très tôt liée au problème de la formation artistique. Et au-delà des divergences pédagogiques, n'en est-il pas resté quelque chose de substantiel dans les fondements, les techniques, les structures, les moyens d'action et les voisinages avec le marché et le commerce de l'art, indépendamment du côté protéiforme des productions jugées « artistiques » selon l'époque ? Les quelques repères donnés par notre regard vers le passé ne doivent naturellement être pris que de manière générale, exemplaire et cursive. Ils concerneront a) la compréhension et l'analyse des fondements et des objectifs de l'académie, b) l'organisation, l'enseignement et les contenus, c) le rapport maître-élève, et d) celui des arts libéraux et arts appliqués, selon qu'il est envisagé à l'académie ou dans les ateliers.

« DE LA POSSIBILITÉ D'ENSEIGNER L'ART » ET DES OBJECTIFS ORIGINELS

D'emblée, une précision historique : c'est un fait notoire que ce sont les artistes eux-mêmes qui ont fondé l'art comme science, et donc la possibilité de son enseignement, ainsi qu'en attestent les premières « académies » du genre – par exemple à Florence, Milan, Rome et Bologne⁴. De l'anatomie à la perspective et aux proportions, l'art du dessin fut de la même manière complété par d'autres apprentissages et d'autres sciences. Les catégories de l'idée et de l'invention contribuaient aussi, à côté des aptitudes manuelles, à lui conférer un statut plus spirituel et donc plus élevé. Car l'art devenait une question de pouvoir, le privilège des princes et non plus un simple artisanat. Et comme la fondation de l'Académie en France le montra un siècle plus tard, cela permit d'obtenir une protection de l'État, de s'émanciper des corporations, d'accéder à un statut à la cour et par la même occasion de s'assurer un carnet de commandes bien rempli⁵. La création et la formation d'une communauté d'artistes au moyen d'un art dispensable selon des règles claires, et qui repose entre les mains

d'un corps professoral érudit, voilà le modèle qui configura le jeu réciproque entre les arts libéraux et les arts appliqués qui, dans ce siècle mercantiliste, pouvaient accroître la fierté nationale et être mis au service de l'économie nationale. L'académie était un atelier d'État en théorie comme en pratique.

Enseigner l'art au service du monarque et de l'État, afin d'élever le goût et de stimuler l'économie jusqu'aux manufactures, est une pensée qui a également présidé aux fondations d'académies qui ont suivi dans des villes de résidence allemandes ; celles-ci ont servi de point de départ à la plupart des lieux encore actuels d'enseignement. Ce sont ici aussi surtout des artistes qui en ont été les initiateurs et ont mis à disposition, dans leurs propres localités et associations, leur savoir artistique « réuni » (dans le sens propre du terme) comme matériau d'un modèle d'exercice inscrit dans un enseignement souvent modeste au départ, mais bien réglé. Qu'il s'agisse de Joachim von Sandrart et de la famille Preißler à Augsbourg et à Nuremberg, de Peter Strudel à Vienne, de Peter Anton von Verschaffelt à Mannheim, de Lambert Krahe à Düsseldorf, des frères Terwesten à Berlin, de Roman Anton Boos et de Johann Christian von Mannlich à Munich, ou, pour finir, de Christian Ludwig von Hagedorn à Dresde, leurs intentions visèrent dès le départ à la création d'une institution d'enseignement et de formation, à la fondation d'une société d'art, ainsi qu'à une élévation du goût dans le pays qui soit mesurée à l'aune des normes internationales. Il en fut du moins ainsi jusqu'en 1800. Cette double polarisation entre un art libre et noble d'une part, et l'utilisation de ses fondements au profit de l'élévation du goût dans la pratique artisanale d'autre part, était déjà présente en germe dans la plupart des académies et servit comme argument récurrent, dans l'objectif d'un ralliement à leur cause du représentant de l'autorité princière. Il fut par exemple question à Berlin, dans un ouvrage datant de 1704 intitulé *Académies des arts et Sciences Mécaniques*, de « la multiplication de l'implantation, d'autant plus nécessaire à la fertilisation de l'ensemble des arts et des sciences, dans les États de la principauté électorale de Brandebourg »⁶. Ses modèles étaient les académies de Rome et de Paris. L'éventail des cours proposés s'étendait de l'anatomie au génie civil. Avec les brevets des écoles d'artisanat, on incluait aussi les arts décoratifs, allant de la joaillerie d'art au tissage. La base élémentaire était le dessin. Dans la *Théorie Générale des Beaux-Arts* de Sulzer de 1771-1774 par exemple, l'article « Académies » comprenait certes encore d'abord ce terme comme « académies de peintres », tout en précisant immédiatement entre parenthèses qu'il s'agissait des « arts du dessin »⁷. Le dessin de copie d'œuvres, d'après moulages et d'après nature passait pour être la discipline mère de tous les arts, complétée par les enseignements du savoir théorique. Ainsi s'agissait-il dans les *Considérations sur l'état actuel des arts en Saxe* de Hagedorn (*Betrachtungen über den gegenwärtigen Zustand der Künste in Sachsen*), publié en 1763 vers la fin de la Guerre de Sept Ans et en raison de ses conséquences funestes, de la conception d'un cours planifié, embrassant toutes les branches des beaux-arts et des arts appliqués et devant inclure les différents cabinets et collections particulières du pays comme collection de modèles. En Saxe, cela mena comme chacun sait à la fondation de l'Académie de Dresde en 1764 et des écoles de dessin de Leipzig et de

Meissen. À Berlin, ce fut le baron von Heinitz qui plaça systématiquement l'enseignement des arts libéraux et appliqués dans les écoles d'art provinciales sous la supervision de l'Académie de Berlin. Cela concernait les « apprentis et compagnons de tels artisans et fabricants, qui ont besoin d'un enseignement en dessin, en géométrie ou en architecture, afin de produire des formes et des ornements de goût dans leurs réalisations »⁸. Il rendit ensuite ces tâches distinctes à Berlin, en rendant l'académie d'architecture indépendante .

L'ART NOBLE – LA SÉPARATION ENTRE ARTS LIBÉRAUX ET ARTS APPLIQUÉS

À l'opposé de ces exigences pratiques et utilitaires d'une organisation générale de l'enseignement et de la pratique des arts plastiques, c'est une autre conception de l'art, plus emphatique, qui prévalut dans la seconde moitié du XVIII^e siècle ; celle-ci devait fixer de manière durable les limites en matière de norme et de forme au nom du principe selon lequel l'art peut s'enseigner. Ainsi voulait-on ouvrir la voie d'une séparation entre arts savants et arts appliqués, tracer le chemin de l'autonomie de l'art en imposant une conception idéaliste et élevée de celui-ci, qui enferma l'académie du XIX^e siècle dans le pré carré de l'art noble. Cela créa une tension entre l'institution, l'appareil de règles et l'enseignement, ainsi qu'entre le don ou le talent d'une part et ce que l'on entendait par l'art vrai et noble d'autre part : les cas d'Asmus Jacob Carstens, d'Joseph Anton Koch, de Philipp Otto Runge ou de Caspar David Friedrich, et pour finir de Friedrich Overbeck et de ses amis, qui quittèrent l'académie de Vienne, ne sont que trop célèbres¹⁰. L'école seule ne faisait pas le maître, dans la mesure où ce que l'on entendait par « art » avait à se soumettre depuis longtemps à des critères de plus en plus nombreux et sans cesse renouvelés, à s'exposer au jugement du public, de la critique et du marché, au-delà des anciens ordres de la Cour et de l'Église, et donc à répondre aux exigences des particuliers.

C'est pourquoi il est tout à fait caractéristique que dans les premières décennies du XIX^e siècle, la réforme et la refondation d'académies d'art particulières – nous ne citerons ici que Berlin, Munich et Düsseldorf – aient été très fortement guidées dans l'esprit par trois aspects. Il s'agissait en premier lieu du talent et de la formation dispensée, en second lieu des structures, des contenus et des objectifs poursuivis, et troisièmement des effets de ces talents et de leur pilotage en vue de leur utilité sociale et étatique. Si Max Joseph parlait à Munich en 1802 de l'académie comme d'une « institution d'État » ayant une utilité pour l'industrie et l'artisanat¹¹, il donnait toutefois peu de temps après une expression visible au sens pour le beau et le sublime, avec la nomination de Johann Peter von Langer au poste de directeur en 1806. Ce qui avait trouvé une justification pratique sous la forme de la classe élémentaire, du cours de dessin, de théorie et pour finir d'un quatrième cours de perfectionnement, fut complété par des chaires de sculpture, d'architecture, de gravure sur cuivre, de peinture animalière et paysagère, qui ancrèrent dans les documents relatifs à sa constitution de 1808 sa justification idéaliste, encore si souvent citée en exemple aujourd'hui. Ce fut Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, secrétaire de l'Académie de Munich, qui en précisa la formulation : il y parle de « l'élévation de l'habileté nationale », de « la

présence effective des arts dans l'espace public », et d'un genre de cours destiné à l'artiste en devenir, qui permette que « soient préservées chez lui toute la liberté et la vivacité, particulièrement nécessaires en matière d'art »¹². Une formation initiale structurée et variée, cela s'entendait encore, mais un carcan fixe et un formatage, il n'en était certainement plus question. L'école des maîtres n'était pas là pour former des imitateurs.

Même Peter von Cornelius, nommé en 1826, avait déjà précédemment évoqué à l'occasion de ses *memoranda* pour la rénovation de l'Académie de Düsseldorf, au sujet de l'éducation de l'artiste aussi que de l'homme, une « certaine généralité de l'orientation » et une « école-pépinière », dans laquelle « l'institution doit renoncer à toute velléité d'intervenir et accorder en toute confiance au vivant de se former par lui-même », sitôt que « le greffon prend vie » (2^{ème} mémorandum, 1821)¹³. Son plan à trois niveaux, allant du cours de dessin à celui de dessin d'après nature (ou cours préparatoire) donnant accès au cours magistral, devait être finalement repris de manière différenciée par son successeur à Düsseldorf Wilhelm von Schadow dans le règlement de 1831, avant d'être transformé en un modèle de succès. Entre le cours élémentaire et le cours magistral se décidait à présent le chemin emprunté pour la poursuite d'études, soit dans les arts appliqués, soit dans les beaux-arts, ce qui eut pour effet de produire une quantité de possibilité de combinaisons entre les parcours, en particulier à Berlin et en Prusse. On essaya de cette manière de prévenir des erreurs d'aiguillage, ainsi que le « paupérisme », notamment ciblé de manière durable par Franz Kugler au regard de la présence accrue d'étudiants et d'auditeurs libres du côté des arts libéraux¹⁴. Johann Heinrich Koopmann, professeur de peinture non pas à la nouvelle Académie d'art, mais à l'Ecole Polytechnique de Karlsruhe en pays badois dédiée à la formation aux activités artisanales, parle à ce sujet de « prolétariat artistique »¹⁵. Le schéma d'organisation d'Aloys Hirt à Berlin distinguait déjà en 1819 des instituts élémentaires, des écoles d'art et des académies d'art, et l'ordre systématique établi entre écoles de dessin, d'art, de métiers d'art et d'artisanat occasionna ensuite toute une série de *memoranda* et d'écrits programmatiques prussiens au milieu du siècle. Ce fut Schinkel qui très tôt, évoquant l'académie d'art, la décrit comme un grand « atelier d'État » et qui ancre la transition des arts appliqués vers les arts nobles dans une nouvelle pensée de l'atelier¹⁶ – une idée qui devait par la suite conditionner de manière non négligeable le débat public autour des rapports entre artisanat d'art et académie dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

Plus encore, elle était la conséquence d'une discussion au sujet des questions de sens et de rang entre art noble et art commun, arts libéraux et arts appliqués, académie et ateliers, tout autant que sur la façon dont ceux qui furent amenés à y être actifs se définissaient eux-mêmes. La formation dans les académies d'art fut dans la seconde moitié du siècle, marquée de manière prépondérante par une nouvelle orientation. L'apprentissage alternait à présent plus volontiers entre imitation et invention et entre cours élémentaire, cours de composition et atelier d'un maître, accompagné d'enseignements théoriques et d'exercices pratiques dans les genres particuliers, qui donnaient leur impulsion au développement du talent, le portant par exemple vers le

portrait, les scènes de genre, le paysage ou la nature-morte. Comme auparavant, il revenait à la peinture d'histoire une place prééminente. Si les premiers étaient privés et conditionnés par le marché, la seconde incarnait l'essence même de l'art noble, qui, par son oscillation entre poésie et représentation d'un événement historique, représentait les valeurs morales, étatiques et nationales. Koopmann, que nous avons déjà cité plus haut, la tenait pour l'alpha et l'oméga de l'art et exigeait en son nom un renouvellement des arts académiques au sens national. Et depuis Munich, sous le règne de Louis I^{er}, et sous la direction de Friedrich von Gärtner à la tête de l'Académie, les années 1840 résonnaient d'une même voix : « La tendance de la peinture d'histoire doit en outre être au fondement de toutes les études et productions réalisées à l'Académie [...] », afin « non seulement de répandre le sens de la beauté et le goût des formes nobles dans toutes les classes sociales, mais encore pour éveiller le sentiment national collectif, l'amour pour la patrie et le respect de tout ce qui est noble et sacré, pour les nourrir et les élever¹⁷. » Depuis que le chef-d'œuvre inconnu avait été érigé en modèle par Carstens, puis par le romantisme, le Bon, le Vrai, le Beau correspondant à la plus haute sensibilité morale donnaient le ton.

CHEMINS NOUVEAUX – ACADÉMIE ET/OU ATELIERS

Cependant, dans les années cinquante, s'ouvrit un débat non seulement sur la question de l'avantage et de l'inconvénient de l'histoire pour la vie, mais encore sur les académies d'art. Ce débat s'imposa à la faveur de deux événements, à savoir la fondation d'une galerie nationale qui fit émerger la question d'une peinture d'histoire adéquate à l'époque, et l'exposition universelle de Londres de 1851 qui amena à s'interroger sur le rang, l'autonomie et la formation dans un artisanat conçu comme métier d'art et arts décoratifs. Là aussi, c'était la valorisation de la nation qui était en jeu. L'architecte Gottfried Semper, tenant d'une « théorie des échanges », ne fut pas le seul à appeler de ses vœux une unité nouvelle et organique entre art et artisanat, science et industrie et à déclarer la guerre à l'art professoral tel qu'il était dispensé dans les académies¹⁸. À Munich, Wilhelm von Kaulbach par exemple, peintre d'histoire et directeur, dut se défendre au milieu des années soixante d'un « *promemoria* » exigeant que l'on réalise cette union au sein de l'académie. En disciple de la première heure de Cornelius, il la rejeta en arguant du fait qu'on ne peut « entretenir l'art », qu'« au nom de lui-même, qu'au nom de la beauté », car c'est seulement « lorsque l'idéal prend forme en lui, qu'il peut devenir un modèle pour la vie, fournir les formes épurées aux objets du quotidien et ennoblir le goût »¹⁹. Il ne pourrait donc par conséquent pas conseiller une réforme de l'académie qui allie concrètement art et industrie.

Et pourtant : la collection de modèles et de motifs anciens qu'avaient déjà préconisée à Berlin Schinkel et Christian Peter Wilhelm Beuth, aboutit comme l'on sait en deux décennies aux premiers musées d'artisanat d'art. Partout, de Vienne, Berlin, en passant par Karlsruhe, jusqu'à Munich, on emboîta le pas avec la création d'écoles d'artisanat d'art, il ne fut bientôt plus possible d'arrêter ce nouveau mouvement qui s'était mis en marche²⁰. Tout au contraire, les questions portant sur le matériau et la

technique, tout comme le cours de peinture, trouvèrent leur place dans les écoles de beaux-arts, soumises à une rude pression réformatrice dans le sillage de la compétition internationale et d'une diffusion croissante des expositions, du marché et de la critique dans la sphère publique. La peinture de plein air, le réalisme et les tendances expressives eurent même pour effet de rapprocher les beaux-arts et les arts appliqués, créèrent des parallèles et surtout des symbioses dans l'apprentissage artistique, qui vivait des bouleversements profonds. Depuis bien longtemps déjà, ce n'était plus les académiciens, qui avaient seuls, comme autrefois, leur mot à dire au sujet des expositions. Les regroupements et les associations libres d'artistes leur ôtaient la plume de la main, afin de susciter là aussi des réformes au moyen de sécessions. Si la question « académie ou ateliers ? » avait déjà été en grande partie tranchée par le mouvement des arts appliqués qui prit massivement de l'ampleur dans les dernières décennies du XIX^e siècle, la pensée d'une union entre art et artisanat finit par trouver son expression concrète dans les *Arts and Crafts* de William Morris et jusqu'au Bauhaus. Cela a été depuis largement et suffisamment dépeint²¹. *L'ars una*, l'art unitaire, était un objectif global que l'art noble, défini de manière traditionnelle et unilatérale, et ses voies de formation dans les académies d'art conventionnelles étaient censés dépasser en montrant la voie de l'avenir – même si, comme auparavant, les académies continuaient à représenter de manière souveraine l'aspiration à l'art noble, et ne faisaient des concessions aux arts appliqués que ponctuellement et avec réticence, comme à Düsseldorf avec Peter Behrens. Mais ce ne furent pas les peintres chevronnés qui, de Breslau à Weimar en passant par Munich, mirent au point de nouvelles conceptions de l'école d'art alliant la tête et la main, la conception et la réalisation de l'ouvrage ou qui s'affirmèrent en parallèle des académies d'art toujours aussi traditionnelles. Le glossaire chatoyant de leurs noms va de Peter Behrens à Henry van de Velde et Walter Gropius en passant par Hans Poelzig et Richard Riemerschmid, au tournant du siècle et après. De ce point de vue, Gropius n'a, avec le nom programmatique de « Bauhaus », fait que tirer les conséquences des évolutions qui l'ont précédées tant dans les arts libéraux que les arts appliqués et qui ont conduit les deux voies de formation à se rejoindre. C'est le modèle de réforme fourni par l'école unique d'arts appliqués qui se trouvait au bout de ce chemin. Pour mémoire, Wilhelm Waetzoldt, suivant les traces de son prédécesseur au XIX^e siècle, Franz Kugler, rédigea en Prusse des « pensées sur la réforme des écoles d'art » fondamentales qui couchaient cette idée sur le papier en trois points au début des années 1920²². Il exigeait : 1. L'intégration d'une formation artisanale préparatoire à l'enseignement magistral comme préalable à toute formation aux arts appliqués ou aux arts libéraux ; 2. L'introduction d'un moment de synthèse des arts dans l'éducation par la création d'un lien qui soit le plus étroit possible entre les instituts pour les arts libéraux et les instituts d'arts appliqués ; 3. L'incorporation de la formation au métier d'architecte dans le cadre de l'enseignement artistique en liant les écoles supérieures techniques aux académies d'art. Pour ce faire, l'imbrication et les transitions fluides entre les instituts étaient indispensables.

EN CONCLUSION : DE L'ANCIEN SOUS DE NOUVEAUX ATOURS ?

Si l'on jette un regard en arrière et que l'on passe l'évolution du XVIII^e siècle en revue, une chose est claire : les arts libéraux et appliqués ont parcouru un chemin qui en fonction de l'époque révèle des racines communes, des parallélismes, ou entraîne ruptures et réconciliations. Avec ce *cross-over*, c'est aussi un mélange des activités créatrices qui fut mis en germe ; celui-ci devait nécessairement influencer les voies de formation à l'art et unir de manière expérimentale ce qui s'accomplissait auparavant de manière séparée. Que ce soit l'école de dessin, les écoles d'artisanat, d'arts décoratifs et d'arts et métiers (selon la nomenclature, *Handwerker-schule*, *Kunstgewerbeschule* ou *Werkkunstschule*) ou l'académie d'art, sans oublier la formation au métier d'architecte des écoles (poly)techniques, également issues de l'ingénierie : sous l'habillage conceptuel moderne qui anime la culture créative d'aujourd'hui, oscillant entre architecture, design, médias et arts, on retrouve les mêmes alliances, la même symbiose entre l'ancien et le nouveau que dans les filiations et les ramifications antérieures. Sans doute la nomenclature, ainsi que les contenus bien sûr, se sont-ils modifiés et élargis entre le XIX^e et le XXI^e siècle, mais il semble que les problèmes de fond et les structures sous-jacentes demeurent bien connus, sinon bien anciens. Si tel était le cas, alors la formation d'artiste n'aurait rien perdu, à cette époque comme aujourd'hui, de sa continuité.

¹ Par exemple : « *Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen* » – 1696/1996. *Dreihundert Jahre Akademie der Künste/Hochschule der Künste*, éd. par l'Académie des Beaux-Arts et par l'École supérieure d'arts de Berlin, Berlin : Akademie der Künste, 1996; Nicolaus Gerhart, Walter Grasskamp, Florian Matzner (dir.), « ... kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus ... ». *200 Jahre Akademie der bildenden Künste München*, Munich : Hirmer, 2008 ; *Die Geschichte der Kunstakademie Düsseldorf seit 1945*, sous la dir. de l'Académie d'art de Düsseldorf, Berlin : Deutscher Kunstverlag, 2014.

² Voir les ouvrages généraux : Nikolaus Pevsner, *Academies of Art : Past and Present* [1940], réédition New York : Da Capo Press, 1973 ; Ekkehard Mai, *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde*, Cologne : Böhlau, 2010.

³ « Polizeischule oder Ort zum Herumsauen », *DIE ZEIT*, n° 22, 21/05/2008, p. 47.

⁴ Voir entre autres Carl Goldstein, *Teaching Art : Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge : University Press, 1996.

⁵ Voir récemment Gudrun Valerius, *Académie Royale de Peinture et de Sculpture 1648-1793. Geschichte. Organisation. Mitglieder*, Norderstedt : Books on Demand, 2010 ; Christian Michel, *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1648-1793). La naissance de l'École Française*, Genève : Droz, 2012.

⁶ Voir entre autres Hans Müller, *Die königliche Akademie der Künste zu Berlin 1696-1896*, 1ère partie : *Von der Begründung durch Friedrich III. von Brandenburg bis zur Wiederherstellung durch Friedrich Wilhelm II. von Preußen*, Berlin, 1896 ; Ekkehard Mai, « Die Berliner Kunstakademie im 19. Jahrhundert. Kunstpolitik und Kunstpraxis », dans Ekkehard Mai, Stephan Waetzoldt (dir.), *Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich*, Berlin : Mann, 1981, p. 431-479.

⁷ Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Leipzig : Weidmann und Reich, 1773, p. 10 sqq.

⁸ Friedrich Anton Freiherr von Heinitz, « Reglement für die Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin » [26 janvier 1790], dans Carl Ludwig Heinrich Rabe (éd.), *Sammlung Preussischer Gesetze und Verordnungen*, vol. 2 : 1790-1794, § 23, Halle : Buchhandlungen des Hallischen Waisenhauses, 1816, p. 1-18, ici : p. 10.

⁹ Friedrich Anton Freiherr von Heinitz, « Reglement für die Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin », [26 janvier 1790], § 23, reproduit dans : Müller, *Die königliche Akademie*

der Künste zu Berlin 1696-1896, *op. cit.*, annexe ; Anna Teudt-Nedeljkov, « Die königliche Bauakademie. Zwischen Revolution und Reform : In Preußen entsteht das erste deutschsprachige Polytechnikum », dans Karl Schwarz (dir.), *100 Jahre Technische Universität Berlin 1879-1979*, cat. exp., Berlin : Universitätsbibliothek der Technischen Universität, 1979, p. 58-80 ; Karl Schwarz (dir.), *1799-1999. Von der Bauakademie zur Technischen Universität Berlin*, cat. exp., Berlin : Ernst, 2000.

¹⁰ Voir entre autres Ekkehard Mai, *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde*, Cologne : Böhlau, 2010, p. 90 sqq. et *passim*.

¹¹ *Ibid.*, p. 103.

¹² « Erhöhung der Nationalgeschicklichkeit », « öffentlichen Dasein der Künste », « dass ihm ganz die Freiheit und Lebendigkeit erhalten werden, die besonders bei der Kunst so nothwendig und wesentlich ist ». Voir entre autres Schelling und die Akademie der Bildenden Künste, Schriftenreihe der Akademie der Bildenden Künste München, vol. 6, Munich : Akademie der Bildenden Künste, 2002, p. 71.

¹³ Friedrich Lau et Otto Most, *Geschichte der Stadt Düsseldorf*, vol. 1, Düsseldorf : Bagel, 1921, p. 500 ; Frank Büttner, *Peter Cornelius, Fresken und Freskenprojekte*, vol. 1, Wiesbaden : Steiner, 1980, p. 230.

¹⁴ Voir Franz Kugler, « Über den Pauperismus in der Kunst » [1845], réimp. dans Franz Kugler, *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte*, vol. 3, Stuttgart : Ebner & Seubert, 1854, p. 553-558.

¹⁵ Johann Heinrich Koopmann, « Die deutschen Malerakademien », dans *Deutsches Kunstblatt*, année VIII, 1857, n° 21 et suiv. Les explications, totalement dominées par la discussion contemporaine autour du rôle des académies et d'une peinture d'histoire censée rendre justice au sentiment national, s'étendent sur plusieurs numéros de la revue.

¹⁶ Voir Friedrich Eggers, « Denkschrift über eine Gesamt-Organisation der Kunst-Angelegenheiten », dans *Deutsches Kunstblatt* 30, 1851, p. 242.

¹⁷ Grandes archives de la ville, Munich, MK 14 094, voir Ekkehard Mai, « Problemgeschichte der Münchner Kunstakademie bis in die zwanziger Jahre », dans Thomas Zacharias (éd.), *Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München*, Munich : Akademie der bildenden Künste, 1985, p. 103-177.

¹⁸ Voir par ex. Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik : ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, vol. 1 : *Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, Francfort-sur-le-Main : Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860.

¹⁹ « [es gehe bei der] Pflege der Kunst um ihrer selbst, um der Schönheit willen », « wenn in ihr das Ideale Gestalt annimmt, kann sie zum Vorbilde für das Leben werden, die geläuterten Formen für die Gegenstände des Gebrauchs liefern, und veredelnd auf den Geschmack wirken ». Grandes archives de la ville, Munich, MK 14 094, voir Ekkehard Mai, « Problemgeschichte der Münchner Kunstakademie bis in die zwanziger Jahre », *op. cit.*, ici : p. 120.

²⁰ Voir Barbara Mundt, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts 22)*, Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung, Munich, 1974 ; Angelika Thiekötter, *Packeis und Pressglas. Von der Kunstgewerbebewegung zum Deutschen Werkbund*, cat. exp. de l'exposition d'inauguration des archives du Werkbund au Martin-Gropius-Bau à Berlin, Gießen : Anabas, 1987 ; Sibylle Wilhelm, *Kunstgewerbebewegung. Ästhetische Welt oder Macht durch Kunst ? (= Europäische Hochschulschriften 28)*, Francfort-sur-le-Main, 1991.

²¹ Entre autres Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius*, New York : Palazzo Editions, 1949 ; en allemand : *Wegbereiter moderner Formgebung. Von Morris bis Gropius*, traduit de l'anglais par Elisabeth Knauth, Hambourg : Rowohlt, 1957 ; Gerhard Bott (dir.), *Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit*, Hanau : Hans Peters, 1977.

²² Wilhelm Waetzoldt, *Gedanken zur Kunstschulreform*, Leipzig : Verlag von Quelle & Mayer, 1921.

La situation des académies d'art en Allemagne après 1945

Travailler sur les « académies d'art » après 1945 est chose complexe, ne serait-ce qu'en raison de la polysémie du terme. En Allemagne, l'académie est certes le lieu traditionnel de l'enseignement des « beaux-arts », avec une connotation d'autant plus péjorative après 1945 que les douze années de national-socialisme l'ont totalement annexée à l'idéologie du régime. Mais l'académie n'est pas le seul endroit où l'on enseigne l'art. Il existe en effet des écoles supérieures d'art, des écoles d'arts appliqués ou encore des écoles d'arts décoratifs. Une volonté de synthèse entre création artistique et création appliquée s'était exprimée au Bauhaus pendant la République de Weimar, synthèse synonyme notamment d'aménagement des locaux en « ateliers » et de réorganisation du plan d'enseignement¹. De plus, de l'après guerre à la construction du Mur de Berlin en 1961, qui constitue le terminus *ad quem* de notre étude, le terme « académie d'art » (*Kunstakademie*) change parfois de sens. Des fusions ont lieu, souvent pour des raisons financières, avec d'autres structures impliquant l'artisanat d'art ou un enseignement technique, entraînant ainsi des dissensions au sein du corps enseignant comme à Munich ou à Dresde. Toute académie dépend financièrement du Land et donc indirectement du pouvoir politique, dépendance mal vécue par les enseignants qui réclament souvent en vain une liberté pédagogique. De plus, la structure politique de l'Allemagne en Länder a maintenu le poids du régionalisme, ce qui lui confère une originalité et une richesse. À partir de la création de la République fédérale d'Allemagne en 1949, l'article 30 de la Loi fondamentale renforce le pouvoir des Länder dans le domaine éducatif et artistique². Contrairement à la France, l'Allemagne bénéficie d'un polycentrisme artistique, les académies jouant alors un rôle majeur³. Elles sont le lieu d'une exposition annuelle (*Rundgang*) où les étudiants présentent leurs meilleurs travaux, sous la responsabilité de leur enseignant.

Au sortir de la guerre, entre 1946 et 1947, les académies rouvrent peu à peu leurs portes. Pour le recrutement du corps enseignant, il faut à la fois tenir compte des directives des occupants concernant la dénazification et trouver un personnel compétent⁴. Les enseignants doivent remplir des formulaires (*Meldebogen*, *Fragebogen*) concernant leur appartenance religieuse, politique et leurs différentes activités pendant le Troisième Reich. Dans les zones occidentales d'occupation, le personnel enseignant signe aussi une déclaration sur l'honneur : « Je m'engage à me tenir à l'écart du national-socialisme, durant mes cours et toute mon activité professionnelle à l'école, non seulement à l'éviter sous toutes ses formes (propos, gens, symbole et lieux), mais aussi en dissuader mes élèves [...] »⁵.

Le redémarrage est donc bien délicat dans l'immédiat après-guerre, comme le souligne Willi Baumeister :

« L'année 1945 n'est pas la renaissance artistique générale de 1919. L'élan créateur a été freiné durant plusieurs années par une mystification et une intimidation sévère. La jeunesse n'a pas vu de véritable art contemporain. Klee et Kandinsky se trouvaient à l'étranger, Schlemmer était mort en Allemagne, Kirchner s'était suicidé en Suisse [...]⁶. »

De plus, chaque occupant a une politique culturelle propre et sa conception particulière de l'éducation. Il n'existe pas de coordination entre les quatre zones d'occupation (américaine, britannique, française et soviétique). Néanmoins, l'enseignement artistique doit, pour tous, participer à la reconstruction matérielle et au nouveau démocratique. L'académie a une mission culturelle. Elle offre un véritable refuge pour les étudiants et un nouveau départ pour les enseignants. Aussi les occupants, toutes zones confondues, font-ils appel à des personnes au passé jugé irréprochable pour venir diriger les institutions artistiques. Ces derniers ont pour difficile tâche de rompre avec la période national-socialiste. Ils doivent réorganiser l'équipe enseignante, ce qui n'est pas si évident car certains ne se sentent pas encore capables d'enseigner quand d'autres sont plus que sceptiques face à ce qui se produit dans la zone soviétique⁷. L'équipe d'enseignement est généralement constituée d'artistes âgés de 40 à 50 ans, voire plus. Le manque de personnel compétent se traduit par le maintien de certains enseignants de la période nazie. Ainsi à Nuremberg, trois enseignants ont été déplacés de la Staatsschule für Angewandte Kunst à l'Académie des beaux-arts par les Nazis en 1940⁸ : Irma Goecke chargée de la manufacture des Gobelins, fondée en 1941, à l'Académie des beaux-arts de Nuremberg, est la seule à avoir pu réintégrer l'équipe enseignante au semestre d'été 1947. Elle avait sa carte du parti NSDAP, comme de nombreux enseignants voulant poursuivre leur activité, mais son engagement n'est jamais allé plus loin. Elle s'est particulièrement investie dans la reconstitution de la section des Gobelins au château d'Ellingen après les bombardements de 1943⁹. Par contre, le peintre et décorateur Karl Wollermann est d'abord suspendu de ses fonctions fin juin 1946, puis il revient enseigner entre 1949 et 1953 à l'Académie des beaux-arts de Nuremberg à la demande du nouveau directeur Fritz Griebel¹⁰. Wollermann est ensuite nommé directeur de la Meisterschule für das gestaltende Handwerk à Braunschweig, située en zone britannique d'occupation. Quant à l'historien de l'art Eberhard Lutze, enseignant jusqu'en 1945 à l'Académie des beaux-arts de Nuremberg, il devient d'abord référent culturel à partir de 1949 à Brême puis directeur de la Kunsthalle de la ville, et ce jusqu'en 1973. Ces deux personnes ont été réintégréées en zone britannique¹¹. Le sculpteur Josef Wackerle, ancien membre du Reichskultursenat, âgé de 66 ans en 1946, reste à son poste à l'Académie des beaux-arts de Munich jusqu'en 1950 du fait de ses compétences et par manque de remplaçant potentiel¹². Il y a néanmoins aussi des enseignants au passé moins lourd, ceux du « nouveau » devenant des références pour la jeune génération qui ne connaît pas l'art d'avant 1933.

En complément des cours d'histoire de l'art, les étudiants ont l'occasion de parler avec des enseignants en dehors du cadre institutionnel, aussi bien en zones

occidentales qu'en zone orientale : à l'Académie des beaux-arts de Dresde, le peintre Hans Grundig et l'historien de l'art Will Grohmann passent régulièrement leurs soirées à discuter avec les étudiants désireux d'en savoir plus sur l'art. Will Grohmann soutient l'art moderne et donne régulièrement des conférences dans les institutions artistiques sur les mouvements d'avant-guerre, entre autres l'expressionnisme ou le *Bauhaus*¹³. À l'Académie des beaux-arts de Nuremberg, dès le semestre d'hiver 1946-47, les peintres Fritz Griebel, Hermann Wilhelm, ainsi que Max Körner proposent aux étudiants de participer en soirée à des conférences et à des discussions sur l'art et la littérature : ils abordent ainsi l'art du XIX^e siècle ou la peinture de paysage selon Albrecht Dürer et Paul Cézanne, mais aussi la question de la place des différents arts les uns par rapport aux autres¹⁴. Si certains étudiants d'art sont animés du désir de découvrir tout ce qui avait été interdit par le régime, d'autres considèrent que faire table rase du passé peut se révéler un facteur positif de création. Winfried Gaul par exemple, envoyé à l'âge de seize ans comme soldat sur le front oriental en 1945, reprend ses études et s'inscrit en histoire de l'art et germanistique à l'université de Cologne en 1949. Il témoigne alors :

« [...] On n'avait pas non plus de cours de dessin, car le professeur de dessin avait été mobilisé dès le début de la guerre. Peut-être était-ce là ma chance ? Mon esprit n'était pas encore faussé, pas encore déformé, il n'y avait aucune direction ; je ne savais ni ce qu'était l'art ancien ni ce qu'était l'art contemporain, ne connaissais ni Michelange, ni Goya, Cézanne, Van Gogh, Rembrandt, Nolde, Mondrian ou encore Klee [...] »¹⁵.

L'année suivante, il décide d'intégrer la classe de peinture de Willi Baumeister à l'Académie de beaux-arts de Stuttgart (1950-1953).

Ceux qui choisissent d'étudier l'art viennent d'horizons divers et ont entre dix-sept et trente-cinq ans¹⁶. Durant les premières années, les candidats à une école d'art sont choisis sur entretien et/ou sur dossier, car la majorité n'a pas pu valider l'examen de fin d'études secondaires. Les académies d'art s'attachent donc essentiellement aux capacités en art. Pour les institutions situées en zone soviétique, les candidats doivent également passer un entretien politique devant une commission du SED. De plus, ces dernières sont rapidement mises sous tutelle et contraintes de se spécialiser dans un seul domaine : la peinture à Dresde, le graphisme et les arts de l'imprimerie à Leipzig et les métiers d'art pour Halle-sur-Saale. Ainsi Leipzig n'a-t-elle pu ouvrir de classe de peinture qu'en 1961, sous la direction de Bernhard Heisig. Encore l'appellation acceptée de « graphisme-peinture » est-elle ambiguë¹⁷. Quand les conditions le permettent, les candidats passent un concours d'entrée. À l'Académie des beaux-arts de Nuremberg¹⁸, sur plus de 200 candidats, seuls 36 nouveaux étudiants sont inscrits au semestre d'été 1946 alors qu'à l'ouverture officielle en avril 1947 à Leipzig 120 personnes sont retenues pour 300 candidats¹⁹.

Dans toutes les zones d'occupation, l'organisation des journées est marquée par les conséquences de la guerre et la reconstruction. Les cours ont lieu le matin et l'après-midi est généralement consacré au déblaiement de l'académie et des alentours. Les locaux sont en grande partie inutilisables, les salles n'ont plus de plancher, de fenêtres et les locaux sont susceptibles de servir de logement provisoire comme

à Munich²⁰. Il faut tout reconstruire, tout manque. Les étudiants travaillent avec ce qu'ils trouvent : papier recyclé, revers de tapis, carton. Ils dessinent avec du charbon de bois, récupèrent des pigments et fabriquent leur propre peinture. Quand le temps le permet, les cours ont lieu en extérieur²¹. Dans des circonstances si singulières, il est rare qu'un véritable plan d'enseignement existe : il fait même parfois tout à fait défaut. Dès lors, la structure académique traditionnelle du maître placé au centre de sa classe est maintenue. Le dessin d'après modèle reste la règle avec l'apprentissage des différentes techniques (mine de plomb, sanguine, fusain, pastel ...). L'enseignant revient régulièrement dans la semaine pour conseiller et corriger ses étudiants. Certains cours plus spécialisés ne sont réintroduits que petit à petit. À Dresde par exemple, quelques mois après la reprise, en 1947, les étudiants demandent un cours d'anatomie²². Le peintre et graphiste Wilhelm Rudolph, ayant reçu une formation extrêmement pointue dans ce domaine, se charge de cet enseignement complémentaire²³. Les académies, toutes zones confondues, font en général appel à des médecins pour cet enseignement spécifique.

