



universität
wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation /Title of the Doctoral Thesis

„Wie der Titel zu den Bildern kam“

Studien zu den livrets des Pariser Salons
von 1673 bis Anfang des 19. Jahrhunderts

verfasst von / submitted by

Wolfgang Loibl

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the de-
gree of

Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

Wien 2018/Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme
code as it appears on the student record sheet

A 792 315

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /
field of study as it appears on the student record sheet:

Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Univ. Prof. Dr. Raphael Rosenberg

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	3
1.1. Forschungsstand.....	4
1.2. Fragestellung.....	11
1.3. Die Académie royale de peinture et de sculpture und der Salon.....	14
1.4. Das Erscheinungsbild des livret.....	17
1.5. Zur Redaktion des livret.....	24

Teil I: Der Titel – Formulierung und Inhalt im Wandel der livret-Gestaltung

2. Definition und Formen des Titels im livret	31
3. Vom <i>Deskriptiv-</i> , <i>Titel</i> “ zum Kurztitel	45
3.1. Die Salon-Ausstellungen von 1673 bis 1737	45
3.2. Die Abkehr vom Titel – das Jahr 1738	53
3.3. Die Rückkehr des Titels – das Jahr 1757	56
3.4. Vom Erklärungs-Titel zum Kurztitel	59
4. Von „liste“ zu „explication“	70
4.1. Zu Begriff und Inhalt der „explication“	70
4.2. Bildmotive: Allegorien und Historien.....	74
4.3. Die Aufhebung der Gattungsgrenzen.....	98
4.4. Zusätzliche Bildinformationen.....	107

Teil II: Titel und Titel-Begriff in Frankreich und im europäischen Ausland

5. Von der Inschrift zum Titel: Kursivdruck, Bildrahmen und Kartuschen	123
5.1. Titel und Titel-Begriff in den Aufzeichnungen der Académie royale de peinture et de sculpture, in den livrets und in kunsttheoretischen Schriften.....	125
5.2. Kriterien der Titelgenese in Frankreich	142
6. Die Verwendung von Titeln in Galeriewerken, Inventaren, Ausstellungs- und Verkaufskatalogen – in Frankreich sowie im europäischen Ausland.....	164
6.1. Inventare und Verkaufskataloge	165
6.2. Galeriewerke	168
6.3. Ausstellungskataloge	179
6.4. Zur Sprache und Übersetzung von Titeln	186
7. Wie kam der Titel zu den Bildern?	188

ANHANG

Aspekte der Historienmalerei im Spiegel des livret.....	195
Die Darstellung von Gemütszuständen	196
Der „ <i>moment frappant</i> “	199
Die Bedeutung des „ <i>costume</i> “	206
Dank	210
Abkürzungsverzeichnis	211
Literaturverzeichnis.....	212
Abstract	229

1. Einleitung

Die Relevanz des Titels für die Definition, Perzeption und Rezeption von Schöpfungen der bildenden Kunst wird evident allein schon in der Ubiquität des Titels für und an Kunstwerken. Zu seinen Aufgaben zählen die Bezeichnung eines Artefakts, die sprachliche Präzisierung des Werkinhalts und der Einsatz als konnotativer Bedeutungsträger der bildlichen Mitteilung.¹ Titel benennen und identifizieren künstlerische Arbeiten und erleichtern damit den kunsttheoretischen Diskurs über das artistische Œuvre. In einem metaphorischen Vergleich bezeichnete Butor den Titel als einen das Gemälde umgebenden, häufig seiner direkten Erfassung vorausgehenden „Wörterhof“ (*halo verbal*): Er verändere nicht nur die kulturelle Stellung des Werkes und die Sichtweise des Betrachters, sondern auch den Gesamtkontext – die Bedeutung von Formen und Farben wandle sich während des fortschreitenden Verstehens der wenigen Titelwörter, und auch ihre Anordnung selbst verändere sich.² Duchamp wertete daher den Titel als zusätzliche Dimension des Bildes, „wie eine neue oder hinzugefügte Farbe“³, was die Idee einer Wechselbeziehung von Bild und Titel mitschwingen lässt. Diese Zitate lenken die Aufmerksamkeit auf die Rolle der Betitelung als sprachliche Ergänzung des rein optischen Bildeindrucks. Wird aber dem Titel ein eigener Stellenwert für das Verständnis eines Kunstwerks zuerkannt, so stellt sich die Frage nach dem Zeitpunkt seiner Entstehung und Entwicklung.

Die Gründe und Hintergründe, die zur Entstehung des Titels für Werke der bildenden Kunst führten, wurden in allgemeiner Form bereits vielfach erzählt. Lange Zeit bedurfte das künstlerische Œuvre keiner namensgebenden Bezeichnung, weil bis zur Erfindung der Fotografie die Kunst stets originäre, unverwechselbare Schöpfungen hervorbrachte. Außerdem waren die Arbeiten durch die allgemeine Bekanntheit der religiösen Ikonographie sowie der dargestellten geistlichen oder weltlichen Protagonisten und Ereignisse selbsterklärend. Sie benötigten keine Erläuterung – das Bild allein war die Botschaft. Mit der ikonographischen Verweltlichung, der damit verbundenen Steigerung der thematischen Vielfalt durch das Auftauchen neuer, inhaltlich

¹ PÉRUISSET 1994, S. 59.

² BUTOR 1992, S. 12, 15.

³ HAMED 2004, FN 1: zit. nach Laurence S. GOLD, „A Discussion of Marcel Duchamps' View on the Nature of Reality and their Relation to the Course of his Artistic Career“, Senior Thesis, Princeton University, 1958, S. viii-ix.

noch unbekannter Bildmotive sowie mit der durch die Verwendung von Ölfarben und Leinwand begünstigten, nicht mehr an den Entstehungs- oder Aufstellungsort gebundenen Beweglichkeit der Kunstwerke entstand jedoch ein gesteigertes Bedürfnis nach Erklärung. Anfänglich fügten die Künstler deshalb einen Hinweis auf den Inhalt der Darstellung in das Bildfeld selbst ein; später wanderte die Beschriftung aus dem Bild heraus an den Bildrahmen und schließlich, insbesondere im musealen Zusammenhang, in die neben dem Bild an der Wand angebrachte Etikette. Mit dem Entstehen der durch Ausstellungen und Salons geförderten Kunstkritik und der Formierung eines Kunstmarkts gewann die leichte Identifizierbarkeit der Gemälde durch Titel zusätzlich an Bedeutung.⁴ Damit ergaben sich Titelformen, die nicht mehr das dem Bild zugrundeliegende außerbildliche Objekt durch eine sprachliche Erfassung identifizierten, sondern als Name des Werks die Identität der Abbildung begründeten. In Frankreich nahm der Titel im Verlauf einer längeren Periode die Form eines Nominalsyntagmas an, das sowohl den Bildinhalt bezeichnete wie auch das Gemälde benannte.⁵ Noch bis ins 18. Jahrhundert waren freilich Sammler und Händler weit mehr an der Zuschreibung an einen bestimmten Künstler interessiert als an einem namensgebenden Titel: Die Gemälde wurden deshalb noch bis zur Mitte des Jahrhunderts nicht mit einem Bildnamen versehen, sondern anhand der darin enthaltenen Motive beschrieben.⁶

1.1. Forschungsstand

Der von der Kunstgeschichte lange Zeit nur als Beiwerk betrachtete Bildtitel ist ein bis heute wenig beachtetes Forschungsgebiet⁷, das erst seit Ende des vergangenen und zunehmend im ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts vermehrtes Interesse erfuhr, nicht zuletzt in Frankreich. Der „linguistic turn“ und Begriffe wie „Titrologie“⁸ oder „titralisation“⁹ bilden daher reizvolle, dem tatsächlichen Stand der Dinge aber nicht völlig gerecht werdende Sprachschöpfungen.¹⁰

4 PÉRUISSET 1994, S. 44f; WELCHMAN 1997, S. 2; BOSREDON 1997, S. 5–7; DE BIASI 2012, S. 48.

5 MONCELET 1972, S. 181f.

6 BOSREDON 1997, S. 245–256.

7 DE BIASI 2012, S. 29.

8 VOGT 2006, S. 23.

9 BONFAIT 2012, S. 121.

10 Die unterdessen wieder abgeklungene Modeerscheinung der Erfindung von „turns“ erfasste auch andere Bereiche wie etwa iconic, pictural, spatial, cultural oder material turn.

Frühe essayistische Veröffentlichungen zum Thema beleuchten unterschiedliche Funktionen von Titeln für Werke der bildenden Kunst.¹¹ Moncelet [1972] vergleicht die Titel literarischer Schöpfungen mit der Titelgebung für Werke der bildenden Kunst und konstatiert eine parallel verlaufende Tendenz, die nach einer langen Periode mit ausführlichen Formulierungen zu einer Diskurs und Kritik erleichternden Verkürzung der Titulierung führte. Gombrich [1985] verweist auf den Zusammenhang zwischen der Entstehung des Kunstmarkts, der beginnenden Ortsungebundenheit der Kunstwerke und der Bedeutung einer linguistischen Ergänzung ihres visuellen Eindrucks, widmet sich aber vorwiegend modernen Formen der Betitelung. Ausgehend von rezeptionsästhetischen Gesichtspunkten unterstreichen Levinson [1985] und Franklin/Becklen/Doyle [1993] in ihren Beiträgen die Wirkmacht des vom Künstler gegebenen Titels auf die Wahrnehmung durch den Betrachter. Kantorowicz [1986] befasst sich mit der appellativen Überzeugungskraft und rhetorischen „Eloquenz“ des „Wirkungs-Titels“ (*effet-titre*) zur Lenkung der Aufmerksamkeit.

Einige zeitlich und thematisch begrenzte Teilaspekte des livret¹² werden in kurzen Aufsätzen erörtert: McAllister Johnson [1975] setzt sich mit der dritten Fassung des ersten erhaltenen livret aus 1673 auseinander (auch Loire [1993] liefert eine Besprechung dieses Katalogs, worin er die Ausstellungsteilnehmer nach Kunstgattungen gliedert und ihre ausgestellten Werke analysiert). Lilley [1987] bietet einen Abriss der redaktionellen Entwicklung des Katalogs sowie der chronologischen Abfolge von Redakteuren und mit der Hängung der Ausstellungsobjekte betrauten „tapissiers“. Legrand [1995] erarbeitete einen summarischen Überblick über Funktion und inhaltliche Gestal-

¹¹ MARTIN [1966], BRUNIUS [1969], FISHER [1984], BANN [1985].

¹² Als „livret“ – Büchlein oder Heftchen – wurden die handlichen, kleinformatigen Kataloge der periodisch (meist biennial) von der Académie royale de peinture et de sculpture veranstalteten Ausstellungen bezeichnet, wie in Diderots Salonkritik (z. B. „Mais, monsieur Doyen, vous avez abandonné votre première manière de colorier; jamais, sans le **livret**, je ne vous aurais reconnu dans ce tableau“; ASSÉZAT 1876, Bd. 10, S. 219; weitere Beispiele für Diderots ständige Heranziehung des Begriffs „livret“ siehe auch ib. 160, 264f, 365, 385, 412; sowie ASSÉZAT 1876, Band 11, S. 47, 155, 201, 210, 285, 303, 325, 334, 434f, 437, 443, 461, 516, 520, 536; und ASSÉZAT 1876, Band 12, S. 70). Der Enzyklopädist nutzte den Begriff „livret“ auch in einem Brief an seinen Freund und Herausgeber der „Correspondance littéraire, philosophique et critique“ Friedrich Melchior Grimm (ASSÉZAT 1876, Band 10, S. 160), was den die Grenzen Frankreichs überschreitenden Bekanntheitsgrad der Bezeichnung belegt. Der Ausdruck findet auch in der wissenschaftlichen Sekundärliteratur zum Salon weite Verwendung, bereits in GUIFFREYs „Notes et documents inédits sur les expositions du XVIIIe siècle“ oder ASSÉZATs Ausgabe der gesammelten Werke Diderots (z. B. ASSÉZAT 1876, Bd. 10, S. 90, S. 91 FN 1, S. 101 FN 2, und zahlreichen weiteren textkritischen Anmerkungen und bis herauf in die Neuzeit (z. B. LOIRE 1993, LEGRAND 1995, LEMAIRE 2004, CHAUDONNERET 2007 u. v. a.).

tung des livret, hält allerdings unterschiedslos selbst reine Bildbeschreibungen für Titel. House [1997] setzt sich mit Beispielen der Salonzensur aus politischen, künstlerischen oder moralischen Gründen im 19. Jahrhundert auseinander, ohne aber auf die Titel-Frage einzugehen. Alle hier genannten Autoren bieten nützliche Einsichten in Form und Funktion des Titels, zum Teil mit einzelnen Bezugnahmen auf die livrets, aber keine weiterführenden Erkenntnisse zu seiner Entstehungsgeschichte und sprachlichen Evolution.

Die erste in breiter Buchform angelegte Studie zur intermedialen Betitelung von Gemälden legte Welchman [1997] vor, der das Hauptaugenmerk auf die Titelgebung im 19. und 20. Jahrhundert richtete. Auch wenn die Titelgenese darin kaum eine Rolle spielt, ist die Arbeit dennoch allein aufgrund der einleitenden Diskussion der vorhandenen Literatur, der Auswirkung von Katalog und Titel auf die Perzeption des Werks sowie der ausführlichen bibliographischen Anmerkungen von Interesse. Aus jüngerer Zeit stammt eine umfangreiche typologische Untersuchung von Bruch [2005], die sich auf Grundlage einer statistischen Umfrage bei deutschen Museen ausführlich mit Struktur, Syntax, Semantik und Funktion von Titeln für die dort aufbewahrten Kunstwerke¹³ befasst. Die Arbeit bietet eine umfangreiche, aber weitgehend unkritische Literaturbesprechung; der Korpus der Studie ist auf deutschsprachige, zeitgenössische Bildtitel beschränkt und bildet eine Momentaufnahme, die keinen diachronischen Blick auf die Betitelungspraxis vorangegangener Epochen gestattet. Vogt [2006] setzt sich mit Bedeutung und Form der Namensgebung für Kunstwerke, insbesondere für unbetitelte Arbeiten, auseinander. Er sieht den Titel als Vermittler zwischen dem Werk und seiner Umgebung, denkt dabei aber vor allem an seine Anbringung am Bild oder als Wandetikett und schenkt der stellvertretend substitutiven Werkbenennung im livret nicht die ihr zukommende Bedeutung. Der Verfasser streift zwar die Entstehung des Titels als Aufschrift im Bild und verweist auf die Rolle der Graphik in diesem Prozess, erwähnt aber als Beispiel nur Goya und übersieht damit, dass Drucke schon viel früher kurz gefasste Titel aufwiesen.

¹³ BRUCH 2005, S. 21, 137, 231, 241, 317, definiert „Kunstwerk“ als semiotische Einheit von Titel und Bild. Diese additive Zusammenführung der beiden Begriffe ist für eine auf die Entwicklung des Titels ausgerichtete Analyse wenig hilfreich. Im Gegensatz dazu folge ich der gängigen Definition des Kunstwerks als „einzelnes Erzeugnis künstlerischen Schaffens“ (<https://de.wikipedia.org/wiki/Kunstwerk>; 25.08.2017).

Erst in den letzten Jahren erschienen Publikationen französischer Kunstwissenschaftler, die sich vertieft mit der Titelgenese und in diesem Zusammenhang auch mit dem livret befassen. Zu nennen ist hier vor allem Christian Michel [2011], der – neben zahlreichen anderen Veröffentlichungen – in einer vierteiligen Vorlesungsserie am Collège de France über Entstehungsgeschichte, Aufgabe, Entwicklung und Veränderung unterschiedlicher Titelformen von der Inhaltsbeschreibung hin zur kurzgefassten Benennung referierte. Die Betonung der nach seiner Ansicht für die konstitutive Begründung eines Titels erforderlichen materiellen Anbringung am Kunstwerk sowie der Kursivschreibung als kennzeichnende Markierung von Titeln führt allerdings dazu, dass der Autor die Titel-schöpferische Qualität des livret verkennt. In seinen Ausführungen erinnerte der Kunsthistoriker an die Bedeutung der Legende auf Stichen für die Betitelung der Originalvorlage: Druckgraphischen Reproduktionen wären oft längere Texte, Verse oder Widmungen als erläuternde In- oder Beischriften hinzugefügt worden, die im 17. und 18. Jahrhundert erste Ansätze zur Herausbildung von Titeln darstellten. Michel [2010] hatte die Rolle der in die Académie aufgenommenen Stecher und ihrer Arbeiten zur Verbreitung des Bekanntheitsgrades der Akademiker durch die Reproduktion ihrer Porträts, Aufnahmestücke und Gemälde sowie deren Betitelung in einer minutiösen Studie ausführlich erörtert. 2012 folgte eine weitere umfassende Publikation, die sich eingehend und detailreich mit der Geschichte der Pariser Académie bis zu ihrer Auflösung, dem Werdegang des Akademikers, der bedeutenden Stellung der Institution in Kunstleben und Gesellschaft Frankreichs sowie der Kritik an ihrer Rolle auseinandersetzt. Hénin [2012a, 2012b] befasst sich unter Bedachtnahme auf die Entwicklung von Ausstellungskatalogen in Rom, Venedig und Florenz mit der inhaltlichen Gestaltung des livret und Fragen der Betitelung. Unter Heranziehung von Quellen des späten 17. und 18. Jahrhunderts veranschaulicht sie die semiologische Entwicklung von der Bildbeschreibung zum maßgeblich von den Künstlern mitgeprägten Titel nach grammatikalischen und inhaltlichen Kriterien; dabei verwendet sie allerdings einen zu weit gefassten Titel-Begriff, der auch Formen der Bildbeschreibung mit einschließt. In einer weiteren Publikation [2013] untersucht sie die Bedeutung und historische Entwicklung der *inscription* (als Vorläuferin des Titels) in der französischen Malerei. Bonfait [2012] analysiert für denselben Zeitraum anhand von Inventaren und Ausstellungskatalogen die

Bedeutung der Titelgebung für die Deutungshoheit über Kunstwerke und deren öffentliche Rezeption, geht aber kaum auf das livret ein.

Im Gegensatz zur begrenzt vorhandenen, auf Teilaspekte konzentrierten Literatur zu den livrets ist die Geschichte der Expositionen der Académie royale de peinture et de sculpture im Salon¹⁴, dem das livret als Ausstellungsführer diente, gut erforscht und dokumentiert. Guiffrey [1869–1872] besorgte die erstmalige Veröffentlichung der livrets der Jahre 1673 bis 1800, ohne sie jedoch editorisch aufzubereiten. 1872 publizierte er auch die Ausstellungskataloge der in Konkurrenz zur Académie stehenden Malergilde Saint-Luc; Schnapper [2000] verfasste eine nuancierte Schilderung dieses Konkurrenzverhältnisses. 1873 brachte Guiffrey sodann eine Geschichte des Salons im 18. Jahrhundert mit beigefügten Briefwechseln der für die Ausstellung verantwortlichen Persönlichkeiten heraus. Besondere Erwähnung verdient weiters Montaiglon [1875–1892], der die Gesamtausgabe der Sitzungsprotokolle der Compagnie veranlasste; ihr Inhalt (insbesondere die Nennung der Aufnahmestücke) stellt eine wertvolle Ergänzung der livrets dar.

Pevsner [1940] schildert in einer trotz des lange zurückliegenden Erscheinungsdatums immer noch sehr lesenswerten, grundlegenden Vergleichsstudie Anfänge und Beziehungen der europäischen Kunstakademien zueinander sowie das Verhältnis von Künstler und Gesellschaft. Denselben Thema widmet sich Pommier [2000], der die Frühgeschichte der Kunstakademien in Rom und Paris, ihre Zielsetzungen und wechselseitigen Beziehungen anhand ihrer Statuten verglich.

Koch [1967] verfasste eine umfangreiche, zahlreiche Detailinformationen enthaltende Studie zur Geschichte der Kunstaussstellung in Europa und widmete darin dem Salon ein eigenes Kapitel, ohne allerdings auf die Titel-Entstehung einzugehen. Van de Sandt [1984, 1986, 2000] erstellte einen Überblick über die Salons der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit nach Kunstgattungen aufgeschlüsselten statistischen Angaben zur Anzahl der Exponate; anhand der Auflagenhöhe der livrets schließt der Autor auf die Besucherfrequenz der Ausstellungen und bespricht Funktion, Geschichte und vorhandene Bestandsaufnahmen der Aufnahmestücke. In einer inhaltlich ergänzenden Studie be-

¹⁴ Die Bezeichnung „Salon“ stammt vom seit 1725 verwendeten Ausstellungsort im Salon Carré des Louvre. Die Académie royale wird in der Folge auch Compagnie (eine von den Akademikern selbst verwendete Bezeichnung), Königliche (Kunst)Stiftung, Akademie, Kunstakademie, Künstlervereinigung oder Vereinigung bzw. Zusammenschluss der Akademiker genannt.

schrieb McAllister Johnson [2000] die Aufnahmestücke und -prozedur, die Zerstreuung der in der Académie versammelten Werke unter Napoleon auf französische Provinzmuseen und ihre spätere Wiederzusammenführung im Interesse der Dokumentation der französischen Nationalschule.¹⁵

Crow [1985] erforschte die Beziehungen zwischen der Académie royale, ihren Funktionsträgern und Mitgliedern, den Auftraggebern und Salonbesuchern (unter besonderer Berücksichtigung des wegen seiner multiformen Zusammensetzung unbestimmbaren Begriffs „Publikum“);¹⁶ der Entstehung einer nicht mehr von der Académie bestimmten Salonkritik durch interessierte, aber künstlerisch ungebildete Personen wird darin weiter Raum eingeräumt. Hilfreich sind die im Zusammenhang mit dieser Erzählung referierten zahlreichen Einzelheiten zur Historie der Compagnie sowie die ausführliche Bibliographie. In thematischer Verwandtschaft zu diesen Ausführungen beleuchtet Chaudon-neret [1989, 2007] die erzieherische Funktion des Salons als Kunstbildner des Publikums sowie seine Bedeutung als Vorläufer des Museums.

Mit der Entstehung und Entfaltung der Kunstkritik im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert befasst sich auch Wrigley [1995] in einer zahlreiche Aspekte wie die politischen Veränderungen während dieser Periode, die Beziehungen zwischen Salon und Publikum, Medien und Zensur, kunsttheoretische Begriffsbildung und Gattungshierarchie beleuchtenden umfänglichen Studie; die in diesem Kontext erfolgte Herausbildung von Titeln findet allerdings auch hier keine Erwähnung. Żmijewska [1970, 1980] beschäftigt sich mit Lebenslauf, Bedeutung und Veröffentlichungen der Salonkritiker von den Anfängen bis zu Diderot und seinen Zeitgenossen, schenkt der Titelfrage aber ebenfalls keine Beachtung; ihre der Salonberichterstattung entnommenen Zitate lassen keinen Rückschluss auf die Verwendung von Titeln zu, weil sie in der Wiedergabe nicht

15 Wie die Académie royale 1793 in einem Schreiben an den Innenminister ausführte, wären die Rezeptionsarbeiten Meisterwerke großer Künstler, welche die Geschichte der verschiedenen Perioden der französischen Schule dokumentierten (M 1892, Bd. 10/217f). Die Sammlung der Académie wurde daher wie eine Galerie der Nationalschule betrachtet, und bildete einen wesentlichen Bestandteil des 1793 eröffneten Museums im Louvre; 1796 wurde ein Teil ausgelagert, um Platz für die Beutekunst aus Italien zu schaffen, und im Zusammenhang mit der 1800 erfolgten Gründung von Provinzmuseen auf verschiedene Standorte in Frankreich verteilt (FONTAINE 1910, S. 84).

16 So konstatierte etwa Charles-Antoine Coypel, Direktor der Académie, dass „le public change vient fois par jour. Ce qu’admiroit le public à dix heures du matin est blâmé publiquement à midi [...] ce lieu peut vous offrir dans le cours d’une seule journée vingt publics de caractere & de tons differens [...]“ (C.D. 28, S. 5f).

den Originaltexten (z.B. einer Kursivsetzung) folgt, sondern willkürlich eigene, davon abweichende Markierungen vornimmt.

Trotz dieser zahlreichen Studien kommt Lemaire [2004] in seinem detailreichen Gesamtüberblick über die Geschichte des Salons bis zu seinem Ende im Jahre 1881 zum Schluss, dass noch niemand eine vollständige Chronik der Akademie-Ausstellungen verfasst habe.¹⁷ Daran hat sich meines Wissens seither nichts geändert. Denn auch Sfeir-Semlers [1992] umfassende Untersuchung mit reichem statistischem Material zu Entstehung und Geschichte der Pariser Ausstellung, zu Anzahl, sozialer und geographischer Herkunft der ausstellenden Künstler und ihrer Zusammensetzung nach Kunstgattungen sowie zu den populärsten Bildgattungen im Salon erfasst nur die Periode zwischen 1791 bis 1880 – ebenso wie Lobstein [2006], dessen eingehende Erörterung der nach-revolutionären Salons auf das 19. Jahrhundert beschränkt ist und sich ebenfalls nicht mit der Titelgenese auseinandersetzt.

Alle diese auf ausgewählte Zeiträume und Aspekte beschränkten Analysen bieten interessante und detailhafte Einblicke in die Welt von Salon und livret. Sie widmen dem Textgehalt des Ausstellungskatalogs aber nur wenige Bemerkungen, von der Titelgebung ganz zu schweigen, und leisten keinen Beitrag zur Chronik der Entstehung und Weiterentwicklung des Titels. Die Kataloge des Pariser Salons waren bisher noch nicht Gegenstand einer systematischen Auswertung unter dem Gesichtspunkt der Titelgebung; ihre monographische Bearbeitung steht noch aus. Die Bedeutung der livrets liegt vor allem in ihrer Stellung als erster Ausstellungskatalog zeitgenössischer Kunst in Europa:¹⁸ Denn „der Druck von Verzeichnissen der ausgestellten Werke, die dem Publikum zu den einzelnen Objekten den Namen und Rang des Künstlers, Titel und Inhalt der Darstellung, Format und Technik der Ausführung“ vermittelten, war eine Neuerung gegenüber allen früheren und gleichzeitigen Unternehmungen und der eigentliche Beginn des Katalogwesens.¹⁹

¹⁷ LEMAIRE 2004, S. 13

¹⁸ LOIRE 1993, S. 33, 38.

¹⁹ KOCH 1967, S. 149. Allerdings bedarf diese Feststellung, wie noch gezeigt wird, einer Modifikation: Denn das livret verwendete Titel nicht durchgehend, sondern griff stattdessen während einiger Jahrzehnte auf Werkbeschreibungen zurück.

1.2. Fragestellung

Anhand einer eingehenden Untersuchung soll deshalb überprüft werden, welche Rolle dem Salon bei der Entstehung und Formulierung von Titeln ab Ende des 17. Jahrhunderts in Frankreich zukommt, sowie ob und ab wann die Rezeption von Titel und Titel-Begriff im öffentlichen Bereich – in den livrets, den Sitzungsberichten der Compagnie und den Printmedien – erfolgte. Dabei wird insbesondere auf die Salonkritik Bedacht genommen, die aber nicht nach ihrer – durchaus unterschiedlich zu bewertenden – kunsthistorischen Qualität und Relevanz, sondern ausschließlich nach der dort erfolgten Verwendung des Fachausdrucks „titre“ ausgewertet wird. Eine wichtige Hilfe für diese Aufgabenstellung war McWilliam [1991], dessen Bibliographie trotz einiger Druckfehler mit Fehlzitaten²⁰ ein übersichtliches, auch die Collection Deloynes²¹ einbeziehendes und äußerst hilfreiches Verzeichnis der zeitgenössischen Salonkritik enthält.

Einleitend wird sich die Untersuchung dem Werdegang der livret-Gestaltung und einer Definition der im Katalog verwendeten unterschiedlichen Titelformen widmen. Daran anschließend folgt am Beispiel des sich wandelnden Motivfundus die Vorstellung sowohl der Phasen der Titelformung in den Salon-Katalogen wie auch der am livret ablesbaren Bedeutung der Gattungsgrenzen und ihrer schrittweisen Aufweichung. Die Schlusskapitel beleuchten die Veränderung der Bezeichnung der Ausstellungsobjekte von der Inhaltsbeschreibung hin zum Kurztitel und bieten einen Vergleich dieser Entwicklung im livret mit anderen Verzeichnissen wie Sammlungskatalogen, Galeriewerken und Inventaren in Frankreich und jenseits seiner Grenzen. Ein Ausblick vor diesem Hintergrund auf die Bedeutung des Pariser Salons und seiner Kataloge für das europäische Kunst- und Ausstellungswesens soll die Untersuchung beschließen. In einem Anhang werden anhand des livret einige Aspekte der Historienmalerei (die Darstellung von Gemütsbewegungen, Auswahl des entscheidenden Handlungsmoments und Beachtung des „costume“) erörtert.

Mangels einer allgemein gültigen Definition des Begriffs „Titel“ bedurfte es nach Sichtung und Prüfung des bis zur französischen Revolution publizierten, äußerst umfangreichen Katalogmaterials – über 40 livrets mit an die 2500 Seiten und geschätzten 17.000 Expona-

²⁰ Z.B. McWILLIAM 1991, S. 31, Nr. 0095 *Mercure de France* (1753) statt richtig (1755); S. 33, Nr. 0105 „Correspondance littéraire ... M 1875, Bd. 1/427–453 statt richtig 427–435; S. 67, Nr. 0282 „Paris 1778“ statt richtig 1777.

²¹ COLLECTION DELOYNES 1881.

ten²² – zunächst einer Begriffsbestimmung für die im Laufe der Zeit verwendeten Titel-
formen, um ihre diachronische Vergleichbarkeit zu ermöglichen und ihre Entwicklung
darzustellen. Methodisch stützt sich dieses Vorhaben auf linguistische Kriterien, ergänzt
durch kunsthistorische Gesichtspunkte. Für eine natürliche Abgrenzung der Untersu-
chungsperiode hätte sich die zeitliche Orientierung am Bestand der fast eineinhalb Jahr-
hunderte lang das französische Kunstleben dominierenden Académie royale de peinture et
de sculpture angeboten: Sie war im Zeitraum von ihrer Gründung bis zur 1793 im Zuge
der französischen Revolution erfolgten Auflösung für die Organisation und Gestaltung von
Salon und livret verantwortlich. Doch ließen es die Revolutionswirren, die vorübergehend
auch die Organisation des Salons und die Redaktion des Katalogs erfassten, als angezeigt
erscheinen, die Zeitspanne mit einem Ausblick auf das Ende der napoleonischen Ära und
der Zweiten Bourbonen-Restauration auszuweiten, als es zu einer politischen Beruhigung
und damit auch Verfestigung des administrativen Rahmens für die Ausstellungen, der
Aufmachung der livrets und der Formulierung von Werkbezeichnungen kam. Die Pariser
Kataloge könnten zur Annahme verleiten, dass die Entstehung von Titeln eine originär
französische Erscheinung des 18. Jahrhunderts wäre. Zur Verifizierung dieser Hypothese
wurde die stichprobenweise Überprüfung von Galeriewerken, Inventaren und Ausstel-
lungskatalogen in- und außerhalb Frankreichs herangezogen um festzustellen, ob und in-
wieweit Titel bereits früher im europäischen Umfeld Verwendung fanden.

Die Analyse wird sich auf Gemälde und Reproduktionsgraphiken konzentrieren, und
dabei hauptsächlich auf Historienbilder, weil sie vielfältige und differente, durch eine
variierende Namensgebung bezeichnbare Ereignisse, Personen, Eigenschaften oder
Gegenstände darstellen. Im weiteren Sinn verstanden umfasst die Kategorie des Ge-
schichtsbilds neben großformatigen Tafelbildern mit Allegorien und Personifikationen
auch Skizzen, Entwürfe und unterschiedliche Formate wie Supraporten, Gebäudeaus-
stattungen u. dgl. Die definitorische Breite ist gerechtfertigt, weil wesentlich für den
Untersuchungsgegenstand die Betitelung des historischen Themas, nicht aber die äußere
Form des Bildträgers ist. Zudem wurden auch im Salon kleinere Formate, sofern nur
ihre Themen den Anforderungen der Historienmalerei Genüge leisteten, als Historien-
gemälde gewertet.²³ Dabei geht es nicht um eine Bewertung der Arbeiten aus kunsthis-

²² KOCH 1967, S. 158.

²³ WRIGLEY 1995, S. 305.

torischer Sicht, sondern um eine auf die Emergenz von Titeln konzentrierte Abhandlung. Das Motivenrepertoire unterlag im Untersuchungszeitraum wesentlichen Veränderungen, die Rückwirkungen auf die sprachliche Titelgestaltung mit sich brachten. Die motivische Vielfalt der im kunsthistorischen Diskurs des 18. Jahrhunderts als Königsdisziplin der Malkunst betrachteten Historien²⁴ brachte deshalb eine Variationsbreite und sprachliche Beweglichkeit der Betitelung mit sich, die günstige Voraussetzungen für die Erforschung der Titelgenese schafft. Stilleben, Genreszenen und Landschaften wurden in den livrets dagegen wegen ihrer alltäglichen Gegenwärtigkeit meist mit einem unspezifischen, stereotyp auftretenden Begriff oder einer Gattungsbezeichnung und keinem bestimmten Namen angeführt;²⁵ für die Zwecke der Studie sind sie deshalb wenig geeignet. Das trifft auch für Porträts zu, die ihrer Natur nach den Eigennamen der abgebildeten Person führen, sodass sich daran keine Entwicklung der Betitelung ablesen lässt. Bezugnahmen auf im Salon ausgestellte Gemälde dieser Gattungen, auf Skulpturen, Architekturzeichnungen, Tapisserien usw. werden deshalb nur in dem Maße erfolgen, in dem die Entwicklung bei den Historien Auswirkungen auf die Betitelung in anderen Werkkategorien nach sich zog.²⁶

Als „historia“ wurde die narrative Darstellung von Ereignissen der griechischen und römischen Altertumsgeschichte und Mythologie, aber auch der reiche Motivenschatz der biblischen Geschichte sowie Heiligenlegenden verstanden, die als moralische Vorbilder dienen konnten. Die inhaltliche Ausformung des bereits von Leon Battista Alberti verwendeten Begriffs²⁷ war ein Produkt der Lehrmeinung der im 17. Jahrhundert gegründeten Kunstakademien, insbesondere der Pariser Académie royale und ihrer von Félibien herausgegebenen „Conférences“, in deren Mittelpunkt die kunsttheoretische Erörterung hervorragender Geschichtsbilder stand.²⁸

24 FÉLIBIEN 1668, Préface. So auch später u. a. LA FONT DE SAINT-YENNE 1754, S. 11.

25 Die geringere Wertschätzung des „genre secondaire“ zeigte sich auch darin, dass nur Historienmalern das Thema ihres Aufnahmestücks vom Direktor der Académie vorgegeben wurde; Genremaler konnten ihr Sujet dagegen frei wählen (KIRCHNER 1991, S. 258, FN 418).

26 Bei der wörtlichen Übernahme von Texten aus den zeitgenössischen Quellen wurde die dort verwendete, den Besonderheiten der Zeit entsprechende und heute zum Teil veraltete oder fehlerhafte Schreibweise unverändert übernommen. Die Wiedergabe der in den Quellentexten z. T. unterschiedlichen Schreibweise der Künstlernamen orientiert sich an VALERIUS 2010, S. 265–355. Die umfangreichen Zitate und Fußnoten in der Studie sollen die Überprüfbarkeit der Untersuchungsergebnisse erleichtern.

27 ALBERTI 1436/2014.

28 Zur Bedeutung der „Conférences“ für Kunstgeschichte und -theorie siehe u. a. GAEHTGENS 1996, S. 31–34.

1.3. Die Académie royale de peinture et de sculpture und der Salon

Ausgangspunkt und organisatorischer Träger der als Salon bekannt gewordenen periodischen Kunstausstellungen in Paris und des damit verbundenen livret war die Académie royale de peinture et de sculpture. Sie wurde 1648 gegen den in Frankreich herrschenden Gildenzwang²⁹ auf Initiative einiger Künstler unter Führung LeBruns und der Brüder Henri und Louis Testelin gegründet und unter den Schutz König Ludwigs XIV. gestellt.³⁰ Der Souverän gewährte seinen Akademikern verschiedene Privilegien wie die Befreiung vom Zunftzwang der *Maîtrise*³¹, von Steuer und Militärdienst, das wichtige und gegen konkurrierende Bestrebungen der Gilde hartnäckig verteidigte Monopol zur Unterweisung künftiger Künstlergenerationen³², exklusive Aufträge des Hofes³³, Unterbringung im Louvre³⁴ und die Teilnahme an den prestigeträchtigen Ausstellungen der Akademie. Andererseits etablierte der Souverän damit seine kontrollierende Aufsicht über die Hochkultur³⁵ und nutzte das schöpferische Potential der Künstler zur Mehrung seines nationalen und internationalen Prestiges durch den Ruhm der französischen Kunst und die Ostentation seines verschwenderischen Mäzenatentums. Die mit der Zugehörigkeit zur Akademie verbundenen Privilegien erhöhten den sozialen Status der Akademiker; sie durften sich Hofmaler oder Hofbildhauer des Königs nennen und stiegen vom Handwerker zum freien Künstler auf. Die Erlaubnis zum öffentlichen Füh-

29 Der Zunft- oder Gildenzwang bedeutete, dass bestimmte Berufe nur von Mitgliedern der Zunft ausgeübt werden durften. Er diente dem Konkurrenzschutz durch lokale Begrenzung der Zahl der Meister und Gesellen in einem Gewerbe, führte jedoch zu Missbräuchen und Missständen, insbesondere zu einer Beschränkung der Berufsaussichten des in vielerlei Hinsicht vom jeweiligen Meister abhängigen Handwerker-Nachwuchses (Wohlverhaltensnachweise, Heiratsverbote, Mobilitätsbeschränkungen). Der Zunftzwang wurde im Zuge der französischen Revolution aufgehoben.

30 Vorbild für die Gründung der Académie royale waren die in Paris bekannten Akademien in Florenz und vor allem in Rom. Dort hatte Papst Gregor XIII. die Accademia di San Luca unter seinen Schutz gestellt; ihr erster „Principe“ – eine das Streben nach Nobilitierung und den bereits erreichten Status anzeigende Titulierung, die heute an den Begriff des Maler-Fürsten denken lässt – war Francesco Zuccari. Auch Simon Vouet, später zum Premier peintre du Roi ernannt, übte dieses Amt von 1624 bis 1627 aus; sein Schüler LeBrun, nach ihm Erster Maler des Königs und bedeutender erster Rektor der französischen Akademie, war 1676 ebenfalls Principe von San Luca. Diese Personalien belegen die direkte Verbindung der französischen Gründung mit dem römischen Vorbild. PEVSNER 1940/1982, S. 91–96, und CROW 1985, S. 23–27, bieten einsichtsvolle Darstellungen der zur Konstituierung der Académie royale führenden Auseinandersetzungen mit der Künstler-Zunft, die eine Monopolstellung über alle kirchlichen und privaten Aufträge erlangen wollte.

31 Als „*Maîtrise*“ wurde die seit 1391 existierende Zunft der Pariser Maler- und Bildhauermeister bezeichnet, der neben einer kleinen Zahl von „Künstlern“ im neuzeitlichen Sinne vor allem Malerhandwerker, Mitarbeiter von Kunsthandwerksbetrieben und auch Kunsthändler angehörten.

32 PEVSNER 1940/1982, S. 104, 112, 139f.

33 SCHNAPPER 2000, S. 66.

34 Die Académie war anfänglich im Palais Brion nahe dem Palais Royal untergebracht, übersiedelte aber 1692 in einen Seitentrakt des Louvre (CHALLINGSWORTH 1990, S. 37).

35 CROW 1985, S. 28, 183.

ren eines Degens³⁶ war dabei nur ein, wiewohl nicht unbedeutendes, äußerlich sichtbares Element der gesellschaftlichen Position, die mit der Ausübung einer „art noble“ oder „art libéral“ verbunden war.³⁷ Die Bezeichnung „Académie“ kam nicht von ungefähr, sollte sie doch den wissenschaftlichen Anspruch der Mitglieder auf Zugehörigkeit zu den freien Künsten betonen. Ein wichtiger Beitrag dazu waren die gelehrten „Conférences“, in denen Akademiker bedeutende Meisterwerke, etwa von Tizian und Poussin, besprachen; die von Félibien, einem bedeutenden Kunsttheoretiker und Ehrenmitglied der Académie, veröffentlichten Erörterungen trugen wesentlich zum Entstehen der akademischen Kunstgeschichte bei.

Voraussetzung für die Rezeption in die königliche Kunststiftung war die Vorlage eines Aufnahmestücks.³⁸ Ihre Mitglieder waren verpflichtet, jährlich anlässlich der Generalversammlung ein Bildwerk zur Ausschmückung der Stiftungsräumlichkeiten beizubringen;³⁹ doch bereits 1666 wurde angesichts der mit der Organisation und Bereitstellung einer ausreichenden Anzahl von Exponaten verbundenen Probleme beschlossen, Ausstellungen nur alle zwei Jahre abzuhalten.⁴⁰ Diese Bestimmung und die Verpflichtung zur Vorlage eines Rezeptionsstücks bildeten den Kern und Ausgangspunkt der beginnenden Ausstellungstätigkeit der Académie.⁴¹ Denn ausgehend von dieser Übung ordnete Jean-Baptiste Colbert, mächtiger Finanzminister und ab 1664 Surintendant des Bâtiments, als Vize-Protektor (und ab 1672 Protektor) der Königlichen Stiftung im staatspolitischen Interesse der Kunstförderung zum Ruhm des Königs an, dass die Akademiker ihre Arbeiten alle zwei Jahre für eine dem Publikum geöffnete Kunstschau bei-

36 MICHEL 2012, S. 296f. Einige Künstler wurden sogar mit einem Adelspatent ausgezeichnet (GARCIA 2010, S. 22).

37 POMMIER 2000, S. 52; SCHNAPPER 2002, S. 62.

38 Einzelheiten zum Aufnahmeverfahren bietet McALLISTER JOHNSON 2000, S. 32–38. Der Bildgegenstand wurde im Bestattungsschreiben des Neo-Akademikers angeführt, für das zwei Textversionen existierten – für Bildhauer und Historienmaler einerseits, und für alle anderen Gattungen der Malerei („talents particuliers“) andererseits (FURCY-RAYNAUD 1904/05, Bd. 20, S. 182; siehe auch MICHEL 2008, S. 46f). Ein vergleichbares, möglicherweise als Vorbild herangezogenes „Diploma di Accademico“ ist seit 1664 in der Accademia di San Luca bekannt (CIPRIANI 1988, S. 191), die auch beispielgebend für das Erfordernis einer Rezeptionsarbeit war (die Mitglieder der römischen Künstlervereinigung hatten anlässlich ihrer Aufnahme der Accademia ein Werk von ihrer Hand zu schenken; ARNAUD 1886, S. 21, 35). Nach der Rezeption in die Académie royale verblieben die Aufnahmestücke in deren Eigentum und waren für ausgewählte Besucher zugänglich (MICHEL 2012, S. 190). Eine annotierte Zusammenstellung der französischen Probearbeiten publizierte Béatrice FOULON [Hg.], *Les peintres du roi. 1648–1793*, Tours 2000).

39 M 1875, Bd. 1/257.

40 Ib. 1/298.

41 VAN DE SANDT 2000, S. 70, der für das Jahr 1667 bereits 61 Bilder zählt.

zubringen hatten.⁴² Allerdings konnte dieser Kalender bis zum Jahr 1737 nicht eingehalten werden, als unter Philibert Orry, dem neu bestellten Direktor der Königlichen Bauten, die unterdessen weitgehend zum Erliegen gekommene Ausstellungstätigkeit wieder aufgenommen wurde.⁴³

Der Salon war die erste öffentliche, kostenlose und frei zugängliche, regelmäßig abgehaltene Schaustellung zeitgenössischer Kunst in Europa;⁴⁴ sie stand allen sozialen Schichten offen – Hochadel wie Bediensteten, Bourgeoisie und interessierten Handwerkern, unter dem schaulustigen Publikum waren Personen jeglicher Herkunft anzutreffen. Im Laufe der Zeit wurde die Schaustellung zu einer markanten Erscheinung des Pariser Kultur- und Gesellschaftslebens⁴⁵ und zu einem Wirtschaftsfaktor, der den Akademikern die Möglichkeit bot, ihr Schaffen einem weit gefächerten Interessentenkreis vorzustellen und anzubieten. Dies war besonders wichtig, weil ihnen der Kunsthandel als unter ihrer Würde stehend verboten war⁴⁶ – anders als Zunftmitglieder durften sie ihre Arbeiten nicht öffentlich feilbieten. Die Ausstellung war eine sinnfällige politische Dokumentation der Vormachtstellung der französischen Kunst in Europa. Ihre europäische Bedeutung beschrieb Friedrich Melchior Baron von Grimm, Freund Diderots und Herausgeber der bedeutenden vierzehntägig, später monatlich versandten „Correspondance littéraire, philosophique et critique“, die deutsche Fürstenhöfe über das kulturelle Leben

42 Die Veranstaltung diene nicht nur dem Ansehen des Herrschers; sie war auch ein Instrument der Aemulatio, des schöpferischen Wettbewerbs zwischen den Akademikern, der die stete Weiterentwicklung der französischen Kunst zu immer neuen Höhen befördern sollte. Unter den zahlreichen Hinweisen auf diese Funktion des Salons soll nur als ein Beispiel von vielen LE COMTE 1699/1700, S. 242, in seiner Salonbesprechung aus 1699 genannt werden: „Comme c’étoit une louable coutume, que tous les ans Messieurs de l’Academie Royale de Peinture & Sculpture, non seulement exposoient les ouvrages des jeunes gens aspirans à la vertu [...] mais que même pour leur montrer l’exemple, non seulement de parole, mais d’effet; ils étaloient dans une grande chambre ou gallerie, leurs ouvrages les uns & les autres, pour se donner entre eux quelque sujet d’émulation, & tenir en même-tems table ouverte d’admiration pour le Public“.

43 PEVSNER 1940/1982, S. 110; WRIGLEY 1995, S. 41. Für eine Schilderung der Akademie-Festivitäten zwischen 1667 und 1671 siehe FONTAINE 1910, S. 45–51, und LOIRE 1993, S. 31f. Nach einer öffentlichen Schaustellung im Jahre 1673 bemühte sich die Académie zunächst um weitere Ausstellungen, doch ging aufgrund ausbleibender Finanzmittel und der Bindung der Aufmerksamkeit des Königs durch außenpolitische Probleme das Interesse der Akademiker an der mit Kosten und Organisationsaufwand verbundenen Veranstaltung zurück (SCHNAPPER 2000, S. 66; MICHEL 2012, S. 74); für den Fall unzureichender Beteiligung war sogar an eine Ergänzung der Ausstellungsexponate durch Gemälde alter Meister und bereits verstorbener Académie-Mitglieder gedacht worden (M Bd. 2/132, 143, 149, 166–168, 182–185). Die Lage verbesserte sich erst ab 1699 vorübergehend mit der Ernennung von Hardouin-Mansart zum neuen Königlichen Baudirektor (LICHTENSTEIN 2006, S. 45).

44 CROW 1985, S. 3.

45 VAN DE SANDT 1984, S. 79.

46 FONTAINE 1910, S. 65.

Frankreichs unterrichtete.⁴⁷ Über diese Wirkung auf die zeitgenössische Öffentlichkeit hinaus wurde der Salon durch seine institutionell abgesicherte, in periodisch regelmäßigen Zeitabständen wiederkehrende Abhaltung zum Vorbild und Ausgangspunkt des sich danach über Europa verbreitenden Ausstellungswesens.⁴⁸

1.4. Das Erscheinungsbild des livret⁴⁹

Aus den ersten Jahrzehnten der Académie sind livrets nur für die Salons der Jahre 1673, 1699 und 1704 bekannt. Diese frühen Kataloge verdienen eine eingehendere Betrachtung, weil sie die ersten Hinweise auf die Verwendung und Formulierung von Titeln im Kontext des Pariser Salons enthalten. Vom äußeren Anschein war das livret eine in marmoriertes Papier eingeschlagene Broschüre im Taschenbuchformat; die ersten Exemplare enthielten nur wenige Seiten.⁵⁰ Die Ausfertigung für den König war in blaues Saffianleder gebunden und mit seinem Wappen verziert, Würdenträger erhielten eine Ausgabe in rotem Leder (besonders ausgezeichnete Personen mit ihrem persönlichen Wappen).⁵¹ Lemaire meint, die Form des Katalogs habe im Laufe von hundert Jahren nur wenige Veränderungen erfahren.⁵² Das mag für die äußere Präsentation zutreffen; Inhalt und drucktechnische Gestaltung wurden jedoch über eine längere Periode häufig dem Publikumsinteresse und den organisatorischen Ausstellungserfordernissen angepasst. Auf der Titelseite der ersten Salon-livrets findet sich nirgends der Begriff „Salon“; bis 1737 waren die Ausstellungsverzeichnisse mit „LISTE“ überschrieben (Abb. 1–3).⁵³

47 „On peut dire sans préventions qu’il n’y a point de ville en Europe aujourd’hui qui puisse ainsi meubler tous les deux ans un salon assez spacieux des productions de ses artistes [...] Si les tableaux qu’on expose au Louvre ne sont pas à comparer aux chefs-d’œuvre d’Italie et de l’école flamande, ils suffisent du moins pour entretenir cette émulation si nécessaire aux progrès des arts [...]“ (zit. in LAVEZZI 2009, S. 119, FN 7).

48 Vgl. dazu KOCH 1967, S. 184–250.

49 Da von zahlreichen livrets unterschiedliche Ausfertigungen erhalten sind, fußen die folgenden Zitierungen auf der Zusammenstellung in JANSON 1977/78 und den in GALLICA (<http://gallica.bnf.fr/>; 02.01.2016) veröffentlichten Exemplaren; für das livret aus 1673 wird McALLISTER JOHNSON 1975 herangezogen.

50 Der erste, nur noch in drei gedruckten Ausfertigungen erhaltene Katalog des Jahres 1673 umfasste vier, mit arabischen Zahlen nummerierte Seiten im Quart-Format samt Deckblatt mit dem Wappen der Académie. Das Exemplar aus 1699 bestand bereits aus 23, aber kleineren Seiten (Oktav), und dieses Format wiesen auch die folgenden Salon-Führer auf. Mit wachsender Zahl der darin verzeichneten Exponate wurde das livret zunehmend unhandlicher. Während es von 1737 bis zur französischen Revolution allmählich von anfänglich etwa 30 auf ca. 60 Seiten anwuchs, schwoll sein Umfang nach Öffnung des Salons für alle Künstler auf an die 100 Seiten an.

51 VAN DE SANDT 1984, S. 86.

52 LEMAIRE 2004, S. 45.

53 C.D. 1f, 4: Bibliothèque nationale de France (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8442795p?rk=42918;4>);

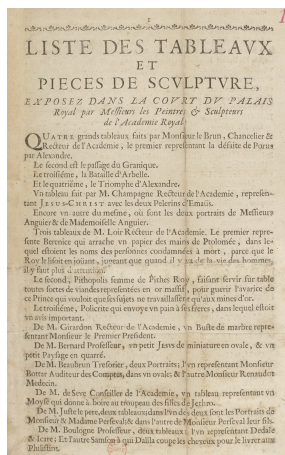


Abbildung 1: Livret 1673, Titelblatt, Paris, BnF, RESERVE 8-YA3-27 (1,1)

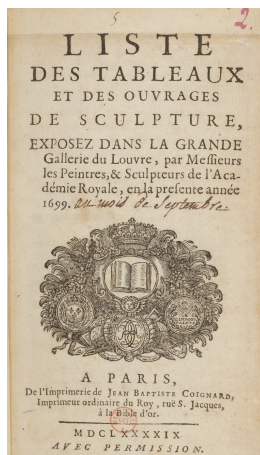


Abbildung 2: Livret 1699, Titelblatt, Paris, BnF, RESERVE 8-YA3-27 (1,2)

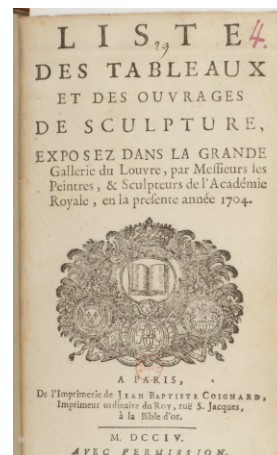


Abbildung 3: Livret 1704, Titelblatt, Paris, BnF, RESERVE 8-YA3-27 (1,4)

Das Jahr 1737 brachte jedoch eine wesentliche Neuerung: Nicht nur fand erstmals der Ausstellungsort „Salon“ Eingang in die Titelseite des Salon-Führers – er wollte nun den Salonbesuchern nicht mehr ein Verzeichnis („liste“) der ausgestellten Werke, sondern ihre Erklärung („EXPLICATION“) zur Verfügung stellen (Abbildung 4 und 5):⁵⁴

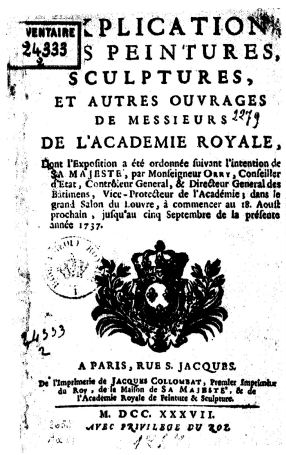


Abbildung 4: Livret 1737, Titelblatt, Paris, BnF, 8-Z Le Senne-14183

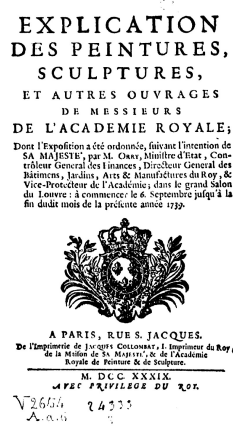


Abbildung 5: Livret 1739, Titelblatt, Paris, BnF, 8-Z Le Senne-14183

(<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8442775x?rk=64378;0>);
 (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84427807?rk=42918;4>).
⁵⁴ C.D. 5, 9; Bibliothèque nationale de France (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5816167k>; <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58189335>).

Das Vorwort teilte außerdem mit, dass die Arbeiten zu beiden Seiten des Ausstellungsraums im Louvre „nach Ordnung und Symmetrie“ – also nicht nach Künstlern zusammengefasst – gruppiert wären.⁵⁵ Die Aufzählung der Exponate folgte dem Rundgang durch den Salon, weshalb die Werke eines Akademikers über das ganze Heft verstreut aufschienen; erst ab 1740 wurden alle Arbeiten eines Autors unter seinem Namen zusammengezogen. Neu war auch die erstmalige Nennung von Auftraggebern oder Besitzern ausgestellter Werke.

Der einleitende Hinweis im livret zum folgenden Ausstellungsjahr 1738 verkündete eine weitere bedeutsame Änderung: Die nach „Ordnung und Symmetrie“ positionierten Ausstellungsstücke erhielten jetzt Nummernplaketten, und der am Ende des livret erstmals als Redakteur genannte Reydellet übernahm diese Zahlen in den Salon-Führer. Dieses neue Leitsystem durch die Ausstellungsräumlichkeiten vereinfachte die Auffindung der Exponate und begünstigte die Erstellung des livret rechtzeitig vor Ausstellungseröffnung.⁵⁶ Bis dahin hatte der Redaktionsbeginn erst nach Platzierung des zuletzt eingelangten Werkes einsetzen können. Jetzt wurden die Arbeiten bereits bei ihrer Anmeldung zum Salon mit einer Nummer versehen und im livret – dessen Edition nun schon vor der Hängung vorbereitet werden konnte – gruppiert nach Künstlernamen zusammengestellt, ohne dass der tapissier in seiner Arbeit der Reihenfolge der Zahlen im Katalog zu folgen hatte. Als Grund für diese Innovation wurde im Vorwort der dringende Wunsch des Publikums genannt, den gedruckten Katalog bereits zu Ausstellungsbeginn in Händen zu halten. Allerdings musste sich der Besucher, wenn er der Aufzählung im livret folgte, im Salon dauernd von einer Seite zur anderen bewegen um das Exponat aufzuspüren; orientierte er sich stattdessen an der Hängung, so musste er ständig im livret blättern und suchen.⁵⁷

1739 unterblieb eine Nummerierung der Ausstellungsstücke, und Nummern fehlten auch im livret. Der Salon-Führer folgte wieder der „barocken“ Hängung „nach Ordnung und Symmetrie“, sodass die Werke eines Autors neuerlich nicht gesammelt, sondern in der Broschüre verstreut gesucht werden mussten. Ein Grund für diesen „Rückfall“ ist der

⁵⁵ Vgl. z. B. Chardin, dessen Bilder auf verschiedene Katalogseiten verteilt sind (L 1737, S. 7f, 11–13).

⁵⁶ LEGRAND 1995, S. 241f; VAN DE SANDT 1984, S. 88. Aber noch 1750 konnte das livret erst einige Tage nach Eröffnung der Ausstellung vorgelegt werden (FURCY-RAYNAUD 1906, Bd. 22, S. 354), und sogar 1785 war die rechtzeitige Fertigstellung unmittelbar vor Ausstellungsbeginn einem Briefbericht des Ersten Malers des Königs zufolge nur dank Tag- und Nacharbeit von Redaktion und Druckerei möglich (ib. S. 125).

⁵⁷ HÉNIN 2012b, S. 104.

Vorbemerkung zum Ausstellungsverzeichnis nicht zu entnehmen, doch fällt auf, dass darin ausnahmsweise sowohl der Redakteur Reydellet als auch der Dekorateur Stiémart genannt werden.⁵⁸ Möglicherweise sollten damit die Verdienste der beiden Akademiker um die Organisation der Ausstellung sichtbar dokumentiert werden. Nicht undenkbar wäre aber auch, dass die namentliche Erwähnung auf die gemeinsame Verantwortung oder einen verdeckten Konflikt über die Entscheidung zum Wegfall der Nummerierung hinweisen wollte: Denn dadurch wurde das wieder erst nach Salon-Eröffnung erscheinende livret als Wegweiser durch die Exposition erneut weniger interessant.⁵⁹ Eine andere Ursache für diese Schwankungen könnte darin liegen, dass – wie Guiffrey (allerdings ohne Quellen- oder genaue Zeitangabe) berichtet – an den ausgestellten Gemälden die Verwendung von Kartuschen⁶⁰ mit Angabe von Bildinhalt und Künstler erprobt wurde; da diese Maßnahme den Verkauf des Salon-Führers mit eben diesen Informationen beeinträchtigt hätte, dessen Erlös der Académie zufließt, habe dieser Versuch aber keine Wiederholung erfahren.⁶¹ Ein weiteres Bedenken mag in der mit dem Einsatz von Kartuschen verbundenen erhöhten Arbeitsbelastung gelegen haben: Die Sicherstellung einer mög-

58 Der Dekorateur ist in der Einführung zu allen livrets zwischen 1737–1740 zitiert, die Nennung des Redakteurs erfolgt nur im **L 1739**.

59 Tatsächlich lässt ein Druckfehler bei einem Bild Chardins (der auch in der Berichterstattung des „Mercure de France“ übernommen wurde) auf Zeitdruck bei der erst nach Abschluss der Hängung möglichen Katalogerstellung und eine damit zusammenhängende flüchtigere Arbeitsweise – des Druckers oder des Redakteurs – schließen.

60 In der Spätrenaissance und im Barock an Bilderrahmen auftretende schildartige, mit Rollwerk oder Knorpelwerk umgebene Fläche, die in der Stilphase Ludwigs XIV. breiter und flacher wurde (FUCHS 1985, S. 21, 62/Abb. 56, 150).

61 „Le premier livret classé par numéros est celui de 1738. Malgré la simplicité des recherches avec ce nouveau procédé, on essaya un jour une amélioration qui rendait l’usage du livret presque superflu. De distance en distance des cartouches, dont ceux du musée du Louvre peuvent donner une idée, indiquaient aux visiteurs le sujet et l’auteur des tableaux placés au-dessus. Cette innovation n’avait qu’un inconvénient, c’était de restreindre singulièrement l’usage et par conséquent la vente du livret et le profit de l’Académie. Aussi l’essai fait une fois ne paraît-il pas avoir été renouvelé“ (GUIFFREY 1873, S. XVIII). Unter Bezugnahme auf Guiffrey datieren Aulanier und der sich auf sie berufende Wrigley das Experiment auf das Ausstellungsjahr 1738 (Christiane AULANIER, *Le Salon Carré*, Paris 1950, S. 22; WRIGLEY 1955, S. 53). Auch wenn Guiffrey hinsichtlich des Zeitpunkts undeutlich bleibt („un jour“) und keine Quelle nennt, ist diese Annahme nicht unplausibel, da er den Versuch in einer Fußnote erwähnt, die nur diesem – angesichts der neu eingeführten Nummerierung erkennbar experimentierfreudigen – Salon gewidmet ist: Man müsste dann annehmen, dass während der laufenden Ausstellung Kartuschen mit Werkinhalt und Künstlernamen „de distance en distance“ (also nicht durchgehend?) an den Objekten angebracht wurden – ein angesichts von 185 nummerierten Exponaten ohne Störung des Ausstellungsbetriebs nicht unbeträchtlicher, aber leistbarer Arbeitsaufwand. Einen ähnlichen, wie bei Guiffrey pekuniär begründeten Verdacht hinsichtlich der aus dem livret-Verkauf lukrierbaren Erlöse äußerte 1755 ein Salonkritiker, der sich über eine Neuauflage des livret mit Druckfehlerberichtigungen der Nummerierung der Exponate ärgerte: „Cette erreur vient d’être corrigée par une nouvelle impression du livre des tableaux dont j’ai été obligé d’acheter un exemplaire. C’est apparemment pour faire gagner l’imprimeur et les Suisses qu’on fait de pareilles bévues“ (C.D. 1247, S. 645).

lichst einheitlichen Form der Beschriftung hätte den stets unter Zeitdruck arbeitenden Ausstellungsorganisatoren zusätzliche administrative Anstrengungen bei der Ausrichtung des Salons abverlangt. Schließlich mögen Bedenken künstlerischer Natur eine Rolle gespielt haben, denn die Beifügung von Texten fand nicht nur Zustimmung: Da Titel durch ihre Deutungshoheit den visuellen Eindruck des Betrachters beeinflussten, waren sie nicht allen Künstlern und Kritikern willkommen. So hatte schon Pierre Mignard, ab 1690 Premier peintre du Roi, die Anbringung von Aufschriften kritisiert, weil im Gegensatz zur sprechenden Dichtkunst die Malerei eine stumme Kunst sei; Erklärungen würden die Gemälde zu Nebenerscheinungen machen!⁶² Auch La Font de Saint-Yenne setzte sich mit Einwänden auseinander, wonach Auslegungen des Werkinhalts den Kunstsachverstand beleidigten, Bilder und ihre Botschaft für sich allein verständlich wären, sie unmittelbar auf den Betrachter wirken sollten und daher keiner langen Erläuterungen bedürften usw.⁶³ Als Gegenargument und zur Verteidigung der von ihm selbst befürworteten schriftlichen Erläuterungen führte er insbesondere die Zeitersparnis des Betrachters zum Verständnis eines Kunstwerks an, dessen er andernfalls rasch überdrüssig würde.