Le premier véritable programme que nous ayons pu trouver en archives est une brochure d'étudiant de l'Académie des beaux-arts de Nuremberg d'octobre 1947, les autres datent principalement du début des années 1950²⁴. À Nuremberg, les étudiants peuvent choisir entre la peinture et le dessin, l'architecture, la peinture monumentale-décorative, l'aménagement intérieur, la peinture de paysage, les arts graphiques, les représentations sacrées et profanes, le graphisme appliqué, la sculpture, le travail du métal ou même le textile. En complément de l'enseignement pratique, toutes les classes suivent différents enseignements théoriques (anatomie, perspective) et des conférences (essentiellement en histoire de l'art) ainsi que des ateliers techniques au choix (orfèvrerie, menuiserie, typographie). Les études durent entre trois et quatre ans ; dans toutes les institutions, les étudiants reçoivent, suivant le cursus choisi, un diplôme ou une attestation. La brochure mentionne également que la formation des futurs professeurs d'arts plastiques (*Kunsterziehung, künstlerisches Lehramt, Ausbildung im höheren Lehramt*) se fait à l'Académie des beaux-arts de Munich. Cette formation est aussi proposée dans les Académies des beaux-arts de Düsseldorf et de Stuttgart car les écoles secondaires manquent cruellement de professeurs d'arts plastiques. Ce choix rassure beaucoup de familles qui préfèrent la stabilité d'un métier à l'incertitude du statut d'artiste. Cette formation professionnelle est d'ailleurs considérée comme la colonne vertébrale de ces établissements²⁵.

En zone soviétique, on pressent déjà dans le plan d'enseignement la main mise des autorités occupantes. L'Académie des beaux-arts de Dresde, dirigée par Hans Grundig, compte huit enseignants avec des classes de dessin, de sculpture, de graphisme, de peinture et d'architecture²⁶. 86 étudiants sont inscrits pour l'ouverture officielle au semestre d'été 1947²⁷. Dans une correspondance du directeur de l'académie aux autorités saxonnes, on apprend que les étudiants suivent en complément de l'enseignement pratique, à raison d'une à deux heures par semaine, des cours d'histoire de l'art, des cours sur la société et l'art ancien et actuel, mais aussi sur les questions fondamentales de l'ethnologie ou de sociologie. De plus, de nombreux

responsables politiques interviennent comme chargés de cours ou conférenciers dans les institutions supérieures. C'est le cas par exemple d'Herbert Georg Gute, secrétaire d'État pour la culture en Saxe, qui assure le cours « impact social de la vie culturelle » (*soziale Bedingtheit des kulturellen Geschehens*)²⁸. Certains étudiants relatent également la disparition de livres « non conformes », retirés des bibliothèques et remplacés par de nombreux exemplaires d'ouvrages de référence – Lénine, Karl Marx, ou Friedrich Engels – servant de support aux cours d'économie et de sociologie²⁹. C'est donc avec nostalgie que les plus anciens étudiants de Dresde se souviennent des conférences sur l'art de Will Grohmann sur le Bauhaus ou sur l'expressionnisme, datant de la période antérieure à 1933. En février 1948 en effet, l'historien de l'art, alors directeur de la *Hochschule für Werkkunst* de Dresde, rejoint l'équipe de l'école supérieure d'art de Berlin-Charlottenbourg à l'Ouest. Sous la pression politique, des enseignants préfèrent migrer vers l'Ouest : en 1951, par exemple, le peintre Carl Crodel quitte Halle-sur-Saale pour l'Académie des beaux-arts de Munich³⁰. Contrairement aux zones occidentales, les emplois du temps des étudiants de la zone soviétique sont extrêmement précis dès 1949. Tout paraît être mis en coupe réglée. Cependant, des enseignants ont eu le courage de passer outre en proposant des cours d'art non-figuratif, mais au risque de leur vie : d'anciens étudiants de Bernhard Heisig à Leipzig rapportent ainsi que ce dernier présentait régulièrement des ouvrages publiés à l'Ouest, comme *Europäische Malerei der Gegenwart I. Deutsche Maler (Peinture européenne contemporaine I. Peintres allemands)* de Werner Haftmann³¹. Autour des académies, tout un ensemble d'initiatives privées va permettre la diffusion de l'art « interdit » dans la zone soviétique³² : Werner Schmidt, alors directeur du Cabinet des Estampes de Dresde, acquiert ainsi des lithographies de Pablo Picasso, Marc Chagall et Henri Matisse entre 1958 et 1990³³. Les étudiants fréquentent assidûment ces lieux.

Si les académies en zone soviétique sont étroitement surveillées par le régime, un certain nombre d'enseignants artistes tentent, dans les zones occidentales, de modifier la structure académique : ainsi en va-t-il d'Ewald Mataré, Georg Meistermann et de Willi Baumeister.

EWALD MATARÉ³⁴ À L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS DE DÜSSELDORF

Le sculpteur Ewald Mataré accepte la direction de cette institution dès août 1945, car il voit la possibilité d'en modifier le plan d'enseignement³⁵. Il souhaite tout d'abord la démission de toute l'équipe enseignante car il juge l'épuration insuffisante, mais en vain. Mataré veut également moderniser l'académie qu'il juge trop traditionnelle, hostile aux changements, et ainsi dépoussiérer le concept d'académie entaché de conservatisme. Cette dernière serait dirigée par un sénat composé de tous les enseignants ; quatre d'entre eux (sculpture, peinture, graphisme et architecture) nommeraient ensuite le directeur pour une durée de quatre ans et choisiraient les nouveaux membres de l'équipe. Le modèle serait donc celui de l'enseignement supérieur, alors que le statut hérité d'avant 1945 donnait le pouvoir de nomination au *Regierungspräsident*. Les études seraient par ailleurs accessibles dès l'âge de quatorze à seize

ans, soit avant l'obtention du diplôme de fin d'études secondaires, contrairement à l'usage jusqu'alors en cours en académie.

Aidé de son ancien étudiant Georg Meistermann, Ewald Mataré élabore en novembre 1945 un nouveau plan d'enseignement comprenant un cours préliminaire de quatre semestres auquel il intègre une base artisanale – manuelle et non pas théorique. Cette réforme visait, selon son expression, à créer « un homme nouveau dans une nouvelle harmonie »³⁶. Mais les autorités britanniques ainsi que les services administratifs allemands rejettent ce plan, préférant une simple réouverture de l'académie. Les propositions sont jugées trop audacieuses et coûteuses. Déçu, Ewald Mataré ne participe pas à l'inauguration officielle et se cantonne à son activité d'enseignement, refusant de poursuivre la direction. Il adresse un courrier à son collègue et ami le sculpteur Gerhard Marcks, à Hambourg :

« [...] J'ai été ici un court moment directeur et j'ai cru naïvement pouvoir réformer mais cela n'a pas été possible, l'absurdité des conduites passées a été poursuivie et j'en suis responsable. Je suis toutefois encore professeur, mais n'ai plus la moindre envie d'enseigner ; on se retrouve ici devant des élèves sans base culturelle [...]. Je vous remercie de votre attention et vous avez raison de dire que nous – ceux qui ont survécu – devons renouer des liens solides. Je vous imagine, avec une joie intérieure, en train de travailler quelque part là-bas et cela me donne le courage et la force de faire quelque chose³⁷. »

Mataré va s'attacher à donner de solides bases à ses étudiants, ces derniers étant profondément influencés par un enseignement très innovant, comme l'avaient été ses élèves d'avant guerre, à l'image de Georg Meistermann³⁸.

GEORG MEISTERMANN

OU COMMENT CONCILIER «ACADÉMISME» ET «MODERNITÉ»

Dans l'immédiat après-guerre, âgé de 34 ans, Meistermann est considéré comme l'un des plus importants représentants de l'art allemand³⁹. Pour lui, l'art doit porter un message humaniste susceptible de transmettre un sentiment de dignité⁴⁰. Il a adopté la loi de la surface plane ; il n'y a jamais d'arrière-plan dans ses tableaux car c'est pour lui le moyen de rompre avec l'espace tridimensionnel.

Peintre reconnu, Georg Meistermann a également réfléchi au renouveau de l'enseignement artistique avec son ancien professeur, Ewald Mataré. À l'occasion d'une conférence donnée en 1945 concernant « les Écoles supérieures d'art de notre époque », il pose la question de savoir comment concilier « modernité » et « académie » :

« Depuis 1919 environ, des artistes modernes sont professeurs en académie. Est-ce que la modernité ne serait pas stérile en tant que "mouvement" si elle était académique ? [...]. À des époques antérieures, l'élève adoptait le style de son maître, [...] soit il devenait un maître [enseignant] de l'école [...], soit il devenait créatif et marquait de son empreinte l'évolution artistique. Que peut-on encore enseigner en art de nos jours ? Tout d'abord, on refuse aujourd'hui que l'élève imite la manière de son enseignant, puis chacun se tourne tellement vers soi qu'une formation scolaire dans

l'ancienne forme ne semble pas très fructueuse. L'enseignant veut aider l'élève à se trouver [...]»⁴¹.

On revient donc à la question récurrente : « peut-on enseigner l'art ? », question à laquelle Meistermann répond que l'on ne peut transmettre que des techniques et des savoir-faire, mais pas le talent et le style personnel. L'enseignant doit certes être un guide mais posséder également un grand sens de la pédagogie et une sensibilité lui permettant de prendre en compte toutes les individualités pour permettre l'épanouissement de l'étudiant⁴².

Georg Meistermann propose, sans l'imposer, l'intégration d'un cours préliminaire au plan d'enseignement. Ce dernier permettrait l'acquisition de bases en même temps qu'une vaste culture générale, en combinant plusieurs méthodes comme le travail de groupe et l'étude des maîtres anciens. L'apprentissage des couleurs doit être complété par celui du graphisme et du volume ainsi que celui des matériaux.

Tous les étudiants n'ayant pas les mêmes capacités, les mêmes perceptions, il convient d'établir un cours varié où ils reçoivent un soutien renforcé, un encouragement pour développer « leurs » capacités sensibles, cette individualisation permettant de ne pas susciter de sentiment d'infériorité. De cette manière, chacun peut s'épanouir. L'enseignant laisse libre cours à l'imagination : « Faire et voir, voir et exécuter. La main et l'œil doivent apporter l'acte de perception et d'exécution. Il y a un souci de signification »⁴³. Conscient de l'immobilisme de ses collègues, notamment avec l'échec d'Ewald Mataré à Düsseldorf, Meistermann préfère transmettre ses conceptions pédagogiques au travers de conférences et dans son enseignement. Ainsi, ses idées se sont diffusées dans les différents lieux où il a enseigné de 1952 à 1976, d'abord à Francfort-sur-le-Main, puis dans les Académies des beaux-arts de Düsseldorf et de Karlsruhe.

WILLI BAUMEISTER À L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS DE STUTTGART

C'est également à Francfort-sur-le-Main qu'enseignait Willi Baumeister avant d'être exclu de la *Städelschule* en 1933. Artiste de renommée internationale, il est un autre exemple de volonté de changement, mais appartient à une autre génération, puisqu'il a déjà 56 ans en 1945. Lui qui pensait ne plus jamais enseigner ni exposer, est appelé dès 1946 par l'Académie des beaux-arts de Stuttgart, sa ville natale.

Baumeister est le premier peintre abstrait à enseigner en académie d'art, ce qui lui vaut beaucoup d'inimitiés. Son succès ne fait qu'attiser les jalousies. L'hostilité des collègues et l'exiguïté des locaux de l'Académie des beaux-arts de Stuttgart, due aux bombardements, poussent l'enseignant à faire cours dans son propre atelier. Il y pratique un cours d'initiation en inculquant à ses étudiants les bases élémentaires (lignes, forme, volume, couleur).

« Dans ma classe, il y a l'étude du nu [...] c'est le grand pensum des moyens élémentaires. Les "moyens élémentaires" – et rien d'autre – constituent le fondement de l'architecture, de l'architecture intérieure, du décor de théâtre, de la peinture murale, du graphisme [...], du textile, de la sculpture, du travail sur le métal etc. Comme l'étude des "moyens élémentaires" n'est pas encore une spécialisation, l'étudiant reçoit

d'abord une formation sur une base très large [...]. Le jeune artiste dispose d'une base qui inclut également les arts appliqués : ainsi il prend psychologiquement et économiquement un chemin plus fertile⁴⁴. »

Pendant son « émigration intérieure », Baumeister a théorisé ses idées dans *Das Unbekannte in der Kunst (L'Inconnu dans l'art)*, publié en 1947 et rapidement diffusé dans les bibliothèques des académies d'art⁴⁵. Par « inconnu », il entend l'art abstrait, une nouvelle réalité sortant de la tradition académique, celle qui va permettre le renouveau et qu'il considère comme un véritable langage universel. Son objectif est de mettre en valeur la personnalité de chacun sans chercher à la modifier : « l'élève n'arrive pas indemne [il a déjà les *a priori* de la banalité]. L'enseignant a surtout pour tâche d'amener l'élève à la création artistique. [Il] doit le vider [dans le sens d'assainir] et non pas le remplir de ses formules »⁴⁶. Ainsi les étudiants doivent-ils mettre au jour leur « élan créateur ». Chaque semaine, la présentation de leurs travaux donne lieu à de longues discussions. C'est le moment le plus important de la formation où l'on apprend chacun de l'autre par une confrontation des idées. Dans ses cours, Baumeister évoque l'avant 1933 mais aussi les maîtres anciens ainsi que les différents mouvements ayant contribué à la construction de l'art allemand comme l'impressionnisme, l'expressionnisme (*Der Blaue Reiter, Die Brücke*), le Bauhaus, la Nouvelle Objectivité ... Les étudiants se souviennent de conversations très diverses et très enrichissantes allant de l'art préhistorique à la première moitié du XX^e siècle⁴⁷. Willi Baumeister avait une grande culture dans tous les domaines appuyée par une immense bibliothèque dont il a fait profiter ses étudiants⁴⁸. Ayant participé à de nombreuses expositions avant 1933 à Paris, cet enseignant a gardé des liens avec le cercle artistique français. Il se déplace donc avec sa classe dans les musées des alentours ainsi que pour la visite d'expositions. Ses étudiants se rendent également dans la capitale française pour découvrir les principaux musées (Louvre, Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris), les galeries de l'époque (galerie Denise René, galerie Jeanne Bucher) et des ateliers d'artistes (Fernand Léger, André Lhote)⁴⁹. Beaucoup d'entre eux décident d'ailleurs de poursuivre leur formation à Paris comme Peter Brüning, Emil Cimiotti, Klaus-Jürgen Fischer ou Fritz Seitz.

En mars 1949, Baumeister propose la création d'une classe de formation générale d'initiation à l'art (*allgemeine künstlerische Klasse, Vorklasse*), liant arts appliqués et arts plastiques⁵⁰. Cette proposition est dans un premier temps refusée. Il décide alors de se consacrer exclusivement à sa classe de peinture. Néanmoins, avec l'arrivée de Hannes Neuner comme responsable de cette classe d'enseignement fondamentale en 1953, Baumeister obtient finalement satisfaction⁵¹. Il compte parmi les professeurs les plus appréciés et il semble qu'il ait également donné le goût de l'enseignement à ses élèves puisqu'il est celui qui a formé le plus d'artistes-enseignants entre 1946 et 1954.

À l'occasion d'une exposition organisée par le *Central Collecting Point*⁵² à Munich en 1949, avec son collègue artiste Constantin von Collande, il émet un jugement très négatif sur le principe même de l'académie d'art en Allemagne :

« Depuis 1933 [les académies] sont devenues des casernes désincarnées empreintes d'idéaux mensongers. Que faut-il alors modifier ? Reste-t-on dans le même piège, car les temps sont durs et l'art n'est pas questionné ? [...]. Pour nos idées constructives, nous avons besoin des académies qui s'intéressent aux idées réformatrices [...]»⁵³. »

Cette sclérose de l'institution académique est également relevée, et déplorée, par l'ensemble des artistes et conservateurs de musée qui constituent le jury du *Central Collecting Point*⁵⁴ :

« Après observation, nous avons l'impression que les académies n'ont aucunement participé au courant de leur temps et ne sont pas redevables de la grande qualité picturale de la jeunesse actuelle [...]. Et étant donné la joie que l'on peut ressentir face au nombre de véritables réalisations, nous nous sentons dans l'obligation de poser la question de la réforme de l'académie⁵⁵. »

Le bilan de l'académie dressé à la fin des années 1940 est sévère. Mais malgré l'échec des trois personnalités évoquées précédemment dans leurs tentatives de rénover l'institution, l'académie va petit à petit sortir de son immobilisme. Les directeurs font alors appel à des individualités hors-normes qui parviennent à faire entrer la modernité en ce lieu : alors que Georg Meistermann rejoint l'Académie des beaux-arts de Karlsruhe, Karl Otto Götz le remplace à l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf en 1959. La génération formée dans l'immédiat après-guerre prend ensuite le relais. Ces académies ont été le berceau d'innovations et de nouveaux mouvements qui se font jour à la fin des années 1950 et au début des années 1960, animés par des étudiants d'art. L'institution a fait appel à des artistes prestigieux pour participer à son rayonnement. Le contexte était très particulier avec d'un côté des enseignants fortement empreints de la tradition classique et de l'autre des personnalités novatrices qui ont fini par l'emporter au sein même de l'académie.

Lorsque nous avons posé la question du rôle de l'institution artistique à d'anciens étudiants d'art devenus eux-mêmes artistes et enseignants d'art⁵⁶, la réponse a été unanime : elle a été un lieu de formation, de rencontres permettant des échanges avec d'autres étudiants, de confrontations d'idées et de conceptions. L'influence d'un ou plusieurs professeurs a été déterminante pour leur parcours ultérieur.

¹ Nikolaus Pevsner, *Academies of Art, Past and Present* [1940], trad. d'anglais par Jean-Jacques Bretou et Gisèle d'Antony sous le titre : *Les Académies d'art*, Paris : Gérard Monfort, 1999, p. 209.

² Loi fondamentale pour la République fédérale d'Allemagne du 23 mai 1949, *Journal officiel fédéral*, p. 1, BGBl. III 100-1).

³ Bénédicte Savoy, « "Comme dans un ciel étoilé". Éléments pour une géographie culturelle de l'Allemagne », dans Sébastien Allard et Danièle Cohn (dir.), *De l'Allemagne, 1800-1939. De Friedrich à Beckmann*, cat. exp., Paris : Hazan, coll. Éditions du musée du Louvre, avril 2013, p. 114-125.

⁴ Voir la loi n°104 « Zur Befreiung von Nationalsozialismus und Militarismus » du 5 mars 1946, *Regierungsblatt für Baden-Württemberg* 1946, p. 71 ; voir le doc. MK 51409, Bayerisches Staatsarchiv München : lettre du ministre bavarois de l'Enseignement et des Cultes (Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus) au gouvernement militaire américain datant du 18 avril 1946 (Munich) concernant la reprise du corps enseignant à l'Académie des beaux-arts de Munich.

⁵ Voir la déclaration de Willi Baumeister (Stuttgart, 17.5.1946), Hauptstaatsarchiv Stuttgart, EA 3/150 Bü 3128, Dossier Willi Baumeister : « Ich verpflichte mich, dass ich im Unterricht und in meiner ganzen Tätigkeit in der Schule mich vom Geist, von den Menschen und vom Ton des Nationalsozialismus fernhalten und die

nationalsozialistische Gebräuche, Symbole und Einrichtungen nicht nur selbst vermeiden, sondern auch meine Schüler davon abhalten werde [...] » ; (toutes les citations sont traduites en français par Axelle Fariat en l'absence d'autre indication).

⁶ Willi Baumeister, *Tagebuch*, Archiv Baumeister, Kunstmuseum Stuttgart, 20.10.1945 : « Das Jahr 1945 brachte nicht die allgemeine künstlerische Wiedergeburt in Deutschland, wie sie sich 1919 ereignete. Der Elan der Schaffenden war durch die vielen Jahre der gründlichen Irreführung und Einschüchterung gehemmt. Die Jugend hatte keine zeitgemäße Kunst gesehen. Klee und Kandinsky befanden sich im Ausland, Schlemmer war in Deutschland gestorben, Kirchner hatte sich das Leben in der Schweiz genommen [...] »

⁷ Karl Otto Götz refuse plusieurs postes d'enseignement en zone soviétique d'occupation : un premier poste à Dresde proposé par Will Grohmann, puis un deuxième poste à Weimar proposé par Gustav Henselmann ainsi que la proposition d'Edmund Kesting d'ouvrir une classe de film expérimental à Berlin-Weißensee. Voir Karl Otto Götz, *Erinnerungen 1934-1999*, 4 t., Aachen : Rimbaud Verlag, 1999, ici : t. 3, p. 15.

⁸ Certains documents d'archives ne seront consultables qu'à partir de 2023 ou 2024. L'anonymat devant être respecté sous peine de poursuites judiciaires, nous ne donnerons pas les autres noms que nous possédons. Les exemples donnés ont été déjà mentionnés dans des publications antérieures d'auteurs divers. Voir Clemens Wachter, *Kultur in Nürnberg 1945-1950. Kulturpolitik, kulturelles Leben und Bild der Stadt zwischen dem Ende der NS-Diktatur und der Prosperität der fünfziger Jahre. Nürnberger Werkstücke zur Stadt- und Landesgeschichte*, Nürnberg : Schriftenreihe des Stadtarchivs Nürnberg, t. 59, 1999, p. 193-197. Voir aussi le catalogue d'exposition *Jung nach '45 : Kunst in Nürnberg – Ein Jahrzehnt und eine Generation*, Kunsthalle Nürnberg, Nuremberg : Verlag für moderne Kunst, 1995, p. 62-63.

⁹ Voir le dossier 480 Irma Goecke et le dossier 482 Fritz Griebel, Staatsarchiv Nürnberg. Les dossiers concernant le personnel enseignant de l'académie ont été inventoriés et numérotés pendant nos recherches, en octobre 2009.

¹⁰ Voir dossier 503 et 513 Karl Wollermann, Staatsarchiv Nürnberg. Mais face au manque d'encadrement, le directeur Fritz Griebel (1948-1957) appelle Karl Wollermann, après accord du corps enseignant. Les compte-rendus administratifs montrent le sérieux des longues discussions. Voir le dossier 482 Fritz Griebel, Staatsarchiv Nürnberg.

¹¹ *Ibid.* ; Voir aussi le dossier E 10/48 fonds Wieszner, n°486, Stadtarchiv Nürnberg.

¹² Josef Wackerle (1880-1959) était, avec Arno Breker, un des sculpteurs préférés d'Adolf Hitler. Il a reçu en 1940 pour ses soixante ans la *Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft* sur proposition d'Adolf Hitler. Mais, même s'il poursuit son activité d'enseignant, il figure sur la liste noire du marché de l'art des zones occidentales d'occupation et ne reçoit aucune commande jusqu'à sa mort. Voir Ernst Klee, *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*, Francfort-sur-le-Main : Fischer, 2007, p. 634.

¹³ Voir le manuscrit de Will Grohmann (1947) pour l'organisation de ses cours magistraux (*Vorlesungen*) en histoire de l'art, archives de l'École supérieure des beaux-arts de Dresde, 01/224, t. 1, index no. : 4030 : Will Grohmann prévoit de présenter l'impressionnisme, l'expressionnisme, l'art islamique, l'art indien, la découverte des civilisations primitives... Ce document n'indique pas le contenu exact de ses cours.

¹⁴ Voir le dossier 482 Fritz Griebel, Staatsarchiv Nürnberg.

¹⁵ Winfred Gaul, *Tagebuch*, 1945-1955 ; voir Winfred Gaul, *Picasso und die Beatles: Erinnerungen, Aufsätze, Kommentare zur Kunst nach '45*, Lamspringe : Verl. bei Quensen, 1987, p. 20 : « [...] Zeichenunterricht hatten wir auch nicht, da der Zeichenlehrer gleich bei Kriegsbeginn eingezogen wurde. Vielleicht war das mein Glück ? Ich war noch nicht verbildet, nach keiner Richtung hin vorgeformt, hatte weder einen guten, noch einen schlechten Geschmack, wußte weder, was alte, noch neue Kunst ist, kannte weder Michelangelo noch Goya, weder Cézanne noch Van Gogh, weder Rembrandt noch Nolde, weder Mondrian noch Klee [...] ».

¹⁶ Les autorités occupantes de toutes les zones ont donné l'ordre de prendre un nombre limité d'étudiants, une centaine en général, âgés de 17 à 35 ans. Si l'on trouve dans les registres quelques cas, entre 35 à 40 ans, ces derniers ont fait l'objet d'une dérogation spéciale que l'on peut consulter en archive. Les registres d'inscription consultés dans les onze lieux d'étude, montrent une moyenne d'âge située entre 18 et 20 ans. Voir le dossier 1632, au Sächsisches Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden. Voir aussi le doc. MK 51399, Bayerisches Staatsarchiv München, courrier de Franz Fendt – ministre de l'Enseignement et des Cultes – aux directeurs des académies des beaux-arts de Munich et de Nuremberg (22.3.1946). Les registres d'inscription sont consultables aux archives des institutions supérieures des beaux-arts.

¹⁷ Voir la liste des cours du semestre d'hiver 1962 (*Vorlesungsverzeichnis Wintersemester 1962*), Archiv der Akademie für Graphik und Buchkunst Leipzig. La première classe de graphisme/peinture, sous la direction du professeur Bernhard Heisig, directeur de l'académie, compte quatre étudiants : Hartwig Ebersbach, P. Werner Petzold, Jochen Kratzsch et Heinz Zander.

- ¹⁸ Voir le fonds « Bestand Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg, 1738-1947 », Staatsarchiv Nürnberg, rep. 246, no. 251.
- ¹⁹ Voir le fonds 20199 – Staatliche Akademie für graphische Künste, Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, dossier 317, courrier du recteur de l'académie Kurt Massloff au gouvernement de Saxe (25.4.1947).
- ²⁰ Entretien de l'auteur avec Albrecht von Hancke (Karlsruhe, 13.10.2010). Il a fait ses études d'art à l'Académie des beaux-arts de Munich entre 1948 et 1953 dans les classes de peinture de Willi Geiger, Franz Nagel et d'Ernst Geitlinger.
- ²¹ Voir Thomas Zacharias (dir.), *Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München*, Munich : Prestel, 1985, p. 336 ; Entretien de Herbert Zangs avec Marie Amélie zu Salm-Salm, juin 1998, dans *Échanges artistiques franco-allemands et renaissance de la peinture abstraite dans les pays germaniques après 1945*, Paris : Éditions L'Harmattan, 2004, p. 118.
- ²² L'Académie des beaux-arts de Dresde est réputée pour sa formation et sa collection d'anatomie. Voir Sandra Mühlenberend, *Surrogate der Natur : die historische Anatomiesammlung der Kunstakademie Dresden*, Munich : Fink, 2006.
- ²³ Hans Mroczinski, *Student im zerstörten Dresden*, Dresde : Mroczinski Layout, 2005, p. 41-43. Hans Mroczinski fait partie des premiers étudiants inscrits pour la réouverture de l'Académie des beaux-arts de Dresde au semestre d'hiver 1947. Entre 1956 et 1987, Mroczinski y enseigne comme professeur de peinture.
- ²⁴ Voir le doc. MK 74376, Bayerisches Staatsarchiv München. Cette brochure est représentative de ce qui était proposé aux étudiants d'art au niveau théorique. L'enseignement pratique diffère selon les méthodes et préférences de l'enseignant.
- ²⁵ Voir le rapport de Martin Ideler concernant les académies des beaux-arts de Munich, Stuttgart et de Düsseldorf (9.3.1948), dossier B 83, Staatsarchiv Hamburg.
- ²⁶ Voir le fonds Hans Gründig, archives de l'École supérieure des beaux-arts, Dresde.
- ²⁷ Voir le dossier no. 1632 au Sächsisches Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden.
- ²⁸ Voir le dossier « Kunstakademie (Wissenschaften) », Signatur 01/030, index no. 4292, archives de la Hochschule für Bildende Künste, Dresde.
- ²⁹ Voir le dossier no. 1632 au Sächsisches Staatsarchiv – Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand Fonds LRS, Ministerium für Volksbildung, no. 1638.
- ³⁰ Burg-Archiv, Personalakte Charles (dit Carl) Crodel.
- ³¹ Werner Haftmann, *Europäische Malerei der Gegenwart I. Deutsche Maler*, Steinheim-sur-le-Main : Forum Bildkunstverlag, 1949.
- ³² Yvonne Fiedler, *Kunst im Korridor : Private Galerien in der DDR zwischen Autonomie und Illegalität*, Berlin : Christoph Links Verlag, 2013.
- ³³ Sigrid Hofer (dir.), *Gegenwelten – Informelle Malerei in der DDR. Das Beispiel Dresden*, cat. exp., Marburg Kunstverein, Frankfurt-sur-le-Main : Stroemfeld Verlag, 2006, p. 46.
- ³⁴ Ewald Mataré débute ses études artistiques en 1907 à l'Académie d'art de Berlin ; peu avant le début de la première guerre mondiale, il devient *Meisterschüler* d'Arthur Kamps et suit un semestre les enseignements de Lovis Corinth. Nommé en 1932 par la direction de l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf, il est démis de ses fonctions l'année suivante par les autorités du Troisième Reich. À partir de 1936, il est mis sur la liste des « artistes dégénérés ». Plusieurs de ses sculptures ont d'ailleurs été détruites.
- ³⁵ Voir la lettre du gouvernement militaire britannique concernant la réhabilitation des professeurs partis après 1933 (4 octobre 1945), Zentrale Organe 2.2, Archiv der Kunstakademie Düsseldorf.
- ³⁶ *Ibid.*, « zweijähriger Zeichenkurs », document dactylographié, non daté : « [...] zu finden in neuer Harmonie eines neuen Menschen ist das Bemühen jeder Erziehung ».
- ³⁷ Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Archiv für Bildende Künste, Deutsches Kunstarchiv, Nachlass Gerhard Marcks, I-C : lettre d'Ewald Mataré à Gerhard Marcks, (Büderich, 21.3.1946) : « [...] Ich war ja hier kurze Zeit Direktor in der naiven Annahme, informatorisch wirken zu können, aber weit gefehlt, der alte Unsinn geht ruhig weiter und der Irrtum war ganz meinerseits. Nun bin ich allerdings immer noch Lehrer dort, habe aber nicht die mindeste Lust zu unterrichten, zumal man die Schüler ja ohne kulturellen Unterbau vorfindet. [...] Die Aufsicht, Sie nun demnächst mal selbst zu sehen, begrüße ich sehr und Sie haben recht, daß wir paar Überlebenden uns fester aneinander schließen müssen, und Sie können sich denken, daß ich mit einer inneren Freunde daran denke, daß Sie dort oben irgendwo an einer Arbeit sitzen, es gibt einem Mut und Kraft ein gleiches zu tun ».
- ³⁸ *Ibid.*, Nachlass Mataré Ewald, I-B-1 : « Ein Meister und seine Schüler », *Kieler Nachrichten*, 14.3.1979.
- ³⁹ Georg Meistermann étudie sous la direction de Werner Heuser, Ewald Mataré et Heinrich Nauen de 1930 à 1933. Contraint d'arrêter ses études et interdit d'exposer, il choisit la résistance intérieure comme

Willi Baumeister. Il enseigne les arts plastiques en lycée, tout en continuant à travailler dans la clandestinité. Il effectue des voyages à Paris et à Chartres entre 1937 et 1939. Durant cette période, il pose les fondements de son futur travail consacré à la peinture sur vitrail qui devient son activité principale dans les années 1950. Beaucoup de ses travaux sont détruits lors de bombardements en 1944.

⁴⁰ Georg Meistermann, « Über die Grundlagen der modernen Malerei », 19.9.1945, dans Claus Pese (éd.), *Georg Meistermann : Werke und Dokumente*, cat. exp., Nuremberg : Archiv für Bildende Künste am Germanischen Nationalmuseum, Klagenfurt : Ritter Verlag, 1981, p. 94.

⁴¹ « Seit etwa 1919 werden moderne Künstler Akademieprofessoren. Wird die Moderne als "Bewegung" nicht steril, wenn sie akademisch wird ? [...] In früheren Epochen übernahm der Lernende den Stil seines Meisters [...] Er blieb dann entweder ein Meister der "Schule" eines "Großen", oder er wurde schöpferisch und führte die Entwicklung einen Schritt weiter. Was ist an der Kunst unserer Zeit noch lehrbar ? Dass der Schüler die Art seines Lehrers zunächst nachahmt, wird heute ehe abgelehnt ; denn jeder steht so sehr auf sich selbst, dass eine Schulbildung im alten Sinne kaum mehr fruchtbar erscheint. Der Lehrer will dem Schüler helfen, sich selbst zu finden [...] ». Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Archiv für Bildende Künste, Deutschen Kunstarchiv, Nachlass Georg Meistermann, I-B, no. 24, « Les écoles supérieures d'art de notre époque », document dactylographié de deux pages, vers 1945.

⁴² Michael Glasmeier, Elke Bippus (dir.), *Künstler in der Lehre : Texte von Ad Reinhardt bis Ulrike Grossarth*, Hambourg : Philo Fine Arts Verlag, 2007, p. 37.

⁴³ « Machen und Sehen, Sehen und Vollziehen, also Hand und Auge, müssen zu einem Akt des Wahrnehmens und Wahrmachens gebracht werden ». GNM, DKA, NL Georg Meistermann, I-B, no. 11, « Über Kunstunterricht », 30.5.1953.

⁴⁴ Voir le tapuscrit « Lehr-system der Klasse Professor Willi Baumeister », 6.4.1949, Archiv Baumeister, Stuttgart : « In meiner Klasse gibt es das Studium nach dem nackten Menschen. Die Hauptsache ist jedoch das große Pensum der elementaren Mittel. "Die elementaren Mittel" – und nichts anderes – bilden die Grundlage für Architektur, Innen-Architektur, Bühnenbild, Wandmalerei, Gebrauchs-Graphik ..., Textil, Bildhauerei, Metallgestaltung usw. Da das Studium der elementaren Mittel noch nicht spezialisierend ist, bekommt der Studierende eine anfängliche Ausbildung auf ganz breiter Grundlage [...] durch das Studium der elementaren Mittel wird der junge Künstler auf eine Basis gestellt, die auch die angewandten Künste einschließt : damit kommt er gesinnungsmäßig und wirtschaftlich auf einen fruchtbaren Weg ».

⁴⁵ Willi Baumeister, *Das Unbekannte in der Kunst*, chapitre, Köln : DuMont Buchverlag, 1988 (rééd. 1960), p. 148.

⁴⁶ *Ibid.* : « [...] Der Schüler kommt nicht naiv zum Lehrer, sondern durch Banal-Durchschnittliches und Bekanntes belastet. Der Lehrer hat vor allem die Aufgabe, den Schüler durch Entschlackung, durch Leerung in den künstlerischen Zustand zu bringen. Der Lehrer hat zu leeren, nicht mit seinen Formeln zu füllen [...] ». », *op. cit.*, p. 148.

⁴⁷ Témoignages de Klaus-Jürgen Fischer (décembre 2010) et de Fritz Seitz (mars 2010).

⁴⁸ Voir cette collection d'ouvrages conservée à la bibliothèque des archives Baumeister à Stuttgart. Voir aussi : Roland Recht, « Un combat pour l'art de Willi Baumeister », dans *Willi Baumeister et la France*, cat. exp., Paris : Ed. de la Réunion des Musées nationaux, 1999, p.187.

⁴⁹ Archiv Baumeister, Kunstmuseum Stuttgart, témoignages d'anciens étudiants comme Klaus Erler, Klaus Jürgen-Fischer, Peter Schubert, Fritz Seitz (entre mars et septembre 2010). Voir aussi : Wolfgang Kermer, *Der Schöpferische Winkel : Willi Baumeisters pädagogische Tätigkeit (=Beiträge zur Geschichte der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart 7)*, Stuttgart : Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart und Cantz Verlag, 1992 ; *Hommage à Baumeister – Freunde erinnern sich an ihren Lehrer*, Ausstellungskatalog Galerie Schlichtenmaier, Grafenau Schloss Dätzingen, 1989.

⁵⁰ Voir le dossier EA 3/150 Bü 3128 Baumeister Willi (1889-1955), Hauptstaatsarchiv Stuttgart.

⁵¹ Voir le dossier EA 3/150 Bü 3263 Neuner Hannes (1906-1978) : lettre de l'Académie des beaux-arts de Stuttgart au ministère des Affaires culturelles (17.7.1953) : « Die Stelle eines selbständigen künstlerischen Lehrers in der Abteilung für allgemeine künstlerische Ausbildung ist neu zu besetzen. Lehrgebiete : Gestaltungselemente der Fläche, der Farbe, des Raumes, sowie Schrift und Naturstudium. Pädagogische Erfahrungen und vielfältige künstlerische und handwerkliche Kenntnisse sind Bedingung. Bewerbungen mit Arbeitsproben werden bis zum 1. Juni 1953 erbeten an : Staatliche Akademie der bildenden Künste Stuttgart, am Weißenhof 1 », cette annonce a été publiée dans les revues *Die Kunst Gebrauchsgraphik et Baukunst und Werkform* (Francfort-sur-le-Main).

⁵² Le *Central Collecting Point* est un organisme fondé par les occupants américains dès 1945. Il organise en décembre 1949 un concours ouvert aux artistes allemands de toutes les zones, cela pour encourager la création artistique contemporaine.

⁵³ Propos de Constantin von Collande, « Haben die Akademien versagt ? Zwei Beiträge zum Problem der Akademie-Reform », *Die Neue Zeitung*, no. 123, 26.5.1950, p. 4 : « Seit 1933 wurden sie zu zu Kasernen des Ungeistes und der verlogenen Idealen. Was ist nun geändert worden ? Bleibt man in dem gleichen Fahrwasser, weil die Zeiten schlecht sind und Kunst sowieso nicht gefragt ist ? [...]. Für unsere konstruktiven Ideen brauchen wir allerdings Akademien, die an Reformideen interessiert sind [...]. ». Le peintre Constantin von Collande rédige cet article en collaboration avec Willi Baumeister.

⁵⁴ Le jury est composé de Willi Baumeister (Stuttgart), Ludwig Grote (Munich), Werner Haftmann (Murnau), Max Huggler (Berne), Hans (H.L.C.) Jaffé (Amsterdam), Jean Leymarie (Paris), Ewald Mataré (Düsseldorf), Henry Varnum Poor (États-Unis), Hans Konrad Röthel (Munich) et Ernst Günter Troche (Nuremberg).