1740 brachte danach eine Wiederaufnahme der Bezifferung, die in allen kommenden Salon-Führern beibehalten wurde. Sie folgte ab sofort nicht mehr dem Rundgang durch die Ausstellung, die Nummern an den Exponaten wurden nicht in arithmetischer Reihenfolge angebracht. Dadurch war es dem Redakteur möglich, alle Arbeiten eines Künstlers unter dessen Namen zu versammeln, und der Besucher konnte sich über Einzelheiten eines ihn interessierenden Exponats anhand der daran befestigten und im Katalog wiedergegebenen Nummer informieren.⁶⁴

Die französische Revolution führte weitere tiefgreifende Veränderungen mit sich: Am 21. August 1791 beschloss die Nationalversammlung, dass wegen der verfassungsmä-

⁶² Zitiert bei BONFAIT 2012, S. 106.

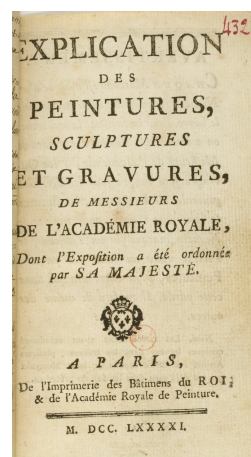
⁶³ LA FONT DE SAINT-YENNE 1754, S. 113f. Diese im kunsttheoretischen Diskurs der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts öfter geäußerte Auffassung fand auch Eingang in die Salonkritik, wie 1787 am Beispiel einer Historie von Brenet: „Il est fâcheux pour un peintre d’être obligé de donner le commentaire de son ouvrage“ (C.D. 367–377, S. 7; **L 1787**, Nr. 12).

⁶⁴ Erst der Salon des Jahres 1757 enthielt weitere Veränderungen: Jede Katalogseite wurde nun mit der jeweiligen Kunstgattung überschrieben, deren Werke darunter mit Nummern angeführt waren; das Salon-Publikum konnte deshalb ohne langes Suchen z. B. ein beziffertes Gemälde in den mit „peintures“ überschriebenen Katalogseiten finden. 1775 entfiel im Vorwort der seit 20 Jahren wiederholte Ausdruck des Bedauerns, dass eine Nummerierung im livret entsprechend der Positionierung der Exponate unterbleibe um nicht die rechtzeitige Drucklegung zu gefährden. Die folgenden Jahre sahen eine wachsende Vereinheitlichung des Layouts und eine zunehmende optische und typographische Heraushebung der Werkbezeichnung, die von ergänzenden Zusatzinformationen abgegrenzt wurde.

gen Abschaffung von Privilegien, Zünften und Berufskörperschaften ab sofort alle französischen und ausländischen Künstler, seien sie Mitglieder der Akademie oder nicht, zur Ausstellung ihrer Werke im Salon des Louvre berechtigt sein sollten. Diese Neuordnung führte in den ersten Jahren danach zu unsicher tastenden Schwankungen in der Gestaltung des livret. Durch die spät erfolgte Entscheidung zur Öffnung des Salons gerieten die organisatorischen Vorkehrungen für die Exposition unter Zeitdruck. Die Akademiker hatten bereits vor dem Beschluss der Nationalversammlung mit Vorbereitungen für den Salon begonnen und u. a. entschieden, dass „angesichts der Umstände“ – ein Euphemismus für den als Folge der Revolution entstandenen Einbruch des Kunstmarkts – im Salon bereits einmal ausgestellte Arbeiten erneut gezeigt werden durften.⁶⁵ Entsprechend der bisherigen Übung verfassten sie ein livret in traditioneller Aufmachung („L Ak“; Abb. 6a/b), das ihre Vorrangstellung im Bereich der schönen Künste sichern und betonen sollte, aber nur die Werke der Mitglieder der Königlichen Kunststiftung umfasste und daher als Führer durch den nun für alle Künstler geöffneten Salon ungeeignet war. Das Deckblatt des parallel dazu in Eile aufgelegten „offiziellen“ Salonlivrets (Abb. 7a/b) betonte, dass die Ausstellung unter der Ägide der Nationalversammlung (und nicht mehr des Königs) stattfand:⁶⁶



Abbildung 6a/b: Livret Akademie,
Titelblatt, Paris, BnF, RESERVE 8-YA3-27(17,432)



⁶⁵ M 1892, Bd. 10/116, 124; dieser Hinweis findet sich auch am Ende des Vorwortes im Académie-livret aus 1791. Infolge der Revolution und der erzwungenen Emigration von Teilen des Adels und des Großbürgertums hatte sich die Auftrags- und Finanzlage der Kunstschaftenden, insbesondere der Historienmaler, spürbar verschlechtert.

⁶⁶ C.D. 432, 434; Bibliothèque nationale de France; <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8458339t?rk=21459;2>; (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8458341w.r=ouvrages%20de%20peinture%2C%20sculpture%20et%20architecture%201791?rk=64378;0>).

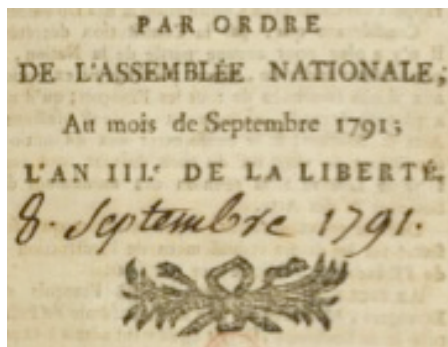
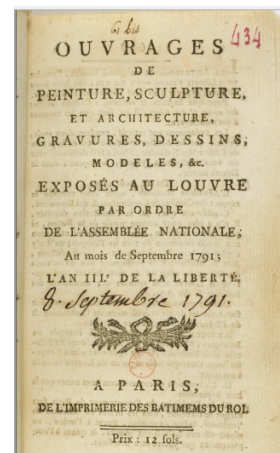


Abbildung 7a/b: offizielles Livret
Titelblatt, Paris, BnF,
RESERVE 8-YA3-27 (17,434)



Am Ende des Katalogs, dessen Umfang das weniger Zeilen umfassende Titelblatt im Akademie-Führer optisch übertrumpfte und in bewusster Abkehr von der bisherigen Übung nicht mehr mit „EXPLICATION“ übertitelt war, wurde mit Bedauern informiert, dass die erforderliche Eile der Redaktion es nicht erlaubt hätte, jedem Werk das vom Autor gewünschte Ausmaß erläuternder Bemerkungen zu widmen.⁶⁷ Aufgrund dieses Zeitmangels konnten 1791 und 1793 die Exponate im livret auch nicht mehr nach Künstlern zusammengefasst werden, und ihre Arbeiten mussten im Katalog wiederum anhand der Nummernplaketten an den Schaustücken gesucht werden. Ein neu hinzugefügter Anhang mit den demokratisch in alphabetischer Reihenfolge angeführten Ausstellern und den Nummern ihrer Exponate sollte die Suche unterstützen.⁶⁸ Zur Erleichterung der Kontaktaufnahme für Ankäufe oder Bestellungen wurde den Namen der Aussteller außerdem eine Adresse beigegeben – ein deutlicher Beleg für die Bedeutung des im 18. Jahrhundert entstehenden Kunstmarktes, aber auch für die durch die sozialen Umwälzungen der Revolution entstandene schwierige Lage der Kunstschaffenden. Die Ausstellungsstücke wurden nicht mehr, wie in den Katalogen der letzten Jahre, nach Kunstgattungen geordnet; unter

⁶⁷ Mit dieser Eile erklären sich u. a. Flüchtigkeitsfehler, etwa dass unter der Nummer 471 keine Werkbezeichnung anzutreffen ist; andererseits blieb eine ungenannte Anzahl von Ausstellungsobjekten im Katalog unerwähnt, weil sie – wie das livret in der Einleitung festhielt – zu spät für eine Auflistung eingesandt wurden.

⁶⁸ Andererseits litt die Übersichtlichkeit des Katalogs durch Erläuterungen, die der Bezeichnung des Ausstellungsgegenstandes unmittelbar und ohne drucktechnische Absonderung im Mengentext angefügt wurden. Auch die, wiewohl kursiv gesetzte, räumlich aber nicht abgetrennte Hinzufügung des Autors im Fließsatz – bei Akademie-Mitgliedern mit dem Vermerk Ac. (Académicien) oder Ag. (Agrée), aber ohne nähere Rangeinteilung – beeinträchtigte eine transparente Lesbarkeit. 1793 erhielt jede Kunstgattung einen eigenen Zahlenstock, doch wurde die Anführung von Stichen und Zeichnungen wie schon 1791 mit den Gemälden vermengt, und Gravüren waren oft nur durch die Angabe ihrer Originalvorlage als solche erkennbar. Der Hinweis auf die Rangordnung der Akademie-Angehörigen durch Hinzufügung von „Ac.“ oder „Ag.“ unterblieb danach im Sinne der neu verfügbaren allgemeinen Gleichheit.

der Überschrift „Sculptures [sic!], Gravures & Dessins“ wurden vielmehr bisher getrennt erfasste Kategorien unterschiedslos aneinander gereiht (L 1791, S. 30–46). Das Frontispiz vermerkte neue Kunstgattungen („architecture, gravures, dessins, modeles, &c“).⁶⁹ Der Führer durch die Ausstellung des Jahres 1795, deren Organisation dem 1793 eröffneten Musée central des arts im Louvre (ab 1802 Musée Napoléon) übertragen worden war⁷⁰, zeichnete sich nach den Unsicherheiten der beiden vorangegangenen livrets durch ein professionelleres, klareres und überschaubareres Erscheinungsbild aus.⁷¹

1.5. Zur Redaktion des livret

Wer war für die Entstehung, Formulierung und Verwendung von Titeln im livret verantwortlich – der Redakteur, die Künstler, oder noch andere Akteure? Für das erste livret aus 1673 nimmt Loire an, dass der Salon-Führer (obwohl mit dem Wappen der Akademie versehen) von einer darin nicht genannten, Académie-fremden Person stammte – etwa André Félibien, Roger de Piles oder Jean Rou. Er schließt dies aus einem Vermerk der Sitzungsprotokolle der Compagnie über die Erlöse aus Druck und Verkauf des livret nach der Ausstellung von 1699 sowie aus Belegen der königlichen Schatulle über Zahlungen für die Ausrichtung der Ausstellung des Jahres 1673.⁷² Die gedankliche Verknüpfung der Organisation der Kunstschau 1699 mit der schon Jahrzehnte davor erfolgten Drucklegung – nicht Redaktion! – des livret 1673 erlaubt freilich keinen schlüssigen Hinweis auf den Verfasser des ersten Katalogs. Die inhaltlich und orthographisch korrekte Benennung der Bildgegenstände und die Vertrautheit mit dem im Salon-Führer jeweils angeführten Rang der Akademiker lässt eher an einen Funktionsträger der königlichen Kunststiftung den-

⁶⁹ Das gewachsene Interesse an Architekturstücken ging auf die polit-propagandistischen Zielsetzungen der französischen Revolution und des nachfolgenden napoleonischen Kaiserreichs zurück, den Anbruch eines neuen Zeitalters sinnfällig durch öffentliche Memorialbauten vor Augen zu führen.

⁷⁰ VAN DE SANDT 1986, S. 45.

⁷¹ Die vier Kategorien (Gemälde, Skulptur, Architektur, Stiche) erhielten gesonderte Zahlenreihen, und die Arbeiten der alphabetisch gereihten Künstler wurden wiederum unter ihren mit einer Kontaktadresse versehenen und durch größere Buchstaben hervorgehobenen Namen zusammengefasst. Ab 1796 kamen persönliche Daten wie Geburtsort, Wohnadresse, Geschlecht und Lehrmeister sowie erhaltene Auszeichnungen hinzu. 1798 wurde das Publikum informiert, dass wegen der häufig zu spät erfolgten Einsendung von Ausstellungstücken eine Ergänzung in Form eines Anhangs (*supplément*) erforderlich sein könnte; dieser Hinweis wurde bis 1804 kontinuierlich wiederholt, dann aber fallen gelassen – offensichtlich wegen Wirkungslosigkeit der Disziplinierungsversuche, denn die Ergänzungsbeilagen blieben weiterhin fester Bestandteil der Salon-Kataloge.

⁷² LOIRE 1993, S. 32f; M Bd. 3/279: „La Compagnie, après avoir veu un mémoire de la recepte et dépense qui a esté faite pour l'impression d'une liste des tableaux qui ont été exposés à la feste de l'Académie, a résolu que celui qui en a eu soin remettra à Mr. Le Trésorier la somme de deux cens livres, pour estre employée aux dépenses nécessaires, donnant le surplus au sieur Péron, Concierge, par manière de récompense.“

ken. Die Vergabe der Zusammenstellung des livret an eine Instituts-fremde Person hätte angesichts der erforderlichen Vorarbeiten zur Sammlung und Auflistung der Exponate der Künstler-Kollegen auch wenig Sinn ergeben. Wahrscheinlicher schiene daher die, wie-wohl den Akademieprotokollen nicht zu entnehmende, Betrauung eines Akademikers mit der Aufgabe. Dafür könnte insbesondere der seit 1650 als Sekretär der Akademie tätige Henri Testelin in Frage kommen.⁷³ Er gilt als Autor der zweibändigen „Mémoires pour servir à l’histoire de l’Académie royale de peinture et de sculpture depuis 1648 jusqu’en 1664“ und hätte in seiner zentralen Stellung zweifellos beste Voraussetzungen für die Abfassung des livret gehabt. Gewissheit besteht aber mangels Belegen auch für diese Hypothese nicht.⁷⁴ Die livrets aus 1699 und 1704 erwähnen lediglich jeweils am Ende Herault als Dekorateur, den so genannten „tapissier“, der Ausstellung; möglicherweise war ihm aus seiner Kenntnis der zu hängenden, in ihrer Anzahl noch überschaubaren Arbeiten anfänglich sogar auch die Redaktion übertragen. Der Salon-Führer aus 1737 nennt als Dekorateur den Akademiker Stiémart; von 1738 bis 1753 führten die Kataloge jeweils am Ende neben dem für die Hängung und Anordnung der Exponate verantwortlichen Amtsträger einen eigenen Redakteur an.⁷⁵ Danach wurde der Redakteur im livret nicht mehr zitiert, ohne dass die Gründe für diesen Wegfall ersichtlich sind. Nach dem Ableben Reydellets, der im livret des Jahres 1753 letztmals als Redakteur genannt wurde, wurde Cochin im März 1755 zum Sekretär und Historiographen der Akademie bestellt; in Briefen an den Marquis de Marigny, Generaldirektor der Königlichen Baudirektion, teilte er seine Betrauung mit dieser Aufgabe durch die Akademie mit.⁷⁶ Möglicherweise erfolgte die Amtseinführung des neuen Redakteurs aber so spät, dass bei der Drucklegung seine namentliche Erwähnung nicht mehr möglich war, und sie danach in den folgenden Jahren überhaupt für entbehrlich gehalten wurde.

73 M Bd. 1/33. Zu den Aufgaben des Sekretärs zählten gemäß Artikel XVII der Statuten aus 1664 „[...] toutes les expéditions qui seront faites et les deslibérations qui seront prises en ladite Académie [...] aura aussi la garde de tous les titres et papiers concernant l’Académie [...]“ (M Bd. 1/254).

74 Legrand stellt zu Recht fest, dass von 1673 bis 1738 kein Hinweis auf den Redakteur bekannt ist (LEGRAND 1995, S. 246 FN 5; so auch VALERIUS 2010, S. 164).

75 „Recüeilli et mis en ordre par les soins de Jean-Baptiste REYDELLET, Receveur & Concierge de l’Académie“ (L 1738, S. 32; L 1739, S. 22; L 1740, S. 30; usw.). LEMAIRE 2004, S. 45, zitiert als Herausgeber in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Akademiemitglieder François Albert Stiémart (der im livret aber nur als Dekorateur angeführt wird) und Jacques-André Portail, sowie danach als Redakteur Cochin, Sekretär der Akademie, nennt allerdings keine Quellen.

76 M Bd. 6/406–408; GUIFFREY 1873, S. 16; FURCY-RAYNAUD 1904/05, Bd. 19, S. 85. Guiffrey zufolge hätte – „vermutlich um die Zeit, als Pierre zum Premier peintre du roi“ ernannt wurde, also 1770 – Renou die Redaktionsaufgabe übernommen (GUIFFREY 1873, S. XX).

Die umfängliche Arbeit zur Zusammenstellung des Ausstellungsverzeichnisses wie auch Rang und Bedeutung der Akademiemitglieder rechtfertigen die Annahme, dass die ausstellenden Akademiker selbst die Titel ihrer Werke bestimmten oder dem Sekretär zumindest Vorschläge dafür unterbreiteten; die Zusammenfassung längerer ergänzender Kommentare und Erläuterungen der Künstler, wie sie ab Mitte des 18. Jahrhunderts üblich wurden, mag dabei der Letztverantwortung des Redakteurs überlassen geblieben sein. Der Entwurf des Redakteurs wurde vom Sekretär der Académie überprüft – Cochin nahm beide Funktionen in Personalunion wahr – und sodann dem Generaldirektor der Königlichen Baudirektion zur Genehmigung vorgelegt.⁷⁷ Verschiedene Indizien deuten darauf hin, dass dem Formulierungsvorschlag der Akademiker eine wesentliche Rolle bei der Benennung ihrer Werke im Katalog zukam. Schon 1737, als das Titelblatt des livret auf „explication“ umgestellt wurde, nutzten im Unterschied zu anderen Akademikern besonders Favanne und LeClerc (L 1737, S. 13, 17f) für ihre ausgefalleneren mythologischen Themen die Möglichkeit einer inhaltlichen Kommentierung durch ausführliche Titel, zum Teil mit angefügten Zusatzerklärungen; das gestattet den Schluss, dass sie gestaltenden Einfluss auf die sprachliche Form der Präsentation ihrer Arbeiten im Katalog nehmen konnten und auch nahmen.

Einen anschaulichen Beleg für diese Annahme bietet das livret aus 1750, wo der Redaktionssekretär ausdrücklich den Textierungswunsch eines Künstlers betont: „L’Auteur a souhaité que cette Description fût ainsi énoncée“.⁷⁸ Der Grund für diesen in den livrets beispiellosen Hinweis, mit dem sich der Redakteur indirekt, aber deutlich, vom Text distanzierte, findet keine Erwähnung; wahrscheinlich ist aber eine Auseinandersetzung über den ganz unüblichen und anmaßenden Marketing-Zusatz des bedeutenden Bildhauers Lambert-Sigisbert Adam d. Ä., der sein Ausstellungsobjekt zur Aufstellung in einem Bassin der königlichen Gärten empfahl.⁷⁹ Der Vorgang beleuchtet den wesentlichen Formulierungsbeitrag des Künstlers, der sich damit gegen den Redakteur durchsetzte.

⁷⁷ Zu den Funktionen des Generaldirektors der Königlichen Bauverwaltung zählten die Errichtung und Instandhaltung der königlichen Residenzen, öffentliche Bauvorhaben von allgemeiner Bedeutung sowie die Wahrnehmung des königlichen Mäzenatentums durch die Aufsicht über die von Ludwig XIV. gegründeten Akademien, darunter die Académie royale de peinture et de sculpture.

⁷⁸ L 1750, Nr. 49.

⁷⁹ „Ce morceau peut être placé au milieu d’un des Bassins des Jardins du Roy“. Der Bildhauer, der schon verschiedene königliche Aufträge ausgeführt hatte, erwies sich auch in anderer Weise als Marketing-Genie: Er ließ wissen, dass ausgestellte Skulpturen in seinem Besitz und somit zum Verkauf stünden (L 1745, Nr. 44; L 1746, Nr. 46; L 1748, Nr. 36).

Einen weiteren Anhaltspunkt für die Wechselbeziehung zwischen Redakteur und Künstler bei der Designation von Kunstwerken bot das livret aus 1796. Dort forderte das Ausstellungsreglement die Teilnehmer zur Bekanntgabe auf, welche Werke in ihrem Besitz stünden (also verkäuflich wären – ein deutlicher Hinweis auf den mittlerweile entstandenen Kunstmarkt von Angebot und Nachfrage)⁸⁰ und was im Katalog bei der Anführung ihrer Arbeiten hinzugefügt oder weggelassen werden sollte. Vor allem aber sollten die Maler bei der Einreichung ihrer Werke nähere Angaben (*notices*) zum Sujet der Bilder, die vermehrt ungewöhnliche, den Salonbesuchern nicht mehr vertraute Motive zeigten⁸¹, beifügen und präzise den gewählten Handlungsmoment angeben;⁸² diese Notwendigkeit bestätigt auch ein 1798 im livret wiederholter Appell.⁸³

Ein wesentlicher Grund für dieses Verlangen ist in der 1791 erfolgten Öffnung des Salons für alle Künstler – und nicht nur Akademiker – zu sehen: Nach der damals gültigen akademischen Doktrin durfte in den vielfigurigen Historiengemälden nicht vom Hauptgeschehen abgelenkt und die Einheit von Zeit, Ort und Handlung musste gewahrt werden.⁸⁴ Die ausdrückliche Aufforderung zur Benennung des dargestellten Ereignisses und des entscheidenden Handlungszeitpunktes legt die Überlegung nahe, dass die nicht mehr ausschließlich von der Akademie geprägten Aussteller diesen Wertekanon außer Acht ließen; der Redakteur hatte deshalb Schwierigkeiten bei der endgültigen Abfassung von Titel, Beschreibung oder Erläuterungen zum Exponat. Denn im Salon tauchten zunehmend atypische, weniger bekannte Historienthemen auf, die sich nicht nur mit ausgefallenen Mythologien und selten herangezogenen biblischen Themen oder der glorreichen Vergangenheit Frankreichs befassten, sondern auch das zeitgenössische Revolutionsgeschehen sowie Sujets aus Kunst, Literatur und Theater verarbeiteten, welche die Kenntnisse und den Informationsstand des für die Verfassung des Katalogs verantwortlichen Sekretärs

80 Angesichts der tiefgreifenden Umstrukturierung der künstlerischen Absatz- und Produktionsbedingungen fertigten die Maler vermehrt Werke ohne Bestellung an und orientierten sich am freien Markt (SCHERB 2001, S. 21).

81 So z.B. LILLEY 1987, S. 5.

82 „En un mot, les Artistes sont invités à proposer au Conservatoire ce qu'ils croiront utile ou d'insérer ou de supprimer dans le livret [...]. Dans les morceaux d'histoire ou de genre, l'action sera précisée. Dans le récit historique qu'enverra l'Artiste, il indiquera l'action véritable du tableau, en soulignant le passage qui désigne spécialement cette action ou ce moment de l'action. Par ce moyen, le rédacteur, en donnant l'extrait du récit historique, sera sûr d'exposer le vrai sujet du tableau“ (L 1796, S. 4).

83 „On doit sentir que l'impression de l'article, précédant pour l'ordinaire, la réception au Muséum, et le rédacteur étant souvent obligé d'élaguer d'un long récit historique ce qui n'est pas essentiel au sujet, il faut le mettre à même de conserver l'action vraie et positive“ (L 1798, „Avertissement“).

84 GAEHTGENS 1996, S. 34.

und seiner Mitarbeiter übersteigen mochten. Mit dieser Anweisung wird aber auch ersichtlich, dass die Erstellung des livret-Textes im Zusammenspiel von Künstler und mitgestaltendem Redakteur erfolgte. Ein zeitlich voranliegendes Indiz für diese Annahme bietet der Salonkritiker Baillet de Saint-Julien, Kunstkenner und Freund von Saint-Aubin, der 1755 bemerkte, dass einige Künstler (nicht der Redakteur!) das livret nutzten um dem Publikum ergänzende Hinweise zu ihren Exponaten zu vermitteln.⁸⁵

Die Redaktionsarbeit war zudem nach Öffnung des Salons für alle Teilnehmer durch das sprunghafte Anschwellen der Anzahl eingereichter Werke beträchtlich erschwert, wie die mangelnde Sorgfalt bei der Erstellung des offiziellen livret aus 1791 erkennen lässt. An seinem Ende wurde deshalb exkulpatorisch mitgeteilt, die Menge und späte Einreichung der Ausstellungstücke sowie die erforderliche Eile bei der Redaktion hätten es nicht gestattet, jedem Werk die vom Künstler gewünschte Ausführlichkeit zu widmen – ein weiterer Beleg für das Mitsprache- und Benennungsrecht der Künstler für ihre Schöpfungen. Dass aber der Redakteur auch selbst – behutsame – Veränderungen am Textvorschlag des Autors vornehmen konnte und auch vornahm, beweist eine Fußnote zu Martins „L’Instituteur des Sourds et Muets, donnant une leçon à ses élèves“ (Abb. 8):⁸⁶

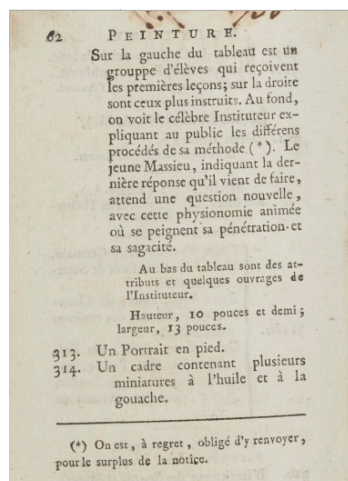


Abbildung 8: Livret 1796, Nr. 312, Paris, BnF, RE-SERVE 8-YA3-27 (18, 485)

⁸⁵ „M. Restout nous avertit dans le catalogue raisonné des Peintures qu'étant pressé par le tems de l'exposition il n'a pû entierement terminer le tableau“; „M. Colin de Vermont [...] nous avertit dans *le Livret*, que ce tableau a été donné par le Roi“ (C.D. 75, S. 8f; **L 1755**, Nr. 10, 19).

⁸⁶ **L 1796**, Nr. 312; C.D. 485; Bibliothèque nationale de France (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105237491/f62.item.r=Explication%20des%20ouvrages%20de%20peinture,%20sculpture,%20architecture,%20gravure,%20dessins,%20mod%C3%A8les,%20%201796>).

Es gab auch Fälle tatsächlicher Zensur (sogar der Selbstzensur von Künstlern)⁸⁷, welche die Auseinandersetzung zwischen Redakteur (bzw. der übergeordneten Königlichen Baudirektion) und Künstler beleuchten: Im livret aus 1777 wurde der Titel einer Zeichnung des Bildhauers Caffiéri mit dem Entwurf eines „Tombeau du Général Montgomery, tué devant Quebec le 31 décembre 1775“ zur lakonischen Überschrift „Dessin du Tombeau d’un Général“ verkürzt.⁸⁸ Der Grund muss in der Rücksichtnahme auf die kriegerische Auseinandersetzung Englands mit seinen Kolonien in Nordamerika gelegen haben, in deren Verlauf der amerikanische General britischer Abstammung Richard Montgomery vor Québec fiel. Durch die Entfernung der im ursprünglichen Titel genannten souveränen Staatenbezeichnung „Vereinigte Staaten“ sollte der Eindruck einer französischen Parteinahme im noch unentschiedenen amerikanischen Unabhängigkeitskrieg vermieden werden;⁸⁹ Frankreich hatte erst 1777 zögernd mit der Unterstützung der Aufständischen begonnen, und erst im Februar des folgenden Jahres kam es zu einem amerikanisch-französischen Bündnisvertrag. Hier hatte sich der Künstler, anders als im weiter oben erwähnten Anlassfall aus 1750, dem politischen Willen der Veranstalter zu beugen.

Diese Beispiele belegen hinreichend deutlich den Umstand, dass der Künstler wesentlichen Anteil an der Textformulierung durch den Redakteur und an der Gestaltung von Titel und Werkbezeichnung hatte. Angesichts des engen Zusammenhangs von Hängung und Text des Ausstellungs-Verzeichnisses kann auch eine dichte Abstimmung mit dem „tapissier“ vermutet werden, selbst wenn der Redakteur die letztendliche inhaltliche Verantwortung für den Wortlaut im livret trug. Bisweilen erfolgten Umtextierungen auch aufgrund anderer Einflüsse, wie etwa das Beispiel von Renous „Ursulinerinnen“ belegt, das in zwei aufeinander folgenden Ausstellungen – aber mit veränderten Titelfassungen – gezeigt wurde:

87 **L 1777**, Nr. 219; LEGRAND 1995, S. 243. Weitere Beispiele von Salonzensur bzw. von Veränderungen der Werkbezeichnung durch Künstler und Redakteur im 19. Jahrhundert siehe HOUSE 1997. Im Salon 1819 erschien das später als „Floß der Medusa“ bekannte großformatige Gemälde Géricaults unter dem noch unverfänglichen Titel „Scène de naufrage“; das Bild war eine pathetische Anklage gegen das Regime, dessen Misswirtschaft die Schiffskatastrophe angelastet wurde (LOBSTEIN 2006, S. 73). Delacroix’ „La liberté guidant le peuple“ wurde im Salon 1831 noch mit dem etwas weniger revolutionären Titel „Une barricade“ gezeigt (**L 1831**, Nr. 508).

88 Brief des Kgl. Baudirektors d’Angiviller an Pierre, Erster Maler des Königs, vom 12. August 1777 (FURCY-RAYNAUD 1906, Bd. 21, S. 132).

89 GUIFFREY 1873, S. 39–41.

Sainte Angele présente les Ursulines, dont elle est la fondatrice, à Sainte Ursule, & lui montre en même temps Saint Augustin, dont elles suivent la règle (L 1769, Nr. 175)

Sainte Angèle présentant à Sainte Ursule les Religieuses Ursulines qu'elle a rassemblées sous son nom, & soumises à la Règle de Saint Augustin (L 1771, Nr. 188)

Die ursprüngliche Bezeichnung wurde bei der zweiten Präsentation nicht unverändert übernommen. Vielleicht sollte damit lediglich eine Unachtsamkeit des Redakteurs korrigiert und die sprachlogisch unkorrekte Bezeichnung der Hl. Angela als „Gründerin der Ursulinerinnen“ verbessert werden. Da die etwas konzisere Zweitfassung durch Weglassung der Gründerfunktion der Heiligen sprachlich stärker auf die Hl. Ursula konzentriert ist, könnte die Umformulierung auch auf einen Wunsch des Auftraggebers – des Ursulinerinnen-Klosters in Lyon – zurückgehen.

Teil I: Der Titel – Formulierung und Inhalt

im Wandel der livret-Gestaltung

2. Definition und Formen des Titels im livret

Die Bearbeitung der Titel-Frage ist durch das Fehlen einer allgemein anerkannten Nomenklatur und von Definitionen für Titel und Titelformen erschwert. Die Forschung spricht von denotativen, deskriptiven, konnotativen, numerischen, seriellen Titeln⁹⁰, von echten (vom Künstler selbst gegebenen), neutralen, bekräftigenden, fokussierenden, widersätzlichen, mystifizierenden, spezifizierenden und allusiven Betitelungen, von referentiellen, interpretativen und additiven Bildtiteln.⁹¹ Hénin unterscheidet Gattungstitel (*titre générique*), Erzähl-Titel (*titre-récit*), allegorische Titel (*titre allégorique*), sowie – für Genre-Darstellungen – Titel mit unbestimmtem Artikel (*titre indéfini*).⁹² Autoren, die sich mit der „Archäologie“⁹³ des Titels befassen, vermeiden in aller Regel eine Bezugnahme auf Studien anderer Forscher, woraus sich ein unübersehbarer Wildwuchs der Begriffe ergibt. Legrand etwa verwendet für alle livret-Eintragungen unterschiedslos den Begriff „titre“ oder „intitulé“⁹⁴, obwohl – wie noch zu zeigen sein wird – keineswegs alle einen Titel-Charakter aufweisen. Auch Hénin unterscheidet nicht deutlich zwischen einer Bildbeschreibung (*périphrase*), einer längeren *inscription*, und dem kürzer gefassten *titre*.⁹⁵ Eine grundlegende Vorfrage ist deshalb die Klärung und Definition des Terminus „Titel“ im Zusammenhang mit Werken der bildenden Kunst. Was ist ein Titel?

⁹⁰ WELCHMAN 1997, S. 8.

⁹¹ LEVINSON 1985, S. 33–37.

⁹² HÉNIN 2012a, S. 142f. Der Erzähl-Titel tritt der französischen Universitätsprofessorin zufolge in Form eines Satzes oder sogar einer Erzählung, einer „ecphrasis miniature“, auf (z. B. **L 1761**, Nr. 40); aus Angst vor Missverständnissen, insbesondere bei Allegorien, käme es oft zu endlosen Anmerkungen (*notices-fleuves*) und zur Kopierung ganzer Seiten aus der als Thema eines Gemäldes herangezogenen Literatur – aus Trägheit zur textlichen Zusammenfassung der Vorlage, aber auch aus Rivalität mit dem Textautor, den der Maler bei Betrachtung des Werkes durch den Bildrezipienten zu übertreffen suche – ganz nach dem antiken „ut pictura poesis“ (HÉNIN 2012b, S. 112, 118); so auch MONCELET 1972, S. 92. Rosenberg lehnt die begriffliche „Gleichsetzung von erzählender Beschreibung und Ekphrasis“, wie hier von Hénin verwendet, ab: denn im Gegensatz zu erläuternden Beschreibungen der modernen Kunstliteratur vermittele die Ekphrasis keinen genauen Eindruck eines bestimmten Bildes (ROSENBERG 2007, S. 277, 280).

⁹³ BONFAIT 2012, S. 95.

⁹⁴ LEGRAND 1995, S. 240, 242f.

⁹⁵ HÉNIN 2012a, S. 135.

Grundsätzlich kann der Titel als Name eines bestimmten, singulären Gemäldes verstanden werden, der in denotativer Weise dessen Identität bestimmt.⁹⁶ Eine nützliche Quelle zur Begriffsbestimmung von „Name“ ist Bernard Bosredons [1997] unter linguistischen Gesichtspunkten durchgeführte Untersuchung zu Definition und Form des Bildtitels; seine Analyse französischsprachiger Titel eignet sich besonders für die Untersuchung der Titelgebung im livret. Seine Studie erfasst zwei Arten der Betitelung: als am bzw. beim Bild in situ angebrachte Etikette⁹⁷ oder als Einfügung in einen Textzusammenhang. Die ausdrückliche Berücksichtigung der Titelgebung in einem Katalog fehlt in der Abhandlung des französischen Linguistikers, der allerdings voraussetzt, dass Bildtitel unabhängig von ihrer Verwendung – an einem Gemälde, in Verzeichnissen oder im Textzusammenhang – auf der grundsätzlichen Annahme der Einmaligkeit (*unicité*) des Kunstwerkes fußen. Der Sprachwissenschaftler betrachtet demnach den Katalogtext in Verbindung mit einem Gemälde als eine Form der Etikettierung, welche die eindeutige Benennung des Werkes garantiert. In seiner nachstehend auf die für den Bereich der livret-Analyse wesentlichen Punkte reduzierten Darstellung kommt Bosredon zu folgenden Ergebnissen:

Bildtitel sind hybride Sprachfolgen variant angeordneter linguistischer Zeichen, welche die Funktion von Bildlegende (oder Bildtext) – die das Wesentliche des dargestellten Motivs beschreibt, kommentiert oder erklärt – und Namensgebung (oder Benennung) der bildlichen Darstellung in sich vereinen. Der Betrachter entnimmt dem Titel zunächst den Namen des Bildes und danach den Bildgegenstand.⁹⁸ Unabhängig vom Ort der Verwendung – in Bildnähe oder im Textzusammenhang – bezeuge der Titel die Identität und Unizität eines spezifischen singulären Referenten und habe somit die Funktion eines Eigennamens.⁹⁹ Ungeachtet ihres Status als Namensgeber würden Titel eine be-

96 „Names by which works of art are known, which may be formulated by their creators, by others dealing with the works, or be labels attached by popular consensus. While the main purpose of titling works is to differentiate them, a title may also be used deliberately to add meaning to a work [...]“ (CHATTOPADHYAY 1996, The Dictionary of Art, S. 49).

97 Bosredon beschreibt die Etikettierung als Designierung und Identifizierung eines außer-linguistischen Objekts mittels einer kontingenten Sequenz in Form eines Nominalsyntagmas, die vom Betrachter als Beziehung zwischen einem Identifikator (dem Titel) und der anwesenden Abbildung interpretiert wird (BOSREDON 1997, S. 14–16, 35f, 97f). VOGT 2006, S. 8, 14, spricht von einem „Paratext des Werks“ mit der Funktion eines Namensschildes.

98 BOSREDON 1997, S. 19, 66, 121–125, 135, 143.

99 „Mais en tant qu’il peut servir à désigner un tableau et un seul, c’est un véritable nom propre“ (zit. in PÉRUISSET 1994, S. 56, 145). Auch DRILLON 1991, S. 304, ist der Ansicht, dass ein Titel sich nur auf ein Werk, und nicht auf eine Gattung bezieht: „[...] seul un vrai titre est en italique; un titre

trächtliche verbale Bandbreite aufweisen; ihre Formulierung werde – außer bei kulturell überkommenen Standard-Eigennamen – vom Maler, Auftraggeber, Ausstellungskurator usw. in einem von Tradition und Übung geprägten sprachlichen Auswahlprozess gestaltet. Allerdings solle die Betitelung eine gewisse Kürze aufweisen, damit der Betrachter die Identität der Arbeit im Gedächtnis bewahren könne.¹⁰⁰ Bis zur Durchsetzung des Titel-Begriffs im Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts wurden nach Bosredons Darstellung Gemälde üblicher Weise mit einer sprachlichen Einleitungsformel wie „[un tableau] représentant, qui représente, dont le sujet est“ u. dgl. identifiziert, was ein unmissverständlicher Hinweis auf eine Beschreibung des Bildinhalts, aber keine appellative Namensgebung für das Gemälde darstelle. Doch könnten selbst bildbeschreibende oder -kommentierende Formulierungen ausnahmsweise einen namengebenden Titel einleiten, sofern dieser durch eine drucktechnische Unterscheidung wie große Anfangsbuchstaben, Kursivschreibung, Anführungs- oder Satzzeichen vom vorangegangenen oder nachfolgenden Fließtext abgegrenzt werde.¹⁰¹ Hénin anerkennt allerdings selbst eine Formulierung ohne derartige Markierung wie „un seul tableau, représentant les nocces de Thétis et Pélée“ als Titel. Dabei kann es sich aber um keinen Namensgeber handeln, weil keine heraushebende Distanzierung gegenüber dem einleitenden Satzteil erfolgt. Mit einem solchen Herangehen entsteht die Gefahr einer unscharfen Beliebigkeit der Titelformulierung, weil dann selbst eine typographisch nicht erkennbar hervorgehobene und vom übrigen Text nicht sichtbar abgesetzte Beschreibung des Bildmotivs in einem Satzgefüge als Titel anerkannt würde. Ein derartiger Ansatz würde aber alle Inhaltsangaben unterschiedslos zu namengebenden Bildtiteln machen, womit eine zeitliche Abgrenzung von der Titelgenese unmöglich würde. Hingegen kann die vom Mengentext kursiv erkennbar abgehobene Textvariante „un seul tableau, représentant les *Noces de Thétis et Pélée*“¹⁰² als Titel anerkannt werden, weil die drucktechnische Hervorhebung den Willen zur Betitelung anzeigt. Hier kommt deutlich ein unterschiedliches Herange-

n'appartient qu'à une œuvre, et non pas à un genre [...]“. BLANÁR bezeichnet den Titel daher als „Differenzierungszeichen“ (zit. in BRUCH 2005, S. 46).

100 BOSREDON 1997, S. 56, 240. Die Kapazität des unmittelbaren Erinnerungsvermögens beziffert der Linguistiker mit etwa 12 Silben (ib. S. 53). BRUCH 2005, S. 55, konstatiert in ihrer empirischen Studie eine durchschnittliche Länge der Bildtitel von 3,5 Wörtern. PÉRUISSET (Dissertation 1994, S. 59) zufolge funktioniert der Titel zwar sowohl als Bezeichnung wie auch Benennung, unterscheidet sich aber von einer Etikette durch seine Wirkung auf den Betrachter: Die Autorin spricht u. a. vom Signaleffekt (*effet-tilt*), wenn der Betrachter den Titel in Anwesenheit des Bildes liest, und vom Erinnerungseffekt (*effet-memento*) in Abwesenheit des Gemäldes.

101 BOSREDON 1997, S. 127–135, 147, 156–158.

102 HÉNIN 2012a, S. 140.

hen von Sprachwissenschaftlern und Kunsthistorikern zum Ausdruck: Während Sprachtheoretiker eine strikte und enge Abgrenzung nach linguistischen Kriterien vornehmen, neigen Forscher aus dem Bereich der Kunstgeschichte zu einer weiter gefassten Interpretation des Titel-Begriffs. Dabei kommt gelegentlich die erforderliche Unterscheidung zwischen Inhaltsbeschreibung und namensgebender Betitelung als Definitionskriterium bei der Untersuchung der Titelgenese zu kurz. Die livrets folgen, wie noch gezeigt wird, einer etwas anderen Logik als die Sprachforschung: den Redakteuren ging es nicht um eine linguistisch korrekte Namensgebung, sondern um die möglichst inhaltsreiche, klare und im Laufe der Entwicklung immer konzisere Beschreibung oder Benennung des Bildgegenstandes. Deshalb müssen zur Beurteilung des Titel-Charakters im Salon-Katalog flexiblere, nicht ausschließlich sprachwissenschaftlich Kriterien herangezogen werden. Unter diesem Gesichtspunkt bedürfen einige von Bosredons Feststellungen einer kritischen Betrachtung. Das betrifft zunächst Formulierungen wie „Un S. Jean“, „Une sainte famille“ usw., auf die seine Untersuchung nicht näher eingeht. Der Autor beschränkt sich auf die Feststellung, dass Gemäldetitel – sofern sie dem Eigennamen von Orten oder Personen morpho-syntaktisch verwandt sind – gemäß einer bis auf die Renaissance zurückgehenden Tradition mit einem bestimmten oder ohne Artikel eingeleitet würden; die Verwendung des unbestimmten Artikels sei dagegen ausgeschlossen.¹⁰³ „Un S. Luc“ oder „Une nativité“ wäre zwar die Bezeichnung des Bildgegenstands („das ist“), aber kein auf die Frage „wie heißt“ antwortender namensgebender Titel.¹⁰⁴ Hénin kommt dagegen zu einem anderen Ergebnis: Für die ikonographische Tradition von Historiengemälden mit der Darstellung kanonischer Themen aus Bibel und Mythologie („un saint Jérôme“, „une Présentation au temple“ usw.) prägt sie den Begriff „titre générique“. In diesen spezifischen Bildsujets, deren Titel sowohl einen bestimmten wie unbestimmten Artikel führen könnten, bezeichne das unbestimmte Geschlechtswort ein Kunstwerk als ein – bestimmtes – Exemplar aus der Menge aller dasselbe Thema behandelnden Darstellungen.¹⁰⁵ Rein linguistisch betrachtet stellt diese Formulierung zwar den Betrachter vor die grundsätzliche Frage, ob es sich um eine Gat-

¹⁰³ BOSREDON 1986, S. 51–53. Allerdings kommt der Autor in späteren Arbeiten zu einer differenzierteren Sicht und akzeptiert Titel wie Courbets „Un enterrement à Ornans“ (BOSREDON 1997, S. 69–71).

¹⁰⁴ Auf eine Rückfrage bestätigte der Sprachwissenschaftler, dem die livrets nicht bekannt waren, dass die oben angeführten, den Salon-Katalogen entnommenen Formulierungen keine Titel darstellten (Persönliche Mitteilung vom 2.3.2013).

¹⁰⁵ HÉNIN 2012a, S. 141–143.

tungsgruppe („Ascension“, „Vénus“ u. dgl.) handelt, oder ob ein singuläres Objekt aus der Reihe vergleichbarer Darstellungen herausgehoben wird. Zwei Überlegungen helfen aber bei der Entscheidung: Zum einen wäre es unwahrscheinlich, dass der Titelgeber die Entscheidung über Gattungsbezeichnung oder höchstpersönliches, singuläres Einzelwerk dem Betrachter überlassen wollte. Zum anderen handelt es sich bei all diesen Beispielen um religiöse oder mythologische Motive und Persönlichkeiten, die dem interessierten Publikum aus jahrhundertelanger Überlieferung und Glaubenslehre vertraut waren, sodass diese Formulierungen spontan als univoke Namensgebung verstanden wurden. Diese Feststellung wird durch die Evidenz der livrets bestärkt: Für die Benennung dieser Kategorie von Historienbildern (und anderen Kunstwerken, wie vor allem Skulpturen) finden sich seit dem ersten livret (und bis nach 1800) fast in jedem Katalog Betitelungen (oder mit „représentant“ eingeführte Bildbeschreibungen) mit unbestimmtem Artikel.

Auch eine weitere Annahme Bosredons, wonach Bildtitel zumeist einen bestimmten oder gar keinen Artikel aufwiesen und die Verwendung des unbestimmten Artikels im Titelpopf selten vorkäme, hält einer näheren Überprüfung anhand der Salon-Führer nicht Stand. Denn die livrets enthielten bereits ab den ersten auf uns überkommenen Exemplaren auch Titel (oder Inhaltsbeschreibungen) mit unbestimmtem Artikel, wie sie für Genre-Bilder vergeben wurden, die sich ab Mitte des 18. Jahrhunderts bei Publikum und Künstlern besonderer Beliebtheit erfreuten.¹⁰⁶ Sie verwendeten als Vorwurf keine antiken Geschehnisse, religiöse und mythologische Begebenheiten oder bedeutende und bekannte Persönlichkeiten; vielmehr schilderten sie anonyme, unhistorische Figuren aller Gesellschaftsschichten in wiederkehrenden, unspektakulären Szenen des Alltags.¹⁰⁷ Ein bestimmter Artikel war dafür weder von Nöten noch zwingend angezeigt.

¹⁰⁶ Nach damaligem Verständnis zählten zur Genre-Malerei unterschiedslos zahlreiche Bildmotive wie Porträts, Landschaften, Schlachten, See-, Tier-, Architektur- oder Blumenstücke, Stilleben, Intérieurs und Episoden des täglichen Lebens. Begriff und Inhalt des Genre waren noch nicht genau umschrieben, sondern nur als „genre secondaire“ negativ von der Historienmalerei abgegrenzt (GAEHTGENS 2002, S. 13). Der „Dictionnaire Universel“ aus 1701 kannte den Begriff „genre“ für die Malerei noch nicht (FURETIÈRE 1701). Erst WATELET 1757, S. 597, bot in Diderots „Encyclopédie“ eine nähere Definition. In seiner „Encyclopédie méthodique. Beaux-Arts“ bezeichnete er 1788 als Genre-Maler jene Künstler, die sich besonders auf die Darstellung von Landschaften, Architektur, Intérieurs, Tieren oder Blumen, aber auch Schlachten konzentrierten (WATELET 1788, S. 332–335, 412–415).

¹⁰⁷ SCHNEIDER 2004 erörtert am Beispiel von Gemälden aus dem 16./17. Jahrhundert unterschiedliche Aspekte des Alltags aus verschiedensten Lebensbereichen wie Landwirtschaft, Gewerbe, Produkti-

Unterschiedliche Formen der Bildbezeichnung

Diese kurze Betrachtung erweist die Bedeutung des linguistischen Theoriebeitrags zur Titeldefinition, lässt aber zugleich erkennen, dass er der kunstgeschichtlichen Wirklichkeit nicht in jeder Hinsicht gerecht wird; weder Bosredon noch Péruisset gehen auf die Salon-Kataloge ein oder lassen vermuten, dass ihnen ihre Bedeutung für die Titelgenese bewusst wäre. Daher bedarf es einer definitorischen Neuformulierung im Lichte der Salon-Führer, die mehrere variante Formen der Bezeichnung von Historiengemälden (und anderen Kunstwerken) aufweisen.

Titel mit oder ohne bestimmtem Artikel

entwickelten sich ab Mitte des 18. Jahrhunderts zur vorherrschenden Art der Benennung von Exponaten in den Salon-Ausstellungen, wobei die Tendenz in Richtung einer immer kürzer gefassten Wiedergabe des Sujets verlief. Als Richtlinie für die Standardlänge eines Titels kann dabei – anders als Bosredon, der mit einem Umfang von 12 Silben rechnet – von der kurzen Zeilenlänge im kleinformatischen livret ausgegangen werden: Sofern der Text zwei Zeilen nicht überstieg, ist anzunehmen, dass ein halbwegs geübter Leser ihn mit einem Blick erfassen und als Bildtitel verstehen konnte.

Zum Unterschied von Genre-Darstellungen haben Historiengemälde die Aufgabe, bestimmte herausragende Taten und außergewöhnliche Handlungen von moralisch-didaktischer Bedeutung zu vergegenwärtigen. Und da es sich um einmalige Vorkommnisse handelt, ist verständlich, dass ihre Titel – sofern es sich nicht um mit einem Eigennamen verbundene Personendarstellungen handelte – mit einem bestimmten Artikel eingeleitet wurden. Als pars pro toto für die vielen Beispiele, die ab 1699 die livrets füllen, seien hier nur erwähnt

Le triomphe de Neptune (L 1699, S. 10)

La fraction du pain en Emaüs (L 1704, S. 17)

La Nympe Io changée en Vache (L 1757, Nr. 25)

L'Inauguration de la statue équestre du Roi (L 1769, Nr. 13)

Titel mit unbestimmtem Artikel

Diese Form der Betitelung wurde im Salon-Katalog vornehmlich für Genre- und Landschaftsbilder eingesetzt, fand aber auch auf Skulpturen Anwendung. Angesichts der

on, Handel, Familie, Erotik, Spiele usw. Für nähere Ausführungen zu französischen Genre-Bildern im Salon des 18. Jahrhunderts siehe auch LAVEZZI 2009.

großen Menge dieser bereits in den ersten Salons gezeigten, ab den 1750ern aber zunehmend beliebten, meist kleinformatigen Arbeiten können hier nur einige Zitate angeführt werden:

Une fille qui cherche les puces à une autre (L 1699, S. 10)
Une joueuse de Luth (L 1704, S. 28)
Un clair de Lune (L 1737, S. 9)
Un Négromantien (L 1775, Nr. 36)
Une Foire des environs de Paris (L 1787, Nr. 198)

Indefinit-Titel

bilden eine Sondergruppe im Rahmen der Titel mit unbestimmtem Artikel. Sie wurden zur Bezeichnung von Historien mit antiken weltlichen oder sakralen Stoffen in der ikonographischen Tradition kanonischer Themen herangezogen, sowohl in der Malkunst wie auch in der Bildhauerei. Zu ihren Motiven zählten biblische und mythologische Persönlichkeiten, Heilige, sowie geschichtliche und legendenhafte, im kollektiven Gedächtnis verankerte Geschehnisse; in der Periode der französischen Revolution fanden sich darunter sogar Abbildungen herausragender Zeitgenossen wie Voltaire oder Rousseau:

Un Marc-Antoine, Une Cleopâtre (L 1704, S. 15)
Une Leda (L 1742, Nr. 21 bis)
Une Charité Romaine (L 1759, Nr. 93)
Un Voltaire (L 1793, Nr. 70, 80)¹⁰⁸

Die Vertrautheit des Publikums mit den durch Jahrhunderte überlieferten Themen erklärt das lange Fortleben dieser Titel- oder Beschreibungsform in den Salon-Katalogen. Ab Ende der 1760er ging aber die Designation von Kunstwerken durch Indefinit-Titel zurück, wenngleich sich die Verwendung dieser zunehmend „archaisch“ anmutenden Form noch mindestens bis ins erste Viertel des 19. Jahrhunderts und damit bis zum En-

¹⁰⁸ Zu den nachstehend nur auszugsweise angeführten weiteren Beispielen für die vielfache und lang anhaltende Verwendung des Indefinit-Titels ab den ersten livrets und bis zum Ende der Beobachtungsperiode zählen etwa: Un Prométhée (L 1757, Nr. 14); Une Minerve (L 1767, Nr. 188); Un Jupiter (L 1773, Nr. 242); Un Mercure (L 1779, Nr. 246); Une Vénus (L 1781, Nr. 290); Un Bacchus (L 1787, Nr. 277); Une Cérès (L 1791 Ak, Nr. 247); Un Rousseau (L 1793, Nr. 71, 81); Une Hébé (L 1799, Nr. 9); Un Ganimède (L 1810, Nr. 140); Une Sapho (L 1812, Nr. 560); usw. Im religiösen Bereich wurden im selben Zeitraum besonders oft die folgenden, annähernd nach der Häufigkeit ihres Auftretens in den livrets gereihten Indefinit-Titel herangezogen: Un Christ (L 1699, S. 19; L 1704, S. 9); Une descente de Croix (L 1699, S. 12f; L 1738, Nr. 13); Une Ma[g]deleine (L 1699, S. 12; L 1704, S. 10); Une sainte Famille (L 1699, S. 9, 12); Une Vierge (L 1699, S. 10); une Nativité (L 1699, S. 12; L 1704, S. 27); une fuite en Egypte (L 1743, Nr. 3); Une Assomption (L 1699, S. 9); Une Samaritaine (L 1699, S. 9; L 1704, S. 15); Une Présentation (L 1750, Nr. 58); Une Résurrection (L 1759, Nr. 163); Un Ecce Homo (L 1793, Nr. 454). Unter den Heiligen waren beliebte Figuren u. a. : Un S. Luc; Un S. Jérôme; Une Sainte Cecile; Un S. François; Une Sainte Catherine; usw.

de des Untersuchungszeitraumes hielt.¹⁰⁹ Obwohl sie sich mengenmäßig zu einem unerheblichen Phänomen in den Salon-Katalogen entwickelten, unterstreicht doch ihr selbstverständlich anmutender Einsatz noch zu einem Zeitpunkt, als bereits nur mehr Kurztitel zum Einsatz kamen, nachdrücklich die Feststellung, dass diese Textvariante von Künstlern, Redakteur und Publikum als vollwertige Titelform angesehen und rezipiert wurde. Die Erklärung für die Heranziehung des Indefinit-Titels über die „longue durée“ dürfte im schablonenhaften Rückgriff auf eine wohl etablierte, noch dazu mit einer sakral oder mythologisch aufgeladenen Aura verknüpften Übung zu suchen sein.

Explikativ- oder Erklärungs-Titel

Diese besondere Form der Titelgebung entspricht ihrer äußeren Form nach einem Titel, übersteigt aber im Bemühen um inhaltliche Erläuterung des nicht oder nur schwer verständlichen oder wenig bekannten Bildmotivs (insbesondere bei Allegorien) dessen – etwa von Bosredon mit 22 Silben bemessenen – Standardlänge. Der Bildkommentar wurde direkt in den Titel eingebaut, der damit eine längere Sprachversion erhielt und als Zwischentappe auf dem Weg zum Kurztitel diente. Die ersten in den Titelwortlaut eingefügten Erläuterungen finden sich in den livrets bereits ab 1704, insbesondere aber ab 1755, z. B.

La joye de Tobie & de sa famille au moment qu’il recouvra la veue par le fiel du poisson dont son fils luy frota les yeux (L 1704, S. 13)¹¹⁰

Deskriptiv- oder Narrativ-„Titel“ – Beschreibungen des Bildinhalts

In den livrets wurde ab 1738 durch viele Jahre – bis 1757 (und fallweise auch noch einige Jahre danach) – eine den Bildinhalt beschreibende narrative Textform zur Designation von Werken der bildenden Kunst herangezogen. Die stereotyp eingesetzte Formel lautete „un tableau représentant“, „un tableau dont le sujet est“, „un tableau qui représente“ u. dgl., z. B.

[...] qui represente un Tapis et un Singe (L 1673)¹¹¹

¹⁰⁹ Zum Vergleich: Als der Einsatz von „echten“ Titeln bereits zu einer fest etablierten Übung gelangt war („Saint Jean“, L 1781, Nr. 42), kam etwa gleichzeitig noch der Indefinit-Titel zur Anwendung („Un S. Sebastien“, L 1777, Nr. 207; L 1779, Nr. 188).

¹¹⁰ Weitere Anschauungsexempel: „Alexandre, pour montrer l’estime qu’il faisoit de l’Iliade, la fait mettre dans une Cassette qui s’étoit trouvée parmi les dépouilles de Darius, à la prise de Damas“ (L 1755, Nr. 21); „Socrate condamné par les Athéniens à boire la ciguë, la reçoit avec indifférence, tandis que ses Amis & ses Disciples cèdent à la plus vive douleur“ (L 1761, Nr. 40); „Télémaque rencontre Termosiris, Prêtre d’Apollon, qui lui enseigne l’art d’être heureux dans l’Esclavage, & lui apprend la Poésie Pastorale“ (L 1771, Nr. 21); „La Sibille de Cumes prédit à Auguste la naissance de Jesus-Christ, & lui montre une Vierge & un Enfant dans le Ciel“ (L 1781, Nr. 48).

deux Tableaux [...] dont l'un represente la mort de JESUS-CHRIST crucifié, & les terribles effets que sa mort causa dans la Nature.
L'autre represente
Jephthé que l'on va sacrifier“ (L 1699, S. 13)¹¹²

Alle vorgenannten Formen des Titels konnten auch als Werk-Beschreibung verbalisiert werden; offenbar war lange Zeit die möglichst genaue Erfassung des Themas eines Kunstwerks wichtiger als ein Titel. Streng genommen bildet die beschreibende Darstellungsart keinen Titel, weshalb der Begriff unter Anführungszeichen und kursiv gesetzt wird. Da aber die Inhaltsangabe in nuce zumeist die wesentlichen Bauteile zur Bildung eines Titels enthielt, kann diese Art der Bezeichnung als Vorstufe zur Betitelung verstanden und – auch wenn sie keinen namensgebenden, echten Titel bildet – als beschreibender *Narrativ-* oder *Deskriptiv-*„Titel“ aufgefasst werden. Auf die differenten Erscheinungsformen der Beschreibung soll aber in dieser auf die Entstehung des Titels fokussierten Untersuchung nicht näher eingegangen werden.

Titel-Wollen? – Sonderformen der Betitelung

Nicht immer ist angesichts der Vielfalt sprachlicher Ausdrucksmöglichkeiten eine eindeutige Feststellung möglich, ob und welche Art der Betitelung vorliegt. Diese in Grenzfällen schwer zu treffende Entscheidung stellt in Anlehnung an den vom österreichischen Kunsthistoriker Alois Riegl geprägten Begriff vom Kunstwollen die Frage nach dem Titel-Wollen. Sie erfordert eine Abwägung, ob und inwiefern die Künstler bzw. der Redakteur des livret einen Titel oder aber eine den Bildinhalt wiedergebende Beschreibung formulieren wollten. Dabei kann kein zu enger Maßstab angelegt werden, weil keine mir bekannten Quellen auf ein Titel-Bewusstsein, ein Denken in Titelskategorien und -definitionen oder auf diesbezügliche Überlegungen der Künstler und livret-Redakteure des 17. und 18. Jahrhunderts hinweisen. Bruch zufolge lässt sich „ein Titel-

¹¹¹ Zit. in McALLISTER JOHNSON 1975, S. 137, Zeile 125.

¹¹² Die beiden Gemälde von Coypel fils wurden 1704 nochmals im Salon gezeigt, diesmal aber nicht als Bildbeschreibung, sondern mit Titeln, die auch inhaltliche Verbesserungen aufweisen (durch Einbeziehung anderer, nicht nur auf die Natur beschränkter Auswirkungen des Kreuzestodes): „J. C. mort en Croix, le trouble & l'étonnement de la Nature & les autres circonstances qui ont accompagné ce terrible événement“ und „Jephthé qui conduit sa fille à l'Autel où elle devoit estre immolée“ (im Gegensatz zum Bildtitel in L 1699, S. 13, wurde nicht Jeftah, sondern seine Tochter geopfert!). Weitere Belegproben: „Un sujet de Zephyre & Flore, & de plusieurs Amours qui jouient“ (L 1704, S. 8); auch dieses Bild von Coypel père war – wie zahlreiche andere seiner Arbeiten – schon 1699 im Salon zu sehen, allerdings mit dem kürzeren Titel „Zephyre & Flore“ (L 1699, S. 9); „dont l'un represente l'homme entre deux âges“ (L 1737, S. 12); „Un Tableau [...] représentant l'Annonciation à la sainte Vierge“ (L 1771, Nr. 51).

bewusstsein [...] für diese Zeit aber noch nicht feststellen“, wobei jedoch eine präzisierende Abgrenzung des gedachten Zeitraums (ab dem 18. Jahrhundert?) ausbleibt. Keinesfalls trifft aber – wie die Analyse der livrets zeigen wird – ihre Feststellung zu, dass erst „mit den Salonausstellungen [...] erhielten] die Bildtitel eine neue Wichtigkeit ab ca. 1850“. ¹¹³ Tatsächlich verwendete der Salon-Katalog spätestens ab Mitte des 18. Jahrhunderts überwiegend bis ausschließlich Titel zur Benennung der Ausstellungsobjekte. Die Beantwortung der Frage nach dem Titel-Wollen unterliegt daher einer subjektiven Beurteilung. Dabei können als Hilfestellung die Analyse der livrets und die anzunehmende Wirkung des Wortlauts auf den Betrachter herangezogen werden: Enthält der Salon-Führer zahlreiche Titel und ist daher im Zweifelsfall eher anzunehmen, dass selbst eine unscharfe Textierung einen Titel darstellen sollte? Hätte der Ausstellungsbesucher mit einem Blick in den Katalog den Text als Titel empfunden?

Ein anschauliches Beispiel bietet folgende Formulierung, die linguistisch einen Titel bildet, wo aber weder der unbestimmte Artikel noch das Attribut „saint“ die vom einleitenden Bestandteil einer Betitelung zu erwartende Großschreibung aufweist: „*Au dessous, un saint François, & de part & d'autre, une Magdelaine & une sainte Cecile* (L 1704, S. 10)“. Da aber die 170 Historien in diesem Katalog (von insgesamt etwa 430 Gemälden) mit ganz wenigen, ungefähr 15 Ausnahmen ¹¹⁴ nur Titel tragen, kann – auch unter Berücksichtigung der mutablen Schreibweise der frühen livrets – davon ausgegangen werden, dass ein solcher auch für die zitierten Belegstellen intendiert war.

Ein Grenzfall anderer Natur lässt offen, ob es sich um ein Gemälde mit zwei Heiligen oder aber um zwei Bilder mit Einzelpersonen handelte: „*Un saint Pierre & une Magdelaine*“ (L 1704, S. 12). Weil diese Formulierung im livret wiederholt angewendet wurde – u. a. auch für Porträts, bei denen angesichts der Individualität der Personen kein Zweifel an der Bildermehrzahl bestehen konnte –, wird auch in solchen Fällen eine sinngemäße und das Vorhandensein zahlreicher anderer Titel in diesem Salon-Führer berücksichtigende Auslegung zum Schluss kommen, dass eine Titelvergabe beabsichtigt war.

Zweifel können aber auch andere Eintragungen wecken, wie etwa im Katalog aus 1738, mit dessen Erscheinungsjahr eine 20 Jahre währende Abkehr vom Titel und die fast

¹¹³ BRUCH 2005, S. 11.

¹¹⁴ L 1704, S. 7–9, 14, 18f, 22, 27–29, 33. Die Formulierungen lauten meistens „*représentant ...*“, „*sujet de ...*“, „*tableau de ...*“.

ausschließliche Heranziehung von Beschreibungen des Bildinhaltes einsetzte, z. B. „Un grand Tableau [...] représentant la Toilette d’Esther [...]“ (L 1738, Nr. 1).¹¹⁵ Bei diesem beschreibenden *Deskriptiv-„Titel“* fällt zunächst auf, dass dem dazu gehörigen Artikel der große Anfangsbuchstabe fehlt; allerdings verlangte der Bildname nicht immer zwingend einen Artikel – aber erst spät, in der Endphase der Titel-Emergenz im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts, entfiel er häufig zwecks weitestmöglicher Reduzierung des Wortumfangs der Betitelung. Dennoch kann – obwohl in diesem livret fast nur Inhaltsbeschreibungen (gegenüber lediglich 9 Titeln) herangezogen wurden – angesichts des Bekanntheitsgrades des Bildmotivs und unter Berücksichtigung der Großschreibung von „Toilette“ ein Titel-Wollen angenommen werden.

Von anderer Art ist die Wechselbeziehung zwischen einer Inhaltsbeschreibung und einem anschließenden, darauf Bezug nehmenden Titel (Abb. 9):¹¹⁶

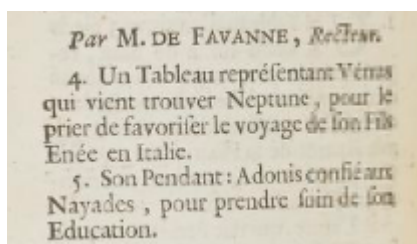


Abbildung 9: Livret 1751, Nr. 4f,
Paris, BnF, RESERVE 8-YA3-27 (65)

Der Wortlaut des Pendants ist hinreichend konzis um als Titel gewertet zu werden. Der unmittelbare Textzusammenhang mit dem vorangehenden Gemälde, das mit „représentant“ als Beschreibung vorgestellt wurde, sowie die vorherrschende Verwendung von *Deskriptiv-„Titeln“* in diesem livret deuten andererseits eher darauf hin, dass noch keine bewusste Titelgebung beabsichtigt war. Der Betrachter wird die Wortfassung dessen ungeachtet als Werknamen aufgefasst haben, nicht zuletzt weil die Textierung auf die für Beschreibungen typische Einleitung mit „représentant“ verzichtete und keine über die Nennung des Bildmotivs hinaus gehenden Elemente oder Erklärungen beifügte.

Mit der schrittweisen Wiedereinführung von Titeln ab der Mitte des 18. Jahrhunderts ergeben sich Überlegungen anderer Art – ob z. B. zwei und mehr unter einer livret-

¹¹⁵ Siehe auch L 1738, Nr. 24f, 39, 58, 93; usw.

¹¹⁶ C.D. 49; Bibliothèque nationale de France (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10542914k/f8.item.zoom>).

Nummer zusammengefasste Arbeiten (vor allem Genre- und Landschaftsbilder) als Titel zu werten sind:

Deux Tableaux sous le même No.
 L'un, l'attaque d'un Pont.
 L'autre, un Siège (L 1759, Nr. 50)
 Deux Tableaux de Paysages sous le même numéro; l'un, une Fuite en Egypte;
 l'autre, les Disciples allant à Emmaüs (L 1767, Nr. 40)
 Trois Tableaux; les restes d'un Temple de Jupiter; le Temple de la Concorde avec
 la Pyramide de Cestius; les Ruines du Palais des Césars (L 1775, Nr. 72)

Hier erheben sich zwei Fragen: Verhindert der kleingeschriebene (bestimmte oder unbestimmte) Artikel eine Titel-Entstehung, und kann die sprachliche Zusammenfassung von zwei Bildern in einem Satz zum Problem werden? Die Schreibweise des Artikels ist dann unerheblich, wenn die darauf folgende Bildangabe einen großen Anfangsbuchstaben trägt und damit zum namensgebenden Titel wird. Wo dies hingegen nicht der Fall ist („l'attaque d'un Pont“) oder der Artikel nach dem damals geltenden Sprachgebrauch zwingend erforderlich war („les Disciples allant à Emmaüs“), kommt es nicht zur Titelbildung, selbst wenn der ab 1757 zuständige neue Redakteur der livrets die Titel-Verwendung bevorzugte (siehe Kapitel 3.3.) und beim Betrachter kein Zweifel an der Titelqualität entstanden sein dürfte. Was die Zusammenfassung von zwei oder drei Bildern in einem Satzgefüge anbetrifft, so konnte sich der Salonbesucher an Ort und Stelle vom Vorhandensein mehrerer Gemälde überzeugen. Noch eine andere Frage wirft die nachstehende Formulierung auf (Abb. 10):¹¹⁷

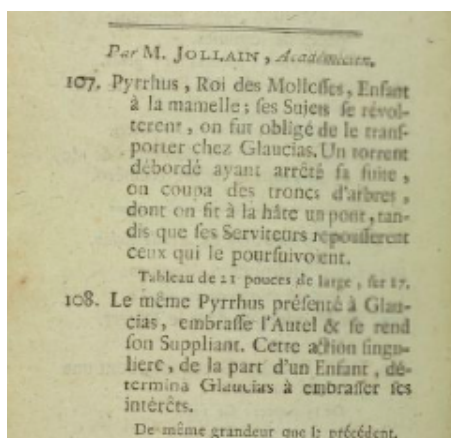


Abbildung 10: Livret 1775, Nr. 107f, Paris, BnF, RE-SERVE 8-YA3-27 (10,158)

¹¹⁷ C.D. 158; Bibliothèque nationale de France (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8457926z/f20.item.r=explication%20des%20peintures,%20sculptures,%20gravures%201775.zoom>).

Hier fällt die Entscheidung schwer, ob „Le même Pyrrhus ...“ einen Titel einleitete: Für sich allein gestellt, ergäbe der Text keinen Sinn – wer oder was wäre „Derselbe Pyrrhus“? Bei Berücksichtigung der Titelqualität der vorausgehenden Nr. 107 kann aber davon ausgegangen werden, dass auch für das Bild Nr. 108 eine Betitelung beabsichtigt war. Die letzte Entscheidung lag beim Betrachter des Gemäldes bzw. dem Leser des livret-Textes, der den beschriebenen Bildinhalt verstehen musste und vermutlich an der linguistischen Zuordnung als Titel weniger interessiert war. Unsicherer ist die Einordnung der folgenden Beispiele (Abb. 11f):¹¹⁸

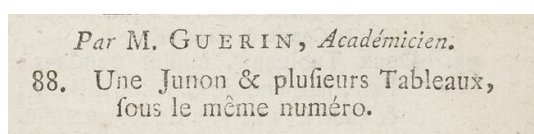


Abbildung 11: Livret 1779, Nr. 88, Paris, BnF, RESERVE 8-YA3-27 (11,196)

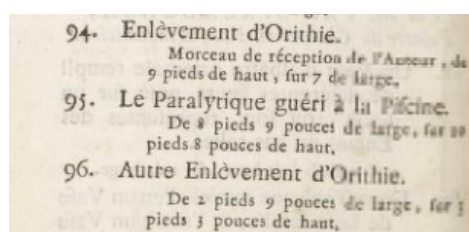


Abbildung 12: Livret 1783, Nr. 94-96, Paris, BnF, RESERVE 8-YA3-27 (13,284)

Das erstzitierte Beispiel (Abb. 11) dürfte vom Publikum zwar wohl auch als titelhafte Bezeichnung der antiken Göttermutter verstanden worden sein, trug durch die unterschiedslose Vermengung mit unspezifizierten anderen Bildern jedoch unter rein sprachlichen Gesichtspunkten den Erfordernissen eines Titel-Charakters nicht hinreichend Rechnung. Die mit „Autre“ eingeleitete Formel in Abb. 12 kann hingegen trotz der fehlenden Trennung durch eine Interpunktion als Titelgebung angesehen werden, weil sie ein kurz davor genanntes Bildmotiv wiederholt und sohin ein Titel-Wollen vorausgesetzt werden kann – auch angesichts der schon mehrmals erwähnten, vorherrschenden Verwendung von Titeln in den Salon-Führern dieser Periode, die andere Formen der Benennung zum Verschwinden brachte.

Die verbale Beschreibung und Benennung von Kunstwerken ist ein weites Feld. Die Bezeichnungen reichen von reinen Inhaltsbeschreibungen („un tableau représentant“, „un groupe de“), die wie ein Quasi-Titel die wesentlichen Titel-Elemente in sich tragen,

¹¹⁸ C.D. 196, 284; Bibliothèque nationale de France (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv_1b8457964n/f19.item.r=%20explication%20des%20peintures,%20sculptures,%20gravures%201779); (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv_1b8458052n/f26.item.r=explication%20des%20peintures,%20sculptures%20et%20gravures%201783).

über diverse Formen des Titels mit bestimmtem, unbestimmtem oder gar keinem Artikel. Für die in den vorstehenden Ausführungen vorgenommenen Begriffsbestimmungen wurden insbesondere linguistische Kriterien herangezogen, wobei vor allem die Fragestellung nach dem die Identität und Singularität eines Artefakts bezeugenden Namen maßgeblich war; dabei kommt der Interpunktion sowie typographischen Formen der Abgrenzung im Mengentext eine besondere Bedeutung zu, weil sie den Titel aus dem Fließsatz markierend herausheben. Allerdings reichen, wie die folgende Analyse der livrets erweisen wird, diese Kriterien zur Beurteilung der Titelfindung in den Pariser Ausstellungskatalogen nicht aus – sie bedürfen einer Ergänzung durch kunstspezifische Erwägungen; das gilt insbesondere für Indefinit-Titel, die trotz ihres unbestimmten Artikels („une Nativité“, „un S. Luc“) bis ins 19. Jahrhundert als Bildnamen für über Jahrhunderte tradierte ikonographische topoi verwendet und als solche allgemein verstanden und akzeptiert wurden. Schließlich ist nicht zu übersehen, dass selbst bei rigoröser Anwendung aller Kriterien eine lückenlose Kategorisierung nicht möglich ist, wie die mit dem Titel-Wollen verknüpften Unsicherheiten zeigen. Die einleitend erfolgte Determination der Titelvarianten bietet aber das erforderliche Rüstzeug und die benötigte Orientierungshilfe um nun den Gang des Titels durch die livrets verfolgen zu können. Nach diesen vorbereitenden Schritten kann daher der Versuch unternommen werden, seinen Entstehungsweg im Pariser Ausstellungswesen des 17. und 18. Jahrhunderts nachzuzeichnen.

3. Vom *Deskriptiv*-, „*Titel*“ zum Kurztitel

Der Weg zur Titelwerdung in den livrets verlief über mehrere Stadien, in denen die Werkbeschreibung in Form von *Deskriptiv*- oder *Narrativ*-, „*Titeln*“ schrittweise von unterschiedlichen, zunächst noch längeren Formen echter Titel abgelöst wurde. Die entscheidende Phase der Herausbildung des Titels war seine zunehmende Emanzipierung von textlichem, nicht zum Bildnamen gehörigem Beiwerk. Diese an den Salon-Führern deutlich abzulesende Entwicklung wurde parallel dazu von anderen Medien, insbesondere der Salonkritik, aufgenommen und durch das Vorbild der livrets verstärkt.

3.1. Die Salon-Ausstellungen von 1673 bis 1737

Der Salon 1673

Die Analyse des vierseitigen Druckexemplars des livret aus diesem Jahr zeigt ein Übergewicht von Porträts (etwa 33 %) und Stillleben (24 %) gegenüber der nach dem damals geltenden, von der Königlichen Stiftung geprägten Kunstkanon im Rang an erster Stelle stehenden Historienmalerei (35 %); die verbleibenden Prozentanteile verteilten sich auf Skulpturen und Stiche.¹¹⁹ Im Gegensatz zur Auffassung Legrands, die im Katalog bereits Titel oder eine Betitelung (*intitulé*) zu erkennen meint¹²⁰, tragen die Ausstellungsobjekte keine namengebende Bezeichnung: Es handelte sich vielmehr ganz überwiegend um mit „représentant“ eingeleitete *Deskriptiv*-, „*Titel*“.¹²¹ Nur ausnahmsweise wurde ein Exponat mit einer anderslautenden Textierung bedacht, z. B. „De M. Bernard Professeur, un petit JESUS de miniature en ovale, & un petit Paysage en quarré“.¹²² Dabei handelte es sich jedoch um keinen Titel, weil das Motiv ohne sichtbare textmäßige Abgrenzung mit einer bildtechnischen Aussage verknüpft wurde und also keinen Bildnamen formen konnte. Einen Grenzfall bildete die Formulierung „De M. Testelin Secrétaire, deux Portraits; [...] Et un autre tableau du Temps qui arrache les aisles à

119 LOIRE 1993, S. 36.

120 LEGRAND 1995, S. 240.

121 „Quatre grands tableaux faits par Monsieur LeBrun, Chancelier & Recteur de l'Académie, le premier représentant la défaite de Porus par Alexandre [...] Et le quatrième, le Triomphe d'Alexandre“; „Un tableau fait par M. Champagne Recteur de l'Académie, représentant JESUS-CHRIST avec les deux Pelerins d'Emaüs“; „Trois tableaux de M. Loir Recteur de l'Académie. Le premier represente Berenice qui arrache un papier des mains de Ptolomée, dans lequel estoient les noms des personnes condamnées à mort, parce que le Roy le lisoit en jouant, jugeant que quand il y va de la vie des hommes, il faut plus d'attention“ (McALLISTER JOHNSON 1975, S. 136f, Zeilen 1–8, 11–15).

122 Ib. S. 136, Zeile 23.

l'Amour.“¹²³ Die Großschreibung von „Temps“ zeigt aber nicht den Beginn eines Titels an, sondern folgte damit lediglich der damals üblichen Schreibweise für Personifikationen; der Genitiv-Artikel („tableau du Temps“) ist als „Bild (von) der Zeit“ zu verstehen, sodass zwar der Eindruck eines Titels entsteht – tatsächlich handelte es sich aber auch hier um eine Werkbeschreibung. Selbst die Nennung eines Gemäldes von Blanchard verrät nur scheinbar einen Titel-Ansatz:

[...] quatre tableaux; le premier representant la Nativité de Nostre-Seigneur.
Le second, Vespasien qui faist batir le Colisée¹²⁴

Die Interpunktion, welche den römischen Imperator vom Rest des Fließtextes separiert, mag auf eine Betitelung hindeuten, doch wird eine solche Annahme durch die vorangegangene Einführung des ersten Gemäldes mit „représentant“ widerlegt; diese Beurteilung wird durch die Erkenntnis bestärkt, dass in diesem livret grundsätzlich keine Titel, sondern nur Inhaltsbeschreibungen verwendet wurden.

Die Ausstellung 1683 im Hôtel de Sennecterre

Die Eröffnung der für 1683 in Aussicht genommenen Kunstschau der Akademie wurde angesichts des Todes der Königin bis zum Ende der Trauerperiode verschoben. Wegen des Ablebens Colberts und des Amtsantritts seines Nachfolgers als Protektor der Compagnie, des Marquis de Louvois, kam das Ereignis schließlich überhaupt nicht zustande.¹²⁵ In diesem Jahr fand jedoch eine andere Präsentation statt. Während die von der Königlichen Stiftung organisierten Ausstellungen nur Werke ihrer lebenden Mitglieder zeigten, führte diese Kunstschau Bilder von Künstlern verschiedener Nationalität (Italiener, Flamen, Holländer, Franzosen) des 16. und 17. Jahrhunderts zusammen. Szanto interpretierte sie als einen öffentlichkeitswirksamen Beitrag zur bewegten Diskussion der Kunstwelt über den Vorrang von Zeichnung oder Farbe in der Malerei. Sie wurde nicht von der Académie royale veranstaltet und fand auch nicht in ihren Räumlichkeiten statt, sondern im privaten Hôtel de La Ferté Sennecterre.¹²⁶ Die Ausstellung war von

¹²³ Ib. S. 136, Zeile 36.

¹²⁴ Ib. S. 136, Zeile 56.

¹²⁵ M Bd. 2/248f, 250–253, 262.

¹²⁶ Für eine ausführliche Analyse und Interpretation der Ausstellung, über deren Zustandekommen und Organisatoren keine schriftlichen Quellen vorliegen, siehe SZANTO 2008. Die Exponate stammten hauptsächlich aus den bedeutendsten Pariser Privatsammlungen; obwohl es sich also um keine Verkaufsausstellung handelte, dürften auch einige Kunsthändler mit Werken aus ihrem Besitz beteiligt gewesen sein (ib. S. 3, 32, 117).

einem vierseitigen livret im in-folio-Format begleitet; der letzte Zustand des Katalogs mit 171 Gemälden (sowie 9 Skulpturen und Medaillen) ist mit

EXPLICATION
DES TABLEAUX ET STATUES
exposées dans l'Hôtel de Senneckerre

überschrieben. Der Begriff „explication“ bezog sich nicht auf den Gegenstand der Gemälde, sondern auf die individuellen malerischen Qualitäten der Künstler.¹²⁷ Die Nummerierung im Katalog war für die damalige Zeit ungewöhnlich und hätte sich Szanto zufolge erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eingebürgert.¹²⁸ Tatsächlich enthielten aber bereits das Salon-livret aus 1738 und die Folgeexemplare ab 1740 regelmäßig eine Nummerierung. Im Gegensatz zu den Akademie-Katalogen, wo die Aufzählung der Exponate lange Zeit der „nach Ordnung und Symmetrie“ gestalteten Hängung folgte, waren die Gemälde im Verzeichnis des Hôtel de Senneckerre übersichtlich nach Künstlern zusammengefasst (wobei unklar bleibt, ob diese Gruppierung der Art der Hängung entsprach?) und konnten damit einen dichten Eindruck von Stil und Farbgebung der Maler vermitteln.

Auffallend ist weiters, dass im Gegensatz zum Akademie-Führer aus 1673 dieser nur 10 Jahre später erschienene Ausstellungskatalog vorwiegend kurze, einzeilige Titel sowie Indefinit-Titel enthielt¹²⁹ und auf *Narrativ-„Titel“* mit „représentant“ verzichtete; einige Gemälde wurden überhaupt ohne Titel und nur mit dem Namen des Künstlers angezeigt (Abb. 13):¹³⁰

127 Beispiele: „7. Apparition de Jesus Christ après sa resurrection à la Vierge qui en est surprise; par Annibal Carrache, le plus habile qui ait été depuis Raphael: il étoit correct, & peignoit de grande manière“; „27. Une Vierge du Titien, le plus habile qui ait été pour le coloris & la rondeur“; „42. Le Massacre des Innocens de Rubens le plus habile Peintre Flamand qui ait été pour la vivacité dans ses expressions & dans tous ses ouvrages“; „58. Une Bacchanale de M. Poussin [...] le plus habile Peintre qui ait été parmy les François, excellent pour les caracteres & les expressions“; „77. Deux Portraits, de Rimbran, Peintre habile pour la couleur & pour le relief“ (ib. S. 131–134). Szanto führt die zahlreichen Druckfehler in der Wiedergabe der Namen auf die Eigenart des damaligen Druckverfahrens zurück: Der Text wurde laut vorgelesen und vom Setzer nach Gehör in die Druckplatte eingefügt (ib. S. 23). Gewiss aber wurde die Schreibweise zusätzlich durch die Eigenheiten der französischen Aussprache beeinflusst.

128 Ib. S. 48.

129 Z.B.: La Justice; L'Humilité; S. François dans la meditation; Le Deluge; Le Massacre des Innocens; L'Arche de Noé; Le Reniment de S. Pierre. Indefinit-Titel: Un S. Sebastien; Une Fuite en Egypte; Une Samaritaine; Une Vierge; Une Descente de Croix; Un Christ triomphant de la mort après sa resurrection (ib. S. 131–134).

130 Z.B.: De Manfrede Peintre naturaliste; De Claude LeLorrain; De Calfe; Du Breugle (ib. S. 132f). Der Grund für diese Vorgangsweise ist nicht ersichtlich, doch kann vermutet werden, dass die unge-

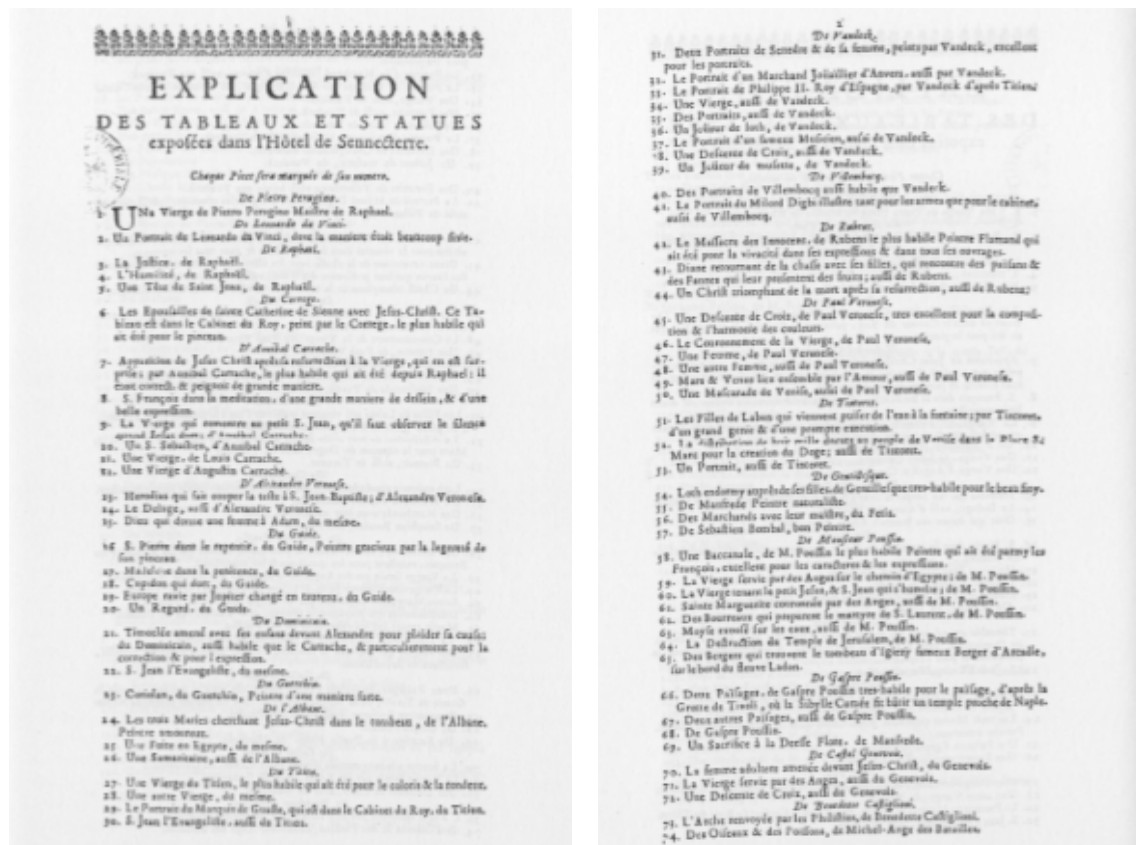


Abbildung 13: Explication des tableaux et statues exposées dans l'Hôtel de Sennecterre, Detail (SZANTO 2008, S. 131f)

Der Grund für die fast ausschließlich erfolgte Verwendung von Titeln im Ausstellungsverzeichnis dürfte im Umstand zu suchen sein, dass die vorwiegend von renommierten ausländischen Künstlern stammenden Werke bereits einen hohen, durch einen eigenen Bildnamen ausgezeichneten Bekanntheitsgrad aufwiesen und die Bildmotive überwiegend traditionelle Ikonographien präsentierten; im Interesse eines einheitlichen Erscheinungsbildes des Katalogs oder aus Prestige Gründen sollten auch die ausgestellten Bilder französischer Künstler – anders als im livret aus 1673 – mit einem Titel präsentiert werden. Zudem waren Titel, wie im Kapitel 6 gezeigt wird, sowohl in Frankreich wie auch im europäischen Ausland zu diesem Zeitpunkt eine bereits weithin übliche Form der Designation von Kunstwerken, wenn auch noch nicht von zeitgenössischen Ausstel-

nannten Arbeiten keine allgemein bekannte Bezeichnung trugen. Vermutlich handelte es sich, worauf auch die Künstlerpersönlichkeiten hindeuten, überwiegend um Stillleben, Landschafts- oder Genre-Darstellungen, die in der Hierarchie unter den Historiengemälden standen und oft lediglich mit einem Gattungsbegriff wie „paysage“ oder „tableau de fleurs (& fruits)“ bezeichnet wurden. Diese Annahme wird durch die große Anzahl dieser Arbeiten bestärkt, die schon in der Akademie-schau 1673 zahlenmäßig die Historiengemälde in den Schatten gestellt hatten.

lungsstücken. Gewiss war für den Einsatz von Titeln auch der Charakter des gedruckten Katalogs von Bedeutung, der als rasch orientierender Wegweiser dienen und den Ausstellungsbesuch sowie den Diskurs über die Schaustücke erleichtern sollte. Vielleicht aber war der eigentliche Zweck der Ausstellung, folgt man Szanto, die Vorstellung und Beurteilung der ausstellenden Künstler, sodass ihre Werke keiner eingehenderen Beschreibung durch narrative *Deskriptiv*-, „Titel“ bedurften.

Der Salon 1699

Die nächste Ausstellung der Akademie fand erst 26 Jahre nach dem ersten, von einem livret begleiteten Über- und Einblick in das offizielle französische Kunstschaffen statt. Erstmals stand dafür die vom König zur Verfügung gestellte Große Galerie im Louvre bereit – ein deutlicher Beweis für den Stellenwert der Leistungsschau im Rahmen der königlichen Kunst- und Propagandapolitik. Der „*Mercure Galant*“ – eine stilprägende Kunst-, Literatur- und Gesellschaftszeitschrift des 17. und frühen 18. Jahrhunderts – brachte eine euphorische Besprechung des Ereignisses, das von den Ausländern einheitlich bewundert würde; unter allen Nationen könne nur Frankreich dank des Schutzes und der Freizügigkeit seines Königs solche Wunderwerke hervorbringen.¹³¹ Der bereits 23 Seiten umfassende Katalog enthielt eine wesentliche inhaltliche Neuerung, weil er neben erzählerischen Bildbeschreibungen mit „représentant“ erstmals auch Titel (und Indefinit-Titel) verwendete.¹³² Eine quantitative Untersuchung des livret ergibt, dass sich unter den insgesamt 276 vorgestellten Arbeiten 227 Gemälde befanden; 104 der 114 Geschichtsbilder (91 %) waren betitelt¹³³, 21 davon mit einem Indefinit-Titel.¹³⁴ 6 Bilder

¹³¹ *Mercure Galant* 9/1699, S. 226f. Die Bewunderung der Akademie-Ausstellungen findet sich auch in späteren Veröffentlichungen; so wurde etwa in einer Salon-Besprechung mit Stolz die europäische Vorrangstellung der französischen Schule durch den Hinweis auf die Lehrtätigkeit französischer Künstler und ihre Position als Hofmaler im Ausland (Rom und Venedig, in England, Spanien, Preußen, Polen) sowie das Bemühen ausländischer Maler um Aufnahme in die Académie unterstrichen (C.D. 1210, S. 157).

¹³² Le Centaure Nesse & Dejanire; Un Christ consolé par l'Ange au mont des Olives; Une Samaritaine; Jephté accourant au devant de son Père, après sa victoire; Une Assomption; Un S. Luc; Une Vierge; Le Triomphe de Neptune; La Sainte Famille; Venus sur les eaux; Une Magdeleine; Une Nativité de Nostre Seigneur; La Sposalité; Le jugement de Paris; L'adoration du veau d'or; usw. (L 1699, S. 8–18).

¹³³ Eine genaue Zählung ist nicht möglich, da in einigen Fällen präzise Mengenangaben fehlen, z. B. „Tableaux de fleurs & fruits de Messieurs Huilliot et Bodesson“ oder „[...] il y a des portraits de M. Garnier l'Allemand“ (ib. S. 11, 14).

¹³⁴ Angesichts der konsequenten Heranziehung von Titeln in diesem livret ist davon auszugehen, dass auch Formulierungen wie „S. Pierre par M. de Largilliere“ (ib. S. 20) oder „Une Resurrection de M. Vignon l'aîné“ (ib. S. 22) trotz fehlender Trennung von Titel und Autor durch ein Satzzeichen vom

wiesen eine Inhaltsbeschreibung mit „représentant“ auf, und die Bezeichnung der verbleibenden 4 Historien lässt keinen Titel-Charakter erkennen.¹³⁵ Bemerkenswert ist die Feststellung, dass z. B. Bilder von Coypel père, die schon 1683 im Hôtel de Senneckerre gezeigt worden waren, 1699 und 1704 erneut ausgestellt wurden – allerdings mit inhaltlich erweiterten Titeln;¹³⁶ der Vergleich lässt erkennen, dass die Benennung der Bilder noch keinem verfestigten Wortlaut folgte, und der narrativen Ausführlichkeit noch der Vorzug gegenüber der Kürze des Titels gegeben wurde.

Der Salon 1704

Der bereits auf 34 Seiten angewachsene Katalog offenbarte zahlenmäßige Ungereimtheiten¹³⁷, die eine statistische Auswertung erschweren. Gleichwohl lässt sich mit näherungsmaßiger Genauigkeit eine Statistik der Titel-Verteilung erstellen: Unter 434 Gemälden und Stichen befanden sich 168 Historienbilder, von denen 154 (92%) einen Titel trugen, darunter 45 in der häufig verwendeten Form des Indefinit-Titels.¹³⁸ Die Zahl der Umschreibungen mit „représente“, „sujet de“ oder „Tableau de“ verschwand fast zur Gänze (nur wenig mehr als 10 Sujets).¹³⁹ Die Gestaltung der Titel war uneinheitlich und variierte zwischen kurzen Syntagmen, Indefinit-Titeln und längeren, inhaltsreichen Erklärungs-Titeln.¹⁴⁰ Das Verhältnis zwischen Titeln und Bildbeschreibung

Betrachter als Titel wahrgenommen werden konnten, selbst wenn sie unter rein linguistischen Gesichtspunkten keinen Namensgeber darstellen.

135 „Un grand Crucifix dans le milieu avec des Anges“; „Le Tableau qu’il a fait pour Nôtre-Dame en petit“; „Deux saintes Familles“ (ib. S. 9, 12).

136 „Alexandre Severe qui fait distribuer du bled au Peuple Romain (1683); Alexandre Severe qui fait distribuer du bled au peuple de Rome (L 1699); Alexandre Severe qui fait distribuer du bled au Peuple de Rome dans une disette“ (L 1704).

„Trajan qui donne Audience publique (1683); Trajan Empereur donnant des Audiences publiques à toutes les Nations qui se trouvoient alors à Rome (L 1699); L’Empereur Trajan donnant ses Audiences publiques aux Nations étrangères“ (L 1704).

„Ptolomée & Philadelphe qui fait donner la liberté aux Juifs (1683); Ptolomée Philadelphe qui donne la liberté aux Juifs par reconnaissance de la traduction de la Loy hebraïque par les Septante (L 1699); Ptolomée Philadelphe qui donne la liberté aux Juifs par reconnaissance de la traduction des Livres saints par les Septante“ (L 1704).

„Solon qui donne la Loy aux Atheniens (1683); Solon soutenant des loix contre les objections des Atheniens (L 1699); Solon soutenant la justice de ses loix“ (L 1704).

137 Z. B. fasste die Katalog-Überschrift zu Rigaud 13 Gemälde zusammen, doch werden in der Folge nur 12 angeführt (L 1704, S. 30); ein Porträt ist nur mit „M. ...“ bezeichnet: Sollte mit dieser Leerstelle im livret das Fehlen eines Personenbildnisses in der Ausstellung angedeutet werden, oder handelte es sich vielleicht um ein frühes, ab 1738 häufiger auftretendes Beispiel für Porträts von Personen, die inkognito bleiben wollten?

138 Z. B. L 1704, S. 9–12, 19, 22f, 25, 27, 33.

139 Ib. S. 18, 28f, 34.

140 „L’yverresse de Loth avec ses deux filles“; „La joye de Tobie & de sa famille au moment qu’il secourra la veuve par le fiel du poisson dont son fils lui frota les yeux“; „Athalie qui déchire ses vêtements

gen entsprach damit ungefähr dem Stand im livret aus 1699. Der Titel schien auf dem Weg, sich als allgemein gültige Form der Bezeichnung von Werken der bildenden Kunst durchzusetzen.

Der Salon 1737

Die nächste von einem livret begleitete Kunstschau der Königlichen Stiftung kam erst 1737 zustande¹⁴¹ und wurde dann bis 1748 im Jahresrhythmus wiederholt.¹⁴² Der 25seitige Führer durch die Ausstellung wies eine bedeutende, in der Folge beibehaltene Neuerung auf dem Titelblatt auf – er wollte nicht mehr nur ein Verzeichnis (*liste*) der ausgestellten Werke, sondern ihre Erläuterung oder Erklärung (*explication*) bieten (sie-

dans la surprise où elle est de voir Joas reconnu Roy de Juda par les bons offices de Joiada Grand-Prestre“; „Une Cleopâtre“; „Diane se reposant après avoir chassé“; „La Nativité de la Vierge“; „L’enlèvement d’Europe“; „Une Leda dans le bain trompée par Jupiter sous forme d’un Cigne“ (L 1704, S. 6f, 13–15, 17, 20, 25).

- ¹⁴¹ 1725 fand ein Salon statt, von dem zwar kein livret bekannt ist, der aber durch eine Besprechung im „Mercure de France“ sowie durch spätere Bezugnahmen auf das Ereignis in den Akademie-Protokollen dokumentiert ist: Die Zeitschrift enthielt ausführliche erläuternde Beschreibungen für Genre-Darstellungen von François Desportes und Oudry (MdF 1725:9.2/2258f, 2262–2265), nicht aber für andere Werke, insbesondere nicht für Historiengemälde. Daneben verwendete die Rezension auch Titel (ib. S. 2256, 2265, 2267–2270), sodass kein einheitliches Bild der Bezeichnungsform für die Exponate entstand. Die Zeitung hatte schon 1735 in ihrer Berichterstattung über eine Académie-interne Werkschau (die Gemälde-Titel wurden bereits kursiv hervorgehoben!) unter Berufung auf das Publikumsverlangen und „l’exemple fréquent qu’en donnent les Académies d’Italie“ nachdrücklich die Wiederaufnahme öffentlicher Académie-Ausstellungen angemahnt (MdF 1735:6.2/1387f).
- ¹⁴² Ausgenommen 1744, vermutlich wegen der Abwesenheit des Königs im Österreichischen Erbfolgekrieg, und 1749, wofür der Ärger der Akademiekünstler über eine zügellose, häufig anonyme Salonkritik und die damit verbundene Befürchtung einer Rufschädigung maßgeblich war: Vgl. dazu zwei Druckschriften aus 1748/49, die den Ausfall der Ausstellung auf eine gehässige Salonkritik sowie auf interne Zwistigkeiten innerhalb der Académie zurückführten – wegen der als Zensur empfundenen Einsetzung einer Jury, die über die Zulassung von Werken zum Salon entscheiden sollte, sowie wegen des restriktiven Zugangs- und Aufnahmeverfahrens der Académie (C.D. 40, S. 8f, 25f; Lettres écrites de Paris à Bruxelles sur le Salon de peinture de l’année 1748, in: Revue universelle des arts, Bd. 10, Bruxelles 1859, S. 436–438, 459f). Siehe auch CROW 1985, S. 8, und LILLEY 1987, S. 3 und 8, der allerdings auch darauf hinweist, dass die Einleitung der livrets von 1745 bis 1747 den Nutzen der öffentlichen Ausstellungen für Lob und Kritik der Künstler und zum Erhalt der Vorrangstellung der französischen Schule in Europa hervorhob. Charles-Antoine COYPEL anerkannte ebenfalls die Nützlichkeit der künstlerischen Vergleichsmöglichkeit unter den Ausstellern, verwies aber gleichzeitig auf die möglichen bleibenden Schäden einer ungerechten und in Druckform weit über die Landesgrenzen hinaus verbreiteten Kritik an einem nach Ende des Salons nicht mehr zur Gegenüberstellung mit der Rezension verfügbaren Werk (C.D. 28, S. 10, 12). Ab 1751 folgten die Ausstellungen einem weitgehend eingehaltenen Zwei-Jahres-Rhythmus („pour la rendre plus riche“, also um mehr Zeit für die Ausarbeitung neuer Ausstellungsstücke zu lassen (DÉZALLIER d’ARGENVILLE 1781, S. XII). Der kurze Zeitabstand zwischen der jährlichen Abhaltung des Salons veranlasste Künstler gelegentlich eine Arbeit nochmals auszustellen, so z. B. Carlo Van-Loo mit „Alexander besiegt Porus“ (L 1738, Nr. 58, und L 1739, S. 6 – nun ergänzt um den ehrenvollen Hinweis auf den spanischen König als Auftraggeber). Lediglich von 1798 bis 1802, als die Revolution allen Künstlern ein jährlich stattfindendes, öffentliches Forum bieten wollte, sowie danach zwischen 1863 und 1880 kam es erneut zu einem Ein-Jahres-Rhythmus.

he S. 17).¹⁴³ Der mit diesem veränderten Wortlaut bereits im „*Mercure de France*“¹⁴⁴ zitierte Katalog führte etwa 320 Werke aus allen im Frontispiz genannten Kunstgattungen an; nur 23 Exponate verfügten über einen mit „représentant“ eingeleiteten *Deskriptiv-, Titel*“ (35 weitere Arbeiten wurden als „sujet de“ vorgestellt) – alle anderen trugen Titel. Auch bei den etwa 105 als Historien zu wertenden Arbeiten überstieg die Anzahl der 85 Titel (81 %; darunter 5 Indefinit-Titel) deutlich jene der lediglich 20 Inhaltsangaben (davon allein 18 als „sujets de l’Histoire de Cyyrus“ angeführte Gemälde von Collin de Vermont). Die durch Interpunktion von anderen Textelementen getrennten Titel waren in der Regel kurz gefasst, ihr Ausmaß überschritt selten den Umfang einer Zeile.¹⁴⁵ Einige Formulierungen waren aber noch sprachlich umständlich gestaltet, weil sie einen zum Verständnis nicht erforderlichen Relativnebensatz enthielten.¹⁴⁶ Die Auswertung des Katalogs belegt, dass – wie in den vorangegangenen Ausstellungen – Titel insbesondere bei den Geschichtsbildern in großer Zahl anzutreffen sind. Sie wurden, vor allem wenn es sich um ein bekanntes oder leicht verständliches Thema handelte, in der Regel prägnant, ohne längere Zusätze, sprachökonomisch und kurz formuliert.

Entgegen dem neu erhobenen Anspruch des livret gab es allerdings in diesem Jahr (und den unmittelbar nachfolgenden) nur wenige Beispiele für Erläuterungen. Traten dennoch Erklärungen zu weniger alltäglichen, seltener verbildlichten Themen auf, so erfolgte die ergänzende Kommentierung in Form längerer Erklärungs-Titel oder mit Titeln, denen eine mittels Satzzeichen abgetrennte Erläuterung hinzugefügt war; besonders Favanne und LeClerc legten Wert auf Ergänzungen für ihre ausgefalleneren mythologischen Themen.¹⁴⁷ Der Begriff „explication“ fand nur einmal Verwendung, und zwar

¹⁴³ Im Jahr 1755 erfuhr das Frontispiz eine neuerliche Veränderung, als der unbestimmte Begriff „OUVRAGES“ durch „GRAVURES“ ersetzt wurde und derart die wachsende Bedeutung der Druckgraphik unterstrich. Die nächste wesentliche Veränderung erfolgte erst 1791, als im Gefolge der französischen Revolution auch Architekturstücke und andere Arbeiten im Deckblatt erwähnt wurden.

¹⁴⁴ MdF 1737:9/2016.

¹⁴⁵ „L’Assomption de la Vierge, destinée pour la Chartreuse de Lyon, en hauteur de 18. pieds sur 8. par M. TREMOLIERES, *Adjoint Professeur*“; „S. François prêchant devant le Soudan d’Egypte, de 15. pieds sur 9. de haut, par M. DUMONT, *Académicien*“; „La Naissance de Venus, par M. CAZES, *Adjoint à Recteur*“; „Le Sacrifice d’Iphigénie, par M. COYPEL, *ancien Professeur*“ (L 1737, S. 6).

¹⁴⁶ „Plus bas, Notre Seigneur sortant du Lac de Genesareth, qui guérit plusieurs malades, par M. D’ULIN, *ancien Professeur*“; „Minerve qui enseigne une Nymphe à faire de la Tapisserie, ceinturé haut & bas“; „A côté, Les Dieux qui coupent les ailes à l’Amour, pour l’empêcher de remonter au Ciel, par M. COLLIN DE VERMONT, *Adjoint Professeur*“ (ib. S. 14, 17).

¹⁴⁷ „Telemaque prend l’Amour pour un Enfant ordinaire; il ressent son pouvoir ainsi que Calypso & ses Nymphes, par M. DE FAVANNE, *Professeur*“; „A côté, Enée chez Didon, Reine de Cartage, à laquelle il se découvre. Le moment où Didon caresse l’Amour sous la figure d’Ascagne, tiré du premier Livre de l’Eneide de Virgile“; „Plus bas, la Reine Hecube, femme de Priam, faisant présenter

für eine Allegorie Dandré-Bardons;¹⁴⁸ diese Form der Bildgebung bedurfte einer ausführlichen inhaltlichen Erläuterung, weil der Inhalt der rätselhaft verschlüsselten Darstellung dem Betrachter ohne verbale Verdeutlichung andernfalls unverständlich geblieben wäre.¹⁴⁹

3.2. Die Abkehr vom Titel – das Jahr 1738

In den rasch wechselnden Veränderungen der livret-Gestaltung äußerte sich das in den ersten Jahren der wieder aufgenommenen Salon-Aktivität tastende Suchen der Verfasser nach einem gültigen und nachhaltigen Konzept des Ausstellungskatalogs. Das führte 1738 zu einem redaktionellen Umsturz, der in den folgenden Jahren den Titel-Gebrauch verdrängte. Der Grund hierfür ist nicht ersichtlich, doch könnte ein Zusammenhang mit der Umstellung des livret auf „explications“ bestehen: Die Vorgangsweise des neuen livret-Redakteurs Reydellet entsprach dem manifesten Vorhaben, dem Publikum durch eine umfangreichere, sprachgestützte Schilderung des dargestellten Gegenstands gelehrte Erläuterungen und Kommentare zu den Kunstwerken – und nicht nur ihre listenmäßige Aufzählung – zu bieten. Bei der Entscheidung zu dieser Umstellung war der Verfasser möglicherweise vom Vorbild der Akademieprotokolle beeinflusst, die zur Bezeichnung von Aufnahmestücken fast ausschließlich die „représentant“-Formulierung verwendeten. Vielleicht aber sollte die der Werkbeschreibung jeweils vorangestellte Einleitung („Un Tableau“, „Un bas-relief“, „Le Portrait de“, „Un Paysage“, „Les œuvres“ u. dgl.) die Orientierung erleichtern und dem Besucher signalisieren, welche Kunstgattung

au Palladium une de ses plus belles robes, pour obtenir sa protection pour la Ville de Troyes, *par M. LE CLERC, ancien Professeur*“; „Plus bas, Adolomine travaillant dans son jardin, que l’on vient chercher pour mettre sur le Thrône de Sidon conquis par Alexandre, *par M. RESTOUT, Professeur*“; „Thetis, qui après s’être changée en Lion, en Feu, & en diverses autres figures, pour s’échapper du lien avec lequel Pelée la tient serrée, est forcée à consentir à l’épouser, *par M. DE FAVANNE, Professeur*“; „Les Fêtes Lupercales; elles étoient en usage à Rome dès le temps de sa Fondation; on les celebrait à l’honneur du Dieu Pan: Deux jeunes Gens armez de Courroyes prises dans la peau des Victimes, courroient nuds par la Ville, & en frapoint toutes les femmes qu’ils rencontroient, dans la confiance qu’elles deviendroient fécondes“ (ib. S. 13, 15, 17f, 23).

148 „Un sujet allégorique sur la Paix, dont voici l’explication. La France sur le sein de laquelle repose la Victoire, voit avec joye descendre du Ciel la Paix, que la Sagesse lui procure; la Discorde y paroît enchaînée à la porte du Temple de Janus, & la Renommée annonce à l’Univers le glorieux événement du Regne de Louis XV. *Par M. DANDRÉ BARDON, Adjoint Professeur*“ (L 1737, S. 21f). Danach kam der Begriff – gelegentlich auch als „description“ bezeichnet – nur selten und lediglich in den ersten Katalogen nach 1737 vor (z.B. L 1737, S. 21; L 1740, Nr. 84, 91; L 1743, Nr. 101, 106; L 1746, Nr. 38, 57); die selbstverständlich werdende Hinzufügung erklärender Ergänzungen wurde später nicht mehr eigens erwähnt.

149 Daher empfahl LA FONT DE SAINT-YENNE 1754, S. 109, die Anbringung erklärender Kartuschen am Bildrahmen, weil andernfalls verwickelte Allegorien wie beispielsweise die von Rubens nicht verständlich wären.

(Gemälde, Skulpturen oder Stiche) im livret jeweils beschrieben wurde, da der Salon-Führer noch keine optische Gliederung nach diesen Kategorien aufwies. Dazu trug auch die gleichzeitige Einführung von Nummern an den Ausstellungsstücken und im livret bei, die eine leichtere Identifizier- und Auffindbarkeit in den Ausstellungsräumen gestattete. Andererseits barg die Neuordnung aber auch den Nachteil, dass die stereotype Wiederholung der Einleitung mit „représentant“ einen Platz raubenden, die Übersichtlichkeit und Lesbarkeit beeinträchtigenden und zum Bildverständnis nicht erforderlichen Pleonasmus enthielt.

In Abkehr von der 1673 bis einschließlich 1737 üblichen Verwendung von Namensgebern wurden nun bis 1757 die Bildsujets fast durchgehend mit narrativen *Deskriptiv*-, „*Titeln*“ vorgestellt – als Beschreibung des Bildgegenstandes. Damit trat zwar eine redaktionelle Vereinheitlichung ein, der Einsatz von Titeln erfuhr aber einen massiven Rückschlag. Der Katalog des Salons von 1738 zählte 184 Ausstellungsobjekte.¹⁵⁰ Unter den etwa 50 Historien – gegenüber ungefähr 105 im Vorjahr – fanden sich nur noch 8 Titel (je vier Fabeln von LaFontaine und von Darstellungen der Jahreszeiten) sowie ein Indefinit-Titel;¹⁵¹ die übrigen Geschichtsbilder waren mit *Deskriptiv*-, „*Titeln*“ ausgestattet. Die Entwicklung lässt sich besonders deutlich an einem Gemälde Lamys ablesen, der ein bereits im Vorjahr gezeigtes Werk erneut ausstellte, wobei der ursprüngliche Titel in eine Beschreibung zurückfiel und damit verdeutlichte, dass die Betitelung sich noch nicht zu einem fest etablierten Topos der Bildbenennung entwickelt hatte:

150 Die tatsächliche Anzahl der Ausstellungsstücke lag beträchtlich höher als ihre im livret vermerkte Zahl. Im **L 1738** sind 184 Stücke nummeriert, tatsächlich wurden aber – unter Mitzählung der nur summarisch erwähnten Stiche – im Salon über 214 Arbeiten gezeigt. In den folgenden Ausstellungen wurden immer häufiger zwei oder mehrere Bilder (überwiegend Porträts, Genre- und Landschaftsbilder sowie Stiche) unter einer Nummer zusammengefasst; z. B. waren im Salon 1745 daher nicht 174, sondern insgesamt 218 Arbeiten (davon 155 Bilder) ausgestellt; der Salon-Führer des Jahres 1763 zählte 208 nummerierte Objekte – tatsächlich waren es aber 268 Exponate (darunter 48 Historien aus 160 Bildern). Detailliert nach Kunstgattungen gegliederte Zahlenangaben für die Salons von 1673 bis 1800 bringt KOCH 1967, S. 159, FN 359, sowie S. 160f, der mit einer geschätzten Schwankungsbreite von etwa 5 % gegenüber der Nummerierung in den livrets rechnet; dabei setzt er die Zahl der als „plusieurs“ oder ähnlich unbestimmt angeführten Werke statistisch mit 3 an. Die geringfügige Abweichung meiner nach denselben Kriterien vorgenommenen Überprüfung ist mangels Vergleichsmöglichkeiten mit dem konkreten Zustandekommen von Kochs Zählung nicht erklärbar, statistisch aber unerheblich.

151 **L 1738**, Nr. 82–85, 176–179; Nr. 13. Der zahlenmäßige Rückgang der Geschichtsbilder hing mit der jährlichen Abfolge der Salons zusammen, die den Künstlern nicht genügend Zeit zur Ausarbeitung neuer großformatiger, figurenreicher „machines“ ließ, aber auch mit dem sinkenden Publikumsinteresse an den großformatigen, aufwändigen und thematisch überholten Gemälden.

Latone qui alaite Apollon & Diane, par M. Lamy, *Académicien* (L 1737, S. 20)
Un Tableau représentant Latone, qui alaite Apollon et Diane, par M. Lamy, *Académicien* (L 1738, Nr. 35)

Die Anzahl der „explications“ nahm nur unwesentlich zu; die traditionellen Bildmotive aus Mythologie und Bibel waren noch hinreichend im öffentlichen Bewusstsein verankert, sodass wenig Bedarf an Zusatzinformationen bestand. Wo sie aber für notwendig erachtet wurden, entstanden längere *Narrativ-„Titel“* (teils ergänzt durch zusätzliche Ausführungen nach einem Satzzeichen).¹⁵²

Die Ausstellung des Folgejahres 1739 zeigte nicht nur einen Rückgang der Anzahl der Exponate (etwa 110), sondern auch der Titel und Erklärungen: 23 von 25 Historien wurden nun mit einem *Deskriptiv-„Titel“* vorgestellt, 2 Gemälde mit Motiven aus dem Neuen Testament erhielten einen Indefinit-Titel bzw. eine Werkbeschreibung („Une Vierge, tenant l’Enfant Jesus“, „Un Tableau représentant un Christ“; L 1739, S. 14). Nur wenige Historien waren betitelt oder mit einer ausführlichen Erklärung in Form eines Erklärungs-Titels ausgestattet.¹⁵³ Im Salon des Jahres 1740 führte – mit Ausnahme eines Indefinit-Titels („Un S. François“, L 1740, Nr. 124) keine der 21 Historien einen Titel; stattdessen wurden sie wiederum mit *Narrativ-„Titeln“* vorgestellt. Eine bemerkenswerte Ausnahme bildeten Stiche, die teilweise begannen Titel zu führen, wie

La gouvernante
La petite Maîtresse d’Ecole
L’Ecureuse
Le Garçon Cabaretier (L 1740, S. 24f)

¹⁵² „Un grand Tableau ceintré en hauteur de dix pieds sur huit de large, représentant Moïse, qui ordonne à Aaron, de la part du Seigneur, de serrer dans l’Arche la mesure d’un Gomore pleine de Manne, pour laisser aux Israélites le souvenir de la nourriture que Dieu leur avoit donné dans le désert, par M. Collin de Vermont, Adjoint à Professeur“ (L 1738, Nr. 40); „Un grand Tableau en hauteur de treize pieds sur neuf de large ceintré, représentant les deux fils du Grand Prêtre Aaron, qui, pour avoir pris du feu étranger dans leur encensoir, furent tués d’un coup de foudre par l’Ange envoyé de Dieu, lorsqu’ils alloient encenser l’Autel des Parfums; Aaron exprimant sa douleur, reçut l’ordre de Moïse sur le champ de ne point les pleurer, mais de les laisser pleurer au peuple, par M. Courtin, Académicien“ (L 1738, Nr. 97). Weitere Beispiele für Erklärungen zu Historien u. a. L 1738, Nr. 2, 8, 10, 55; besonders eingehend gestaltete sich etwa die über drei Seiten gedehnte Erklärung – „dont voicy l’explication“ – einer Allegorie Delobels zur Vereinigung Lothringens mit Frankreich (L 1738, Nr. 46).

¹⁵³ Z. B. „Prédication de S. Vincent de Paul“; „Télémaque dans l’Isle de Calipso“; „Jason au champ de Mars, en présence de Medée, du Roy & de tout le Peuple de Colchos, marche sans crainte au-devant de deux Taureaux, défenseurs de la Toison d’Or. Ces Animaux qui le voyent approcher, jettent sur luy des regards pleins de fureur [...] Ovide dans ses Metamorphoses, Liv. VII. par M. DANDRÉ BARDON, Adjoint à Professeur“ (L 1739, S. 6, 10f).

1745 waren unter 44 Historien lediglich 12 mit einem Titel zu finden (27%), die 31 anderen erhielten Inhaltsbeschreibungen.¹⁵⁴ Im Katalog aus 1751 wurden lediglich 7 von 26 Historiengemälden (27%) betitelt (5 Fabeln nach Lafontaine und zwei Explikativ-Titel) und die übrigen als Beschreibungen wiedergegeben – zum Teil mit beigegeführten längeren und kürzeren Erklärungen, die den historischen Hintergrund thematisierten.¹⁵⁵ 1753 befand sich unter den 29 Historien überhaupt nur ein Erklärungs-Titel (3,4%; L 1753, Nr. 49); die übrigen Geschichtsbilder zeigten unterschiedliche Formen von Inhaltsbeschreibungen.

3.3. Die Rückkehr des Titels – das Jahr 1757

Im livret des Jahres 1755 kündigte sich jedoch eine Wende an. Der Katalog brachte einen verstärkten Rückgriff auf Titel zur Bezeichnung der Ausstellungsobjekte und wies damit auf eine Neuausrichtung der Werkbezeichnung voraus: Die 40 Historienbilder (von insgesamt 190 unter dem Kapitel „peintures“ verzeichneten Arbeiten) trugen eine im Vergleich zum Vorgänger-Salon deutlich gestiegene Anzahl von Titeln – nämlich 22 (51 %),¹⁵⁶ die übrigen Werke wurden weiterhin als Beschreibungen aufgelistet.

Das livret des Folgejahres 1757 enthielt sodann eine entscheidende Innovation, die zu einer grundlegenden Umorientierung der Titelgebung führte: In diesem Jahr erfolgte mit der Neubestellung des angesehenen Malers und bedeutenden Stechers Charles-Nicolas Cochin zum Akademie-Sekretär eine Kehrtwendung weg von der mit „représentant“ eingeleiteten Inhaltsbeschreibung hin zur Wiedereinführung von Titeln. Die Anzahl der Ausstellungsexponate hielt sich gegenüber den Vorjahren annähernd am gleichen Stand, doch nahm die Menge der Titelvergaben sprunghaft zu: 21 der 30 Historien (bereits 70%) von insgesamt 164 Bildern waren nunmehr betitelt¹⁵⁷, nur noch 9 mit *Deskriptiv-„Titeln“* versehen. Diese Zunahme, die einen Meilenstein der Titelbildung im livret markiert, war einer bedeutsamen redaktionellen Umstellung zu verdanken: Die seit 1738 fast ausschließlich verwendete Beschreibungs-Formel „Un Tableau, représentant“ und vergleichbare Wendungen zur Kennzeichnung der Ausstellungsstücke wurde ab

154 L 1745, Nr. 16, 27–29, 63f, 72, 90f, 93f, 106.

155 L 1751, Nr. 5, 17–21, 13.

156 L 1755: Titel 19f, 61f, 63f, 69f, 72, 75, 89, 125, 127, 130f; Explikativ-Titel 21, 68, 129.

157 L 1757, Nr. 1, 5f, 13f, 19, 25, 28–30, 44, 54, 81, 85, 90–92, 95, 98f, 126; siehe in den ersten Folgejahren etwa L 1759, Nr. 4–6, 9, 14, 16–19, 21f, 24–27, 31, 33, 46f, 53, 58, 92f, 101, 119, 122, 138; L 1761, Nr. 3f, 6f, 10–14, 16f, 22–25, 27, 29–32, 34, 36f, 39f, 42, 48, 51, 59, 64, 66, 70, 95, 111; usw.

jetzt nur mehr selten gebraucht. Ein maßgeblicher Bestimmungsgrund für diese Veränderung mag in der Tatsache gelegen haben, dass die Ernennung Cochins nicht nur frische Ideen und Gedankenansätze zur Redaktion des Katalogs brachte; die aus seiner eigenen künstlerischen Tätigkeit herrührende Vertrautheit mit Stichen und den darauf angebrachten kurzen Titel-Inschriften wie auch das steigende Bewusstsein bei Künstlern und zeitgenössischen Kunstschriftstellern von der Nützlichkeit dieser konzisen Identifikationshilfe dürften den neuernannten Akademie-Sekretär in seinem progressiven Herangehen motiviert und bestärkt haben.

Der weitgehende Verzicht auf *Narrativ-„Titel“* leitete die Wende von der erzählerischen Inhaltsbeschreibung zum namensgebenden Bildtitel ein. Die Abkehr erfolgte allerdings zunächst zögerlich und nicht ohne logische Brüche. Insbesondere ist nicht verständlich, weshalb der Redakteur die Kürzung des livret-Textes durch Wegfall der pleonastischen Formel „Un Tableau, représentant“ nicht konsequent durchzog und immer wieder einzelte, wiewohl seltener werdende „Rückfälle“ in die erstarrte, überholte Textform zuließ. Eine denkmögliche Erklärung bietet Cochins Überlastung mit der zeitaufwändigen und nervenaufreibenden Textredaktion, wie sie sein Nachfolger Renou in einem Brief vom 3.12.1783 beschrieb: Zwei Monate lang sei er von den Künstlern mit den Notizen (*notices*) zu ihren Ausstellungsobjekten und diesbezüglichen Änderungswünschen befasst gewesen!¹⁵⁸ Vielleicht wurden deshalb Textierungsvorschläge der Künstler, die sich noch an den bisherigen Gepflogenheiten orientierten und eine Werkbeschreibung für künstlerisch angemessener hielten als einen kürzeren Titel, unbesehen übernommen, selbst wenn die Formulierungen unterdessen als überholt erscheinen mochten. Eine weitere Überlegung geht von der Annahme aus, dass der Sekretär für seine Arbeit mehrere, vielleicht nur mangelhaft koordinierte Mitarbeiter heranziehen musste, die nicht nur keiner einheitlichen Linie folgten, sondern aus alter Gewohnheit noch über längere Zeit einer rückwärtsgewandten, lange aber maßgeblichen Routine der Werkbezeichnung gehorchten. Obwohl also Formulierungen wie „représentant“ noch weiterhin Eingang in die livrets fanden, trat dennoch eine Veränderung ein. Denn ihr Einsatz zur narrativen Designation von Einzelobjekten ging im Einklang mit der Wie-

¹⁵⁸ GUIFFREY 1873, S. XX, 64. Bereits früher – 1777 – hatte Pierre dem Kgl. Baudirektor berichtet, dass „M. Renou, adjoint à secrétaire, a passé deux mois tant pour attendre les notes des académiciens, que pour les rédiger et en composer enfin le livret de Salon“ (FURCY-RAYNAUD 1906, Bd. 21, S. 143).

der Einführung der Betitelung deutlich zurück, wie eine stichprobenartige quantitative Erfassung der *Deskriptiv-, Titel*“ am Beispiel einiger livrets zeigt.¹⁵⁹ Der Übergang zum Titel war aber nicht nur von dem damit einhergehenden Rückgang der Inhaltsbeschreibung begleitet. Zur selben Zeit wurden als „Deux Tableaux (Figures; Têtes; Modèles)“ oder „Plusieurs Tableaux (Portraits; Bustes; Animaux)“ unter einer Katalognummer zusammengefasste Ausstellungsstücke in aller Regel nicht mehr mit einem eigenen Titel versehen; einige Werke erhielten sogar nur inhaltlich unbestimmte Kurzbezeichnungen wie „Un Tableau de [Paysage; Batailles; Fruits]“, „sujet de“, „Sept Esquisses“, „Autres Tableaux“ u. dgl.¹⁶⁰ Diese Erscheinung war eine direkte Folge der zunehmenden Zahl von Porträts, kleinen Zeichnungen und Entwürfen sowie von Genre- und Landschaftsbildern, die entsprechend ihres geringeren Stellenwertes im Kanon der Bildhierarchie eine Einzelbenennung als entbehrlich und mit einem zu großen Redaktionsaufwand verbunden erscheinen ließ. Das Bemühen des neuen verantwortlichen Redakteurs um Vereinheitlichung von Text und äußerem Erscheinungsbild des livret wurde in den Jahren ab 1759 konsequent fortgesetzt. Die Unsicherheit in der Benennung der Ausstellungsstücke wich der eindeutigen Bevorzugung von Titeln. Daher wuchs die Anzahl dieser Namensgeber kontinuierlich an, wie eine auszugsweise Gegenüberstellung des Zahlenverhältnisses von Titeln und *Deskriptiv-, Titeln*“ in ausgewählten Katalog-Exemplaren verdeutlicht.¹⁶¹

¹⁵⁹ Z.B. **L 1757**, Nr. 11, 26, 32f, 41–43, 49, 82–84, 89, 130f, 148; **L 1759**, Nr. 7f, 10–12, 20, 28–30, 32, 35, 39, 52, 55f, 78f, 81f, 91, 96, 102f, 123, 133, 136f, 139, 141f; **L 1761**, Nr. 3, 5, 18, 21, 33, 38, 44, 49, 53, 105, 109, 118, 120, 129, 124, 143; **L 1769**, Nr. 6, 45, 85, 121, 179, 206; **L 1777**, Nr. 156, 260.