⁵⁵ Anonyme, « Kraftvoll greift die Jugend », *Der Spiegel* 8/1950, 23.2.1950, p. 37 : « [...] Und dann wendet die Jury sich gegen die Akademien : "Man hat nach unseren Beobachtungen den Eindruck, daß die Akademien völlig unbeteiligt neben dem Strom der Zeit stehen und wenig Verdienst mehr um die qualitätsvolle Malerei der heutigen Jugend besitzen [...]. "Und gerade angesichts der Freude über eine beträchtliche Anzahl hoffnungsvoller und echter Leistungen fühlen wir uns verpflichtet, das Problem der Akademie-reform auf das dringlichste und mit allem nur möglichen Nachdruck zu stellen" ».

⁵⁶ Hartwig Ebersbach (Akademie für Grafik und Buchkunst, Leipzig), Hans von Hancke (Académie des beaux-arts de Karlsruhe), Konrad Klapheck, Gotthard Graubner et Günther Uecker (Académie des beaux-arts de Düsseldorf), Gerd Jaeger et Hans Mroczinski (Académie des beaux-arts de Dresde) ...

Die Situation der Akademien in Deutschland nach 1945

Es ist kein leichtes Unterfangen über die Kunstakademien nach 1945 zu schreiben, allein schon wegen der Mehrdeutigkeit des Begriffs. Gewiss, auch in Deutschland sind die Kunstakademien der traditionelle Ort der Lehre der „Schönen Künste“, der Bildenden Künste, auch wenn dieser Begriff nach den zwölf Jahren der NS-Herrschaft und seiner vollständigen Vereinnahmung durch das Regime negativ konnotiert ist. Die Akademien sind jedoch nicht die einzigen Orte, an denen Kunst gelehrt wird: Es existieren daneben auch Kunsthochschulen, Schulen für angewandte Kunst oder auch Kunstgewerbeschulen. Schon während der Weimarer Republik kultivierte das Bauhaus die Vorstellung einer Symbiose zwischen den schönen und den angewandten Künsten, was unter anderem durch die Umwandlung von Räumlichkeiten in Ateliers und eine Neustrukturierung des Unterrichts angestrebt wurde.¹ Darüber hinaus wandelte sich die Bedeutung des Begriffs „Kunstakademie“ auch während der Jahre der Nachkriegszeit bis etwa zur Errichtung der Mauer 1961, ein Datum, das den zeitlichen Schlusspunkt dieser Studie bilden soll. Nicht selten fusionierten allein schon aus finanziellen Gründen Kunstakademien mit anderen Einrichtungen, etwa mit jenen des Kunsthandwerks oder der technischen Studiengänge, was zum Beispiel in München und Dresden zu Unstimmigkeiten innerhalb des Lehrkörpers führte. Jede Akademie war (und ist) finanziell vom Haushalt des Bundeslandes und damit indirekt vom politischen Willen abhängig. Für nicht wenige Lehrende war diese Abhängigkeit nur schwer hinnehmbar, weshalb sie – oft vergeblich – für die Freiheit der Lehre stritten. Die föderale Struktur Deutschlands hat überdies die regionalen Unterschiede bestärkt, was aber zugleich die Besonderheit und den Reichtum der deutschen Akademienlandschaft ausmacht. Mit der Gründung der Bundesrepublik Deutschland 1949 führte der Artikel 30 des Grundgesetzes zu einer Stärkung des Einflusses der Länder im Bereich von Kunst und Erziehung.² In diesem kulturell polyzentristischen Gegenmodell zu Frankreich nehmen Akademien eine wichtige Rolle ein.³ Sie sind u. a. Schauplatz des alljährlichen Rundgangs, bei dem die Studenten unter der Obhut ihrer Professoren ihre besten Werke präsentieren.

In den Jahren nach Kriegsende, zwischen 1946 und 1947, öffneten die deutschen Akademien nach und nach wieder ihre Türen. Für die Rekrutierung des Lehrkörpers mussten sowohl die auf die Entnazifizierung konzentrierten Richtlinien der Besatzer als auch die fachliche Kompetenz der Lehrenden berücksichtigt werden.⁴ Diese hatten Melde- und Fragebögen bezüglich ihrer religiösen und politischen

Zugehörigkeit sowie ihrer Aktivitäten während des Dritten Reiches auszufüllen. In den westlichen Besatzungszonen wurden die Lehrer zudem auf die Unterzeichnung eines Eids verpflichtet: „Ich verpflichte mich, dass ich im Unterricht und in meiner ganzen Tätigkeit in der Schule mich vom Geist, von den Menschen und vom Ton des Nationalsozialismus fernhalten und die nationalsozialistischen Gebräuche, Symbole und Einrichtungen nicht nur selbst vermeiden, sondern auch meine Schüler davon abhalten werde [...]“.⁵

Unmittelbar nach dem Krieg gestaltet sich also die Wiederaufnahme der Lehr-tätigkeit als heikles Unterfangen. Willi Baumeister beschreibt dies so:

„Das Jahr 1945 brachte nicht die allgemeine künstlerische Wiedergeburt in Deutschland, wie sie sich 1919 ereignete. Der Elan der Schaffenden war durch die vielen Jahren der gründlichen Irreführung und Einschüchterung gehemmt. Die Jugend hatte keine zeitgemäße Kunst gesehen. Klee und Kandinsky befanden sich im Ausland, Schlemmer war in Deutschland gestorben, Kirchner hatte sich das Leben in der Schweiz genommen [...]“.⁶

Hinzu kommt, dass die Besatzungsmächte jeweils eine eigene Kulturpolitik und spezifische Auffassung in Fragen politischer Erziehung hatten. Koordination und Absprachen zwischen den vier Besatzungszonen der Amerikaner, Briten, Franzosen und Sowjets fehlten. Dennoch sollte der Kunstunterricht für das Gemeinwohl dem wirtschaftlichen Wiederaufbau und der Wiedergeburt der Demokratie dienen, und die Akademie übernahm hier eine maßgebliche, kulturelle Aufgabe. Sie diente den Schülern als Zufluchts- und den Lehrern als Aufbruchsort. Daher entschieden sich die vier Besatzermächte, ehemalige Mitarbeiter mit unbelasteter Vergangenheit für die Leitung der Institutionen zu nominieren und sie mit der schwierigen Aufgabe, mit dem Nationalsozialismus zu brechen, zu betrauen. Ihre Aufgabe, den Lehrkörper neu zu organisieren, war auch deshalb ein problematisches Unterfangen, da sich einige noch nicht imstande fühlten wieder zu unterrichten. Andere wiederum standen der Situation in der sowjetischen Zone mehr als skeptisch gegenüber.⁷ Die Lehrkörper waren größtenteils mit Künstlern zwischen 40 und 50 Jahren oder noch älter besetzt. Der Mangel an kompetentem Personal war ein Hauptgrund dafür, dass manche der Lehrer aus der NS-Zeit übernommen wurden. Das gilt etwa für drei Lehrer, die 1940 von der Nürnberger Staatsschule für Angewandte Kunst von den Nationalsozialisten an die Akademie der Bildenden Künste versetzt worden waren:⁸ Irma Goecke, die für die 1941 an der Nürnberger Akademie ins Leben gerufene Gobelin-Manufaktur zuständig war, konnte im Sommersemester 1947 als Lehrkraft zurückkehren. Zwar hatte sie zuvor, wie die Mehrzahl der Professoren, die ihrer Tätigkeit weiterhin nachgehen wollten, einen Parteiausweis der NSDAP gehabt, ihr Engagement ging aber nicht über die bloße Mitgliedschaft hinaus. Goecke hatte sich insbesondere für den Wiederaufbau der Abteilung für Gobelins nach den Bombardierungen des Schlosses Ellingen im Jahr 1943 eingesetzt.⁹ Der Maler und Dekorateur Karl Wollermann hingegen wurde von seinem Amt Ende Juni 1946 zunächst enthoben, bevor er vom neuen Direktor Fritz Griebel für die Jahre 1949 bis 1953 wieder an die Akademie in Nürnberg berufen wurde.¹⁰ Wollermann wird

danach, in der britischen Besatzungszone, als Direktor der Meisterschule für das gestaltende Handwerk in Braunschweig tätig. Ähnliches gilt für den Fall des Kunsthistorikers Eberhard Lutze, bis 1945 Lehrer an der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg, der ab 1949 als Kulturreferent in Bremen arbeitete, bevor er zum Direktor der städtischen Kunsthalle ernannt wurde und dieses Amt bis 1973 innehatte. Beide wurden also in der britischen Besatzungszone wiedereingegliedert.¹¹ Auch der Bildhauer Josef Wackerle, seinerzeit Mitglied des Reichkultursenats und 1946 bereits 66 Jahre alt, behielt seinen Posten an der Münchner Akademie bis 1950 aufgrund seiner Kompetenzen und da ein potenzieller Nachfolger nicht verfügbar war.¹² Es gab aber auch Kunstprofessoren mit unbelasteter Vergangenheit, diejenigen des „Neuanfangs“, die für die junge Generation vor allem die Bezüge zur Kunst vor 1933 herstellten.

Über den Kunstunterricht hinaus hatten die Studenten immer wieder Gelegenheit, auch außerhalb des institutionellen Rahmens zu den Professoren Kontakt zu suchen, sowohl in der östlichen als auch in den westlichen Besatzungszonen: An der Dresdner Hochschule für Bildende Künste diskutierten der Maler Hans Grundig und der Kunsthistoriker Will Grohmann immer wieder Abende lang mit lernhungrigen Studenten. Will Grohmann, der regelmäßig über die Avant-Garde der Vorkriegszeit, unter anderem den Expressionismus und das Bauhaus las, war überzeugter Verfechter der modernen Kunst.¹³ Im Wintersemester 1946/47 schlugen die Maler Fritz Griebel, Hermann Wilhelm und Max Körner ihren Nürnberger Schülern vor, sich an Abendveranstaltungen und Diskussionen über Kunst und Literatur zu beteiligen: Hier wurde über die Kunst des 19. Jahrhunderts oder die Landschaftsmalerei bei Albrecht Dürer und Paul Cézanne ebenso diskutiert wie über den Stellenwert der verschiedenen Kunstgattungen.¹⁴ Während einige Studenten insbesondere das entdecken wollten, was während der NS-Diktatur verfolgt worden war, ging es anderen darum, den kompletten Neuanfang als Chance ihrer Kreativität zu nutzen. Winfred Gaul etwa, als 16-jähriger 1945 an die russische Front geschickt, nahm sein Studium 1949 wieder auf und schrieb sich zunächst in die Fächer Kunstgeschichte und Germanistik an der Universität Köln ein. Er berichtet:

„[...] Zeichenunterricht hatten wir auch nicht, da der Zeichenlehrer gleich bei Kriegsbeginn eingezogen wurde. Vielleicht war das mein Glück? Ich war noch nicht verbildet, nach keiner Richtung hin vorgeformt, hatte weder einen guten, noch einen schlechten Geschmack, wußte weder, was alte, noch neue Kunst ist, kannte weder Michelangelo noch Goya, weder Cézanne noch Van Gogh, weder Rembrandt noch Nolde, weder Mondrian noch Klee [...]“.¹⁵

Im Jahr darauf trat er in die Klasse Willi Baumeisters an der Akademie der Bildenden Künste Stuttgart ein (1950–1953).

Die Studenten, die sich für ein Studium der Kunst entschieden, stammten aus unterschiedlichsten Gesellschaftsschichten und nahmen ihr Studium im Alter zwischen 17 und 35 Jahren auf.¹⁶ In den ersten Jahren wurden die Kandidaten nach einem Vorstellungsgespräch und der Begutachtung einer Arbeitsmappe aufgenommen. Die meisten von ihnen hatten ja keine schulische Abschlussprüfung absolvieren

können. Die Kunstakademien stützten sich also hauptsächlich auf die künstlerische Begabung der Bewerber. An den in der sowjetischen Zone gelegenen Akademien mussten die Kandidaten zudem ein politisches Gespräch vor einem SED-Ausschuss führen. Schnell standen hier die Akademien unter der Vormundschaft der Partei und waren gezwungen, sich auf ein Gebiet zu spezialisieren: Malerei in Dresden, Graphik und Buchkunst in Leipzig und die kunsthandwerklichen Berufe in Halle a. d. Saale. Leipzig konnte erst 1961, unter der Leitung von Bernhard Heisig, eine Malereiklasse eröffnen, und die Bezeichnung der Klasse „Graphik-Malerei“ blieb mehrdeutig.¹⁷ Nachdem es die Umstände 1946/47 erlaubten, unterzogen sich die Kandidaten einer Aufnahmeprüfung. An der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg wurden daraufhin nur 36 von über 200 Kandidaten zum Sommersemester 1946 zugelassen,¹⁸ während zur offiziellen Eröffnung 1947 in Leipzig 120 von 300 Bewerbern aufgenommen wurden.¹⁹

Die Tagesabläufe waren in allen Besatzungszonen durch die Folgen des Krieges und des Wiederaufbaus geprägt. An den Akademien begann der Unterricht am frühen Morgen, der Nachmittag war der Trümmerbeseitigung um und in der Akademie gewidmet. Die Räumlichkeiten waren größtenteils unbenutzbar, den Klassenräumen fehlten Fußboden und Fenster und sie waren nicht selten als Übergangswohnungen ausgewiesen.²⁰ Man muss hier von einem absoluten Neuanfang sprechen, und was die Ausbildungsmaterialien betrifft, fehlte es an allem. Die Studenten arbeiteten mit dem, was sie fanden: Altpapier, Teppichrückseiten, Karton. Sie zeichneten mit Holzkohle, verwerteten Pigmente wieder und stellten ihre eigene Farbe her. Bei günstigem Wetter fand der Unterricht im Außenbereich statt.²¹ Unter solchen Umständen war an einen wirklichen Lehrplan nicht zu denken, er war zumeist gar nicht vorhanden. Und so bestand die traditionelle akademische Struktur, mit einem Lehrer im Zentrum seiner Klasse, weiter. Das Zeichnen nach dem Modell blieb die Regel, man erlernte die verschiedenen Techniken (Graphitzzeichnung, Röteln, Kohle, Pastell...). Die Professoren berieten und verbesserten ihre Studenten in regelmäßigen wöchentlichen Sitzungen. Spezialisiertere Vorlesungen und Veranstaltungen wurden erst nach und nach wieder eingeführt. So forderten etwa die Dresdner Studenten wenige Monate nach der Wiederaufnahme des Akademiebetriebs die Einrichtung eines Anatomieunterrichts,²² den ihnen dann der hierin hochqualifizierte Wilhelm Rudolph auch erteilte.²³ In der Regel wurden von den Akademien für diese spezifische Aufgabe Mediziner eingestellt.

Der erste ausgearbeitete Lehrplan, den wir in den Archiven nachweisen können, ist in einer Studentenbroschüre der Nürnberger Akademie der Bildenden Künste von Oktober 1947 enthalten. Jedoch datiert die Mehrzahl der nachweisbaren Lehrpläne auf den Anfang der 1950er-Jahre.²⁴ In Nürnberg konnten die Studenten zwischen Malerei oder Zeichnung, Architektur, monumentaler und dekorativer Malerei, Innenausstattung, Landschaftsmalerei, graphischer Kunst, Heiligen- und Profandarstellung, angewandter Graphik, Bildhauerei, Metall- und sogar Textilarbeit wählen. Als Ergänzung des praktisch orientierten Unterrichts waren für alle Klassen auch theoretische Vorlesungen (Anatomie, Perspektive), Vorlesungen in

Kunstgeschichte sowie technische Ateliers (Schmiedekunst, Schreinerei, Typographie) verpflichtend. Das Studium dauerte zwei bis drei Jahre; alle Institutionen erteilten den Studenten je nach Studienabschluss ein Diplom bzw. ein Zeugnis. Wie der oben genannten Broschüre zu entnehmen ist, fand die Ausbildung der späteren Kunstpädagogen (Kunsterziehung, künstlerisches Lehramt, Ausbildung zum höheren Lehramt) an der Münchner Akademie der Bildenden Künste statt. Aufgrund des Mangels an Fachlehrern für die Sekundarschulen wurde diese Ausbildung ebenfalls an den Akademien in Düsseldorf und Stuttgart angeboten. Vor dem Hintergrund der Existenznöte und der ökonomischen Aussichten zogen viele den pädagogischen Ausbildungsgang einer unsicheren Künstlerkarriere vor. Diese Ausbildung wurde im Übrigen als das Rückgrat dieser Institutionen verstanden.²⁵

In der sowjetischen Zone war der politische Einfluss auf den Lehrplan der Akademien deutlich spürbar. Die von Hans Grundig präsierte Hochschule der Bildenden Künste in Dresden zählte acht Professoren für die Zeichen-, Bildhauer-, Graphik-, Malerei- und Architekturklassen.²⁶ 86 Studenten schrieben sich ins erste offizielle Semester im Sommer 1947 ein.²⁷ Aus der Korrespondenz zwischen dem Direktor der Akademie und den Sächsischen Behörden lässt sich erfahren, dass die Studenten zusätzlich zum praxisorientierten Unterricht wöchentlich bis zu zwei Stunden Vorlesungen zur Kunstgeschichte, zum Thema Kunst und Gesellschaft von der Antike bis zur Moderne, aber auch zu grundlegenden Fragen in Ethnologie und Soziologie hörten. Zudem schalteten sich zahlreiche politische Führungskräfte als Kursleiter oder Redner in die Akademieausbildung ein, etwa Herbert Georg Gute, sächsischer Kulturstaatssekretär, der z. B. eine Vorlesung zur „sozialen Bedingtheit des kulturellen Geschehens“ hielt.²⁸ Manche Studenten berichten vom Verschwinden nicht konformer Bücher aus der Bibliothek, die durch Ausgaben der Werke von Lenin, Marx oder Engels ersetzt wurden, Schriften, die als Grundlage für den Wirtschafts- und Soziologieunterricht dienten.²⁹ Die ältesten Studenten aus Dresden erinnern sich mit Nostalgie an Will Grohmanns Bauhaus- oder Expressionismus-Vorlesungen aus der Zeit vor 1933. Im Februar 1948 wechselte er – bis dahin Direktor der Hochschule für Werkkunst in Dresden – an die Kunsthochschule in Berlin-Charlottenburg. Dem politischen Druck ausgesetzt, zogen es viele Professoren vor, in den Westen zu ziehen. So verließ etwa der Maler Carl Crodel 1951 Halle a. d. Saale, um an die Akademie der Bildenden Künste in München zu wechseln.³⁰ Anders als in den westlichen Zonen waren die Lehrpläne in der sowjetischen Zone bereits ab 1949 äußerst präzise und durchstrukturiert. Doch einige Professoren brachten genügend Mut auf, auch Vorlesungen zur nicht-figurativen Kunst anzubieten. Sie setzten damit bisweilen ihr eigenes Leben aufs Spiel: Ehemalige Studenten von Bernhard Heisig in Leipzig berichten, dass dieser regelmäßig mit Büchern aus dem Westen arbeitete, so mit Werner Haftmanns *Europäische Malerei der Gegenwart I. Deutsche Maler*.³¹ Privatinitiativen im Umfeld der Akademien ermöglichten es, die „verbotene“ Kunst auch in der sowjetischen Zone zu verbreiten,³² etwa wenn Werner Schmidt, damals Direktor des Kupferstichkabinetts in Dresden, zwischen 1958 und 1990 Lithografien von Pablo Picasso, Marc Chagall oder Henri Matisse erwarb und seinen Studenten zugänglich machte.³³

Während in der sowjetischen Zone die Kunstakademien durch das Regime streng überwacht wurden, versuchten im Westen einige Professoren die akademischen Strukturen zu verändern: Das gilt namentlich für Ewald Mataré, Georg Meistermann und Willi Baumeister.

EWALD MATARÉ AN DER KUNSTAKADEMIE IN DÜSSELDORF

Ab August 1945 nimmt der Bildhauer Ewald Mataré³⁴ die Berufung als Direktor der Akademie an, da er die Möglichkeit sah, den Lehrplan zu ändern.³⁵ Zunächst versuchte er vergeblich den Rücktritt des kompletten Personalstabes zu bewirken, da er die Maßnahmen zur Entnazifizierung als unzureichend erachtete. Matarés Absicht, die Akademie zu modernisieren, gründete auf seiner Auffassung, diese sei zu traditionalistisch, konservativ und veränderungsfeindlich. So schlug er eine Neuaufstellung des gesamten Konzepts der Akademie vor. Diese sollte von einem Senat geleitet werden, dem alle Professoren angehörten. Vier Vertreter der Fächer Bildhauerei, Malerei, Graphik und Architektur würden für die Zeit von vier Jahren einen Direktor wählen sowie die neuen Mitglieder des Lehrkörpers ernennen. War die alleinige Entscheidungsmacht in den Statuten vor 1945 dem Regierungspräsidenten vorbehalten, so entwickelte Mataré nun ein Modell, das demjenigen der Hochschulen entsprach. Entgegen dem bis dato an den Akademien geltenden Eintrittsalter sollten die Studiengänge darüberhinaus bereits ab dem Alter von 14 bis 16 Jahren zugänglich sein, also vor dem mittleren Schulabschluss.

Mithilfe seines ehemaligen Schülers Georg Meistermann stellte Ewald Mataré im November 1945 einen neuen Lehrplan auf, der einen einführenden Unterricht von vier Semestern beinhaltete, dem er auch eine handwerkliche Basis hinzugefügt hatte. Diese Reform diente laut seinen Aussagen dazu, „[...] in neuer Harmonie eine[n] neuen Menschen“³⁶ zu erwecken. Sowohl die britischen Behörden als auch die deutschen Verwaltungsämter lehnten diesen Plan jedoch ab. Die Vorschläge galten als zu kühn und kostspielig, die Politik bevorzugte schlicht eine Wiedereröffnung der Akademie in den alten Strukturen. Enttäuscht verweigerte Ewald Mataré seine Teilnahme an der offiziellen Eröffnung, beschränkte sich in der Folge auf seine Lehrtätigkeit und weigerte sich, die Direktion der Akademie weiter auszuüben. Seinem Bildhauerfreund Gerhard Marcks in Hamburg schrieb er:

„[...] Ich war ja hier kurze Zeit Direktor in der naiven Annahme, informatorisch wirken zu können, aber weit gefehlt, der alte Unsinn geht ruhig weiter und der Irrtum war ganz meinerseits. Nun bin ich allerdings immer noch Lehrer dort, habe aber nicht die mindeste Lust zu unterrichten, zumal man die Schüler ja ohne kulturellen Unterbau vorfindet. [...] Die Aussicht, Sie nun demnächst mal selber zu sehen, begrüße ich sehr und Sie haben recht, daß wir paar Überlebenden uns fester aneinander schließen müssen, und Sie können sich denken, daß ich mit einer inneren Freude daran denke, daß Sie dort oben irgendwo an einer Arbeit sitzen, es gibt einem Mut und Kraft gleiches zu tun.“³⁷

Mataré bemühte sich, seinen Studenten ein solides Grundwissen mitzugeben und sie durch innovative Unterrichtsmethoden zu prägen, so wie er es schon vor dem Krieg bei seinen Schülern, etwa bei Georg Meistermann, gehalten hatte.³⁸

GEORG MEISTERMANN – VON DER VEREINBARKEIT VON „AKADEMISMUS“ UND „MODERNISMUS“

Während der unmittelbaren Nachkriegszeit wurde Meistermann, in der Mitte seiner 30er Jahre, als einer der wichtigsten Vertreter der aktuellen deutschen Kunst angesehen.³⁹ Er war der Auffassung, dass Kunst eine humanistische Aussage enthalten müsse, die dem Menschen ein Gefühl der Würde vermitteln solle.⁴⁰ Seine Werke verpflichtete er ganz auf die zweidimensionale Oberfläche, jeden Hintergrund schloss er aus seinen Bildern aus, um so mit der dreidimensionalen Räumlichkeit zu brechen.

Mit dem Rückhalt seiner Anerkennung konzipierte Georg Meistermann zusammen mit seinem ehemaligen Lehrer Ewald Mataré nicht nur einen Neuanfang in der Kunst, sondern rückte auch den Neuanfang im Unterrichtswesen ins Zentrum seiner Bemühungen. In einem Manuskript zu einer Konferenz von 1945 zum Thema „Die Kunsthochschulen unserer Zeit“ stellte er die Frage, wie sich zwischen „Modernität“ und „Akademie“ vermitteln lasse:

„Seit etwa 1919 werden moderne Künstler Akademieprofessoren. Wird die Moderne als ‚Bewegung‘ nicht steril, wenn sie akademisch wird? [...] In früheren Epochen übernahm der Lernende den Stil seines Meisters [...] Er blieb dann entweder ein Meister der ‚Schule‘ eines ‚Großen‘, oder er wurde schöpferisch und führte die Entwicklung einen Schritt weiter. Was ist an der Kunst unserer Zeit noch lehrbar? Dass der Schüler die Art seines Lehrers zunächst nachahmt, wird heute eher abgelehnt; denn jeder steht so sehr auf sich selbst, dass eine Schulbildung im alten Sinne kaum mehr fruchtbar erscheint. Der Lehrer will dem Schüler helfen, sich selbst zu finden [...]“⁴¹

Man kommt also immer wieder auf die sich wiederholende Frage zurück: Kann man Kunst unterrichten? Nach Meistermanns Auffassung könne man nur Techniken und Wissen vermitteln, jedoch nicht Begabung und persönlichen Stil. Der Lehrer sollte gewiss seinen Schülern beratend zur Seite stehen, aber auch großes pädagogisches Gespür haben und feinfühlig den vielen verschiedenen Charakteren der Schüler eine Selbstverwirklichung ermöglichen.⁴²

Georg Meistermann schlug einen unverbindlichen Vorkurs zum regulären Lehrplan vor. Somit würden die Schüler einen Freiraum zum Kombinieren mehrerer Methoden erhalten – Gruppenarbeit, das Studium Alter Meister, Grundlagen eines breitgefächerten Allgemeinwissens. Das Erlernen des Umgangs mit Farben sollte durch die Kenntnis von Graphik, Volumengestaltung und Werkstoffkunde ergänzt werden.

Da nicht alle Studenten über dieselben Fertigkeiten und Wahrnehmungen verfügten, schien es passend, einen vielseitigen Kurs zu entwickeln, in dem die Studierenden unterstützt, gefördert und ermutigt werden sollten, ein eigenes Gespür und Auffassungsvermögen zu entwickeln. Eine solche Individualisierung der Lehre solle Minderwertigkeitskomplexe verhindern und die künstlerische Entfaltung jedes Studenten bewirken: „Machen und Sehen, Sehen und Vollziehen, also Hand und Auge, müssen zu einem Akt des Wahrnehmens und Wahrnehmens gebracht werden.“⁴³ Ewald Matarés Scheitern in Düsseldorf vor Augen und im Bewusstsein

der Fortschrittfeindlichkeit seiner Kollegen, zog es Meistermann vor, seine pädagogischen Konzepte auf Konferenzen und in seinen eigenen Unterrichtsstunden zu vermitteln. So haben sich seine Ideen zwischen 1952 und 1976 an verschiedensten Orten seiner Lehre fortgeschrieben, zunächst in Frankfurt am Main, später an den Akademien in Düsseldorf und Karlsruhe.

WILLI BAUMEISTER AN DER STAATLICHEN AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE IN STUTTGART

Bis 1933 unterrichtete Willi Baumeister an der Städelschule, bevor er von hier verbannt wurde. Als international anerkannter Künstler ist er ein weiteres Beispiel für die Veränderungsbereitschaft, allerdings einer anderen Generation, denn er war 1945 bereits 56 Jahre alt. Er, der sich bereits damit abgefunden hatte, niemals wieder zu unterrichten oder auszustellen, wurde 1946 an die Akademie der Künste in Stuttgart, seiner Heimatstadt, berufen.

Als erster Maler der Abstraktion, der an einer öffentlichen Kunsthochschule lehrte, sah sich Baumeister zahlreichen Anfeindungen ausgesetzt. Seine Erfolge schürten Eifersucht und Konkurrenzen. Angesichts der Feindseligkeit der Kollegen, aber auch wegen der durch die Ausbombung bedingte Enge der Räumlichkeiten in der Akademie, sah sich Baumeister gezwungen, im eigenen Atelier zu unterrichten. Das war der Ort, an dem er seinen Schülern die Grundlagen zu Linie, Form, Farbe und Volumen vermittelte.

„In meiner Klasse gibt es das Studium nach dem nackten Menschen. Die Hauptsache ist jedoch das große Pensum der elementaren Mittel. ‚Die elementaren Mittel‘ – und nichts anderes – bilden die Grundlage für Architektur, Innen-Architektur, Bühnenbild, Wandmalerei, Gebrauchs-Graphik [...], Textil, Bildhauerei, Metallgestaltung usw. Da das Studium der elementaren Mittel noch nicht spezialisierend ist, bekommt der Studierende eine anfängliche Ausbildung auf ganz breiter Grundlage [...] durch das Studium der elementaren Mittel wird der junge Künstler auf eine Basis gestellt, die auch die angewandten Künste einschließt: damit kommt er gesinnungsmäßig und wirtschaftlich auf einen fruchtbaren Weg.“⁴⁴

Während seiner „inneren Emigration“ hatte Baumeister seinen Ideen in *Das Unbekannte in der Kunst* Ausdruck verliehen und einen theoretischen Rahmen gegeben. 1947 publiziert, fand das Werk eine rasche Aufnahme in den Bibliotheken der Kunsthochschulen und Akademien.⁴⁵ Das „Unbekannte“ meinte ja die abstrakte Kunst, die gegenüber der akademischen Tradition eine neue Realität darstellte und die als universale Sprache eine Neugeburt der Kunst bewirken sollte. Es war sein Lehrideal, ohne Zwang und Veränderung die Persönlichkeit jedes einzelnen zur Geltung zu bringen: „Der Schüler kommt nicht naiv zum Lehrer, sondern durch Banal-Durchschnittliches und Bekanntes belastet. Der Lehrer hat vor allem die Aufgabe, den Schüler durch Entschlackung, durch Leerung in den künstlerischen Zustand zu bringen. Der Lehrer hat zu leeren, nicht mit seinen Formen zu füllen [...]“.⁴⁶ Die Schüler hätten ihren „kreativen Drang“ ins Licht zu befördern. Die allwöchentliche Begutachtung ihrer Werke führte gewollt zu langen Auseinandersetzungen,

für Baumeister der wichtigste Moment in der Ausbildung, in dem jeder von jedem durch die Konfrontation von Ideen lernt. Gleichwohl thematisierte Baumeister in seinem Unterricht die Kunst der Vorkriegszeit sowie die Alten Meister. Er besprach die Strömungen, die u. a. zum Impressionismus, Expressionismus („Der Blaue Reiter“, „Die Brücke“), zum Bauhaus und zur Neuen Sachlichkeit geführt hatten. Die Schüler erinnern sich noch heute an die große Bandbreite der Themen und bereichernde Unterhaltungen zwischen prähistorischer Kunst und der Kunst des 20. Jahrhunderts.⁴⁷ Als umfassend gebildeter Künstler und Theoretiker stellte Baumeister seine umfangreiche Bibliothek auch seinen Studenten zur Verfügung.⁴⁸ Da er bereits vor 1933 an zahlreichen Ausstellungen in Paris teilgenommen hatte, bricht die Verbindung zu den französischen Künstlerkreisen auch später nicht ab. Über die vielen Exkursionen zu Museen und Ausstellungen in der Umgebung hinaus reiste er mit seinen Studenten auch in die französische Hauptstadt, um neben den Museen (Louvre, Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris) auch die damals angesagten Galerien (Galerie Denise René, Galerie Jeanne Bucher) und Künstlerateliers (Fernand Léger, André Lhote) zu entdecken.⁴⁹ Einige der Schüler setzten im Anschluss ihr Studium in Paris fort, wie Peter Brüning, Emil Cimiotti, Klaus-Jürgen Fischer oder Fritz Seitz.

Im März 1949 schlug Baumeister eine allgemeine künstlerische Vorklasse vor, die Kunsthandwerk und „hohe“ Kunst miteinander verbinden sollte.⁵⁰ Dieses Konzept wurde zunächst abgelehnt, doch 1953 erfüllte sich sein Wunsch, und der neu hinzugekommene Künstler Hannes Neuner nahm den Unterricht in der Vorklasse in Angriff.⁵¹ Schnell zählte dieser zu den beliebtesten Lehrern, und Neuner – er bildete zwischen 1945 und 1954 die meisten Kunstlehrer aus – schien dabei seinen Schülern insbesondere die Lust am Lehren vermittelt zu haben.

Anlässlich einer vom *Central Collecting Point*⁵² organisierten Ausstellung in München 1949 verurteilte Baumeister, zusammen mit seinem Kollegen Constantin von Collande, harsch die Funktionsweise der Kunstakademien in Deutschland:

„Seit 1933 wurden sie zu Kasernen des Ungeistes und der verlogenen Ideale. Was ist nun geändert worden? Bleibt man in dem gleichen Fahrwasser, weil die Zeiten schlecht sind und Kunst sowieso nicht gefragt ist? [...] Für unsere konstruktiven Ideen brauchen wir allerdings Akademien, die an Reformideen interessiert sind [...].“⁵³

Diese Sicht auf die Erstarrung der akademischen Einrichtungen wurde auch von der gesamten Jury des *Central Collecting Points* – Künstler und Museumskuratoren –⁵⁴ festgestellt und bedauert:

„[...] Und dann wendet die Jury sich gegen die Akademien: ‚Man hat nach unseren Beobachtungen den Eindruck, daß die Akademien völlig unbeteiligt neben dem Strom der Zeit stehen und wenig Verdienst mehr um die qualitätvolle Malerei der heutigen Jugend besitzen [...].‘ Und gerade angesichts der Freude über eine beträchtliche Anzahl hoffnungsvoller und echter Leistungen fühlen wir uns verpflichtet, das Problem der Akademiereform auf das dringlichste und mit allem nur möglichen Nachdruck zu stellen.“⁵⁵

Die Ende der 1940er-Jahre erstellte Bilanz zum Zustand der Akademien fiel äußerst hart aus. Doch trotz des anfänglichen Scheiterns der frühen Erneuerungsbestrebungen sollten sich die Akademien nach und nach ihrer Fortschrittsfeindlichkeit entledigen. Sie beriefen als Direktoren und Professoren zunehmend herausragende Persönlichkeiten, denen es gelang, Modernität in die Institution hineinzutragen: Während Georg Meistermann an die Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe ging, ersetzte ihn 1959 Karl Otto Götz an der Düsseldorfer Akademie. Die unmittelbar nach dem Krieg ausgebildete Generation übernahm dann die Nachfolge. Damit wurden die Akademien zur Wiege der Wiedergeburt einer Moderne. Neue (Kunst-) Bewegungen, ab dem Ende der 1950er und zu Beginn der 1960er-Jahre oft durch Kunststudenten getragen, entstanden. Die Suche nach bekannten Künstlern als Bereicherung der Professorenschaft schlug sich auf Dauer in der Institution selbst nieder. Das führte zu einem außergewöhnlichen Kontext: Auf der einen Seite die stark von der klassischen Tradition und konservativer Auffassung beeinflussten Lehrer, auf der anderen Seite innovative Persönlichkeiten, deren Wirkung letztendlich die Oberhand gewann.

Als ich ehemalige Kunststudenten, die selber Künstler und Lehrer geworden sind, nach der Rolle der Akademie befragt habe,⁵⁶ verblüffte mich die Übereinstimmung der Antworten: Für sie war die Akademie ein Ort der Bildung, der Begegnungen mit anderen Studenten, die den Austausch, die Konfrontation sowohl von Ideen wie auch von Konzepten, gefördert haben. Doch insbesondere sprechen sie dem Einfluss eines oder einiger Professoren eine herausragende Bedeutung zu, wenn es um die Frage nach der Prägung ihres späteren Werdegangs geht.

¹ Nikolaus Pevsner, *Academies of Art, Past and Present* [1940], aus dem Engl. von Roland Floerke, unter dem Titel: *Die Geschichte der Kunstakademien*, München 1986, hier S. 268ff.

² Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland vom 23. Mai 1949, Bundesgesetzblatt, S. 1, BGBl. III 100–1.

³ Bénédicte Savoy, „Comme un ciel étoilé. Éléments pour une géographie culturelle de l’Allemagne“, in: Sébastien Allard et Danièle Cohn (Hg.), *De l’Allemagne, 1800–1939. De Friedrich à Beckmann*, Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre, Paris 2013, S. 114–125.

⁴ Siehe das Gesetz Nr. 104 „Zur Befreiung von Nationalsozialismus und Militarismus“, 5. März 1946, Regierungsblatt für Baden-Württemberg 1946, S. 71; siehe das Dokument MK 51409, Bayerisches Staatsarchiv München: Brief des Bayerischen Staatsministers für Unterricht und Kultus an die Amerikanische Militärregierung vom 18. April 1946 (München) bzgl. der Wiedereinstellung der Lehrkörperschaft an der Bayerischen Akademie der Schönen Künste in München.

⁵ Siehe die Deklaration von Willi Baumeister (Stuttgart, 17. Mai 1946), Hauptstaatsarchiv Stuttgart, EA 3/150 Bü 3128, Akte Willi Baumeister.

⁶ Willi Baumeister, *Tagebuch*, Archiv Baumeister, Kunstmuseum Stuttgart, 20. Oktober 1945.

⁷ Karl Otto Götz lehnte mehrere Lehrposten in der sowjetischen Zone ab: erstens, den von Will Grohmann angebotenen Posten in Dresden, zweitens, den Posten, der ihm von Gustav Henselmann in Weimar angeboten wurde, sowie den Vorschlag von Edmund Kesting, eine experimentelle Filmklasse in Berlin-Weißensee zu eröffnen. Siehe Karl Otto Götz, *Erinnerungen 1934–1999*, 4 Bd., Aachen 1999, hier: Bd. 3, S. 15.

⁸ Einige Archivdokumente werden erst ab 2023 bzw. 2042 einsehbar sein. Die Androhung strafrechtlicher Verfahren verbietet hier die Nennung von Namen Dritter. Die zitierten Beispiele wurden schon in früheren Publikationen von verschiedenen Autoren angeführt. Siehe Clemens Wachter, *Kultur in Nürnberg 1945–1950. Kulturpolitik, kulturelles Leben und Bild der Stadt zwischen dem Ende der*

NS-Diktatur und der Prosperität der fünfziger Jahre. Nürnberger Werkstücke zur Stadt- und Landesgeschichte, Bd. 59, Nürnberg 1999 (Schriftenreihe des Stadtarchivs Nürnberg), S. 193–197. Siehe auch den Ausst.-Kat. *Jung nach 45: Kunst in Nürnberg – Ein Jahrzehnt und eine Generation*, hg. von Lucius Grisebach, Kunsthalle Nürnberg, Nürnberg 1995, S. 62–63.