¹⁶⁰ Z.B. **L 1757**, Nr. 7, 26, 33, 40, 46, 48, 50, 53, 56, 68, 77, 78f, 88, 94, 100, 104, 110, 123, 128, 193, 151, 152, 155, 157, 160; **L 1761**, Nr. 1, 8, 18, 28, 33, 35, 38, 43, 69, 72, 74f, 84f, 104, 108, 110, 132, 140, 146, 147; **L 1777**, Nr. 6f, 17, 21, 23, 26, 39, 43f, 48, 50–53, 57, 67f, 72–76, 79, 81f, 85, 88, 94, 99–102, 105, 107, 118, 123, 128, 140, 145, 157, 159–162, 176, 181–184, 201, 208, 212, 215, 221, 230, 237, 246, 250, 252–254, 259, 300f, 305; usw.

¹⁶¹ **L 1759**: Von 166 im Abschnitt „peintures“ aufgezählten Exponaten (Bilder, Skizzen und Zeichnungen) trugen bereits 27 der 36 Historiengemälde (75%) einen Titel (**L 1759**, Nr. 4–6, 9, 14, 16–19, 21f, 24–27, 31, 33, 46f, 53, 58, 92f, 101, 119f, 122); die antiquierte, einen Titel sprachlich ausschließende Inhaltsbeschreibung in Form eines *Narrativ-, Titels*“ wurde nur noch für 9 Bilder herangezogen. **L 1761**: Unter 152 Gemälden waren 34 von 41 Geschichtsbildern (schon 83%) mit einem Titel ausgestattet (**L 1761**, Nr. 4, 6f, 10–14, 16f, 22–25, 27, 29–32, 34, 36f, 39f, 48, 51, 59, 64, 66, 70, 90, 94f, 111), aber nur noch 6 mit der Titel-feindlichen Formulierung „représentant“ oder vergleichbaren Varianten. **L 1763**: Unter den insgesamt 215 Bildern befanden sich 50 Historien, die fast alle – 47 (94%) – einen Titel trugen; lediglich eine Historie hatte einen *Narrativ-, Titel*“. **L 1765**: Von den 264 Werken unter der Überschrift „peintures“ waren alle 54 Geschichtsschilderungen (100%) betitelt. **L 1767**: 58 (90%) der 64 Historien unter 183 nummerierten Gemälden wiesen einen Titel auf; nur 2 *Deskriptiv-, Titel*“ und 4 andere Formen der Bildbezeichnung wurden eingesetzt. **L 1773**: Von den 196 mit einer eigenen Ziffer bedachten Gemälden wiesen mit einer Ausnahme alle 56 Historien

3.4. Vom Erklärungs-Titel zum Kurztitel

Die Umorientierung im livret-Frontispiz des Jahres 1737 von einer listenförmigen Aufzählung der Ausstellungsobjekte hin zur Erklärung des Inhalts von thematisch schwerer erfassbaren Kunstwerken führte in einer ersten Entwicklungsstufe zur inhaltlichen Ausweitung des Titelsyntagmas zu einem längeren Explikativ-Titel.¹⁶² Im nächsten Schritt wurde die erklärende Bildkommentierung aus dem Titel (und verbleibenden *Narrativ*-, „*Titeln*“) entfernt und nach einem Absatz oder – im Fließtext – mit erkennbarer Abgrenzung durch eine Interpunktion (Punkt, Beistrich, Strichpunkt, Anführungszeichen usw.), aber in gleicher Drucktype und -größe hinzugefügt. Gelegentlich verbanden dabei Mischformen einen noch verwendeten ausführlicheren Erklärungs-Titel mit weiterführenden Kommentaren.¹⁶³

Der Ausstellungsführer des Jahres 1753 enthielt sodann einen für die Weiterentwicklung der Betitelung bahnbrechenden Neuerungsansatz: Die ergänzende Zusatzinformation zum Bildgegenstand wurde nun den meist nur noch einzeiligen Titeln (bzw. *Narrativ*-, „*Titeln*“) zwar noch in derselben Drucktype – aber abgesondert durch einen Absatz – beigelegt. Die Tendenz hatte sich bereits in vorangegangenen Salons angekündigt;¹⁶⁴ nun aber mehrten sich die mit einem Absatz vom Titel getrennten Bilderklärungen,

einen Titel auf (98 %) – das verbleibende Werk wurde als „Un groupe de“ bezeichnet. **L 1777:** Bei den 281 als „peintures“ gelisteten Arbeiten zählten 60 Bilder als Geschichtsdarstellungen mit 57 Titeln (95 %). **L 1781:** 70 der 73 Historienbilder waren betitelt; drei untypische Bezeichnungen („Esquisse“, „Tableau allégorique“, „Dessin“) – darunter eine Designation in Form eines *représentant*-, „*Titels*“ – vervollständigen das Bild.

¹⁶² „Les Nymphes tutélaires du Païs présentent Daphnis & Cloé à l'Amour; ce Dieu les touche d'une flèche, & les destine à garder les Troupeaux, *par M. JEURAT, Adjoint Professeur*“ (**L 1737**, S. 12); „Thétis, qui après s'être changée en Lion, en Feu, & en diverses autres Figures, pour s'échapper du lien avec lequel Pelée la tient serrée, est forcée de consentir à l'épouser, *par M. DE FAVANNE, Professeur*“ (**L 1737**, S. 18). Die sprachliche Ausweitung erfasste zwischen 1738 und 1757 auch die *Deskriptiv*-, „*Titel*“, z. B. „Autre Tableau en largeur de quinze pieds sur huit, représentant sainte Marthe, Marie-Madeleine, Lazare & S. Maximin qui venoient d'être sacrés Evêques par S. Pierre, lesquels contraints par les Romains de sortir de Jérusalem, furent tous embarqués de force dans un Bâtiment sans voiles ni rames au gré des flots, avec plusieurs autres Chrétiens, qui arrivèrent miraculeusement à Marseille“ (**L 1753**, Nr. 161).

¹⁶³ „Mutius Scaevola ayant tué le Secrétaire de Porsenna, qu'il croyait être Porsenna lui-même, outré de cette méprise, l'avoue avec fierté à ce Roy des Toscans; & sans attendre sa réponse, se juge, & se punit en se brûlant le poing. *Tite-Live, Decade premiere, Liv. 2.*“ (**L 1747**, Nr. 4); „Saint Victor, jeune Capitaine Romain, est amené les mains liées devant le Tribunal du Prêtre, en présence des Prêtres des faux Dieux, & le Sacrifice préparé: le Saint renverse l'Idole; il est saisi par les Soldats & condamné au Martyre“ (**L 1761**, Nr. 30).

¹⁶⁴ Vgl. z. B. **L 1746**, Nr. 58; **L 1747**, Nr. 6. Eine vergleichbare Gliederung in einen etwas ausführlicheren Titel mit typographisch abgesetzter Auslegung des Inhalts wies auch Natoire's Allegorie auf die Geburt der Tochter des Dauphins auf (**L 1750**, 1f).

wodurch die zur Kurzform tendierende Werkbezeichnung verstärkt ins Blickfeld trat (Abb. 14–16).¹⁶⁵

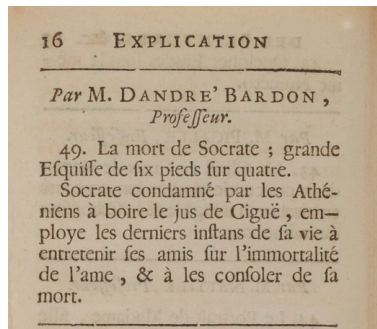


Abbildung 14: Livret 1753, Nr. 49, Paris, BnF, RESERVE 8-YA3-27 (5,53)

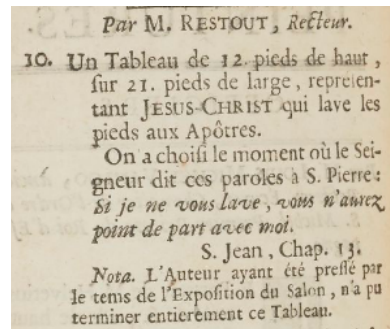


Abbildung 15: Livret 1755, Nr. 10, Paris, BnF, RESERVE 8-YA3-27 (65)

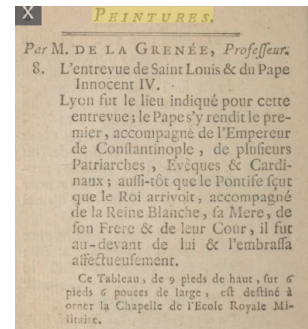


Abbildung 16: Livret 1773, Nr. 8, Paris, BnF, 8-Z Le Senne-14183

Inhaltskommentare in Gestalt von Erklärungs-Titeln (und *Deskriptiv-,Titeln*) oder mit ergänzenden Informationen im Mengentext wurden danach spärlicher und verschwanden mit wenigen Ausnahmen¹⁶⁶ ab Mitte der 1790er vollständig aus den livrets. Auch abgesetzte Inhaltserklärungen im gleichen Drucktypus fanden nicht mehr lange Verwendung und wurden von typographisch unterschiedenen Erläuterungen abgelöst: Der nächste Schritt zur isolierenden Befreiung des Titels erfolgte damit durch Hinzufügung von Ergänzungen nach einem Absatz und in einem anderen typographischen Charakter, meist als Kleindruck. Die erste diesbezügliche Umstellung betraf die Dimensionsangaben für Gemälde (und Skulpturen) sowie Informationen über Eigentümer oder Auftraggeber von Kunstwerken.

¹⁶⁵ C.D. 53, 70, 146; Bibliothèque nationale de France (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8442929c.r=Explication%20des%20peintures%2C%20sculptures%2C%20et%20autres%20ouvrages%201753?rk=42918;4>); (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k98115588/f20.item.r=explication%20des%20peintures,%20sculptures,%20et%20autres%20ouvrages%201773.zoom>); (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105429458/f8.item.r=explication%20des%20peintures,%20sculptures%201755>).

Weiters u. a. **L 1757**, Nr. 57; **L 1759**, Nr. 119, 122; **L 1761**, Nr. 3, 67f, 90; **L 1763**, Nr. 23f, 26, 89f, 103, 120f, 152; **L 1765**, Nr. 15, 66, 194, 196; **L 1767**, Nr. 13, 67, 87, 144, 149, 155, 173, 227, 235; **L 1773**, Nr. 229, 237; **L 1775**, Nr. 148, 259, 264; **L 1783**, Nr. 85, 216, 234, 251; usw.

¹⁶⁶ Siehe z. B. nur noch **L 1755**, Nr. 21, 23, 31, 129; **L 1757**, Nr. 13, 29, 81; **L 1759**, Nr. 25, 33, 101, 119, 122; **L 1761**, Nr. 3, 30, 40, 70, 90; **L 1765**, Nr. 15, 20, 33, 44, 108f, 162, 173f; **L 1773**, Nr. 3, 5, 23, 25, 103f, 145, 153, 184; **L 1787**, Nr. 164f, 177f.

Maßangaben

Ab 1755 wurden die Bildmaße, die bisher in den Text der Werkbezeichnung einbezogen oder im Fließtext hinzugefügt wurden, vom Titel (bzw. *Narrativ-„Titel“*) getrennt und bis 1759 zwar zumeist noch in denselben Lettern (gelegentlich bereits in Kleindruck: L 1755, Nr. 70, 75, 134, 153), aber nach einer Interpunktion oder einem Absatz als eigenständiger Satz angefügt, z. B. „Le Châtiment de l'Amour. Tableau haut de 15. pouces, sur 2. pieds de large“ (L 1755, Nr. 64).¹⁶⁷ Mit dem Jahr 1757, und insbesondere ab 1761, wurden die Werkdimensionen typographisch mit anderen Lettern gekennzeichnet und durch einen Absatz – bisweilen leicht eingerückt – vom Titel abgehoben (Abb. 17):¹⁶⁸

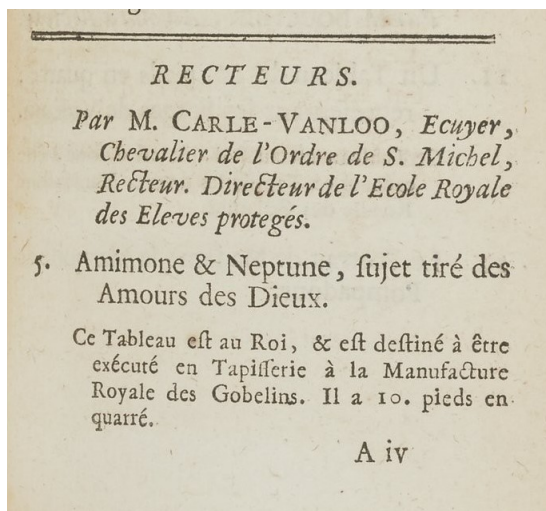


Abbildung 17: Livret 1757, Nr. 5, Paris, BnF, RESERVE 8-YA3-27 (65)

Diese Abtrennung ließ den Titel-Charakter deutlich in Erscheinung treten und machte ihn damit für den Benutzer des livret leichter und rascher erfassbar.

Informationen zu Eigentümer/Auftraggeber

Bis 1753 war der Hinweis auf den Eigentümer unmittelbar, absatzlos und in gleichen Druckcharakteren der Werkbezeichnung beigelegt worden.¹⁶⁹ Der neu ernannte Redak-

¹⁶⁷ Siehe auch z. B. L 1755, 49–53, 58, 62f, 68, 76f, 80, 83–89, 102, 124f, 127, 130–132, 138–140, 142f, 145–148; L 1757, Nr. 28, 30, 44, 54, 81, 90–92, 95, 98f, 102f, 109, 123–125; L 1759, Nr. 5f, 17–19, 21f, 24–26, 33, 42f, 46f, 84f, 119, 122.

¹⁶⁸ C.D. 81; Bibliothèque nationale de France (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10542951w/f7.item.r=Explication%20des%20peintures,%20sculptures,%20et%20autres%20ouvrages%201757.zoom>). Siehe auch z. B. L 1757, Nr. 19, 52; L 1759, Nr. 7, 31, 92, 102, 120; L 1761, Nr. 1, 3–7, 10–17, 22f, 25f, 29–32, 36–40, 48f, 51, 59, 64, 70, 90, 95f, 109, 111; L 1763, Nr. 2–7, 9, 12, 18, 31f, 34–36, 38f, 42–45, 49–56, 71, 74, 79, 120f, 127, 150f; usw.

¹⁶⁹ z. B. L 1750, Nr. 25; L 1753, Nr. 8, 33–37, 92.

teur Cochin begann nun 1755, maltechnische Hinweise oder Angaben betreffend Eigentümer bzw. Auftraggeber von Ausstellungsstücken dem Titel (oder *Deskriptiv*-, „Titel“) kleingedruckt und abgetrennt durch einen Absatz hinzuzufügen. Dadurch wurde die Werkbezeichnung von inhaltlich nicht dazugehörigem textlichem Beiwerk befreit und besser lesbar. Die nachfolgenden Beispiele veranschaulichen die zwischen 1739 und 1755 erfolgte etappenweise Entwicklung zur Isolierung des Titels von anderen Paraphernalien (Abb. 18–20):¹⁷⁰

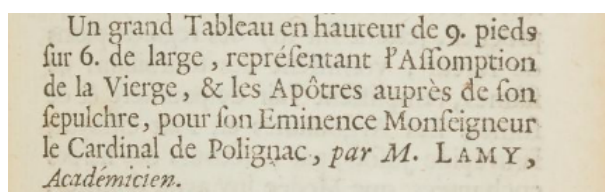


Abbildung 18: Livret 1739, S. 9, Paris, BnF, RESERVE 8-YA3-27 (64)

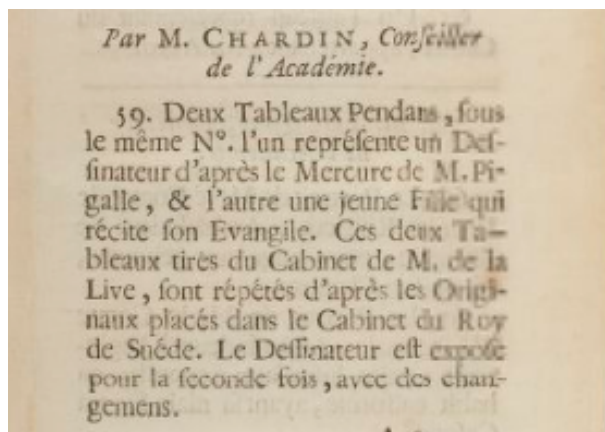


Abbildung 19: Livret 1753, Nr. 59, Paris, BnF, RESERVE 8-YA3-27 (5,53)

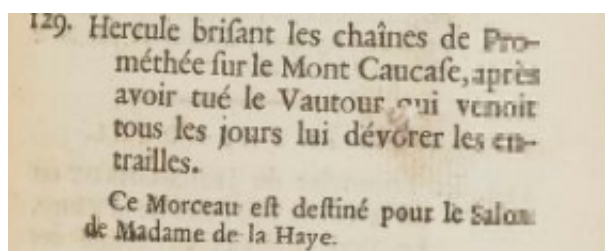


Abbildung 20: Livret 1755, Nr. 129, Paris, BnF, RESERVE 8-YA3-27 (64)

¹⁷⁰ C.D. 9, 53, 70; (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105429134.r=Explication%20des%20peintures%2C%20sculptures%2C%20et%20autres%20ouvrages%201739?rk=21459;2>); (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8442929c/f17.item.r=explication,%20des%20peintures,%20sculptures%20et%20autres%20ouvrages%201753.zoom>); (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105429458/f27.item.r=Explication%20des%20peintures,%20sculptures,%20et%20autres%20ouvrages%201755.zoom>). Siehe auch **L 1755**, Nr. 10, 12, 14, 16f, 19, 32, 40–44, 61f, 64, 70, 75, 81f, 84, 90, 100, 102, 111, 128, 133f, 151–155, 165f, 167, 170, 172, 177; usw.

Inhaltskommentare

Während technische Anmerkungen wie Maße, Eigentümer, Maltechnik, Quellen u. dgl. spätestens mit den nach-revolutionären Katalogen verschwanden, behielten inhaltliche Kommentare zu den ausgestellten Exponaten auch danach eine unverminderte Aktualität. Die Form ihrer Präsentation erfuhr bereits im Ausstellungskatalog des Jahres 1742 den Ansatz zu einer substanziellen Neugestaltung, die allerdings zunächst nicht weiter verfolgt wurde: Ein Historiengemälde von J-B. M. Pierre, Erster Maler des Königs, erhielt einen Titel mit einer Inhalts- samt Quellenangabe in gleichem Drucktypus, aber abgesetzt vom Bildnamen (Abb. 21):¹⁷¹

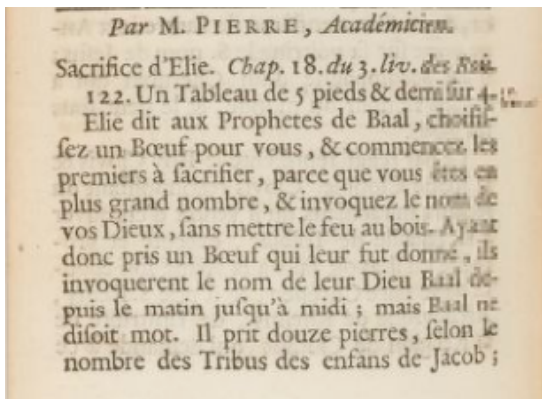


Abbildung 21: L 1742, Nr. 122, Paris, BnF, RESERVE 8-YA3-27 (1,15)

Diese Vorgangsweise wurde auch in der nächsten Kunstschau aufgegriffen und setzte eine anwachsende Beispielswirkung in Gang. Die livrets der Jahre 1769 und 1771 boten zwar noch wenige Anschauungsexemplare für die neue Darstellungsform, und die Kataloge aus 1773 und 1775 enthielten nur ein bzw. überhaupt kein Beispiel für diese Art der Präsentation einer Inhaltserläuterung. Ab 1777 nahmen aber die Exempel mit Absatz und Kleindruck merklich zu. Die veränderte Darstellungsweise eröffnete eine grundsätzliche Neufassung der Werkbenennung, die auch auf die anderen im livret angezeigten Kunstgattungen ausgriff und anfänglich besonders für Genrestücke und Skulpturen verwendet wurde (22f):¹⁷²

¹⁷¹ C.D. 15, Bibliothèque nationale de France (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8442784w/f26.item.r=Explication%20des%20peintures,%20sculptures,%20et%201742.zoom>).

¹⁷² Z.B. auch L 1767, Nr. 19; L 1769, Nr. 260; L 1771, Nr. 63–65; L 1773, Nr. 3; L 1777, Nr. 11, 18f, 22, 166; L 1779, Nr. 5, 17, 26, 31f, 34–36, 76, 109–112, 132, 136, 138, 145, 159–161, 166, 168; L 1781, Nr. 1f, 19f, 26–28, 34, 36, 53, 108, 147, 151, 201; L 1783, Nr. 1f, 11–13, 29f, 51, 86, 140, 150; 1785, Nr. 1f, 18–21, 106, 110, 143f, 155, 178, 218f, 235; L 1787, Nr. 1, 5, 11–14, 16, 22–24, 110, 120, 122f,

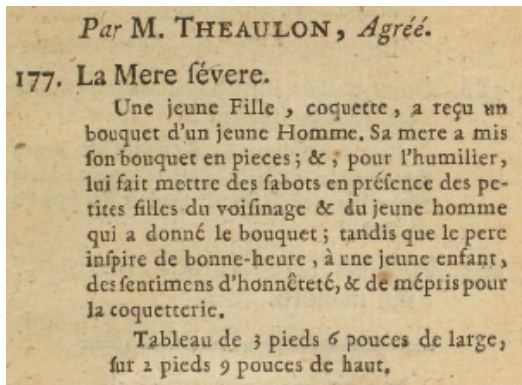


Abbildung 22: Livret 1777, Nr. 177, Paris, BnF, RE-SERVE 8-YA3-27 (10,169)

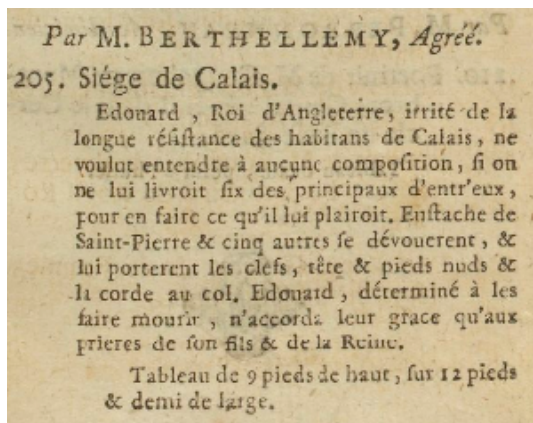


Abbildung 23: Livret 1777, Nr. 205, Paris, BnF, RE-SERVE 8-YA3-27 (10,169)

Die Entwicklung ließ allerdings über Jahre hinweg kein einheitliches Voranschreiten erkennen und die Veränderung setzte sich nur zögernd und schrittweise durch. Neben klein gedruckten Erläuterungen gab es immer wieder Ergänzungen zum Titel in Großdruck, die mit einem Absatz – oder nur durch Satzzeichen – von der Werkbenennung getrennt waren. Selbst Kataloge aus dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts wiesen noch Titel mit im Fließtext angeschlossenen, typographisch nicht unterschiedenen Erläuterungen auf;¹⁷³ spätestens im livret 1814 war diese äußere Erscheinungsform des aber obsolet und verschwunden.

Die Bewegung zum Kurztitel führte zu einer abschließenden Neugestaltung, die als isolierte Ausnahmeerscheinung bereits im Katalog aus 1699 aufgetaucht war – der Titel

137, 153–155, 171f, 214, 216, 219, 235, 237, 241, 247, 263; **L 1789**, Nr. 3, 5, 9, 19, 93, 98, 112, 118f, 155, 191, 193, 338, 341, 345; usw. (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58174794>).

¹⁷³ **L 1775**, Nr. 28, 78, 107f, 129f, 132, 181, 189f, 200, 259, 264; **L 1777**, Nr. 10, 110, 113f, 129, 179, 202, 224; **L 1779**, Nr. 1f, 18, 24, 115, 135, 155, 187; **L 1781**, Nr. 5f, 39, 44, 48, 85, 121, 144f, 153, 202–204, 273, 298, 301; **L 1783**, Nr. 15, 58, 85, 179, 185, 216, 224, 234; **L 1785**, Nr. 22, 60, 67–69, 108; **L 1789**, Nr. 67–69, 88, 94, 100f, 105, 111, 189; **L 1793**, Nr. 60, 102, 104, 112, 219, 302, 306, 487, 530, 628; **L 1795**, Nr. 19, 66–69, 191f, 214, 235, 354, 474, 1036, 1043, 3001; **L 1799**, Nr. 84, 133, 194.

wurde durch Entfall des bisher üblichen Artikels verkürzt;¹⁷⁴ 80 Jahre später kam das livret des Salons 1769 darauf zurück und übernahm diese Verdichtung in mehreren Fällen.¹⁷⁵ Die Veränderung griff jedoch nur langsam und blieb zunächst auf Landschaften, Genre- und Blumenstücke beschränkt.¹⁷⁶ Erst ab 1777 verzichteten auch Historien (und Skulpturen) zunehmend auf den bis dahin üblichen Artikel.¹⁷⁷

Das Bestreben nach Kürze äußerte sich nicht nur in Textreduzierungen, wie sie ein Vergleich des offiziellen Salon-Katalog aus 1791 mit dem Akademie-livret desselben Jahres offenbart.¹⁷⁸ Darüber hinaus sind die Druckzeilen bisweilen etwas länger als in den

174 „Retour de chasse de Diane“ (L 1699, S. 18).

175 „Bain de l’Enfant Jesus“; „Magdeleine Pénitente“; „Prière à Venus“; „Repos de Bacchus“ (L 1769, Nr. 24, 118, 180, 184).

176 Z.B. L 1773, Nr. 40, 76, 85, 95; L 1775, Nr. 18, 48–50, usw.

177 „Courage de Porcia, fille de Caton, femme de Brutus“; „Honneurs rendus au Connetable du Guesclin“; „Triomphe d’Amphitrite“; „Charité romaine“; „Sacrifice à l’Amour“; „Fête donnée, par feu M. le Prince de Conti, au Prince Héréditaire, sous la tente, dans le bois de Cassan, à l’Isle-Adam“; Siège de Calais (L 1777, Nr. 11, 18, 86, 109, 130, 133, 205); siehe weiters L 1779, Nr. 20, 34–36, 95, 119, 156, 173, 176, 248, 250f, 282. Im Katalog zur Ausstellung des Jahres 1781 trugen 70 von 73 Historienbildern (d. s. 97 %) aus insgesamt 302 bildlichen Darstellungen einen Titel; 26 davon (23 %) wiesen im Gegensatz zur bisherigen Gepflogenheit keinen Artikel mehr auf (L 1781, Nr. 2, 7, 9, 11, 13, 15f, 20f, 26f, 30–33, 38, 40, 49f, 108, 146, 157, 165, 167, 193, 196). Im nächsten Salon 1783 waren 61 von 68 Historien (90 %) aus 342 unter „peintures“ angeführten Arbeiten betitelt, davon blieben 17 (d. s. 28 %) ohne Artikel (L 1783, Nr. 5, 12, 14f, 18f, 26, 30–33, 35, 94, 132, 153, 168, 171, 179, 185). 1785 hatten 12 von 65 Historienbildern (18 %) keinen Artikel (L 1785, Nr. 1f, 7, 21, 23f, 86, 103, 106, 150, 152, 184). 1787 war bei 8 von 61 Geschichtsbildern (13 %) der Titel durch Entfall des überflüssigen Artikels schlanker geworden (L 1787, Nr. 5, 17, 24, 154, 185, 215, 230f). 1789 wurde bei 18 von insgesamt 59 Historien (30 %) auf den Artikel verzichtet (L 1789, Nr. 6, 67, 69, 112, 114–116, 155, 159, 184, 189, 191, 193–195, 288, 342, 347). Auch das Akademie-livret des Revolutions-Salons 1791 (mit 321 nummerierten Exponaten) enthielt in Inhalt wie Form keine Abweichungen gegenüber den vorangegangenen Ausstellungen: 59 von 67 Historienbildern (89 %) waren betitelt, 16 davon (d. s. 24 %) mit einer Artikel-losen Kurzfassung (L Ak 1791, Nr. 4–7, 54, 90, 94f, 100, 115f, 127, 164, 191, 193, 195). Im Gegensatz dazu wies der unter Zeitdruck hastig, mit geringer Sorgfalt zusammengestellte und daher für die Titel-Entstehung wenig repräsentative offizielle Salon-Führer desselben Jahres nur etwa 32 Artikel-lose Betitelungen (4 %) unter 794 bezifferten Exponaten auf (L 1791, Nr. 27, 46, 52, 63, 67, 71, 78, 98, 111f, 118, 132f, 165, 173, 184, 216, 219, 236, 241, 267, 312, 413, 415, 476, 486, 514, 621, 664, 675, 775, usw.). Nicht erfasst sind in dieser Statistik allerdings die zahlreichen, ebenfalls ohne Artikel wiedergegebenen Bezeichnungen mit „vue de“, „paysage“, „naufage“, „tempête“, „buste de“, „figure de“ u. dgl. Weitere Beispiele für Artikel-lose Titel: L 1793, Nr. 35, 280, 303, 397, 424, 430, 443; L 1795, Nr. 130, 194, 275–277, 396, 497; L 1798, Nr. 39, 266, 293, 415; L 1802, Nr. 158f; L 1806, Nr. 6, 24, 111, 113, 179, 193, 221, 252f; L 1810, Nr. 33, 35, 128f, 138, 180, 182, 217, 266, 275, 285, 308, 324, 333, 366, 389, 408, 451, 459, 478, 495f, 523, 540, 570, 582–584, 587f, 621, 663, 673, 709, 712, 754–757, 773, 775, 825, 828f; usw.

178 „J. Brutus, Premier Consul, de retour en sa Maison, après avoir condamné ses deux Fils, qui s’étoient unis aux Tarquins, & avoient conspiré contre la liberté Romaine: des Licteurs rapportent leur Corps, pour qu’on leur donne la sépulture“ (L Ak 1791, Nr. 87): „Brutus, de retour chez lui, après avoir condamné ses deux Fils, qui s’étoient unis aux Tarquins, dont on rapporte les corps pour leur donner la sépulture“ (L 1791, Nr. 274)
 „Mort d’Alceste, faisant ses derniers adieux à son Epoux & à ses Enfants (L Ak 1791, Nr. 116)“:
 „Mort d’Alceste (L 1791, Nr. 118).

vorangegangenen livrets, sodass sie mehr Text aufnehmen konnten, was die Titel optisch kürzer erscheinen ließ (Abb. 24f):¹⁷⁹

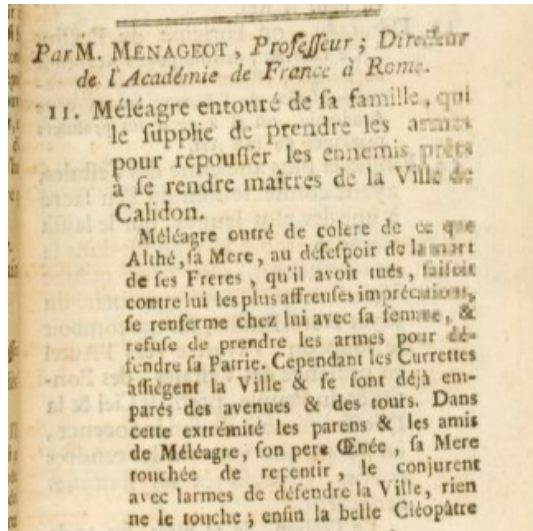


Abbildung 24: Livret Ak 1791, Nr. 11, Paris, BnF, RESERVE 8-YA3-27 (17,432)

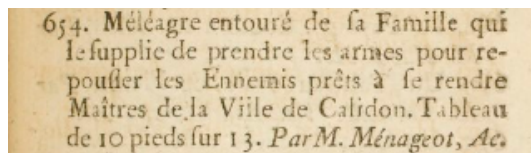


Abbildung 25: Livret 1791, Nr. 654, Paris, BnF, RESERVE 8-YA3-27 (17, 434)

Schließlich wurde im (unter besonderem Zeitdruck hastig erstellten) offiziellen Salonlivret auch weitgehend auf die Möglichkeit von mit Absatz – also Textraum erfordernden – beigefügten Zusatzerklärungen verzichtet; sofern dennoch Erläuterungen erfolgten, wurden sie meist in einen Erklärungs-Titel (allenfalls mit unmittelbar anschließenden ergänzenden Bemerkungen) integriert.¹⁸⁰ Kurztitel prägten auch das Erscheinungsbild der nach-revolutionären livrets. Die mit der Öffnung des Salons verbundene, stark angewachsene Zahl der Ausstellungsstücke verlangte und begünstigte eine platzsparende Drucklegung, um die Kataloge nicht zu unhandlich werden zu lassen.

„Ulysse, de retour dans son Palais, tue les Prétendants, & ordonne aux Femmes de Pénélope, qui avoient participé au désordre, d'emporter leurs corps“ (L Ak 1791, Nr.156): „Ulysse de retour dans son Palais, après avoir tué les Amans de Pénélope, ordonne aux Femmes de sa suite d'emporter leurs corps“ (L 1791, Nr. 13).

179 C.D. 432, 434; Bibliothèque nationale de France (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8458339/t/f6.item.r=Explication%20des%20peintures,%20sculptures%20et%20gravures%201791.zoom>); (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8458341w/f49.item.r=ouvrages%20de%20peinture%201791.zoom>).

180 z. B. L 1791, Nr. 1, 3, 13f, 17, 43, 58, 195, 218, 274, 654, 664.

Das Ausstellungsjahr 1793, der erste Salon nach Auflösung der Königlichen Akademie, ermöglicht eine Bestandsaufnahme der eingetretenen Fortschritte in der Betitelung: Unter insgesamt 1043 mit Nummern versehenen Ausstellungsstücken (dazu kamen noch zahlreiche, unter einer Zahl zusammengeführte Werke) trugen alle etwa 160 Historienmalereien (sowie Zeichnungen und Stiche) einen Titel.¹⁸¹ 27 Titel waren mit abgesetzten Ergänzungen in Kleindruck versehen;¹⁸² nur eine Erklärung wurde in großen Lettern ausgeführt (L 1793, Nr. 688), lediglich 24 Ausstellungsstücke führten Erklärungstitel.¹⁸³ Der Indefinit-Titel kam nur noch ganz wenige Male zum Einsatz¹⁸⁴, einige Titel verblieben ohne Artikel.¹⁸⁵ Der Salon 1795 unterschied sich kaum von seinem Vorgänger: Alle 102 Historien trugen Titel, 12 davon als längere Erläuterungen, 25 aber in schlanker Form mit räumlich abgesetzten Ergänzungen; 11 Arbeiten blieben Artikellos, der Indefinit-Artikel fand nur noch einmal Verwendung.¹⁸⁶ In den Jahren bis 1814 erhielten die Geschichtsbilder danach – sofern sie nicht ohnehin nur reine Titel ohne weitere Inhaltsangaben führten – zusätzliche Erläuterungen nur noch kleingedruckt mit Absatz, was den Bildnamen deutlich hervortreten ließ.

Gegen Ende der napoleonischen Ära war die Titelgenese im livret zum Abschluss gekommen, wie der vergleichende Ausblick vom Katalog des Jahres 1812 auf einen späteren Salon-Führer aus 1831 zeigt, deren Druckfassungen sich kaum unterscheiden: Zwar war die zugunsten der Verwundeten der Julirevolution 1830 veranstaltete Ausstellung mit 3211 Exponaten kein offizieller Salon und versammelte nicht nur Werke lebender

181 Im L 1793, Nr. 464, wurde ein Stich ausdrücklich mit „intitulé“ bezeichnet – ein weiterer Beleg, dass der Titel-Begriff für Werke der Druckgraphik bekannt und üblich war.

182 L 1793, Nr. 103, 280, 301, 317, 386, 406, 488f, 492f, 495, 497f, 500, 528, 535, 555, 561, 595, 599, 624, 648, 688, 710, 732, 780, 798. Besonders der Zeichner, Stecher und Maler Pierre Lélou legte Wert auf diese Form der Wiedergabe, wie seine zahlreichen im Salon vorgestellten Bilder belegen (ib. Nr. 488f, 492f, 495, 497f, 500, 528, 535, 555, 561); auch hier wird indirekt deutlich, dass die Künstler Einfluss auf die Textierung des livret zu ihren Arbeiten nehmen konnten und auch nahmen.

183 L 1793, Nr. 60, 80, 102, 104, 112, 153, 219, 302, 306, 380, 487, 512, 530, 628, 717, 719, 726, 755f, 758f, 806–808.

184 L 1793, Nr. 250, 324, 451, 454, 140 (eine Skulptur).

185 z. B. L 1793, Nr. 35, 397, 423f, 430, 497, 610, 710.

186 Bei Gemälden (und Stichen) hielten sich, wenngleich sehr vereinzelt, noch längere Zeit Indefinit-Titel mit unbestimmtem Artikel für einige wenige, traditionelle Themen aus Religion und Mythologie: Une nativité, Une Sainte Famille, Une Magdelaine, Une Vierge, Une Sibylle, Une Hébée, Une Diane, Un Christ (L 1795, Nr. 41; L 1798, Nr. 253; L 1799, Nr. 9; L 1800, Nr. 703f; L 1801, Nr. 303; L 1804, Nr. 148, 157, 174, 371; L 1806, Nr. 69, 190, 323; L 1808, Nr. 462; L 1810, Nr. 11, 139f, 283, 734; L 1812, Nr. 110, 373, 560, 839, 1342; L 1817, Nr. 92, 325, 408, 707; L 1819, Nr. 992, 1192, 1592, 1636; usw.). Der Rückgang des häufig für religiöse Motive herangezogenen Indefinit-Titels folgte dem in Zeiten von Revolution und Aufklärung allgemein abnehmenden Interesse an sakralen Bildgebungen.

Künstler, sondern auch bedeutende Gemälde denkwürdiger Schlachten der französischen Armee, die schon in vorangegangenen Salons ausgestellt und von der Generaldirektion der Museen „ehrfürchtig“ aufbewahrt wurden.¹⁸⁷ Der Ausstellungsführer entsprach aber in allen Punkten dem traditionellen Erscheinungsbild des Salon-Katalogs und erlaubt daher einen zuverlässigen Überblick über den Stand der Titel-Entwicklung, die bereits ab Auflösung der Académie keine wesentliche Veränderung mehr erfuhr.¹⁸⁸

Ab dem Ende des 18. Jahrhunderts wurden die Bildbezeichnungen zunehmend knapp und prägnant wiedergegeben, was auch dem Interesse der Salonbesucher an einer rasch erfassbaren Werk- und Inhaltsbezeichnung entsprach. Die Rückwendung zum Titel hatte im Zusammenwirken mit einer räumlichen oder typographischen Abkoppelung ergänzender Kommentare vom Bildnamen eine substantielle Veränderung in Gang gebracht: In allen im Salon gezeigten Kunstgattungen wurden längere Textvarianten vermehrt durch sprachökonomisch sparsam formulierte Sprachformen ersetzt. Der Werdegang führte ab Ende der 1750er-Jahre weg von langatmigen Bildbeschreibungen und hin zu kurzen, nur selten das Ausmaß von ein bis maximal zwei Zeilen überschreitenden Werkbezeichnungen – vorwiegend Kurztitel und nur noch selten narrative *Deskriptiv-*„*Titel*“.¹⁸⁹ Explikativ-Titel, sofern sie noch gelegentlich auftauchten, erstreckten sich über höchstens 4 Zeilen; stringente Formulierungen erwiesen sich für die Identifikation von Erzeugnissen der bildenden Kunst als nützlicher denn wortreichere Inhaltsanga-

¹⁸⁷ **L 1831**, „Avis“; z. B. Nr. 101, 108–110, 261 usw.

¹⁸⁸ Diese Stabilität ist nicht zuletzt der dauerhaften Übertragung der Verantwortlichkeit für das livret an die Verwaltung des Museums im Louvre zu verdanken.

¹⁸⁹ **Kurztitel** siehe z. B. **L 1761**, Nr. 3–18, 21–25, 27f, 31–38, 42–50, 53–59, 64–67, 71–75, 77–85, 88f, 95–99, 101–104, 107–118, 121–128, 133f, 136–140, 142–148, 152, 154, 157; **L 1765**, Nr. 1–14, 16, 21–32, 34–43, 45–47, 51f, 53–56, 58–65, 67–76, 78f, 81–83, 86–101, 104, 106f, 110–128, 130–133, 135–140, 145, 147, 152–154, 163–171, 176–193, 195, 197–210, 213–223, 227, 231–234, 236–242, 245f, 248–255, 258–261; **L 1769**, Nr. 2–10, 13, 15f, 19–40, 42–66, 68–78, 80f, 84, 86–89, 91–93, 95f, 99–114, 116–120, 123–128, 131–150, 152f, 155–172, 174, 176–178, 181, 183–189, 192–205, 209–215, 217–221, 223–237, 240f, 243–260; **L 1777**, Nr. 3–9, 11–19, 21–23, 25–39, 41–47, 49f, 52, 54–74, 77f, 80, 83f, 86–100, 103f, 106, 108f, 111, 118–120, 122–124, 127f, 130–132, 134, 136–139, 141–143, 146–161, 163–165, 168–178, 180–183, 185–188, 190, 192–201, 203–208, 210f, 213–218, 220–223, 228f, 231–240, 242–247, 249–259, 264–274, 276–278, 281–288, 292–299, 302–318; **L 1789**, Nr. 1, 3–6, 9, 11–14, 17, 21f, 27f, 29–1, 38, 40–46, 49–51, 60–66, 73, 76f, 79–84, 87, 89–92, 95f, 102, 108f, 112, 115f, 118f, 123, 126–136, 138, 141–151, 153–169, 174–179, 184f, 188, 190–197, 201, 204f, 207–209, 211–215, 217–234, 236, 238–252, 254–279, 281–283, 285–301, 303–307, 309–313, 315–319, 321–329, 333–335, 337–348, 350; **L 1798**, Nr. 1–19, 21–27, 29–37, 39f, 43–46, 49f, 53, 55–70, 73–75, 77–88, 90, 92–96, 100f, 103–108, 110–114, 116–122, 124–126, 128–140, 142f, 146–163, 165f, 168–185, 188–198, 200–202, 204–212, 215–224, 231, 233, 235–263, 265–267, 270–274, 276f, 279–282, 284–302, 304–308, 310–313, 316, 318–322, 324, 327–331, 333, 336–361, 363, 366–326, 328, 376–390, 393, 395–406, 409–425, 428, 501, 504–508, 510–530, 532–543, 548f, 608, 702–710, 712, 714, 717, 721–726, 802, 805–809, 811–902; usw.

ben.¹⁹⁰ Kommentare in Form von Erklärungs-Titeln oder als Hinzufügungen im Mengentext wurden selten; ihr Rückgang bei gleichzeitig steigender Menge der Ausstellungsstücke belegt den Abstieg dieser Art der Werkbezeichnung zur Bedeutungslosigkeit.¹⁹¹ Optisch machte sich ein vereinheitlichtes Layout bemerkbar, das eine platzsparende, die gesamte Seitenbreite nutzende Darstellung der einem Titel mit Absatz beige-fügten, kleingedruckten Inhaltserläuterungen begünstigte.

¹⁹⁰ So auch BRUCH 2005, S. 56. Ihre Feststellung „Bildtitel sind kurz“, für eine ausführlichere Information bestünde kein Bedarf (ib. S. 48, 58), trifft allerdings nur für die Neuzeit zu; sie gilt nicht für das französische Ausstellungswesen im 17. und 18. Jahrhundert, als sich die Entwicklung zum Kurztitel vollzog.

¹⁹¹ Vgl. die große Menge der in FN 190 zitierten Kurztitel mit der geringfügigen Zahl der nachstehend angeführten **Titel mit Erklärungen**, wie z.B. **L 1761**, Nr. 30, 39f, 51, 60–63, 70; **L 1763**, Nr. 12, 37, 76f, 92, 120; **L 1765**, Nr. 15, 20, 44, 85, 134, 141f, 162, 173f, 212; **L 1767**, Nr. 14, 16; **L 1769**, Nr. 11f, 14, 17f, 85, 94, 97f, 115, 121f, 151, 154, 175, 207f, 216, 239; **L 1771**, Nr. 21, 45, 64f, 152, 171, 188; **L 1773**, Nr. 3f, 23, 25, 42, 54, 103, 153, 185; **L 1775**, Nr. 3f, 13, 28, 130, 188, 264; **L 1777**, Nr. 1, 10, 110, 114f, 117, 129, 202, 209, 225–227, 263; **L 1779**, Nr. 1f, 6, 17f, 115, 135, 187, 210f, 235, 293; **L 1781**, Nr. 3, 5f, 10, 14, 39, 44, 48, 145, 153, 204; **L 1785**, Nr. 22, 35f, 62f, 67–69, 108, 157, 180f, 185; **L 1789**, Nr. 2, 8, 10, 67–69, 78, 88, 94, 99–101, 104–107, 110f, 113f, 117, 120–122, 124f, 139, 180, 182f, 186f, 189, 198–200, 206, 210, 216, 237, 253, 302, 308, 314, 336; **L 1798**, Nr. 213, 228, 234, 303, 327; usw.

4. Von „liste“ zu „explication“

Der Begriff „explication“ war bereits im Titelblatt für das Verzeichnis der 1683 veranstalteten Kunstschau im Hôtel de Senneterre verwendet worden, dort allerdings zur Spezifizierung der malerischen Fähigkeiten und Eigenheiten der ausgestellten Künstler. Der 1737 erstmals für den Salon-Katalog herangezogene Terminus verfolgte eine andere Zielsetzung: Die ergänzende Erklärung sollte dem Publikum inhaltliche wie technische Zusatzinformationen zum ausgestellten Kunstobjekt bieten – ein Anspruch, der anfänglich nur in geringem Ausmaß eingelöst wurde. Was mag der Grund für die Umbenennung von Liste auf Erklärung gewesen sein? Inwieweit entsprach der neue Anspruch der Wirklichkeit in den Salon-Führern der folgenden Jahre? Warum wurde der Begriff „explication“ gewählt? Zahlreiche Beispiele in den Salon-Katalogen belegen, dass es sich keineswegs immer um Erklärungen, sondern eher um Beschreibungen des Bildinhalts (*description*) handelte. Und schließlich: Was sollte erklärt werden – der historische Hintergrund der abgebildeten Geschichte, maltechnische Details wie Aufbau, Ausdruck, Kolorit usw. oder Quellen, denen das Thema entnommen wurde?

4.1. Zu Begriff und Inhalt der „explication“

Vor Eintritt in eine nähere Erörterung dieser Fragen bedarf es einer Begriffsklärung. Rosenberg zufolge unterschieden die Texte des 17. Jahrhunderts zwischen einer Beschreibung (*description*), welche die äußere Erscheinung eines Gemäldes in Worten ausdrückte, und der Erklärung (*explication*), die sich auf die Veranschaulichung der Bedeutung der dargestellten Personen und die Analyse des Bildensembles beschränkte.¹⁹² Einprägsame Beispiele dazu liefern Lichtenstein (mit einem Vergleich von Félibiens „Entretiens“ und de Piles „Conversations“) sowie Pagliano, der die Beschreibung und Erläuterung der panegyrischen Gemälde LeBruns in der Spiegelgalerie zu Versailles analysierte.¹⁹³ Gerade diese Arbeiten erinnern aber auch daran, dass die Verwendung des Begriffs „explication“ schon vor seiner Übernahme durch die Académie im Salon des Jahres 1737 nicht unbekannt war. Dass die Erläuterung von Kunstwerken keine grundlegende Neuerung war, beweist unter anderem Félibien, der schon 1677 in seiner „Vorrede“ zu den „Tableaux du Cabinet du Roy“ eine „explication sommaire“ der darin wiedergegebenen Bildmotive, ihrer Entstehungsgeschichte und der ausführen-

¹⁹² ROSENBERG 1997, S. 149f.

¹⁹³ LICHTENSTEIN 1997, S. 32–35; PAGLIANO, S. 163–169.

den Künstler ankündigte.¹⁹⁴ Rainssant lieferte eine „explication“ der malerischen Ausschmückung der Versailler Spiegelgalerie.¹⁹⁵ Der Ausstellungskatalog im Hôtel de Senneckerterre war 1683 mit demselben Fachausdruck übertitelt. Und wiederholt wurde der Terminus bei der Ausdeutung von Thesenblättern¹⁹⁶ oder der Ankündigung von Stichen mit darunter angebrachten Inhaltserklärungen¹⁹⁷ genutzt. Im Ausstellungsjahr 1737 übernahm der „Mercure de France“ die „explication“ einer im Salon gezeigten Allegorie von Dandré-Bardon.¹⁹⁸

Die Lexika der Zeit widmeten diesen Begriffen allerdings wenig Aufmerksamkeit. Weder Rochefort noch Pernéty enthalten darauf bezügliche Einträge.¹⁹⁹ Erst Furetière gab eine gehaltvollere Definition der beiden Begriffe als

DESCRIPTION, signifie aussi une peinture, une représentation d'une chose au naturel par des figures, par le discours [...] définition superficielle & imparfaite, qui donne seulement quelque connoissance de la chose, par les accidens qui lui sont propres, & qui la déterminent assez pour en donner quelque idée qui la discerne des autres; sans pourtant en expliquer la nature [...]
EXPLICATION. Interpretation d'une chose qui a quelque obscurité, ambiguité ou diversité de langage²⁰⁰

194 FÉLIBIEN 1677/1727, S. 1f.

195 RAINSSANT 1687. Mit diesem Titel wurde das Buch im Mercure Galant 1692:4/1 angekündigt.

196 Mercure Galant 1680:9.1/281; 1688 8/271.

197 Der Mercure Galant 1704:6/181 annoncierte die Anfertigung von Stichen mit darunter angebrachten „explications“ nach den allegorischen Gemälden Rubens' im Palais du Luxembourg, oder Salomon Kleiners Druckgraphik der Wiener Kaiserlichen Hofbibliothek mit inhaltlichen Erläuterungen (1736: 6.2/1416).

198 MdF 1737:7/1620f; L 1737, S. 21.

199 Richelet dagegen kannte die Termini: „Description. C'est décrire quelque chose par le moi en des paroles; Explication. Interprétation. Discours qui explique & découvre le sens d'une chose difficile“ (RICHELET 1680, S. 234, 315).

200 FURETIÈRE 1701, Bd. 1, „Description“; Bd. 2, „Explication“. Ganz im Sinne dieser Begriffsdefinition verlangte im selben Jahr der Abbé Laugier von der Wirklichkeitsbeschreibung durch Gemälde: „Un peintre n'est pas dans le cas de mettre un titre à son ouvrage. Il faut que son ouvrage porte, si j'ose parler ainsi, son titre sur le front, & qu'on en reconnoisse le sujet presque aussi-tôt qu'on l'aperçoit“ (LAUGIER 1771, S. 240). Auch der DICTIONNAIRE DE TRÉVOUX 1771 brachte nur eine nahezu wörtliche Wiederholung dieser Definitionen. Diderots „Encyclopédie“ widmete lediglich der „description“ einen, allerdings auf die Dichtkunst abgestellten, Artikel: „DESCRIPTION, (Belles-Lettres.) définition imparfaite & peu exacte, dans laquelle on tâche de faire connoître une chose par quelques propriétés & circonstances qui lui sont particulières, suffisantes pour en donner une idée & la faire distinguer des autres, mais qui ne développent point sa nature & son essence“ (DE JAUCOURT 1751, S. 878f). Der viel später (1836) erschienene „DICTIONNAIRE ABRÉGÉ de l'Académie française“ bezeichnete „description“ in einem Zirkelschluss als „Discours qui décrit, qui dépeint“, und etwas detaillierter, „explication“ als „Discours qui explique ce qui est obscur; exposition, interprétation, développement, commentaire, glose; renseignement [...]“. Die moderne „Encyclopédie Larousse“ beschränkt sich auf kurze Hinweise: „Description“: Passage d'une œuvre où l'auteur décrit la réalité concrète, les personnages ou le contexte dans lequel se situe l'action; „Explication“: Action d'expliquer; „expliquer“: Faire comprendre (à quelqu'un) une question, une énigme, les éclaircir en donnant les éléments nécessaires“

Im bildnerischen Bereich dienen Beschreibungen vor allem der verbalen Schilderung eines abwesenden Kunstwerks und müssen daher häufig lang und ausführlich sein. Inhaltlich unterscheiden sie sich von der Erklärung, die ein in situ vorhandenes Artefakt interpretiert und kommentiert. In ihrer praktischen Anwendung waren die beiden Begriffe allerdings nicht immer klar voneinander getrennt und konnten auch gemeinsam als Mischform von erklärender Narrative oder beschreibender Erklärung auftreten. Die livrets griffen, sofern der Begriff überhaupt verwendet wurde, meist auf den Terminus „explication“ zurück, was auch dem Erklärungsanspruch der Kataloge ab 1737 entsprach. Die gelegentlich stellvertretend herangezogene Wendung „description“ lässt jedoch erkennen, dass auch die Redakteure und Künstler keine genaue Vorstellung vom unterschiedlichen Sinngehalt der beiden Wörter hatten. So versprach das livret aus 1699 eine „description de ces Tableaux“ (L 1699, S. 7), meinte damit aber lediglich eine Angabe ihres Standortes und der Werkbezeichnung.²⁰¹ Die Salon-Führer waren im Übrigen in der Begriffssetzung inkonsistent, bedeutet doch die lange Zeit übliche Designation der Exponate mit „représentant“ dem Wortsinn nach eine Inhaltsangabe und keine erläuternde Kommentierung. Der ausdrückliche Hinweis auf die Erklärung (meist als „dont voicy l’explication“ formuliert; z.B. L 1737, S. 21) erwies sich bald als nicht mehr erforderliche Information für das Publikum und entfiel daher mit wenigen Ausnahmen ab Mitte des 18. Jahrhunderts.

Die Frage nach dem Grund für die inhaltliche Neuausrichtung auf eine „Erklärung“ der ausgestellten Arbeiten war nach meinem Kenntnisstand bisher nicht Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen. Eine Begründung ist auch den mir bekannten veröffentlichten Quellen nicht zu entnehmen – so etwa verdiente diese Neuerung in der Salonbesprechung des „Mercure de France“ im Jahr 1737, die das livret als „Catalogue“

<http://www.larousse.fr/encyclopedie/rechercher?q=description>;

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/explicuer/32273?q=expliquer#32194>. (12.4.2016).

201 Besonders anschaulich ist das Beispiel der Entwürfe eines Grabmals für Kardinal Fleury, die teils als Erklärung, teils als Beschreibung vorgestellt wurden – wobei aber in beiden Fällen der Charakter der „explication“ überwog (L 1743, Nr. 101, 106). Weitere Exempel der Begriffsvermischung siehe z. B. L 1704, S. 22, wo ein anwesendes, in situ ausgestelltes Gemälde als „[...] la description d’une peste“ Erwähnung fand, oder die umfassenden Bildkommentare (häufig für Genre- und Landschaftsdarstellungen) z. B. in L 1741, Nr. 37f; L 1743, Nr. 45; L 1759, Nr. 65f; L 1767, Nr. 4; L 1771, Nr. 63 – die nicht immer eine Erklärung, sondern oft eine bildbeschreibende Inhaltsangabe boten. Beispiele für **explication** z. B. L 1737, S. 21 (Dandré-Bardon); L 1738, Nr. 46; L 1740, Nr. 91; L 1746, Nr. 38, 57; L 1751, S. 10.

Beispiele für **description** z. B. L 1740, Nr. 84.

anspruch, keinerlei Erwähnung.²⁰² Noch anlässlich des Salons 1742 sprach die angesehene Literaturzeitschrift nur von „un petit Livre imprimé, contenant la description & les dimensions de chaque Tableau“.²⁰³ Auch Guiffreys „Notes et documents inédits“ enthalten keinen Hinweis auf die Hintergründe der Veränderung, die offensichtlich keine besondere Aufmerksamkeit hervorrief.

Eine mögliche Erklärung für die Umstellung könnte in der im Dezember 1736 – vermutlich schon während der anlaufenden Vorbereitungen für die nächstjährige Ausstellung – erfolgten Wahl Reydellets zum „huissier et concierge“ der Akademie liegen: In dieser Funktion hatte er auch die Redaktion des livret zu verantworten und wurde zum Ende des Katalogs aus 1738 erstmals als Redakteur genannt. Und kurz darauf, im April 1737, wurde Lépicie zum Sekretär (und Historiograph der Académie auf Lebenszeit) der Compagnie bestellt, der die Erstellung des Katalogs zu überwachen hatte. Die Vermutung ist naheliegend, dass die neuen Amtsträger frische Ideen und innovative Ansätze zur Gestaltung des Salon-Führers mitbrachten und verwirklichten, und damit Wünschen des Publikums und der medialen Berichterstattung Rechnung trugen. Ein weiterer Erklärungsansatz ist in der mit den politischen und sozialen Veränderungen der Sattelzeit (Koselleck) einhergehenden Entwicklung und Veränderung der Motive von Historiengemälden zu suchen. Die neuen, ungewöhnlichen und wenig bekannten Bildideen ließen eine gesonderte Erklärung für die Salonbesucher angezeigt erscheinen, die vermehrt als kunstkennerische und -kritische Instanz auftraten: Die Vorrede zum livret aus 1741 hob ausdrücklich die Rolle des Publikums bei der Bewertung der ausgestellten Werke hervor.²⁰⁴ Sofern es sich dabei nicht um eine reine „captatio benevolentiae“ handelte, betrachtete also die Académie als verantwortlicher Herausgeber des Katalogs das Publikum als autorisiert und qualifiziert zur kennerschaftlichen Beurteilung der ausgestellten Exponate, wozu die „explications“ eine nützliche Handreichung bieten mochten.²⁰⁵ Nicht zuletzt unterstrich die neue Übertitelung des Katalogs den Anspruch der

202 MdF 1737:9/2013, 2017; so auch MdF 1738:10/2182.

203 MdF 1742:9/2054; ebenso im Bericht zum Salon des Folgejahres: MdF 1743: 9/2043.

204 „Comme les suffrages du Public éclairé donnent à chaque genre de travail son véritable prix, c'est de ses suffrages réunis que se forme la réputation. Quel moyen plus juste pouvait-on choisir pour mettre le Public en état de décider avec équité, que l'Exposition des différents Ouvrages qui sont l'objet des travaux de l'Académie?“

205 Trotz der 1737 erfolgten Umbenennung des livret in „explication“ erhielten aber nicht alle Ausstellungsstücke eine inhaltliche Kommentierung. Sie wurde nur eingesetzt, wenn nach Einschätzung von

Académie, eine wissenschaftsorientierte Institution und künstlerische Ausbildungsstätte zu sein, die im Geiste der beginnenden Aufklärung zur Bildung der Ausstellungsbesucher beitragen wollte.

4.2. Bildmotive: Allegorien und Historien

Im Vorwort zu den „Conférences“ bezeichnete Félibien als Gegenstand der Historienmalerei die narrative Inszenierung großer Geschehnisse, wie dies Historiker täten, oder gefälliger Themen, wie sie Dichter erzählten, und – auf höherer Ebene – die Übertragung des Bildgegenstandes in die allegorische Sphäre.²⁰⁶ Diese Form bildhafter Gleichnisse wurde in den livrets oft mit einem Erklärungs-Titel und einer häufig langen, bisweilen mehr als eine Seite umfassenden Interpretation der wiedergegebenen Symbole, Figuren und Personifikationen versehen um den versteckten Sinn der Darstellung verständlich zu machen.²⁰⁷ Dennoch gab es auch Ausnahmen, bei denen die malerische Versinnbildlichung ohne Erklärung verblieb.²⁰⁸

Allegorien

Félibiens Aussage zur Bedeutung von Allegorien bestätigte u.a. Gillet de Saint-Georges, ein früher Historiograph der Compagnie. Seinem Bericht zufolge wurden Heldentaten des Königs als Gegenstand von Rezeptionsstücken in Form allegorischer Szenen vergeben und ihre malerische Verarbeitung in Vorträgen vor der Akademie expliziert.²⁰⁹ Herkules-Darstellungen und andere allegorische Bezugnahmen auf die heroischen Unternehmungen Ludwigs XIV. oder auf dynastische Familienereignisse waren beliebte Themenstellungen in der von der absolutistischen Herrschaft des Sonnenkönigs

Künstler oder Redakteur die Besucher eine ergänzende Information zum Bildthema benötigten oder bestimmte Aspekte der Arbeit besonders hervorgehoben werden sollten.