⁹ Siehe die Akte 480: Irma Goecke und die Akte 482: Fritz Griebel, Staatsarchiv Nürnberg. Die Akten zum Lehrpersonal der Akademie wurden während der Recherchen im Oktober 2009 inventarisiert und nummeriert.

¹⁰ Siehe die Akten 503 und 513 zu Karl Wollermann, Staatsarchiv Nürnberg. Wegen der fehlenden Betreuung berief Direktor Fritz Griebel (1948–1957), mit Einverständnis der Lehrkörperschaft, Karl Wollermann an die Akademie. Die Verwaltungsberichte zeigen die Gewissenhaftigkeit der langen Diskussionen. Siehe auch die Akte 482 zu Fritz Griebel, Staatsarchiv Nürnberg.

¹¹ Ebd.; siehe auch die Akte E 10/48 aus dem Fonds Wieszner, Nr. 486, Stadtarchiv Nürnberg.

¹² Josef Wackerle (1880–1959) war ebenso wie Arno Breker einer der Lieblingsbildhauer Adolf Hitlers. Auf Hitlers Vorschlag hatte er 1940 zu seinem 60. Geburtstag die Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft bekommen. Obwohl er seiner Lehrtätigkeit weiter nachging, stand er auf der schwarzen Liste des Kunstmarkts der westlichen Besatzungsmächte und bekam bis zu seinem Tode keinen einzigen Auftrag. Siehe Ernst Klee, *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*, Frankfurt a. M. 2007, S. 634.

¹³ Siehe Will Grohmanns Manuskript (1947) zur Organisation seiner Vorlesungen in Kunstgeschichte, Archiv der Dresdner Akademie der Schönen Künste, 01/224, Bd. 1, Index-Nr. 4030: Will Grohmann plante über den Impressionismus, Expressionismus, islamische Kunst, indische Kunst, über die Entdeckung der primitiven Kunst u. a. zu referieren. Über den genauen Inhalt seiner Vorlesungen hingegibt das Dokument keinen Aufschluss.

¹⁴ Siehe die Akte 482 Fritz Griebel, Staatsarchiv Nürnberg.

¹⁵ Winfred Gaul, *Tagebuch, Kommentare zur Kunst nach '45*, Lamspringe 1987, S. 20.

¹⁶ Die Besatzungsmächte aller Zonen beschlossen, nur eine begrenzte Studentenzahl aufzunehmen (etwa 100), im Alter zwischen 17 und 35 Jahren. In den Registern findet man einige Ausnahmen, Studierende zwischen 35 und 40. Diese hatten eine Sondererlaubnis bekommen, die auch in den Archiven erhalten worden ist. Die in den elf Studienorten durchgesehenen Register zeigen einen Altersdurchschnitt von 18 bis 20 Jahren. Siehe die Akte 1632 im Sächsischen Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden. Siehe auch das Dokument MK 51399 im Bayerischen Staatsarchiv München: Briefwechsel von Franz Fendt (Unterrichts- und Kultusminister) mit den Direktoren der Akademien von München und Nürnberg (22. März 1946). Die Anmeldeeregister sind in den Archiven der jeweiligen Akademien oder Kunsthochschulen einsehbar.

¹⁷ Siehe das Vorlesungsverzeichnis Wintersemester 1962, Archiv der Akademie für Graphik und Buchkunst Leipzig. Die erste Graphik/Malerei-Klasse, unter der Leitung von Prof. Bernhard Heisig, der auch der Akademiedirektor ist, zählt vier Studenten: Hartwig Ebersbach, P. Werner Petzold, Jochen Kratzsch und Heinz Zander.

¹⁸ Siehe den Fonds „Bestand Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg, 1738–1947“, Staatsarchiv Nürnberg, Repr. 246. Nr. 251.

¹⁹ Siehe den Bestand 20199 – Staatliche Akademie für graphische Künste, Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, Akte 317, Brief des Akademierektors Kurt Massloff an die Sächsische Regierung (25. April 1947).

²⁰ Gespräch der Verfasserin mit Albrecht von Hancke (Karlsruhe, 13. Oktober 2010). Hancke hat sein Kunststudium an der Akademie der Bildenden Künste München 1948–1953 in den Malereiklassen von Willi Geiger, Franz Nagel und Ernst Geitlinger absolviert.

²¹ Siehe Thomas Zacharias (Hg.), *Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München*, München 1985, S. 336; Gespräch von Herbert Zangs mit Marie Amélie zu Salm-Salm, Juni 1998, in: *Échanges artistiques franco-allemands et renaissance de la peinture abstraite dans les pays germaniques après 1945*, Paris 2004, S. 118.

²² Die Hochschule für Bildende Künste in Dresden ist zu dieser Zeit für ihre Ausbildung und ihre Anatomie-Sammlung berühmt. Siehe Sandra Mühlenberend, *Surrogate der Natur. Die historische Anatomiesammlung der Kunstakademie Dresden*, München 2006.

²³ Hans Mroczinski, *Student im zerstörten Dresden*, Dresden 2005, S. 41–43. Hans Mroczinski gehört zu den ersten eingeschriebenen Studenten nach der Wiedereröffnung der Dresdner Akademie zum Wintersemester 1947. Zwischen 1956 und 1987 ist Mroczinski dort Professor für Malerei.

²⁴ Siehe das Dokument MK 74376, Bayerisches Staatsarchiv München. Diese Broschüre ist repräsentativ für den theoretischen Unterricht, der den Studenten angeboten wurde. Der praktische Unterricht unterscheidet sich je nach Methoden und Vorlieben des Lehrers.

- ²⁵ Siehe den Bericht von Martin Ideler bzgl. der Kunstakademien in München, Stuttgart und Düsseldorf (9. März 1948), Akte B 83, Staatsarchiv Hamburg.
- ²⁶ Siehe den Bestand Hans Gründig, Archiv der Kunsthochschule Dresden.
- ²⁷ Siehe die Akte Nr. 1632 im Sächsischen Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden.
- ²⁸ Siehe die Akte „Kunstakademie (Wissenschaften)“, Signatur 01/030, Index-Nr. 4292, Archiv der Hochschule für Bildende Künste Dresden.
- ²⁹ Siehe die Akte Nr. 1632 im Sächsischen Staatsarchiv – Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand LRS, Ministerium für Volksbildung, Nr. 1638.
- ³⁰ Burg-Archiv, Personalakte Charles (genannt Carl) Crodel.
- ³¹ Werner Haftmann, *Europäische Malerei der Gegenwart I. Deutsche Maler*, Steinheim/Main 1949.
- ³² Yvonne Fiedler, *Kunst im Korridor: Private Galerien in der DDR zwischen Autonomie und Illegalität*, Berlin 2013.
- ³³ *Gegenwelten – Informelle Malerei in der DDR. Das Beispiel Dresden*, hg. von Sigrid Hofer, Ausst.-Kat. Marburg, Marburger Kunstverein, Frankfurt a. M. 2006, S. 46.
- ³⁴ Ewald Mataré beginnt sein Kunststudium 1907 an der Kunsthochschule in Berlin; kurz vor dem Ersten Weltkrieg wird er Meisterschüler bei Arthur Kamps und folgt einem Semester lang Lovis Corinth's Unterricht. 1932 wird er an die Kunstakademie Düsseldorf berufen, jedoch schon ein Jahr darauf von den Vertretern des NS-Regimes seines Amtes enthoben. Ab 1936 wird er auf die Liste „entarteter Künstler“ gesetzt. Eine Vielzahl seiner Skulpturen wurde zerstört.
- ³⁵ Siehe den Brief der britischen Militärregierung bezüglich der Rehabilitierung der nach 1933 entlassenen Professoren (4. Oktober 1945), Zentrale Organe 2.2, Archiv der Kunstakademie Düsseldorf.
- ³⁶ Ebd., „zweijähriger Zeichenkurs“, maschinengeschriebenes Dokument, nicht datiert.
- ³⁷ Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Archiv für Bildende Künste, Deutsches Kunstarchiv, Nachlass Gerhard Marcks, I-C: Brief von Ewald Mataré an Gerhard Marcks (Büderich, 21. März 1946).
- ³⁸ Ebd., Nachlass Mataré Ewald, I-B-1: „Ein Meister und seine Schüler“, *Kieler Nachrichten*, 14. März 1979.
- ³⁹ Georg Meistermann studiert zwischen 1930 und 1933 bei Werner Heuser, Ewald Mataré und Heinrich Nauen. Gezwungen, sein Studium aufzugeben, und mit einem Ausstellungsverbot belegt, begibt er sich, wie Willi Baumeister, in die „innere Emigration“. Er unterrichtet Kunst in einem Gymnasium, arbeitet jedoch im Untergrund an seinen Werken. Zwischen 1937 und 1939 unternimmt er Reisen nach Paris und Chartres. Während dieser Zeit beginnt er seine Malerei für Kirchenfenster, was zum Zentrum seiner künstlerischen Aktivitäten in den 1950er Jahren werden wird. Während der Bombenangriffe 1944 werden viele seiner Werke zerstört.
- ⁴⁰ Georg Meistermann, „Über die Grundlagen der modernen Malerei“, 19. September 1949, in: *Georg Meistermann: Werke und Dokumente*, hg. von Claus Pese, Ausst.-Kat. Nürnberg, Archiv für Bildende Künste am Germanischen Nationalmuseum, Klagenfurt 1981, S. 94.
- ⁴¹ Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Archiv für Bildende Künste, Deutsches Kunstarchiv, Nachlass Georg Meistermann, I-B, Nr. 24, „Die Kunsthochschule unserer Zeit“, maschinengeschriebenes Dokument, ca. 1945.
- ⁴² Michael Glasmeier und Elke Bippus (Hg.), *Künstler in der Lehre: Texte von Ad Reinhardt bis Ulrike Grossarth*, Hamburg 2007, S. 37.
- ⁴³ GNM, DKA, NL Georg Meistermann, I-B, Nr. 11, „Über Kunstunterricht“, 30. Mai 1953.
- ⁴⁴ Siehe das Typoskript „lehr-system der klasse professor willi baumeister“, 6. April 1949, Archiv Baumeister, Stuttgart.
- ⁴⁵ Willi Baumeister, *Das Unbekannte in der Kunst* [Neuaufgabe 1960], Köln 1988, S. 148.
- ⁴⁶ Ebd., S. 148.
- ⁴⁷ Aussagen von Klaus-Jürgen Fischer (Dezember 2010) und Fritz Seitz (März 2010).
- ⁴⁸ Siehe die in der Bibliothek des Archivs Baumeister in Stuttgart erhaltene Büchersammlung. Siehe auch: Roland Recht, „Un combat pour l'art de Willi Baumeister“, in: *Willi Baumeister et la France*, hg. von Sylvie Lecoq-Ramond, Ausst.-Kat., Colmar, Musée Unterlinden, Paris 1999, S. 187.
- ⁴⁹ Archiv Baumeister, Kunstmuseum Stuttgart, Erinnerungen ehemaliger Studenten wie Klaus Erler, Klaus Jürgen-Fischer, Peter Schubert, Fritz Seitz (zwischen März und September 2010). Siehe auch: Wolfgang Kermer, *Der Schöpferische Winkel: Willi Baumeisters pädagogische Tätigkeit*, Stuttgart 1992 (Beiträge zur Geschichte der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart 7); *Hommage à Baumeister – Freunde erinnern sich an ihren Lehrer*, hg. von Klaus Bendixen und Bert Schlichtenmaier, Ausst.-Kat. Stuttgart, Galerie Schlichtenmaier, Grafenau 1989.
- ⁵⁰ Siehe die Akte EA 3/150 Bü 3128 Baumeister Willi (1889–1955), Hauptstaatsarchiv Stuttgart.

⁵¹ Siehe die Akte EA 3/150 Bü 3263 Neuner Hannes (1906–1978): Brief der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart ans Kulturministerium (17. September 1953): „Die Stelle eines selbständigen künstlerischen Lehrers in der Abteilung für allgemeine Künstlerische Ausbildung ist neu zu besetzen. Lehrgebiete: Gestaltungselemente der Fläche, der Farbe, des Raumes, sowie Schrift und Naturstudium. Pädagogische Erfahrungen und vielfältige künstlerische und handwerkliche Kenntnisse sind Bedingung. Bewerbungen mit Arbeitsproben werden bis zum 1. Juni 1953 erbeten an: Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, am Weißenhof 1“; diese Ausschreibung wurde in den Zeitschriften *Die Kunst Gebrauchsgeschichte* und *Baukunst und Werkform* (Frankfurt a. M.) veröffentlicht.

⁵² Der *Central Collecting Point* ist eine von den amerikanischen Besatzern ab 1945 gegründete Einrichtung. Um das zeitgenössische Kunstschaffen zu befördern, organisierte er im Dezember 1949 einen Wettbewerb in allen Besatzungszonen, der allen deutschen Künstlern offen stand.

⁵³ Äußerungen von Constantin von Collande, „Haben die Akademien versagt? Zwei Beiträge zum Problem der Akademie-Reform“, in: *Die Neue Zeitung* 123, 26. Mai 1950, S. 4. Der Maler Constantin von Collande verfasst diesen Artikel zusammen mit Willi Baumeister.

⁵⁴ Die Jury besteht aus: Willi Baumeister (Stuttgart), Ludwig Grote (München), Werner Haftmann (Murnau), Max Huggler (Bern), Hans (H.L.C.) Jaffé (Amsterdam), Jean Leymarie (Paris), Ewald Mataré (Düsseldorf), Henry Vranum Poor (USA), Hans Konrad Röthel (München) und Ernst Günter Troche (Nürnberg).

⁵⁵ Anonym, „Kraftvoll greift die Jugend“, in: *Der Spiegel* 8/1950, 23. Februar 1950, S. 37.

⁵⁶ Hartwig Ebersbach (Akademie für Grafik und Buchkunst, Leipzig), Hans von Hancke (Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe), Konrad Klapheck, Gotthard Graubner und Günther Uecker (Kunstakademie Düsseldorf), Gerd Jaeger und Hans Mrocziński (Hochschule der Bildenden Künste Dresden).

Chapitre / Kapitel III

Lectures croisées
de l'actualité –
recensions françaises
et allemandes

Aktuelle
deutsch-französische
Lektüre und
Rezensionen

Les recensions / Die Rezensionen

p. 98



Hannah Baader,
Das Selbst im Anderen.
Sprachen der Freundschaft und die Kunst des Porträts 1370–1520,
Paderborn :
Wilhelm Fink, 2015,
341 pages

S. 101



Valentine Toutain-Quittelier
und Chris Raueo (Hg.),
Watteau au confluent des arts.
Esthétiques de la grâce,
Rennes: Presses universitaires
de Rennes, 2014,
400 Seiten

p. 105



Bärbel Hedinger, Michael
Diers, Jürgen Müller (dir.),
*Max Liebermann. Die Kunst-
sammlung : Von Rembrandt
bis Manet,* Avec la collabo-
ration de Steffen Haug et
Susanne Zielke,
Munich : Hirmer, 2013,
315 pages

p. 105



Max Liebermann
Gesellschaft Berlin,
Martin Faas (dir.),
Verlorene Schätze.
*Die Kunstsammlung von
Max Liebermann,*
Berlin :
Nicolai, 2013,
295 pages

S. 111



Vincent Gille (Hg.)
La Cime du rêve.
*Les Surréalistes et Victor
Hugo,* Ausst.-Kat.,
Maison de Victor Hugo,
Paris: Éditions de Paris
Musées, 2013,
2 Bde.: 96 und
240 Seiten

p. 114



Timo Saalman,
*Kunstpoltik der Berliner
Museen 1919–1959,*
(Schriften zur modernen
Kunsthistoriographie, Bd. 6)
Berlin :
de Gruyter , 2014,
413 pages

p. 118



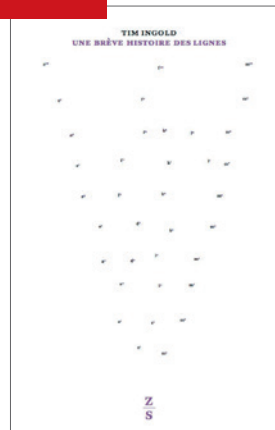
Elize Bisanz et Marlene Heidel (dir.), *Bildgespenster. Künstlerische Archive aus der DDR und ihre Rolle heute*, Bielefeld : Transcript, 2014, 416 pages

p. 118



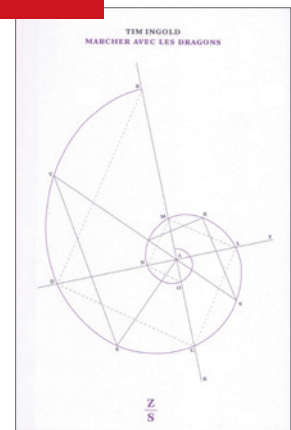
Wolfgang Müller, *Subkultur Westberlin 1979-1989. Freizeit*, Hambourg : Philo Fine Arts, 2014, 600 pages

S. 121



Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Übersetzung aus dem Engl. von Sophie Renaut, Brüssel : Zones sensibles, 2011, 256 Seiten

S. 121



Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, Übersetzung aus dem Engl. von Pierre Madelin, Brüssel : Zones sensibles, 2013, 384 Seiten

p. 125



Carolin Behrmann, Matthias Bruhn et Stefan Trinks (dir.), *Intuition und Institution – Kursbuch Horst Bredekamp*, Berlin : Akademie Verlag, 2012, 286 pages

S. 129



Arianna Sforzini, *Michel Foucault. Une pensée du corps*, Paris : Presses Universitaires de France, 2014, 153 Seiten

p. 133



Dietrich Boschung et Julian Jachmann (dir.), *Diagrammatik der Architektur*, Munich : Wilhelm Fink Verlag, 2013, 416 pages

S. 137



Thierry-Maxime Loriot (Hg.), *Jean Paul Gaultier*, Ausst.-Kat., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Paris : Grand Palais, 2015, 288 Seiten

Hannah Baader

*Das Selbst im Anderen.
Sprachen der Freundschaft und die Kunst
des Porträts 1370–1520*

Marianne Bournet-Bacot



Paderborn :
Wilhelm Fink, 2015,
341 pages

Depuis l'Antiquité, l'amitié est un idéal inséparable de la méfiance envers l'autre, qui peut être un flatteur, et envers soi-même, capable d'erreur. Autour des années 1400, les textes anciens alimentent les débats sur l'amitié, dans une Italie troublée, où elle est la base de réseaux essentiels dans la vie politique et sociale. Prenant chez les humanistes un mode théorique et littéraire, la conception antique de l'amitié devient une utopie qui fonde la *res publica literaria*, où ces intellectuels au rôle social assez flou trouvent une identité. Ces échanges se manifestent par des portraits masculins d'amis. L'éthique et l'esthétique œuvrant à définir l'amitié, Hannah Baader se demande comment les théories de l'amitié ont pu donner corps à une langue visuelle du portrait masculin. Le portrait de l'ami s'inscrit dans la théorie de l'autre comme *alter ego*, miroir de soi, et l'œuvre d'art peut être un don dans l'économie de l'amitié. Pour étudier les liens de la peinture et de l'amitié, l'auteure se rapporte d'abord à des textes humanistes, puis elle analyse quelques œuvres d'art éclairant les conceptions de l'amitié qu'ils véhiculent.

Pour Pétrarque, la vraie amitié doit se baser sur la franchise et refuser toute flatterie. Cette honnêteté s'incarne dans le texte adressé à l'ami, où l'auteur s'investit par la matérialité même de l'écriture. L'épître prosaïque est un autoportrait destiné à l'ami. Ces exigences morales et matérielles pourraient s'appliquer au portrait peint, conçu comme un don de l'ami à l'ami. Nicolas Oresme, pour sa part, éditant Aristote, définit une amitié née d'un choix libre et vertueux. Liant éthique et esthétique, le texte est illustré par des miniatures, dont l'une montre l'*Amitié* personnifiée en une belle femme veillant à l'échange d'un cœur entre deux amis, image d'une seule âme en deux corps, au risque de faire disparaître l'ami en soi. Pour Alberti, la peinture comme l'amitié rend présent l'ami absent, mais la peinture est supérieure, car elle vainc la mort. Il y a dans l'amitié comme dans la peinture une force divine. Alberti veut, à la suite d'Aristote, fonder l'amitié sur la vertu, mais il considère aussi que la nécessité politique peut la conduire à la flatterie. Il faut donc, selon lui, des techniques pour interpréter les expressions du visage et démasquer le faux ami. C'est cette fonction qu'occupent les portraits d'amis, en apprenant à reconnaître la bienveillance dans les

traits. De même que le portrait doit refléter les qualités profondes, de même l'amitié impose de toujours manifester sa vertu.

Hannah Baader considère ensuite quelques œuvres d'art qui donnent corps à ces différentes conceptions de l'amitié. La beauté masculine comme appel à l'amour et à l'amitié s'incarnerait dans un bronze attribué au cercle de Donatello et daté vers 1460 (Florence, Museo di Bargello), jeune homme pensif arborant sur une médaille l'allégorie du *Phèdre*, un *putto* conduisant un char à deux chevaux. L'artiste a eu recours à deux modes de représentation pour suggérer l'extérieur et l'intérieur : le buste pour le corps, le relief pour l'âme. Le portrait seul ne peut montrer l'âme, et c'est le char sur la médaille qui révèle que ce jeune homme tend vers l'amitié vertueuse. Autre image séduisante de l'amitié, celle des *Trois Grâces*, qui illustrent son économie de l'échange. Dans une société où l'ingratitude est la pire des fautes, l'amitié développe une exigence extrême de réciprocité. Les Grâces sont un idéal exempt de tension, renvoyant à la *Philia* comme principe cosmique d'harmonie. De même, par son mélange harmonieux des couleurs, la peinture obéit aussi à l'amitié. Enfin, c'est encore par cette allégorie des Grâces que Bembo illustre la circulation entre amis des textes et des images.

Ainsi se comprennent les échanges de portraits. En 1517, Érasme et Pierre Gillis, peints par Quentin Massys (Rome, Palazzo Barberini), envoient leur image à Thomas More. Les amis n'y sont pas liés par des gestes ou des regards, mais par des échanges de lettres et d'œuvres. Lorsque Mantegna offre à deux humanistes leur double portrait, il témoigne de leur amitié par un don désintéressé. La philosophie esthétique répond ainsi aux questions économiques soulevées par le discours éthique sur l'amitié. La promesse d'éternité offerte par le portrait est un don amical du peintre à ses modèles. Celui-ci peut aussi se représenter avec un ami, en l'occurrence son mécène, comme Filippino Lippi avec Piero del Pugliese, vers 1480 (Denver Art Museum). Ici, l'œuvre semble une expérimentation esthétique où l'artiste tente un nouveau langage du portrait pour suggérer une communication amicale, mais prudente. En 1516, Raphaël montre une franche amitié chez deux hommes socialement égaux, deux poètes vénitiens (Rome, Galleria Doria Pamphilj), en vêtements noirs, sans décor ni accessoires. Seuls les visages très différents traduisent le paradoxe de l'amitié, qui pose l'égalité dans les différences. En 1524, Jacopo da Pontormo propose une nouvelle réponse pour le double portrait avec le *Portrait de deux amis* (Venise, Fondazione Giorgio Cini). L'artiste a recours à l'écrit pour suggérer l'amitié. Les deux hommes en noir sont collés l'un à l'autre autour d'un texte de Cicéron sur l'amitié. La citation souligne la difficulté de l'amitié et relance la discussion éthique dans la Florence agitée des années 1520. L'œuvre traduit le scepticisme de Pontormo à l'égard de l'amitié : les visages ne sont pas franchement offerts, les modèles semblent sur la réserve.

Ainsi, le portrait est soumis aux mêmes problèmes éthiques de faux-semblant et de vérité que l'amitié. Un couvercle redécouvert aux Offices en 2001, et présentant un masque surmonté de la devise *sua cuique persona*, illustre cette problématique. Il devait dissimuler un portrait. Comme le disent Cicéron, puis Érasme, notre existence entière n'est-elle pas un rôle, une *persona*, un masque ? Mais, si on s'arrête

à la beauté du masque représenté et à l'harmonie de l'ensemble, on peut y voir un symbole de la vertu, par opposition aux masques grotesques du vice. Vasari a placé un tel masque face au visage de Laurent le Magnifique (Florence, Galleria degli Uffizi). Le masque du couvercle signifierait alors que le modèle du tableau qu'il couvre serait un être vertueux. Quoi qu'il en soit, cette représentation de la *persona* oriente la réflexion sur le sens éthique des relations sociales du modèle dissimulé. Ce concept de *persona* est tout à fait opérant pour décrire le moment de la naissance du portrait, qui relie le modèle, l'artiste et le spectateur en soulignant le pouvoir de tromperie de la peinture, dont les couleurs peuvent flatter le modèle ami de l'artiste.

Ainsi la peinture illustre ce que confirment les textes contemporains : du peintre ou de l'ami, la franchise est impossible à obtenir, car dire tout détruirait la bonne entente. D'ailleurs, les amis sont convoqués par le texte pour déplorer l'absence de véritable ami. Cela ne les décourage pas pour autant. Les portraits en témoignent par leur caractère de proximité et d'intimité. Les réseaux masculins sont un rempart contre les troubles du temps et le concept de l'amitié masculine offre à la fois un espace pour rivaliser de vertu, et une occasion d'expérimenter une certaine sensualité. L'effort vertueux sur soi est mis à l'épreuve par la relation avec l'ami pour une amélioration de soi. Par le regard porté sur l'ami vertueux, le moi devient une œuvre d'art créée par l'ami.

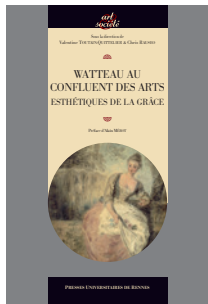
Les œuvres intellectuelles et artistiques s'inscrivent dans les échanges d'une économie amicale réellement impossible ; mais l'image idéale de l'ami aurait servi de canon à la représentation masculine. Par ce livre Hannah Baader offre une contribution importante à la réflexion sur les influences réciproques entre éthique et esthétique à la Renaissance. L'ensemble se présente comme une mise en ordre d'articles très fouillés sur des théories humanistes de l'amitié, sur des représentations artistiques de celle-ci et sur un choix de quelques portraits d'amis. Mais l'auteure n'établit pas un corpus d'œuvres, ni ne justifie le choix de celles qu'elle commente (quelques allégories ; huit portraits d'amis seulement), négligeant des œuvres essentielles, comme, par exemple, *l'Autoportrait avec un ami* de Raphaël (Paris, Musée du Louvre), le *Portrait de Luca Pacioli avec un ami* de Jacopo de' Barbari (Naples, Museo di Capodimonte), ou, encore, les portraits qu'Albrecht Dürer fit de ses amis. De même, l'impressionnante bibliographie se comprend mal en regard de l'absence de bilan historiographique. Quant à l'apparition d'un nouveau mode de portraits masculins sous l'influence du canon humaniste de l'ami, il est davantage proclamé à partir des textes que défini à partir des œuvres, et, pour l'attester vraiment, on aurait pu comparer les portraits d'amis avec les portraits d'hommes, bien plus nombreux, ayant une autre fonction (portraits de dévots, de fiancés, d'époux, de princes, de patriciens, etc.).

Restent des analyses minutieuses et très érudites de textes humanistes consacrés à l'amitié, à la comparaison entre l'amitié et la peinture, et des rapprochements pertinents entre les écrits et certaines œuvres explicitement ou hypothétiquement influencées par eux. La phrase de Jacques Derrida mise en exergue : « Il y a de l'amitié à penser » annonce bien le contenu de l'ouvrage, qui porte plus sur les théories humanistes que sur les pratiques picturales, mais la question demeure de savoir s'il y a de l'amitié à peindre.

Valentine Toutain-Quittelier und Chris Rauseo (Hg.)

Watteau au confluent des arts. Esthétiques de la grâce

Elisabeth Fritz



Rennes: Presses
universitaires de
Rennes, 2014,
400 Seiten

„[...] jedoch kan[n] sie nicht von Grund aus erlanget noch gezeiget werden. Vielmehr muß ein Mahler selbige einzig und allein von der Natur haben / und er weiß selbst nicht [...] wie er sie seinen Wercken einverleibet.“¹

Mit diesen Worten umschreibt Roger de Piles 1699 eine zentrale Eigenschaft des „vollkommenen Malers“: die Grazie. Jean-Antoine Watteau (1684–1721), der wenig später, um 1702, nach Paris kam, war zu diesem Zeitpunkt den Theoretikern im Umkreis der *Académie royale de peinture et de sculpture* noch nicht bekannt. Während der Begriff der Grazie zu einer der bedeutendsten ästhetischen Kategorien des 18. Jahrhunderts werden sollte, fand Watteau in der zeitgenössischen Kunsttheorie kaum Berücksichtigung. Wurden die Werke des Malers dennoch erwähnt, so geschah dies oft in abwertender Weise, wobei meist die Unbestimmbarkeit der gezeigten Bildhandlungen oder deren Unterordnung zugunsten der materiellen Oberflächenbehandlung kritisiert wurden. Erst mit der Neubewertung des französischen Rokoko seit den Brüdern Goncourt im 19. Jahrhundert wurden – und werden bis heute – genau diese Eigenschaften der Unentschiedenheit, Rätselhaftigkeit und zarten Subtilität von Watteaus Malerei positiv hervorgehoben. Sie begründen von nun an ein Verständnis von dessen Kunst als Inbegriff von Grazie, die gleichermaßen als transitorisch, mystisch und nicht definierbar beschrieben wird.²

Das *je ne sais quoi* der Grazie bei und um Watteau („Introduction“, S. 12)³ hat sich der umfangreiche Band, der aus zwei Tagungen von 2009 und 2010 im Musée des Beaux-Arts de Valenciennes hervorgegangen ist, zum Thema und Ausgangspunkt genommen, um auch die Rezeption dieser begrifflich-künstlerischen Verschränkung neu zu beleuchten. Das ambitionierte Vorhaben ist Teil eines größeren Forschungsprojektes mit dem Titel *Watteau au confluent des arts*, das seit 2004 bereits zu einer Reihe von Konferenzen sowie zu einer weiteren, ansehnlichen Publikation geführt hat.⁴ Der von dem Literaturwissenschaftler Chris Rauseo und der Kunsthistorikerin Valentine Toutain-Quittelier vertretene interdisziplinäre Zugang

ist dabei nicht einfach im Sinne der generellen methodischen Erweiterung der Geisteswissenschaften zu verstehen.⁵ Ihr Interesse beschränkt sich auch nicht darauf, Theorien zu einer „Ästhetik der Grazie“ mit der künstlerischen Praxis Watteaus zusammenzuführen, vielmehr geht es um ein Verständnis von dessen Malerei selbst als vereinigendem Schnittpunkt der Kunstgattungen im frühen 18. Jahrhundert. So erweist sich nicht nur die Kategorie der Grazie als disziplinenübergreifend, da sie neben den bildenden Künsten auch die zeitgenössischen Diskurse um Tanz, Theater, Musik, Konversation sowie sozialtheoretische Fragen in Philosophie und Literatur bestimmt und somit ein Terrain absteckt, auf dem sich Watteau als ein Repräsentant unter vielen bewegt. Auch die Gemälde Watteaus selbst sind durch Interdisziplinarität gekennzeichnet – reflektieren sie doch die anderen Bereiche explizit als Bildgegenstände –, weshalb der Blick auf deren Theorie und Praxis für die Analyse seiner Werke von grundlegender Bedeutung ist.

Der Band mit seinen insgesamt 24 Beiträgen gliedert sich in vier Abschnitte. Der erste Teil ist einer gründlichen semantisch-historischen Untersuchung des Grazie-Begriffs gewidmet, der zweite versammelt konkrete Fallstudien sowie theoretische Ansätze zur Charakterisierung der Grazie als künstlerisches Mittel und Rezeptionseffekt. Während sich der dritte Bereich mit der graziösen Geste insbesondere im Tanz befasst, behandelt der vierte körperliche Bewegung und Metamorphose im allgemeineren Sinn. In allen Teilabschnitten wird auf eine Perspektivierung aus unterschiedlichen Fachdisziplinen geachtet,⁶ wobei die facettenreichen Analysen u.a. Werke von Antoine Coypel, Pierre-Jean Mariette, François Couperin, Montesquieu, Florent Carton Dancourt, Jean-Baptiste Du Bos, François Boucher, Jean-Féry Rebel, Pierre Rameau und Charles-Joseph Natoire näher untersuchen. Auch wenn die Abgrenzung der vier Sektionen voneinander nicht vollends überzeugt und mancher Aufsatz ebenso gut in einen der benachbarten Themenbereiche passen würden, erweist sich die Lektüre der Einzelbeiträge als aufschlussreich. Hervorzuheben sind dabei jene Ansätze, die mit lange tradierten Gemeinplätzen in der Watteau-Rezeption brechen oder aufzeigen, inwiefern diese Topoi eine (positive oder negative) Rezeption von darauf folgenden Künstlern und bis ins 20. Jahrhundert hinein geprägt haben (vgl. Jean-Christophe Abramovici, „Pertinence du parallèle Watteau/Marivaux“, S. 175–181; Françoise Joulie, „Boucher, Chastel et la grâce“, S. 183–200; Diane Watteau, „Watteau usine à rêves, ou Grâce à Watteau“, S. 201–210).⁷ Aus dem Bereich der Theater-, Musik- und Tanzwissenschaft ist insbesondere der Beitrag von Hubert Hazebroucq zu erwähnen („Quelle danse les personnages de Watteau dansent-ils? La danse des ‚fêtes galantes‘ à la lumière des sources choréographiques du début du XVIII^e siècle“, S. 297–313). Er legt dar, dass sich auf den Bildern Watteaus keine konkreten Tänze oder Choreographien identifizieren lassen, da sich solche erst in einer Abfolge von Schritten offenbaren. Dabei zeigt Hazebroucq, dass es bei Watteaus Tanzmotiven nicht um eine Überwindung des Paradoxons von Stillstand und Bewegung in der Malerei geht. Vielmehr macht der Autor anschaulich, wie Watteau Assoziationen bestimmter Figurentypen und Charaktere aufruft und zudem kontrastvolle Spannungen zwischen den Geschlechtern darstellt.

Da der Begriff der Grazie und der damit verbundene Topos der sprachlichen Unfassbarkeit häufig mit der Mystifizierung von Watteaus Malerei oder einem melancholisch-romantischen Blick darauf verbunden ist – was manchem auch als Rechtfertigung für ein Verstummen vor den Bildern und für eine Verweigerung präziser Analysen dienen mag, – seien zudem zwei Aufsätze angeführt, die überzeugend einen anderen Argumentationsweg gehen. Katharina Fladt stellt Watteaus Werke in den breiteren Kontext eines neuen Verständnisses von Unmittelbarkeit und Imagination in der Konversationskultur und Philosophie des 17. und 18. Jahrhunderts („*Like a gentle Exercice to the Faculties.*‘ Grace as a means of engaging the viewer into reflexion“, S. 115–127). Dabei gelingt es ihr, die Ambiguität Watteaus als Mittel der reflexiven Betrachteranregung sowie als „Spiel erfreulicher Assoziationen“ im Sinne von „als-ob Allegorien“ zu beschreiben. Nathalie Kremer präzisiert das Graziöse bei Watteau anhand des Begriffs „*air*“ und analysiert damit einleuchtend das seltener behandelte Werk *La vraie gaieté*⁸, in dem „Luftigkeit“ und „Leere“ sowohl als Bildmotive und malerische Effekte als auch zur Charakterisierung der dargestellten Figuren eingesetzt werden („*L’air des figures de Watteau*“, S. 257–265).

Neben zahlreichen anregenden Ansätzen liefert das Buch grundlegende Auswertungen historischer Quellen, die einer weitergehenden Erforschung des komplexen Umfeldes der Kunst Watteaus den Boden bereiten. Der angestrebte Brückenschlag zwischen *Œuvre*, Grazie-Begriff und den Schwesterkünsten gelingt angesichts der Fülle der unterschiedlichen Beiträge sowie einer umfangreichen Bibliographie und einem übergreifenden Personenindex im Anhang sehr überzeugend. Umso mehr weist das Buch auf das Desiderat hin, die Einzelergebnisse in einer kunsthistorischen Zusammenführung nicht nur konsequent bei der Analyse von Watteaus Werken anzuwenden, sondern dabei auch weitere Vertreter der *fêtes galantes*, wie Nicolas Lancret oder Jean-Baptiste Pater, die in keinem Beitrag näher behandelt werden, genauer in den Blick zu nehmen. Die Publikation liefert jedenfalls wertvolle Erkenntnisse für eine solche weiterführende Forschung.

¹ Roger de Piles, „Abbildung eines vollkommenen Mahlers“, in: idem, *Historie und Leben der berühmtesten europäischen Mahler, I. Buch*, aus dem Französischen übers. von Benjamin Schiller, Hamburg 1710, S. 1–127, hier S. 13; frz: Roger de Piles, *L’idée du Peintre parfait* [1699], Paris 1993, S. 21.

² Zu dieser Entwicklung vgl. auch den Beitrag von Katalin Bartha-Kovács in der hier rezensierten Publikation („*Figures de la grâce chez Watteau et dans le discours sur l’art de l’époque*“, S. 19–30).

³ „Notre souhait est d’apporter [...] une contribution au vaste et ambitieux sujet qu’est celui de la grâce chez Watteau et autour de Watteau.“ (Hervorhebung Elisabeth Fritz).

⁴ Carine Barbaferi und Chris Rauseo (Hg.), *Watteau au confluent des arts*, Valenciennes 2009. Diese über 600 Seite starke Publikation mit dem gleichen Titel wie der Band von 2014 enthält die redigierten Beiträge von vier Tagungen der Jahre 2004 bis 2006 und wurde in digitaler Form veröffentlicht. Nähere Informationen zu deren Inhalten und Kontexten sowie zu weiteren geplanten Schwerpunkten des Projekts sind der dortigen Einleitung zu entnehmen.

⁵ Die Herausgeber führen selbst an, dass bereits bei der maßgebenden Ausstellung *Watteau. 1684–1721* (Washington/Paris/Berlin 1984–1985) mit dem gleichnamigen Katalog sowie mit dem in diesem Zusammenhang organisierten Kolloquium *Watteau. Le peintre, son temps, sa légende* (Publikation: Paris u. a. 1987) ein breiterer kulturhistorischer und interdisziplinärer Ansatz vorgeschlagen wurde.