206 FÉLIBIEN 1668, S. 311f; vgl. auch KIRCHNER 1997, S. 188.

207 z.B. L 1737, S. 21f; L 1738, Nr. 46; L 1740, Nr. 7; L 1741, Nr. 14, 84; L 1743, Nr. 72; L 1750, Nr. 145, S. 31f; L 1753, Nr. 92; L 1761, Nr. 3; L 1767, Nr. 13, 44, 48, 155, 173; L 1779, Nr. 17; L 1781, Nr. 39, 144; L 1783, Nr. 15, 30; L 1785, Nr. 21; L 1787, Nr. 216; L 1791, Nr. 676; L Ak 1791, Nr. 155; usw. Besonders eindrücklich waren die sich über drei Seiten erstreckenden Ausführungen zu allegorisierenden Auftragsentwürfen für ein Mausoleum zu Ehren des verstorbenen Kardinals Fleury; das Projekt Bouchardons erhielt den Zuschlag und wurde 1745 im Salon als ausgeführtes Modell vorgestellt – mit einer deutlich strafferen und nicht mehr auf die allegorischen Inhalte, sondern auf die Würdigung des Kardinals abstellenden Erläuterung (L 1743, Nr. 51, 83, 101f und 106; L 1745, Nr. 73). Zur Diskussion über die Erklärungsbedürftigkeit von Allegorien und den Unterschied zwischen traditionellen und erfundenen Allegorien im 17./18. Jahrhundert siehe HÉNIN 2013, S. 176–179.

208 Vgl. z.B. L 1753, Nr. 92; L 1783, Nr. 35.

209 Z.B. im Mercure Galant 1682:1/205; 1684: 9/282–285, sowie in M 1878, Bd. 2/278, 281, 288, wo der Begriff „explication“ genannt wurde.

geprägten zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die Sitzungsprotokolle der Königlichen Stiftung sowie zeitgenössische Beschreibungen der Akademieräumlichkeiten, in denen die Rezeptionsarbeiten aufbewahrt blieben, verzeichneten für diesen Zeitraum an die 35 Allegorien auf die Großtaten des Herrschers. Zumeist handelte es sich um Gemälde (nur drei Darstellungen kamen aus dem Bereich von Skulptur und Graphik), die den Monarchen – oft als Apollo, Gott des Lichtes und Musen-Führer, oder in Gestalt des für seine Stärke berühmten griechischen Halbgottes Herkules – als Sieger in Kriegen, Bezwingen der Häresie, Förderer der Künste und Friedensbringer Europas zeigten. Sie alle spielten direkt oder indirekt auf Macht und *virtus* des Roi-Soleil an.²¹⁰ Einige Allegorien bezogen sich auf den familiären Bereich des Souveräns – die Wiederherstellung seiner Gesundheit, die Trauer Frankreichs über den Tod der Königin, Geburt und Heirat des Dauphins oder das Angebot der spanischen Krone an den Thronfolger.²¹¹

In den livrets der wenigen im Zeitraum ab Gründung der Akademie bis 1737 organisierten Ausstellungen fanden sich allerdings nur vereinzelt ausdrücklich als Allegorien bezeichnete Werke. Sie vermögen daher keinen Eindruck von der Vielfalt allegorischer Lobpreisungen zur Verherrlichung des Sonnenkönigs zu vermitteln: Zahlreiche Aufträge für derartige Arbeiten bezogen sich zudem auf Raumausstattungen, etwa in Versailles²¹², und nicht alle panegyrischen Gemälde wurden zuvor im Salon ausgestellt. Unter den in den ersten Salons gezeigten Historien befanden sich jedoch nicht wenige Herkules-Sujets, die – ohne dass dies in den Katalogen ausdrücklich erwähnt wurde – ebenso

210 Die Klammerausdrücke in diesen sowie später folgenden Textziten nennen den Künstler und das Jahr der Erwähnung in den Akademieprotokollen, z.B. „Une allégorie du tableau de réception de M^r Paillet, représentant le Triomphe d’Auguste après la bataille d’Actium, qu’il a appliquée à la prise de Dunkerque“ (**Paillet**, Ak 1658, 1684); „Monsieur Coapel [...] l’Académie luy a ordonné de faire un tableau sur le sujet d’un Hercule se reposant de ses travaux, l’appliquant à la paix“ (**Coypel**, Ak 1659); „tableau sur le sujet de la réduction de Dumquerque, à savoir un Neptune remétant ladite plasse entre les mains du Roy, sous la figure d’un jeune Ercul“ (**Loir**, Ak 1663); „sujet de son ouvrage l’entrée du Roy et de la Reine à Paris sous des figures alégorique“ (**Cotel**, Ak 1671); „sujet des conquestes du Roy sous la figure d’Hercule assomant Ericton“ (**Verdier**, Ak 1678). Außerdem: **Pader** (Ak 1659), **Leblond** (Ak 1665), **Verrie** (Antonio Verrio; Ak 1671), **Houasse** (Ak 1672), **Ede-linck** (Ak 1680), **Coypel fils** (Ak 1681), **Hallé** (Ak 1681), **Ubelesqui** (Ak 1682), **Friquet** (Ak 1684, 1699), **Guillebault** (Ak 1686), **Marot** (Ak 1699), **Favannes** (Ak 1701).

211 „représentant la Paix donnant un Dauphin à la France“ (**A. Mathieu**, Ak 1661); „représenter allégoriquement le mariage de Monseigneur le Dofin“ (**Vuez/Huez**, Ak 1681); „représenter la douleur de la France sur la mort de la Reyne“ (**Roland De La Porte**, Ak 1683); „l’exquise [...] sur le rétablissement de la santé du Roy“ (**Coustou**, Ak 1687).

212 Z.B. McALLISTER JOHNSON 1975, Zeile 163; **L 1699**, S. 8, mit Herkules-Bildern für den Trianon, oder der Bericht zum Salon 1725 über Charles COYPELs Entwurf einer Apotheose des Herkules als metaphorisches Sinnbild der Unsterblichkeit des Herzogs von Orléans für dessen Schloss in Saint-Cloud (MdF 1725: 9.2/2267).

wie Darstellungen des Sonnengottes Apollo als bildhaft verkleidete Anspielungen auf den König verstanden werden konnten und sollten;²¹³ dies umso mehr, wenn sie etwa vom Hofmaler Antoine Coypel stammten, der die Decke der Schlosskapelle in Versailles freskierte und die Königliche Residenz in Paris mit großen, auf den Herrscher anspielenden Gemälden aus der Äneis-Historie schmückte.²¹⁴ Garcia suggeriert, die Künstler und der mit der Besprechung der Aufnahmestücke in den Akademiesitzungen betraute Historiograph hätten insgeheim Herkules als geistlosen Kraftmenschen, Alexander d. Gr. als Menschen- und Völkermörder²¹⁵ sowie Apollo als Marsyas-Schinder und Schürzenjäger gesehen, und ihre Bilder würden die von der Académie vorgegebene Thematik zur Verherrlichung Ludwigs XIV. ironisieren. Doch muss man sich fragen, ob diese Sicht nicht zu sehr aus heutiger Distanz interpretiert: Selbst wenn der kritische Blick auf die antike Götterwelt seit der Renaissance keine Seltenheit war, so ist doch kaum vorstellbar, dass dieser Themenwahl eine subtile Verunglimpfung des französischen Souveräns durch LeBrun, der als Rektor und Kanzler der Académie royale (und Erster Hofmaler Ludwigs XIV.) die Rezeptionsthemen festlegte, und die ausführenden Hofmaler zugrunde gelegen hätte.

Nach dem Tode Ludwigs nahm allerdings das Interesse an dieser Form der enkomiastischen Huldigung in Rezeptionswerken erkennbar ab: Nur noch drei Aufnahmestücke, die zum Teil auch im Salon gezeigt wurden, nahmen auf seine Nachfolger Bezug.²¹⁶ In der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts ging die ikonographische Verherrlichung des Monarchen weiter zurück;²¹⁷ die Allegorie geriet in eine Krise und wurde nicht mehr als zeitge-

213 McALLISTER JOHNSON 1975, Zeilen 75–78, 100; L 1699, S. 8f; L 1704, S. 6f, 28; MdF 1725: 9.2/2269.

214 Zu den Bemühungen um eine Abstammungsherleitung der französischen Monarchen vom trojanischen Herrschergeschlecht siehe <https://fr.wikipedia.org/wiki/Francion> (29.01.2018, 16.50 Uhr).

215 Die 1673 im Salon ausgestellte Alexander-Serie hätte daher nicht das Gefallen Ludwigs XIV. gefunden, der angesichts seiner eigenen Bedeutung des Vergleichs mit dem Makedonen nicht bedurfte, und wäre weder in Versailles noch im Louvre platziert worden, sondern im Depot der Krone verschwunden (GARCIA 2010, S. 134f).

216 Die Klammerausdrücke zu den folgenden, jeweils den Akademieprotokollen und den livrets entnommenen Werkzitationen enthalten den Namen des Künstlers, das Jahr der Erwähnung in den Akademieprotokollen und (im Fall der Ausstellung der Arbeit im Salon) die livret-Stelle: „représente une allégorie à la gloire du Roi“; „représentant l’union des Arts de Peinture & de Sculpture, par le Génie du Dessein“ (Challe, Ak 1753; L 1753, Nr. 117); „doit représenter allégoriquement la grâce que le Roy a faite à l’Académie en la prenant sous sa Protection immédiate“ (Gois, Ak 1765); „représentant un sujet allégorique sur la liberté rendue aux Arts par Sa Majesté et obtenue par M. le Comte d’Angiviller“; „Tableau allégorique sur la liberté accordée aux Arts, par Edit du mois de Mars 1777“ (Suvée, Ak 1779f; L 1781, Nr. 144).

217 MICHEL 2012, S. 309.

mäße Form der überhöhenden Herrscherglorifizierung betrachtet.²¹⁸ Gleichwohl belegen die Salon-Ausstellungen eine fortdauernde, wenn auch herabgestimmte Relevanz dieser Präsentationsform. Unter Ludwig XV. (1715–1754) wurden über 10 – nicht als Aufnahmestücke entstandene – Allegorien mit metaphorischem Bezug auf den Monarchen und seine Familie ausgestellt;²¹⁹ auch unter seinem Enkel Ludwig XVI. (1774–1793) bezogen sich an die 10 Exponate direkt oder indirekt allegorisch auf den Monarchen.²²⁰

Die Vorliebe für Allegorien lebte auch in anderen, nicht auf das Königshaus bezogenen Themenstellungen für die Aufnahme von Malern und Bildhauern in die Académie weiter. Am häufigsten wurde in diesen bildhaften Tropen die Einheit von Malerei und Bildhauerei vorgestellt, mehrmals galt das Interesse dem Sieg der Religion über die Häresie.²²¹ Auch Personifikationen bildeten eine geschätzte Ausdrucksform symbolhaft verarbeiteter Sujets.²²² Sie erfreuten sich noch zu einer Zeit ungebrochener Wertschätzung, als die Herrscher-Allegorie bereits seltener als angemessenes Mittel zur erklärenden Repräsentation des Souveräns betrachtet wurde. Wegen ihrer sparsamen Figurenausstattung war sie besonders bei Bildhauern beliebt: Im Gegensatz zu den vielfigurigen Historiengemälden vermochten die Werke der plastischen Kunst das dargestellte Ereignis mit wenigen, aus Bibel und Mythologie bekannten Personen oder Pendantfiguren klar zu bezeichnen und bedurften keiner eingehenderen Erläuterung. Zu diesen malerisch wie skulptural verarbeiteten, verschiedentlich auch im Salon vorgestellten Sujets zählten etwa: Die Vereinigung von Skulptur und Malerei, Dichtkunst und Musik, Die Zeit enthüllt die Tugend, Die Wahrheit zeigt sich der Académie, Die Zeit enthüllt die Wahrheit, Apollo empfängt Malerei und Skulptur auf dem Parnass, Apollo krönt den Genius von Malerei und Skulptur, Die Verbindung von Frieden und Hy-

218 TURNER 1996, S. 658–660.

219 **L 1737**, S. 21f; **L 1738**, Nr. 46; **L 1740**, Nr. 7, 84; **L 1741**, Nr. 128; **L 1750**, Nr. 49, 95, 145, S. 31; **L 1753**, Nr. 92, 98; **L 1761**, Nr. 3; **L 1767**, Nr. 235; **L 1769**, Nr. 210.

220 **L 1777**, S. 41f; **L 1779**, Nr. 145; **L 1781**, Nr. 39; **L 1783**, Nr. 15, 30, 58; **L 1785**, Nr. 21, 216.

221 Z.B. **Burest** (M Bd. 1/179); **Prou** (M Bd. 2/223); **Plattemontagne** (M Bd. 2/301); **Vernansal** (M Bd. 2/360, 373); **Hardy** (M Bd. 2/241, 376); **Ricci** (M Bd. 4/248); **Vinache** (M Bd. 5/190); **Guay** (M Bd. 6/57); **Slodtz** (M Bd. 6/188); **Monnot** (M Bd. 8/394); **Ménageot** (M Bd. 9/30).

222 Z.B. **L 1738**, Nr. 77; **L 1741**, Nr. 11; **L 1742**, Nr. 17; **L 1743**, Nr. 4, 94; **L 1745**, Nr. 22, 26–29, 87, 90, 135; **L 1746**, Nr. 105, 117bis; **L 1750**, Nr. 14 (mit gelehrter Berufung auf Cesare Ripas „Iconologia“!); **L 1759**, Nr. 29f; **L 1763**, Nr. 21; **L 1765**, Nr. 22f, 35; **L 1767**, Nr. 1, 34f; **L 1769**, Nr. 6, 119, 125–127, 155; **L 1775**, Nr. 7–9; **L 1779**, Nr. 15; **L 1781**, Nr. 152; **L 1783**, Nr. 115; **L 1787**, Nr. 182f; **L Ak 1791**, Nr. 48f, 196; **L 1791**, Nr. 273, 381, 515, 647; **L 1793**, Nr. 182, 458, 531, 726, 759, 797; **L 1800**, Nr. 218; 218; **L 1812**, Nr. 255, 765; **L 1817**, Nr. 311f; **L 1819**, Nr. 277, 431, 535.

menäus, Die Weisheit tritt die Unwissenheit mit Füßen, Die Jahreszeiten, sowie die Verkörperung von Liebe, Überfluss, Trauer – jeweils mit ihren Attributen, usw.²²³

Allegorien und Personifikationen blieben sohin während des gesamten 18. Jahrhunderts eine attraktive Form symbolhafter Verrätselung. Im Gefolge der französischen Revolution erlebten sie einen merkbaren Aufschwung zur metaphorischen Verherrlichung der opfervoll erkämpften, menscheitsbefreienden Tugenden und Errungenschaften, aber auch zur Unterstützung des napoleonischen Personenkults.²²⁴

Historien

Ähnlich wie die Allegorie erfuhr auch das Ansehen der Historienmalerei ein wechselvolles Schicksal, und ihre Bildinhalte verzeichneten im Laufe der Zeit einen profunden Wandel, der im Spiegel der livrets gut nachvollzieh- und dokumentierbar ist. Während vieler Jahre nach Gründung der Académie blieb die im Salon ausgestellte Hochkunst im Bereich der Geschichtsbilder im Wesentlichen auf häufig dargestellte, bekannte Motive aus Antike, Bibel sowie Heiligenviten beschränkt. Die meisten Sujets der in den Katalogen vor 1737 genannten Werke entstammten der Altertumsgeschichte und der antiken Götterwelt – Herkules, die „gesta“ Alexanders d. Gr., die Großtaten römischer Herrscher, vor allem aber die Geschichten von Apollo, Diana, Venus, die Liebesabenteuer Jupiters, die Entführung Europas oder der Proserpina usw.), der trojanische Krieg sowie mythologische Erzählungen (Prometheus, Orpheus, Bacchus u.a.m.).²²⁵ Der sakrale Bereich folgte der Bibel – Leben und Leidensgeschichte Jesu (Geburt, Anbetung der Könige, Ölberg, Kreuzigung, Auferstehung, Emmaus-Jünger, Maria und Martha)²²⁶,

223 Z.B. Lefebvre (M Bd. 1/274); Marsy (M Bd. 2/9); Frémin (M Bd. 3/295); Poirier (M Bd. 3/238); Ricci (M Bd. 4/248); Oudry (M Bd. 4/254, 279); Vinache (M Bd. 5/190); Falconnet (M Bd. 5/373; L 1745, Nr. 171, L 1746, Nr.127); Guay (M Bd. 6/94; L 1748, Nr. 101); Slodtz (M Bd. 6/188); Taraval (M Bd. 7/387; L 1769, Nr. 131); Lagrenée d. J., Durameau (M Bd. 8/65); Callet (M Bd. 9/41; L 1781, Nr. 147); Ménageot (M Bd. 9/30; L 1781, Nr. 152); Monnot (M Bd. 9/394).

224 L 1791, Nr. 312, 456, 514, 527, 531, 676; L 1793, Nr. 280, 531, 732, 804; L 1795, Nr. 262, 308, 372, 383, 416; L 1798, Nr. 91, 141; L 1799, Nr. 156, 235, 252, 265; L 1800, Nr. 42, 63; L 1801, Nr. 15, 49, 280; L 1802, Nr. 139, 907; L 1804, Nr. 54, 77, 645; L 1806, Nr. 380, 551; L 1808, Nr. 226, 430, 484; L 1810, Nr. 137, 182, 324, 404, 449, 475, 572, 1027; L 1812, Nr. 153, 424, 758; L 1814, Nr. 579, 588, 594, 699, 701, 732; L 1817, Nr. 34, 158, 291, 551, 610.

225 Alexander: McALLISTER JOHNSON 1975, Zeilen 1–6, 52f. Römische Imperatoren: ib. Zeile 58; L 1699, S. 8; L 1704, S. 6, 15. Antike Götterwelt: McALLISTER JOHNSON 1975, Zeilen 70f, 123f; L 1699, S. 11, 13,15, 17f, 20, 25; L 1704, S. 7, 9, 12, 17f, 25, 28, 30; MdF 1725: 9.2/2256, 2266, 2270, 2296; L 1742, Nr. 18, 24. Troja: L 1699, S. 15; L 1704, S. 9; MdF 1725: 9.2/2256; L 1738, Nr. 146. Mythen: McALLISTER JOHNSON 1975, Zeile 144; L 1699, S. 8f; L 1704, S. 14, 17f, 21, 25; MdF 1725: 9.2/2269f; L 1745, Nr. 86; L 1755, Nr. 124, 129.

226 McALLISTER JOHNSON 1975, Zeilen 8, 80, 98f; L 1699, S. 8, 13, 16, 17f, 20; L 1704, S. 7–9, 13, 17–22, 25, 28, 32–34; MdF 1725: 9.2/2265.

Marienleben (Verkündigung, Flucht nach Ägypten, Himmelfahrt usw.)²²⁷, Begebenheiten aus dem Leben Moses' (vor allem die Rettung aus dem Nil) und andere alttestamentarische Überlieferungen (Esther vor Ahasver, Hagar in der Wüste, Tobias, Joseph und seine Brüder, Susanna und die Alten, Loth und seine Töchter u. a. m.)²²⁸ oder veranschaulichte Heiligenlegenden (häufig Petrus, Franziskus, Augustinus, Hieronymus, die büßende Magdalena, usw.).²²⁹

Diese Themen waren dem kunst- und bildungsinteressierten Publikum bekannt, sodass kein über die – meist kurze – Werkbezeichnung hinausgehender Informationsbedarf bestand; längere Beschreibungen – nicht Erklärungen! – im Bericht des „Mercure de France“ zum Ausstellungsjahr 1725 waren dem ausdrücklich erwähnten Bemühen des Rezensenten zu verdanken, auch Nicht-Besuchern einen Eindruck von den ausgestellten Kunstwerken zu vermitteln. Doch kündigte sich darin schon ein Trend zu ausführlicheren Beschreibungen und Kommentierungen der Exponate im livret an, der dem Interesse eines wachsenden, in Kunstangelegenheiten aber weniger gebildeten Publikums entgegen kam und ab dem nächsten Salon zur offiziellen Redaktionslinie werden sollte.

Der erste mit „explication“ überschriebene Ausstellungsführer aus 1737 umfasste immer noch Arbeiten mit bekannten biblischen und mythologischen Themen, mit Heiligendarstellungen und Motiven aus Tassos „Das befreite Jerusalem“. Daher brachte er nur vereinzelt als Erläuterung zu wertende Informationen, die außerdem sehr kurz blieben, z. B. bei Nattier, Galloche, LeClerc, Restout, de Favannes und – ausführlich – Bouchardons narrative Erläuterung antiker Feste. Jeurats „Nymphes tutélaires“ erhielten eine Inhaltsangabe mit Erklärungselementen, und auch Collin de Vermont („Maladie d'Antiochus“) fügte einem Gemälde eine Beschreibung hinzu.²³⁰ In allen Fällen (mit Ausnahme von Nattiers Porträt) handelte es sich zwar um Themen aus dem oben umschriebenen traditionellen Motivenbereich, die jedoch in vorangegangenen Akademie-Ausstellungen nicht, nur selten oder aber unter Hervorhebung anderer Aspekte der Bilderzählung gezeigt worden waren. Diese wenigen Beispiele lassen einerseits die semantische Unsicherheit in der

227 McALLISTER JOHNSON 1975, Zeile 104; L 1699, S. 9, 12, 15f; L 1704, S. 6, 10, 25, 27f; MdF 1725: 9.2/2266.

228 McALLISTER JOHNSON 1975, Zeilen 29, 34, 73, 121f, 145f, 152f; L 1699, S. 9f, 12, 14f, 17, 19; L 1704, S. 7, 11, 13f, 16f, 19f, 22f, 32; MdF 1725: 9.2/2261, 2264, 2267; L 1741, Nr. 40; L 1742, Nr. 11f.

229 L 1699, S. 9–12, 20; L 1704, S. 7, 9f, 20f, 29; MdF 1725: 9.2/2264.

230 L 1737, S. 12f, 15, 17, 21, 23.

Begriffsverwendung von „explication“ und „description“ erkennen.²³¹ Zum anderen fällt auf, dass es sich nur um verhältnismäßig wenige Erläuterungen handelte. Das kann damit zusammenhängen, dass die neu geschaffene Möglichkeit von Zusatzinformationen den Künstlern (und dem Redakteur?) noch nicht hinreichend vertraut war und angesichts des Anspruchs der Malerei auf Selbsterklärung allein mit den ihr zur Verfügung stehenden eigenen Mitteln bedenklich erscheinen mochte.²³²

Daran änderte sich anfänglich auch nach 1737 wenig. Die Historiensujets bewegten sich inhaltlich weiterhin im oben umschriebenen Rahmen, und dementsprechend fielen die im veränderten Frontispiz des Salon-Katalogs angekündigten „Erläuterungen“ zunächst spärlich aus – sowohl nach Anzahl wie Inhalt. Die Tendenz zu erklärenden Ergänzungen nahm allerdings zu. Dabei ging es um Details der dargestellten Handlung wie etwa die inhaltliche Zusammenfassung eines als Vorlage gewählten Theaterstückes von Racine.²³³ Bereits 1738 wurde außerdem deutlich, dass Inhaltskommentare im Katalog nicht nur für Historien herangezogen, sondern auch Genrestücke, Landschaften und Stillleben (sowie Skulpturen) mit nicht selten umfassenderen Erklärungstexten ausgestattet wurden.²³⁴ Das ist umso erstaunlicher, als die Beschreibungen zwar auch erläuternde Anmerkungen zu den dargestellten exotischen Tieren und Früchten enthielten, die Bilder aber – jedenfalls aus heutiger Sicht – ohne Weiteres aus sich heraus für den Betrachter verständlich gewesen sein mussten. Man wird daher in der Annahme nicht fehlgehen, dass einige im Genre-Bereich tätige Akademiker – François Desportes (le père) im Ausstellungskatalog des Jahres 1739²³⁵, Huilliot²³⁶ oder Oudry²³⁷ – nicht nur das Publikum über noch nicht gesehene Naturwunder informieren wollten, sondern auf dem Umweg über die zu Beginn nur von Geschichtsmalern eingesetzte „explication“

231 Diese Unsicherheit oder fehlende Begriffsunterscheidung zeigte sich sogar später noch im Titelblatt des livret, das 1793 ausnahmsweise mit „description“ überschrieben wurde – möglicherweise um sich auf diese Weise von der bis dahin üblichen Bezeichnung der Akademie-Kataloge abzuheben; bereits das livret des Folge-Salons kehrte jedoch wieder zum Begriff „explication“ zurück.

232 In diesem Sinn hatte Charles Coypel in einem 1730 vor der Académie royale de Peinture & Sculpture gehaltenen Vortrag argumentiert: „Laissons parler notre ouvrage, ce qu’il-ne dira pas, c’est qu’il ne le peut dire. Toutes les explications que nous pourrions donner, ne serviroient qu’à prouver que nous avons manqué de capacité pour rendre ce que nous avons peut-être heureusement pensé“ (MARIETTE 1732, S. 4).

233 L 1741, Nr. 2; andere Themen siehe auch L 1741, Nr. 1, 14; L 1742, Nr. 11f, 101, 138; L 1743, Nr. 11, 19f.

234 Z. B. L 1738, Nr. 5, 94, 96, 99. Siehe danach auch L 1740, Nr. 30, 48f, 49–54, 93 usw.

235 L 1738, Nr. 5, 94, 99; L 1739, S. 11–13; L 1740, Nr. 30; L 1741, Nr. 37f, 45f; L 1742, Nr. 45f.

236 L 1738, Nr. 55; L 1740, Nr. 50–54; L 1741, Nr. 63–65; L 1742, Nr. 69; L 1745, Nr. 108–110.

237 L 1738, Nr. 96; L 1741, Nr. 23; L 1743, Nr. 45; L 1745, Nr. 33, 37; L 1750, Nr. 33, 36.

einen frühen Versuch zur Heranführung ihrer Gattung an das hohe Niveau der Historienmalerei unternahmen (siehe dazu Kapitel 4.3.).

Angesichts der schleichenden Ermüdung von Künstlern, Kritik und Publikum am zunehmenden abgegriffenen, stereotyp herangezogenen Motivenfundus der Gemälde²³⁸ entwickelte sich, hauptsächlich außerhalb der Akademie, eine Debatte über die von der Kunst darzustellende Wirklichkeit – sollte sie weiterhin antike Ideale verherrlichen oder sich vermehrt den Anliegen und Ereignissen der Gegenwart zuwenden?²³⁹ Schon Félibien war zu Ende seiner den Sonnenkönig lobpreisenden Erörterung von LeBruns Gemälde „Les reines de Perse aux pieds d’Alexandre“ („Das Zelt des Darius“) für eine neue, „moderne“ (Anm.: und propagandawirksame) Ausrichtung der Geschichtsmalerei eingetreten: Selbst die hervorragendsten Unternehmungen antiker Fürsten würden von Frankreichs Herrscher in den Schatten gestellt, dessen Ruhmestaten noch die Bewunderung der folgenden Jahrhunderte hervorrufen würden; der Pinsel des Malers müsse sich deshalb neuen, breiter gefächerten Themen zuwenden und die denkwürdigen Taten und Tugenden des Monarchen verbildlichen.²⁴⁰ Ein halbes Jahrhundert danach – die Ära der absolutistischen Herrschaft Ludwigs XIV. war zu Ende gegangen – äußerte sich auch der Abbé Jean-Baptiste Du Bos zu passenden Themen der Historienschilderung. Im Gegensatz zu Félibien riet er den Malern allerdings zur Heranziehung traditioneller Stoffe: Sie sollten keine Geschehnisse „aus irgendeinem unbekannten Buch“ wählen, sondern allgemein bekannte Persönlichkeiten darstellen; das gelte vor allem für Tafelbilder, die häufig Eigentümer und Aufstellungsort wechselten. Unbekannte Motive würden den Betrachter nicht berühren. Am geeignetsten seien deshalb Begebenheiten aus der Hl. Schrift, wie sie Raffael und Poussin bevorzugten. Auch die bedeutendsten Begebenheiten der griechischen und römischen Geschichte sowie die Abenteuer der Götter des klassischen Altertums seien von Interesse, weil in allen gebildeten Völkern Europas das Studium antiker Autoren wesentlichen Anteil an der Kindererziehung hätte. Noch sinnvoller wäre es, Szenen aus oft gespielten (Anm.: und daher weithin bekannten) Theaterstücken über den trojanischen Krieg heranzuziehen, statt namenlose Helden

238 La Font de Saint-Yenne beklagte den qualitativen Niedergang der Historienmalerei durch eine sterile und einfallslose Auswahl der Sujets und die Mittelmäßigkeit ihrer Darstellung („Lettre de l’auteur des réflexions sur la peinture, et de l’examen des ouvrages exposés au Louvre en 1746, S. 18“).

239 LICHTENSTEIN 2006, S. 20.

240 FÉLIBIEN 1663, S. 33f.

dem Staub vergessener Druckwerke zu entreißen.²⁴¹ Dabei empfahl er allerdings auch die Heranziehung neuer Blickwinkel.²⁴²

Tatsächlich wurde in den Salon-Katalogen, ganz im Sinne dieser thematischen Empfehlungen, schon früh auf literarische Vorlagen zurückgegriffen – auf den trojanischen Krieg, immer wieder auf Torquato Tassos „Das befreite Jerusalem“²⁴³ und Ariosts „Der rasende Roland“²⁴⁴, die – ebenso wie Cervantes „Don Quichotte“ und La Fontaines Fabeln²⁴⁵ – bis ins 19. Jahrhundert beliebte, fantastisch-märchenhafte Inhalte mit Liebesgeschichten, großen Taten und Abenteuern boten, welche die Imaginationskraft der Künstler beflügelten und immer wieder herangezogene Bildstoffe zur Verfügung stellten. Die Kenntnis dieser Romane war beim kultivierten Publikum weit verbreitet – was nicht zuletzt durch ihre häufige Verwendung als Bildvorlage bestätigt wird – und ihre malerische Vergegenständlichung bedurfte daher nur selten einer über Titel oder Bildbezeichnung hinausgehenden Erklärung.²⁴⁶ Ab 1737 wurden in zahlreichen Gemälden auch Erzählungen aus Fénelons bis ins 20. Jahrhundert immer wieder neu aufgelegtem Bildungsroman „Les aventures de Télémaque“ herangezogen.²⁴⁷

241 DU BOS 1719, Bd. 1, S. 98–102.

242 Ib. S. 210f. „Comme un tableau ne represente qu’un instant d’une action, un Peintre né avec du génie, choisit l’instant que les autres n’ont pas encore saisi, ou s’il prend le même instant, il l’embellit de circonstances tirées de son imagination qui font paroître l’action un sujet neuf“.

243 Z. B. L 1699, S. 12; L 1704, S. 14, 16; MdF 1725: 9.2/2256, 2268f; L 1737, S. 17; L 1738, Nr. 2, 8; L 1740, Nr. 92; L 1741, Nr. 1, 48; L 1742, Nr. 102; L 1747, Nr. 7, 15; L 1757, Nr. 84; L 1765, Nr. 168f; L 1767, Nr. 27; L 1771, Nr. 125; L 1775, Nr. 6; L 1777, Nr. 115f; L 1779, Nr. 116, 187; L 1783, Nr. 13; L 1785, Nr. 3, 10, 16; L 1787, Nr. 22; L 1789, Nr. 94; L 1795, Nr. 342, 423; L 1796, Nr. 84, 304, 451; L 1798, Nr. 349; L 1802, Nr. 30; L 1806, Nr. 493; L 1808, Nr. 84; L 1810, Nr. 127, 302; L 1812, Nr. 340; L 1814, Nr. 73, 154, 308, 359, 562, 870, 1383; L 1817, Nr. 7, 563, 1048; L 1819, Nr. 5, 545, 892; L 1822, Nr. 1103. In Frankreich erlangte das Epos bald nach den ersten Übersetzungen in die Landessprache im Jahre 1595 große Berühmtheit. So schuf Simon Vouet bereits um 1620 einen Zyklus mit der Geschichte von Rinaldo und Armida für das Schloss von Chessy, und auch Poussin befasste sich intensiv mit den für Historienmalerei besonders ergiebigen, ergreifenden Episoden aus Tassos dichterischem Werk (GALLINARO 1999, S. 181–183; GRAZIANI 1999, S. 292f).

244 Z. B. L 1737, S. 7; L 1741, Nr. 48; L 1745, Nr. 89; L 1765, Nr. 9; L 1771, Nr. 126; L 1806, Nr. 197; L 1808, Nr. 544; L 1810, Nr. 7, 64, 631, 671; L 1812, Nr. 333; L 1814, Nr. 75; L 1817, Nr. 365, 526; L 1819, Nr. 80; L 1822, Nr. 478, 500.

245 Z. B. Cervantes MdF 1725: 9.2/2267; L 1742, Nr. 22; L 1804, Nr. 356f; L 1814, Nr. 356. La Fontaine L 1738, Nr. 82–85; L 1739, S. 7; L 1751, 17–21; L 1801, Nr. 38; L 1814, Nr. 507, 888; L 1817, Nr. 418; L 1822, Nr. 243f, 455, 1022.

246 Eine seltene Ausnahme findet sich in MdF 1725: 9.2/2268f, wo der Rezensent (oder der Künstler selbst?) für ein Salon-Gemälde nach Tasso eine ergänzende Angabe zu der dem gewählten Augenblick vorangegangenen Handlung für angezeigt hielt.

247 z. B. L 1737, S. 13; L 1739, S. 6; L 1743, Nr. 11f; L 1746, Nr. 8–10; L 1748, Nr. 2–4; L 1759, Nr. 51; L 1761, Nr. 51; L 1769, Nr. 17; L 1771, Nr. 21; L 1775, Nr. 81; L 1777, Nr. 27, 33, 129; L 1779, Nr. 135; L 1781, Nr. 52; L 1783, Nr. 21f; L 1789, Nr. 9; L 1793, Nr. 608, 788; L 1798, Nr. 212; L 1800, Nr. 266; L 1802, Nr. 159, 257; L 1804, Nr. 362; L 1806, Nr. 230, 371f, 476; L 1808,

Im Gegensatz zum Abbé empfahl aber nur drei Jahrzehnte später der Kunstkritiker La Font de Saint-Yenne²⁴⁸ den Künstlern, gerade nicht steril auf schon wiederholt von großen Meistern behandelte, überholte Topoi zurückzugreifen.²⁴⁹ Sie sollten vielmehr Geschehnissen den Vorzug geben, die neben dramatischen und fesselnden Aspekten den Reiz des Neuen aufwiesen. Mythologische, heidnische Themen lehnte er ab; sie enthielten nur „verrückte Einfälle“ und „lächerliche, verabscheuungswürdige Gottheiten“. Stattdessen schlug er historische Ereignisse mit moralisch vorbildhaften Handlungen antiker griechischer und römischer Persönlichkeiten, bedeutender Herrscher sowie Gestalten aus der französischen Vergangenheit und Episoden aus der Kirchengeschichte vor. Allerdings würde ein Großteil davon dem mit vergangenen Epochen wenig vertrauten Publikum, das „in diesen Zeiten“ fast ausschließlich galante Histörchen und Nachschlagewerke lese, wie unerklärliche Rätsel erscheinen; so wäre der Gegenstand eines 1753 im Salon ausgestellten Heiligenbildes von Vien (L 1753, Nr.161) ohne die Erläuterung im livret nicht verständlich gewesen. Deshalb sollte der vom Maler gewählte Gegenstand durch eine Inschrift in einer Kartusche unten am Bild bezeichnet werden.²⁵⁰

Dem Anliegen einer Förderung der Themenvielfalt zur Erneuerung der Historienmalerei verschrieben sich danach in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts besonders der Comte de Caylus²⁵¹ und der für die Ausbildung der Akademie-Studenten verantwortliche Professor Dandré-Bardon²⁵², die sich zu Ratgebern der Künstler aufschwangen und

Nr. 68, 412; L 1810, Nr. 214, 541; L 1812, Nr. 93, 148; L 1817, N r. 607; L 1819, Nr. 125, 138, 357, 1115; L 1822, Nr. 116.

248 LILLEY 1987, S. 2, zufolge stand Etienne La Font de Saint-Yenne (1688–1771) am Beginn der sich ab Mitte des 18. Jahrhunderts entwickelnden Salonkritik. Darin trat er für die Wiederbelebung der Historienmalerei durch Auftragsvergaben interessierter Kunstliebhaber für die Sammlungen in ihren Stadtpalais ein, oder – besser noch – für die Errichtung einer öffentlich zugänglichen Bildergalerie im Louvre (was auch dem Erhaltungszustand der Werke zugute käme (LA FONT DE SAINT-YENNE 1747, S. 30–45) – eine schon 1748 vom Abbé Gougenot in einer Salonkritik vorgetragene Anregung (C.D. 32, S. 90).

249 „Il n’est donné qu’aux génies vastes [...] de découvrir dans des Sujets épuisés aux jeux des esprits vulgaires, une infinité de circonstances neuves, intéressantes, qui liées à l’action principale, & présentées sous des aspects nouveaux & ingénieux, savent rajeunir ces Sujets usés en apparence, par le choix d’un beau moment, & d’un nouvel intérêt“ (LA FONT DE SAINT-YENNE 1747, S. 6f).

250 LA FONT DE SAINT-YENNE 1754, S. 66–121.

251 Anne Claude De Caylus (1692–1765), Schriftsteller, Archäologe und Kunstsammler, Mitglied der Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres sowie Ehrenmitglied der Académie royale de peinture et de sculpture (https://fr.wikipedia.org/wiki/Anne_Claude_de_Caylus; 01.06.2016).

252 Michel-François Dandré-Bardon (1700–1783), Maler, Kunstgeschichtler, Gründer der Académie de Marseille, ab 1755 Professor für Geschichte und Geographie am 1747 begründeten Institut der Académie zur Unterweisung der Kunstschüler (https://fr.wikipedia.org/wiki/Michel-Fran%C3%A7ois_Dandr%C3%A9-Bardon; 01.06.2016). Cochin bezeichnete den Künstler in einem Schreiben an den

neue „unverbrauchte Themen aus Geschichte, Religion und Mythologie“ der Griechen, Römer und des eigenen Vaterlandes als „*exempla virtutis*“ sammelten und entsprechende Vorschläge publizierten. Im Gegensatz zu La Font de Saint-Yenne, der eher geschichtlichen Sujets den Vorzug gab²⁵³, bevorzugte Caylus Exempel aus der antiken Literatur.²⁵⁴ Dandré-Bardon und der Historiograph der Akademie, Nicolas-Bernard Lépicié, arbeiteten an einer „*Histoire universelle*“, welche die nach ihrer Ansicht für Historien geeigneten Geschichten für den Künstler aufbereiten sollte; von der geplanten Serie erschienen aber nur die ersten drei Bände mit ausführlichen Geschichtsdetails sowie eingehenden Anleitungen zur Darstellung von Themen aus dem Alten Testament. In der künstlerischen Wirklichkeit setzte sich jedoch der Rückgriff auf die griechische und römische Antike durch.²⁵⁵

Schon bald wurden nun die herkömmlichen Historiensujets durch neue, ausgefallener und bisher nicht oder nur sparsam herangezogene Motive aus Bibel, Heiligenleben, Mythologie sowie griechischer und römischer Geschichte, und ab dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts durch Ereignisse aus der französischen Vergangenheit und Gegenwart ergänzt. Die schon vielfach bearbeiteten Themenkreise der Historien wurden zwar weiterhin als malerische Inspiration herangezogen, dabei aber das Augenmerk vermehrt auf innovative, bisher nicht gezeigte Situationen, Handlungen und Aspekte gelegt. Etwa zur selben Zeit wurde das Publikum im Salon, der sich zunehmend zu einem gesellschaftlichen Event entwickelte, zahlreicher und begann auch kunsthistorisch weniger gebildete Kreise zu umfassen.

Das Zusammentreffen dieser beiden Entwicklungen ließ die Erklärung von Bildinhalten als nützlich, sinnvoll, ja geboten erscheinen. Die Künstler stellten sich auf die neuen

Generaldirektor der Königlichen Bauverwaltung als „plus instruit que personne de ce que l’histoire peut fournir de favorable à la peinture“ (FURCY-RAYNAUD 1904/05, Bd. 19, S. 326).

253 LA FONT DE SAINT-YENNE 1754, S. 76–107.

254 KIRCHNER 1990, S. 113f; BÄTSCHMANN 1986, S. 155.

255 KIRCHNER 1990, S. 116. Erst 1762 wurde eine antike, nicht-biblische Vorlage als Wettbewerbsthema für den Prix de Rome vergeben („Der Tod des Sokrates“; OBERREUTER-KRONABEL 1990, S. 98); bis dahin wurden den Kunstschülern nur biblische Stoffe zur Aufgabe gestellt. Darin kann freilich keine grundlegende Neuorientierung der akademischen Historienmalerei erblickt werden, weil die Académie schon seit ihrer Gründung Sujets der klassischen Antike als Thema für Aufnahmestücke vergeben hatte: Herkules, Schindung des Marsyas, Daphne, Argus, Kadmus, Prometheus, Gigantensturz, Ariadne, Proserpina, Niobe, Medea, Tod der Kleopatra, Romulus und Remus, Augustus usw. (z. B. M Bd. 1/155, 225; M Bd. 2/29, 34, 193, 196, 241, 309, 331, 348, 360f, 370; M Bd. 3/23, 303, 360f, 409). Von dieser Übung war die Versammlung der Akademiker erst 1674 mit dem Beschluss abgewichen, in Hinkunft auch biblische Erzählungen für Aufnahmestücke auszuwählen (M Bd. 2/27f). MICHEL 2012, S. 149, sieht den Grund für diese späte Öffnung in der noch unzureichenden Kunstfähigkeit der Aufnahmewerber zur Behandlung so prestigeträchtiger Themen.

Gegebenheiten ein und begannen, dem Redakteur Entwürfe zur schriftlichen Erläuterung ihrer Werke zur Verfügung zu stellen. Die Texte wurden zusehends länger und häufig mit dem geschichtlichen Hintergrund der gemalten Historie angereichert. Dabei taten sich einige Akademiker besonders hervor, die über einen längeren Zeitraum systematisch auf diese Möglichkeit der Inhaltserklärung zurückgriffen. In den ersten Jahren nach Wiederbeginn der Ausstellungstätigkeit waren dies besonders Geschichtsmaler wie Restout oder Collin de Vermont;²⁵⁶ ab Mitte des 18. Jahrhunderts fielen Vien, Claude Joseph Vernet, Lagrenée l'aîné und Lagrenée le jeune, Doyen, Taraval, Durameau, Brenet, Ménageot u. a. m. durch die vielfache Verwendung von Erklärungen und Beschreibungen auf.²⁵⁷ Diese Maler hoben sich von der Menge der etwa 80 Akademiker und 40 Aufnahmekandidaten einerseits durch ein langes Künstlerleben sowie die häufige Beteiligung an Salon-Ausstellungen (z. B. Vien, Lagrenée l'aîné) ab. Andererseits zeichneten sie sich durch ein ausgeprägtes Interesse an neuen Bildmotiven aus, deren bislang wenig bekannter Inhalt allerdings einer entsprechenden Deutung bedurfte. In gewissem Sinn wurden damit Erläuterungen und ihre schon rein optisch Aufmerksamkeit erregende Textlänge im livret zu einer Art Gütesiegel für spannende und Aufsehen erregende Neuheiten im Historienbereich. So lässt sich erklären, dass viele Arbeiten keine Erläuterungen, sondern nur Beschreibungen erhielten, und damit selbst Exponate ausgezeichnet wurden, die eigentlich keiner Erklärung bedurften. Und damit wird verständlich, weshalb gelegentlich sogar Stiche (die doch auf dem Blatt zumeist eine kommentierende Legende aufwiesen), Skulpturen, Porträts oder Genrestücke mit Inhaltsangaben ausgestattet wurden.²⁵⁸ Einen Sonderfall bildeten die Hafenansichten Ver-

²⁵⁶ Restout L 1737, S. 17, L 1739, S. 11, L 1743, Nr. 13, L 1745, Nr. 7, L 1748, Nr. 7–9, L 1755, Nr. 10, L 1767, Nr. 149f; Collin de Vermont L 1737, S. 18, L 1738, Nr. 40, L 1740, Nr. 14, L 1745, Nr. 25, L 1746, Nr. 38, L 1750, Nr. 32, L 1751, Nr. 11ff, L 1753, Nr. 15, L 1755, Nr. 21.

²⁵⁷ Vien L 1753, Nr. 161; L 1763, Nr. 24; L 1765, Nr. 18; L 1767, Nr. 16; L 1773, Nr. 3; L 1775, Nr. 3; L 1781, Nr. 1; L 1783, Nr. 1; L 1785, Nr. 1; L 1787, Nr. 1; L 1791, Nr. 369. Lagrenée L 1757, Nr. 81; L 1763, Nr. 37; L 1765, Nr. 20; L 1767, Nr. 19; L 1769, Nr. 18; L 1771, Nr. 21; L 1773, Nr. 8; L 1775, Nr. 13; L 1777, Nr. 24; L 1779, Nr. 5, 36; L 1775, Nr. 3; L 1781, Nr. 2–5, 34, 36, 39; L 1783, Nr. 15; L 1785, Nr. 9; L 1787, Nr. 5, 13; L 1789, Nr. 3, 9; L 1791, Nr. 17; L Ak 1791, Nr. 8. Doyen L 1759, Nr. 119; L 1761, Nr. 90; L 1763, Nr. 120; L 1773, Nr. 25f; L 1779, Nr. 18; L 1781, Nr. 19; L 1787, Nr. 11; L 1789, Nr. 3. Taraval L 1767, Nr. 144; L 1773, Nr. 104; L 1775, Nr. 78; L 1777, Nr. 78; L 1781, Nr. 48; L 1785, Nr. 18. Durameau L 1767, Nr. 155; L 1775, Nr. 130; L 1777, Nr. 22; L 1779, Nr. 34f; L 1783, Nr. 13. Brenet L 1769, Nr. 122; L 1773, Nr. 103; L 1775, Nr. 28; L 1777, Nr. 18f; L 1779, Nr. 31f; L 1781, Nr. 26–28; L 1783, Nr. 11f; L 1785, Nr. 7; L 1787, Nr. 12; L 1789, Nr. 5; L Ak 1791, Nr. 6. Ménageot L 1777, Nr. 202; L 1779, Nr. 159f; L 1781, Nr. 151; L 1783, Nr. 29f; L 1785, Nr. 19–21; L Ak 1791, Nr. 11.

²⁵⁸ Z. B. L 1738, Nr. 5, 80, 94, 96, 155f; L 1739, S. 11, 21; L 1740, Nr. 18f, 30, 49–51, 54, 93; L 1741, Nr. 22, 37f, 63f, 108–111; L 1742, Nr. 31, 39, 45f, 69–71; L 1745, Nr. 37, 108–110, 135; L 1750,

nets, die von Erläuterungen zu den gewählten Blickwinkeln und Lichtverhältnissen zum Zeitpunkt der Anfertigung der Veduten begleitet waren.²⁵⁹ Im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts gingen die Beschreibungen für diese Gattungen fühlbar zurück und beschränkten sich im Wesentlichen auf die Erläuterung von Allegorien. Die Entscheidung zur schriftlichen Ergänzung einer malerisch ausgedrückten Repräsentation lag also beim Künstler, was einen zusätzlichen Beleg für dessen schon dargelegten Einfluss auf die Katalogredaktion bereit stellt (siehe Kapitel 1.5.).

Ab dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts, „als die seit der Antike bis dahin ununterbrochene Traditionskette zerriß“²⁶⁰, traten vermehrt ausgefallene und vermutlich auch einem durchschnittlich gebildeten Ausstellungsbesucher nicht mehr geläufige Sujets auf. Der Erklärungstext im livret erweiterte den Fundus möglicher Motive und bot den Künstlern die Möglichkeit, noch vor Aufkommen von Bildlegenden in Form von *cartels* im 18. Jahrhundert neue, noch nie gezeigte, selbst erfundene oder dem Theaterschaffen entnommene Historien sowie in Allegorien gekleidete Ideen darstellungsfähig zu machen.²⁶¹ Beispiele dafür offerierte insbesondere der trojanische Krieg mit ungewohnten Blickwinkeln auf die von Homer erzählten Schicksale und Heldentaten der kleinasiatischen und achäischen Heroen. Weitere, ebenfalls häufig bearbeitete Neufindungen behandelten u. a. Sapphos unglückliche Liebe, das tragische Schicksal von Ödipus, Antigone oder Theseus.²⁶² Aus der römischen Antike wurden vielfach die Geschichte Äneas', der Feldzug gegen

Nr. 33f, 36, 119, S. 28; **L 1753**, S. 30f; **L 1755**, Nr. 98–101, 142f, 165; **L 1761**, Nr. 67f, 141; **L 1765**, Nr. 228; **L 1767**, Nr. 164, 227, 235; **L 1771**, Nr. 285, 297; **L 1773**, Nr. 48–50, 54f; usw.

²⁵⁹ **Vernet L 1755**, Nr. 98–101; **L 1757**, Nr. 57–60; **L 1759**, Nr. 65f; **L 1761**, Nr. 67f; **L 1763**, Nr. 89; **L 1765**, Nr. 66. Der Künstler fertigte Ölskizzen nach der Natur an, wie das schon DE PILES im „Cours de peinture par principes“ empfohlen hatte, und verwendete sie im Atelier für die Fertigstellung seiner Gemälde (PENENT 2003, S. 70f); die Angabe der Witterungs- und Lichtverhältnisse zu unterschiedlichen Tageszeiten in einer sich stets verändernden Umwelt sollte die naturgetreue Wiedergabe des Motivs bezeugen.

²⁶⁰ STEINGRÄBER 1985, S. 326.

²⁶¹ MICHEL 2010b, S. 60; MICHEL 2011 (<http://www.college-de-france.fr/site/roland-recht/guestlecturer-2011-02-02-14h30.htm>; 23.9.2017, Minuten 22.10–23.55).

²⁶² Z. B. **Troja: L 1777**, Nr. 202; **L 1781**, Nr. 2, 26; **L 1783**, Nr. 1, 29; **L 1785**, Nr. 1, 62, 106, 110; **L 1789**, Nr. 119; **L 1793**, Nr. 145, 153, 306; **L 1795**, Nr. 217; **L 1798**, Nr. 117, 291; **L 1800**, Nr. 50, 145, 159; **L 1801**, Nr. 28, 215; **L 1804**, Nr. 229f; **L 1808**, Nr. 158, 180, 472; **L 1810**, Nr. 218, 581, 709, 1201; **L 1814**, Nr. 235, 269, 276, 315, 745f; **L 1817**, Nr. 29, 313, 330, 604, 1043; **L 1819**, Nr. 333, 1084; **L 1822**, Nr. 254, 1273. **Sappho: McALLISTER JOHNSON** 1975, Zeilen 140f; **L 1795**, Nr. 1049; **L 1796**, Nr. 645; **L 1801**, Nr. 4, 164, 259bis, 262; **L 1802**, Nr. 717; **L 1806**, Nr. 516, 592; **L 1814**, Nr. 315, 745f.

Ödipus: L 1789, Nr. 118; **L Ak 1791**, Nr. 50; **L 1793**, Nr. 67, 719; **L 1795**, Nr. 344; **L 1796**, Nr. 73f, 202, 234, 301; **L 1798**, Nr. 272, 277, 390; **L 1799**, Nr. 31, 353; **L 1802**, Nr. 280, 745; **L 1804**, Nr. 352, 466; **L 1808**, Nr. 160, 221, 464. **Antigone/Theseus: L 1793**, Nr. 219; **L 1798**, Nr. 335; **L 1802**, Nr. 233, 731; **L 1804**, Nr. 176; **L 1806**, Nr. 386; **L 1810**, Nr. 502, 658, 799; **L 1814**, Nr. 42.

Pyrrhus, die Kriege Roms gegen Karthago, Brutus' Verurteilung seiner Söhne, das Unglück des oströmischen Feldherrn Belisar oder die auf ihre Kinder stolze Mutter der Gracchen erzählt.²⁶³ Neben diesen bislang oft verwendeten, nun aber durch anders gewählte Blickwinkel und Handlungshöhepunkte aus ungewohnter Perspektive präsentierten Themenstellungen entstanden aber auch gänzlich andere, im Salon noch nie gesehene Bildideen. Dazu zählten etwa Metellus' Begnadigung durch Caesar, der heroische Selbstmord des Capuaners Jubelius Taura in den karthagischen Kriegen, Mut und Frömmigkeit des Fabius Dorso bei der Belagerung des Kapitols durch die Gallier, der etruskische König Mezentius (dem sein im Kampf mit Aeneas getöteter Sohn Lausus gebracht wird), Ciceros Auffindung des Grabes von Archimedes, die Verschwiegenheit des Lucius Papirius Praetextatus, die Selbstaufopferung des Marcus Curtius, Cleobulus (einer der 7 Weisen des antiken Griechenlands) bei der Unterweisung seiner Tochter, Merkurs Liebe zur athenischen Königstochter Herse, der Tod Marc Aurels, die Ermordung Domitians, der Tempelfrevel des Ptolemäus Philopator, die Darstellung des osmanischen Mittelmeerkorsaren Barbarossa, oder sogar der Hund der Xantippe.²⁶⁴

Erstaunlich ist dabei, dass nicht alle diese unkonventionellen Bildfindungen eine Erläuterung, ja zuweilen nicht einmal eine Beschreibung erhielten, wie sie unterdessen in den Salon-Katalogen vielen Historien (und selbst Genrestücke und Skulpturen) beigegeben wurden. In den oben angeführten Beispielen fehlte etwa zu den Geschichten des Mezentius (abgesehen vom Quellenhinweis auf Vergils „Äneis“) oder des Cleobulus jegliche Erklärung, obwohl sie angesichts der ausgefallenen Neuartigkeit der Bilderzählung gewiss eine hilfreiche Handreichung für das Publikum gewesen wäre. Die gleiche Feststellung trifft für weitere Ausstellungsstücke zu, wie etwa die von Xenophon übermittelten Berichte von Meidias, der seine Schwiegermutter Minia (Untersatrapin in der kleinasiatischen Troas) ermordete oder von Abradates (Herrscher in Susa) und seiner

263 Z.B. **Äneas**: L 1785, Nr. 22; L 1793, Nr. 80, 306; L 1798, Nr. 86; L 1801, Nr. 702; L 1802, Nr. 120; L 1804, Nr. 130. **Pyrrhus/Karthago**: L 1775, Nr. 107f; L 1783, Nr. 65; L 1789, Nr. 119; L 1791, Nr. 33, 750; L Ak 1791, Nr. 19; L 1793, Nr. 102, 351, 498; L 1798, Nr. 387; L 1804, Nr. 130; L 1808, Nr. 595. **Brutus**: L 1791, Nr. 705; L Ak 1791, Nr. 87; L 1795, Nr. 353; L 1796, Nr. 175. **Belisar**: L 1775, Nr. 130; L 1777, Nr. 189; L Ak 1791, Nr. 243, 282; L 1795, Nr. 225; L 1796, Nr. 370; L 1804, Nr. 431. **Gracchen**: L 1779, Nr. 1; L 1785, Nr. 181; L 1795, Nr. 458; L 1810, Nr. 297.

264 Metellus L 1779, Nr. 31; Jubelius Taura L 1779, Nr. 36; Fabius Dorso L 1781, Nr. 20; Mezentius L 1783, Nr. 180; Cicero/Archimedes L 1787, Nr. 171; Papirius Praetextatus L 1795, Nr. 400; Marcus Curtius L 1799, Nr. 35; Cleobulus L 1801, Nr. 37; Merkur/Herse L 1767, Nr. 26; L 1802, Nr. 59; Marc Aurel L 1806, Nr. 503; Domitian L 1808, Nr. 383; Ptolemäus Philopator L 1817, Nr. 412; Barbarossa L 1822, Nr. 316; Xantippe L 1814, Nr. 375.

vom Perserkönig Cyrus in Ehren gefangen gehaltenen Ehefrau Panthea, oder – aus den Gesängen Ossians – das Schicksal von Gaul und Evirchoma.²⁶⁵ Über die Gründe für diese Ungereimtheiten können nur Mutmaßungen angestellt werden. Während renommierte Akademiker wie Brenet, Lagrenée, Lépicié und andere selten verabsäumten, ihren Historien ausführliche Erläuterungen beizufügen, schienen weniger bekannte Künstler eher bereit, von einer Kommentierung (oder selbst einer Inhaltsangabe) abzusehen.²⁶⁶ Sicher lag aber die Entscheidung zum Verzicht im Ermessen des Autors, der dem Redakteur keinen Formulierungsentwurf für einen Katalogeintrag zur Verfügung stellte. Denkbare Erklärungen dafür sind unterschiedliche Einschätzungen des Künstlers über den Informationsstand des Publikums oder die Überlegung, dass durch diese Unterlassung eine Ablenkung des Betrachters von der unmittelbaren Einwirkung des Gemäldes durch eine längere schriftliche Erklärung verhindert würde; implizit wäre damit zugleich die Qualität des Kunstwerks als allein aus sich selbst heraus „lesbar“ betont worden. Vielleicht aber hielt der Autor lediglich den für die Formulierung eines passenden, ausführlicheren Kommentars notwendigen Aufwand für entbehrlich, oder hatte lediglich – noch banaler – den Zeitpunkt für die rechtzeitige Abgabe einer Erklärung zur Aufnahme in das livret versäumt.

Die thematische Verschiebung der Bildinhalte und der Stimmungswandel des zeitgenössischen Kunstgeschmacks ab der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts weg vom Interesse an althergebrachten Erzählstoffen hin zu neuen Motiven war auch eine Reaktion auf Veränderungen in der Käuferschicht. Herrscher und Hof von Versailles traten als Auftraggeber für Geschichtsgemälde immer mehr zurück, und die Aristokratie bevorzugte für ihre neu entstehenden Stadtpalais kleindimensionierte, dekorative Bilder sowie Familienporträts.²⁶⁷ Zur selben Zeit entstand ein zunehmend wohlhabenderes, selbstbewusstes und mit Besitz- und Bildungsanspruch ausgestattetes Bürgertum, das sich für Kunst und Freizeit zu interessieren begann und Genre-Motive bevorzugte. Die im Historienfach tätigen Künstler waren also gezwungen, sich nach einer neuer Klientel umzusehen. Hier bot der Salon als institutionalisierte Begegnungsebene zwischen

²⁶⁵ L 1817, Nr. 488, 491f, 1045.

²⁶⁶ Z.B. L 1793, Nr. 792; L 1795, Nr. 262, 384; L 1796, Nr. 11f, 317; L 1800, Nr. 321; L 1801, Nr. 37; L 1802, Nr. 917; L 1810, Nr. 366; L 1814, Nr. 109; L 1819, Nr. 139.

²⁶⁷ CROW 1985, S. 11, 72. Die Sammler zogen Porträts und Genreszenen für ihre Kabinette vor, sodass die Akademie sich bereits 1727 gezwungen gesehen hatte, einen Wettbewerb zur Wiederbelebung des Interesses an Historienbildern zu veranstalten (GAETHGENS 1996, S. 40).

Künstler, Kunst und Gesellschaft ein ideales Forum zur systematischen Erschließung eines neuen Absatzmarktes. Die als Leistungsschau der französischen Kunst begonnene Ausstellungsserie entwickelte sich nebenher zu einer auf die wechselnden Vorlieben des Publikums abzielenden Verkaufsmesse, die von den teilnehmenden Akademikern zunehmend zur markt- und werbemäßigen Präsentation ihrer Erzeugnisse sowie zur persönlichen Selbstdarstellung mit zahlreichen, nicht immer künstlerisch hochwertigen und dem Qualitätsanspruch der königlichen Kunststiftung entsprechenden Exponaten genutzt wurde. Über Drängen des Generaldirektors für die königlichen Bauten, de Tourn-ehem, wurde daher 1748 eine Jury eingerichtet, die über die Zulassung von Bildern zur Ausstellung entscheiden sollte.²⁶⁸ Der neue Kundenkreis verfügte allerdings nicht über die hohe Kennerschaft des „gentil homme“. Die neumodischen Themen der Historien-gemälde waren manchen Salonbesuchern unbekannt – sie zählten zu diesem Zeitpunkt nicht mehr zum allgemeinen Bildungskanon. Angesichts des Widerspruchs zwischen der zum Bildverständnis erforderlichen Sachkenntnis und dem realen Wissensstand der kunstbeflissenen Schaulustigen erhob sich daher die Notwendigkeit, das abgebildete Geschehen und die handelnden Personen von bisher nicht präsentierten neuen Sujets zu erläutern.²⁶⁹ Deshalb empfahl Dandré-Bardon, wie schon vor ihm Du Bos oder La Font de Saint-Yenne, solche Bilder durch einen Text zu erläutern.²⁷⁰

Die Veränderungen der Themenwahl wirkten sich auch auf das quantitative Verhältnis zwischen säkularen und sakralen Bildgegenständen aus. Bis zum Ende der 1770er-Jahre wiesen die livrets ein weitgehend ausgewogenes Verhältnis zwischen mythologischen und historischen Bildthemen einerseits und religiösen Sujets – Altes und Neues Testa-ment sowie Heiligenbilder – andererseits auf. Gegen Ende des Jahrhunderts verschob sich unter dem Einfluss der Aufklärung und antiklerikaler Revolutionsideologien die zahlenmäßige Relation hin zu einem deutlichen Übergewicht der profanen Motive²⁷¹, die dann auch Themen der nationalen Vergangenheit sowie des 1789 erfolgten revoluti-onären Umsturzes umfassten; diese Entwicklung bewirkte bis zu den ersten Dezennien

268 GUIFFREY 1873, S. 6f; M Bd. 6/108f.

269 VAN DE SANDT 1986, S. 43.

270 „Il est des sujets peu connus, équivoques par eux-mêmes, dont l'exposition la plus juste [...] porte un caractere énigmatique, une sorte d'obscurité. Le seul moyen de les rendre intelligibles est de les accompagner d'une inscription qui en explique le sens“ (DANDRÉ-BARDON 1755, S. 94; vgl. auch KIRCHNER 1990, S. 113).

271 CONISBEE 1981, S. 108.

des 19. Jahrhunderts die weitgehende Verdrängung sakraler Bildformulare aus dem Salon. Im weltlichen Themenbereich kam es ab Mitte der 1760er-Jahre zunächst zu einer Rückbesinnung auf die ruhmreiche nationale Vergangenheit;²⁷² Sujets aus der französischen Geschichte mit Episoden aus dem Leben französischer Herrscher hielten Einzug in die Malerei, wobei oft auf deren Großmut und Munifizienz verwiesen wurde.²⁷³ Bald folgten weitere Themen aus der französischen Geschichte, die sich auf Standardwerke der Geschichtsschreibung sowie zeitgenössische Memoiren und historische Romane beriefen.²⁷⁴ Dem Wunsch des Publikums nach Historien aus der glorreichen Nationalgeschichte verlieh u. a. eine Salonbesprechung aus 1777 Ausdruck.²⁷⁵

Zusehends fanden daneben die Berichte antiker Autoren ihren Platz als zitierte Vorlagen für Geschichtsbilder – zu Beginn vornehmlich römische Dichter wie Ovid, Vergil oder Horaz, ab der Jahrhundertmitte vermehrt auch Homer sowie griechische Dramatiker und Geschichtsschreiber. Bei Sakralbildern wurde nur mehr selten auf die Bibel oder die Apostelgeschichte Bezug genommen. Dabei fällt zu Anfang der 1770er-Jahre die ungewöhnliche Häufung von Gemälden mit Episoden aus dem Leben des Hl. Ludwig IX. (1214–1290) auf. Die große Anzahl der 1773 im Salon gezeigten Bilder mit Szenen aus seinem Leben entsprang einem öffentlichen Auftrag für die Königliche Kapelle in der École militaire; sie wurden von verschiedenen Akademikern gemalt, weshalb eine nicht nur bewundernde Kritik die für eine einheitliche Kirchenausstattung zu unterschiedliche Wiedergabe von Größe, Aussehen und Bekleidung des Königs bemängelte.²⁷⁶ Der Grund für die Themenwahl dürfte nicht nur in der Suche nach unverbrauchten Bildmotiven gelegen haben, sondern auch in der Bedachtnahme auf die herannahende 500. Wiederkehr des Todesjahres und auf das Gedenken an die 1297 erfolgte Heiligsprechung des Kapetingers, an dessen Namensfest am 25. August jeweils die Akademie-Ausstellungen stattfanden.

272 Aber noch 1779 bedauert ein Rezensent der Salon-Ausstellung, dass sich von 10 für den König bestellten Historien nur zwei mit Geschehnissen aus der nationalen Geschichte befassten (A.L. 1779, Bd. 7, S. 37f).

273 z. B. **L 1767**, Nr. 67; **L 1771**, Nr. 64f, S. 58; **L 1781**, Nr. 201; **L 1783**, Nr. 51, 86.

274 BÄTSCHMANN 1986, S. 157, wertet Benjamin Wests Gemälde „Tod des Generals Wolfe“ von 1771 als Ausgangspunkt für diese Verbindung von Historienbild und zeitgenössischem Ereignis in Frankreich, ohne aber – abgesehen von der zeitlichen Abfolge – einen nachvollziehbaren Beleg für einen tatsächlichen Kulturtransfer von London nach Paris zu geben.

275 „Il nous faut du national [sic!] sans doute. Notre histoire fournit une foule de beaux faits à peindre sur le compte de nos Rois & de nos grands hommes. Si l'on veut en peindre un se préparant au combat, qu'on représente Philippe Auguste, avant la bataille de Bovines, déposant sa couronne sur un Autel [...] Nos Héros fourniroient des traits aussi beaux; mais je voudrais des inscriptions au bas des Tableaux comme des Estampes: sans cela, pour l'ordinaire, ce sont des énigmes dont tout le monde n'est pas à même de deviner le mot“ (C.D. 178, S. 13f).

276 A.L. 1773, S. 101–110; C. D. 152, S. 6–8.

Mit dem Revolutionsjahr 1791 kam der religiös konnotierte Rückbezug auf den heiligen König zwar zum Erliegen, wurde aber nach der Jahrhundertwende erneut zu einem beliebten Zitat aus dem kollektiven Gedächtnis der „grande nation“.²⁷⁷ Im Rückgriff auf das nationale Erbe wurde auch St. Denis, Märtyrer, erster Bischof von Paris und französischer Nationalheiliger, wiederholt als Vorlage gewählt.²⁷⁸

Der Rekurs auf die glanzvolle Vergangenheit umfasste auch andere französische Herrscher – vor allem Heinrich IV. und seinen Gefolgsmann, den Duc de Sully²⁷⁹, Franz I. und seinen getreuen Paladin Bayard („le Chevalier sans peur et sans reproche“)²⁸⁰, aber ebenso seinen Sohn Heinrich II., den bourbonischen Ludwig XIII. den Gerechten, oder dessen Nachfolger auf dem Thron Ludwig XIV.²⁸¹ Selbst Karl d. Große wurde in die Ahnenreihe der gallischen Vorfahren einbezogen; gerne wurde dabei die Anekdote von seiner Tochter Emma erzählt, die ihren Geliebten Eginard heimlich aus ihrem Gemach trägt.²⁸² Die Auswahl der geschichtlichen Rückgriffe war zum Teil von aktuellen Ereignissen beeinflusst: Die wiederholte Darstellung der Belagerung von Calais²⁸³, die Rettung Frankreichs durch Jeanne d’Arc²⁸⁴ und die siegreichen Schlachten des Connétable Du Guesclin²⁸⁵ im 100jährigen Krieg gegen die Engländer stellten einen indirekten, für

²⁷⁷ L 1747, Nr. 86; L 1773, Nr. 1, 3, 8, 23, 25, 104, 145, 162; L 1775, Nr. 3; L 1779, Nr. 23; L 1785, Nr. 8; L 1787, Nr. 177f; L 1789, Nr. 155; L 1791, Nr. 15, 46, 637; L Ak 1791, Nr. 167; L 1808, Nr. 495; L 1810, Nr. 459, 825f; L 1812, Nr. 541; L 1814, Nr. 39, 587, 786, 936; L 1817, Nr. 116, 219, 366, 575, 659, 673, 691; L 1819, Nr. 165, 197, 993, 1101; L 1822, Nr. 546, 559, 657, 1131, 1171, 1312.

²⁷⁸ L 1763, Nr. 151; L 1767, Nr. 15; L 1771, Nr. 29.

²⁷⁹ Heinrich IV. L 1753, Nr. 98; L 1777, Nr. 140, 156; L 1779, Nr. 138, 168; L 1781, Nr. 203; L 1783, Nr. 150, 162, 173; L 1785, Nr. 13; L 1789, Nr. 159; L 1791, Nr. 435; L 1804, Nr. 450; L 1806, Nr. 180, 235, 314, 429; L 1808, Nr. 111, 425; L 1810, Nr. 41f, 480, 679, 1200; L 1814, Nr. 9, 161, 490, 587, 589, 602, 607, 643, 694, 849, 924, 1405; L 1817, Nr. 293, 372, 549, 593, 643, 663, 739; L 1819, Nr. 11, 99, 407bis, 462, 878, 9897, 1102, 1674; L 1822, Nr. 5, 75, 407, 558, 851, 1132.

Sully L 1777, Nr. 229; L 1785, Nr. 69; L 1787, Nr. 23; L 1789, Nr. 184; L 1801, Nr. 446; L 1814, Nr. 520, 1404; L 1822, Nr. 693. In einem Beitrag aus 2010 beleuchtete Aurore CHÉRY die Gründe für die große Popularität Heinrich IV., und erinnerte an Voltaires „Henriade“, die zahlreichen Theaterstücke über den Herrscher, und Ludwig XVI. ideologisches Interesse an seiner bezugnehmenden Identifizierung mit dem „roi bienfaisant“ (<https://cercv.revues.org/10466#tocto1n3>; 4.7.2017).

²⁸⁰ Franz I. L 1791, Nr. 389; L 1804, Nr. 377; L 1808, Nr. 19; L 1810, Nr. 566; L 1814, Nr. 476, 608, 629; L 1817, Nr. 35, 132, 247, 274, 591; L 1819, Nr. 159, 334, 461; L 1822, Nr. 108, 565, 1132f.

Bayard L 1777, Nr. 22; L 1781, Nr. 108; L 1783, Nr. 11f; L 1787, Nr. 237; L 1808, Nr. 196; L 1814, Nr. 370; L 1817, Nr. 132, 642; L 1819, Nr. 1009; L 1822, Nr. 100, 854.

²⁸¹ Ludwig XIII. L 1747, Nr. 79; L 1765, Nr. 21; L 1783, Nr. 179. Heinrich II. L 1789, Nr. 5; L 1806, Nr. 193; L 1814, Nr. 159. Ludwig XIV. L 1806, Nr. 334, 430f, 515; L 1814, Nr. 411, 699; L 1817, Nr. 879, 949; L 1819, Nr. 879, 949; L 1822, Nr. 408.

²⁸² L 1796, Nr. 259; L 1804, Nr. 78, 468; L 1814, Nr. 887.

²⁸³ L 1777, Nr. 205; L 1779, Nr. 161; L 1791, Nr. 518; L 1793, Nr. 89/S. 68; L 1819, Nr. 1023.

²⁸⁴ L 1802, Nr. 426; L 1808, Nr. 337, 369; L 1810, Nr. 133; L 1817, Nr. 484; L 1819, Nr. 61, 845, 944; L 1822, Nr. 498.

²⁸⁵ L 1777, Nr. 18; L 1789, Nr. 255; L 1799, Nr. 423; L 1806, Nr. 509; L 1810, Nr. 439; L 1819, Nr. 699.

das zeitgenössische Publikum aber leicht zu durchschauenden Bezug zum siebenjährigen Krieg mit dem Inselkönigreich um die Vorherrschaft in Nordamerika (1754–1763) und zu den napoleonischen Kriegen her, in denen London auf der Seite der Gegner Bonapartes stand. Die Darstellung Karls V. als Tyrann, der die Völker der amerikanischen Kolonien unterdrückte (L 1793, Nr. 487), bot eine willkommene Gelegenheit zur Abrechnung mit dem österreichischen Widersacher. Während die diesseitigen, nicht-kirchlichen Bildfindungen einen beachtlichen inhaltlichen Aufschwung erfuhren, entstanden im sakralen Bereich kaum nennenswerte Neuschöpfungen: Zu den wenigen Ausnahmen zählten im Salon etwa das Martyrium des Eleazar, die Geburt Samsons, die Geschichte von Booz und Ruth, oder David vor Saul.²⁸⁶

Den Anstoß zu einer weiteren Wende bei der Selektion moderner Historienthemen löste der politische Umsturz des Jahres 1789 aus: Die französische Revolution wirkte sich auf das Kunstgeschehen nicht nur durch den Wegfall von Teilen einer kaufkräftigen und kunstinteressierten Bevölkerungsschicht aus Adel und Großbürgertum aus. Die Verwerfungen in der privaten Käuferschicht und der schon gegen Mitte des Jahrhunderts spürbare Stimmungswandel im Geschmack des Publikums dämpften das bereits in den vorangegangenen Jahrzehnten gesunkene Interesse an der „grande manière“ und dem „genre noble“. Zur Belebung dieser höchsten Gattung der Malerei hatte bereits 1727 der Duc d’Antin als Generaldirektor der Königlichen Baudirektion 12 Historienbilder aus der Hand bedeutender Künstler bestellt und im Louvre ausstellen lassen. 20 Jahre später orderte sein Nachfolger Lenormant de Tournehem im Auftrag des Königs 11 im Salon vorgestellte Historiengemälde.²⁸⁷ Aber auch eine neuerliche Initiative seines Sukzessors zur Beauftragung von 4 Historien mit guten Taten der römischen Imperatoren für die königliche Residenz in Choisy blieb 1765 ohne weitere Folgen für einen bleibenden Aufschwung der Gattung.²⁸⁸ Eine Salonkritik aus 1775 forderte daher den Adel auf, sich im eigenen Interesse der kommemorativen Überlieferung seiner herausragenden Dienst-

286 L 1789, Nr. 67; L Ak 1791, Nr. 191; L 1793, Nr. 88; L 1808, Nr. 125; L 1810, Nr. 28.

287 L 1747, Nr. 1–11; MdF 1747: 10/122–124; FURCY-RAYNAUD 1906, Bd. 22, S. 333.

288 CROW 1985, S. 12f, 79f, 154. Denn noch 1787 klagte der Salon-Berichterstatter im „Journal encyclopédique“: „L’observation la plus générale qu’on entend faire, c’est qu’il y a trop de portraits [...] L’histoire est nécessairement d’un haut prix: il y a trop peu de personnes en état de la juger; les dorures, les glaces, les fenêtres nombreuses de nos appartemens, y laissent trop peu de vuide [sic!] à occuper: les excès du jeu & les bizarreries d’un luxe peu raisonné enlèvent impérieusement le superflu des fortunes, & de là l’abandon qu’on a fait en général des tableaux d’histoire. À peine en verroit-on, si le vrai protecteur des arts, si le roi ne se faisoit pas un devoir d’en demander chaque année un certain nombre à son académie“ (C.D. 1360, S. 160f).

leistungen für den Staat vermittelt der Historienmalerei einzusetzen; im Gegensatz dazu wären neureiche Parvenus eher an der Verschleierung ihrer niederen Herkunft und an lasziven oder nur phantasievollen Bildern und Landschaften anstelle von herausragenden Taten interessiert.²⁸⁹ Der Comte d'Angiviller, Generaldirektor der Königlichen Bauten, hatte sich deshalb dafür eingesetzt, dass der Monarch ab 1774 jährlich vier bis fünf Aufträge für Historienbilder vergebe, insbesondere an Akademiker, die sich besonders mit hervorragenden Begebenheiten aus der französischen Geschichte befassen sollten.²⁹⁰ Im Salon des Jahres 1777 zeigte er 10 für den König bestellte Gemälde²⁹¹, 1785 wurden 12 Historien nach Begebenheiten aus der griechischen oder römischen Antike und der französischen Nationalgeschichte für den Salon 1787 bestellt²⁹², 1789 waren es erneut 12 Geschichtsbilder.²⁹³ Dennoch ging die Anzahl der zwischen 1793 und 1802 im Salon gezeigten Historiengemälde, verstärkt durch das vorübergehend auf jährliche Ausstellungen umgestellte und damit für die Anfertigung stets neuer, arbeitsaufwändiger Geschichtsdarstellungen zu kurze Zeitintervall²⁹⁴, merklich zurück. Unter den 1042 mit Nummern versehenen Werken im Ausstellungsführer des Jahres 1793 fanden sich nur etwa 110 gemalte oder gezeichnete Historien.²⁹⁵ Zur Stützung der sinkenden Nachfrage schrieb das nationale Comité de salut publique am 24. April 1794 einen Wettbewerb zum Thema der glorreichsten Epochen der französischen Revolution aus.²⁹⁶ Mit derselben Zielsetzung enthielt das Vorwort zum livret 1795 einen Appell an die Künstler, sich nach den Verfolgungen durch Vandalismus, Terror sowie einer ungerechten und gehässigen Kritik wieder an den Ausstellungen zu beteiligen, für welche „die Nation ihnen (Anm.: den Künstlern) ihre Pforten öffne, sie unter ihre Ägide nehme, würdige

289 L'Art de voyager loin sans sortir d'une chambre. Lettre à Mademoiselle de *** sur les tableaux exposés au Sallon de L'Académie royale de peinture et sculpture, o. O. 1775.

290 DÉZALLIER D'ARGENVILLE 1781, S. XVIII.

291 VAN DE SANDT 1986, S. 44.

292 GUIFFREY 1873, S. 87–89.

293 LEGRAND 1995, S. 240. Die Aufzählung dieser Auftragswerke mit Titel, Autor und Anschaffungskosten findet sich bei GUIFFREY 1973, S. 104–113.

294 Vgl. die diesbezüglichen Anmerkungen in einem Brief D'Angivillers vom 16. Mai 1777 (GUIFFREY 1873, S. 35), und bei LA FONT DE SAINT-YENNE in „Lettre de l'auteur des réflexions sur la peinture, et de l'examen des ouvrages exposés au Louvre en 1746“, S. 20.

295 VAN DE SANDT 1986, S. 46, FN 26, nennt 1462 ausgestellte Werke, erklärt aber die Zählmethode nicht (z. B. wie die häufigen Mehrfachnennungen unter einer Zahl gewertet wurden). Die ungefähren Zahlenverhältnisse zwischen der Gesamtzahl ausgestellter Exponate und darunter befindlichen Historiengemälden in den folgenden Salons lauten etwa: **L Ak 1791** 321: 50; **L 1795** 735:65; **L 1796** 638: 57; **L 1798** 536: 49; **L 1799** 483: 36; **L 1800** 537: 37; **L1801** 486:44; **L1802** 515: 60. Historienbilder machten also nur etwa 10% der Ausstellungsstücke aus.

296 HEIM 1989, S. 29.

und tröste“.²⁹⁷ Und im livret des folgenden Jahres lud der für die schönen Künste zuständige Innenminister die Künstler erneut ein, der Nachwelt die ruhmreichen Taten der Nation zu übermitteln;²⁹⁸ noch in der Einleitung zum Katalog aus 1799 appellierte er an das Gefühl der Künstler für ihre eigene Würde und ihre Dankesschuld gegenüber der Regierung.²⁹⁹ In Befolgung dieser Einladung widmeten sich die Maler verstärkt der Präsentation revolutionärer Themen. Ereignisbilder (Werner Hager) mit Begebenheiten aus der Realgeschichte, Schlachtenszenen und Propaganda-Historien zur Glorifizierung der napoleonischen Ruhmestaten waren nun mehr gefragt als antike Themen; sie beherrschten und belebten den Salon.³⁰⁰ Ab 1804 nahm mit tatkräftiger Unterstützung durch öffentliche Aufträge und nach Wiederherstellung der zweijährigen Abfolge der Expositionen die Menge der Historienbilder wieder zu.

Mit dem Siegeszug der Revolution trat im Gegensatz zu den bisher gewohnten Stoffen aus Mythologie und Antike sowie den unterdessen hinzugekommenen Themen aus früheren Epochen der französischen Geschichte ein gänzlich neuer und zeitaktueller Themenkreis ins Blickfeld der Künstler. Ihre Arbeiten sollten nun die politischen Errungenschaften der Revolution feiern und sie propagandistisch im Land und über seine Grenzen hinaus verbreiten. Gegenstand der Kunstwerke wurden die Verherrlichung des neuen Frankreichs, die Erfolge und Ideale der Revolution wie Freiheit, Gleichheit, die Herrschaft der Vernunft, Patriotismus und Selbstaufopferung für das Vaterland.³⁰¹ Ruhmreiche Schlachten, Belagerungen und militärische Triumphe wurden gefeiert und

297 Trotzdem ging in diesem Jahr die Anzahl der teilnehmenden Künstler (242) und ihrer eingereichten Werke (735 Nummern) zurück – KOCH 1967, S. 161, zählt bei Einberechnung von unter einer Nummer zusammengezogenen Arbeiten 907 Exponate. Die Begeisterung, sich in einer Flut von unbekannten und unbegabten Amateuren den Kommentaren eines kritischen, häufig sachunkundigen Publikums zu stellen, war enden wollend. Bereits ein halbes Jahrhundert zuvor hatte ein Salonkritiker Verständnis geäußert, dass arrivierte Künstler die Ausstellung nicht benötigten und ihren Ruf nicht den zahlreichen „gedruckten Flugschriften“ mit „willkürlichen, bizarren und lächerlichen Meinungen eines unbedarften, ignoranten und ignorierten Tribunals“ aussetzen wollten (C.D. 1245, S. 593f; ebenso C.D. 76, S. 7, und MdF 1757:10.2/182–184).

298 „La Liberté vous invite à retracer ses triomphes. Transmettez à la postérité les actions qui doivent honorer votre pays. Quel artiste français ne sent pas le besoin de célébrer la grandeur et l'énergie que la nation a déployées, la puissance avec laquelle elle a commandé aux événements, et créé ses destinées? Les sujets que vous prenez dans l'histoire des peuples anciens se sont multipliés autour de vous. Ayez un orgueil, un caractère national; peignez notre héroïsme, et que les générations qui vous succéderont ne puissent point vous reprocher de n'avoir pas paru Français dans l'époque la plus remarquable de notre histoire“ (L 1796, S. 7f).

299 L 1799, S. 5f.

300 VAN DE SANDT 1986, S. 46f.

301 L 1793, Nr. 35, 103, 328, 592, 631, 726, 736; L 1795, Nr. 59, 241f, 303; L 1798, Nr. 403, 415; L 1802, Nr. 258f; L 1808, Nr. 52; L 1810, Nr. 226.

in den livrets mit zum Teil ausführlichen militärischen Lageschilderungen versehen.³⁰² Revolution, Freiheit, Hingabe an das Vaterland oder Napoleon und seine Familie wurden nicht selten in Form von Allegorien gefeiert und zu ihrer Deutung mit unterschiedlich ausführlichen Erklärungen ausgestattet.³⁰³ Porträts von Helden und Märtyrern der Revolution wie Robespierre, LePeletier, Beaurepaire, von Abgeordneten der Nationalversammlung, Gesellschaftstheoretikern, philosophischen Vordenkern und Wegbereitern der neuen Freiheit wie Voltaire, Montaigne und Rousseau³⁰⁴, revolutionäre Ereignisse und Gedenkstätten (Tuileriensturm, Erstürmung der Bastille, Ballhauschwur, Convention usw.) ergänzten den revolutionären Motivenschatz.³⁰⁵ Auch traditionelle Sujets wurden zur Versinnbildlichung progressiver Tugenden und epochaler Triumphe herangezogen: David³⁰⁶ und seine Schüler wählten antike Stoffe mit Beispielen von Heroismus und Patriotismus als Metapher für die revolutionäre Gegenwartssituation.³⁰⁷ Frivole Genre-Stücke fanden zwar weiterhin ihr Publikum, wurden aber von den prüden Freiheitskämpfern weniger gerne gesehen.³⁰⁸ Unter den von nationalem Pathos getragenen Darstellungen nahmen in der Periode des Direktoriums und des ersten Kaiserreichs die zahlreichen, agitatorisch dem Personenkult dienenden Darstellungen Bonapartes und seiner Erfolge, Tapferkeit, Wohltätigkeit und Fürsorge für seine Soldaten, aber auch seines Großmuts gegenüber besiegten Feinden breiten Raum ein.³⁰⁹ Ab der Kaiserkrö-

302 Z.B. **L 1789**, Nr. 69; **L 1791**, Nr. 132f, 183, 219; **L 1793**, Nr. 646; **L 1798**, Nr. 266; **L 1799**, Nr. 56, 206; **L 1800**, Nr. 16f, 64, 247, 274, 314, 350; **L 1801**, Nr. 74, 94, 121, 227, 258, 334f, 710bis; **L 1802**, Nr. 95, 111, 182, 267–269, 700; **L 1804**, Nr. 10, 228, 298–300, 516; **L 1806**, Nr. 111–113, 117, 241, 252, 338, 496; **L 1808**, Nr. 28, 138, 272, 300, 382; **L 1810**, Nr. 138, 249, 369, 408, 495, 571, 578, 754; **L 1812**, Nr. 391, 659, 803.

303 Z.B. **L 1793**, Nr. 280, 457f, 836; **L 1795**, Nr. 383; **L 1799**, Nr. 156, 235; **L 1800**, Nr. 42, 63; **L 1801**, Nr. 49, 280; **L 1806**, Nr. 551; **L 1808**, Nr. 430; **L 1810**, Nr. 137, 324, 408; **L 1814**, Nr. 579.

304 **L 1789**, Nr. 111; **L 1791**, Nr. 161; **L 1793**, Nr. 107f, 122, 135, 270, 337, 599, 649, 795f, 815; **L 1795**, Nr. 59, 162, 282, 286f, 309, 347, 460–463; **L 1808**, Nr. 142f.

305 Z.B. **L 1789**, Nr. 6, 99; **L 1793**, Nr. 159, 341, 423–425, 436, 541, 595, 646; **L 1795**, Nr. 227, 349, 484.

306 Jacques-Louis David war der maßgeblichste Vertreter der wegen ihrer Rückbesinnung auf vorbildliche antike Tugenden und aufklärerische Maximen wie Patriotismus, Heldentum, Ordnung und Rationalität als neoklassizistisch bezeichneten Stilrichtung. Seine vor allem der griechischen und römischen Geschichte entnommenen Bildthemen verbanden die klassische Tradition des 17. Jahrhunderts mit dem Gedankengut der Revolution (BENOIT 1897/1975, S. 144; WATSON 2004, S. 22).

307 HEIM 1989, S. 33; WENZEL 1979, S. 195.

308 Louis-Léopold Boilly, ein Maler galanter Gesellschaftsstücke, wurde bei der Société populaire et républicaine des Arts wegen seiner als unmoralisch betrachteten Stiche angeklagt. Der Künstler verteidigte sich mit dem Argument, dass die Titel unter den Stichen nicht von ihm stammten, und konnte durch den Vorweis eilig angefertigter Bildentwürfe mit revolutionären Sujets wie „Der Triumph Marats“ und das Versprechen zur Besserung seinen Hals aus der Schlinge ziehen (HARRISSE 1898, S. 13–15).

309 U.a. **L 1793**, Nr. 599, 514, 595, 541; **L 1802**, Nr. 907, 912f; **L 1804**, Nr. 77, 208, 224, 245, 375, 516; **L 1806**, Nr. 131, 437f; **L 1808**, Nr. 150, 203, 236, 276, 332; **L 1810**, Nr. 128, 195, 275, 339, 659; **L 1812**, Nr. 219, 309, 394, 645, 715, 877, 958.

nung im Jahre 1804 verstärkte sich neben der propagandistischen Selbstinszenierung Napoleons in imperialen Porträts und hagiographischen Huldigungen auf sein Wirken auch der Rekurs auf die ruhmreiche französische Vergangenheit und das bourbonische Herrscherhaus.³¹⁰ Der Anschein einer bruchlosen Fortführung der französischen Herrschaftslinie sollte die Thronusurpation Napoleons legitimieren; mit dem Untergang des politisch-militärischen Sterns des Korsen verschwanden jedoch in einer bespiellosen *damnatio memoriae* ab 1814 schlagartig alle bildnerischen Bezugnahmen auf seine Person aus dem Salon. Aus demselben Grund erweiterten und verstärkten die 1815 an die Macht zurückgekehrten Bourbonen zur Festigung ihres wiedergewonnenen Thrones die bildnerische Erinnerung an weitere bedeutende Vorfahren wie Ludwig VI., Ludwig VIII., Ludwig XII., Ludwig XVI. und seine Gattin Marie-Antoinette, Heinrich III. und Karl VI. Allegorien spielten gleichnishaft auf den nach Frankreich zurückgekehrten Frieden, dynastische Heiraten und Erbfolgehoffnungen an.³¹¹

Die neue bürgerliche Käuferschicht von zu Wohlstand gekommenen Kaufleuten, Industriellen, Militärs und Politikern hatte allerdings weniger Interesse an großen, repräsentativen Bildern mit der Darstellung heldenhafter Taten; das großstädtische, mit dem Beginn der industriellen Revolution konfrontierte Publikum wollte vielmehr kleinere, leicht verständliche und als Wohnungsdekor geeignete Kunstwerke³¹² mit pittoresken Landschaften, die seine Natursehnsucht befriedigten³¹³, und die Wiedergabe von berührenden, moralisch erbaulichen, vermehrt auch Kinderszenen einbeziehenden Alltagsschilderungen.³¹⁴ Die großen, dramatischen Sujets traten in den Hintergrund, und die Künstler wählten vermehrt stimmungsgeladene, weniger handlungsorientierte Stoffe. Kirchner spricht von „höherer“ und „niederer“ Kunst, die weiterhin nebeneinander einher liefen.³¹⁵ Unter den Geschichtsbildern im Salon machte sich eine Zunahme erotisch angehauchter Darstellungen bemerk-

310 Z. B. **L 1806**, Nr. 180, 193, 235, 334, 362, 429; **L 1808**, Nr. 11, 19, 111, 196, 369, 425, 495.

311 Z. B. **L 1817**, Nr. 34, 136, 551.

312 POMARÈDE 1994, S. 87; MICHEL 2012, S. 317.

313 Nicht zuletzt deshalb verlangte die Compagnie ab 1774 von Landschaftsmalern als Rezeptionsstück eine Ansicht der Umgebung von Paris, wie Pierre, Erster Maler des Königs, dem königlichen Baudirektor d'Angiviller in einem Schreiben mitteilte; angesichts der Schönheit dieser Landschaft sprach sich Pierre für Studien in und nach der Natur sowie gegen im Atelier komponierte Ideallandschaften aus (FURCY-RAYNAUD 1906, Bd. 21, S. 25f, 28).

314 Die Vorliebe für kleinere Formate und Themen war nicht auf das Bürgertum beschränkt: DE PILES beklagte bereits im 17. Jahrhundert das Unverständnis des nur an der dekorativmalerischen Ausschmückung seiner Residenzen interessierten französischen Adels gegenüber den Gemälden großer Meister und hob als nachahmenswertes Gegenbeispiel Ludwig XIV. und seine großzügige Kunstförderung durch die von ihm gegründete Académie hervor (DE PILES 1668, S. 61f).

315 KIRCHNER 1991, S. 164–169, 172–174.

bar, die sich vor allem mit Amor, der Liebesgöttin Venus, mit Psyche und Personifikationen der Liebe in unterschiedlichen Zusammenhängen sowie mit bacchantischen und Schäferszenen befassten. Traditionelle Erzählstoffe der Historienmalerei wurden nun in galante Genre-Darstellungen gekleidet.³¹⁶ Bisweilen wurden diese sinnlich-reizvollen Themen zu freizügig ausgeführt, was kritische Reaktionen hervorgerufen haben dürfte; so erklärt sich die Aufforderung des Académie-Protectors, das für die Prüfung der Zulassung von Exponenten zum Salon bestellte Auswahlkomitee möge hinsichtlich der Beurteilung der Ausstellungswerke strenger vorgehen.³¹⁷ Die definitiven Trennlinien zwischen Genre und Historienmalerei begannen allmählich zu verschwimmen und nach Thema, Gestaltung und Komposition durchlässig zu werden. Einen nicht unwesentlichen Beitrag zu dieser Entwicklung leistete Diderot, der Bilder – von Greuze oder Joseph Vernet – auf dieselbe künstlerische und vor allem sittliche Ebene wie Historiengemälde stellte: In seiner Salonkritik von 1763 erblickte der Enzyklopädist in der moralisch bewegenden Schilderung bürgerlicher Szenen ähnliche Qualitäten wie in den der Stände-Klausel verpflichteten Geschichtsbildern.³¹⁸ Genremalerei wie Historienmalerei stünden vor denselben Herausforderungen; sie erforderten Geist, Einbildungskraft, die Kenntnis von Perspektive, Farben, Ausdruck und Leidenschaften, Komposition usw.³¹⁹ Als kunsttheoretische Begründung für die Aufweichung der thematischen und gestalterischen Grenzen zwischen den Gattungen und die angestrebte Nobilitierung bürgerlich-alltäglicher Themen diene vor allem die Einbeziehung von Figuren in die Komposition, weil ihr Ausdruck, die Leidenschaftsdarstellung und ihre

316 Es entstand der Ansatz zu einem eigenen Gattungsbegriff, wie das Sitzungsprotokoll der Akademie vom 30. September 1752 zeigt, worin der um die Akademie-Mitgliedschaft ansuchende Zunftmaler Porlier als „Peintre dans le genre des fêtes galantes“ erwähnt wurde (M Bd. 6/333). CONISBEE zufolge wäre bereits Watteau 1717 mit dieser, eigens für ihn geschaffenen, Bezeichnung in die Académie aufgenommen worden (CONISBEE 1981, S. 21; so auch LOIRE 1993, S. 37); allerdings findet sich im Académie-Sitzungsprotokoll nur der Hinweis auf das – entgegen dem Académie-Brauch von ihm selbst gewählte! – Rezeptionsstück „une feste galante“ (M Bd. 4/150, 252).

Beispiele u.a. L 1704, Nr. 97f, 100, 102, 177, 273, 326; L 1738, Nr. 43, 55, 57, 109–112, 104, 106, 140; L 1741, Nr. 50, 91, 93; L 1743, Nr. 5, 58f, 72f; L 1746, Nr. 6, 11; L 1747, Nr. 55, 90f, 112; L 1750, Nr. 16, 24, 26f, 32, 62, 69; L 1755, Nr. 12, 42, 64, 127; L 1759, Nr. 16, 47, 53, 83, 120; L 1761, Nr. 6–8, 58, 101; L 1763, Nr. 2, 15, 52, 72f, 92, 17; L 1769, Nr. 5, 30, 131, 153, 170f, 184; L 1771, Nr. 16, 232f, 97, 99, 172f; L 1773, Nr. 5f, 17, 19, 48, 156, 165; L 1777, Nr. 13f, 28, 30f, 41, 147, 151, 154; L 1779, Nr. 7–11, 19f, 28, 139, 141; L 1783, Nr. 8–10, 14, 34, 78; L 1791, Nr. 4, 51–53, 247; L 1793, Nr. 2, 4f, 22, 25, 39, 385, 405, 679f, 767; L 1798, Nr. 6, 37, 54, 178f, 195, 260, 279, 286, 353; L 1800, Nr. 60, 70, 90f, 108, 297; L 1802, Nr. 7, 36, 63, 66f, 119, 137; L 1808, Nr. 4, 6f, 153, 220, 356, 374, 417, 557; L 1812, Nr. 67, 92, 96f, 199f, 235, 310, 410, 555, 1303; L 1819, Nr. 15, 301, 526, 898, 911.

317 Brief de Marigny an Pierre vom 19.6.1773 (FURCY-RAYNAUD 1904/05, Bd. 20, S. 275).

318 ASSÉZAT 1876, Bd. 10, S. 207–212; GAETHGENS 1996, S. 44f, 251.

319 ASSÉZAT 1876, Bd. 10, S. 508f.

Gestaltung nach der gültigen akademischen Doktrin von jedem Künstler höchste Meisterschaft und Geschick verlangten.³²⁰ Die Entstehung einer eigenen Gattung zwischen Genre und Historie machte den Übergang zwischen den bisher hierarchisch streng voneinander getrennten Kategorien fließend und transparent. Die Gattungsgrenzen wurden durchlässig – in Einzelfällen konnten die Nobilitierungsbestrebungen sogar Tier- und Landschaftsdarstellungen (etwa bei Oudry oder Vernet) erfassen.³²¹ Besonders eindrücklich lässt sich dieser Verlauf an der Landschaftsmalerei ablesen.

4.3. Die Aufhebung der Gattungsgrenzen

Die Umwälzungen der französischen Revolution führten als Begleiterscheinung zu einer Politisierung des nationalen Kunstgeschehens. Der neue Geist verlangte ideologisch wirkmächtige Bilder voll Ernst und ethischen Werten, die an Vernunft und gesellschaftliche Verantwortung appellierten; dies galt insbesondere für die Historienmalerei.³²² Die neoklassizistische Hinwendung zur Antike, die Erschließung neuer, motivisch interessanter Landstriche durch die napoleonischen Feldzüge, die damit verbundene Rückbesinnung auf die französische Vergangenheit sowie die sozialen und politischen Unruhen der Zeit, in denen Künstler Anspielungen auf die zeitgenössische Wirklichkeit in metaphorische Bezugnahmen auf die Vergangenheit verkleideten, trugen nun zur Wiederbelebung des „grand genre“ bei. Das wieder erwachte, propagandistisch motivierte Interesse an der Geschichtsmalerei begünstigte auch die „historische Landschaft“, die bisweilen als „heroisch“ bezeichnet wurde, und nun im Einklang mit diesem Aufschwung einen Platz in der künstlerischen Rangordnung neben oder unmittelbar nach der Historienmalerei und vor allen anderen Gattungen beanspruchte.³²³ Landschaftsmaler nutzten die Gelegenheit, um mit „historischen Landschaften“ das Bestreben nach Annäherung oder Gleichstellung mit der Königsdisziplin der Malkunst zu untermauern. Ihre Bilder waren kleiner dimensioniert als die oft mächtigen „grandes machines“ und entsprachen damit besser dem bürgerlichen Kunstgeschmack; sie stellten mythologische, biblische oder historische Figuren und Ereignisse in den Rahmen einer detailliert wiedergegebenen, den Bildcharakter bestimmenden Naturdarstellung, der in den Historien nur eine den Ort der Handlung umschreibende Rolle

³²⁰ KIRCHNER 1991, S. 254, 269, 283.

³²¹ Ib. 278–282. WRIGLEY 1995, S. 299.

³²² OTTANI CAVINA 2004, S. 184.

³²³ Auf die finanziellen Auswirkungen dieser Hierarchie, die sich in je nach Gattung unterschiedlichen Gemäldepreisen ausdrückte, verweist GALLO 2003a, S. 93f.

zukam. Den hohen Stellenwert der historischen Landschaftsmalerei in der Zeit vom letzten Viertel des 18. bis in die ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts unterstrich die 1816 erfolgte Stiftung eines eigenen Rom-Preises für diese Gemäldegattung.³²⁴ Eine treibende Kraft hinter dieser Kunstfördermaßnahme war Pierre-Henri Valenciennes (1750–1819), Mitglied der Académie royale de peinture et de sculpture und Verfasser eines 1800 erschienenen, viel beachteten Lehrbuchs der Perspektive mit einem eigenen, über 300 Seiten umfassenden Abschnitt zur Landschaftsmalerei.³²⁵ Darin sah er die historische Landschaft nicht an einer, sondern d e r ersten Stelle nach der Geschichtsmalerei.³²⁶ Zu dieser Zeit galt er als bedeutendster Vertreter der neu entstehenden Gattung in Frankreich sowie Doyen einer neuen Schule, die Poussins klassische Tradition mit der Naturliebe der Aufklärung, Historie und Landschaft in der neuen Gattung des „paysage héroïque“ vereinte.³²⁷ Durch

³²⁴ Ib. S. 119f.

³²⁵ VALENCIENNES 1800; eine kursorische Zusammenfassung der wesentlichen Teile des Werks bietet Simone SCHULTZE (Pierre-Henri de Valenciennes und seine Schule, Frankfurt/Main 1995, S. 34–61). Valenciennes scheiterte in seinen Bemühungen um Aufnahme in die neu gegründete Académie des Beaux-Arts, wurde aber 1812 zu ihrem Professor für Perspektive ernannt.

³²⁶ Eine sachliche Begründung des Anspruchs auf Höherstufung des „paysage historique“ bot ein Schüler Valenciennes', der Maler und Kunsttheoretiker Jean-Baptiste Deperthes. Seinen Ausführungen zufolge behandelten Historien- wie Landschaftsmaler dieselben Themen. Der Unterschied liege lediglich in der Ansiedlung der Handlung in der Natur und in der unterschiedlichen Prominenz von Figur und Landschaft. Der Geschichtsmaler unterordne alle Elemente seiner Gliederung den Figuren; der Paysagiste verwende sie nur als Staffage, die allerdings ein unentbehrliches, konstitutives Element der historischen Landschaft bilde: „On entend par style historique, dans le genre du paysage, l'art de composer des choix de ce que la nature produit de plus beau et de plus grand, et d'y introduire des personnages dont l'action, soit qu'elle rappelle un trait historique, soit qu'elle représente un sujet idéal, puisse intéresser vivement le spectateur ... le rang qu'on assigne généralement au paysage est immédiatement après celui de l'histoire ... les mêmes fins, celles de captiver les sens du spectateur ... et d'émouvoir son âme ou d'agrandir sa pensée, se servent de moyens inverses pour parvenir à leur but“ (DEPERTHES 1818, S. 210f, 215f).

³²⁷ WENZEL 1979, S. 6, 13, 27; LUI 2009, S. 195. Die „historische Landschaft“ war in Frankreich schon zumindest seit de Piles ein Begriff im kunsttheoretischen Diskurs, der zwischen einem historischen und einem pastoralen bzw. ländlichen Stil der Landschaftsmalerei unterschied (DE PILES 1708, S. 201f). Der Begriff hatte bereits ab Mitte des 18. Jahrhunderts Eingang in einschlägige Lexika gefunden. So vermerkte der „Dictionnaire portatif“: „Le paysage renferme deux genres; l'héroïque qui consiste à ne représenter que de sites d'un beau choix, tout ce que l'art & la nature ont de plus rare, de plus noble & de plus frappant, comme temples, obélisques, pyramides, &c.“ (PER-NÉTY 1757/1972, S. 447f). Auch Diderots „Encyclopédie“ und Watelets 1806 erschienener „Dictionnaire des Beaux-arts“ übernahmen die Unterscheidung zwischen pastoraler und historischer Landschaftsmalerei: „Parmi les styles différens & presque infinis dont on peut traiter le paysage, il faut en distinguer deux principaux: savoir le style héroïque, & le style pastoral ou champêtre. On comprend sous le style héroïque, tout ce que l'art & la nature présente aux yeux de plus grand & de plus majestueux [...] points de vûes merveilleux, des temples, des sépultures antiques, des maisons de plaisance d'une architecture superbe, &c. Dans le style champêtre au contraire, la nature est représentée toute simple, sans artifice [...]“ (DE JAUCOURT 1765c, S. 212f). „Deux styles différens peuvent former la division de ce genre: l'un est le style héroïque ou idéal; l'autre, le style champêtre ou pastoral. Tout est grand dans le premier. Les sites sont pittoresques et romantiques; les fabriques sont des temples, des pyramides, des obélisques, d'antiques sculptures, de riches fontaines; les accessoires sont des statues, des autels; la nature offre des roches brisées, des cascades, des cataractes,

diese Initiative der französischen Regierung (für Historienmaler gab es einen „prix de Rome“ bereits seit 1663) wurde die Landschaft aus der allgemeinen Kategorie des „genre secondaire“ herausgehoben, zu der sie bis dahin unterschiedslos gemeinsam mit Portraits, Stillleben, Architekturstücken usw. zählte, und rangmäßig der Historie angenähert.³²⁸ Der neue Rom-Preis war deshalb nicht unumstritten.³²⁹ Die Académie des beaux-arts, Nachfolgerin der 1793 aufgelösten Académie royale de peinture et de sculpture, sah darin zu Recht die Gefahr einer Durchbrechung der strengen Gattungsgrenzen.³³⁰ Die neue Auszeichnung wurde daher nur alle vier Jahre vergeben und der Wettbewerb an strenge inhaltliche Vorgaben geknüpft: als Gegenstand durften nur Historienthemen gewählt werden um reine Landschaften auszuschließen. Die Größe der dargestellten Personen wurde mit mindestens 4 und höchstens 8 Zoll reglementiert,³³¹ damit konnte ein messbarer Unterschied zwischen historischer Landschaft und Historienmalerei definiert und die Preisvergabe an eine reine Landschaftsdarstellung unterbunden werden, in der zu kleine Figuren aufgehen würden. Zugleich sollte den Landschaftlern der Anspruch verwehrt werden, sich auf dem Umweg über zu große Figuren zu Historienmalern zu erklären.

Denn ein Interesse zur narrativen Anreicherung der Landschaftsbilder manifestierte sich bereits in den frühen livrets, wo in die Szenerie eingefügte Figuren genannt wurden, die

des arbres qui menacent la nue ([sic!]). Dans le style champêtre, la nature, au contraire, se communique sans ornement et sans fard. Quelquesfois, cependant, l'artiste peut emprunter quelques ornemens au genre héroïque, et joindre aux richesses les plus simples de la campagne, des monceaux ([sic!]) de ruines“ (DICTIONNAIRE DES BEAUX-ARTS 1806, Bd. 3, S. 107–112).

328 Eine andere Auffassung vertritt GALASSI 1990, S. 234: Demnach wollte Valenciennes nicht die Hierarchie der Gattungen in Frage stellen, sondern sich auf eine seit langem bestehende Hierarchie innerhalb der Landschafts-Gattung beziehen. Im Widerspruch dazu behauptet der Autor allerdings nur wenige Zeilen später, der Maler habe für den „paysage historique“ einen gleichen Rang wie die Historienmalerei beansprucht. Dagegen ist einzuwenden, dass Valenciennes sich gerade wegen der schon vorhandenen Hierarchie innerhalb der Landschaftsmalerei und der Unterscheidung zwischen „style pastoral“ und „style héroïque“ nicht eigens damit hätte auseinandersetzen müssen. Die Schriften von Valenciennes und Deperthes mit ihren wiederholten Hinweisen auf die Gemeinsamkeiten mit Historiengemälden stärken eher die Vermutung einer beabsichtigten Aufweichung und Durchbrechung der Gattungsgrenzen und -hierarchie. Diese Ansicht vertritt auch GALLO 2003b, S. 193. Angesichts des Widerstandes in der Académie musste Valenciennes in der Verfolgung dieses Zieles allerdings behutsam vorgehen.

329 LESAGE 1994, S. 87–91; SCHERB 2001, S. 17; VILLADIER 2015, S. 35; STEFANI 2015, S. 37. Der ständige Sekretär der Académie des beaux-arts, Quatremère de Quincy, schob deshalb in der öffentlichen Sitzung der Académie am 5. Oktober 1816 in einer gewundenen Formulierung die Verantwortung für die Begünstigung „einer Gattung der Malerei, die einen (Hervorhebung durch den Verf.) der ersten Ränge hinter der Historienmalerei“ einnehme, dem (formal zuständigen) Innenministerium zu (siehe GIRAUDON 2002, S. 490).

330 Die Hierarchie der Gattungen war bereits zur Mitte des 18. Jahrhunderts unter Kritik geraten, etwa bei La Font de Saint-Yenne oder Diderot (CONISBEE 1981, S. 96).

331 GIRAUDON 2002, S. 88.

klassische Themen von Historiengemälden waren – Diana, Moses, Mars, Venus usw. Die Bedeutung der Einbeziehung von Figuren in Landschaften zur Weckung des Interesses der Betrachter erkannte bereits die „Encyclopédie“.³³² Beispiele für diese Vorgangsweise fanden sich schon im ersten Katalog aus 1673, z. B. „De M. Charmeton, un Paysage representant Diane qui va à la chasse avec ses filles“ oder „De M. Cotelte deux tableaux, l’un dans un Paysage ovale où est présenté un petit Moyse dans un berceau à la Fille de Pharaon“.³³³ Danach wurde erst im Salon des Jahres 1746 wiederum der Name einer in die Landschaft eingestellten Person erwähnt.³³⁴ Die ausdrückliche Erwähnung von Figuren diente nicht nur dem besseren Verständnis des Bildinhaltes, sondern machte auch das Bestreben nach Anreicherung des Gemäldes und Aufwertung der Gattung durch Einbeziehung der schwieriger zu malenden Personendarstellungen sichtbar.³³⁵ Die Titelform des „paysage historique“ mit Namensnennung eingefügter Personen konnte sich im livret allerdings längere Zeit nicht durchsetzen: Die Figuren wurden nicht mehr namentlich angeführt und ihre Anwesenheit in der Landschaft während geraumer Zeit nur mittels der aussageschwächeren Allgemeinformel „paysage orné de figures (et animaux)“ angezeigt. Stattdessen fanden sich Mischformen der Betitelung mit der Gattungsbezeichnung als Landschaft und einer im Titel vorangestellten Figur

332 „On représente quelquefois dans des paysages des sites incultes & inhabités, pour avoir la liberté de peindre les bizarres effets de la nature livrée à elle-même [...] Il n’est rien dans un pareil tableau qui nous entretienne, pour ainsi dire; & comme il ne nous touche gueres, il ne nous attache pas beaucoup. Les peintres intelligens ont si bien senti cette vérité, que rarement ils ont fait des paysages deserts & sans figures. Ils les ont peuplés, ils ont introduit dans ces tableaux un sujet composé de plusieurs personnages, dont l’action fût capable de nous émouvoir, & par conséquent de nous attacher. C’est ainsi qu’en ont usé le Poussin, Rubens & d’autres grands maîtres [...] ils y placent ordinairement des figures qui pensent, afin de nous donner lieu de penser; ils y mettent des hommes agités de passions, afin de reveiller les nôtres, & de nous attacher par cette agitation. En effet, on parle plus souvent des figures de ces tableaux, que de leurs terrasses & de leurs arbres. La fameuse Arcadie du Poussin ne seroit pas si vantée si elle étoit sans figures“ (DE JAUCOURT 1765c, S. 212f).

333 McALLISTER JOHNSON 1975, Zeile 123f, 152f; auch Zeile 162. POMARÈDE setzt innovative, auf den Neoklassizismus vorausweisende Elemente in der Landschaftsmalerei erst um 1740 an (POMARÈDE 1997, S. 29); die hier erwähnten Beispiele im Salon-Katalog belegen jedoch eine beträchtlich frühere Beschäftigung mit Landschaften, denen antike, mythische oder biblische Szenen eingeschrieben waren.

334 „Un Paysage & des Figures, dont la principale est Dellius, qui préfère la Campagne aux grandeurs de la Ville“ (L 1746, Nr. 97). Quintus Dellius, römischer Militärbefehlshaber und Politiker des ersten vorchristlichen Jahrhunderts (https://en.wikipedia.org/wiki/Quintus_Dellius; 20.6.2016).

335 Z. B. L 1738, Nr. 74, 88, 90; L 1747, Nr. 90f; L 1757, Nr. 61; L 1767, Nr. 122; L 1769, Nr. 48, 111; L 1771, Nr. 46; L 1775, Nr. 47, 191; L 1777, Nr. 89; L 1781, Nr. 67f, 90, 99; L 1783, Nr. 201, 203; L 1785, Nr. 28; L 1789, Nr. 70, 185; L 1802, Nr. 27, 215, 305; L 1804, Nr. 124; L 1806, Nr. 17; L 1810, Nr. 101; usw. Die Bedeutung von Figuren in und für Landschaftsbilder diskutiert SCHERB 2001, S. 103–106 (siehe auch WENZEL 1979, S. 22–46, 53; WAKEFIELD 1984, S. 148). Auch Valenciennes forderte für historische Landschaften nicht nur eine Umgebung von idealer Schönheit, sondern auch Staffagefiguren, die durch ihre Aktion moralische Werte vermitteln und den Betrachter interessieren und bewegen sollten (VALENCIENNES 1800, 631f).

oder Historie wie „Apollon Berger; Paysage“, „Le retour de Tobie & de l'Ange [...]; le reste est un Paysage, orné de grandes fabriques“, „Robinson dans son île, paysage“, „Œdipe trouvé par le berger Phorbas. Paysage“, oder gar nur „paysage dans le style antique“ und dgl.³³⁶ All diesen textlichen Mischvarianten gemeinsam war die Zielrichtung einer Gleichstellung, wenigstens aber Heranführung an die Historiengemälde.

Im Zusammenhang mit den Erwähnungen der historischen Landschaft im Salon-Führer kündigte sich der Einzug des Begriffs „paysage historique“ in die Kataloge an. Die erste Verwendung des Ausdrucks brachte aber der Bericht des „Mercure de France“, der im Ausstellungsjahr 1725 ein fehlendes livret ersetzte: „De M. Raoux, le Portrait de l'illustre Mlle Prevost, peinte en Bacchante, dansant, & tenant une grappe de raisin; avec un fond de paysage historié; grand Tableau en hauteur“.³³⁷ Doch erst 1787 (mit einer Ausnahme im Salon-Führer aus 1761) fand sich wiederum der Terminus „paysage (oder composition) héroïque“³³⁸, und erst im livret des Jahres 1793 wurde ein Bild als „paysage historique“ bezeichnet. Ab dem Folge-Salon 1795 diente diese Bezeichnung aber wiederholt zur Benennung von Gemälden mit Landschaftshistorien.³³⁹ Die deutlich zunehmende Zahl dieser Naturdarstellungen mit ausdrücklicher Benennung der mythologischen, biblischen oder historischen Personen lässt das steigende Interesse an dieser Landschaftsform erkennen.³⁴⁰ Häufiger blieben gleichwohl Textvarianten, die nur inhaltlich – durch namentlich erwähnte Figuren – auf in der Landschaft erzählte Geschichten verwiesen. Diese

336 L 1787, Nr. 212; L 1789, Nr. 174; L 1793, Nr. 70; L 1796, Nr. 34, 120; L 1798, Nr. 34; L 1799, Nr. 13; L 1801, Nr. 341; L 1802, Nr. 738; L 1806, Nr. 33; L 1814, Nr. 3f, 451, 1340; usw.

337 MdF 1725: 9.2/2266. Die Erwähnung im medial weit verbreiteten Salon-Bericht lässt erkennen, dass der neue Gattungsbegriff von Künstlern verwendet wurde und auch bereits Eingang in den öffentlichen Kunstsprachgebrauch gefunden hatte.

338 L 1761, Nr. 41; L 1787, Nr. 200; L 1789, Nr. 174; L Ak 1791, Nr. 130f; L 1799, Nr. 13; L 1802, Nr. 12. Dass der Begriff der historischen oder heroischen Landschaft auch jenseits der französischen Grenzen bekannt war, zeigt etwa der Titel „grand paysage historié“ für eine Landschaft von Gaspard Dughet im 1778 erschienenen Katalog der kurfürstlichen Sammlung in Düsseldorf (PIGAGE 1778, Nr. 64, 142).

339 Z. B. L 1793, Nr. 180; L 1795, Nr. 183; L 1799, Nr. 325; L 1800, Nr. 146, 722; L 1812, Nr. 751; L 1814, Nr. 117, 177, 313, 766; L 1817, Nr. 36, 788; L 1819, Nr. 91, 95, 106, 114, 393, 576, 941f, 1197, 1531, 1683; L 1822, Nr. 122, 150, 762, 1053; L 1824, Nr. 156, 283, 414, 589, 1000, 1339, 1479; L 1827, Nr. 12, 77, 120f, 651, 836, 838f.

340 z. B. L 1787, Nr. 174 Hermes; L 1791, Nr. 32 Hippolyte, 38 Ödipus, 42 Odysseus, 141 Loth, 162 Egeria; L Ak 1791, Nr. 56 Belisar, 61 Narziss, 130f Ödipus, Odysseus, 182 Gardes-Nationales; L 1793, Nr. 508 Ödipus; L 1795, Nr. 246 Belisar, 361 Brutus, 494–496 Äneas, Chloe, Argus, 506 Belisar; L 1796, Nr. 36 Adonis, 38 Daphne, 120 Robinson; L 1798, Nr. 77 Tell, 150 Diana, 153 Clorinde; L 1799, Nr. 332 Marius; L 1800, Nr. 22 Daphne, 194 Ödipus; L 1801, Nr. 23 Aristid, 357 Evander; L 1804, Nr. 91 Apollo, 239 Theokrit; L 1806, Nr. 12 Paris, 61 Aristide, 86f Hegesipp, Telemach, 180 Heinrich IV., 183 Plinius, 332 S. M. l'Impératrice, 403 Tobias; L 1808, Nr. 207f Du Guesclin, Franz I., 336 Pythagoras, 607 Belisar; L 1810, Nr. 73f Tankred, Apollo, 280–282 Bayard, Franz I., 479 Blondel, 675 Bayard; usw.

Uneinheitlichkeit der verwendeten Terminologie ist dem Umstand zu verdanken, dass die Art der Bezeichnung jeweils beim Künstler lag, der dem für die Redaktion der livrets verantwortlichen Akademie-Sekretär entsprechende Titel-Formulierungsvorschläge übermittelte. Valenciennes verwendete für seine im Salon gezeigten Arbeiten den Fachbegriff „paysage historique“ nicht; nur sein posthum im Salon 1819 gezeigter „Mithridates und Demetrius“ erhielt diese Bezeichnung.³⁴¹ Stattdessen fügte er der Auflistung seiner Gemälde zum Teil ausführliche Erläuterungen bei, wie dies Geschichtsmaler – darunter sein Lehrer Doyen – bereits seit geraumer Zeit taten (Abb. 26f):³⁴²

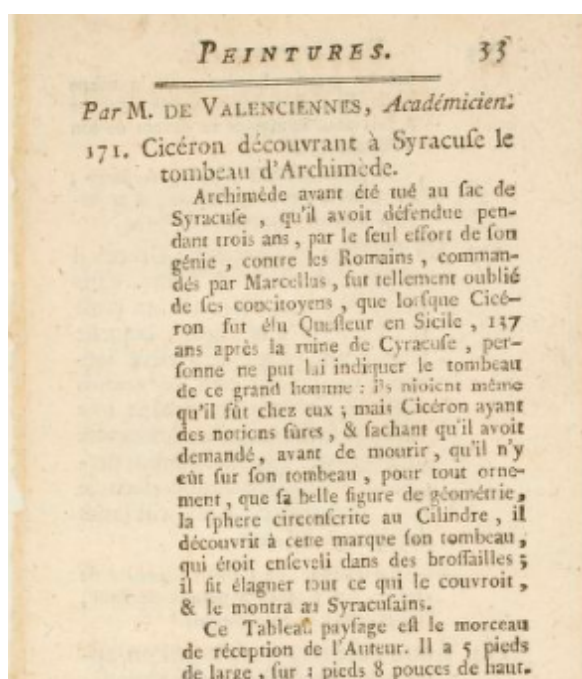


Abbildung 26: Livret 1787, Paris, BnF, RESERVE 8-YA3-27 (15,367)

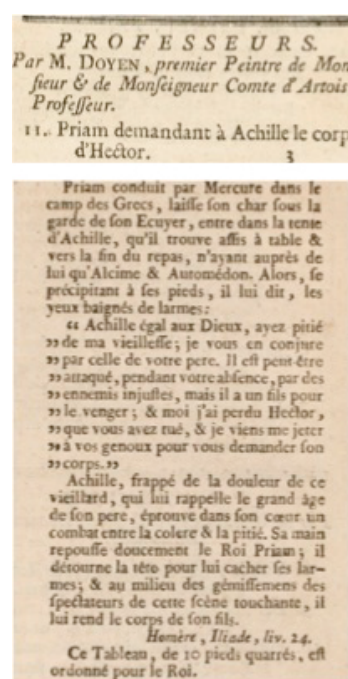


Abbildung 27: Livret 1787, Paris, BnF, RESERVE 8-YA3-27 (15,367)

³⁴¹ L 1719, Nr. 1683. GALLO 2003, S. 101f, irrt: Entgegen seiner Behauptung sind die 1795 im Salon ausgestellten Arbeiten Valenciennes' (L 1795, Nr. 494–500) im livret nicht unter dem Sammelbegriff „paysage historique“ angeführt. In Valenciennes' „Elémens“ findet sich der Begriff nur selten (VALENCIENNES 1800, S. 384f).

³⁴² C.D. 367; L 1787, Nr. 171–174; Bibliothèque nationale de France (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84582723.r=Explication%20des%20peintures%2C%20sculptures%20et%20gravures%2C%20de%20Messieurs%20de%20l%27Acad%C3%A9mie%20Royale%201787?rk=21459;2>). Siehe z.B. auch L 1775, Nr. 28, 107f, 129f; L 1777, Nr. 11, 18f, 22, 129; L 1779, Nr. 1f, 5, 17, 26, 31, 109–112, 135f, 138, 145; L 1781, Nr. 1, 19f, 26–2834, 36; L 1783, Nr. 1, 11–13, 15, 29f, 51; L 1785, Nr. 1–4, 7, 9, 18–21, 63, 67–69; L 1787, 120, 122; L 1791, Nr. 8, 11, 14, 52.

Ihrem Beispiel folgend bezeichnete er dabei gelegentlich auch den für die Darstellung im Bild gewählten wesentlichen Moment der historischen bzw. mythologischen Handlung.³⁴³

Schon ab 1791 fielen die Erläuterungen zu den historischen Landschaften aber weg oder wurden wesentlich kürzer, weil wegen der vom Nationalkonvent beschlossenen Öffnung des Salons für alle Künstler der Ausstellungskatalog beträchtlich umfangreicher wurde, wenig Platz für lange Zusatzklärungen beließ, und die Titel der bekannteren Bildthemen ohnehin selbsterklärend waren.

Die mit Valenciennes zunehmende Bedeutung der historischen Landschaft lässt sich an der Anzahl von im Salon vorgestellten Werken der Gattung ablesen.³⁴⁴ Dabei kann Pomarèdes Einschätzung nicht uneingeschränkt zugestimmt werden, wenn er von einer verschwindend geringen Anzahl „echter historischer Landschaften vor 1800“ spricht.³⁴⁵ Eine von Carol Rose Wenzel erstellte Statistik verzeichnet bereits ab 1804 eine Zunahme auf 27% (bis dahin hätte die Menge der historischen Landschaften nur etwa 20% aller im Salon gezeigten Landschaften ausgemacht), mit gleichbleibendem Niveau bei etwa 30% bis 1822 und danach einem erneuten Rückgang auf die Ebene vor 1804.³⁴⁶ Der Versuch einer eigenständigen Erfassung der von 1804 bis 1827 im Salon ausgestellten historischen Landschaften anhand der Titel führt zu einem abweichenden Ergebnis: In der Fußnote³⁴⁷ sind jene Gemälde angeführt, die im livret als „paysage“, „vue“, „si-

343 **L 1795**, Nr. 495 „Paysage. Daphnis et Cloé, au moment ou il la voit la première fois dans le bain“.

344 Eine ähnliche Entwicklung verzeichneten die Summer Exhibitions der Royal Academy of Arts: Auch dort fanden historische Landschaften Anklang beim Publikum, wie z.B. die Arbeiten folgender von GRAVES 1905/1970 angeführter Maler zeigen (hier alphabetisch geordnet mit den jeweiligen Ausstellungsjahren): Arnald 1799–1801; J. R.Cozens 1776; Frearson 1800–1821; Richard Wilson 1770; Joseph Wright (of Derby) 1779.

345 Die Behauptung ist mangels Bestimmung der in seiner Zählung berücksichtigten Katalog-Einträge nicht kontrollierbar: Weder ist der Begriff „echt“ definiert noch wird die Feststellung durch einen aussagekräftigen quantitativen Vergleich mit anderen im Salon vorgestellten Gattungen gestützt. Mangels nachprüfbarer Quellenzitate ist auch eine weitere Behauptung nicht nachvollziehbar, wonach erst ab 1810 und verstärkt nach Stiftung des Rom-Preises für historische Landschaften deren Präsentation im Salon ab 1817 zugenommen hätte (POMARÈDE 1997, S. 30, und FN 24).

346 WENZEL 1979, S. 216, 370). Allerdings fehlt auch dieser Zählung die Nachprüfbarkeit der erfassten Gemälde anhand ihrer Katalognummern. Dennoch kritisiert die Autorin ebendiesen Mangel (ib. S. 168) bei BENOIT 1897, S. 394–397, der für den Zeitraum 1790–1830 durchschnittlich nur 23% Landschaften unter den Salon-Exponaten schätzte – und historische Landschaften auf nur 1% ?!