⁶ Hierbei wären ausführlichere Kurzbiographien der beteiligten Autorinnen und Autoren wünschenswert gewesen, für die im Anhang zwar Angaben zur jeweiligen institutionellen Affiliation, aber keine Informationen zu den von ihnen vertretenen Fachdisziplinen oder Arbeitsschwerpunkten zu finden sind.

⁷ Diane Watteau spannt dabei den Bogen der Watteau-Rezeption bis hin zu Jean-Luc Godard.

⁸ Nathalie Kremer verweist in ihrem Beitrag auf die Problematik der Datierung dieses Werks, das aufgrund seines flämischen Charakters meist als Frühwerk um 1702–1703 oder aufgrund der Farbpalette um 1709–1710 eingeordnet wurde. Martin Eidelberg hat dies jedoch hinterfragt und das Bild als reifes Gemälde Watteaus um 1716–1718 eingestuft, worauf sich auch Kremers Analyse stützt. Vgl. *Watteau et la fête galante*, Ausst.-Kat., Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, Paris 2004, S. 192–194.

Bärbel Hedinger, Michael Diers,
Jürgen Müller (dir.)

*Max Liebermann. Die Kunstsammlung :
Von Rembrandt bis Manet*

Max Liebermann Gesellschaft Berlin,
Martin Faas (dir.)

*Verlorene Schätze.
Die Kunstsammlung von Max Liebermann*

Christian Joschke



Avec la collaboration
de Steffen Haug et
Susanne Zielke,
Munich :
Hirmer, 2013,
315 pages



Berlin :
Nicolai, 2013,
295 pages

La collection d'œuvres d'art et de mobilier de Max Liebermann était une des plus belles collections d'art à Berlin, constituée sous le signe de Manet et de ses disciples, en dialogue, notamment, avec de somptueuses pièces de mobilier français XVIII^e siècle. Elle a connu le destin tragique de nombreuses collections juives en Allemagne. Elle fut démantelée et confisquée par les nazis, les œuvres furent le plus souvent vendues et un certain nombre d'entre elles est encore aujourd'hui introuvable. Il existe donc un double enjeu à écrire l'histoire de cette

collection : pour comprendre les influences affichées de Liebermann et reconstituer les relations artistiques qu'il a établies entre la période de l'Empire wilhelmien et la République de Weimar ; pour lutter contre la politique de l'oubli qui fut celle du nazisme. Ce travail d'histoire de l'art a été mené en 1973, puis en 1997, par Karl-Heinz et Annagret Janda¹ qui, outre leurs nombreuses publications sur Liebermann, ont reconstitué l'inventaire de la collection à partir de sources diverses. La liste qu'ils ont établie constitue un fondement incontestable pour la recherche.

Or aujourd'hui, des sources découvertes depuis permettent d'affiner et de compléter ce travail : on a désormais accès à des documents inédits liés aux confiscations nazies, la correspondance de Liebermann a été intégralement publiée, les nombreuses photographies de Liebermann à son domicile sont également réapparues. Le contexte institutionnel a lui aussi, sans doute, motivé cette relecture de l'histoire : alors que la Max-Liebermann-Haus a ouvert ses portes dans l'ancienne demeure familiale de la Pariser Platz, aujourd'hui sous la direction de Peter-Klaus Schuster, et que la Maison du Wannsee – lieu tragique s'il en est – est désormais propriété de la Max-Liebermann-Gesellschaft-Berlin, les héritiers de Max Liebermann continuent de jouer un rôle actif dans la promotion de son œuvre.

Cette nouvelle recherche sur la collection Liebermann a été menée par deux équipes de chercheurs dont les résultats sont exposés dans deux livres différents, publiés à quelques semaines d'intervalle, autour d'une exposition à la Max-Liebermann-Gesellschaft-Berlin de Wannsee : le premier (dans l'ordre de parution) est dirigé par Bärbel Hedinger, Michael Diers et Jürgen Müller avec la collaboration de Steffen Haug et Susanne Zielke et s'intitule simplement *Max Liebermann. Die Kunstsammlung. Von Rembrandt bis Manet* (abrégé ici en H-D-M) ; le second est dirigé par la Max-Liebermann-Gesellschaft-Berlin et s'intitule *Verlorene Schätze. Die Kunstsammlung von Max Liebermann* (abrégé ici en MLG). Pourquoi deux parutions émanant de ce qui n'était à l'origine qu'un seul projet ? C'est qu'une différence d'approche, perceptible dès la lecture des titres des ouvrages, sépare ces deux entreprises, une différence riche d'enseignements sur la justification de l'histoire de l'art comme discipline scientifique.

Les débuts de la collection de Max Liebermann remontent aux années 1890 et si les deux premières œuvres acquises par lui en 1891 sont de Wilhelm Leibl (H-D-M, n° 93) et de J. W. Hamilton (H-D-M, n° 58) c'est surtout aux artistes parisiens qu'il consacre les premières décennies de son activité de collectionneur (H-D-M, p. 17-18). Il garde de ses années de formation à Paris un amour des impressionnistes et surtout de leur maître, Édouard Manet (1872-1878, voir le très bel article de Peter Kropmanns, dans H-D-M, p. 49-55). Bärbel Hedinger synthétise admirablement cette histoire longue et complexe (H-D-M, p. 17-38). En 1892, Liebermann échange contre un portrait de Carl Bernstein *Le bouquet de Pivoines* de 1882 (H-D-M, n° 117), puis il achète Charles-François Daubigny et Constant Troyon, à nouveau Manet, et Adolf Menzel sur lequel il reviendra sans cesse. Au cours de son voyage à Paris avec Hugo von Tschudi en 1896, il achète chez Durand-Ruel *Le bois, automne* de Courbet (H-D-M, n° 19) et le *Portrait de Mme Manet à Bellevue* de Manet de 1880 (H-D-M, n° 109). Au plus tard en 1898, il jette son dévolu sur les *Danseuses avec une chaise* d'Edgar Degas de 1895 (H-D-M, n° 42) – qui le fascinait et auquel la revue *Pan* avait déjà consacré un article important en 1896. En 1907, de nouveau Manet avec *La botte d'asperge* de 1880 (H-D-M, n° 108). De Claude Monet, il acquiert notamment en 1898 *Le champ de coquelicots* de 1874 et, en 1900, *Les Moulins à vent près de Zaandam* de 1871-1872 (H-D-M, n° 177). Paul Cézanne entre dans sa collection en 1906 et 1916. Vincent Van Gogh est marginal avec seulement un *Champ de blé aux bleuets* de

1890 acquis en 1907 (H-D-M, n° 55). Henri de Toulouse-Lautrec est bien représenté également. L'art asiatique a une place particulière, avec des œuvres nombreuses des Japonais Ippitsusai Bunchō, Suzuki Harunobu, Furuyama Morotane, Utagawa Toyokuni et les gravures de Katsushika Hokusai et Andō Hiroshige, qu'il prête notamment lors de rétrospectives à Berlin, en 1912 et en 1929 à l'Académie. De toute évidence, si l'on met en parallèle les évolutions en cours dans l'Allemagne wilhelminienne, la création des mouvements sécessionnistes, notamment à Berlin en 1898, l'ouverture du marché de l'art, la constitution d'une nouvelle catégorie de mécènes, Liebermann apparaît comme un des puissants catalyseurs du transfert culturel entre la France et l'Allemagne. C'est tout le microcosme berlinois, entre Bernstein, Paul Cassirer et Tschudi, que l'on peut reconstituer à partir de la circulation de ces œuvres d'art.

Le rapport à Manet, référence continue dans son œuvre, apparaît dans le contexte historique comme éminemment politique. C'est ce que montre l'article passionnant de Michael Diers (H-D-M, p. 77-88). Certes, Liebermann a toujours pris soin de séparer l'art et la politique, expliquant par exemple, au pied du mur en 1933, quand il renonça à ses fonctions au sein de l'Académie, que le pouvoir politique ne devait nullement s'ingérer dans les affaires artistiques. Mais en réalité sa carrière a été une longue série de prises de positions culturelles, qui chacune avait un sens politique – de la fondation de la Sécession à la démission de l'Académie dont il avait été président puis président honoraire. La référence à Manet est politique, d'abord parce que leur rencontre impossible porte la marque de l'histoire franco-allemande. Ils se manquent pendant ses années à Paris entre 1872 et 1878, période où de nombreux artistes français refusaient le contact avec les Allemands. De même, selon un témoignage tardif de Wolfgang Born en 1927 qui, d'après Annagret Janda, rapporte un épisode du début des années 1880, lorsque tous deux fréquentent le Salon (Liebermann y est célébré en 1880 et Manet reçoit la légion d'honneur en 1882) Manet fait répondre à Liebermann qu'il admire tant ses œuvres qu'il devrait le recevoir avec les honneurs, mais son patriotisme l'en empêche (H-D-M, p. 77). La plupart des œuvres de Manet qui entrent plus tard dans la collection de Liebermann ont une signification politique : *L'étude pour l'évasion de Rochefort* (H-D-M, n° 113), une des rares peintures d'histoire contemporaine de Manet, est acquise en 1898 ; Liebermann écrit par ailleurs un article sur *L'exécution de Maximilien* ; quant à *La marine/Boulogne-sur-mer* de 1864-65 (H-D-M, n° 100), il l'obtient au plus tard en 1902, à la suite d'un pari avec Charles Ephrussi sur l'innocence de Dreyfus ; enfin, il est très vraisemblable que la série sur la guerre (*Kriegszeit*) de 1914 s'inspire directement de la série de Manet sur la Commune.

Le tournant conservateur dans la constitution de sa collection à partir de 1905 apparaît dès lors tant comme une réponse au contexte historique que comme une volonté de se construire une identité d'artiste allemand dans l'héritage des maîtres, sans toutefois renier son goût de l'impressionnisme : de Rembrandt, on trouve surtout des dessins – étant donné le prix trop élevé des peintures – et des copies par Liebermann lui-même – une pratique récurrente qu'il applique d'ailleurs à Manet, dont il copie notamment le *Portrait de Georges Moore* (pastel de 1879), ou à Frans Hals. C'est l'époque où est organisée l'exposition « Un siècle d'art allemand »

(*Jahrhundertausstellung deutscher Kunst*) (1906) par Hugo von Tschudi et Alfred Lichtwark à la Neue Nationalgalerie, exposition dans laquelle est tentée la synthèse entre modernité esthétique et tradition germanique. À partir de là, Liebermann concentre son activité de collectionneur sur Menzel, Franz Krüger, Carl Steffek (son maître), auxquels il faut ajouter Honoré Daumier dont les œuvres constituent le plus important ensemble de sa collection. Il reste donc fidèle à la peinture française et les différents accrochages dans son appartement du Pariser-Platz et de sa maison de Wannsee sont là pour en attester : si la salle à manger associe le baroque hollandais et la Renaissance italienne, et si la *Kaminzimmer* (salon à la cheminée) est consacrée à la peinture allemande du XIX^e siècle, Manet garde une place prépondérante dans le cabinet musical, où ses *Roses, tulipes et lilas dans un vase de cristal* (H-D-M, n° 116) côtoient Cézanne et *L'étude pour l'évasion de Rochefort*.

Cette collection a été brutalement et irrémédiablement dispersée. En 1933, après sa démission de l'Académie, Liebermann tente d'en organiser le sauvetage. Il organise un convoi à Zurich en mai 1933, pour mettre à l'abri des œuvres au Kunsthaus. Mais l'artiste meurt en 1935. Martha Liebermann doit déménager dans un appartement de la Graf-Spree Straße. En 1938, une autre partie des œuvres part pour Amsterdam et sa fille Käthe et son mari Kurt Riezler quittent le pays, laissant Martha à Berlin. La maison de la Pariser Platz a été transmise en donation à Käthe et elle-même l'a donnée à son mari non juif pour la sauver des spoliations. Mais l'acte de donation ayant été annulé par l'administration, la maison est occupée par les nazis. Martha doit également céder la maison de Wannsee à la *Deutsche Post*, le montant de la vente étant placé sur un compte bloqué. Désespérée, devant la menace imminente d'une déportation à Theresienstadt, Martha se suicide. Les nazis prennent alors possession de la maison de la Pariser Platz et de l'appartement de la Graf-Spree-Straße, ils dressent l'inventaire des biens confisqués, inventaire dont les lacunes laissent supposer que les membres de l'administration ont pu s'approprier certaines œuvres.

De cette histoire, aucun aspect n'a été éludé dans ces deux livres. Les deux recherches ont été menées avec une grande rigueur et s'il faut souligner la qualité supérieure de l'ouvrage de Hedinger-Diers-Müller tant par la forme que par le contenu, le livre de la MLG est aussi très complet et rigoureux. Le premier couvre des thématiques plus nombreuses que le second : une synthèse générale sur Max Liebermann collectionneur par Bärbel Hedinger, les intérieurs de Liebermann par Matthias Pabsch, Liebermann et Paris par Peter Kropmanns, Liebermann et l'art asiatique par Herbert Butz, Liebermann et Rembrandt par Jürgen Müller, thématique reprise plus loin par Jan Frederik Heijbroek, Liebermann et Menzel par Hubertus Kohle, Liebermann et Manet sous le signe de la question politique par Michael Diers, Liebermann et Daumier par Margreet Nouwen, la collection des sculptures de Liebermann par Teresa Ende, les prises de position de Liebermann sur sa collection par Werner Busch, la pratique d'exposition de Liebermann à la Sécession de Berlin par Alexis Joachimides, Liebermann et les salons artistiques berlinois par Christina Feilchenfeldt, ainsi qu'une étude de la liste d'inventaire de l'appartement de Martha Liebermann par Gilbert Lupfer. À ces articles de fond s'ajoutent une partie « Album » où

L'intégralité des photographies représentant la collection de Liebermann est analysée en détail (en deux parties : les photos de la maison de la Pariser Platz et celles de la maison du Wannsee), une anthologie de textes tirés de la correspondance, d'écrits et de témoignages contemporains, une partie dédiée aux documents d'archives, un très beau cahier de planches, et une liste des œuvres menée avec grande rigueur par Bärbel Hedinger et Steffen Haug, dont chaque notice comporte un renvoi au numéro de liste dans le répertoire Janda, en plus du titre, de la date, de la technique, des dimensions, des inscriptions, du lieu de conservation, des sources, de la provenance, des expositions, des renvois bibliographiques à l'œuvre (« Literatur I ») ou à sa mention dans ses rapports avec la collection Liebermann (« Literatur II ») et des remarques diverses. Enfin, bien sûr, une bibliographie et un index.

Dans le second ouvrage on trouvera, outre l'introduction de Martin Faas, un article synthétique sur l'histoire de la collection par Annagret Janda, sur l'appartement de la Pariser Platz par Martin Faas, sur les esquisses de Liebermann par Angelika Wesenberg, sur les artistes berlinois de la collection par Claude Keisch, sur Frans Hals et Rembrandt par Sigrid Achenbach, et un article sur le destin de la collection après 1933 par Georg Graf zu Castell-Castell et Monika Tratzkow. Cette dernière a également dressé la liste des œuvres de la collection. Suivent une partie sur des documents, une autre présentant les photographies commentées, une bibliographie et un index. Les notices du second ouvrage sont dans l'ensemble plus succinctes et les photographies des œuvres en contexte sont reproduites en moindre qualité que dans l'ouvrage d'Hedinger-Diers-Müller.

Aussi incongru que puisse paraître le fait que deux équipes différentes mènent un même travail d'inventaire de la collection disparue, il faut souligner au moins un avantage, celui de voir s'affirmer deux avis indépendants. La confrontation des deux reconstitutions fait apparaître beaucoup de points communs qui sont autant de gages d'un consensus scientifique. Les différences apparaissent néanmoins, sans porter préjudice aux deux entreprises – çà et là des œuvres de l'une manquent dans l'autre et inversement, comme le portrait de Liebermann par Arno Breker (H-D-M, n° 10), absent de la liste de la MLG. Les résultats diffèrent marginalement et les ouvrages se complètent par leurs points de divergence.

Mais au-delà de ces différences minimes, c'est l'approche générale qui distingue les deux ouvrages. L'horizon vers lequel ils tendent se trouve être radicalement différent. Le premier (H-D-M) prend appui sur l'histoire de cette collection pour proposer un point de vue sur l'histoire culturelle européenne et sur les enjeux politiques d'une biographie de collectionneur et d'artiste. Les auteurs ont cherché à travailler « *sine ira et studio* » (H-D-M, p. 8). Le second est plus ambivalent. À côté de contributions utiles et solides, la question des restitutions est abordée de façon simpliste et contestable, suggérant une forme d'instrumentalisation de l'histoire de l'art. L'article de Monika Tatzkow tend imperceptiblement vers le pathos – l'histoire de l'identité détruite d'une famille – et tente ainsi discrètement d'établir les fondements d'une politique de restitution ou de réparation. « Comment aborder cet état de fait honteux ? » écrit-elle en parlant du destin tragique de la famille Liebermann.

« Et comment, après soixante-dix ans, trouver un arrangement entre la famille et les actuels propriétaires ? Ces questions ne peuvent être que posées, et ne trouveront pas ici de réponses définitives. Les éluder et se concentrer uniquement sur les aspects d'histoire de l'art de la collection Liebermann serait pourtant déplacé. La persécution de la famille Liebermann, l'histoire de vol et de perte, finalement, la façon dont ces faits ont été abordés dans la période d'après-guerre restent irrémédiablement liés à chacune des pièces de la collection² » (MLG, p. 92). Il y a dans ces déclarations une confusion dangereuse entre deux démarches. D'une part, l'histoire critique doit nécessairement pouvoir raconter le parcours compliqué de ces œuvres. Il est juste de dire qu'on ne peut observer ces œuvres sans rappeler leur histoire, aussi tragique soit-elle. C'est d'ailleurs ce point de vue qui est rappelé dans l'autre publication par l'article de Michael Diers, lorsqu'il évoque l'œuvre de Hans Haacke sur Manet de 1974, *Manet Projekt '74*, ayant suscité un si grand scandale. En effet, dans la notice que Haacke a rédigée sur *La botte d'asperges* de Manet, il rappelle la biographie de Hermann J. Abs, longtemps président du directoire de la Deutsche Bank AG, qui, en tant que président du cercle des amis du Musée Wallraf-Richartz, avait pris l'initiative, en réunissant les mécènes, d'acquérir pour le musée l'œuvre de Manet. Or l'homme avait exercé des fonctions très compromettantes sous le nazisme au sein des banques et de l'industrie allemandes, et il apparaissait au spectateur de l'époque qu'il avait été impliqué notamment dans la spoliation de biens juifs. Le don au Musée apparaissait comme une tentative de blanchiment de sa conscience. Ici, selon Michael Diers, se poursuit, comme par un prolongement involontaire de l'histoire, le sens politique qu'ont toujours eu les relations de Liebermann avec l'œuvre de Manet (H-D-M, p. 85). Rappeler les usages politiques des restitutions répond ici à la responsabilité critique de l'historien. Mais c'est une autre chose de dire que l'histoire de l'art doit permettre de trouver des « arrangements » (« *anständiger Ausgleich* », MLG, p. 92) entre la famille et les propriétaires actuels, musées publics ou personnes privées. C'est là donner à l'historien un rôle de juge ou de médiateur dans un conflit qui lui est étranger. C'est privatiser la connaissance historique. Aussi rigoureuse que soit la démarche de l'ouvrage de la Max Liebermann Gesellschaft, les buts poursuivis manquent à donner à cet ouvrage la puissance critique et scientifique qu'on attend d'une telle publication.

¹ Karl-Heinz Janda et Annagret Janda, « Max Liebermann als Kunstsammler. Die Entstehung seiner Sammlung und ihre zeitgenössische Wirkung », dans *Forschungen und Berichte der Staatlichen Museen zu Berlin : Kunsthistorische und volkskundliche Beiträge*, vol. 15, 12^e année, 1973, p. 105-149 ; Annagret Janda, « Max Liebermanns Kunstsammlung in seinen Briefen. Versuch einer Chronologie », dans *Max Liebermann und die französischen Impressionisten*, cat. exp., sous la dir. de Tobias Natter et Julius H. Schoeps, Vienne, Jüdisches Museum, 1997, p. 225-254.

² « Wie hat heute ein angemessener Umgang mit den beschämenden Sachverhalten auszusehen ? Und wie kann nach siebzig Jahren ein anständiger Ausgleich zwischen der Familie Liebermann und den heutigen Besitzern erfolgen ? Diese Fragen können hier nur gestellt und nicht endgültig beantwortet werden. Sie auszublenden und sich allein auf die kunstwissenschaftlichen Aspekte der Sammlung Liebermann zu konzentrieren, wäre jedoch nicht angemessen. Die Verfolgung der Familie Liebermann, die Geschichte von Raub und Verlust, schließlich der Umgang mit diesen Fakten in der Nachkriegszeit bleiben untrennbar mit jedem einzelnen Stück der Sammlung verbunden. »

Vincent Gille (Hg.)

La Cime du rêve.

Les Surréalistes et Victor Hugo

Raphael Rosenberg



Ausst.-Kat.,
Maison de Victor
Hugo, Paris:
Éditions de Paris
Musées, 2013,
2 Bde.: 96 und
240 Seiten

Am 1. Juni 1885 begleiteten zwei Millionen Menschen den Leichnam von Victor Hugo vom *Arc de triomphe*, in dessen Mitte er aufgebahrt wurde, zum Pantheon. Das Staatsbegräbnis war eines der größten, die einem Künstler jemals zuteil wurden, und Hugos Tod der Anlass, Jacques-Germain Soufflotts Kirche *Sainte-Genève* endgültig dem katholischen Kultus zu entziehen, um sie als Begräbnisstätte für die großen Männer Frankreichs zu etablieren. Hugo hatte zu Lebzeiten vielfach an der vordersten Linie der Modernisierer gestanden. Mit dem Theaterstück *Hernani* löste er 1830 jene berühmt gewordene Publikumschlacht aus, die als Taufakt der französischen Romantik gilt. Als Politiker wandte er sich vehement gegen die Todesstrafe, kämpfte für die Ärmsten der Gesellschaft und predigte die Vision der „Vereinten Staaten Europas“. Zwei Jahrzehnte lang musste er im Exil verbringen. Nach der geänderten politischen Lage war es vor allem sein Tod, der einen Kanonisierungsprozess zum Nationaldichter einleitete. Kein französischer Schüler konnte seinen Versen entgehen. Das mehrte zwar den Ruhm, aber auf einseitige Weise: Publikationen aus dem Nachlass unterlagen einer klassizistischen Filterung und jene, die sich um und nach 1900 zur Avantgarde bekannten, kamen nicht umhin, sich vom allzu offiziell gewordenen Dichter zu distanzieren.

Victor Hugo überließ seinen schriftlichen und zeichnerischen Nachlass der *Bibliothèque nationale de France*. Größere Verdienste in der Pflege seines Nachlebens kommen aber der *Maison de Victor Hugo* zu. Dieses von der Stadt Paris getragene Museum ist in jenen Räumen an der *Place des Vosges* untergebracht, die der Dichter zeitweilig bewohnt hatte. 1903 wurde es auf Initiative des Schriftstellers Paul Meurice, eines engen Freundes und Testamentsvollstreckers von Victor Hugo, eröffnet. Durch Stiftungen und Ankäufe sind die Sammlungen kontinuierlich gewachsen. Sie beinhalten u. a. eine umfangreiche Bibliothek, Möbel, die Victor Hugo eigenhändig verzierte, und einen großen Bestand an Zeichnungen, der im Gegensatz zu jenem der BnF sehr gut erschlossen ist. Diese Blätter werden im Rahmen von Wechselausstellungen gezeigt, von denen allein an der *Place des Vosges* derzeit etwa fünf pro Jahr organisiert werden.

Drei Ausstellungen widmete das Pariser Museum dem Verhältnis der Surrealisten zu Victor Hugo: 1. *Les arcs-en-ciel du noir* (2012), eine Präsentation, in der Annie Le Brun, die wohl jüngste Schriftstellerin, die sich den Surrealisten anschloss, eine persönliche Auswahl aus den Sammlungen des Museums darbot, 2. *Entrée des médiums. Spiritisme et art d'Hugo à Breton* (2012–2013), deren Ausgangspunkt die spiritistischen Experimente im Hause Hugo in den 1850er Jahren waren, und 3. *La Cime du rêve. Les Surréalistes et Victor Hugo* (2013–2014). Diese vorliegende Rezension beschränkt sich auf den Katalog der dritten dieser Ausstellungen, die die umfangreichste Publikation hervorgebracht hat und inhaltlich die beiden ersten teilweise einschließt.

Um falschen Erwartungen vorzubeugen, sei zuerst festgehalten, was dieser Katalog nicht leistet: Er liefert keine systematische Analyse der Rezeption von Victor Hugo durch die Surrealisten. Der Leser findet keine Chronologie zur Frage, wer, wann, welche Texte rezipierte und im Kreis der Surrealisten verbreitete; leider auch keine Übersicht der Zeichnungen Hugos, die von Mitgliedern der Gruppe besessen und/oder besprochen wurden. Dabei ist gerade die Frage der Rezeption von Hugos Zeichnungen durch die Surrealisten so interessant, weil ihre Nähe zu seinen Blättern, zu deren untergründigen Themen und zum vielfältigen Spiel mit dem Zufall offensichtlich ist und von der Ausstellung nochmals sehr deutlich gemacht wird. Allerdings waren nur wenige Blätter Hugos vor den 1960er Jahren öffentlich bekannt, zu einem Zeitpunkt, als eine systematische Publikation, gerade auch jener Werke, die am modernsten anmuten, vor der Folie des Tachismus, nicht aber des Surrealismus begann. Der Ausstellungskatalog weiß an dieser Stelle kaum mehr zu berichten, als bereits bekannt war: Dass also Breton, Masson und andere Blätter von Victor Hugo entdeckten, vermittelt durch die Malerin und Surrealistin Valentine Hugo. Sie hatte in die Familie des Dichters eingeheiratet und verfügte über einen Zugang zu Teilen des Nachlasses. Neu ist allerdings eine aufschlussreiche Anekdote: Breton habe seine 1935 geborene Tochter „Aube“ (Morgendämmerung) nach einer Zeichnung von Victor Hugo genannt. Die so betitelte Zeichnung befand sich in seinem Besitz (Bd. I, S. 40).

Dem eigenen Selbstverständnis nach war Victor Hugo in erster Linie Dichter. Dennoch hat er sein Leben lang und teils täglich gezeichnet – rund 3.500 Blätter von seiner Hand haben sich erhalten. Hugos schöpferische Arbeit in beiden Medien ist mit derjenigen der Surrealisten vergleichbar. Schriftsteller und bildende Künstler wirkten in dieser Gruppe eng zusammen, und manche ihrer Mitglieder haben sich in der Nachbarkunst geübt. So zeigte die Ausstellung Bilder und Skulpturen von André Breton und Robert Desnos, der Katalog gibt Gedichte von Marcel Duchamp und Max Ernst wieder. Viele Katalogbeiträge behandeln dieses Wechselspiel der Medien. Ausgangspunkt der Essays des Kurators Vincent Gille, des Museumsdirektors Gérard Audinet sowie von Annie Le Brun, Marie-Claire Dumas, Jean Gaudon und Étienne-Alain Hubert ist allerdings stets die Literatur. Sie sind Kenner der surrealistischen Dichter und der umfangreichen Schriften Hugos. Sie weisen zahlreiche

Bezüge zwischen ihnen nach, ohne eine allzu genaue, philologische Exegese zu betreiben. Ihre Ansätze zu einer vergleichenden Analyse wagen sich aber kaum in den Bereich der Bilder.

Ausgangspunkt des Ausstellungsprojektes ist die Feststellung, dass um 1935, also zum 50. Todesjahr, Hugos Rezeption eine Wendung erfuhr. Erst damals wurde er als prominenter Vertreter jener Traditionslinie entdeckt, die von der Romantik zum Surrealismus verläuft und der insbesondere seine späteren visionären und traumhaften Dichtungen zuzuzählen sind. Entsprechende Texte aus dem Nachlass wurden erst in den 1930er Jahren veröffentlicht, so das kurze Prosastück *Promontorium Somnii* (EA 1937), das „Vorgebirge des Traumes“, die nicht mehr gebräuchliche Bezeichnung einer Erhebung der Mondoberfläche, die, in der französischen Übersetzung „cime du rêve“, als Titel der Ausstellung gewählt wurde. In diesem Text verwandelt sich der Blick durch ein Teleskop zum Traum. Der nächtliche Mond wird zum Quell der Fantasie. Auf solcher Grundlage zeichnet der Katalog das Bild von Victor Hugo als Vorläufer des Surrealismus, ein Dichter, den es vor den 1930er Jahren nicht gegeben hatte und in dessen Gesamtwerk sich auch seine Zeichnungen gut einordnen lassen. Wer aus der Kunstgeschichte kommend Hugos graphische Werke analysiert und Zusammenhänge mit seinen Texten sucht, findet aufschlussreiche Hinweise, die über die bisherige Sekundärliteratur hinaus gehen. Parallelen zwischen Hugo und den Surrealisten einerseits, zwischen Texten und Zeichnungen andererseits werden an einer Vielzahl einzelner Aspekte verdeutlicht. Im Katalog sind es 25 Kapitel, die den zweiten Band füllen – aufgeteilt nach Motiven (etwa Bäume, Bestiarium, Burgen, Meer, Nacht, Politik, Romantik/Deutschland), Phänomenen (Erscheinungen, Liebe, Träume) und Verfahren (Abdrücke, Flecken, Reime, Wort- und graphische Spiele). Jedes Kapitel beginnt mit einer kurzen Einleitung, es folgt die Gegenüberstellung von Bildern und Schriften Hugos und ausgewählter Surrealisten. Auf der bildlichen Ebene überzeugen besonders die Vergleiche zwischen Hugos Zeichnungen auf der einen und den Werken von Max Ernst sowie André Masson auf der anderen Seite.

Die Surrealisten wollten anregen, provozieren und schockieren. Wissenschaftliche Analysen fanden sie – bestenfalls – lächerlich. Im Sinne dieser Tradition gelingt es den Autoren der Ausstellung anregend zu sein; vielleicht auch, weil sie nicht versuchen, einen wissenschaftlichen Beitrag zu leisten. Großes Lob ist dem Katalog als Buchkunst auszusprechen. Die zwei kleinen Bände sind mit verschiedenen Papiersorten, Schrifttypen und -farben gestaltet. Eine ungewohnte, auf den ersten Blick etwas verwirrende Vielfalt, die sich bei genauerem Hinsehen als passend und intelligent erweist. Beide Bände werden durch einen Umschlag zusammengehalten, der in entfalteter Form das dunkel schimmernde Relief des Mondkreises wiedergibt.

Timo Saalman

Kunstpoltik der Berliner Museen 1919–1959

Morgane Walter



(Schriften zur
modernen Kunst-
historiographie, Bd. 6)
Berlin :
de Gruyter, 2014,
413 pages

Cet ouvrage de Timo Saalman, paru en 2014, entend étudier les politiques culturelles des musées nationaux de Berlin, de 1919 à 1959, soit de l'avènement de la République de Weimar à la reconnaissance de la *Stiftung Preußischer Kulturbesitz*. Jeune chercheur, auteur du catalogue d'exposition *Jüdisches in Bamberg* (2014), Timo Saalman est également collaborateur depuis 2014 du Musée National Allemand de Nuremberg. L'auteur cherche avant tout à sortir de la lecture traditionnelle de l'histoire des musées nationaux berlinois, héritée de la grande histoire nationale, qui retrace l'avènement de la classe bourgeoise jusqu'au début de la Première Guerre mondiale, puis la montée du nazisme et la Seconde Guerre mondiale, pour finir avec la grande Reconstruction annonçant le miracle économique allemand. Comme le souligne très justement Saalman dans son introduction, les musées berlinois, dans cette vision, semblent être totalement soumis politiquement, et ne seraient que des instruments au service des différents régimes qu'a connus l'Allemagne. Pourtant, cette approche paraît très restrictive, c'est pourquoi l'auteur souhaite ici étudier les musées nationaux berlinois comme de véritables acteurs, ayant un rôle et une responsabilité. Le but de ce livre est donc de montrer l'influence exercée par les directeurs de musées essentiellement du début des années 1920 à la fin des années 1950. Les personnels de musée constituent une élite esthétique à part entière, qui est loin d'être restée neutre et soumise face aux systèmes politiques successifs. Il s'agit de la génération d'hommes de musées (« *Museumsmann* », p. 4) qui ont débuté leur carrière dans les années 1920 et dont la direction a duré une vingtaine d'années. Il est donc intéressant de pouvoir suivre leur cheminement avec cohérence, et ainsi cerner davantage la dimension politique de leur pensée et de leur activité professionnelle. L'auteur insiste particulièrement sur ce point : il souhaite analyser la manière de penser des directeurs de musées, au travers du contexte historique, sociétal et culturel de chacune des époques. Dès lors, peut-on déceler une évolution des attitudes et des mentalités parmi le personnel de musée à Berlin de 1919 à 1959 ? Quelle est la position affichée par les directeurs des musées nationaux berlinois face au nazisme, et quel fut l'impact des politiques culturelles du nazisme dans ces musées après la chute du régime ?

L'auteur divise son étude en trois grands chapitres, qui correspondent aux trois principales ères politiques, à savoir la République de Weimar (1919-1933), le Troisième Reich (1933-1945) et l'après-guerre (1945-1959). Le premier chapitre se veut une analyse détaillée des convictions esthétiques et politiques de l'élite culturelle de Berlin. Plus précisément, il s'agit de montrer quel est l'impact politique des convictions esthétiques de cette élite pour l'histoire sociétale allemande, en particulier lors des grands points de rupture tels le début et la fin de la République de Weimar. La Révolution de Novembre par exemple a été décisive pour les musées berlinois, en raison de la mise en place en Allemagne d'une démocratie parlementaire. Ce passage à un régime démocratique est vécu par l'élite intellectuelle comme une mise en danger des musées nationaux de Berlin. Timo Saalman présente les différents groupes sociaux influents de cette époque pour comprendre les nouvelles directions politico-artistiques des acteurs du monde de la culture. Selon lui, des exemples précis de pratiques muséales sont révélateurs des lignes de conflits et des convictions politiques et esthétiques des dirigeants de musées. L'une des figures centrales de ce chapitre est Wilhelm Waetzholdt. Devenu directeur du Département des Arts au Ministère de la culture de Prusse, il participe à partir de 1920 aux décisions relatives aux musées. Son cas est particulièrement éclairant, car son esthétique politique va à l'encontre du conservatisme de l'élite culturelle, dans la mesure où il entendait concilier tradition et modernité en les rapprochant dans le discours national sur l'art allemand. Il est considéré par l'auteur comme un référent artistique, car grâce à son attitude particulièrement diplomate, il parvient à unir des politiques culturelles à la fois modernes et orientées vers le peuple, notamment par le biais d'importantes politiques d'expositions. Waetzholdt crée ainsi une troisième direction dans la politique culturelle berlinoise, rompant l'opposition tradition-modernité. En outre, un certain nombre de conflits ponctuent les années Weimar, concentrés autour de l'avenir des musées nationaux de Berlin et des plans de réaménagement à prévoir. Les protagonistes de ces discussions, parmi d'autres, sont Wilhelm Bode, profondément anti-démocratique et nostalgique de l'Empire, et Carl Heinrich Becker, successivement membre du Ministère de la Culture et secrétaire d'État, proposant une politique culturelle moderne. Bode exerce une forte influence sur les discussions même après son retrait dans les années 1920. D'autres figures importantes sont également Ernst Gall et Theodor Wiegand, représentant chacun une autre époque et une autre dynamique, tantôt conservatrice ou moderne. Tous ces acteurs ont participé à ce que l'on a appelé la « guerre des musées » (« *Museumskrieg* », p. 67), terme qui exprime le déchirement esthétique et politique qu'a connu la République de Weimar. Malgré ces désaccords, un point commun lie la plupart des professionnels de la culture, c'est la continuité spirituelle avec l'idéal de la tradition culturelle prussienne de Berlin.

Le second chapitre est consacré à la période nazie. Les attitudes des directeurs de musées en tant qu'élite du régime nazi sont étudiées, mettant l'accent tout particulièrement sur les directives émanant du régime aux musées et les réactions des directeurs face à ces dernières, comme Otto Kümmel par exemple. Pour Timo

Saalmann, les politiques d'exposition et d'acquisition des musées sont révélatrices du positionnement des directeurs face à la politique culturelle nazie. Par ailleurs, Saalmann consacre également une part de son étude aux conservateurs destitués de leur poste en 1933. Il cite notamment trois cas emblématiques de conservateurs berlinois licenciés ; il s'agit du Directeur général Wilhelm Waetzholdt, du directeur de la *Nationalgalerie* Ludwig Justi et de Max J. Friedländer. Leur licenciement est pour beaucoup devenu le symbole de la mort de la culture. Ils ont été présentés comme des victimes de cette vague de licenciements, ce qui a eu pour effet de les mettre en lumière et leur conférer un rôle important dans les décisions liées aux politiques culturelles après 1945. L'intérêt de cet ouvrage est qu'il replace ces comportements dans leur contexte, dans la mesure où l'historiographie s'est souvent concentrée sur les politiques antimodernes du Troisième Reich et sur les dommages et les pertes engendrés par le régime et la guerre.

Enfin, le dernier chapitre consacré à l'après-guerre tend à éclairer le rapport a *posteriori* des acteurs muséaux au nazisme. En effet, la conscience personnelle de ces acteurs est ici mise en lumière, pour comprendre leur confrontation puis leur distanciation d'avec l'idéologie nazie. Paul Ortwin Rave est l'un d'entre eux : directeur de la *Nationalgalerie* de 1940 à 1950, il est également l'auteur d'un ouvrage qui a fait date dans l'histoire de l'art de l'après-guerre, *Kunstdiktatur im Dritten Reich* (*Dictature artistique pendant le Troisième Reich*, 1949). Rave rappelle au début des années 1950 l'importance des réformes sociétales et politiques en Prusse au début du XIX^e siècle et leur signification pour l'époque contemporaine, remplaçant dès lors les musées nationaux de Berlin dans la tradition prussienne. Par ailleurs, il se rattache par là à l'interprétation donnée dans les années 1930 par Wilhelm Waetzholdt lorsqu'il était directeur des musées berlinois. L'ouvrage que Paul Ortwin Rave publie en 1949 a influencé la réception d'après-guerre de la persécution de l'art moderne par les nazis, et a permis et légitimé la reconstruction comme nouveau démocratique. Après 1945, les musées se présentent comme les victimes du fascisme et de sa politique antimoderne, évoquant souvent les pertes occasionnées dans leurs collections. Ces arguments rendent crédible la distanciation dont ils se targuaient relativement au nazisme. Après le chaos des premières années de l'après-guerre, la Guerre Froide prend rapidement une importance considérable, et les débats autour du *Preussischer Kunstbesitz*, ainsi que les tensions entre les deux Allemagnes, aboutissent à la création de la *Stiftung Preussischer Kulturbesitz* en 1957.