347 **L 1804**: 184 Landschaften, davon 10 historische, d. s. etwa 6% (Nr. 24, 91, 178, 239, 283, 409, 471f, 475, 515); **L 1806**: 180 Landschaften, davon 16 historische, d. s. etwa 9% (Nr. 12, 33, 61, 86f, 109, 183, 267, 304, 403, 506, 517, 546–548, 561); **L 1808**: 168 Landschaften, davon 20 historische, d. s. etwa 12% (Nr. 23f, 71, 100, 127–129, 131–134, 207f, 305, 336, 502f, 582f, 607); **L 1810**: 228 Landschaften, davon 14 historische, d. s. ungefähr 6% (Nr. 73–75, 148, 193, 280–282, 425, 479,

te“, „environs de“ u. dgl. gekennzeichnet sind und einen Hinweis auf eine mythologische oder historische (ausnahmeweise auch zeitgenössische) Begebenheit oder auf antike Bauwerke und Ruinen (ausgenommen einige „gotische“ Bauten) enthalten – die Ziffern der im Katalog als „tableau historique“ überschriebenen Exponate sind fett hervorgehoben. Auch diese Zahlen vermögen angesichts verbleibender Unsicherheiten bei der Zurechnung nur einen – allerdings nachprüfbaren – Näherungswert anzuzeigen. Nimmt man Wenzels Gesamtzahl der jeweils ausgestellten Landschaften als verlässlich (weil anhand der Betitelung nachzähl- und überprüfbar)³⁴⁸, so ergibt die Auswertung ein von ihren Werten (um 30 % für historische Landschaften) beträchtlich abweichendes Bild: Die anhand der Titel identifizierten Landschaftshistorien machen nur einen Prozentsatz zwischen 5 und 10 % aller Landschaftsbilder aus.³⁴⁹

Eine ähnliche Entwicklung lässt sich bei den Porträts erkennen, die als „portrait historié“ oder „portrait dans le genre historique“ für Personenbildnisse oder Rollenbilder auftraten. In Frankreich war besonders in der Rokoko-Malerei die Präsentation von Personen in mythologischer Verkleidung beliebt, wobei auch auf LeBruns Zeichnungen menschlicher Emotionen rekurriert wurde.³⁵⁰ Die Bedeutung der „peinture d’âme“ hatte Rückwirkungen auf die Motivik des Historiengemäldes, weil die Offenbarung der Seele den Bemühungen zur Wiederherstellung der Gattungshierarchie zuwiderlief und durch Annäherung des Genre an das Geschichtsbild die Egalisierung der Gattungen begünstig-

675, 703, 855, 858); **L 1812**: 269 Landschaften, davon 21 historische, d. s. etwa 8 % (Nr. 19f, 49, 51, 69, 72, 80, 83, 131, 316f, 345f, 594, 660, **751f**, 913, 976, 1332); **L 1814**: 272 Landschaften, davon 21 historische, d. s. etwa 8 % (Nr. 4, 100, **117**, 139–141, **177**, **313**, 379–383, 590, 600f, **766**, 893, 967f, 1340); **L 1817**: 233 Landschaften, davon 21 historische, d. s. etwa 9 % (Nr. **36**, 61, 81, 103f, 303–306, 435, 495f, 577, 590, 600f, 728–730, 740f, **788**). **L 1819**: 391 Landschaften, davon 37 historische, d. s. etwa 10 % (Nr. 13, 67–69, **91**, **95**, **106**, 112, **114**, 179, **393**, 408, 458f, 493, 547, **576**, 710, 812, 885f, 929f, 932, 934, **941f**, 1020–1022, 1062, 1089, 1092f, **1197**, 1601, 1668); **L 1822**: 468 Landschaften, davon 24 historische, d. s. etwa 5 % (Nr. 80, 93–95, **122**, **150**, 154, 193, 423, 428, 463, 712, **762**, 881, 936, 1112, 1118, **1053**, 1074, 1164, 1239, 1260, 1262, 1265); **L 1824**: 694 Landschaften, davon 33 historische, d. s. etwa 5 % (Nr. 134, **156f**, **175**, 195, 276, **283**, **414–417**, 580, **589**, 644, 757, 798, 801, **1000**, 1068–1071, 1263, **1330–1334**, **1339**, 1388, 1403, 1474, **1479**, 1639f); **L 1827**: 477 Landschaften, davon 23 historische, d. s. etwa 5 % (Nr. **77**, 79–81, 89, **120f**, **140**, 194, **386**, **651**, 792, 798, **836**, **838f**, 883, 963, 1005, 1014, 1434, **1602**, 1690).

348 Auch GALASSI 1990, S. 241, beruft sich auf diese Angaben.

349 Der Grund für diese Diskrepanz dürfte in der von Wenzel getroffenen, aber nicht nachvollziehbaren Abgrenzung zwischen historischen und bukolischen Landschaften liegen.

350 **L 1737**, S. 6, 8, 12, 20; **L 1742**, Nr. 63, 75; **L 1743**, Nr. 73, 87, 111; **L 1745**, Nr. 96, 97f, 115; **L 1746**, Nr. 68, 70, 94; **L 1753**, Nr. 48, 72; **L 1755**, Nr. 53, 105; **L 1757**, Nr. 22; **L 1759**, Nr. 71; **L 1761**, Nr. 99; **L 1765**, Nr. 64; **L 1769**, Nr. 83; **L 1771**, Nr. 60; usw. Der Begriff des „portrait historié“ war schon zu einem frühen Zeitpunkt – 1671/72 – in den Akademie-Protokollen bekannt und belegt (M Bd. 1/357, 380), wurde aber etwa auch im „Mercure de France“ (MdF 1731: 1/138) verwendet.

te.³⁵¹ Die Suche nach unverbrauchten Sujets, gepaart mit dem Bestreben nach Heranführung des schöpferischen, nur sich selbst verpflichteten Künstler-Genies an die soziale Stellung bedeutender Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, führte bald zu Porträts und Rollenporträts bekannter Schauspieler- und KünstlerInnen, die zusammen mit der Darstellung der von ihnen vorgeführten Geschichten in den Mittelpunkt der gesellschaftlichen Aufmerksamkeit rückten.³⁵² Die Darstellung von Personen im Zustand emotionaler Bewegung, deren eindruckliche Wiedergabe ein maßgebliches Kriterium für die Beurteilung eines gelungenen Historiengemäldes bildete, fand damit – ausgehend von Schauspieler- und Rollenporträts in England³⁵³ – Eingang in Personen- und Landschaftsbildnisse auch in Frankreich. Nichts dokumentiert deutlicher das neue Selbstbewusstsein dieses Personenkreises und seinen sozialen Aufstieg vom Maler-Handwerker bzw. dem lange mit zweifelhaftem Ruf behafteten Schauspielertum zu gefeierten und bewunderten Idolen der Gemeinschaft. Da der Gesichtsausdruck sowohl bei Porträts wie bei Geschichtsbildern eine wesentliche Rolle spielte, ließ sich ein Wertunterschied zwischen den beiden Gattungen nicht mehr begründen.³⁵⁴ Auf diesem Wege wurden auch Episoden aus Werk und Leben von Protagonisten in Kunst und Literatur bild- und gesellschaftswürdig.³⁵⁵ Beliebte und berührende Motive des neu entstandenen Künstlerkults waren ihr Tod (Masaccio, Raffael, Correggio, Leonardo, Le Sueur, Poussin, Wouwerman, Vergil, Delille, Molière, Tasso, Milton)³⁵⁶ sowie anekdotische Begebenheiten aus ihren Viten (Giotto, Lippi, Michelangelo, Raphael, Van Dyck, Le

351 BÄTSCHMANN 1986, S. 157f.

352 **L 1783**, Nr. 123; **L 1787**, Nr. 103; **L 1791**, Nr. 623; **L 1793**, Nr. 466; **L 1795**, Nr. 332f; **L 1798**, Nr. 28, 55; **L 1800**, Nr. 5, 66, 85, 141; **L 1802**, Nr. 71, 124; **L 1804**, Nr. 137, 263, 385, 477; **L 1806**, Nr. 263, 283, 302, 398; **L 1808**, Nr. 26, 174, 177, 284f; **L 1810**, Nr. 164, 499f, 615, 650, 653; **L 1812**, Nr. 289, 292, 388, 502, 671, 848, 855; **L 1814**, Nr. 294f, 392, 510, 523, 566, 644, 840 843, 1372; **L 1817**, Nr. 71f, 447; **L 1819**, Nr. 59, 83, 425f, 446, 604, 1135; **L 1822**, Nr. 334.

353 KIRCHNER 1991, S. 278f. Siehe z. B. die Arbeiten folgender in GRAVES 1905/1970 – nachstehend beispielhaft in alphabetischer Reihenfolge mit den jeweiligen Ausstellungsjahren – aufgelisteter Teilnehmer an den Sommer Exhibitions der Royal Academy of Arts: Alefounder 1784; Benwell 1775, 1780; Carter 1777; W. A. Chalmers 1790; N. Dance 1770f; De Wilde 1792–1821!; W. Hamilton 1785–1790; W. Hoare 1774; N. Hone 1770f; Kitchingman 1770; Thomas Parkinson 1782; Robert E. Pine 1772; Sir Robert K. Porter 1796f, 1801; Sir Joshua Reynolds 1769; John Francis Rigaud 1772; James Roberts 1775–1781; John Russell 1774f; Vandergucht 1771.

354 KIRCHNER 1991, 76–280. Daher warf ein Salonkritiker im Jahr 1777 einem anderen Rezensenten vor „insinuer une idée fausse sur ce que l’on appelle *Tableaux d’Histoire*. Vous prétendez, Monsieur, que *l’expression donnée à toutes les têtes, est le seul caractere de l’Histoire* [...] l’expression appartient & est essentielle à tous les genres, & n’est le caractere distinctif d’aucuns“ (C.D. 185).

355 BENOIT 1897/1975, S. 255f.

356 **L 1800**, Nr. 181f; **L 1804**, Nr. 325; **L 1806**, Nr. 24, 488, 510; **L 1812**, Nr. 962; **L 1814**, Nr. 761, 949; **L 1817**, Nr. 177, 186; **L 1819**, Nr. 57, 370; **L 1822**, Nr. 1110.

Sueur, Rubens, Poussin, Caillot, Carracci, Stella, Homer, Horaz, Vergil, Petrarca, Voltaire, Rousseau, Montaigne, Corneille, Racine, Molière, Chartier)³⁵⁷ oder die Erzählungen des sagenumwobenen Ossian.³⁵⁸ Von diesem Ruhm wurden auch Schriftsteller und Dramatiker erfasst, die nicht nur mit ihrem Leben, sondern auch mit ihren Werken als literarische Bildvorlage für eine zusätzliche Ausweitung des Themenkanons der Historienmalerei sorgten: Zeitgenössische Romane, Kinderbücher, Erzählungen und Schriften – von Voltaire, Chateaubriand, Voltaire, Rousseau u. a. m. bis hin zu fremdsprachigen Autoren (Dante, Gessner, Defoe, Richardson, Walter Scott, Ossian usw.) – lieferten ab dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts Erzählstoffe für neue Historienbilder. Auch Theaterstücke wurden bildwürdig – von Racine, Corneille, Belloy usw.³⁵⁹

4.4. Zusätzliche Bildinformationen

Die Erläuterungen im livret umfassten allerdings nicht nur ikonographische Anmerkungen zum dargestellten Sujet, sondern auch eine Reihe anderer Informationen, wie die Quelle bzw. Vorlage für die Arbeit, die Eigentümer oder Auftraggeber sowie die Maße der ausgestellten Werke, Hinweise zu Maltechnik oder verwendetem Material, die Bestimmung des vom Künstler gewählten Handlungshöhepunktes einer Historie, oder den Hinweis, dass ein Gemälde das Rezeptionsstück zur Aufnahme in die Académie war; bisweilen ließen Künstler wissen, dass sich ein Exponat in ihrem Besitz befände und daher noch erwerbbar wäre.

Maße

Erstmals brachte schon das livret des Salons aus 1704 eine – einzige – Maßangabe für drei wegen ihrer außergewöhnlichen Dimensionen auffällige Gemälde Jouvenets

357 Z. B. **L 1802**, Nr. 210; **L 1804**, Nr. 642; **L 1806**, Nr. 392, 452; **L 1808**, Nr. 20, 457, 570; **L 1810**, Nr. 184, 387, 638, 786; **L 1812**, Nr. 151, 169, 238, 326, 608, 640; **L 1814**, Nr. 130, 160, 242, 351–353, 420, 464, 629, 671f, 737, 896, 923; **L 1817**, Nr. 6, 37, 364, 485, 557, 600, 608, 695, 748; **L 1819**, Nr. 56, 58, 243, 337f, 340, 371, 494f, 525, 624, 665, 819, 823, 884, 895, 1611; **L 1822**, Nr. 52, 78, 203, 309, 398, 832, 928f, 1026, 1087, 1286.

358 **L 1802**, Nr. 907; **L 1808**, Nr. 6, 37, 177, 186, 210, 365, 526, 557, 563, 600, 608, 748; **L 1810**, Nr. 33, 496; **L 1812**, Nr. 709, 759; **L 1814**, Nr. 390.

359 Z. B. **Racine**: **L 1704**, S. 14; **L 1741**, Nr. 2; **L 1743**, Nr. 11f; **L 1746**, Nr. 1, 8–10, 34f; **L 1748**, Nr. 2–4; **L 1793**, Nr. 394; **L 1801**, Nr. 61; **L 1802**, Nr. 121; **L 1804**, Nr. 3, 360; **L 1810**, Nr. 395; **L 1814**, Nr. 437, 881; **L 1817**, Nr. 340, 623; **L 1819**, Nr. 420, 662. **Corneille**: **L Ak 1791**, Nr. 3, 95; **L 1810**, Nr. 613; **L 1814**, Nr. 277; **L 1822**, Nr. 497. **Destouches** **L 1739**, S. 19. **Davesne** (*Les jardins*) **L 1771**, Nr. 185. **Guarini** (*Pastor fido*) **L 1787**, Nr. 183. **Belloy** (*Gabrielle de Vergy*) **L 1779**, Nr. 113; **L 1812**, Nr. 47, 170. **De Florian** (*Guillaume Tell*) **L 1795**, Nr. 528. **Crébillon** (*Rhadamiste et Zénobie*) **L 1814**, Nr. 249; **L 1819**, Nr. 425. **De la Chapelle** (*Cléopâtre*) **L 1814**, Nr. 251. **Molière** **L 1819**, Nr. 426.

(L 1704, S. 33f). In den folgenden Jahren muss die Bedeutung dieser Angaben für die Beschreibung und Identifizierung von Kunstwerken vermehrt ins Bewusstsein des kunstinteressierten Publikums getreten sein: Denn der Berichterstattung im „*Mercure de France*“ zur über 20 Jahre später organisierten nächsten Ausstellung des Jahres 1725 war bereits eine beträchtliche Häufung dieser Daten für Historien, Genre- und Landschaftsstücke sowie Skulpturen zu entnehmen; Porträts wurden weniger mit Maßangaben als durch allgemeine Hinweise („*Buste grand comme le naturel*“; „*grand tableau en hauteur*“ u. dgl.) gekennzeichnet.³⁶⁰ Das Vorwort des Katalogs zur 1737 wieder aufgenommenen Ausstellungsreihe teilte mit, dass die Exponate „nach Ordnung und Symmetrie“ platziert wären – also nicht nach Künstlern zusammengefasst.³⁶¹ Zwecks besserer Auffindbarkeit und Erleichterung des Weges durch die Ausstellung würden Gemälde von außergewöhnlicher Größe mit ihren Abmessungen versehen, sodass auch die mittleren und kleinen Formate anhand des livret und des beschriebenen Ortes der Hängung leicht gefunden werden könnten (z. B. „*L’Assomption de la Vierge, destinée pour la Chartreuse de Lyon, en hauteur de 18. pieds sur 8. par M. TREMOLIERES, Adjoint Professeur*“; L 1737, S. 6). Tatsächlich führte das livret aber nur 14 Gemälde unter etwa 320 Ausstellungsstücken als Großformat an, sodass fraglich ist, inwieweit diese Daten wirklich eine nützliche Orientierungshilfe bieten konnten.³⁶² Ab 1738 nahm die Menge der Maßangaben jedoch merklich zu und erfasste bereits Bilder ab vier Fuß – in einem Fall sogar mit nur 6 Zoll.³⁶³ Die Abmessungen „größerer“ Kunstwerke lagen, folgt man den livret-Eintragungen, in der Regel nicht unter einem Fuß (*pied*). Ab den 1750er-Jahren erhielten ungeachtet ihrer geringen Größe gelegentlich auch kleinere und im Salon weniger ins Blickfeld tretende Arbeiten aller Gattungsbereiche – biblische und mythologische Historien, Zeichnungen, Landschaften, Genre- und Andachtsbilder sowie Porträts oder Werke auf selten verwendeten Bildträgern wie Holz und Kupfer – in Zoll (*pouce*) ausgedrückte Abmessungen, doch nahm die Anzahl kleindimensionaler Nennungen gegen Ende des Jahrhunderts merklich ab.³⁶⁴ Aber selbst die Anmerkungen mit

³⁶⁰ MdF 1725: 9.2/2253–2272.

³⁶¹ Vgl. am Beispiel Chardin: L 1737, S. 7f, 11–13.

³⁶² Die Angaben in den livrets zeigen, dass größere Gemälde die Dimension von mindestens einem Fuß (*pied*) überschritten, während kleinere Bilder unter dieser Größenordnung blieben und in Zoll (*pouce*) gemessen wurden.

³⁶³ L 1738, Nr. 5, 48, 59, 88, 92.

³⁶⁴ Z. B. L 1753, Nr. 8, 43; L 1755, Nr. 44f, 76f, 79, 85, 87; L 1757, Nr. 63, 83, 97–99, 123; L 1759, Nr. 47, 78f; L 1765, Nr. 130, 133; L 1773, Nr. 28–34, 47, 49, 51, 57, 62–64; L 1785, Nr. 12, 14, 42,

den Ausmaßen größerer Arbeiten neigten sich dem Ende zu: Das livret des ersten nachrevolutionären Salons 1791 kam fast gänzlich ohne diese Werte aus, möglicherweise wegen der Überforderung der Redakteure mit der sprunghaft angestiegenen Zahl der Exponate, die eine maßgenaue Erfassung ausschloss. Ab dieser Zeit wurden die – wegen der seit 1739 üblichen, die leichte Auffindbarkeit in den Ausstellungsräumlichkeiten garantierenden Nummerierung der Exponate – überflüssigen Maßangaben selten und verschwanden nach 1800 gänzlich – wohl auch wegen der im livret viel Raum beanspruchenden, enorm gestiegenen Anzahl der Ausstellungsstücke.

Literarische Quellen

Ab 1737 – schon früher als bei Hénin angegeben³⁶⁵ – wurden auch narrative Vorlagen zum Bildgegenstand angeführt, welche die Autorität der Textvorlage und ihre Übereinstimmung mit der pikturalen Ausführung hervorheben sollten.³⁶⁶ Derartige Hinweise fanden sich immer wieder in den Katalogen der folgenden Ausstellungen. Das Publikum wurde vermehrt mit Informationen über die historischen Quellen (Bibel, antike Schriften und Mythen, später auch zeitnah erschienene Bücher und Theaterstücke) oder literarischen Texte (La Fontaines Fabeln, Ovids Metamorphosen, ein Theaterstück des bekannten Komödienautors Philippe Néricault Destouches usw.) versorgt, die als Inspiration für die Bildthemen dienten.³⁶⁷ Der Verweis auf die Vorlage war zuweilen recht kreativ gestaltet: Nonnotte schrieb einem anonymisierten Porträt ein Couplet als Bildsujet ein, Restout bemühte eine Reisebeschreibung des Jerusalemer Tempels aus 1604 zur Unterstreichung der Authentizität seiner Darstellung der Tempelweihe, und Dandré-

109; L Ak 1791, Nr. 59, 61, 70, 93). Die Maßangaben wurden den Werkbeschreibungen bis in die 1760er-Jahre unmittelbar und ohne typographische Kenntlichmachung hinzugefügt; erst danach erfolgte ihre Wiedergabe als kleingedruckter, vom Titel erkennbar abgesetzter Zusatz.

365 HÉNIN 2012b, S. 114.

366 „A côté, Enée chez Didon, Reine de Cartage, à laquelle il se découvre. Le moment où Didon caresse l'Amour sous la figure d'Asagne, tiré du premier Livre de l'Eneïde de Virgile; „Le Lyon & le Moucheron: Fable tirée de la Fontaine, par M. OUDRY, Académicien“ (L 1737, S. 15, 20).

367 Z.B. L 1738, Nr. 82–85 (La Fontaine), 145f (‐Dom Guichotte“ [sic!]; Homer), 156 (Plinius); L 1739, S. 7 (La Fontaine/Oudry), 10 (Ovid/Dandré-Bardon), 19 (Destouches/Lancret); L 1740, Nr. 91 (Apuleius); L 1741, Nr. 2, 14 (Racines Tragödie „Athalie“; Plutarch); L 1742, Nr. 11–13, 110, 115 – aus einem auf dem Bild selbst wiedergegebenen Couplet, 122f, S. 30f; L 1743, Nr. 11–13 (Restout), 35f (Dandré-Bardon); L 1745, Nr. 7, 11, 108; L 1746, Nr. 58; L 1747, Nr. 3f, 8f, 57, 83; L 1748, Nr. 8, 11, 66, S. 25 (Troy); L 1750, Nr. 5, 14 – mit einem gelehrten Hinweis auf die Ikonologie Cesare Ripas, S. 28; L 1751, Nr. 61 – zwei Supraporten mit Sujets aus dem Gedicht eines mit *** anonymisierten Autors; L 1755, Nr. 10, 60f, 153, 175; L 1765, Nr. 44, 57; L 1775, Nr. 28; L 1783, Nr. 11–13, 150, 184; L 1787, Nr. 11f, 16, 22f, 120, 183, 189; L 1798, Nr. 106, 278, 310, 324, 336; usw.

Bardon verzichtete auf eine Bildbezeichnung um stattdessen im Katalog zwei Gedichte Rousseaus als Anregung für seine Gemälde wiederzugeben.

Die Bedeutung der Berufung auf eine Textgrundlage und deren inhaltlich getreue male-
rische Wiedergabe bildete einen wesentlichen Teilbereich der kunsttheoretischen Dis-
kussionen in der Académie, wie sie in Félibiens „Conférences“ niedergelegt sind. So
wurden beispielsweise in der Diskussion nach Nocrets 1667 vorgetragener Besprechung
von Veroneses „Christus in Emmaus“ Zweifel an der in der Hl. Schrift nicht erwähnten
großen Zahl der Umstehenden beim Mahl Jesu mit den zwei Jüngern geäußert. In der 6.
Conférence zu Poussins „Mannalese“ wurde in der anschließenden Auseinandersetzung
über den Vortrag die Übereinstimmung der Komposition mit dem Wortlaut der Bibel
hinterfragt.³⁶⁸ Auch in der „Heilung der Blinden von Jericho“ des als Vorbild viel be-
wunderten französischen Klassikers erfuhr die Frage, ob die Heilung in oder außerhalb
eines Hauses erfolgte und ob die Stadt Jericho hinreichend genau beschrieben wäre,
eine gelehrte Erörterung anhand einer Textauslegung des Neuen Testaments.³⁶⁹ Und de
Champaigne bemängelte an Poussins „Eliézer et Rébecca“ das Fehlen der im Alten Tes-
tament erwähnten Kamele, während eine gegenteilige Meinung die Weglassung dieses
Details als im Interesse der Klarheit des Hauptgeschehens entbehrlich verteidigte.³⁷⁰

Eigentümer und Auftraggeber

Ab 1738 erhielten die Salonbesucher zusätzliche Mitteilungen, die den Eigentümer oder
Auftrags- bzw. Leihgeber ausgestellter Arbeiten anzeigten. Sie wurden in den folgen-
den Jahren zunehmend häufiger genannt, wobei anfänglich besonders König, Hof, Adel,
Kirchen und hoher Klerus in Erscheinung traten. Der Umstand, dass ab den 1750er-
Jahren vermehrt auch Angehörige des Großbürger- und des gehobenen Beamtentums
sowie Künstler-Sammler angeführt wurden, beleuchtet den sozialgeschichtlichen Wan-
del in der Zusammensetzung der kunstinteressierten Käuferschicht.³⁷¹ Allerdings waren

³⁶⁸ FÉLIBIEN 1668, S. 101f.

³⁶⁹ Ib. S. 131–137.

³⁷⁰ JOUIN 1883, S. 93f; GARCIA 2010, S. 35.

³⁷¹ Z. B. **L 1738**, Nr. 95f, 98f, 164, 167, 176–179; **L 1739**, **Van-Loo** S. 6, **Oudry** S. 8 und 17, **Lamy** S. 9, **Bouchardon** 18f sowie Gemälde zur Herstellung von Wandteppichen in der Königlichen Gobel-
lin-Werkstatt in Beauvais S. 10f; **L 1740**, Nr. 5f, 64, 84, 101, 110; **L 1741**, Nr. 1, 14, 23, 28–35, 63f,
71; **L 1748**, Nr. 7–9, 21–26, 65; **L 1753**, Nr. 33, 35, 37, S. 29f; **L 1755**, Nr. 42, 81; **L 1757**, Nr. 36;
L 1763, Nr. 61f, 135, 137, 140; **L 1773**, Nr. 11f, 85; **L 1781**, Nr. 27, 57, 197, 269; **L 1785**, Nr. 168,
238; **L 1787**, Nr. 2, 29, 35, 55, 90, 125f, 159, 199; **L 1789**, Nr. 23, 26f, 45, 53, 58, 70–73, 96, 118,
120, 122, 152f, 170–174, 179, 183, 187f, 195, 200, 229; usw.

nicht alle Eigentümer oder Auftraggeber an der Preisgabe ihrer Identität interessiert: Einige zogen die Anonymität durch *** oder Weglassung ihres (durch eine Leerstelle mit Punkten ... ersetzten) Namens vor. Diese Zurückhaltung fehlte in den nachfolgenden livrets der Jahrzehnte 1750/1760 und kehrte erst gegen Ende dieser Periode in Einzelfällen wieder.³⁷² Das Akademie-livret 1791 kannte noch einige Beispiele von Öffentlichkeitsscheu;³⁷³ die Kataloge der Revolutionsjahre 1791–1795 enthielten überhaupt keine Hinweise auf Eigentümer der ausgestellten Werke, ausgenommen die Angabe „appartient à la nation“ oder die Auszeichnung einer Arbeit mit einem staatlichen „prix d’encouragement“. ³⁷⁴ Die Gründe dafür mögen mannigfaltig gewesen sein: Einerseits der Wunsch, im livret für einen engeren Bekanntenkreis zwar namenlos, aber anhand der Abbildung identifizierbar als Kunstliebhaber und öffentlich bedeutsame Persönlichkeit vorgestellt zu werden, andererseits die Sorge über die Zurschaustellung des eigenen, den Erwerb von Kunstwerken gestattenden Wohlstandes, echte oder vorgetäuschte Bescheidenheit, oder aber bei Porträts die Angst vor abträglichen Kommentaren des Publikums zur dargestellten Person?

Das offizielle Salon-livret aus 1791 bot zudem das seltsame, wenn auch in der Folge kaum wiederkehrende Schauspiel, dass auch Künstler ihren Namen verbargen – wohl wegen der erstmaligen Teilnahme an einer Kunstschau und einer Hemmung, sich der öffentlichen Kritik zu stellen.³⁷⁵

Die im Salon-Führer neu hinzutretende Nachricht zu den Besitzverhältnissen an den Exponaten diente in gleicher Weise der Reputation und Eigenwerbung der ausführenden

³⁷² Z.B. **L 1741**, Nr. 31f; **L 1745**, Nr. 108f; **L 1746**, Nr. 71; **L 1748**, Nr. 35; **L 1769**, Nr. 211; **L 1781**, Nr. 27, 57, 197, 269; **L 1785**, Nr. 6, 23, 95, 154; **L 1787**, Nr. 87, 172f, 213, 218; **L 1789**, Nr. 94f; usw. Die Feststellung, dass sich heutige Kunstsammler im Bestreben unerkannt zu bleiben von ihren barocken Vorgängern unterschieden (ARCO-HUSSLEIN 2016, S. 9), wird durch diese livret-Eintragungen widerlegt.

³⁷³ Z.B. **L Ak 1791**, Nr. 131–133, 150, 183, 192, 219.

³⁷⁴ Z.B. **L 1793**, Nr. 111, 125, 658; **L 1806**, Nr. 221, 496.

³⁷⁵ **L 1791**, Nr. 428, 458, 516, 522f, 584; a. z.B. **L 1804**, Nr. 328, 926; **L 1806**, Nr. 564; **L 1810**, Nr. 862; **L 1812**, Nr. 272–274, 822–829; **L 1814**, Nr. 9, 248; **L 1817**, Nr. 3–5; **L 1819**, Nr. 12; **L 1822**, Nr. 11–15, 181, 1777; **L 1824**, Nr. 19–25; usw.

Ein vergleichbares Phänomen verzeichneten die Kataloge der ab 1769 organisierten Sommer-Ausstellungen der Royal Academy of Arts, wo bereits ab Beginn teilnehmende Künstler ihre Identität nicht preisgeben wollten (siehe GRAVES 1905/1970, Bd. 1, S. 45ff, „Anonymous“). Der Grund für das im Vergleich zur Pariser Akademie frühere und umfangreichere Auftreten dieser Erscheinung ist vermutlich darin zu suchen, dass – im Gegensatz zum Salon – bereits von Anbeginn der Londoner Ausstellungstätigkeit auch nicht der Royal Academy angehörige Künstler und Amateure, die sich ihrer Aufnahme durch Kritik und Öffentlichkeit nicht sicher waren, zur Teilnahme zugelassen waren.

Künstler, deren Ansehen und Marktwert auf diese Weise dokumentiert und unterstrichen wurde, wie auch der Beleuchtung der gesellschaftlichen Position der kunstsinnigen Sammler und Mäzene.³⁷⁶ So beschrieb Parrocel den Ein- und Auszug des türkischen Botschafters in Paris und empfahl sich damit als Chronist bedeutender höfischer Zeremonien (L 1746, Nr. 52f). Der Bildhauer Bouchardon informierte mittels „explication“, dass sein schon früher als kleines Terrakotta-Modell gezeigter Amor nun in lebensgroßer Ausführung für den König in Bronze gegossen werde (L 1746, Nr. 57). Chardin ließ verlauten, dass ein Bild das Pendant zu Gemälden im Besitz des Fürsten von Liechtenstein und des schwedischen Hofes bilde (L 1747, Nr. 60). Pigalle teilte mit, dass zwei der für den preußischen König geschaffenen Statuen in seinem Atelier zu besichtigen wären (L 1748, S. 24). Oudry „hatte die Ehre“, anlässlich einer Hirschjagd im Jahr 1729/30 den König (und alle teilnehmenden Edelmänner) „nach der Natur“ zu zeichnen und zu malen (L 1750, Nr. 33). Und die Bildhauer-Brüder Adam machten die Ausstellungsbesucher auf den prestigeträchtigen königlichen Mäzen ihrer Skulpturen aufmerksam (L 1737, S. 18, 24). Lambert-Sigisbert Adam (l’aîné) ging dabei so weit, dass er der Beschreibung seiner in Terrakotta ausgeführten Herrscher-Allegorie den Hinweis beifügte, das Werk eigne sich zur Aufstellung in einem Bassin der königlichen Gärten (L 1750, Nr. 49), was aber im livret eine indirekte Distanzierung des Redakteurs von dieser Anmaßung nach sich zog.³⁷⁷ Die gehörige Vorgangsweise zur Genehmigung eines Aufstellungsortes im öffentlichen Raum zeigte dagegen ein 1764 gestelltes Gesuch des Bildhauers Falconet um einen Platz in den Tuilleries, der jedoch wegen der befürchteten Beispielsfolgerungen nicht genehmigt wurde.³⁷⁸

Schon bald erkannten geschäftstüchtige Künstler eine weitere Möglichkeit, im Salon Werbung in eigener Sache zu betreiben: sie ließen die Öffentlichkeit wissen, dass sich Ausstellungsexponate (noch) in ihrem Eigentum befänden. Diese „Publicity“ war von Interesse für die Aussteller, weil die Akademie ihren Mitgliedern die Ausübung des

376 Daher bedurfte es des Einverständnisses des Leihgebers zu seiner Nennung, um das z. B. in einem Brief des Akademie-Sekretärs Lépicié vom 2.8.1753 angesucht wurde (FURCY-RAYNAUD 1904/05, Bd. 19, S. 45f).

377 Der illustre Bildhauer hatte schon 1737 im Salon das Modell eines Brunnens mit Neptun und Amphitrite vorgestellt, den er zur selben Zeit im Schlosspark von Versailles ausführte (L 1737, S. 18), und hielt es wohl im Vertrauen auf den seinerzeitigen königlichen Auftrag für angezeigt, publikumswirksam auf ein vergleichbares, aber nicht bestelltes Werk aufmerksam zu machen.

378 Briefwechsel zwischen Cochin und Marigny (FURCY-RAYNAUD 1904/05, Bd. 19, S. 311f).

Kunsthandels untersagte.³⁷⁹ Die Kunstwerke waren also noch zu haben, was die allmähliche Entwicklung des Salons zu einer Kunst- und Verkaufsmesse im 18. Jahrhundert bezeugt.³⁸⁰ Die Verfügbarkeit der Arbeiten zeigte zugleich, dass erfolgreiche Maler im Genre- und Landschaftsbereich nicht mehr nur auf Bestellung, sondern „auf Vorrat“ für den Markt produzierten.³⁸¹ Neben dem Verkaufsgenie Jean-Baptiste Oudry³⁸² und seinem Sohn Jacques-Charles Oudry bedienten sich auch die Maler LaJoue (L 1746, Nr. 88f) und Galloche (L 1751, Nr. 3) schon früh dieser Marketingstrategie. Die Hinweise auf die Verfügbarkeit der Artefakte entfielen ab Mitte des 18. Jahrhunderts (ausgenommen vereinzelte Erwähnungen im Salon-Führer des Jahres 1763). Sie kehrten erst nach der Revolution – dann aber intensiviert – zurück, bedingt durch die von den politischen und kriegserischen Wirren ausgelöste Emigration potenter Käuferschichten, was den Künstlern verstärkte Anstrengungen zur Erschließung neuer Abnehmerkreise abverlangte. Die Vermerke zur Disponibilität der Objekte bezogen sich meist auf kleinere Arbeiten – Genre-, Blumen- und Seestücke, Landschaften, Stiche, Skizzen und Zeichnungen; große Künstlernamen, Historiengemälde und (schwerer zu verkaufende) Bildhauerarbeiten blieben die Ausnahme – die Nummern ihrer Werke in den Ausstellungskatalogen sind in der Fußnote durch Fettdruck hervorgehoben.³⁸³ Mit der für die Verkaufsaussich-

379 KIRCHNER 1991, S. 11. Die Reserviertheit gegenüber dem Kunsthandel war ein maßgebliches Element der ideologischen Grundhaltung der Akademie, deren Mitglieder König und Staat durch die gehobene Kunstform der Historienmalerei dienten; deshalb standen sie nicht nur dem Handel, sondern anfänglich selbst der Ausstellung ihrer Bilder zurückhaltend gegenüber, da dies zu sehr dem Feilbieten von Waren ähnelte (ALTSHULER 2008, S. 12).

380 CHAUDONNET 2010, S. 18–20, befasst sich mit der wirtschaftlichen Bedeutung des Salons im 19. Jahrhundert, versäumt aber auf schon früher auftretende Tendenzen zur Kommerzialisierung hinzuweisen, wie sie den livrets zu entnehmen sind. Auf die Entstehung des Kunstmarktes im 18. Jahrhundert verweist auch LE MEN 2012, S. 178.

381 Einige konkrete Beispiele von im Salon ausgestellten, ohne Auftrag gemalten und danach verkauften Historien führt MICHEL 2012, S. 319, an. Aber nicht alle Künstler legten Wert auf diesen Hinweis: er fehlt z. B. im **L 1759**, Nr. 119, bei einem Bild des Historienmalers Doyen, das einer Salonkritik zufolge ohne Auftrag entstand und sich in seinem Besitz befand (O.L. 1759/4, S. 202).

382 **L 1748**, 27f, 32f, 104, 106, 108; **L 1750**, Nr. 35, 38–48; **L 1753**, Nr. 21–32. Oudry hatte 1728 den Auftrag erhalten, die königlichen Jagden zu begleiten und davon Zeichnungen anzufertigen (Albertina Wien, Ausstellung „Von Poussin zu David“, Legendentext zu Oudry; 17.3.2017).

383 **L 1741**, Nr. 27–30; **L 1742**, Nr. 34; **L 1743**, Nr. 120; **L 1745**, Nr. 44; **L 1746**, Nr. 43–45, **46**, 88f; **L 1747**, Nr. 36, 44–46, 50; **L 1748**, Nr. 27f, 32f, **36**, 104, 106, 108; **L 1750**, Nr. 35, 38–48, **97**; **L 1751**, Nr. 3, 28–33; **L 1753**, Nr. 21–32, S. 13; **L 1763**, Nr. **140**, **182**; **L 1785**, Nr. 5; **L Ak 1791**, Nr. 70; **L 1796**, Nr. 41–44, 54, 67–70, 79, 163, 191f, 206, 225, 359–363, 368f, **398**, 402f, 407–409, 428f, 498, **609**, **616**, 807, 810, 817–823, 824–831, 845, 852; **L 1798**, Nr. 45, 64f, 99, 116, 157, 159f, 169–171, 187, **231f**, 243–246, 272, 308–310, **311–313**, **324**, 333, 343, 366, 397–399, 403, **508f**; **L 1799**, Nr. 26, 37, 56f, 59–63, 75, 78, 82, 99, 166–168, **185f**, 201–204, 238, 272f, 289–293, **315**, 317–319, 348–351, 713–715; **L 1800**, Nr. 18, 43–45, 52, 70–77, 80f, **99**, 103f, 147, 153, **162**, 174, 184, 272, 329, 335–338, 342, 352, 354, 370–373, **403**, **434**, **451**; **L 1802**, Nr. 11f, 65, **109**, **122**, 136–138, 139, 187–189, 198–200, **207f**, 253, **256–258**, 305, 314–318, **429–431**, **440**, 612f, 615f, 725–727; **L 1804**, Nr.

ten ebenso nützlichen Beifügung der Adressen – 1793 im Anhang zum Katalog und ab 1795 direkt bei den Künstlernamen im livret – verschwanden ab der Wende zum folgenden Jahrhundert die Informationen über die Verfügbarkeit von Arbeiten; 1812 warb der Salon-Führer nur noch für zwei im Besitz von Bildhauern befindliche Stücke. Der Kunstmarkt hatte sich zu diesem Zeitpunkt bereits so weit entwickelt, dass es dieser Erwähnung nicht mehr bedurfte.³⁸⁴ Nicht zuletzt barg der Vermerk ja auch die latente Gefahr, die solcherart bezeichneten Werke könnten als unverkäufliche „Ladenhüter“ erscheinen.

Technische Angaben

Zu den ab 1737 hinzutretenden Erläuterungen zählten technisch-organisatorische Mitteilungen: Ein als Kleinformat im Salon vorgestelltes Historienbild sollte in großer Ausführung für den König ausgearbeitet werden, ein Gipsmodell wurde als Pendant zu einer schon im Vorjahr ausgestellten Gruppe präsentiert, oder es wurde über die Bestimmung von vier Flachreliefs für einen Brunnen der Stadt Paris informiert.³⁸⁵ Von kunsthistorisch-technischem Interesse war die im Katalog erwähnte Übertragung eines von Antoine Coypel, später Erster Maler des Königs, im Alter von nur 20 Jahren geschaffenen Freskos auf eine Leinwand durch den „mit dieser Technik vertrauten“ Restaurator Picau(l)t; das Exponat muss auf großes Publikumsinteresse gestoßen sein, denn es wurde 1746 neuerlich, und mit der gleichen Beschreibung, im Salon gezeigt.³⁸⁶ Im Zuge der Neuausrichtung des Katalogs im Jahre 1755 (siehe Kapitel 3.3.) wurden die Hinweise varianten- und inhaltsreicher und nannten beispielsweise die Tageszeit der Bildwerdung; Stimmungs- und Beleuchtungsangaben; die für eine Kirche oder ein Palais geplante Entwurfsausführung; die bevorstehende Ausfertigung des Ausstellungsstückes in einem anderen Material; den Ort der Besichtigungsmöglichkeit einer im Salon nicht

7–9, 122–126, 310; **L 1806**, Nr. 24, 25f, **112–115**, 117–122, 142–145, 278, 316f, **379f**, **419**; **L 1812**, Nr. **1029**, **1343**.

384 Mit kommerzieller Zielsetzung wurden bereits ab dem 15. Jahrhundert zunächst in Florenz und Brügge, in den nächsten Jahrhunderten insbesondere in Amsterdam, Kunstverkaufsmärkte und -messen organisiert (Mathieu PERONA, *Les Débuts des marchés de l'art en Europe*, in: Panurge – Actualités de la recherche autour de la Renaissance; <http://panurge.org/spip.php?article169>; 29.01.2018). WRIGLEY 1995, S. 21, führt als Beleg für die Entstehung des Kunstmarkts in Frankreich jährlich durchschnittlich 5 Verkaufsveranstaltungen zwischen 1750 und 1760, 15 im folgenden Jahrzehnt und mindestens 40 zwischen 1773 und den späten 1780er-Jahren an.

385 **L 1741**, Nr. 1, 22, 108–111; **L 1745**, Nr. 46; usw.

386 **L 1745**, S. 34 FN; **L 1746**, Nr. 142. Robert Picaults 1752 durchgeführte Rentoilierung des 1518 für Franz I. gemalten Raphael-Gemäldes „Der Hl. Michael tötet den Dämon“ wird auch in Diderots „Encyclopédie“ (Bd. 12, S. 277) rühmend erwähnt.

gezeigten Arbeit – vor allem bei Fresken und schwer oder gar nicht zu bewegendem, großformatigen Skulpturen; den Bestimmungs- oder Aufstellungsort bestellter Tafelbilder und Bildhauerwerke; den Hinweis auf Pendantfiguren; die Erklärung als Bestandteil einer Serie (wie bei Vernets Hafenbildern); die vorgesehene Ausführung eines Gemäldes als Tapisserie; Hintergrundinformationen zur Invention des Autors; Vangorp versprach die Anfertigung von Porträts binnen vier Stunden; ein Kollege teilte mit, dass fast alle Figuren in seinem Bild Porträts wären; ein anderer hatte ein Gemälde vor Ort gemalt und alle Personen nach dem Leben wiedergegeben, usw.³⁸⁷

Gelegentlich wurde mit der Bezeichnung „nota“ Aufmerksamkeit geweckt: Eine ausgestellte Arbeit konnte wegen Zeitdrucks nicht völlig fertiggestellt werden (L 1755, Nr. 10; L 1789, Nr. 220); mehrere Arbeiten wären in einem gemeinsamen Rahmen zu finden (L 1755, Nr. 172); die öffentliche Enthüllung einer Arbeit fände zum angekündigten Datum statt (L 1757, Nr. 19); dem Miniatur- und Porträtmaler Jean-Baptiste Isabey wurde Dank für seine künstlerische Beratung bezeugt (L 1796, Nr. 251); eine aufgrund des ausgestellten Entwurfs in passender Größe angefertigte Skulptur könnte sich für die Sammlung eines Kunstliebhabers eignen (L Ak 1791, Nr. 212); Davids Federzeichnung des Ballhausschwur beabsichtigte keine Personenähnlichkeit (L 1791, Nr. 132), u. a. m. Andere Angaben – die Fußnoten zitieren exemplarisch einige frühe Beispiele, wie sie aber auch danach in den Katalogen häufig anzutreffen sind – bezogen sich auf Bereiche wie

- verwendetes Material: Gips, Ton; Terrakotta; Marmor; Bronze usw.³⁸⁸
- äußere Form: chantourné (Schnitzrahmen); quadratisch; ceintré (gerahmt); oval; rund; Miniatur u.dgl.³⁸⁹
- Maltechnik: Fresko; Röteln; Pastell; Hinterglas; Ölmalerei; nach der Natur; Skizze; Grisaille; Email; Enkaustik (eine von Caylus vermeintlich neu entdeckte Maltech-

³⁸⁷ L 1755, Nr. 100, 134, 151, 153–155; L 1757, Nr. 5, 11, 13, 19, 29, 91f, 134f; L 1761, Nr. 3f, 10, 23, 36, 48, 67f, 120f, 123f, 137f; L 1765, Nr. 16, 176, 214f; L 1767, Nr. 128; L 1771, Nr. 43, 194; L 1802, Nr. 290; L 1806, Nr. 351; L 1812, Nr. 119; usw.

³⁸⁸ **Gips, Ton:** L 1739, S. 20f. **Terrakotta, Marmor:** L 1737, S. 23f; L 1739, S. 19; L 1740, Nr. 19, 107f; L 1743, Nr. 102. **Bronze:** L 1743, Nr. 107.

³⁸⁹ **Schnitzrahmen**, z. B. bei Supraporten: L 1738, Nr. 32f; L 1742, Nr. 17, 23; L 1746, Nr. 31, 34f. **Quadratisch:** L 1738, Nr. 24, 34, 59f; L 1740, Nr. 80. **Gerahmt:** L 1737, S. 14f; L 1738, Nr. 58; L 1742, Nr. 26. **Oval:** L 1737, S. 12; L 1740, Nr. 127; L 1767, Nr. 145. **Rund:** L 1767, 146. **Miniatur:** L 1740, Nr. 63; L 1767, Nr. 100.

nik, die in den Salonbesprechungen der 1750er viel Aufmerksamkeit erregte); Gouache; Laviertechnik; Bister/Sepia; Miniatur; Zeichnung usw.³⁹⁰

- Bildträger: Kupfer; Taft; Holz; Leinwand; Marmor; Porzellan u. a. m.³⁹¹

Porträts

Auch Personenbildnisse wurden mit ergänzenden Zusatzinformationen versehen, die aber wegen der eindeutigen Nennung der abgebildeten Persönlichkeiten kaum sprachliche Variationen aufweisen. Sie bilden eine gesonderte, durch Eigennamen charakterisierte Kategorie der Bildbezeichnung, die in nur zwei Varianten auftrat: Im ersten überlieferten Katalog aus dem Jahr 1763 wurde dem Namen der abgebildeten Person jeweils die Bezeichnung „Portrait de“ vorangestellt, was dem Charakter einer Inhaltsangabe entspricht, z. B. „dix Portraits; [...] Le second de Monsieur de Monsieur Seignelay; [...] Le six où est représenté M. de la Grange Religieux de Saint Victor“ oder „cinq Portraits, à sçavoir celuy de Monsieur Remy“.³⁹² Diese Art der Formulierung fand sich auch im nächsten livret aus 1699, doch erschienen dort daneben bereits reine Namens-Titel, wie „M. Lambert de Torgny“, „Les Demoiselles Loison soeurs“, oder „Madame Guyot“ (L 1699, S. 14, 16). Beide Textvarianten prägten auch die ersten identifizierbaren Rezeptions-Porträts im Salon des Jahres 1704: Goberts Aufnahmestücke trugen Titel, während LeMoynes Porträtbüste den Charakter einer Inhaltsbeschreibung aufwies: „M. Boulogne le jeune“, „M. Vancleve“, und „Le Portrait de M. Mansard Surintendant des Bâtimens, Arts & Manufacture de France & Protecteur de l’Académie“.³⁹³ Diese beiden Textfor-

³⁹⁰ **Fresko:** L 1704, S. 9. **Rötel:** L 1737, S. 23; L 1741, Nr. 112–113bis; L 1761, Nr. 148. **Pastell:** MdF 1725: 9.2/ 2268; L 1738, Nr. 15; L 1740, Nr. 113; L 1753, Nr. 58. **Hinterglas:** L 1740, Nr. 42f. **Ölmalerei:** L 1741, Nr. 51. **Nach der Natur:** L 1746, Nr. 15f, 43–45. **Skizze:** MdF 1725: 9.2/2267, L 1737, S. 9, 16; L 1738, Nr. 91, 93; L 1747, Nr. 22. **Grisaille:** L 1747, Nr. 34. **Email:** L 1753, Nr. 176; L 1755, Nr. 137; L 1771, Nr. 128. **Enkaustik:** L 1755, Nr. 77, 81, 112, 132f; L 1759, Nr. 58. **Gouache:** L 1763, Nr. 148. **Laviertechnik:** L 1769, Nr. 79. **Bister/Sepia:** L 1773, Nr. 26. **Miniatur:** L 1739, S. 20. **Zeichnung:** L 1737, S. 23; L 1739, S. 16; L 1741, S. 31; L 1742, S. 28f; L 1746, Nr. 138–140: Ab den späten 1730er-Jahren zählten Zeichnungen als eigenständige Ausstellungsexponate – nicht nur als Entwurfsskizzen. Das führte dazu, dass den Gattungsbegriffen „paysage“ und „portrait“ zur Unterscheidung von Arbeiten, die bisweilen den Zusatz „dessiné“ erhielten, der Vermerk „peint“ hinzugefügt wurde – z. B. L 1757, Nr. 50; L 1801, Nr. 52f, 85, 155, 193, 195f, 241, 252, 279; L 1802, Nr. 106, 128; L 1804, Nr. 63, 92, usw.; ab dem livret 1791 wurden – mit Ausnahme des Katalogs 1793 – Zeichnungen im Titelblatt als eigene Gattung „dessin“ angeführt.

³⁹¹ **Kupfer:** L 1742, Nr. 84; L 1750, Nr. 37, 45; L 1757, Nr. 64f; L 1773, Nr. 21. **Taft:** L 1755, Nr. 82. **Holz:** L 1755, Nr. 41. **Leinwand:** L 1755, Nr. 43. **Marmor:** L 1800, Nr. 224. **Porzellan:** L 1800, Nr. 354; L 1812, Nr. 560f.

³⁹² McALLISTER JOHNSON 1975, S. 136, Zeile 62f, 134.

³⁹³ M Bd. 3/326, 367; L 1704, S. 22, 33.

meln wechselten danach ständig ab, wobei bis zum Ende der Académie die Anführung mit „représentant“ und „portrait de“ zahlenmäßig überwog.

Personengemälde zählten seit 1699 zu den ersten Beispielen für Titel von Aufnahme-
stücken in den Katalogen. Die inhaltlichen Titel-Zusätze bezogen sich auf verschiedene
Aspekte der Darstellung, die aber weniger die Merkmale einer Erklärung als vielmehr
einer Beschreibung aufwiesen. Dazu zählten vor allem folgende Arten von Informatio-
nen, die hier nur eine beispielsweise und vorwiegend den ersten Salons entnommene
Erwähnung finden sollen, aber bis zum Ende der Beobachtungsperiode ständig – wenn-
gleich spärlicher werdend – wiederkehrten:

- Format: Ganzfigur (für das Herrscherhaus und hochrangige Persönlichkeiten),
Kniestück, Brustbild, im Profil, zu Pferd³⁹⁴
- Rollenbild: als mythologische Gestalt in Form des „portrait historié“ – häufig Hebe
(Göttin der Jugend) und Diana, aber auch als Venus, Flora oder Aurora, als Muse,
Najade, Vestalin, oder – besonders gewagt – als Bacchantin; bei Männern als Apol-
lo, Herkules, Jäger oder Gärtner, oder nach literarischen Vorlagen³⁹⁵
- Attribute: für Damenporträts genderspezifische Gegenstände wie Musikinstrumente
(Harfe, Vielle, Gitarre, Flöte), Stickerei, Brief, oft ein Buch (manchmal antike
Klassiker), Malpalette u. dgl.; bei Männern Helm, Tabaksdose oder für ihren Beruf
typische Gegenstände; bei Kinderbildern Spielzeug, Puppen oder Haustiere³⁹⁶
- Kleidung und Stofffarbe: Witwenkleidung, in Harnisch bzw. Uniform, nach polni-
scher Art u. ä.³⁹⁷
- Funktion bzw. soziale Stellung der abgebildeten Person³⁹⁸
- biographische Angaben wie z. B. Alter oder eine stattgefundene Verheiratung³⁹⁹

³⁹⁴ **Profil:** L 1738, Nr. 118. **Brustbild:** L 1739, S. 14f, L 1743, Nr. 8. **Zu Pferd:** L 1746, Nr. 55. **Ganz-
figur:** L 1740, S. 25; L 1742, Nr. 98; L 1743, Nr. 7, 10; L 1747, Nr. 3. **Kniestück:** L 1739, S. 16; L
1753, Nr. 66–68.

³⁹⁵ Siehe u. a. MdF 1725: 9.2/2266; L 1737, S. 6, 8, 20; L 1738, Nr. 36f, 49, 53, 63, 116; L 1739, S. 16,
L 1741, Nr. 2, 6, 59, 101; L 1742, Nr. 75; L 1743, Nr. 62; L 1745, Nr. 44, 96–98; L 1746, Nr. 68,
70f; L 1747, Nr. 59, 62f, 129bis; L 1753, Nr. 167; L 1757, Nr. 106–108; L 1763, Nr. 79f; L 1765,
Nr. 9, 168f; L 1767, Nr. 20, 27; L 1769, Nr. 122, 185 usw. Für weitere Beispiele verweise ich auf
HÉNIN 2012b, S. 114.

³⁹⁶ L 1737, S. 14f, 21; L 1738, Nr. 15, 56, 65f, 116, 123, 128, 137, 142f, 148; L 1739, S. 14–17; L
1741, Nr. 86; L 1742, Nr. 57–59, 130; L 1745, Nr. 74, 76, 80, 101; L 1747, Nr. 120.

³⁹⁷ L 1737, S. 8; L 1738, Nr. 54, 121f, 137; L 1739, S. 14, 18; L 1740, Nr. 45, 119f; L 1748, Nr. 99f.

³⁹⁸ L 1737, S. 11, 15, 19f; L 1738, Nr. 29, 53, 124, 145; L 1740, Nr. 85; L 1742, S. 27, 98; L 1748, Nr.
16.

Ab etwa 1765 machte sich eine Veränderung bemerkbar: Immer weniger Porträts wurden mit solchen Ergänzungen versehen, und Personenbildnisse ohne ergänzende Angaben oder Beschreibungen nahmen zu – vor allem bei hochgestellten und öffentlich bekannten Persönlichkeiten.⁴⁰⁰ Die erklärenden Bemerkungen traten zu Gunsten einer Konzentration auf die kurze Benennung der dargestellten Persönlichkeit zurück und verzichteten auf das schmückende Beiwerk einer verbalen Beschreibung des ohnehin Sichtbaren – auch in dieser Gattung sollte die Malerei dem Betrachter lediglich unter Nutzung der nur ihr zur Verfügung stehenden Mittel verständlich bleiben. Im selben Zeitrahmen gingen ab den 1760er-Jahren auch die als „portrait historié“ bekannten Rollenbilder gegenüber den naturgetreu gemalten Personendarstellungen zurück. Ab Beginn des folgenden Jahrzehnts kamen sie nur noch selten vor; sie verschwanden während der ersten Revolutionsjahre, kehrten danach aber vereinzelt wieder zurück. Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts traten vermehrt Schauspieler-Rollenporträts hinzu.⁴⁰¹

Entpersonalisierung

Ab 1742 verstärkte sich ein 1704 erstmals auftretendes Phänomen der Anonymisierung des Konterfeis (L 1704, S. 30): 1742 waren es nur drei Personen, 1743 aber bereits 9, und 1745 erneut 8, die ihre Identität hinter *** oder als Leerstelle mit Punkten ... anstelle eines Namens verbargen. Diese Vorgangsweise erfreute sich mit der in den folgenden Jahren sprunghaft wachsenden Anzahl von Personendarstellungen steigender Beliebtheit, wie sich besonders aus den Katalogen ab der Wende zum 19. Jahrhundert ablesen lässt.⁴⁰² Ein besonderer Grund hierfür ist den Salon-Führern nicht zu entnehmen – so-

399 L 1738, Nr. 63; L 1747, Nr. 125; L 1748, Nr. 59; L 1753, Nr. 44. **Alter:** L 1773, Nr. 64, 169; L 1785, Nr. 95; L 1789, Nr. 86; L 1798, Nr. 804.

400 Z.B. L 1759, Nr. 84–90, L 1761, Nr. 71, 96f, L 1763, Nr. 63–68, 82–87, 94, 99, 113f, 116, 128–133, L 1765, Nr. 119–121, 156–160, L 1767, Nr. 2–10, 51, 53, 61, 64, L 1769, Nr. 50–55, 59f, 156–158, 194–196, 198–203, L 1771, Nr. 58f, 127f, 130–134, 168f, 224f, usw.

401 L 1783, Nr. 123; L 1802, Nr. 71; L 1804, Nr. 263; L 1812, Nr. 289, 292, 671.

402 Z.B. L 1738, Nr. 41, 56; L 1742, Nr. 15, 117, 129; L 1743, Nr. 54, 57, 64f, 86, 88, 104f, 123; L 1745, Nr. 3, 75, 81, 149f, 152, 154, 167; L 1748, Nr. 70f, 85f, 88, 89 bis, 90f, 95, 98, 100, 110; L 1753, Nr. 13, 40, 72, 102, 127, 270, 176; L 1755, Nr. 29, 51f, 56f, 66, 73, 95f, 109, 140, 161, 169; L 1757, Nr. 23, 110f, 117; L 1759, Nr. 49, 70–72, 84f, 89, 108–111, 125; L 1765, Nr. 81, 219; L 1767, Nr. 46, 49, 51, 97; L 1771, Nr. 209, 236; L 1773, Nr. 140, 165; L 1775, Nr. 266; L 1777, Nr. 97, 242; L 1779, Nr. 108, 130, 226, 277, 286f; L 1781, Nr. 72, 107, 159, 247, 275; L 1783, Nr. 75, 118, 131, 141, 223; L 1785, Nr. 47, 57, 105, 221, 250f; L 1787, Nr. 18f, 73, 81, 117, 147f, 225f, 244; L 1789, Nr. 227, 252, 281; L 1791, Nr. 44, 258, 296, 759; L Ak 1791, Nr. 168, 230, 270, 286, 312; L 1793, Nr. 181, 236; L 1795, Nr. 52, 195, 1071; L 1796, Nr. 1, 87, 117, 245f, 281, 388, 462; L 1798, Nr. 72, 79, 172–176, 192f, 200, 206, 236, 354, 356, 539, 806; L 1799, Nr. 3–5, 76f, 93, 121, 147, 155, 160, 178, 181f, 210, 246f, 704, 724; L 1800, Nr. 5, 65, 105, 111f, 143, 150, 157, 163, 167f, 173, 294–296, 319, 381, 402; L 1804, Nr. 2, 14–18, 60, 80–83, 144, 156, 233, 349, 373, 406, 459,

wohl männliche wie weibliche Personen mochten nicht erkannt werden. Die Motive dafür mögen mannigfaltig gewesen sein: Eine bewusste Strategie zur Erregung von Aufmerksamkeit beim Rätseln über die verdeckte Persönlichkeit, die sich für Eingeweihte gelegentlich durch einen Hinweis auf ihre berufliche oder gesellschaftliche Stellung dennoch erraten ließ? Oder – bei kirchlichen Würdenträgern – ein (für die damalige galante Gesellschaft allerdings wenig verbreitetes) Bewusstsein der Unziemlichkeit selbstgefälliger Schaustellung? Oder der Wunsch, für einen engeren Bekanntenkreis zwar erkennbar als Kunstliebhaber genannt zu sein, andererseits jedoch die Furcht vor dem Neid der Zeitgenossen und die Sorge gegenüber der Zurschaustellung der eigenen, die Beauftragung oder den Ankauf von Kunstwerken gestattenden Prosperität?⁴⁰³ Oder gar Bedenken wegen abfälliger Kommentare des Publikums zur dargestellten Persönlichkeit? Und bei Bildnissen unverheirateter weiblicher Personen gewiss das Interesse an der gefälligen Selbstpräsentation auf dem gesellschaftlichen Parkett, gleichzeitig aber der Wunsch nach Abgrenzung gegenüber unerwünschten oder unkontrollierten Näherungsversuchen? Schließlich gelegentlich wohl auch der Wunsch, nicht in einer zu gewagten Verkleidung oder Rolle (etwa als Bacchantin) erkannt zu werden?

Eine andere Frage stellt die wachsende Flut von Porträts im Salon, die deshalb in den *livrets* ab der Jahrhundertwende vermehrt nur noch summarisch als „plusieurs portraits“ zusammengefasst, namentlich aber nicht mehr identifiziert wurden.⁴⁰⁴ Welche Personen wurden danach noch eigens benannt? Es waren Personen von Stand, Vertreter des öffentlichen Lebens und, wie man heute sagen würde, Persönlichkeiten öffentlichen Interesses!⁴⁰⁵

640; **L 1806**, Nr. 3, 9, 57, 74, 83, 91, 95f, 104, 107; **L 1810**, Nr. 9, 106f, 126, 142–145, 223, 239, 301, 316, 328, 354f, 372, 406, 411, 415, 460, 695, 717, 838, 861, 972f, 1024–1027; **L 1812**, Nr. 2f, 10, 90, 103, 111, 114–116, 118, 122f, 159, 162–166, 182, 190, 193f, 196f, 206–208, 262, 271, 295, 299, 302, 315, 325, 338, 342, 406, 415, 426, 430f, 457, 475, 526, 545, 558, 561, 574, 598, 615, 653, 655, 672, 690, 696, 699, 719, 723, 725, 728, 735, 744, 761, 767, 769, 772f, 797, 821, 826–828, 852f, 893, 903, 917, 963, 965, 971f, 1015f, 1049f, 1057, 1084f, 1102, 1109, 1116f, 1120f, 1133, 1309, 1312f, 1319; usw.

⁴⁰³ Dass die porträtierten Personen trotz Anonymisierung häufig durchaus bekannt waren, zeigen etwa die erklärenden Fußnoten zur Besprechung von Porträts im Salon 1769 (C.D. 119, S. 17).