Trois grandes lignes des discours des directeurs sont à dégager dans l'analyse de Saalmann. La première est l'attachement commun et récurrent à la tradition prussienne, et notamment le concept qui lui est lié : la *Kulturnation*, la « nation de culture ». La seconde est le thème d'un *art allemand*, canon qui définirait les styles et les artistes qui seraient typiquement *allemands*. La dernière regroupe les discussions autour des artistes modernes du XX^e siècle et de leur muséalisation. Ces débats recoupent partiellement le point précédent, dans la mesure où il s'agit de savoir si les Modernes appartiennent à l'*art allemand* ou non – ces débats sont reconnus sous le terme « *Eigentumsdiskurs* » (« discours sur la propriété », p. 336). *L'Eigentum*

et l'identité nationale sont deux notions qui ont imprégné toute l'histoire des musées nationaux berlinois et qui ont marqué les tournants de leur évolution.

Il s'agit donc d'une histoire politique des musées nationaux de Berlin, toujours mise en parallèle avec le contexte historique, social, sociétal et culturel. Le parti pris de se concentrer sur les musées nationaux berlinois n'a pas été clairement justifié par l'auteur, mais on peut malgré tout en comprendre les raisons : l'île aux musées est non seulement devenue le symbole des réformes prussiennes du début du XIX^e siècle qui ont donné naissance aux musées, mais encore, elle est au cœur des discussions sur l'identité nationale et l'art allemand. De plus, durant la période de l'après-guerre les musées nationaux de Berlin ont un rôle particulier, car ils se situent à la frontière des quatre zones – l'île aux musées est en zone soviétique, mais une grande partie des collections est encore disséminée entre les zones occidentales, sans oublier une autre partie conservée en URSS jusqu'en 1955. L'île aux musées est alors devenue un cas emblématique de la situation des musées en Allemagne. Enfin, le caractère inédit des hypothèses de Saalman tient au fait que les musées nationaux ne sont réduits ni à leur rôle institutionnel de transmission de connaissance ni à être des temples de la culture. Au contraire, la dimension politique des personnels dirigeants n'est plus à sous-estimer. Aucun acte n'est apolitique, ou exclusivement artistique ou scientifique, dans le contexte allemand de ces quatre décennies particulièrement denses politiquement.

Elize Bisanz et Marlene Heidel (dir.)
*Bildgespenster. Künstlerische Archive aus
der DDR und ihre Rolle heute.*

Wolfgang Müller
Subkultur Westberlin 1979–1989. Freizeit.

Jérôme Bazin



Bielefeld :
Transcript, 2014,
416 pages



Hambourg :
Philo Fine Arts,
2014, 600 pages¹

Parus simultanément, les deux ouvrages, s'ils relèvent pour partie d'une chronologie commune, interrogent néanmoins des terrains bien différents l'un de l'autre, de part et d'autre du rideau de fer. *Subkultur Westberlin 1979-1989*, écrit par Wolfgang Müller, offre un panorama de la scène punk à Berlin-Ouest. Né en 1957 et parti en 1979 de Wolfsburg pour étudier à Berlin-Ouest, l'auteur a lui-même participé à la constitution de cette scène : en 1980 il forme le groupe *Die Tödliche Doris* et écrit en 1982 *Geniale Dilletanten* (volontairement mal orthographié)².

Même si *Subkultur Westberlin* ne se présente pas comme des mémoires et ne reconstitue pas explicitement le parcours et les opinions de Müller, il relate essentiellement les activités de son groupe. Mis à part deux courts entretiens, l'ouvrage est constitué d'une suite d'évocations de concerts, performances, personnages marquants, journaux et hauts lieux de la contre-culture (du bar *Das Chaos* au *SO36* en passant par le *Café Anal* et le *Dschungel*). Il insiste sur les multiples connections de Berlin-Ouest avec le reste du monde, y compris le proche bloc socialiste ; il décrit par exemple la venue d'un groupe hongrois, *Vágtázó Halottkémek*, et la participation de *Die Tödliche Doris* au Carrot Festival de Varsovie en 1987 (p. 432). Berlin-Ouest apparaît, selon les mots de l'actionniste viennois Günter Brus, comme le « refuge de tous les orphelins, de tous les marginaux et de tous les fainéants » (*Schlupfwinkel für alle Ausgesetzten, Ausgegrenzten und Tagediebe*) (p. 64). La description des activités artistiques par Müller et les références qu'il mobilise (avant tout Marcel Duchamp et Joseph Beuys) tendent à confirmer les conclusions auxquelles arrivent d'autres chercheurs³ : le mouvement punk s'inscrit dans la continuité des avant-gardes qui

l'ont précédé, il rejoue le geste initié par les dadaïstes à la fin des années 1910. L'ouvrage ne cherche ni à préciser la spécificité de ce mouvement, ni à caractériser la particularité historique ou artistique de cette décennie. Au fur et à mesure de la lecture du livre, c'est une autre thématique qui, par sa récurrence, apparaît comme le véritable sujet de préoccupation de l'auteur : comment comprendre le rapport paradoxal entre, d'une part, des artistes pour qui l'indépendance est un mot crucial, et, d'autre part, des institutions qui accueillent et montrent leurs activités. Partant de l'idée que tout art a besoin d'un cadre institutionnel pour exister, l'auteur semble chercher, en fonction des multiples entrées de son livre, les différentes configurations de cette indépendance contradictoire.

L'ouvrage collectif *Bildgespenster. Künstlerische Archive aus der DDR und ihre Rolle heute* traite quant à lui de l'Allemagne de l'Est pendant toute la période socialiste, de 1949 à 1989. Il est né d'une conférence organisée sur un bateau qui a navigué de Berlin à Gorzów, et qui a fait escale dans les différents lieux où sont conservées aujourd'hui des œuvres de la période socialiste en Allemagne et en Pologne. L'un des principaux arrêts a été le *Kunstarchiv* de Beeskow dans le Brandebourg, là où ont été rassemblées dans les années 1990 de nombreuses œuvres ayant appartenu aux organisations de masse. Les contributions sont de diverses natures : on trouve des témoignages (sur la création du *Kunstarchiv* de Beeskow ou sur la politique d'achat de la Galerie Nationale de Berlin-Est), des entretiens (avec l'historien d'art Christoph Tannert et avec l'artiste Yana Milev sur son travail passé et présent), des articles sur des thèmes particuliers : la place des femmes artistes en RDA, la représentation des femmes au travail, le film *Jahrgang 1945* de Jürgen Böttcher ou l'élaboration de la revue *Bildende Kunst*. L'histoire de l'art continue donc de s'écrire de manière fragmentaire, comme elle l'a été depuis 1990 avec la publication des deux grandes sommes que sont *Kunstdokumentation DDR/SBZ* (1996) et *Enge und Vielfalt* (1999) ou avec le plus récent *Abschied von Ikarus* (2012)⁴. La particularité de ce livre est son ambition philosophique et les rapports qu'il entretient avec les écrits d'esthétique, puisque plusieurs articles apportent des références étrangères au monde socialiste pour éclairer le rapport des objets au passé disparu, en utilisant les concepts d'« archè » et de « phaneron » de Charles Sanders Peirce, en relatant l'expérience d'Aby Warburg ou encore en mobilisant les *Considérations inactuelles* sur l'utilité et l'inconvénient de l'histoire pour la vie de Nietzsche. Le livre est surtout né des débats autour de la conservation des œuvres de l'époque socialiste et sur le devenir des centres d'archives confrontés à des problèmes financiers ; Marlene Heidel utilise l'expression évocatrice d'« encombrement d'images » (*Bilderstau*) (p. 73-84). Mais le livre n'hésite pas à évoquer plusieurs projets à venir, dont l'ambitieux projet européen d'un bateau transformé en un lieu mouvant d'expositions et de conférences qui irait de l'Elbe vers le Rhin par le *Mittellandkanal*, avant d'emprunter le canal qui relie le Main au Danube pour aller, entre autres, à Linz, Budapest, Belgrade et finir sur la Mer Noire (p. 305-326).

Malgré des différences d'approche évidentes, les deux ouvrages peuvent néanmoins être comparés en deux points. D'une part, tous deux partagent le même doute

sur ce que peuvent signifier des termes comme « subversion » et même « opposition », notions utilisées avec une remarquable prudence. Ainsi, le contexte politique est un arrière-plan auquel il n'est fait référence qu'avec parcimonie et les liens entre production artistique et politique sont toujours envisagés avec beaucoup de circonspection. Une telle prudence est louable, dans la mesure où la question politique a souvent obsédé les chercheurs et par là empêché une approche plus globale des productions artistiques ; mais à la lecture des deux livres et d'autres, se dessine une tendance à évacuer le politique plutôt qu'à réfléchir aux moyens opportuns de le reconsidérer. D'autre part, les deux ouvrages sont animés par la volonté de construire des ponts entre le passé et le présent et partagent ce qui leur semble être une évidence : non seulement le passé importe pour comprendre le présent, mais il semble ne pas pouvoir être considéré comme intéressant pour lui-même ni éveiller une simple curiosité intellectuelle et scientifique. C'est toujours son rapport au présent qui justifie son étude. Une grande différence existe néanmoins entre les deux livres dans la façon d'appréhender ce passé proche et posé comme signifiant. À propos de Berlin-Ouest, tel qu'il est présenté dans le livre de Müller, la connaissance du passé ne fait pas défaut, elle n'est pas un problème ; la question des sources n'est pas évoquée, le livre tenant par les seuls souvenirs de son auteur qui n'interroge d'ailleurs pas son rapport à sa propre mémoire. Au contraire, à propos de l'Allemagne de l'Est, le rapport au passé est constamment considéré comme problématique. Les sources, si difficiles à conserver, apparaissent de plus particulièrement impénétrables ; comprendre la réalité socialiste devient une tâche impossible. Entre un discours historique testimonial très sûr de lui-même et un discours historique paralysé par la prudence, entre un passé transparent et un passé opaque, les deux Allemagnes semblent toujours aussi séparées.

¹ Wolfgang Müller, *Subkultur Westberlin 1979-1989. Freizeit* [2013], 4^{ème} édition revue et corrigée, Hambourg : Philo Fine Arts, 2014.

² Wolfgang Müller, *Geniale Dilettanten*, Berlin : Merve, 1996.

³ À ce sujet voir par exemple : Marie Arleth Skov, « Fiction et réalité dans les œuvres du groupe *Die Tödliche Doris* », dans : Mathilde Arnoux (dir.), Publications du projet de recherche : *Own Reality / À chacun son réel. La notion de réel dans les arts plastiques en France, RFA, RDA, Pologne des années 1960 à la fin des années 1980*, URL : <http://www.own-reality.org/fr/publications> [consulté le 02.04.2015].

⁴ Günter Feist, Eckhart Gillen et Beatrice Vierneisel (dir.), *Kunstdokumentation SBZ / DDR 1945-1990. Aufsätze, Berichte, Materialien, Ostfildern* : DuMont, 1996 ; Paul Kaiser et Karl S. Rehberg (dir.), *Enge und Vielfalt – Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR : Analysen und Meinungen*, avec une préface de Margita Elk, Hambourg : Junius 1999 ; Karl-Siegbert Rehberg, Wolfgang Holler et Paul Kaiser (dir.), *Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen*, Cologne : Walther König, 2012.

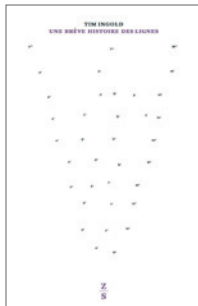
Tim Ingold

Une brève histoire des lignes

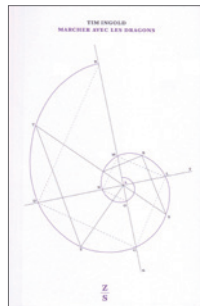
Tim Ingold

Marcher avec les dragons

Amalia Barboza



Übersetzung aus dem Engl. von Sophie Renaut, Brüssel: Zones sensibles, 2011, 256 Seiten



Übersetzung aus dem Engl. von Pierre Madelin, Brüssel: Zones sensibles, 2013, 384 Seiten

Im Verlag *Zones Sensibles* mit Sitz in Belgien sind zwei schön gestaltete Bücher des Anthropologen Tim Ingold erschienen.¹ *Une brève histoire des lignes* (2011) wurde bereits nicht nur in der Anthropologie, sondern auch in anderen kulturwissenschaftlichen Disziplinen stark rezipiert. Diese breite Rezeption gründet unter anderem auf Ingolds programmatischem Anspruch, die Anthropologie als eine Wissenschaft vom Menschen zu verstehen, in der die Grenzen zwischen den Disziplinen aufgehoben werden können. In seinem Buch über die Linien wird dies deutlich: Hier entsteht ein neues Forschungsfeld – oder nach Ingold eine neue Kunst –, die Kunst, in

unterschiedlichen Lebensbereichen und Handlungskontexten Linien erkennen und deuten zu können. Verschiedene menschliche Aktivitäten (wie Laufen, Weben, Beobachten, Singen, Erzählen, Zeichnen oder Schreiben) werden aus der Perspektive des Entwerfens von Linien (Wegen, Ornamenten, Noten, Zeichen ...) betrachtet und analysiert (S. 7). Es handelt sich um ein neues Forschungsfeld, das Problemlagen der Kunstgeschichte, der Archäologie, der Geographie, der Linguistik, der Musikwissenschaft und der Philosophie, um nur einige der Fächer zu benennen (S. 12), zusammenbringt. Und obwohl Ingold tatsächlich an der Entstehung eines neuen disziplinenübergreifenden Forschungsfeldes arbeitet, ist es ihm – wie sich bei der Lektüre rasch zeigt – zugleich sehr wichtig, seiner eigenen Disziplin, der Anthropologie, neue Konturen zu geben. Er spricht deswegen nicht nur von einem neuen Forschungsfeld und von einer neuen Kunst, sondern auch ganz konkret von einer „komparativen Anthropologie der Linien“ (S. 7). Eine komparative Anthropologie, die sich vornimmt, sowohl die Linienproduktion in verschiedenen Bereichen, als auch in verschiedenen Zeiten und Kulturen zu analysieren.

Im zweiten Buch *Marcher avec les dragons* (2013) zeigt sich deutlicher, wie sich Ingold Arbeiten in der Disziplin Anthropologie verorten. Das Buch versammelt Texte zur Beziehung zwischen Mensch und Natur, Mensch und Tier, Mensch und Handwerk, Mensch und kultureller Produktion. Wir haben es hier mit klassischen Themen der Anthropologie zu tun, von der ökologischen Anthropologie bis hin zur Erforschung der materiellen Kultur. In allen diesen klassischen Anwendungsbereichen kündigt Ingold sein Programm an, die Anthropologie zu erneuern, indem er sich das Ziel setzt, ausweglose Dichotomien der westlichen Denktradition zwischen Natur und Mensch, Materie und Geist, Objekt und Subjekt, Wachwelt und Traumwelt, Theorie und Empirie, Anthropologie und Ethnographie zu überwinden.

Kommen wir zuerst zu einer dieser Dichotomien: Die Unterscheidung zwischen „Anthropologie“ und „Ethnographie“ wird im 13. Kapitel unter dem Titel „Anthropologie ist *nicht* Ethnographie“ behandelt. Während die Ethnographie überwiegend als eine deskriptive Wissenschaft verstanden wird, versteht Ingold die Anthropologie als eine theoretisch und philosophisch ausgerichtete Wissenschaft, die mit einer komparativen Methode zu allgemeinen Erkenntnissen gelangen soll. Doch soll diese vergleichende Methode, so Ingold, nicht in Form „komparativer Verallgemeinerungen“ angewandt werden, sondern als „integrative Deskription“ (S. 314). Ingold sucht damit nach einer Überwindung der Dichotomie zwischen zwei Methoden, die von dem Neukantianer Wilhelm Windelband als ideographische und nomothetische Methode bezeichnet wurden (S. 308–309). Die nomothetische Methode zielt auf das Entwerfen von Theorien und allgemeinen Aussagen, die ideographische Methode geht vom Konkreten aus, welches durch Abstraktion nicht verloren gehen soll. Ingold schlägt deswegen eine Synthese vor: Er sucht nach einem Mittelweg, der nicht beim deskriptiven Erfassen des Konkreten stehen bleibt und weiterführend auch nach Verallgemeinerungen sucht. Diese sollen aber auf der Analyse des Konkreten basieren und durch eine „integrative Deskription“, die im Verschiedenen das Allgemeine hervorhebt, erreicht werden. Diese „integrative Deskription“ wird von Ingold in Anlehnung an den amerikanischen Ethnologen Alfred Louis Kroeber mit der Tätigkeit eines Landschaftsmalers verglichen (S. 311): Ein Landschaftsmaler bildet nicht alle Phänomene ab, die in der Landschaft zu sehen sind. Stattdessen werden mit einer „theoretischen Imagination“ und mit einer „integrativen Deskription“ je nach der eingenommenen „Perspektive“ einige Phänomene in die Form einer Landschaft gebracht. Dieses Malen einer Landschaft ist für Ingold ein dynamischer Prozess, der immer wieder von neuem aufgenommen werden kann (S. 312). Zugleich handelt es sich um einen Prozess, der nicht nur eine Landschaft *über* die Welt und den Menschen entwirft, sondern gleichzeitig eine Landschaft *mit* der Welt und *mit* den Menschen (S. 322), um damit den aktiven Teil des Anthropologen bei der Gestaltung der Welt, die er untersucht, zu betonen. Diese „integrative Deskription“ ist deswegen für Ingold nicht nur ein Forschungsansatz, sondern gleichzeitig auch eine Haltung zur Welt und zu den Mitmenschen – eine Haltung, die nicht auf Statisches, sondern auf Prozesse und auf die Entstehung von neuen Prozessen (von neuen Landschaftsbildern) ausgerichtet ist.

Im letzten Kapitel des Buches, „Mit den Drachen laufen“ („Marcher avec les dragons“), bezieht sich Ingold auf eine andere Dichotomie des abendländischen Denkens, die Dichotomie zwischen Wachwelt und Traumwelt. Sie soll überwunden werden, indem die Rolle der Phantasie und der Träume für die Wachwelt anders gedacht wird: Um offen für neue Prozesse und neue Denkformen zu bleiben, muss der Anthropologe in seiner „integrativen Deskription“ bereit sein, sich in verschiedene *Seinsformen* (*manières d'être*) zu begeben. Ingold spricht von einem „Querdenken“, „regards en biais“ (S. 324). Mit anderen Seinsformen sind nicht nur andere Kulturen gemeint, sondern auch andere Welten, welche die abendländische Kultur von der „realen Welt“ ausgegrenzt hat: die Welt der Träume und der Phantasien. Ingold hinterfragt hier die Trennung zwischen Wachwelt und Traumwelt, indem er zeigt, dass Träume und Imaginationen als „Motoren“ der realen Welt zu verstehen sind (S. 337f.). Die Trennlinie, die in der Moderne zwischen der realen Welt und der Welt der Imagination und der Träume gezogen wurde, soll von der Anthropologie aufgehoben werden.

Bei diesen ausgewählten Beispielen zeigt sich, dass die komparative Anthropologie nicht nur zum Ziel hat, verschiedene Seins- und Denkformen zu analysieren, sondern gleichzeitig auch die Weltauffassung und Denkweise der Moderne und ihre Aporien in Frage zu stellen, um andere Denkweisen zu ermöglichen. In *Une brève histoire des lignes* wird dieses Programm deutlich verfolgt: Der Leser erfährt, welche Linien in anderen Kulturen und Epochen entworfen werden und wie in der Moderne die Linie in allen Bereichen „gerade“ wurde. In einer kritischen Distanz zu dieser „geraden Linie“ der Moderne sucht Ingold in anderen Kulturen weitere Linien-Konzepte. Dabei umreißt er neue Wege, um die verschiedenen Seinsarten der Linien zu verstehen. Mit seiner Kritik an der Moderne scheint Ingold sich als Anhänger der Postmoderne zu bekennen und plädiert explizit am Ende des Buches für die Auseinandersetzung mit der Vielfalt, mit der Fragmentation und mit der Offenheit der Linien (S. 218 f.).

Dieses programmatische Plädoyer für die Erneuerung der Anthropologie und für die Überwindung der Aporien der Moderne wird begleitet von faszinierenden Analysen über die Linien. In seinem methodologischen Vorgehen erinnert Ingolds Anthropologie an die Ikonologie, so wie diese im Rahmen der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Aby Warburgs entworfen wurde. Statt von „integrativer Deskription“ wurde damals von einer „synthetischen Intuition“ gesprochen.² Und im Zuge der komparativen Analyse von Lebensformen der Vergangenheit oder von ‚fremden‘ Lebensformen wurde auch unsere Weltauffassung und ‚Zivilisation‘ unter die Lupe genommen und kritisiert.³

Die Bedenken, die Panofsky damals in Bezug auf die Ikonologie äußerte, könnte man heute auch den neuen „Linienwissenschaftlern“ und Anthropologen „der integrativen Deskription“ mit auf den Weg geben.⁴ Panofsky knüpfte an die Unterscheidung zwischen Ethnologie und Ethnographie an, um die Differenz zwischen Ikonologie und Ikonographie zu erklären: Während das Suffix „graphie“ etwas Deskriptives bezeichne, benenne das Suffix „logie“ etwas Interpretatorisches. Und er

pointierte: „Allerdings besteht zugegebenermaßen eine gewisse Gefahr, daß sich Ikonologie nicht wie Ethnologie zu Ethnographie, sondern wie Astrologie zu Astrographie verhalten wird“.⁵ Diese Gefahr dürfte von unveränderter Aktualität sein.

Ingolds Arbeiten lassen keinen Zweifel daran, dass er sein Metier gut kennt, zugleich sollen sie den Leser zu neuen Gedankengängen ermuntern. Diese ‚Offenheit‘ seines Werkes wird von Ingold programmatisch vertreten: Seine Texte enthalten für ihn offene Leitideen, die vom Leser eigenständig fortgeführt werden sollen (*Une brève histoire des lignes*, S. 170). Wir können deswegen gespannt bleiben, in welche Richtungen sich die Rezeption von Ingolds Anthropologie bewegen wird. Die beiden durch den Verlag *Zones Sensibles* veröffentlichten Übersetzungen werden dazu beitragen, Ingolds Anthropologie im französischen Sprachraum bekannt zu machen. Für die deutschsprachige Leserschaft liegen hingegen, außer einigen Artikeln, kaum Übersetzungen vor. Es bleibt zu hoffen, dass diesem Desiderat bald abgeholfen wird.

¹ Das Buch *Une brève histoire des lignes* ist eine Übersetzung von *Lines. A Brief History*, zuerst 2007 im *Routledge Verlag* veröffentlicht. Das zweite Buch, *Marcher avec les dragons*, versammelt verschiedene Aufsätze, die das erste Mal in dieser Zusammenstellung in Buchform erscheinen.

² Erwin Panofsky, „Ikonographie und Ikonologie“, in: Ekkehard Kaemmerling (Hg.), *Bildende Kunst als Zeichensystem*, Bd. 1: *Ikonographie und Ikonologie: Theorien, Entwicklung, Probleme*, Köln⁶: DuMont, 1994, S. 207–225, hier: S. 221.

³ Warburg, *Schlangenritual: ein Reisebericht*, Berlin: Wagenbach, 1988.

⁴ Panofsky, „Ikonographie und Ikonologie“, op. cit., hier: S. 214.

⁵ Ibid.

Carolin Behrmann, Matthias Bruhn
et Stefan Trinks (dir.)

*Intuition und Institution –
Kursbuch Horst Bredekamp*

Pierre Bonhomme



Berlin : Akademie
Verlag, 2012,
286 pages

Horst Bredekamp a marqué l'histoire de l'art germanophone, depuis les années 1970, par ses recherches à l'approche audacieuse renouvelant la réflexion sur la notion d'image, ainsi que par l'organisation et la charge de nombreux projets dans la recherche, l'enseignement et la programmation artistique et culturelle. Ce volume, publié en l'hommage de son 65^e anniversaire, présente des analyses à large spectre sur la recherche et son environnement social et sociétal, dans lesquelles les vingt-deux auteurs discernent la pertinence déterminante des réflexions et activités de H. Bredekamp. Dans un contexte d'émergence d'une histoire de l'art critique et interdisciplinaire, les enjeux de ces réflexions, présentés par les responsables de la publication dans un article introductif, « Netze, Kräfte, Tiere : Bilder für die Sozialität des Wissens » (p. 7-16), pourraient se résumer ainsi : d'une part, l'essor d'une culture internationale interconnectée et transdisciplinaire, ainsi que respectueuse de spécificités locales conçues comme garantes de la fraternité à l'échelle de la cité, de la République et du monde ; d'autre part, un accent particulier sur des articulations interdisciplinaires complexes et multidirectionnelles entre sciences humaines, sciences de l'image et sciences exactes. Ces enjeux sont examinés dans le passé, le présent ou le futur, et c'est dans cet ordre qu'on abordera les différentes contributions.

Un certain nombre d'articles porte sur l'histoire de personnalités et institutions scientifiques et culturelles des XIX^e et XX^e siècles. Ainsi dans « Mythos Humboldt » (p. 69-80), Heinz-Elmar Tenorth nuance la thèse de l'invention du modèle universitaire allemand à l'université de Humboldt, en rappelant que c'est davantage un mouvement national que berlinois qui a porté l'émergence des universités allemandes. Le mythe original de l'université de Humboldt est avant tout un mythe interne, un regard qu'elle porte sur elle-même, fondé sur l'autodescription, l'écriture de sa propre histoire et de son propre cheminement dans la modernité ; et au-delà de l'artificialité de la filiation, c'est la consécration de cette démarche dans la plupart des grandes universités, de la *Freie Universität Berlin* aux *High Schools* américaines, qui fait la modernité de la Humboldt autant que la spécificité d'approche de chacune. Gereon

Sievernich revient sur le rôle d'Alfred H. Barr dans la fondation du MoMA en 1929 (« Alfred H. Barr, Jr. : Held der Moderne im Zeitalter der Extreme », p. 149-176), puis sur l'aide qu'il apporta, assisté de ses proches et de son réseau professionnel, à la fuite d'artistes et intellectuels juifs d'Europe aux États-Unis pendant les années 1930 et 1940. Quant à Peter N. Miller (« *Forschungsinstitute Then and Now* », p. 113-119), il s'intéresse à l'histoire des instituts de recherche et à la redécouverte de l'unique ouvrage scientifique ambitieux jamais consacré au fonctionnement et au rôle desdits instituts : un épais double volume réédité en 1980 mais datant de 1930 et tombé dans l'oubli avec la chute de la République de Weimar¹.

On peut ensuite identifier un groupe de contributions portant sur l'état actuel de la culture, la recherche et l'enseignement : Hubert Burda se penche par exemple sur les enjeux scientifiques à l'ère du numérique et de la digitalisation (« Die digitale Wunderkammer », p. 103-108), alors que depuis la fin des années 1990 et la fondation de Google, véritable « Wunderkammer digitale », les algorithmes ont fait des programmeurs les commissaires d'exposition d'aujourd'hui. Bien conscient des risques et de la nécessité de s'en prémunir, l'auteur insiste néanmoins sur le potentiel de tels outils pour la recherche scientifique, grâce aux possibilités sans fin de sauvegarde et de mise en réseau des connaissances et des documents. Andreas Beyer s'intéresse plus particulièrement dans ce contexte, au rôle des bibliothèques et à leur nécessaire enracinement transnational, en prenant exemple sur le Centre Allemand d'Histoire de l'Art à Paris (« Vom Platz der Siege ins Künstlerhaus », p. 141-147). Hermann Parzinger insiste sous le titre « Sammlungen und die Dynamik des Denkens » (p. 19-37), sur la nécessaire interaction entre les collections, les musées et la recherche scientifique, qui s'enrichit et s'émancipe ainsi du strict cadre des universités. Les répercussions actives et actuelles de la recherche scientifique, politiques, économiques et sociétales, ne sont pas non plus délaissées : Claus Leggewie présente l'action du *Kulturwissenschaftliches Institut Essen* (« Von der sozialwissenschaftlichen Klimakultur zur interdisziplinären Transformationsforschung », p. 59-66), avec sa nouvelle aire de recherche, la « culture du climat » (*KlimaKultur*), réunissant sciences humaines et sciences naturelles. L'institut étudie le changement climatique et les moyens d'une transition vers une société de faible consommation ; installé au cœur de la modernité industrielle allemande, dans le *Ruhrgebiet*, il est en mesure de participer à la vie politique et économique locale, voire d'influer directement sur elle. De même pour la *Berlin-Brandenburgische Akademie*, récemment constituée, héritière de l'ancienne académie des sciences prussienne et de l'*Akademie der Wissenschaften* de Berlin, qui s'est brillamment engagée sur cette voie et représente le pari réussi, selon Christoph Marksches (« Akademie der Wissenschaften oder : Wissenschaft auf dem Marktplatz », p. 83-91), d'une implantation des sciences « sur la place du marché » : elle a su préserver son autonomie tout en intégrant et en prenant un rôle actif dans le tissu social et commercial.

Un dernier ensemble de contributions se préoccupe d'une projection future des institutions scientifiques et culturelles. Dans « Foundations for Humanities Research in 2020 » (p. 41-48), Peter Mack s'interroge sur ce que seront les instituts de recherche

en sciences humaines au passage de la prochaine décennie : face au manque d'un moyen de contrôle systématique des faits historiques – ceux-ci n'étant ni répétables, ni aisément simulables –, l'institut de recherche doit se donner les moyens de devenir ce difficile terrain de test. De plus, dans la mesure où dans dix à quinze ans tout document sera accessible, en tout point du globe ou presque, sous forme numérique, les séjours de recherche et les mouvements de personnes n'auront plus pour but de voir et consulter objets et documents, mais plutôt d'expérimenter des approches différentes ou d'apprendre de nouvelles techniques. Alessandro Nova (« Questionnaire », p. 253-262) prolonge cette réflexion sur les nouveaux modes d'accès et sur le rôle nouveau des fonds documentaires : le principal objet à repenser est à ses yeux la bibliothèque, sanctuaire de ce qui ne disparaîtra pas, le livre, mais prendra un caractère exceptionnel, lié à un contenu rare et fondamental et intégré à un ensemble de textes à la structure singulièrement prégnante. Dans son propre « Questionnaire » (p. 195-202), David Freedberg se concentre sur la nécessité du développement de la coopération intellectuelle et scientifique interdisciplinaire et internationale, qui devra préserver les distinctions et les spécificités propres aux différents domaines et disciplines, et s'accompagner d'une réaffirmation des distinctions régionales et locales ; il espère que l'hégémonie occidentale s'en verra encore plus affaiblie, ainsi que celle de l'anglais, au profit de la multiplicité des langues scientifiques internationales. Ces spéculations raisonnées occupent enfin Monika Grütters (« Wieviel Kreativität brauchen Gesellschaft und Wissenschaft ? », p. 227-233), qui voit dans Berlin et l'Allemagne, les précurseurs du rôle de la recherche scientifique et des lieux de savoir dans la société à venir : constituer une nouvelle agora, aussi bien locale – musée, université, bibliothèque – que virtuelle et universelle, dédiée aux communautés multiculturelles d'aujourd'hui.

Outre ces trois perspectives temporelles proposées par l'ouvrage, on peut encore mentionner deux articles, qui appréhendent la corrélation entre pensée rationnelle et perception sensorielle ou poétique au moyen d'anecdotes historiques intrigantes, tout en enjambant les frontières disciplinaires. Irving Lavin s'intéresse au sceau de l'*Institute for Advanced Study* fondé à Princeton en 1930, qui juxtapose de façon nouvelle l'allégorie de la Vérité, traditionnellement associée à l'université, et celle de la Beauté ; un troisième élément, l'arbre portant le fruit de la connaissance, s'impose comme la finalité de ce mariage d'idées (« Truth and Beauty at the Institute for Advanced Study », p. 205-224). Andrei Plesu livre quant à lui la version germanophone inédite d'un article écrit dans les années 1980, alors que la philosophie et les sciences exactes commençaient à s'appuyer sur les pratiques artistiques et leur histoire, et réciproquement. Il y remarque que quelques décennies auparavant, Carl Gustav Jung et son double discours sur l'art témoignaient déjà de l'importance de cette interaction, mais surtout de sa condamnation encore généralisée au sein de la communauté scientifique : on y trouvait, d'un côté, les écrits scientifiques publiés du médecin psychiatre, sceptiques en matière d'arts visuels et littéraires – ce que matérialisait un buste de Voltaire sis dans sa salle d'attente à Küsnacht –, de l'autre, sa correspondance épistolaire, où il admettait user de ces effrayantes capacités créatives

pour stimuler son inspiration, l'idée nouvelle s'imposant d'abord comme image (« Der Schatten von Jung und das Lächeln von Voltaire – Notizen über die künstlerische Erfahrung eines Psychiaters », p. 237-249).

Il ressort de cette publication une intéressante ambivalence, entre sa facture relativement classique et le fait qu'elle en appelle à de nouvelles approches, à la fois méthodiques, décloisonnées et intuitives, restituant le travail conjoint des sciences humaines et des sciences exactes pour être à même de surprendre et de mettre au jour de nouveaux savoirs, domaines et disciplines. Ce volume est d'ailleurs conforme à ses propres aspirations, en tant que produit scientifique méthodique et rigoureux, mais aussi collaboratif, transdisciplinaire, souple dans sa démarche et conscient de sa part de spontanéité. S'il propose une réflexion sur la communauté scientifique internationale plutôt que spécifiquement franco-allemande, il appelle aussi à une internationalité respectueuse des démarches et enjeux locaux, moins normative, et multidirectionnelle plutôt que centrée sur l'Europe, les États-Unis et la langue anglaise ; en l'espèce, la coopération scientifique franco-allemande, en langues française comme allemande, a déjà acquis une place, notamment grâce aux nombreuses organisations transnationales existantes, qu'il importe désormais d'approfondir et de promouvoir encore davantage.

¹ Ludolph Brauer, Albrecht Mendelssohn Bartholdy et Adolf Meyer (dir.), *Forschungsinstitute. Ihre Geschichte, Organisation und Ziele*, 2 vol., Hambourg : Hartung, 1930, reprint Vaduz : Topos, 1980. L'ouvrage interpelle par sa pertinence contemporaine : les instituts y sont perçus comme des appuis désolidarisés de l'enseignement, offrant aux jeunes chercheurs un terrain d'action et une ouverture disciplinaire sur le long terme.

Arianna Sforzini

Michel Foucault. Une pensée du corps

Ann-Cathrin Drews



Paris: Presses
Universitaires de
France, 2014,
153 Seiten

Angesichts der Vielzahl von Körpern im Werk Michel Foucaults ist es erstaunlich, dass erst jetzt eine eigenständige Publikation zu diesem Thema vorliegt. Andere, Foucaults Werk bestimmende Schlüsselbegriffe wie das Archiv, die Genealogie oder die Macht sind – auch im Verhältnis zum Körper – ausführlich diskutiert worden.¹ Arianna Sforzini richtet ihren Blick nun auf den Körper selber als einen „roten Faden“² im Denken Foucaults und räumt dabei auch Foucaults Thematisierung der „Ästhetik der Existenz“ in den 1980er Jahren einen gewichtigen Stellenwert ein. Neben bekannteren Verweisen in *Die Geburt der Klinik* (1963) oder *Überwachen und Strafen* (1975) identifiziert Sforzini relevante Passagen in Vorlesungen wie *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung* (1978/79) und bezieht sich auf noch unveröffentlichtes Material oder auf erst kürzlich französisch erschienene, bzw. ins Deutsche übersetzte Vorlesungen.³

Sforzinis Betrachtungen setzen mit „L’observation des corps“ („Die Beobachtung der Körper“, S. 11–37) bereits bei den archäologischen Schriften der 1960er Jahre ein. Somit kann sie bisher wenig beachtete Verbindungen zwischen *Die Geburt der Klinik* (1963) und der Entstehung der Humanwissenschaften in *Die Ordnung der Dinge* (1966) hervorheben (S. 19–27). Es ist genau diese epistemologische Rolle des Körpers, auf die auch Foucaults Vorlesungen *Macht der Psychiatrie* (1973–1974) rekurrieren werden, z. B. im Rahmen der Erläuterungen zu der Frage, wie Jean-Martin Charcot die Hysterie *qua* körperlicher Diagnose im medizinischen Wissen zu qualifizieren suchte („La recherche d’un corps de la folie“, S. 27 ff.).

Ausgehend von *Überwachen und Strafen* (1975) zeigt Sforzini Übergänge und Verflechtungen souveräner, disziplinärer und normativer Machtformen, wie Foucault diese ab 1975 anhand des „gemarterten“, „exponierten“, „gelehrigen“ und schließlich ab 1976 des „sexuellen“ Körpers zunehmend kennzeichnete („Le gouvernement des corps“, S. 39–74). Die Bio-Macht, die das Leben normiert und dabei zusammen mit den Formen der Gouvernamentalität auch den ‚Körper‘ der Bevölkerung als Korrelat konstituiert, steht den antiken Techniken des Selbst, die Foucault seit den 1980er Jahren betrachtet hat, auf eigentümliche Weise gegenüber: So ist die „Genealogie des Begehrensmenschen“ der 1980er Jahre nach Sforzini nicht „in Übereinstimmung zu bringen“ (*superposable*) mit den Studien im ersten Band der *Histoire de la Sexualité* (*Sexualität und Wahrheit: Wille zum Wissen*, 1976; S. 76). Tatsächlich

hat Foucault deren zweiten und dritten Band, in denen die klassische und römische Antike betrachtet wird, erst 1984 veröffentlicht.⁴ Sforzini's Kapitel „L'épreuve de son corps“ („Die Erprobung des eigenen Körpers“; S. 75–107) erläutert mit Blick auf diese ‚Lücke‘ die vielschichtigen Forschungen Foucaults ab den späten 1970er Jahren.⁵ Dabei zeigt sie ebenso die Verbindungen auf, mit deren Hilfe Foucaults antike Techniken des Selbst auch als Teil der 1976 angekündigten Problematisierung der „Geschichte der Körper“ und der Frage, „wie man das Materiellste und Lebendigste an ihnen [den Körpern] eingesetzt und besetzt hat“⁶, verstanden werden können. Denn Foucaults Weg in die Antike führt in dem ursprünglich als zweiten Band der Geschichte von *Sexualität und Wahrheit* angelegten *Le corps et le chair* zunächst zu den Bezügen von Subjekt und Begehren in der langen Zeitspanne zwischen dem 10. und 18. Jahrhundert (S. 107) und insbesondere in das 16. Jahrhundert nach dem Konzil von Trient.⁷ Er konzentriert sich dabei auf die Frage, wie das Begehren in das „Körperfleisch“ (*corps-chair*) eingeschrieben und systematisch als „heimliches“, in der Beichtpraxis zu Berichtendes konstituiert wird.

Foucault hat dieses Manuskript teilweise zerstört.⁸ Dies zeigt Sforzini, dass er eine ausgreifendere Thematisierung von der klassischen Antike bis zu den ersten christlichen Jahrhunderten für notwendig erachtet habe (S. 107), wie er sie dann in den folgenden Jahren mit den Untersuchungen zur Antike vorlegte.⁹ Deutlich wird unter anderem, dass die antike „Wahrheitspraxis“ (S. 95) die Beziehung des Subjekts zur Wahrheit nicht nach einem essentiellen ‚Gesetz‘ herstellte. So lässt sich anhand der Techniken der „Assimilation der *logoi*“ im Rahmen der „Ästhetik der Existenz“ eine andere Verbindung zwischen Subjekt, Körper und Wahrheit aufzeigen als in Foucaults vorherigen Schriften und als in den von ihm bis dahin betrachteten Techniken der christlichen Pastoralmacht. Das Einüben gewisser Leitsätze, die durch Praktiken der Askese in den Körper übergangen, etablierte nach Foucault ein Selbstverhältnis, welches eine automatische Handlungsreaktion auf bestimmte Situationen bedingt (S. 95) und durchaus kontingenten Charakter hat.¹⁰ Der Körper gilt hier als Grundlage eines „rationalen Handlungsprinzips“¹¹ und konstituiert für Foucault eine „anti-cartesische Subjektivität“ (S. 76).¹²

In Hinblick auf die Sexualität als Identitätsbezug und Wahrheitskorrelat des Subjekts ist die Verschiebung aufschlussreich, die sich am Verhältnis des Subjekts zum Körper bzw. an dessen sukzessiven Medizinisierung bereits in der Einrichtung des hellenistisch-römischen Selbstverhältnisses gegenüber dem der klassischen Antike zeigt, wie Foucault es in *Hermeneutik des Subjekts* markierte: Die Sorge um sich wird elitärer und löst sich aus dem ehemals pädagogischen und politischen Kontext. Die Konzentration auf das Selbst als *einzigem* Zweck der Sorge bringt eine ständige, skeptische Selbstprüfung hervor, deren Ziel zunehmend die Purifizierung ist (S. 85ff.). Hier kündigen sich für Foucault bereits die christliche Beichtkultur und das als ‚modern‘ gedeutete Verhältnis zwischen Subjekt und Wahrheit an, das – wie oben dargestellt – 1976 Ausgangspunkt von Foucaults Untersuchungen zum Selbstverhältnis gewesen war und in dem noch unveröffentlichten Manuskript zum vierten Band, *Aveux de la chair*, im weiteren historischen Bezug zur Spätantike Augustinus' und Cassians diskutiert wird.¹³

Neben den vielschichtigen Bezügen zwischen Historizität und Körpern liegt eine besondere Pointe in Sforzinis Band darin, dass sie die immanenten Körperlichkeiten betont, die Foucault den diversen historischen Körpern zugeschrieben habe. Der bekannten Kritik Judith Butlers an einer nicht kulturell bedingten ‚Materialität‘ des Körpers¹⁴ stellt Sforzini die Zuspitzung gegenüber, Foucault bediene sich eines Spinozismus (S. 152), im Rahmen dessen die Ermächtigungsmöglichkeiten der foucaultschen Körper gerade *nicht* als essentialistische Rückkehr, sondern als ebenfalls *historische* charakterisiert werden können, „grimassenschneidend“ (S. 9) gegenüber einer „eindeutigen“ Wahrheit (S. 152). Besonders im letzten Kapitel „Les batailles des corps“ („Die Kämpfe der Körper“) schimmert Sforzinis eigene Position durch die konsequente Zusammenstellung des Foucault-Materials hindurch, wenn sie die historisch wie kulturell angelegten Widerstände mit den wohl prägnantesten Beispielen Foucaults diskutiert: dem utopischen Körper, den Hysterikerinnen, den Besessenen und den Kynikern, die von Foucault vor allem in den letzten Vorlesungen *Mut zur Wahrheit* (1983–1984)¹⁵ betrachtet wurden.

Die Autorin verweist an einzelnen Stellen – der Kürze ihres Bandes angemessen – auf Foucault prägende Autoren wie Maurice-Merleau Ponty, Friedrich Nietzsche oder Martin Heidegger (angesichts des Themas hätte hier eine Referenz auf Gilles Deleuze ergänzt werden können). Die klare Gliederung dieser dichten und vergleichsweise kurzen Publikation ermöglicht neuen Foucault-Lesern einen besonders guten Einblick in die Entwicklung seines „Denken des Körpers“. Für den kenntnisreichen Leser dürften – über die umsichtige Zusammenstellung der Foucault-Passagen hinaus – die Hinweise auf jüngere französische Publikationen sowie auf bisher unveröffentlichtes Material besonders wertvoll sein.

¹ Vgl. z. B.: Petra Gehring, *Foucault – Die Philosophie im Archiv*, Frankfurt 2004; Martin Saar, *Genealogie als Kritik: Geschichte und Theorie des Subjekts bei Nietzsche und Foucault*, Frankfurt a. M. 2007; Philippe Chevallier, *Michel Foucault. Le pouvoir et la bataille*, Paris 2014.

² Diese Beschreibung findet sich auf dem rückwärtigen Klappentext ihres Buches.

³ Z. B.: Michel Foucault, *La Société punitive. Cours au Collège de France, 1972–1973*, hg. von B. Harcourt, unter der Leitung von F. Ewald und A. Fontana, Paris 2013; dt.: Michel Foucault, *Die Strafgesellschaft, Vorlesungen am Collège de France, 1972–1973*, übers. von Andrea Hemminger, Frankfurt a. M. 2015.

⁴ Sie wurden im Mai und Juni 1984 als *Histoire de la sexualité: L’Usage des plaisirs* und *Histoire de la sexualité: La Souci de soi* veröffentlicht [dt.: *Sexualität und Wahrheit 2: Gebrauch der Lüste* sowie *Sexualität und Wahrheit 3: Sorge um sich*]. Vgl. Daniel Defert, „Zeittafel“, in Michel Foucault, *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. 1: 1954–1969, hg. von Daniel Defert und François Ewald, übers. von Michael Bischoff u. a., Frankfurt a. M. 2002, S. 15–105, hier: S. 103f.

⁵ Ihre aufschlussreichen Untertitel in diesem Kapitel sind u. a.: „L’assimilation des *logoi*. Corps de la vérité“, „Confession. Luxure. Délectation. Le corps-chair“, „Chair et concupiscence. Le corps chaste“.

⁶ Vgl. Foucault, *Sexualität und Wahrheit 1: Der Wille zum Wissen [Histoire de la sexualité 1: Volonté de savoir, 1976]*, übers. von Ulrich Raulff, und Walter Seitter, Frankfurt a. M. 1983, S. 146.

⁷ Daniel Defert datiert die Arbeit an diesem frühen zweiten Band auf 1978. Vgl. Defert, „Zeittafel“, op. cit., S. 84. Zur inhaltlichen Ausrichtung von *Le Corps et le chair* verweist Sforzini auf Michel Foucault, „Das Spiel des Michel Foucault“ [1977], in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, op. cit., Bd. 3: 1976–1979, Nr. 206, S. 391–429. Hier spricht Foucault von sechs Bänden und benennt für den zweiten Band den Untersuchungszeitraum vom 10. bis 13. Jh., vgl. *ibid.*: S. 417.

⁸ Sforzini weist darauf hin, dass sich Fragmente dieser Auseinandersetzung in den Vorlesungen *Die Anormalen* (1974–1975) als eine „große Analyse des Fleisches“ finden (Vorlesungen vom 19.2. und

26.2.1975), welche im psychiatrischen Diskurs das Verhältnis von Sexualität und Anormalität strukturierte; sowie in „Sexualität und Macht“ [1978], in Foucault, *Dits et Ecrits. Schriften*, op. cit., Bd. 2: 1970–1976, Nr. 233, S. 695–718. Für eine detaillierte Rekonstruktion des Manuskripts verweist sie auf Philippe Chevallier, *Michel Foucault et le christianisme*, Lyon 2011, bes. S. 149–50.

⁹ Systematischer Anfang sind die Vorlesungen *Subjektivität und Wahrheit* (1980–1981), in denen die klassische wie römische Antike betrachtet wird.

¹⁰ „Les logoi [...] doivent être assimilés pour se traduire en principes d’activité inscrits dans le corps.“ Sforzini, *La pensée du corps*, op. cit., S. 95; dt.: „Die logoi [...] müssen assimiliert werden, damit sie in Prinzipien der Aktivität zur Geltung kommen, die in den Körper eingeschrieben sind.“ [Übersetzung Ann-Cathrin Drews]. Leitend in der „Selbstkonstitution“, die Übungen des Körpers wie der Seele umfasst, sind Moralvorstellungen, die eine gewisse Kontingenz (da Situationsbezogenheit, Sforzini, S. 80f.), aufweisen und nach der persönlichen Einschätzung eingesetzt wurden. Foucault skizziert den Körpereinsatz im Rahmen dieser Übungen in der griechischen und der hellenistisch-römischen Antike und im Hinblick auf das Verständnis von Wahrheit als *kairos* in Abgrenzung zur *doxa*.

¹¹ Michel Foucault, „Über sich selbst schreiben“ [„L’écriture de soi“, 1983], in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, op. cit., Bd. 4: 1980–1988, Nr. 329, S. 503–521, hier: S. 511; entsprechend Sforzini: „[L]a diététique n’est pas, du moins dans l’Antiquité classique, une thérapeutique: elle ne vise pas la définition et l’élimination des formes pathologiques du comportement (sexuel en particulier), mais l’intégration de l’existence corporelle dans une pratique rationnelle, utile, librement choisie.“ Sforzini, S. 78; dt.: „die Diätetik ist nicht, jedenfalls in der klassischen Antike, eine Therapie: Sie strebt nicht nach der Definition und Elimination der pathologischen Formen des (insbesondere sexuellen) Verhaltens, sondern nach Integration der körperlichen Existenz in eine rationale, nützliche und frei gewählte Praxis.“ [Übers. A.-C. D.].

¹² „Une subjectivité anticartésienne se construit, pour laquelle il n’y a de rapport à soi que par la médiation d’un corps.“ Sforzini, S. 76; dt.: „Eine anticartesianische Subjektivität konstruiert sich, für welche das Selbstverhältnis nur über die Vermittlung eines Körpers existiert.“ [Übers. A.-C. D.].

¹³ Defert bezeichnet dieses Manuskript *Aveux de la chair* als „neues Thema für den zweiten Band“ der Bände zu *Sexualität und Wahrheit*. Gemeinhin wird auf dieses heute als vierten Band verwiesen, an dem Foucault bis zu seinem Tod arbeitete. Vgl. Defert, „Zeittafel“, op. cit., S. 89 und S. 103. Arianna Sforzini (S. 107) verweist auf zwei bereits veröffentlichte Texte, die Themen aus *Aveux de la chair* behandeln: „Sexualität und Einsamkeit“ (*Dits et Ecrits*, op. cit., Bd. 4: 1980–1988, Nr. 295, S. 207–219) und „Der Kampf um die Keuschheit“ (ibid., Nr. 312, S. 353–368). Foucault selbst bezeichnet die *Aveux* hier noch als Teil des ‚dritten‘ Bandes der Geschichte der Sexualität (ibid., S. 353). Erklärung hierfür mag sein, dass der heutige zweite Teil, *Usage des plaisirs*, erst 1983 in zwei Bände aufgeteilt worden war. Vgl. Defert, „Zeittafel“, op. cit., S. 102.

¹⁴ Vgl. z. B. Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter* [1990], aus dem Amerik. übers. von Katharina Menke, Frankfurt a. M. 1991 sowie: Eadem., *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts* [1993], aus dem Amerik. von Katrin Wördemann, Frankfurt a. M. 1997.

¹⁵ Michel Foucault, *Courage de la Vérité. Cours au Collège de France, 1983–1984* [Mut zur Wahrheit, Vorlesungen am Collège de France, 1983–1984], übers. von Jürgen Schröder, Frankfurt a. M. 2010.

Dietrich Boschung et Julian Jachmann (dir.) *Diagrammatik der Architektur*

Olivier Perrier



Munich : Wilhelm
Fink Verlag, 2013,
416 pages

C'est en France que l'intérêt pour les diagrammes et la diagrammatique a trouvé son impulsion première, plus particulièrement dans les développements apportés par Gilles Deleuze et ses successeurs à la notion de diagramme élaborée par Michel Foucault à propos du *panopticon* dessiné par Jeremy Bentham en 1791¹. Si l'émergence du concept de diagramme rend compte de procédés spatiaux, voire architecturaux, articulés à un discours, c'est avant tout l'histoire des sciences, la philosophie et la pensée de l'art qui en ont tiré parti. En effet, si l'architecte américain Peter Eisenman pratiquait une diagrammatique à la fois active et réflexive, c'est en recours direct à sa résurgence dans le champ philosophique.

Aussi, ce n'est qu'à travers ce retour de la philosophie sur une technique culturelle interdisciplinaire que la recherche et la production architecturale en retrouva l'usage. Un usage critique récent, dont l'étude, encore émergente en France², a déjà fait l'objet d'une anthologie avec la publication de *The Diagrams of Architecture* par Mark Garcia en 2010³, et qui trouve un riche développement dans le cadre du colloque *Diagrammatik der Architektur*, tenu à l'université de Cologne en 2011 au sein du Collège international *Morphomata : Genese, Dynamik und Medialität kultureller Figurationen*. À leur tour, les contributions de ce colloque empruntent le chemin accompli ces dernières années par la production intense d'une réflexion académique plus générale sur la notion d'image dans les *Bildwissenschaften*. C'est donc sous leur contrôle et leur triple ancrage dans les sciences de l'art, des médias et des techniques que la publication éponyme, *Diagrammatik der Architektur*, lance le défi de la constitution d'un champ propre à la diagrammatique en architecture.

Malgré l'intrication étroite de chacun des thèmes développés, on peut répartir les contributions en trois catégories. Tandis que les cinq premiers auteurs se concentrent sur les échanges entre médialité et morphogenèse, pour les six suivants, c'est le thème de la temporalité qui joue un rôle particulier. Les quatre derniers auteurs s'intéressent quant à eux à la diagrammatique à travers des projets pratiques tirés de la pédagogie de l'architecture, de la construction de modèles et/ou de maquettes historiques, de systèmes d'information géographique, ainsi que d'un état empirique et quantitatif, diagrammatique à son tour, des concepts de diagrammes issus de champs voisins de l'architecture.

Dans la première catégorie, l'art des fortifications et la planification des camps et des villes qui leur sont associées permettent d'introduire directement au thème du colloque. Les auteurs s'appuient ici en particulier sur les représentations diagrammatiques des tracés de la balistique utilisées par Léonard de Vinci et Michel-Ange d'une part, et les procédés de classification spatiale orthogonaux de Simon Stevin d'autre part. Christof Baier (p. 18-43) et Sebastian Fitzner (p. 44-67) reprennent à cette occasion les conceptions du diagramme de Wolfgang Schäffner et de Steffen Bogen, mais constatent aussi l'opérativité des formes en tant que *morphom* ou *topoi* visuels dans l'histoire des disciplines. Monika Melters (p. 68-92) replace ces conceptions dans le champ sémantique du *disegno*, et retrouve ainsi des parallèles avec le traitement de la médialité dans les temps modernes. De fécondes analogies sont aussi à mettre au compte de Gert Hasenhütl (p. 93-127). Il se concentre sur la pratique pédagogique de l'architecte Friedrich Kiesler. C'est en réunissant dans ses diagrammes la biologie, la théorie de l'évolution, l'économie, la sociologie et la psychologie que Kiesler produisit sa conception holistique de l'architecture et du design, qu'il nomma *corréalisme* ou encore biotechnique. Oliver Schürer (p. 128-148) analyse de son côté les maquettes en suspension de Antoni Gaudí, utilisées comme des diagrammes à trois dimensions pour l'étude des propriétés structurelles directement impliquées dans le processus itératif de la conception et de la mise en forme de l'église de la Colonie Güell.

Au cœur de la seconde partie, sont à l'étude les propositions de l'architecte américain Peter Eisenman, qui, partant de l'effort de René Thom, Gilles Deleuze et Jacques Derrida, pense l'architecture à partir du mouvement comme événement. Carolin Höfler (p. 149-170) retrace les relations entre les innovations de la théorie du dessin des années 1950 et 1960 et les conceptions de Frank O. Gehry et Peter Eisenman. Elle montre par ailleurs qu'à la diagrammatique, alors reconnue comme un instrument de recherche, D'Arcy Wentworth Thompson donnait pour base les sciences de la nature. Dans une même perspective d'examen des relations de la diagrammatique à d'autres champs, l'argumentation d'Inge Hinterwaldner (p. 171-195) prend la dichotomie fond/figure pour objet de réflexion. Tout en s'appuyant sur les catégories herméneutiques du philosophe Günter Figal, elle établit une relation entre les représentations de Peter Eisenman et celle du physiologiste Étienne-Jules Marey. Ce dernier utilisait des canaux à vent pour ses expériences comme procédés de captation et de notation permettant de tracer un champ dans lequel se produit l'inscription d'un événement comme trace. Lilian Haberer (p. 196-228) réussit quant à elle à relier les concepts de diagrammes *eisenmaniens* avec les œuvres de Zaha Hadid, Bernard Tschumi, et Thom Mayne dans le sens de l'indexicalité, de la performativité et de la séquentialité, en rendant fécondes les précisions de la philosophe Petra Gehring qui, relevant les conceptions de diagrammes de Michel Foucault et Michel Serres à travers la caractéristique d'une simultanéité du lieu et du procédé, pense le diagramme « comme portrait de structures et de relations non généralisable, singulier et mimétique ». Sonja Hnilica (p. 229-250), effectue un zoom arrière, qui replace les concepts du performatif de Peter Eisenman et de Robert E. Somol dans le contexte du diagramme moderne,

entendu comme autorité technique et scientifique. Ceci lui permet de différencier plusieurs périodes historiques et de constater que si l'emploi du diagramme comme construction de légitimation est encore en usage dans les années 1990, c'est de manière ironique. Ce sont également les modèles historiographiques à l'œuvre chez Karl Friedrich Schinkel et Heinrich von Geymüller qui intéressent Karsten Heck (p. 251-285). Chacun d'eux tenta une mise en image et en architecture de sa propre vision de l'histoire de l'architecture, pour l'un à travers la composition de peinture lisible de façon diagrammatique, pour l'autre sous la forme d'une visualisation stratigraphique de l'histoire des styles. Enfin c'est l'échange immédiat entre structure héraldique et architecture qu'étudie Kilian Heck (p. 286-307), particulièrement au Glauburghof et à l'église Saint-Léonard à Francfort-sur-le-Main ainsi qu'à l'église Sainte-Marie à Büdingen.

La troisième partie de l'ouvrage est dédiée à l'opérativité de la diagrammatique dans la pratique. L'informaticien Gerhard Dirmoser (p. 308-326) propose un synoptique des concepts de diagrammes en architecture. Ce dernier prend alors la forme d'un réseau diagrammatique qui permet de problématiser la relation entre diagramme et graphe tout en appelant à la constitution d'une *graphématique* spécialisée. La visualisation des étapes historiques de construction de la cathédrale de Cologne permet à Dominik Lengyel et Catherine Toulouse (p. 327-352) de faire émerger un schéma abstrait qu'ils décrivent comme diagrammatique et qu'ils utilisent afin de mettre en évidence les différents degrés de scientificité de chaque représentation. Par une sorte de *réduction en art*, la diagrammatique joue également un rôle opérationnel dans l'enseignement de l'architecture. C'est ce que démontre l'architecte Sigrun Prah (p. 353-368) par la présentation de projets d'étudiants qui développent leurs capacités d'analyse à travers la modélisation créative de situations urbaines, relevant notamment de l'excitation de *chain reactions*.

Enfin, le dernier article rend compte du contexte de la création de l'atlas stratigraphique de Cologne, un système d'information géographique (SIG) spécialisé dans l'histoire architecturale de la ville. Julian Jachmann et Alexander Kobe (p. 369-395) proposent de reprendre la terminologie de la philosophe Sybille Krämer pour interpréter l'utilisation des SIG comme image opératoire. Les avantages spécifiques de ce médium y sont aussi comparés avec les reconstructions tridimensionnelles à travers un recours aux catégories de déduction, d'induction et d'abduction reprises à Charles Sanders Peirce.

Malgré l'interdisciplinarité soulignée par les organisateurs du colloque – théorie des médias, théorie de l'image, informatique et « sciences » du projet architectural –, c'est bien la théorie de l'image et la période qui va des temps modernes à la postmodernité qui prédominent ici. On peut dès lors regretter l'absence de l'examen d'une autre époque faste, âge d'or de la diagrammatique de l'architecture : le Moyen Âge. C'est sans aucun doute cette lacune que tente de combler Steffen Siegel dans son compte rendu du colloque en partant justement de Villard de Honnecourt pour resituer la diagrammatique dans le champ architectural⁴. À ce titre, les dernières études de la publication suisse, *Diagramm und Text. Diagrammatische Strukturen und die*

*Dynamisierung von Wissen und Erfahrung*⁵, portant sur la diagrammatique en histoire, littérature et philosophie médiévale permettent une relecture d'*Architecture gothique et pensée scholastique* d'Erwin Panofsky, un des textes dont la critique a eu, à son tour, un effet fondateur sur la théorie des images. C'est aussi en radicalisant les hypothèses panofskyennes et par une vérification photogrammétrique que Patrizio Ceccarini est récemment parvenu à donner sa pleine expression à la diagrammatique à l'œuvre au cœur des géométries gothiques⁶ de la basilique de Saint-Denis.

¹ Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris : Gallimard, 1975, p. 207.

² Voir notamment les articles d'Alexis Meier, ainsi que sa thèse de doctorat : *Destins de trace : pensée et formes de l'architecture « conceptuelle » chez Peter Eisenman*, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, 2008.

³ Mark Garcia (éd.), *The Diagrams of Architecture*, Chichester : Wiley, 2010.

⁴ Steffen Siegel, „Diagrammatik der Architektur. Universität zu Köln, 27.-29.1.2011“, *Kunstchronik* 64/5, 2011, p. 234-238.

⁵ Eckart Conrad Lutz, Vera Jerjen et Christine Putzo (dir.), *Diagramm und Text. Diagrammatische Strukturen und die Dynamisierung von Wissen und Erfahrung*, Überstorfer Colloquium 2012, Wiesbaden : Reichert Verlag, 2014.

⁶ Patrizio Ceccarini, *Théologie, sciences et architecture au XIII^e siècle à Saint-Denis Morphogenèse et modélisation de la basilique de Saint-Denis*, tomes I et II, Paris : L'Harmattan, 2013.

Thierry-Maxime Lorient (Hg.)

Jean Paul Gaultier

Gitta Ho



Ausst.-Kat., Paris,
Galeries nationales du
Grand Palais, Paris:
Grand Palais, 2015,
288 Seiten

„Ich will keine Begräbnisausstellung! Ich lebe noch! Ich kreierte Kleider, damit sie getragen werden und nicht, um sie auszustellen, sonst wirken sie wie tot...“ (S. 21).

Schnell wird klar, dass der Modedesigner Jean Paul Gaultier dem Projekt einer Museumsausstellung mit einiger Skepsis begegnete.¹ Sein Unbehagen blieb nicht ungehört: Der Ruf nach einer lebendig und populär gestalteten Inszenierung seiner Kreationen wurde zum Motto einer Ausstellung, die von April bis August 2015 im Grand Palais in Paris gezeigt wurde. Dabei zeugte schon der Parcours der als Wanderausstellung organisierten Schau von einem breiten Publikum: Bereits seit 2011 tourte die Ausstellung durch verschiedene Länder und Kontinente. Konzipiert wurde sie an ihrem ersten Präsentationsort, dem *Musée des beaux-arts* in Montréal.² Neun weitere Stationen u. a. in Madrid, London und Melbourne folgten, an denen das Ausstellungskonzept jeweils weiterentwickelt wurde. Von September 2015 bis Februar 2016 war die Schau in München zu sehen.

Im Grand Palais gelangte die Ausstellung schließlich an den Ort zurück, an dem alles begann. Nur einige Schritte von den Präsentationsräumen entfernt hielt Jean Paul Gaultier knapp vierzig Jahre zuvor, im Jahr 1976, seine erste eigene Modenschau ab.³ Beginn der Ausstellungsrundgang im ersten Saal noch ganz im Sinne einer chronologisch gestalteten Retrospektive – wo den Besucher u. a. Jean Paul Gaultiers Teddybär *Nana* erwartete, den er bereits im Kindesalter mit konisch zugespitzten Brüsten (die später in Madonnas berühmtem *Blond Ambition World Tour*-Korsett wieder auftauchen) aufpolsterte – wurde dieser Pfad bald verlassen. Alle weiteren Säle stellten nach Schlagworten geordnete Themenfelder aus dem Schaffen des Modemachers vor, wobei diese gemäß Jean Paul Gaultiers Appell, seine Kreationen so lebendig wie möglich zu gestalten, präsentiert wurden. Vor allem durch den kreativen Einsatz von Ausstellungstechnik wurde dabei versucht, die Ausstellung zu dem zu machen, was der Modedesigner in ihr sah: „Meine größte Modenschau“ (S. 12).

Am bildhaftesten wurde dem im Saal *Punk Cancan* entsprochen, wo technisch aufwendig eine Laufstegsituation nachgebildet war, bei der auf einem Laufband befestigte Modepuppen die Kreationen Gaultiers an den Besuchern vorbeiziehen

ließen. Sehr viel gelungener als z. B. in der 2012/2013 im Pariser *Musée d'Orsay* organisierten Ausstellung *L'Impressionisme et la Mode*, die (mit Gemälden anstatt Kleidern) in einem ihrer Ausstellungssäle ebenfalls eine Modenschau-situation nachstellte, wurde den Besuchern des Grand Palais der Eindruck vermittelt, zum Zuschauer eines Défilés zu werden. Flankiert wurde Gaultiers Laufsteg von Entwürfen, in denen der Designer Einflüsse der Londoner Punkbewegung aufarbeitete. Exemplarisch zeigten sie, wie eine explizit nonkonformistische Subkultur Inspirationsquelle für Kreationen sein konnte, die im Kontext einer Ausstellung auf ganzer Linie populär präsentiert wurden.

Wirkten die anonymen Gesichter der Modepuppen auf dem imaginären Laufsteg nur wenig lebendig, änderte sich dies im angrenzenden Saal. Unter dem Schlagwort *L'Odyssee* wurden dem Besucher hier zahlreiche Variationen von Jean Paul Gaultiers wohl bekanntestem Kleidungsstück, dem blau-weiß gestreiften Seemannspulli, vorgeführt. Zum langen Abendkleid erweitert oder zum knappen T-Shirt verkürzt, präsentierten ihn Puppen, auf deren leere Köpfe gefilmte Gesichter projiziert wurden und sie so auf bizarre Weise ein Stück weit aus der Anonymität heraushoben. Die projizierten Gesichtszüge stammten von bekannten Models, doch hatte sich auch Jean Paul Gaultier selbst unter die künstlich animierten Gestalten gemischt. Auch im Medium der Sprache – die Projektion war vertont – wandte sich sein artifizielles Alter Ego direkt an den Ausstellungsbesucher und verringerte die Distanz von Beschauer und Beschautem.

Versuchte die Ausstellung also auf verschiedenen Wegen, statische Präsentationsformen aufzubrechen, schlägt der Ausstellungskatalog einen anderen Weg ein, um einen Zugang zur Mode von Jean Paul Gaultier zu schaffen. Der unter der Direktion von Thierry-Maxime Loriot, dem Kurator der Ausstellung, entstandene Band erschien zur Pariser Station der Schau und stellt die Modefotografie in den Vordergrund. Bekannte Fotografen wie Mario Testino, Peter Lindbergh, Ellen von Unwerth, Richard Avedon und Cindy Sherman setzen die Entwürfe Jean Paul Gaultiers in Szene, die von (ebenso bekannten) Models wie Kate Moss, Linda Evangelista, Helena Christensen und Laetitia Casta getragen wurden. Die Fotografen rücken Gaultiers Kreationen in ihr jeweils eigenes Licht. So betont beispielsweise David LaChapelle – der auch zu jenen Prominenten zählt, die im Katalog in längeren Zitaten über ihr persönliches Verhältnis zu Gaultier berichten – in seinen Fotografien das überbordend-glamouröse Element der Kleider des Designers, das er humorvoll und auf dem Grenzgebiet zum Kitsch inszeniert (u. a. S. 142: David LaChapelle, *Cher and pretty Pony*, 1996).

Nur einige der Aufnahmen, die im Ausstellungskatalog abgebildet sind, waren tatsächlich im Grand Palais zu sehen: Nicht als illustrierender Katalog der Exponate versteht sich der Band, sondern als eigenständige Interpretation der verschiedenen Themenfelder, die aus der Ausstellung übernommen wurden und dort den einzelnen Sälen zugeordnet waren. Der einzige längere, von Thierry-Maxime Loriot verfasste Textbeitrag des Ausstellungskatalogs betont die Funktion des Buches als „Portfolio“ (S. 17), also als Zusammenstellung der wichtigsten Fotografien, anhand derer

das Schaffen des Designers Jean Paul Gaultier in den letzten vierzig Jahren dargelegt werden kann. Bei näherem Hinsehen stammen die Fotografien allerdings überwiegend aus den letzten zwanzig Jahren. In diesem Zeitraum wandte sich Jean Paul Gaultier zusätzlich zu seinen Prêt-à-porter-Kollektionen, deren Werbekampagnen er bis 1994 selbst fotografierte, noch der maßgeschneiderten, auf größere Extravaganz abzielenden Haute Couture zu. Diese hat eine andere Zielgruppe als die Konfektionsware des Prêt-à-porter und unterliegt somit abweichenden Vermarktungsstrategien, bei denen die Inszenierung durch bekannte Fotografen an Wichtigkeit gewinnt.

Auch die immer wieder diskutierte Frage, ob es sich bei der Modefotografie um kommerzielle Auftragsarbeit oder um Kunst handelt, wird in dem Ausstellungskatalog aufgegriffen und von Thierry-Maxime Lorient in seinem Textbeitrag gleich zu Beginn gestellt.⁴ Der Autor begegnet der Diskussion dabei mit dem einigermaßen überraschenden Argument der Popularität: Da Modeausstellungen inzwischen mindestens genauso viele Besucher anziehen wie ‚klassische‘ Malereiausstellungen, müsse man sich fragen, „ob nicht die Modemacher und Fotografen die neuen Picassos“ seien. Zumindest was den Vergleich der Besucherzahlen betrifft, hat Lorient recht – die sehr gut besuchte Gaultier-Ausstellung war gegenüber der zeitgleich im Grand Palais stattfindenden Velázquez-Ausstellung, die weniger Besucher als erwartet anzog, ein großer Publikumserfolg. Ob der Faktor der Beliebtheit wiederum aus Mode bzw. Modefotografie Kunst macht, ist zu bezweifeln – an erster Stelle von Jean Paul Gaultier selbst, der immer wieder betont, dass er sich nicht als Künstler, sondern als „artisan“, d. h. als Handwerker sieht (S. 21). Nützlich können dem Modemacher die hohen Besucherzahlen seiner Ausstellung trotzdem sein. Sie zeigen, dass Jean Paul Gaultiers eingangs zitierter Wunsch nach einer möglichst lebendigen Zurschaustellung seiner Kleider erfüllt wurde und dass seine als Event präsentierte Ausstellung, kombiniert mit einem wenig theorielastigen Katalog, ein weitaus größeres Publikum erreichte als seine nur sehr limitiert zugänglichen Modenschauen. Das Konzept einer populären und spektakulären Inszenierung von Mode, welches bereits zuvor, z. B. in der 2012 im Pariser *Musée des Arts Décoratifs* organisierten Marc Jacobs-Ausstellung erprobt wurde, ging im Grand Palais stimmig auf. Gaultiers Besucher dankten es ihm und huldigten dem Modemacher auf ganz besondere Art. Auffällig oft erschienen sie gerade in jenem Kleidungsstück in der Ausstellung, in dem sich auch der Designer selbst am liebsten zeigt – im Streifenpulli.

¹ Aufschlussreich in diesem Kontext ist die Ausstellung *Pain Couture by Jean Paul Gaultier* (Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 6. Juni – 10. Oktober 2004), bei der der Designer es vorzog, einen Teil seiner Kreationen in Brot nachgebacken auszustellen.

² Bereits zu dieser ersten Station entstand ein Ausstellungskatalog, auf dem der hier besprochene Ausstellungskatalog basiert: *La planète mode de Jean Paul Gaultier : de la rue aux étoiles*, Ausst.-Kat., Montréal, Musée des beaux-arts, Paris 2011.

³ Zu Gaultiers Biographie vgl. Élisabeth Gouslan, *Jean Paul Gaultier, punk sentimental*, Paris 2009.

⁴ Zu dieser Fragestellung allgemein vgl. u. a. *Chic Clicks. Creativity and Commerce in Contemporary Fashion Photography*, Ausst.-Kat., Boston, The Institute of Contemporary Art, Ostfildern-Ruit 2002.

Projets

croisés: « Une imbrication très spécifique entre la forme, le sens et la pensée »
Regards croisés sur les académies d'art en France et en Allemagne

Les membres de la revue avec :

Daniele Buetti

artiste enseignant à l'Académie de Münster

Patrick Tosani

artiste enseignant à l'Ensba Paris

Guillaume Le Gall

docteur en histoire de l'art enseignant à l'Université Paris-Sorbonne

Guitemie Maldonado

docteure en histoire de l'art enseignante à l'Ensba Paris

Tania Vladova

docteure de l'EHESS, enseigne l'esthétique à ESADHaR Rouen

Claudia Blümle : Comment un artiste envisage-t-il d'enseigner en école d'art ?

Daniele Buetti : Il faut avoir un esprit confus pour croire qu'on peut enseigner l'art. On n'enseigne pas l'art, ce n'est pas possible, ça n'existe pas. Aucun artiste, à nul point de sa carrière, ne peut dire qu'il a pu apprendre à faire de l'art, à être artiste. La seule chose que l'on peut éventuellement faire dans les académies et les écoles d'art, je pense, c'est créer un climat qui soit propice aux rencontres, aux échanges, aux discussions, aux critiques. Et puis il me semble aussi très important de nommer des professeurs avec une forte personnalité, de l'inspiration et quantité d'énergie. Parce que c'est eux qui, par leurs vues et leurs attitudes singulières et parfois différentes, forment le caractère de l'academie.

Patrick Tosani : J'ai la possibilité d'enseigner dans une école d'art parce que, en premier lieu, je suis artiste, j'ai une carrière d'artiste, j'ai une pratique artistique reconnue. De ce fait et dans le contexte de l'école, je peux élaborer une situation de transmission en construisant des relations pédagogiques spécifiques et particulières avec les étudiants que je vais rencontrer.

Lorsque nous recrutons les jeunes étudiants, nous sommes plus sensibles et attentifs à leurs potentialités à devenir artiste qu'à un savoir-faire ou des compétences qui ne sont pas encore maîtrisées. Nous rencontrons des jeunes qui ont envie de faire des études d'art et nous essayons d'évaluer leurs capacités à mener un travail de recherche et à poser des questions autour de l'art, à inventer de nouvelles formes avec toute l'incertitude et la fragilité que cela comporte. J'aime bien mettre en avant la notion d'expérimentation où les formes s'élaborent dans l'exécution du travail. Les

étudiants vont être en condition de construire un projet artistique en leur permettant de découvrir eux-mêmes leurs possibilités de penser l'art. Cela passe très concrètement par un dispositif d'atelier (spécifique à l'académie), à la fois environnement et lieu collectif d'échange, de réflexion et de visibilité du travail, dont le schéma est un laboratoire d'expérimentation. Chaque étudiant tentera d'élaborer une pensée personnelle sur un univers artistique. Ce sont des généralités, mais elles indiquent qu'en l'absence d'un protocole précis ou de recettes précises, il peut y avoir un cadre expérimental, l'atelier, et qu'il est important.

Guillaume Le Gall : Travaillez-vous à Münster sur la base d'un atelier associé à un professeur choisi par l'étudiant, comme à l'Ensba ? Ou bien animez-vous des séminaires comme c'est le cas dans les écoles de région en France ?

Daniele Buetti : En Allemagne, on reçoit 200 à 1000 candidatures. On en retient de 5 à 10% qui vont suivre une année dite « préparatoire ». Il s'agit là d'éveiller la prédisposition artistique de l'étudiant et de stimuler son expression personnelle, sans oublier l'exploration des instruments de la représentation. Après cette première année, ils entrent dans une classe associée à un professeur. Pour y parvenir l'étudiant cherche à rencontrer le professeur responsable. Si le rendez-vous est réussi (sur la base du travail, de la personnalité, de l'engagement, etc.) alors il engage à une collaboration et permet une connivence. En dehors de cette étape, il n'y a plus de directives. Chaque classe est définie par sa personnalité artistique. C'est pourquoi il n'y a aucune similitude d'une classe à l'autre.

Guillaume Le Gall : C'est donc assez similaire au processus mis en place à l'Ensba.

Patrick Tosani : Oui, et l'on peut noter qu'il est différent de l'organisation des écoles d'art en région. Cela relève peut-être de l'aspect très centralisateur de la France où Paris se distingue, mais cela tient aussi de l'héritage de l'Académie royale de peinture. En région, l'enseignement est plus collégial entre les professeurs, il porte souvent sur des thématiques, et des recherches transversales. L'idée du professeur comme maître d'atelier est spécifique à Paris.

Marie Gispert : Est-ce qu'en tant qu'artiste, c'est ce qui a déterminé votre choix d'enseigner à Paris ?

Patrick Tosani : Non, les choses se sont faites à l'issue d'un parcours diversifié où j'ai aussi eu l'occasion d'enseigner à l'Ecole des beaux-arts de Lyon à la fin des années 1990. Cela a constitué des opportunités successives. L'Ensba est réputée importante pour préparer les étudiants à une « carrière artistique ». Cette réputation est-elle juste ? Je n'en suis pas sûr car les écoles de région sont aussi riches d'étudiants qui en sortent artistes, en proportion de la difficulté de ce « métier », s'il est possible d'utiliser une telle expression. La différence est que l'on nous appelle « chef d'atelier » à

Paris, une appellation symbolique ... mais qui pour moi met plutôt l'accent sur le mot atelier que sur le mot chef ...

Tania Vladova : Comme j'enseigne à Rouen, je peux apporter quelques précisions. Je pense que cela varie d'une école à l'autre, même en région, et il n'y a pas de règles très fixes. Mais chez nous, tous les enseignants donnent des cours durant les trois premières années : l'enseignant de dessin va apprendre le dessin, l'enseignant d'écriture va apprendre l'écriture puisque l'on a un module de « création littéraire », etc. Après la troisième année et l'obtention du DNAP, les étudiants peuvent choisir une orientation plus spécifique.

Claudia Blümle : Si, comme vous le dites, votre enseignement à Paris et à Münster reste très individuel, comment reliez-vous votre pratique artistique et l'enseignement ?

Daniele Buetti : Ce qui est très beau dans les universités d'arts en Allemagne c'est (en général) que les professeurs sont artistes. C'est parce que vous aimez ce que vous faites qu'on souhaite vous nommer. Dès lors, on est quotidiennement dans sa propre pratique artistique et simultanément avec les étudiants. On parle de tout, pas seulement de problèmes liés à la création d'images. Pourquoi le sushi, qui est un objet technologiquement très élaboré, est toujours fait à la main ? Il s'agit d'être dans le monde, dans le présent et d'être ouvert à toute éventualité, à toutes divergences. Parfois les choses faites par quelqu'un qui a vingt ans ne sont pas toujours évidentes, compréhensibles. Je dois être à même d'accepter ça. Comme on dit : « Le savoir est un enfant du passé » ; dans un monde qui continue à tourner il ne va pas construire le futur. Souvent cet être insouciant et naïf qu'est l'étudiant, démuné de savoir, a la capacité d'avoir un radar plus sensible pour ce qui est et pour ce qui sera.

Claudia Blümle : Et vous Patrick, comment se passe la rencontre avec les œuvres des étudiants ?

Patrick Tosani : L'enjeu d'un atelier c'est de produire des formes et d'essayer de les comprendre. C'est ce qui est apparu dans la rencontre entre les étudiants en master d'histoire de l'art de Guillaume Le Gall et les étudiants des Beaux-Arts. Nous avons organisé ces rencontres concrètement dans l'école, dans l'atelier et dans différents espaces. J'insiste sur l'intérêt de ces rencontres dans le contexte d'un apprentissage spécifique où les étudiants en art doivent produire des formes, quelles qu'elles soient, et avoir conscience que dans ces formes produites il y a un regard sur le monde et une réflexion qui s'engagent, qu'il y a une imbrication très spécifique entre la forme, le sens et la pensée. Nos échanges ont permis de mettre en relation des historiens d'art et des artistes. Dans cette synergie entre différentes modalités d'approche, il s'agissait, d'un côté comme de l'autre, de découvrir la spécificité de l'élaboration d'une œuvre et de l'expérience que cette dernière provoque.

Guillaume Le Gall : Je peux préciser que le lien de l'université avec l'Ensba fonctionne assez bien. On a la chance de travailler avec plusieurs ateliers dont celui de Patrick, ateliers qui ont ouvert leur porte à la formation d'un master 2 de l'université Paris-Sorbonne axé, pour le dire vite, sur le commissariat d'exposition et la critique d'art. Si donc ce sont bien des gens issus de l'histoire de l'art, ils se tournent plutôt vers la création contemporaine et sa critique. Dans ce cadre, nous avons donc organisé des rencontres très simples dans l'atelier avec les étudiants des beaux-arts. Déjà pour qu'ils se rencontrent, ce qui n'avait rien d'évident. Ensuite afin de travailler à des exercices critiques sous formes d'accrochages et de commentaires de ces accrochages, exercices qui ont été la base d'expositions accompagnées d'un catalogue rassemblant des textes critiques. On en est satisfait et cela montre que ce n'est pas un fantasme, que la rencontre peut se faire. Par contre, elle se fait de manière assez pragmatique, c'est la raison pour laquelle j'insistais d'abord sur la rencontre physique, préalable à la conception de ce que l'on peut produire à partir d'elle. Souvent, cela nous échappe. Du côté de l'université, cela permet aussi aux étudiants d'inventer des formes de critique qui nous ont souvent étonnés.

Patrick Tosani : Concernant les étudiants des beaux-arts, c'est dans la continuité de ce que nous aimons faire à l'atelier, autrement dit avoir un rapport concret à l'œuvre. Il se trouve que j'ai une inclination à réfléchir sur l'image. Mes propres œuvres sont liées à l'image photographique, mais j'essaie d'étendre cette réflexion à la question beaucoup plus large de la forme. Il y a pour moi une importance du regard. L'atelier et la notion d'atelier s'entendent donc comme espace concret de réalisation du travail, mais aussi de visibilité du travail. Je ne parle pas là d'exposition, mais de voir ce que l'on fait. L'atelier est un espace d'expérimentation collectif ou individuel, mais aussi un rapport à la visibilité de la chose faite ou en train de se faire, qui inclut un rapport au langage, spécifique, consistant à savoir énoncer, décrire ce que l'on voit, énoncer des faits et des concepts liés à la forme. C'est un exercice que je demande couramment à mes étudiants, mais qui s'est évidemment développé et enrichi dans le cadre des rencontres avec les étudiants de l'université pour lesquels la parole et l'écriture sont centrales. Cela a permis l'enrichissement de ce rapport à l'art.

Claudia Blümle : À Münster ce type d'échange a lieu à la fin des études. Le moment de l'examen est l'occasion d'une exposition et d'un moment unique de discussion, où professeurs praticiens et historiens d'art se rencontrent. Chacune des œuvres donne lieu à une discussion d'une heure, durant laquelle historiens et artistes posent des questions parfois très différentes. Pour les seconds, il peut s'agir d'envisager l'effet de la présence, mais aussi d'interroger le retrait ou l'ajout d'un élément de l'œuvre, de modifier sa position dans l'espace, autant de questions que les historiens d'art ne se posent pas en général car ils réfléchissent au donné d'une œuvre plutôt qu'aux possibles transformations susceptibles de l'améliorer. Ces questions changent l'approche de l'œuvre. De même, la rencontre avec l'œuvre d'un très jeune artiste peut nous permettre d'éprouver les limites de notre langage face au

contemporain, à l'inconnu, à l'étrangeté. Par ailleurs, le mardi soir est toujours l'occasion d'une conférence d'un artiste, d'un historien, théoricien ou critique de l'art. Le jeudi soir est réservé à l'exposition et l'examen des travaux, les discussions et parfois aussi la conférence d'un invité. Tout le monde se rencontre aussi par les expositions des travaux de diplômés et les fêtes qui suivent, qui sont des rituels importants de l'académie. Mais je voudrais revenir sur la question que posent les expressions d'« atelier », d'« apprentissage » et même d'« académie ». Elles pourraient laisser penser que l'étudiant participe aussi aux travaux de son professeur. Ce qui serait une manière d'apprendre l'art « à la manière de l'artiste-maître d'atelier ». Du coup, j'aurais voulu savoir ce que fut votre expérience lorsque vous êtes entrés à l'Académie pour la première fois. A-t-elle changé votre approche de l'art ? Êtes-vous personnellement sortis de votre formation avec les mêmes approches que celles que vous aviez lorsque vous y êtes entrés ?

Patrick Tosani : Je n'ai pas étudié dans une école d'art mais dans une école d'architecture. Les structures des écoles d'architecture étaient assez différentes. Jusqu'en 1968, les écoles d'architecture et les écoles d'art étaient réunies. En 1968, il y a eu une scission très nette et revendiquée. Ayant fait mes études de 1972 à 1978, cela se sentait encore. Mais dans le contexte de l'école d'architecture, les circonstances ont fait que j'ai très vite engagé une recherche personnelle grâce au soutien d'un professeur de dessin, par ailleurs tout jeune artiste. Aujourd'hui, j'aurais sans doute passé un diplôme d'art plus que d'architecture. Je ne me posais pas la question d'être artiste. Je produisais un travail, je cherchais, je faisais des expérimentations de manière très volontaire, mais sans me poser la question d'une finalité artistique ou d'une carrière. Je me situais à côté.

Daniele Buetti : D'une part il y a, comme souvent, des gens qui m'ont influencé, surtout par leur personnalité hors du commun. Pas nécessairement des personnages publics, plutôt des individus proches, la famille. Ces intersections et ces rencontres se sont prolongées et développées dans les écoles d'art, par la possibilité qu'elles m'ont offerte d'élargir mon horizon, de voir avec d'autres yeux. C'est beau car c'est une continuation d'une histoire personnelle constante : celle de former, de bricoler, de dessiner, d'écrire. La chance de pouvoir poursuivre ce cheminement dans une institution qui me supporte, qui est là pour m'encourager à être profondément moi-même... c'est la béatitude. Et puis au-delà de ça, il ne faut pas oublier l'importance d'une infrastructure efficace, la mise à disposition de lieux de travail, d'outils et de soutiens matériels.

Marie Gispert : Je voudrais revenir sur ce que Claudia évoquait comme l'unique moment de rencontre des historiens d'art et des artistes à Münster. Existe-t-il des liens noués avec les collègues historiens d'art, et des liens entre vos enseignements et ceux des historiens d'art ? Est-ce que la proximité d'enseignements plus théoriques change le rapport au travail en atelier ?

Patrick Tosani : Guitemie Maldonado en parlera plus largement, mais il y a aussi des possibilités de rencontres avec les collègues historiens et théoriciens, même si elles ne sont pas toujours formalisées, structurées et organisées. Pour revenir sur l'évaluation des étudiants, elle est à l'Ensba entièrement réalisée par un jury extérieur et professionnel invité par la direction de l'École. Il est généralement constitué d'un représentant institutionnel, d'un conservateur de musée ou d'un directeur de centre d'art, d'un critique ou d'un historien d'art et d'un ou deux artistes. Le chef d'atelier est présent, mais en retrait. L'évaluation constitue donc le premier contact de l'étudiant avec le monde extérieur, par le biais d'une exposition.

Muriel van Vliet : Vous soulignez tous deux une forme de continuité entre les deux institutions de Paris et de Münster dans la transmission, dans le registre du hors-temps et de la liberté. Cependant, avez-vous noté des évolutions ou des ruptures de l'enseignement liées aux évolutions technologiques, aux nouveaux médias, aux nouvelles pratiques d'expositions, soit durant les dix années de votre enseignement, soit entre votre période de formation et votre pratique actuelle de l'enseignement ?

Daniele Buetti : Bien sûr ! Si on est artiste, on est dans le présent, y compris avec les technologies et les questions propres au présent. C'est évidemment quelque chose qui nous accompagne. Les étudiants passent aujourd'hui des heures devant leurs ordinateurs, sur les médias sociaux. Beaucoup d'expériences et de questions viennent de ces supports. C'est ce qui émerge dans nos discussions et dans la question du « que faire ? ». Cela dit, l'histoire académique est longue parce qu'elle possède une substance en elle-même, un peu comme la structure d'une chaise, objet développé par les Égyptiens sur lequel on s'assied encore. Il y a des choses raisonnables qui perdurent. Je disais que chaque professeur a ses méthodes personnelles, qu'elles soient théoriques ou pratiques. Si bien que si certains se rendent à l'atelier pour peindre, il y a, à l'inverse, des professeurs qui ne transmettent aucun outil technique. En général l'apprentissage des pratiques est réservé aux ateliers conduits par des enseignants spécialisés. Là, l'étudiant peut acquérir des techniques qui vont de la lithographie à la création 3D.

Julie Ramos : Au sujet de la tradition, je note que l'Ensba a abandonné le terme d'académie pour conserver celui d'atelier, et qu'à l'inverse en Allemagne on a conservé le terme d'académie pour abandonner celui d'atelier au profit des « classes ». Ma question serait alors de savoir ce qu'il reste selon vous des traditions culturelles : est-ce que la question du travail à partir du médium est présente à l'Ensba, comme cela m'apparaît dans le travail et les propos de Patrick ? Est-ce que la tradition du Bauhaus, et donc de l'atelier, est encore présente en Allemagne ? Il me semble que c'est comme si chaque tradition culturelle avait abandonné ce qui pesait trop : « académie » en France et « atelier » en Allemagne. Que pensez-vous de ce processus d'émancipation à l'égard de traditions qui ont eu leur heure de gloire dans l'une et l'autre de vos institutions ? Comment se positionnent-elles à l'égard de ces traditions ?

Patrick Tosani : Les termes académie et académique sont en effet très péjoratifs en France. Cependant, l'enseignement des techniques anciennes perdure : vous pouvez encore faire de la fresque ou de la mosaïque à l'Ensba, tout en les intégrant aux nouvelles technologies du numérique. C'est également vrai avec la photographie. Toute la photographie n'a été qu'un problème de mutation technologique depuis son invention. Ce rapport à l'académie, j'ai donc appris à l'intégrer avec simplicité. L'adjectif existe avec ses connotations, mais il est possible d'absorber cette tradition en connaissance de cette histoire.

Julie Ramos : En réfléchissant à la question que je viens de vous poser, je me rends compte que j'ai effectué une petite distorsion historique en raison de l'usage du terme d'atelier à l'Ensba. Finalement, la tradition de l'académie historique, l'Académie royale de peinture et de sculpture, n'est pas prioritairement celle de l'atelier mais celle de la théorie. Lors de la fondation de l'institution académique, l'idée que l'art reposait sur l'imitation a permis à la fois la valorisation de la théorisation de l'art et l'émancipation des pratiques artisanales, jugées purement opératives.

Patrick Tosani : Certains éléments de cette histoire ont été conservés, comme la pratique du dessin qui reste très forte, voire obligatoire. L'atelier est le centre, mais les deux premières années sont beaucoup orientées vers la pratique du dessin. C'est sans doute en raison du lien autrefois de l'Académie de peinture avec l'Académie de médecine. Cet héritage a simplement évolué avec les mutations technologiques.

Daniele Buetti : Concernant le Bauhaus, on peut dire que son patrimoine s'est conservé dans les écoles d'arts appliqués, notamment dans les écoles d'art suisses. L'idée d'une alliance entre une pratique artistique et le monde du travail ou la création de choses utiles ne s'est toutefois pas étendue en Allemagne au-delà des *Fachhochschulen* [équivalent allemand des écoles supérieures d'arts appliqués], qui enseignent des pratiques artistiques dans la perspective d'une production future, que ce soit dans les domaines de la photographie, du design, du textile, de la mode, etc. J'ai étudié dans les deux systèmes, à Zurich et à l'Université des Arts de Berlin. J'ai beaucoup aimé les deux contextes, mais je reste attaché à l'idée que le système académique allemand croit dans la liberté de l'art et que, par conséquent, il croit que l'inutilité de l'art est même très utile à la société. L'héritage du Bauhaus limite parfois le caractère anarchique dont se nourrit l'esprit artistique.

Julie Ramos : Ma question relevait notamment du fait que j'ai entendu dans nos échanges les deux expressions de « faire de l'art » et « d'être artiste ». C'est donc la question du faire, et donc du médium, qui m'intéressait implicitement dans l'évocation du Bauhaus.

Patrick Tosani : Le rapport au faire est un aspect central de ma pratique artistique. D'ailleurs l'atelier s'intitule « atelier de pratique artistique ». Pour moi l'apprentissage passe par la pratique formelle. Je dis souvent aux étudiants de ne pas passer trop de temps devant une feuille blanche, car à mon sens il ne s'agit pas seulement de réfléchir sur une table, mais de regarder le monde et d'expérimenter dans le faire, dans l'exécution. Une idée naît dans la justesse d'une résolution formelle.

Daniele Buetti : Le « faire » est peut-être la différence fondamentale entre sept milliards d'individus, qui ont tous des idées, et les artistes, qui ont assez d'égoïsme pour faire quelque chose de ces effusions cérébrales, de les extérioriser. C'est seulement après qu'on regarde ce qui s'est passé, qu'on discute sur la cohérence entre le propos et le média choisi : est-ce précis, dans l'idée comme dans la réalisation ? Il faut donc en effet que ces merveilles abstraites aboutissent à une existence physique pour que l'on puisse en jouir.

Muriel van Vliet : Pour revenir à l'évocation de la théorisation, les écoles se trouvent actuellement dans l'obligation d'être des acteurs productifs de la recherche. On peut donc se poser la question de savoir ce que veut dire faire de la recherche en art et non pas sur l'art. Les écoles d'art doivent créer des laboratoires et publier. En quoi cela modifie-t-il les enseignements historiques et théoriques ? Le modèle universitaire est-il compatible avec la situation des écoles d'art ?

Guitemie Maldonado : On peut commencer par dire que les écoles d'art françaises sont entrées dans le processus de Bologne. Je ne connais pas le système allemand, mais l'un de nos collègues nous rappelle régulièrement, tel un Jiminy Cricket, que l'Allemagne n'a pas ratifié Bologne. Depuis cinq ans, les élèves des écoles d'art terminent leur cursus non seulement par l'exposition de leurs travaux mais par un mémoire. Ce mémoire ne porte pas sur leur propre pratique, ce qui le distingue du mémoire universitaire dans les départements d'arts plastiques. Car la spécificité du système français est de disposer de l'Ensba, des écoles d'art de région, mais aussi de départements d'arts plastiques dans les universités. Les écoles d'art ont donc eu à cœur de se démarquer de l'enseignement des arts plastiques à l'université, notamment par ce mémoire qui ne porte pas sur le travail personnel de l'élève, n'est pas une réflexion théorique sur son propre travail, mais rend compte d'une recherche sur un sujet extérieur, même s'il s'avère le plus souvent en résonance très forte avec la pratique des élèves. De même, la forme en est laissée très libre. Plus cela va, plus on essaie d'ouvrir le champ formel de ces mémoires. À Paris, comme dans les autres écoles que j'ai eu l'occasion de visiter, on accepte aussi bien des mémoires qui se rapprochent des formes universitaires que des mémoires qui seraient plutôt de l'ordre de l'essai, voire du roman ou de la fiction. On réfléchit actuellement à la manière d'inclure des formes documentaires, des formes filmées, etc., c'est-à-dire autres que la forme écrite. Cela dit, le rapprochement avec les normes universitaires fait que ce qui était conçu comme des conditions, une situation ou un environnement sans normes

et sans règles, comme le rappelaient Daniele et Patrick, tend précisément à devenir un cadre avec des échéances, une organisation beaucoup plus rigides.

Muriel van Vliet : Dans un numéro récent de *Culture et recherche* portant sur « La recherche dans les écoles supérieures d'art », Yann Chateigné pointe aussi ce risque de normalisation en empruntant justement au lexique de l'académie :

« L'institutionnalisation de la recherche en art, écrit-il, ses formes de « valorisation », pour employer un terme propre au champ académique, menacent de diminuer sans cesse, justement, la dimension artistique, intuitive et intransitive des pratiques artistiques contemporaines. [...] Le poids grandissant de la théorie dans les pratiques artistiques aujourd'hui révèle une volonté de refuser à la pratique artistique une dimension de pensée. L'autorité de l'académie et de l'académisation des études artistiques, la facilité à déplacer les enjeux du côté des formes de pensée sans penser la forme de l'exposition, font que les pratiques artistiques, en parallèle d'une institutionnalisation de la recherche en art, s'académisent, séparant toujours plus la pratique dans sa dimension objectale, et la théorie à la clarté méthodique suspendue au-dessus des formes¹ ».

Il conclut en appelant à une « désinstitutionnalisation de la recherche en art »². Quelles réponses apporter à ce type de discours ?

Tania Vladova : Il y a dans les textes une formulation administrative que je trouve formidable. Elle est, je crois, une conséquence directe des tentatives d'application des processus de Bologne en France et concerne précisément la recherche dans les écoles d'art. C'est celle d'« adossement ». Le ministère nous dit qu'il faut qu'on travaille à « l'adossement à la recherche ». C'est un mot très significatif puisqu'il dit littéralement que les écoles d'art doivent s'appuyer sur la recherche, mais en ayant le dos tourné. Il y a aussi une réalité : selon que l'on est enseignant en histoire ou en théorie de l'art, ou enseignant en pratique artistique, on a des approches différentes de la recherche. C'est la distinction entre recherche en art et recherche sur l'art dont parlait Muriel. Ce qui peut donc être stimulant dans l'incitation à pratiquer la recherche en école d'art est qu'il nous appartient à présent de trouver des formes, inédites peut-être, nos formes, celles qui correspondent au mieux à la formation des étudiants en école d'art, et qui contribuent à différencier ces écoles des facultés d'arts plastiques en France. Dans ce contexte, l'enseignement de l'esthétique se fait nécessairement à l'épreuve de la pratique artistique des étudiants ; leurs questions viennent très concrètement de leur expérience d'artistes, de leur confrontation avec les matériaux, les formes, les compositions. Autrement dit, le point de départ est l'articulation entre régime artistique et régime esthétique. Pour donner un exemple concernant les mémoires, nous avons imaginé avec ma collègue à Rouen, l'artiste Dominique De Beir, d'inciter les étudiants à produire non seulement un texte, un contenu, mais aussi un objet-livre inédit. C'est un projet qui rejoint le laboratoire d'édition de livres d'artistes EDITH, fondé par Dominique. Le mémoire devient ainsi un objet sur lequel les étudiants travaillent plastiquement, produisant une forme qu'ils peuvent imaginer extrêmement variée. Le mémoire est, autrement dit, un défi plastique. Pour beaucoup

d'étudiants qui n'ont pas de penchant pour l'écriture, ce qui n'est, après tout, pas nécessaire pour tout artiste plasticien, c'est la forme qui va les mener à une réflexion. Ils commencent littéralement par la forme, par imaginer un objet-livre qui leur correspond et serait lié à leur interrogation artistique. C'est un exemple parmi d'autres pour relever le défi et pour ne pas refuser à la pratique artistique une dimension de pensée, si on reprend la citation de Yann Chateigné rapportée par Muriel. Évidemment, il demeure que le rapprochement entre école d'art et université est contraignant et forcé. Le danger, que beaucoup craignent actuellement, est que les écoles d'art, établissements souvent plus petits, plus flexibles dans leur fonctionnement, mais aussi plus fragiles, ne soient forcées à se fondre dans l'université, comme cela a pu se produire en Angleterre où on a vécu un regroupement très massif des écoles d'art en « universités ». Tel est le cas, par exemple, de l'University for Creative Arts de Canterbury qui est constituée de cinq anciennes écoles d'art réunies de force, pour ainsi dire. Cette transformation, d'après nos collègues anglais, a affecté le programme pédagogique qui a dû devenir compétitif par rapport au reste des universités, avec lesquelles l'UCA partage les subventions d'état. Elle a également apporté plus de rigidité et une administration bien plus lourde comparée au fonctionnement actuel des écoles d'art. Une telle situation semble bien différente de ce que nous avons entendu sur le contexte allemand, mais elle ne semble pas si éloignée de l'application progressive des réformes dans l'enseignement artistique en France.

Julie Ramos : À vous écouter, il me semble qu'il y a deux choses à distinguer. D'un côté le processus de Bologne, qui a un fondement utilitariste, de l'autre un cheminement qui s'esquisse dès le travail d'atelier et tient à l'intérêt de réfléchir sur la pratique. Le second cas nous ramène au fond à la tradition esthétique, celle du jugement critique et de l'élaboration d'une réflexion sur les formes, qui n'est à mon avis pas mauvaise en soi, mais qui, « adossée » comme dit Tania au processus de Bologne, se trouve associée à l'obtention d'un diplôme et donc à une évaluation discutable. On parle même de « doctorat création » pour le 3^e cycle.

Claudia Blümle : De fait à Münster, on peut écrire une thèse en se situant dans cette tradition de l'esthétique, mais en s'inscrivant dans un département de philosophie ou d'histoire de l'art. On a donc refusé d'appliquer cette forme scientifique spécifique à la thèse aux écoles d'art.

Markus Castor : À ce sujet, et puisque Patrick et Daniel affirmaient qu'il est impossible d'enseigner l'art, comment peut-on inclure l'esthétique dans l'enseignement artistique ? En d'autres termes, lorsque l'on est historiens ou théoriciens enseigne-t-on l'esthétique ou pratique-t-on l'esthétique, et dans ce sens l'esthétique au sein des écoles d'art est-elle envisagée comme une discipline à part entière ou fait-elle partie de cette atmosphère qui forme une bulle de liberté productive ?

Guitemie Maldonado : J'ai enseigné à l'université à des historiens de l'art avant d'enseigner, depuis quatre ans maintenant, à l'Ensba à de futurs artistes. Le décentrement ou le pas de côté que cela m'a nécessairement entraînée à faire m'intéresse beaucoup, parce qu'il ne s'agit évidemment pas d'en faire des historiens de l'art. Ma difficulté est de savoir comment leur présenter cette histoire de façon à ce qu'elle les nourrisse et suscite quelque chose chez eux. Peut-être que ce à quoi je les sensibilise par rapport à la discipline qui est la mienne, ce sont des processus, des mécanismes, plus que des méthodes. Aux élèves de l'Ensba, je ne vais pas leur apprendre ce qu'est l'histoire de l'art en tant que méthode, mais en revanche faire apparaître les mécanismes et les processus, y compris de perception et de réception d'une œuvre par un public. Je me dis que cela peut résonner avec une pratique. Ce que je trouve assez fascinant dans le rapport qu'on peut établir avec les étudiants quand on enseigne dans le pôle théorique d'une école d'art, c'est que l'on ne sait jamais ce que cela va pouvoir produire. C'est ce qui me plaît. Comme l'a dit Patrick, le centre de l'enseignement est la pratique en atelier et les théoriciens gravitent autour, tels des satellites, en injectant des petites graines pour faire mûrir les choses. Par exemple, les élèves sont intéressés par le fait d'avoir le regard de leur chef ou de leurs camarades d'atelier sur l'actualité artistique, mais aussi mon regard qui est celui d'une historienne de l'art dont la spécificité est d'avoir une conscience de l'histoire, d'un lignage, d'une filiation éventuelle. Je conçois mon enseignement comme une façon de regarder autrement les œuvres avec lesquelles ils sont en dialogue, sous un autre angle, dans une autre perspective, afin d'engager d'autres types de discussions. Je ne pense pas faire d'histoire de l'art avec eux, mais je regarde avec eux et avec mes outils. Je ne sais pas ce que cela va produire. J'ai parfois ensuite la surprise de voir ressurgir dans leurs travaux des choses que j'ai pu leur montrer.

Muriel van Vliet : Au sujet de ce décentrement, je me souviens avoir eu un cours de philosophie à donner dans le cadre universitaire à des étudiants de deuxième année, parmi lesquels des historiens de l'art, des étudiants en arts plastiques, en arts du spectacle et en littérature. J'avais axé mon cours sur la phénoménologie de la perception et l'esthétique autour de Merleau-Ponty et leur avais proposé divers textes. J'ai été très surprise de leur recherche de dépaysement : les étudiants en arts plastiques ont pour certains choisi des textes très philosophiques, tel que Husserl, alors que ceux qui étaient supposés être plus théoriciens ont opté pour des textes sur la couleur. J'ai donc l'impression que l'un des rôles des enseignements théoriques seraient de répondre à ce besoin de dépaysement et parfois de fournir un contre-discours qui ne semble pas immédiatement utile pour la pratique, mais qui va les faire voyager par la pensée, à travers des concepts, et qui va sans doute venir nourrir leur pratique.

Daniele Buetti : En tant qu'artistes, nous sommes en effet très heureux de cet environnement d'éducation et de formation intellectuelles sur certains thèmes et propos, qu'il s'agisse de philosophie, d'esthétique, d'interprétation des images, d'épistémologie, etc. Mais il faut aussi être capable d'oublier le tout, car à la différence d'autres disciplines, l'artiste ne rend aucun devoir ou compte rendu de ses lectures. Tout doit venir de lui et ce qui importe est sa volonté de faire, de dire, d'exprimer quelque chose. Au sujet de ce que disait Tania sur le fait que tous les artistes n'avaient pas un penchant vers l'écriture, je ne suis pas d'accord, parce que je pense que toute personne qui possède un esprit critique est capable de réfléchir à ce qu'il fait et de le traduire en mots. Cela n'implique pas forcément d'écrire des choses intelligentes, des textes littéraires ou des essais philosophiques. Non, il faut écrire sur ce que je fais, ce que je pense, comment et pourquoi je vois les choses d'une certaine manière et pas d'une autre.

Tania Vladova : Votre remarque me permet d'apporter quelques précisions. Je serais d'accord avec vous jusqu'à un certain point. L'écriture est, elle aussi, une pratique. Pour bien écrire, il faut pratiquer l'écrit. On peut se demander si les mémoires dans les écoles d'art, avec toute la liberté dont bénéficient les étudiants, doivent être bien écrits. Ma réponse serait : oui. Et toute la difficulté est de trouver les critères de ce « bien », très différents des critères universitaires. Le rôle des enseignants en histoire et théorie consiste, à mon sens, à accompagner chacun des étudiants dans la recherche non seulement d'un questionnement, mais du type d'écriture qui correspond le mieux à ses questionnements artistiques. Travailler les matériaux, imaginer et fabriquer des formes, des couleurs et des compositions est certes une forme de réflexion très exigeante, mais ce n'est pas nécessairement une pensée immédiatement verbale. La nécessité de l'écrit n'est pas inhérente à la pratique, et le passage à l'écrit peut être extrêmement intimidant pour certains étudiants. Le mémoire leur impose un délai assez court de pratique d'une écriture qu'ils n'ont presque pas eue auparavant, mais s'ils relèvent le défi, les bénéfices peuvent être très grands, notamment en ce qui concerne une prise de distance par rapport à leur pratique

Patrick Tosani : J'appuierais pourtant ce que dit Daniele sur le fait qu'il faut apprendre à nommer. Si l'écriture en effet est une chose complexe, le rapport à l'énonciation est important. Savoir nommer ce que l'on fait est important. Non en vue d'un aspect pratique et fonctionnel, mais dans un rapport nécessaire au langage.

Tania Vladova : Je suis tout à fait d'accord sur ce que Patrick dit de l'énonciation. Je pense que les étudiants doivent verbaliser leurs pratiques, car les mots aident à penser. C'est précisément là le rôle des cours de théorie et d'histoire de l'art, de ce fameux « pôle théorique ». Comme le disait Guitemie, ce ne sont pas des cours sur les méthodes des différentes disciplines, mais ils permettent d'aborder certains problèmes et de dialoguer sur des questions qui touchent tant à la pratique artistique qu'à la réception. Si je devais faire une comparaison entre mes enseignements à

l'université et à l'école d'art, le second est clairement plus dialogique, et beaucoup plus orienté vers ce qui peut aider les étudiants dans leur pratique (telles sont les questions liées au jugement, au goût, au beau et au laid, à l'expression, etc.). La difficulté est d'être à la fois à l'écoute de leurs interrogations et de proposer un enseignement structuré, bien organisé, ce que les étudiants apprécient particulièrement. Au sujet de la question posée par Markus de savoir si on enseigne ou si on pratique l'esthétique dans une école d'art, je répondrais sans hésitation qu'on l'enseigne, et qu'il faut résister à la tentation de la bulle de liberté créatrice, car ce serait à mon avis contre-productif pour les étudiants. J'ai la chance d'être dans une école relativement petite, et de pouvoir passer beaucoup de temps dans les ateliers avec les étudiants, où on discute de leur travail, de la conception, de la réalisation, de la réception, des décisions artistiques qu'ils doivent constamment prendre. Ce qu'ils recherchent à travers mon regard n'est pas une attitude contemplative, mais une attitude critique, et une éducation esthétique – pour reprendre l'expression de Schiller – de leur propre regard. À travers le dialogue, ils parviennent progressivement à former leur propre discours.

Muriel van Vliet : Le dialogue est sans doute cette forme la plus adéquate, parce qu'elle est libre. Il suffit de se rappeler ce que Platon en dit.

Tania Vladova : D'ailleurs, si l'on remonte l'histoire des académies, on retrouve Platon !

Patrick Tosani : Si nous sommes d'accord sur la contrainte qu'impose le processus de Bologne, je suis curieux de savoir pourquoi et surtout de quelle façon les académies allemandes ont refusé de le ratifier ?

Daniele Buetti : On a apporté des exemples dans le débat qui s'est ouvert à cette occasion. D'abord le fait que les étudiants entrant à l'académie sont très hétérogènes. Certains ont un projet relativement clair, d'autres n'ont qu'une intuition, d'autres encore ne savent pas pourquoi ils sont là. Certains ont déjà une formation universitaire, d'autres quelques années de travail, d'autres encore sortent du lycée, tout juste adultes. Nous avons donc défendu le droit de leur donner la possibilité d'évoluer à leur rythme, de préserver leur temporalité, notamment la lenteur du processus d'éclosion. Comme certaines fleurs du désert qui mettent dix ans à éclore, il y a des étudiants qui, après plusieurs semestres en suspens, se déploient d'un coup. Le processus de Bologne rend cette approche impossible.

Claudia Blümle : Un des arguments de notre refus de signer fut son inadéquation avec la liberté de l'art. Précisons qu'après la Seconde Guerre mondiale, l'État a instauré que la valeur première de la République était la liberté des arts. Un autre argument fut l'impossibilité de l'évaluation par la notation, par manque de critères. Évaluer, c'est introduire une norme dans l'art. La discussion qui s'est nouée avec des

juristes a donc aussi porté sur la question de la définition de l'art, corrélative de la question de sa liberté. Un troisième argument, qui converge avec ce que disait Daniele à l'instant mais aussi avec l'importance de l'expérimentation soulignée par Patrick, est la défense du risque et de l'échec.

Julie Ramos : Tout ce que Claudia décrit pourrait s'appliquer à bien d'autres domaines, dont la recherche universitaire ! Ce qui veut dire que concrètement, puisque nous avons échoué en France à défendre ces arguments, vous avez bénéficié en Allemagne de relais politiques que nous n'avons pas eus.

Claudia Blümle : Les académies ont toutes convergé vers une attitude de résistance existentielle, car elles avaient consciences que si elles cédaient, cela aurait constitué un danger pour l'art, voire la fin de l'art en soi. La liberté des sciences et de la recherche devrait être défendue de la même manière.

¹ Yann Chateigné, « À la recherche d'un non-savoir », *Culture et Recherche*, n° 130 : *La recherche dans les écoles supérieures d'art*, hiver 2014-2014, p. 9-11, ici p. 10.

² Ibid.

Mentions légales / Impressum

Revue Regards croisés —

Revue franco-allemande de recensions d'histoire de l'art et d'esthétique
Deutsch-französisches Rezensionjournal zur Kunstgeschichte und Ästhetik

Revue semestrielle en ligne / Halbjährlich erscheinendes Online-Periodikum:
<http://hicsa.univ-paris1.fr/>

Responsables / Herausgeber:

Claudia Blümle, Markus A. Castor, Boris Roman Gibhardt, Marie Gispert,
Johannes Grave, Julie Ramos, Muriel van Vliet

Rédaction / Redaktion: Ann-Cathrin Drews

Assistance de la Rédaction / Redaktionsassistentz: Anna Lisa Sonnenberg

Internet : www.revue-regards-croises.org

Contact Email / Kontaktadresse: redaktion@revue-regardscroises.eu

Adresse postale / Postanschrift:

Julie Ramos

Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, HiCSA, 2, rue Vivienne, F - 75002 Paris

Claudia Blümle

Institut für Kunst- und Bildgeschichte, Humboldt-Universität zu Berlin,

Unter den Linden 6, 10099 Berlin

Première mise en ligne / Erstmals erschienen: 2013

Langues / Sprachen: Français, Deutsch

Hébergement de la revue et réalisation technique / Hosting und technische Realisierung:

EA 4100 HiCSA,

Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne

Institut National d'Histoire de l'Art,

2 rue Vivienne, 75002 Paris

<http://hicsa.univ-paris1.fr/>

Graphisme / Gestaltung: Katharina Franke, mail@katharinafranke.com

Logo / Logo: Daniela Löbbert, www.danielaloebbert.de

Les textes protégés par les droits de la propriété intellectuelle sont la propriété des auteurs et des traducteurs. Tous les droits de reproduction et de diffusion sont réservés. / Das Urheberrecht verbleibt bei den Autoren, die Übersetzungsrechte bei den Übersetzern. Jegliche Wiedergabe oder Vervielfältigung nur mit Einwilligung der Herausgeber.

Référence / Zitierweise:

Recensions, par exemple / Rezensionen, Beispiel:

Etienne Jollet, Recension de / Rezension von : Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Berlin : Suhrkamp 2010, dans / in : *Revue Regards croisés*, No. / Nr. 2 (2014), S. / pp. 115-119 (<http://www.revue-regardscroises.org/>).

Textes du dossier, par exemple / Dossiertexte, Beispiel:

Maria Stavrinaki, « La cathédrale expressionniste – Révolution ou retour à l'ordre? », dans / in :

Revue Regards croisés, No. / Nr. 2 (2014), pp. / Seiten 14-21 (<http://www.revue-regards-croises.org/>).

Soutenu par / Unterstützt durch:



S'abonner à la newsletter/

Um den Newsletter zu abonnieren:

revue-regards-croises.org/français/newsletter

revue-regards-croises.org/deutsch/newsletter

Comment collaborer/

Wie man mitarbeiten kann:

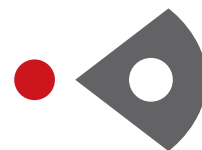
Pour toutes propositions (recensions, articles), veuillez contacter la rédaction à l'adresse suivante:

redaktion@revue-regardscroises.eu

Bitte senden Sie uns gerne Ihre Vorschläge für Buchbesprechungen und

Artikel an unsere Redaktionsadresse:

redaktion@revue-regardscroises.eu



regards croisés