⁴⁰⁴ Z.B. **L 1757**, Nr. 40, 50, 56, 77, 100; **L 1759**, Nr. 3, 41, 44, 54, 59, 99; **L 1763**, Nr. 8, 69, 100, 119, 149; **L 1767**, Nr. 12, 45, 47, 62, 66, 77, 131, 171, 180; **L 1769**, Nr. 7, 43, 61, 159f, 166, 174, 189, 203; **L 1771**, Nr. 37, 61f, 135, 170, 196, 212f, 219f, 227; usw.

⁴⁰⁵ Z.B. **L 1767**, Nr. 2–10, 51–53, 61, 64; **L 1769**, Nr. 50–55, 59f, 156–158, 187f, 190–199, 200–203; **L 1771**, Nr. 58–60, 127–134, 208–211, 224–226; **L 1773**, Nr. 42–45, 62–64, 77–81, 128–135, 169–171, 187–192; **L 1775**, Nr. 42–45, 93–95, 123–127, 170; **L 1785**, Nr. 30f, 43–47, 87–93, 95–100, 141f; usw.

Aufnahmestücke

Die Zusatzinformationen in Form der „explications“ begannen auch die Kennzeichnung von in den Salons ausgestellten Aufnahmestücken zu umfassen. Rezeptionsarbeiten wurden in den ersten Académie-Ausstellungen nur selten gezeigt und in den Salon-Verzeichnissen zunächst auch nicht als solche erwähnt.⁴⁰⁶ Im Ausstellungsführer aus 1673 sind nur zwei Werke durch einen Abgleich mit den Akademie-Protokollen als Probearbeiten erkennbar – LeClerc's Stich der kirchlichen Trauerfeierlichkeiten für den verstorbenen Protektor der Akademie, und wahrscheinlich auch eines der vier Blumen-Stilleben von Baudesson.⁴⁰⁷ Die Sitzungsniederschriften sprachen zwar nur allgemein von einem Blumengemälde, doch legt der kurze Zeitabstand zwischen der Vorlage des Aufnahmestücks im Jahre 1673 und seiner Nennung im livret desselben Jahres die Annahme nahe, dass eines der Blumenstücke das Rezeptionsstück des Malers war. Ähnlich war die Situation 1699: Obwohl seit der letzten Schaustellung bereits 26 Jahre verstrichen waren, in denen keine Aufnahmestücke ausgestellt werden konnten, ist im Katalog nur eine Probearbeit zu identifizieren, nämlich ein in unmittelbarer zeitlicher Nähe zur Ausstellung entstandenes Jagdstück mit dem Selbstporträt Desportes'.⁴⁰⁸ Auch in der fünf Jahre später folgenden Ausstellung war das Erscheinungsbild kaum verändert: Erneut fanden trotz des nun relativ kurzen Zeitabstandes zur vorangegangenen Kunstschau nur wenige, in den Akademie-Akten identifizierbare Rezeptionsarbeiten den Weg in den Salon. Dazu zählten zwei Porträts von Gobert, die Bronzestatue LeMoynes mit dem Schirmherrn der Compagnie, Hardouin-Mansart, sowie eine Herkules-Historie von Tavernier.⁴⁰⁹ In allen Fällen handelte es sich um zwischen 1699 und 1703 entstandene Arbeiten, die 1704 erstmals die Möglichkeit zur Vorführung im Salon nutzen konnten. Der nächste Salon wurde wiederum erst nach längerer Pause im Jahre 1725 organisiert, doch ist kein Katalog dieser Ausstellung bekannt; die Besprechung im „Mercure de France“ bietet keinen Anhaltspunkt für Rückschlüsse auf eventuell gezeigte Aufnahmestücke.⁴¹⁰ Abgesehen von diesen Beispielen fanden sich in den ersten livrets keine Spuren älterer

406 Z.B. wurde das in einer Salonkritik (J.E. 1759, Bd. VII.2, S. 109) als Aufnahmestück Doyens bezeichnete Gemälde, das in den Akademie-Protokollen als „Jupiter à table servi par Hébé“ (M Bd. 7/100) genannt wurde, im livret gar nicht genannt.

407 M Bd. 1/398, McALLISTER JOHNSON 1975, S. 137, Zeile 117–119; M Bd. 1/359 und M Bd. 2/6, McALLISTER JOHNSON 1975, S. 137, Zeile 84–88.

408 M 1880, Bd. 3/235, 275; L 1699, S. 19.

409 M Bd. 3/325f, L 1704, S. 22; M Bd. 3/258, L 1704, S. 33; M Bd. 3/364; L 1704, S. 28.

410 MdF 1725: 9.2/2253–2272.

Probestücke, obwohl sie gemäß den Statuten in der Académie aufbewahrt wurden und somit für Ausstellungszwecke zugänglich waren.

Die denkbaren Gründe für die geringe Anzahl ausgestellter Probearbeiten in den frühen, durch einen Katalog dokumentierten Ausstellungen sind mannigfaltiger Natur: Zum einen beteiligten sich an diesen Salons noch zahlreiche Künstler, die als Gründerväter („Anciens“) oder Mitglieder der ersten Stunde („Académiciens primitifs“) keine Aufnahmestücke vorzulegen hatten.⁴¹¹ Zum anderen ließ der vieljährige Zeitabstand zwischen den frühen, bereits ab 1655 in den Protokollen der Königlichen Stiftung dokumentierten Aufnahmestücken und den bis 1737 seltenen, von ihr organisierten öffentlichen Kunstevents die Arbeiten zum Zeitpunkt der jeweiligen Veranstaltung als nicht mehr aktuell erscheinen. Die Künstler waren deshalb eher bemüht, anstelle älterer Gemälde mit von der Académie vorgegebenen Themen eigene Inventionen vorzustellen, die ihre Kreativität und künstlerische Entwicklung zeigten und dem sich wandelnden Publikumsgeschmack Rechnung tragen konnten. So präsentierte Paillet 1673 statt seiner von der Académie vorgeschriebenen Probearbeit aus 1658 (einer Allegorie der französischen Eroberung von Dünkirchen) Szenen aus der römischen Antike.⁴¹² Im selben Jahr stellte Loir, dessen Stück aus 1663 ebenfalls der Eroberung von Dünkirchen gewidmet war, Themen des griechischen Altertums zur Schau.⁴¹³ Der Historienmaler Carle Vanloo brachte im Salon 1737 statt seines rezenten Aufnahmestücks aus 1735 (Die Schindung des Marsyas) zwei Turquerien (in der Zeit hoch geschätzte Genreszenen, in denen seine Frau und er selbst als Porträt aufschienen)⁴¹⁴ und eine Mythologie (L 1737, S. 7, 13f). Auch der bedeutende Bildhauer Lambert-Sigisbert Adam verzichtete in diesem Jahr auf die Vorstellung seines in Marmor ausgeführten, aber schon 1733 beauftragten

411 Das waren in der Ausstellung 1673: LeBrun, Champaigne, Bernard, Beaubrun, Sève, Boullogne, Testelin, Mauperché, Ferdinand und Corneille.

412 McALLISTER JOHNSON 1975, S. 136, Zeilen 38–42; M Bd. 1/144: „représentant quelque triomphe sur les dernière victoire du Roy“. Das Gemälde wurde 1684 in der Serie der Académie-Vorträge als „une explication allégorique [...] représentant le Triomphe d’Auguste après la bataille d’Actium, qu’il a appliquée à la prise de Dunkerque“ besprochen (M Bd. 2/280); 1699 wurde es nochmals als Aufnahmestück, aber ohne Inhaltsangabe, erwähnt (M Bd. 3/280).

413 McALLISTER JOHNSON 1975, S. 136, Zeilen 11–20; M Bd. 1/217: „le sujet de la réduction de Dumquerque, à savoir un Neptune remétant ladite plasse entre les mains du Roy, sous la figure d’un jeune Ercul“. Das Thema wurde im selben Jahr, mit ausführlichen Angaben zu den darin abzubildenden Einzelheiten, auch für die Akademie-Studenten festgelegt (M Bd. 1/221).

414 Vgl. die Bildbeschreibung in der Wallace Collection (<http://wallacelive.wallacecollection.org:8080/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=65385&viewType=detailView>; 30.01.2018).

Rezeptionswerkes (Neptun gebietet dem Sturm; M Bd. 5/204) und zeigte aktuellere Arbeiten (L 1737, S. 16, 18f).

Nach dem Neustart periodischer Ausstellungen erschienen in den livrets zwischen 1741 bis 1747 weitere, aber noch nicht als solche genannte, Rezeptionsarbeiten – es handelte sich zunächst um Porträts. Die erstmalige Kenntlichmachung eines Rezeptionsstücks durch einen entsprechenden Hinweis im Salon-Katalog erfolgte 1748 (L 1748, Nr. 101). Danach wurde die Kennzeichnung von Probearbeiten erst 1751 wieder aufgenommen, und 1753 waren zum ersten Mal alle gezeigten Aufnahmewerke ausdrücklich markiert; diese Übung setzte sich in den folgenden Jahren fort.⁴¹⁵ Allerdings war die hervorhebende Erfassung der Rezeptionsstücke nicht immer lückenlos; einige Arbeiten wurden nicht als solche erwähnt, können aber anhand anderer Quellen – insbesondere den Sitzungsprotokollen der Königlichen Stiftung – identifiziert werden.⁴¹⁶ Mehrere nur als Gipsmodell ausgestellte Skulpturen wurden vermutlich deshalb nicht als fertige Aufnahmestücke gewertet.⁴¹⁷ 1789 sah den letzten Salon mit Rezeptionsstücken. Der Akademie-Katalog aus 1791 enthielt zwar noch entsprechende Referenzen⁴¹⁸, verlor aber wegen der revolutionären Öffnung des Salons für jedermann seine Funktion als Verzeichnis aller ausgedellter Exponate; im offiziellen Ausstellungsführer fehlten die indirekten Bezugnahmen auf die 1793 aufgelöste Kunststiftung durch Nennung von nicht mehr erforderlichen Probestücken. Die allerletzte Erwähnung einer Probearbeit („Titon et l’Aurore“) erfolgte im livret aus 1800; der Akademie-Anwärter Simon Julien war zu diesem Zeitpunkt bereits verstorben.⁴¹⁹

⁴¹⁵ L 1751, Nr. 96; L 1753, Nr. 111, 117, 124, 133; L 1755, Nr. 110f, 124, 152, 166; L 1757, Nr. 139; L 1759, Nr. 133; L 1763, Nr. 124f, 183; L 1765, Nr. 106; L 1767, Nr. 101, 113; L 1769, Nr. 115, 122, 124, 131, 135, 215f; L 1771, Nr. 139, 149f, 152, 166, 268, 302f; L 1773, Nr. 221; L 1775, Nr. 129, 132; L 1777, Nr. 256, 278–280, 285f, 294; L 1779, Nr. 133, 224, 229, 232, 264; L 1781, Nr. 78, 144, 147, 152f, 156; L 1783, Nr. 94, 105, 115; L 1785, Nr. 98, 110, 122f, 126f, 134, 243; L 1787, Nr. 141f, 153, 155, 166, 171, 304, 317; L 1789, Nr. 125, 134, 139, 147, 150, 257, 326, 341; L Ak 1791, Nr. 91, 161, 255.

⁴¹⁶ Z.B. L 1755, Nr. 37, 162; L 1757, Nr. 89, 90, 93; L 1759, Nr. 86f, 92; L 1763, Nr. 106, 184; L 1769, Nr. 151; L 1773, Nr. 154; L 1787, Nr. 275; L 1789, Nr. 191, 193, 197, 283.

⁴¹⁷ L 1767, Nr. 212; L 1773, Nr. 242; L 1779, Nr. 293.

⁴¹⁸ L Ak 1791, Nr. 91, 161, 255.

⁴¹⁹ „Nota. Ce tableau avait été fait pour la réception de l’auteur à la ci-devant Académie de peinture, dont il était membre agréé; les circonstances avaient changé sa destination. Il est à vendre. S’adresser au C. Turrel, notaire, rue des Prouvaires, près St.-Eustache“ (L 1800, Nr. 215).

Teil II: Titel und Titel-Begriff in Frankreich und im europäischen Ausland

5. Von der Inschrift zum Titel: Kursivdruck, Bildrahmen und Kartuschen

Die gewonnenen Einsichten in die Entstehung und Entwicklung der Titel und in ihre linguistischen Ausdrucksformen führen zur Frage, ob und gegebenenfalls ab wann dafür auch der Begriff „titre“ benutzt wurde. Der Ausdruck wurde in Frankreich lange Zeit nur für literarische Werke verwendet; für Arbeiten der bildenden Kunst wurde stattdessen, wie der Blick in Nachschlagwerke des 18. und 19. Jahrhunderts erkennen lässt, der synonym verwendete Terminus „inscription“ (In- oder Aufschrift) herangezogen. Furetières „Dictionnaire Universel“ aus 1701 (und gleichlautend der spätere „Dictionnaire de Trévoux“ 1771) definierte „titre“ als

Inscription, ce qu'on met au dessus d'une chose pour la faire connoître [...] est aussi l'inscription qui est au commencement ou à la première page d'un livre, qui contient le nom de l'Auteur, ou la manière dont il traite [...] ⁴²⁰

Erst Pierre-Charles Lévesque, Historiker, Kunstkritiker und Professor am Collège de France, bezog die Benennung auch auf Gemälde und empfahl in Watelets 1788 erschienener „Encyclopédie méthodique. Beaux-Arts“ ihre Anbringung am Bildrahmen, wie dies bereits in der Académie erfolge:

INSCRIPTIONS (subst. fem.) Phrase courte qu'on emploie quelquefois pour servir d'explication à un ouvrage de l'art [...] Un grand nombre de tableaux ne font pas le plaisir qu'ils devraient procurer, parce qu'on n'en connaît pas le sujet ou l'idée de l'artiste. Il serait à souhaiter qu'au lieu des anciens rouleaux, on prit l'usage d'ajouter à sa bordure, un écusson ou une banderole, sur laquelle serait écrit, en très peu de mots, ce que le spectateur a besoin de savoir [...] Une estampe porte du moins un titre, et il serait facile d'en écrire un semblable sur la bordure d'un tableau. Ceux qui ont vu à Paris les salles de l'Académie royale de peinture et de sculpture, savent que ces inscriptions ne feraient pas un mauvais effet ⁴²¹

420 FURETIÈRE 1701; DICTIONNAIRE DE TREVoux 1771. DIDEROTs „Encyclopédie“ brachte 1770 lediglich einen kurzen, im Wesentlichen auf Werke der Literatur bezogenen Beitrag und verwies für Gemälde auf den Begriff „inscription“: „TITRE, s. m. (Hist. mod.) inscription qui se met au-dessus de quelque chose pour la faire connaître. Voyez INSCRIPTION. Ce mot se dit plus particulièrement de l'inscription que l'on met à la première page d'un livre, qui en exprime le sujet, le nom de l'auteur, &c. Voyez LIVRE“ (DE JAUCOURT 1770).

421 LÉVESQUE 1788, „Inscription“.

Lévesque war der einzige Autor, der als Merkmal der *inscription* (und darauf bezogen eines *titre*) ihre wortknappe Fassung ansprach. Die in seinem Artikel zitierten, ausgewählten Beispiele bezogen sich allerdings im Wesentlichen nur auf die kurzen Namen berühmter Persönlichkeiten an den ihnen gewidmeten Statuen sowie auf Stiche. Das Wort *phrase* deutete aber auch auf die Möglichkeit einer über kurze Texte hinausgehenden Satzkonstruktion für Werkbezeichnungen hin. Und tatsächlich war, wie Salonkritiken zeigen, die *inscription* keineswegs immer konzis abgefasst.⁴²² Im 18. Jahrhundert fungierte sie häufig als längerer, lobender oder kritischer, vielfach in Versform gestalteter Kommentar zum Inhalt von Kunstwerken und Denkmälern – und nicht nur als kurz gehaltener, namensgebender Titel.⁴²³ Auch die Auseinandersetzung über die für Inschriften zu verwendende Sprache – lateinisch oder französisch – lässt erkennen, dass es sich um umfangreichere Texte handelte (z.B. hielt der Präsident der Akademie in Amiens zwei Verszeilen für angemessen und in der Regel für ausreichend).⁴²⁴ Ein anderer Befürworter der Nationalsprache gab durch die in seiner Argumentation angeführten Beispiele ebenfalls zu verstehen, dass es sich bei den *inscriptions* um wortreichere Formulierungen handelte.⁴²⁵

Lévesques indirekte Bezugnahme des Ausdrucks „titre“ auch auf Gemälde blieb in den Nachschlagewerken noch ein Jahrhundert lang die Ausnahme,⁴²⁶ er selbst machte eben-

422 Z.B. FÉLIBIEN 1725, „Entretiens“, Bd. 2, S. 246f; C.D. 74, S. 23; „Inscriptions pour mettre au bas des portraits des Princes et Princesses de la famille royale exposés au Salon de 1775“ (C.D. 166); „Inscriptions pour mettre au bas de différens tableaux exposés au Sallon du Louvre, en 1785“ (C.D. 343); „Inscriptions pour mettre au bas de différens tableaux exposés au Sallon du Louvre, en 1787“ (C.D. 387).

423 Vgl. etwa die zweisprachige *inscription* am 1743 im Salon gezeigten Entwurf eines Grabmals für den Kardinal Fleury (C.D. 17, S. 9f), die dem Autor der Beschreibung zufolge nicht einfacher oder kürzer ausfallen könnte als „HOC MONUMENTUM REX AMICO, POPULUS PATRI, VIRTUS SIBI POSUERE. LE ROY A FAIT E'RIGER CE MONUMENT A SON AMI, LE PEUPLE A SON PERE, ET LA VERTU A ELLE-MESME“. Auch der Formulierungsvorschlag von La Font de Saint-Yenne für ein Gemälde Viens im Salon von 1753 ist beträchtlich länger als Lévesques „phrase courte“, nämlich: „St. Lazare, St. Maximin, les Stes. Marthe & Marie Madeleine forcés par les Romains de quitter Jérusalem, & d'être exposés sur un bâtiment sans voiles ni rames“ (LA FONT DE SAINT-YENNE 1754, S. 111).

424 Barthélemy-Gabriel d'Erceville ROLLAND, Dissertation sur la question de savoir si les inscriptions doivent être rédigées en latin ou en françois? Par M. le Président Rolland, de l'Académie d'Amiens. Seconde édition, Paris 1784, S. 14.

425 Adrien-Jean-Baptiste LE ROI, Examen de la question: si les inscriptions des monumens publics doivent être en langue nationale?, Amsterdam 1783, S. 47 FN 1.

426 Noch im Jahr 1832 formulierte der „DICTIONNAIRE ABRÉGÉ DE L'ACADEMIE FRANÇAISE“ unter „titre“ lapidar: „Inscription à la tête d'un livre, d'un chapitre“, und selbst im „DICTIONNAIRE DE LA LANGUE FRANÇAISE“ (LITTRÉ 1874) fand sich unter diesem Schlagwort nur der Verweis auf die Titel von Büchern: „Inscription en tête d'un livre, indiquant la matière qui y est traitée, et ordinairement le nom de l'auteur qui l'a composé“.

falls keinen bewussten Unterschied zwischen den Begriffen „Titel“ auf Stichen und „Inscription“ an den in der Académie verwahrten Aufnahmestücken. Erst 1876 hieß es im „Grand dictionnaire universel du XIXe siècle“ von Larousse u. a. „Dénomination sous laquelle est connue une oeuvre d'art: Le TITRE d'un tableau, d'une statue, d'une gravure“.⁴²⁷ Diese Zitate zeigen, dass sich in den Lexika der Fachausdruck „Titel“ für Schöpfungen der bildenden Kunst – ausgenommen für die schon früher „betitelten“ Stiche – erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts durchzusetzen vermochte. Dieser Befund ist erstaunlich, nicht nur weil Titel im livret – und in der Salonliteratur – schon beträchtlich früher auftraten. Auch die Verwendung des Begriffs im kunsthistorischen Diskurs war, wie noch gezeigt wird, bereits ab Mitte des 18. Jahrhunderts anzutreffen, als die allmähliche Verdrängung der *inscription* zur Bezeichnung von Kunstgegenständen durch den Fachausdruck „titre“ einsetzte. Man kann nur annehmen, dass der zögerliche Eingang des Terminus in die Nachschlagewerke auf deren aufwändige Kompilation zurückzuführen war, die zur unreflektiert fortgeführten Übernahme von seit langem in Gebrauch stehenden Begriffsdefinitionen verleitete.

5.1. Titel und Titel-Begriff in den Aufzeichnungen der Académie royale de peinture et de sculpture, in den livrets und in kunsttheoretischen Schriften

Die in den Handbüchern erst spät erfolgte Erweiterung des Begriffs zur Einbeziehung von Gemälden (und anderen Kunstwerken) wirft die Frage nach dem tatsächlichen Sprachgebrauch im Umfeld von Salon und livret auf, nicht zuletzt in der für die Organisation der Ausstellungen zuständigen Académie Royale. Die wechselvolle Geschichte der Emergenz von Titel und Titel-Begriff lässt keinen linearen oder zielorientierten Verlauf erkennen. Vielmehr war der Fortgang durch ungerichtete und unsystematische Probestudien charakterisiert, die in den Aufzeichnungen der Compagnie, in den livrets und in der medialen Berichterstattung unterschiedlichen Entwicklungssträngen folgten (Stiche erfuhren eine besondere Behandlung, die sich vom Umgang mit Gemälden und anderen Kunstwerken unterschied).

Die Betitelung von Gemälden in den Niederschriften der Académie Royale

Die Sitzungsprotokolle der Künstlervereinigung zeigten bis etwa 1690 keine Verwendung von Titeln für Schöpfungen der bildenden Kunst; Gemälde, Skulpturen und Gra-

⁴²⁷ LAROUSSE 1876.

vüren – fast durchwegs Aufnahmestücke – wurden gänzlich ohne Nennung des Sujets angeführt.⁴²⁸ Die Worte „titre“ bzw. „intitulé“ schienen nur vereinzelt und lediglich für Druckwerke auf. Das erste Beispiel dafür stammte aus dem Jahr 1649 für ein der Königlichen Stiftung zugeeignetes Buch „intitulé ‘Sentiments sur la distinction des manières diverses de peinture, desseins et graveures, et des originaux d’avec leur copie’“.⁴²⁹ Erst ab 1655 stellten sich Hinweise auf das Thema des Kunstwerks ein, die zwar mit „représentant“ als narrative Beschreibungen eingeleitet wurden, in Ausnahmefällen aber durch Anführungszeichen einen Titel-Charakter erhalten konnten – ohne dass aber der Ausdruck „titre“ verwendet wurde.⁴³⁰

Stillleben, Landschaften, Schlachtenbilder, Portraits und andere Motive des „genre secondaire“ wurden in den Aufzeichnungen der Compagnie meist nur cursorisch und ohne nähere Determinierung angezeigt. Ihre Erwähnung erfolgte nicht nur mit „représentant“, sondern auch mit vergleichbaren Wendungen wie „sur le sujet“, „à sçavoir“ oder, allgemeiner gehalten, „sur les talans“.⁴³¹ Diese Zitate für Aufnahmewerke unterstrei-

428 Z. B. „M. Herman s’y est présenté et a fait voir de son ouvrage, laquelle ayant esté examinée [...] il a esté reçu Académiste“ (1651, M Bd. 1/56); „Monsieur Pière Anthoine Lemoine, s’estant présenté et ayant fait paroistre de son ouvrage, laquelle a esté examinée par la Compagnie“ (1653, M Bd. 1/79).

429 M Bd. 1/23. Ebenfalls mit einem Titel unter Anführungszeichen wurden 1659 Lomazzos „Tresté de la Peinture“ und 1664 ein der Académie geschenktes Blockbuch des im Jahr davor in die Akademie aufgenommenen Stechers Grégoire Huret genannt „intitulé ‘le Têâtre de la Pasion de N. S. J. C.’“ (M Bd. 1/153, 273). Spätere Beispiele aus 1678 und 1682: „un livre de sa composition, intitulé: ‘Mercure géographique, ou le Guide du curieux des cartes géographiques’“ (M Bd. 2/135); „livres in-folio, intitulés, l’un *Historia Bysantina*“ sowie „un livre de mesdailles intitulé *Familiae Romanae*“ (ib. 213) – zusätzlich wurden die Buchtitel drucktechnisch oder durch Anführungszeichen hervorgehoben!

430 „Un modèle de terre en bas-relief [...] représentant un *exe homot* à demy-corps“ (1655, M Bd. 1/106); die Kursivsetzung dürfte zwar der Betonung des fremdsprachig lateinischen Zitats geschuldet sein, wie dies auch in anderen Veröffentlichungen (etwa in Le Comtes „Cabinet des singularités d’architecture, peinture, sculpture et gravure“) erfolgte. Doch sind die Anführungszeichen jedenfalls ein deutlicher Hinweis auf einen Titel, wie er auch an anderer Stelle in den Sitzungsniederschriften mit Zitatzeichen als „Ecce hommo“ für eine Skulptur angeführt wurde (M Bd. 1/134). Seltene weitere Beispiele für den frühzeitigen Einsatz von Anführungszeichen bieten die Erwähnung von Michelangelos Jüngstem Gericht („Mr *Enguière* s’est chargé de faire l’ouverture de la Conférence samedy prochain sur le sujet du ‘Jugement’ de *Michel-Ange*“ (1678, M Bd. 2/136), oder „Le sieur *Jean Cornu* a présenté le bas-relief de marbre, représentant une „Charité Romaine“ (1681, M Bd. 2/192): Der mit Anführungsstrichen markierte Kurztitel – in Abweichung von der ab 1655 vorherrschenden Praxis, Aufnahmestücke und andere Kunstwerke nur mit „représentant“ zu beschreiben (Stiche erhielten dagegen ab 1735 in ständiger Übung einen durch Satzzeichen oder Kursivsetzung und die Bezeichnung „titre“ kenntlich gemachten Titel) – ist bei Michelangelo der weit verbreiteten Bekanntheit seines Meisterwerks in der Sixtinischen Kapelle zuzuschreiben; dieselbe Prominenz galt für die „Caritas Romana“, ein seit der Antike tradiertes topisches Bildmotiv.

431 „à sçavoir divers tableaux de fleurs et de fruits“ (1663, M Bd. 1/223); auch M Bd. 1/231, 239; M Bd. 2/6, 358. Erst 1699 findet sich erstmals die genauere Beschreibung eines Stilllebens: „[...] un grand vase, remply de diversse fleurs [...] representant une tige de pavas, accompagné de quelque feillage de chardon“ (M Bd. 1/ 344).

chen zugleich, dass die Mitgliedschaft in der Académie nicht nur Historienmalern, sondern schon ab ihrer Gründung auch Künstlern mit einer Spezialisierung in anderen, als minder betrachteten Gattungen offen stand.

Die Themenangabe für das „grand genre“ der Historienmalerei entstand in den Aufzeichnungen der Königlichen Kunststiftung im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts⁴³², entwickelte sich dann aber rasch zur ständigen Übung – zumeist mit der traditionellen Einleitungsformel „représente“.⁴³³ Bis zu ersten, im Fließtext durch Satzzeichen oder große Anfangslettern erkennbar abgesetzten Titeln sollte es allerdings noch weitere fast fünf Jahrzehnte dauern.⁴³⁴ Auch die noch später, ab Mitte des 18. Jahrhunderts, ausnahmsweise erfolgte Markierung durch Anführungszeichen oder Kursivsetzung⁴³⁵ blieb ohne erkennbare Folgewirkung. Der Beginn des Jahres 1769 folgte noch vereinzelt die-

„a présenté des tableaux de son ouvrage sur le tallan du paysage“ (1663, M Bd. 1/225); auch M Bd. 1/337; M Bd. 2/8, 51, 175, 192.

„a présenté de son ouvrage, à savoir des portraicts“ (1663, M Bd. 1/231); auch M Bd. 1/ 204, 327, 360; M Bd. 2/175, 318.

„tableau, sur le talent des animaux“ (1665, M Bd. 1/275)

„Parrosel, Peintre, a fait voir des tableaux représentant des batailles“ (1676, M Bd. 2/70)

„Peintre sur le talent de l’architecture, a présenté un morceau d’architecture“ (1681, M Bd. 2/195)

432 Der Bildgegenstand von Historien – fast immer handelte es sich um Aufnahmestücke – wurde in den Akademie-Protokollen erst ab 1659 vereinzelt, und ab Beginn der 1670er-Jahre regelmäßiger angeführt. Davor erfolgte die Rezeption als Akademiker fast ausschließlich nach dem künstlerischen Bekanntheitsgrad des Beitrittswerbers oder aufgrund seiner vorgestellten, in den Sitzungsberichten zumeist nicht näher spezifizierten Arbeiten.

433 „Monsieur Paillet [...] un tableau représentant quelque triomphe sur les dernière victoire du Roy“ (1658, M Bd. 1/144); „un tableau sur le sujet d’un Hercule se reposant de ses travaux“ (1659, M Bd. 1/160); „un tableau [...] représentant la fable d’Yo“ (1677, M Bd. 2/101); „le sujet des conquêtes du Roy sous la figure d’Hercule assomant Ericton“ (1678, M Bd. 2/139); „à scavoir la Cheute des Géans“ (1681, M Bd. 2/193). Weitere Beispiele für die beginnende Erwähnung der Themen von Historien gemälden (auf die gleiche Weise wurden auch Motive für Bildhauerarbeiten angeführt) siehe z. B. M Bd. 1/161, 187, 225, 266, 274, 282, 306, 311, 313, 357, 360f, 363f, 386, 390; M Bd. 2/3, 34, 101, 104, 139, 145, 171, 193, 196, 204, 214, 223, 300f, 306, 320, 328, 345, 348, 360, 375; usw.

434 „tableaux, qui représentent ‚Jacob qui, ayant reçu ordre de Dieu de luy offrir un sacrifice en Bethel, s’y prepare en purifiant sa maison de tout levain d’ydolatrie; le Patriarche se fait apporter les Dieux étrangers que chacun avoit dans sa famille et les fait enfouir au pied de l’arbre Thérebinte‘, et les autres, ‚Les habitans de Sodome, frappés d’aveuglement par les Anges que Dieu avoit envoyés pour punir les abominations de cette ville, cherchent à tastons, ne pouvant trouver l’entrée de la maison de Lot‘“ (1724, M Bd. 4/381); „le sujet représente le Martyre de St Sébastien“ (1747, M Bd. 6/81); „le sujet représente la Dispute de Neptune et de Minerve“ (1748, M Bd. 6/112).

435 „Le Sieur Louis Le Lorrain, Peintre d’Histoire [...] a présenté [...] pour sa réception, un tableau dont le sujet est: ‚L’Amour, irrité de la supercherie de la Nympe Péristère, la change en colombe‘“ (1756, M Bd. 7/16); „ouvrage en marbre [...] dont le sujet est *Prométée déchiré par un vautour*“ (1762, M Bd. 7/195); „M. Bachelier [...] a donné un tableau représentant le sujet connu sous le nom de ‚Charité Romaine‘“ (1764, M Bd. 7/25); „Le sieur Jacques François Armand, Agréé, Peintre d’Histoire [...] a présenté le tableau de réception [...] dont le sujet est: ‚Magon, frère d’Hannibal, qui, après la bataille de Cannes, demande de nouveaux secours au Sénat de Carthage‘“ (1767, M Bd. 7/367).

ser Vorgangsweise⁴³⁶, danach entfielen die Anführungszeichen und damit der Titel-Charakter. In weiterer Folge – z.B. 1785 und 1786 – wurden *titre* und *intitulé* nur mehr ausnahmsweise und ausschließlich für literarische Werke herangezogen.⁴³⁷ Es blieb also bei Einzelfällen, und eine allgemeine Übung zur Namensgebung für Gemälde oder Skulpturen bildete sich in den Protokollen der Kunstakademie nicht heraus.⁴³⁸ Der Grund für diese Entwicklung ist nicht zuletzt im Umstand zu suchen, dass bei der Themenvergabe für die Aufnahmestücke, die den Großteil der in den Aufzeichnungen genannten Werke bildeten, nur das Motiv bezeichnet wurde, nicht aber der erst vom Künstler unter Berücksichtigung der besonderen Aspekte seiner Werkgestaltung zu erwartende Bildname vorweggenommen werden konnte und sollte.

Die Betitelung von Stichen in den Niederschriften der Académie royale und in kunstaffinen Medien

Die Bezeichnung der Druckgraphik in den Akademie-Akten nahm einen anderen Verlauf als die Benennung von Hervorbringungen der Malkunst. Die Rezeption der Berufs-

436 M Bd. 8/15f, 20.

437 „M. Süe [...] a présenté [...] un manuscrit [...] qui a pour titre: ‘Précis d’un Cours d’Anatomie pittoresque à l’usage des Élèves de l’Académie royale de peinture et de sculpture’“ (M Bd. 9/244f); weitere Beispiele ib. S. 264, 304.

438 Das ist bemerkenswert, weil das Thema der Bezeichnung von Gemälden die Compagnie schon in einem frühen Stadium beschäftigt hatte. So verlangte die Zusammenkunft der Akademiker vom 8. März 1684 von den Künstlern, ihren Aufnahmewerken mit Heldentaten des Königs ein Schriftstück mit Angabe der bei der Erstellung des Werkes verfolgten Zielsetzung beizufügen (M Bd. 2/272); das Protokoll enthielt keinen Hinweis auf die sprachliche Gestaltung der geforderten Informationen. Bedenkt man aber die Formulierungspraxis der Sitzungsniederschriften bei der Themenangabe für Rezeptionsstücke, so spricht vieles für Werkbeschreibungen – selbst wenn die livrets aus 1699 und 1704 bereits zahlreiche als kurze Titel zu wertende Wortfassungen enthielten, sodass theoretisch auch diese Art der Formulierung in Frage käme. Laut Aktenvermerk vom 30. Juni 1696 sollte über ein Dezennium später ein Memorandum zur Frage von Inschriften ausgearbeitet werden, die unter den Porträts der Akademiker mit Name, Aufnahmedatum und Zeitpunkt ihres Ablebens angebracht würden (M Bd. 3/190). Über den Fortgang dieses Auftrages enthält die Niederschrift keine näheren Hinweise.

Die Verwendung solcher Inschriften war im selben Zeitraum bereits in Rom bekannt: Charles Erard, erster Direktor der Académie de France in Rom und 1672 zum Principe der Accademia di San Luca gewählt, sorgte für die Erweiterung der einer dynastischen Ahnengalerie vergleichbaren Sammlung von Porträts der römischen Akademiker; die Abbildungen erhielten gemalte ovale Rahmen von einheitlicher Dimension, denen unten eine Kartusche mit Name und Todesjahr eingefügt war (MARZINOTTO 2016, S. 4 5–48). Weitere Beispiele für Inskriptionen mit Namen und Funktion der abgebildeten Person in den Porträts von Päpsten, Kardinälen und anderen bedeutenden Persönlichkeiten siehe TIBERIA 2016, S. 35, 37, 40, 51, 53. Giuseppe Ghezzi (1634–1721), Maler, Kunstkennner und -liebhaber, langjähriger Sekretär der mit der Pariser Académie in engem Kontakt stehenden römischen Accademia (die insbesondere von französischer Seite in den Jahren 1676/77 betriebene Verschwisterung der beiden Institutionen unterblieb wegen aufkommender politischer Divergenzen zwischen Papst und König; CAMBONI 2016, S. 28–30) berichtete von „cartelle“ mit würdigenden lateinischen Texten unter den Porträts verstorbener Akademie-Mitglieder, päpstlicher Förderer und Kardinal-Protektoren (GHEZZI 1696, S. 8).

gruppe der Stecher wurde 1655 auf Grundlage einer Königlichen Verordnung in den Statuten geregelt: Sie durften zwar keine Gemälde anfertigen, waren jedoch alleine befugt, Gemälde von Akademikern als Reproduktionsgraphik zu stechen.⁴³⁹ Die Bedeutung ihrer Arbeit folgert schon allein aus dem Umstand, dass Stiche bereits ab den ersten Salon-Ausstellungen als Kunstwerke eigenen Rechts gezeigt wurden.⁴⁴⁰ Allerdings waren Stecher anfänglich wenig an einer Aufnahme in die Künstlervereinigung interessiert, weil sie keinem Gildenzwang unterworfen waren und daher ohnedies einen den Akademikern vergleichbaren Status freier Künstler genossen.⁴⁴¹ Die Motivation stieg aber mit dem Erlass eines Königlichen Dekrets im Jahre 1714, das den von der Compagnie approbierten Drucken einen urheberrechtlichen Schutz vor Raubkopien gewährte; ab 1736 erwähnen die Sitzungsprotokolle regelmäßig Stiche, die der Compagnie aus diesem Grund zur Genehmigung vorgelegt wurden.⁴⁴²

Anfänglich war die Druckgraphik in der Akademie nicht unumstritten, weil sie nicht als Kunst, sondern lediglich als handwerkliche Kopie eines Kunstwerks betrachtet wurde. Sie galt bisweilen auch als dessen „Übersetzung“, deren schöpferischer Charakter nicht allgemein anerkannt wurde.⁴⁴³ Die geringere Achtung, die der Stechkunst ursprünglich entgegengebracht wurde, kam nicht zuletzt im Titelblatt des livret zum Ausdruck, wo Stiche erst ab 1755 als eigene Kategorie angeführt wurden; bis zu diesem Zeitpunkt blieben sie nur unter dem Generalbegriff „autres ouvrages“ zusammengefasst. Während in den ersten Jahrzehnten nach Gründung der Akademie nur wenige Stecher und ihre Rezeptionsarbeiten erwähnt wurden, kam es in den 1670er-Jahren fast jährlich zu Neu-

439 M Bd. 1/258; LOIRE 1993, S. 38. QUAEITZSCH 2016a, S. 85f, nennt dagegen – ohne Quellenangabe und im Widerspruch zu den Sitzungsprotokollen der Académie – das Jahr 1660 als Zugangsöffnung zur Königlichen Kunststiftung.

440 Siehe McALLISTER JOHNSON 1975, S. 136f Z. 74–80, 137 Z. 101–110, 157–161; L 1699, S. 22; L 1704, S. 29.

441 MICHEL 2010a, S. 483f.

442 Siehe z. B. M Bd. 5/168, 176f, 183, 193, 198, 202, 212, 261, 331, 347 usw. Der Arrêt du Conseil vom 28. Juni 1714 räumte der Akademie und ihren Mitgliedern das Recht ein, „de faire imprimer et graver leurs ouvrages avec défense à tous imprimeurs, graveurs, ou autres personnes, excepté celui qui avait été choisi par l’Académie, d’imprimer, graver, ou contrefaire, vendre des exemplaires contrefaits, à peine de trois mille livres d’amende, confiscation de tous les exemplaires contrefaits, presses, ect.“ (J. BORIES/F. BONASSIES, Dictionnaire pratique de la presse, Bd. 1, Paris 1847, S. 244). Die als Akademiker aufgenommenen Stecher waren außerdem verpflichtet, der Compagnie jeweils zwei Abdrucke von jedem ihrer Stiche vorzulegen (M Bd. 5/99).

443 MICHEL 2012, S. 265–269. Vgl. auch die Salonkritik aus 1769 von Christophe-Jean-François BEAUCOUSIN, französisches Parlamentsmitglied, Bibliograph und Literaturhistoriker, der bei der würdigenden Besprechung ausgestellter Stiche formulierte: „Enfin [...] pour épuiser les noms illustres [...] nos Graveurs: ces Traducteurs fidèles de nos meilleurs Auteurs, souvent eux-mêmes Auteurs inimitables“ (C.D. 119, S. 29f).

aufnahmen. Das Interesse ging zwar ab dem nächsten Jahrzehnt merkbar zurück, doch nach 1700 kam es in den Niederschriften und Inventaren der Akademie regelmäßig zur Anführung neu akkreditierter Graveure mit ihren Probestücken, zumeist Porträts von Akademie-Angehörigen. Dabei wurden auch – durch große Anfangsbuchstaben eingeleitete – Titel von Stichen angezeigt, wie „livre d’estampes représentant les Mystères de la vie de N. S. J. C.“ (Parossel, 1696) oder „planche [...] représentant une Elévation du Christ en croix“ (Audran, 1709).⁴⁴⁴

Diese Neuerung trug zu einer bedeutsamen Weiterentwicklung bei, auf die ein Jahrhundert später Lévesque in Watelets „Encyclopédie“ hinwies – nämlich die Rückwirkung der Legenden auf Graphiken zur Herausbildung von Titeln für Gemälde und andere Werke der bildenden Kunst. Ein frühes Beispiel in den Aufzeichnungen der Compagnie bildete die 1685 erfolgte Schenkung einer Gravüre, die bereits mit einer thematischen Inhaltsbeschreibung, nicht aber schon einem Titel, ausgestattet war: „Mr. Baudet a fait présent à la Compagnie d’une estampe qu’il a gravée d’après un tableau de Monsieur le Poussin, représentant le jeune Moïse foulant aux pieds la couronne du Pharaon“. Diese Textierung wurde fast wortgleich in ein Inventar übertragen, das 1683 von LeBrun als unveröffentlicht gebliebene, erste erhaltene Bestandsaufnahme der königlichen Sammlung und nochmals 1709/10 von Bailly erstellt wurde.⁴⁴⁵ Die beachtliche Übereinstimmung der sprachlichen Sequenz in den beiden Verzeichnissen beleuchtet die prägende Wirkung der Legende auf dem Reproduktionsstich für die Betitelung der Originalvorlage: Die Bezeichnung in der Akademie-Niederschrift und in den Inventaren entsprach der dritten Zeile aus den Versen unter Baudets zitierter, zeitlich (um 1670) vorausliegender Interpretationsgraphik.⁴⁴⁶ Einen weiteren anschaulichen Beleg für den Einfluss

⁴⁴⁴ M Bd. 3/192, M Bd. 4/89.

⁴⁴⁵ LeBRUN 437. Deux tableaux du Poussin, l’un représentant le jeune Moïse foulant aux pieds la couronne du Pharaon et l’autre [...]

Bailly 18. Un tableau représentant Moïse qui foule aux pieds la couronne de Pharaon (M Bd. 2/299; BREJON DE LAVERGNÉE 1987, S. 17, 33; BAILLY 1709/10, S. 310).

⁴⁴⁶ „Moïse encore enfant, d’un coeur que rien n’étonne,
Aux yeux d’un fier Tyran qu’il semble mépriser,
Foule a ses pieds cette Couronne,
Que son bras doit un jour briser“.

BELLORI 1672, S. 450, zitierte Poussins Gemälde bereits als „Mosè bambino calpesta la corona di Faraone [...]“. Das Gemälde trägt im Musée du Louvre den fast identen Titel „Moïse enfant foulant aux pieds la couronne du Pharaon“. Bereits im Jahr davor – 1684 – fanden 6 Stiche nach Poussin Erwähnung mit durch große Anfangsbuchstaben eingeleiteten Titeln wie „représentant: la première un Frapement de rocher, la seconde l’Adoration du veau d’or [...]“ (M Bd. 2/278). Weitere Beispiele

Ein vergleichbares Anschauungsstück aus späteren Jahren enthielt im livret aus 1787 (Abb. 28f) die Gravüre⁴⁴⁹

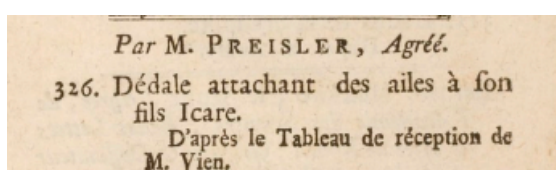


Abbildung 28: L 1787, Nr. 326, Paris, BnF,
RESERVE 8-YA3-27 (15,367)



Abbildung 29: Johann Georg Preisler, *Dédale et Icare*, 1787, Stich, 48.8x33 cm, London, British Museum

für die Vorreiterrolle von Stichen bei der Betitelung von Gemälden vgl. M Bd. 2/324 und BREJON DE LAVERGNÉE 1987, S. 420f.

448 Mit diesem Titel ist das (auf deutsch als „Das Wasserfass“ bekannte) Werk 1764, kursiviert hervor-
gehoben, im Inventar der Marquise de Pompadour verzeichnet (Getty Provenance Index^R Databases;
<http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb?path=pi/pi.web>; 2. 7. 2017). Ein Exemplar des
Stichs befindet sich in der National Gallery of Art, Washington D. C.

449 C.D. 367; Bibliothèque nationale de France (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84582723/f58.item>).

Die Rezeptionsarbeit, die dem Stecher Preisler als Vorlage diente, war 1755 im Salon ausgestellt und im Katalog wie folgt verzeichnet worden: „représentant Dedale dans le Labyrinthe, attachant les ailes à Icare“ (L 1755, Nr. 37). Die Graphik verlieh dem Original dagegen die Kurzbezeichnung „Dedale et Icare“.⁴⁵⁰ Dennoch hielt sich Dézalliers Verzeichnis der Rezeptionsarbeiten in der Académie royale aus 1781 eher an den längeren Wortlaut im Salon-Führer: „Dédale qui attache des ailes à son fils Icare“.⁴⁵¹ In diesem Fall konnte sich also der Kurztitel der Druckgraphik nicht gegen den Wunsch nach einer etwas inhaltsreicheren Bezeichnung durchsetzen. Die von Stichen angebotenen Titel oder Titel-Elemente wurden sohin nicht immer unverändert übernommen. Félibiens Stichsammlung der „Tableaux du Cabinet du Roy“ beispielsweise enthält eine Arbeit nach einem Gemälde von Guido Reni, dessen anders geformter Titel kürzer lautete als die Legende auf dem Stich:

Hercule sur un buscher alumé (Gemälde)

Hercule se iettant dans un bucher allumé sur le mont œta (Stich)⁴⁵²

Eine ähnliche Gegebenheit dokumentiert ein weiteres Gemälde Chardins („Un Tableau représentant un singe qui peint“; L 1740, Nr. 58), das 1743 im livret als Gravüre von Pierre-Louis Surugue fils mit dem kurzen Titel „Singe de la peinture“ (L 1743, S. 38) vorgestellt wurde; der Stich selbst hatte allerdings noch lapidar formuliert: „Le Peintre“.⁴⁵³

Diese Beispiele bestätigen die Anregung oder Vergabe von Titeln durch Stiche, zeigen aber auch, dass die Herausbildung einer allgemein akzeptierten Betitelung über mehrere Etappen verlaufen konnte und die Druckgraphik nicht immer den letztgültigen Wortlaut bestimmte. Zum Teil sind solche Variationen eine Folge der Tatsache, dass besonders populäre Werke von verschiedenen Stechern zur Vorlage gewählt wurden, der sie unter-

450 London, British Museum, Museum number 1842,0806.279.

451 DA 1781, S. 62; Im Musée du Louvre wird das Gemälde heute – wie im livret aus 1755 – als „Dédale dans le Labyrinthe attachant les ailes à Icare“ geführt. (http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=27944; 10.11.2015).

452 FÉLIBIEN 1677/1727, Bd. 1, S. 7, und Anlage mit den darin enthaltenen Stichen. Heute befindet sich das Bild im Louvre mit dem Titel „Hercule sur le boucher“.

453 Ein Exemplar des Stichs wird im Fitzwilliam Museum, Cambridge, aufbewahrt. Das Gemälde befindet sich als „Le singe peintre“ im Louvre, der Chardins Themenwahl mit Teniers „singerie“ in Zusammenhang bringt. Für diese Annahme spricht auch der Umstand, dass der Maler das offenbar beliebte Thema in mehreren Varianten ausführte: er stellte im selben Salon einen „Singe de la Philosophie“ (L 1740, Nr. 59) aus, und 1743 wurde ein Stich nach seinem „Singe antiquaire“ gezeigt (L 1743, S. 38). Chardins Werke bezeugen das große Publikumsinteresse an Stichen: Seine Gemälde wurden bereits kurz nach Fertigstellung im Salon auch als Reproduktionsgraphik gezeigt – vgl. z. B. „La Mere laborieuse“, L 1740, Nr. 60, und den danach gefertigten Stich, L 1741, S. 26.

schiedliche Legenden beifügten; bis zur Aufnahme in ein Museum mochte die Formulierung danach verschiedene Stadien durchlaufen, was schließlich auch zu längeren, inhaltsreicheren und bisweilen der Originalfassung im Salon-livret näher liegenden Sprachversionen führen konnte.

Der zeitliche Zusammenfall der beginnenden Betitelung von Stichen mit der 1737 erfolgten Wiederaufnahme der lange unterbrochenen Ausstellungstätigkeit der Académie kam nicht von ungefähr. Die mit der Kunstschau verbundenen wirtschaftlichen Belange und das Interesse von Künstlern, Sammlern, Kunstinteressierten aller Art sowie einem schau- und vergnügungssüchtigen Publikum am Salon steigerten die Nachfrage nach preisgünstigen, leicht erhältlichen Reproduktionen der Werke bedeutender Künstler; ein darauf befindlicher Titel unterstützte den sachkundigen Diskurs über das Original und garantierte die rasche und zweifelsfreie Identifikation der zugrunde liegenden Vorlage. Einen weiteren Aspekt der Wirkung von Stichen hatte schon früher Félibien im Vorwort zur Sammlung der „Tableaux du Cabinet du Roy“ erläutert: sie dienten nicht nur der grenzenlosen Propagierung der in Gemälden verewigten Taten des Königs und seiner prunkvollen Bautätigkeit, sondern auch zur weiten Verbreitung neuer Erkenntnisse der von ihm gegründeten Akademien sowie zur Vervielfältigung und konservatorischen Erhaltung der vergänglichen Gemälde.⁴⁵⁴ Ähnlich kommentierte der „Mercure Galant“ die Bedeutung der Druckgraphik: Sie verbreite das Ansehen Frankreichs, die Kenntnis seiner Geschichte und Sehenswürdigkeiten, und trage durch die Darstellung historischer Begebenheiten und die Taten großer Persönlichkeiten zur Allgemeinbildung bei.⁴⁵⁵ Bereits die ersten livrets nach Wiederbeginn der Ausstellungstätigkeit belegten das gestiegene Ansehen der Gravüren; sie wurden 1740 – im Gegensatz zur bis dahin üblichen, der Ordnung im Ausstellungssaal folgenden Verteilung über den gesamten Katalog – auf wenigen Seiten zusammengefasst und in den folgenden Salon-Führern übersichtlich unter einem eigenen Abschnitt gruppiert.

Der wesentliche Beitrag der Druckgraphik zur Bezeichnung von Kunstwerken erweist sich nicht nur in ihrer oben dargestellten Funktion der Formulierung von Titeln; er äußert sich auch im frühen Einsatz des Begriffs „titre“ für Stichwerke. Die ersten, noch vorsichtigen Ansätze kündigten sich in den Akten der Compagnie im Zusammenhang

454 FÉLIBIEN 1677/1727, S. 1f.

455 Mercure Galant 1686:2/Avis.

mit einem 1735 erwähnten Stich nach einem Gemälde Lancrets an: „appelé ‘Les amours du bocage’“. Der noch nicht als solcher bezeichnete, mit „appelé“ nur angedeutete Titel wurde zur heraushebenden Kenntlichmachung unter Anführungszeichen gesetzt.⁴⁵⁶ Diese neue Art der Formulierung fand sich in weiteren Beispielen der Jahre 1735 und 1736⁴⁵⁷ und wurde ab 1737 zur vorherrschenden, stets mit Zitatzeichen versehenen Form der Bezeichnung von Stichen in den Sitzungsniederschriften.⁴⁵⁸ Ab 1738 kam es sodann auch zum Einsatz des Fachterminus „titre“, der sich ab 1740 zur vorwiegend genutzten Formel für Stichbenennungen entwickelte, z. B.

Mr Moyreau, Académicien, a présenté à la Compagnie deux épreuves d’une planche qu’il a gravée d’après Vovremens, ayant pour titre „Quartier de raffraichissement“
morceau [...] d’après le Féti, dont le sujet a pour titre „l’Homme condamné au travail“
planche qu’il a gravée d’après M. Chardin, aiant pour titre „La Mère Laborieuse“⁴⁵⁹

Diese Vorgangsweise beschränkte sich aber nicht nur auf die Akademieprotokolle. Sie wurde auch für andere Bereiche übernommen, wie etwa für das 1745 erstellte Bestands-Inventar nach Ableben des Chevalier de la Roque, das zwei Gemälde Chardins mit ihrem, in einer Stichfassung von Cochin gegebenen Namen in Kursiv („sous les Incriptions de *la Fontaine & de la Blanchisseuse*“)⁴⁶⁰ zitierte, die wegen ihrer Kürze und der drucktechnisch.kursivierten Heraushebung als Titel zu werten sind (weitere Beispiele für Titel in Verkaufskatalogen und Todfallsaufnahmen siehe Kapitel 6.1.). Ab diesem Zeitpunkt wären Bonfait zufolge alle Elemente der Betitelung vorhanden gewesen, und auf dem Weg über die Stiche hätte sich der Titel in Verkaufs- und Sammlungskatalogen

456 M Bd. 5/168. Der deutschsprachige Titel des um 1735 entstandenen, in der Alten Pinakothek in München aufbewahrten Werkes lautet heute „Der Vogelkäfig“.

457 Z. B. M Bd. 5/175, 177, 192.

458 Die bis dahin traditionelle Textierung mit „représentant“ oder „dont le sujet est“, die eine Inhaltsangabe, in Ermangelung einer drucktechnischen Abgrenzung aber keinen namensgebenden Titel darstellte, verschwand freilich nicht auf einen Schlag; sie wurde auch weiterhin für Gravüren verwendet, aber zunehmend seltener (z. B. M Bd. 5/178, 183, 198, 211, 261).

459 M Bd. 5/222, 228, 290; die zitierten Stichvorlagen stammen vom italienischen Barockmaler Domenico Fetti sowie von einem Mitglied der niederländischen Malerfamilie Wouwerman, deren Genreszenen sich im Frankreich des 18. Jahrhundert besonderer Beliebtheit erfreuten, und vom französischen Genre- und Porträtmaler Jean Siméon Chardin. Weitere Beispiele siehe M Bd. 5/241, 243, 247, 251–253, 263, 267, 276, 282, 284, sowie für die Periode 1745–1755: M Bd. 6/24, 32, 38, 60, 70, 92, 145, 163, 172, 227, 276, 311, 327, 340, 349, 395, 403, 411, 433; usw.

460 GERSAINT 1745, Nr. 102; weitere Beispiele für die Titelgebung durch Stiche z. B. Nr. 137, 151, 190.

eingebürgert.⁴⁶¹ Diese Feststellung wird beispielhaft von der Ankündigung einer öffentlichen Gemäldeversteigerung hauptsächlich italienischer und flämischer Meister in Rotterdam im Jahr 1730 bestätigt, wo im „Mercure de France“ zahlreiche dem Katalog entnommene, aber nicht eigens als solche bezeichnete, Titel genannt wurden;⁴⁶² zum Vergleich ist der Nennung im „Mercure“ die Originalbezeichnung im holländischen Verkaufskatalog⁴⁶³ vorangestellt:

Leda in 't Water en Jupiter verandert in een Swaen, door Corregio, h. 2 v. br. 1 en een half v (S. 353 Nr.16)

D'Antoine Corregio. Léda dans l'eau avec le Cigne, 24. pouces de large sur 18⁴⁶⁴

Der Vergleich lässt erkennen, dass zum einen der französische Titel schlanker ausfiel, und zum anderen in Paris der an erster Stelle angeführte Künstlername wichtiger als der Bildgegenstand schien.

Es ist kein Zufall, dass die Titelbildung und die Heranziehung der Bezeichnung „Titel“ für Kunstwerke ihren Ausgang von der Druckgraphik nahmen. Der in seiner äußerlichen Erscheinung einem Druckerzeugnis ähnelnde Text des Stichs und seine typographische Vervielfältigung begünstigten die Heranziehung des bis dahin nur für Bücher und andere Publikationen gebräuchlichen Begriffs auch für Erzeugnisse der bildenden Kunst. Denn bereits ab dem Ende des 16. Jahrhunderts wurden den Künstler- wie den Reproduktions- oder Interpretationsgraphiken häufig neben technischen Angaben zum Stecher und zum Schöpfer der Originalvorlage am unteren (zuweilen auch oberen) Rand auf den Inhalt bezogene Inschriften beigelegt – eine Widmung, Gedichte, Verse, Zitate oder Sinnsprüche, bei Porträts bald auch die Namen und Amtstitel der abgebildeten Personen. In der französischen Terminologie wurden diese Angaben im meist von eigenen Buchstabendruckern eingeschriebenen Begleittext konsequenter Weise als „lettre“ (für die technischen Daten) bzw. „légende“ (für inhaltsbezogene Textzusätze) bezeichnet.⁴⁶⁵ Trotz ihrer Bedeutung für das Verständnis des Bildmotivs und für die Herausbildung

461 BONFAIT 2012, S. 122.

462 MdF 1730: 7/1682–1685.

463 HOET 1752/1976, Teil 1.

464 Z.B. auch „De Triumph van de Vrede, op koper, door Guido Bolonese, h. 1 v. 3 en een half d. br. 1 v. 7 en een half d“ (ib. S. 355 Nr. 40); „De Guido Rheni. Le Triomphe de la Paix. 15. pouces & demi de large sur 7. & demi“.

„Het Badt daer Diana door haere Maegden gepaleert wert, door Poelenburg, h. 11 en een vierde d. br. 1 v. 2 en een half d“ (ib. S. 358 Nr. 77); „Corn. Poelenbourg. Bain de Diane, 14. pouces & demi de large“.

465 DICTIONNAIRE ABRÉGÉ 1836, S. 573: „LETTRE [...] Inscription au bas d'une gravure“; GRI-VEL 1985, S. 43.

von Titeln finden diese Begriffe in deutschsprachigen Standardwerken zur Graphik wenig Aufmerksamkeit. Der über die Nennung technischer Daten wie Künstler, Stecher, Verleger usw. hinausgehenden Beschriftung wird kaum Beachtung geschenkt. Koschatzkys fünfsprachiges Verzeichnis wichtiger Fachausdrücke streift „lettre“ nur im Zusammenhang mit Vorzugsstücken „avant la lettre“, dem „Abdruck eines Bildes, ehe der Künstler selbst oder zumeist ein eigener Schriftstecher es mit der Beschriftung, der sogenannten Dedikation oder Adresse, versehen hat“; Rebel verzichtet auf jeglichen diesbezüglichen Hinweis.⁴⁶⁶

In den livrets wurden die Ausdrücke „titre“ oder „intitulé“ nur selten herangezogen – erstmals 1759 und bezeichnender Weise für Druckwerke sowie ab 1796 im Vorwort („Avertissement“) zur Bezeichnung des Titelblattes.⁴⁶⁷ 1793 verwies der Katalog in seiner Einleitung auf die vom Nationalkonvent beauftragten Kunstwerke als Ausdruck der Förderung und Anerkennung durch das „Regime der Freiheit“: Diese Arbeiten würden mit dem Vermerk „désignés sous le Titre d’Ouvrages appartenans à la Nation“ besonders hervorgehoben;⁴⁶⁸ hier diente der Begriff als zusammenfassende Überschrift für eine Gruppe von Objekten, nicht aber für ein Gemälde. Die Ausstellungsexponate – zumeist Gravüren – wurden nur selten von dem Fachausdruck begleitet (z. B. „Autre, dont le titre est: *Pensent-ils à la Musique*“ (L 1771, Nr. 294).⁴⁶⁹ Eine seltene Ausnahme von der auf Stiche und Druckwerke beschränkten Betitelung bot das livret aus 1796, wo der Maler Legrand den von ihm gewählten Titel für sein Gemälde wissen ließ (Abb. 30):⁴⁷⁰

466 KOSCHATZKY 1972, S. 11f, 406; REBEL 2009.

467 „Plusieurs estampes tirées du Livre intitulé: *Les Ruines des plus beaux Monumens de la Grèce*“ (L 1759, Nr. 149); „Le Frontispice du Livre, intitulé: *l’Ami des Hommes*“ (L 1759, Nr. 159). Siehe auch: „Frontispice du Livre intitulé, *Essai sur le Caractere, les Mœurs & l’Esprit des Femmes*; par Monsieur Thomas“ (L 1773, Nr. 288); „Ce livret contient quatre divisions indiquées en titre, ainsi qu’au haut des pages, par l’un des ces mots, Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure“ (L 1796, S. 3); „Plusieurs planches pour la terminaison de l’ouvrage intitulé *Anatomie du gladiateur combattant*“ (L 1808, Nr. 830).

468 L 1793, S. 1; z. B. Nr. 112, 306.

469 Weitere Beispiele z. B. „Le Pendant, intitulé: *Le premier pas de l’Enfance* (L 1793, Nr. 464); „Une estampe intitulée: *Voyez la trahison*“ (L 1802, Nr. 614); „Plusieurs cadres renfermant des dessins pour l’ouvrage intitulé: *Description des nouveaux jardins de la France et de ses anciens châteaux*“ (L 1808, Nr. 69).

470 C.D. 485, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105237491/f55.item.r=Explication%20des%20ouvrages%20de%20peinture,%20sculpture,%20architecture,%20gravure,%20dessins,%20mod%C3%A8les.zoom>).

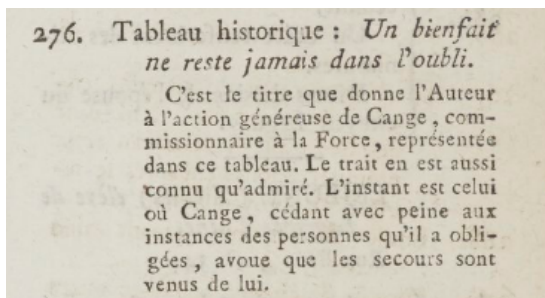


Abbildung 30: Livret 1796, Nr. 276, Paris, BnF, RESERVE 8-YA3-27 (18, 485)

Gerade dieses Zitat unterstreicht, dass die Verwendung des Begriffs zum Ende des 18. Jahrhunderts für alle Kunstwerke, und nicht nur für Stiche, zum selbstverständlichen Sprachgebrauch geworden war. Dass solche Beispiele im livret nur ausnahmsweise auftraten, ergibt sich aus dem Umstand, dass darin die Titel selbst angeführt wurden und ihre als selbstverständlich wahrgenommene Existenz keiner zusätzlichen, eigens hinzugefügten Hervorhebung durch die Fachbezeichnung „titre“ bedurfte.

In merklichem Kontrast zur Académie royale und zu den livrets erwiesen sich die Medien (insbesondere die Salonberichterstattung) als deutlich fortschrittlicher: Titel und die Bezeichnung „titre“ fanden schon vor 1737 – der ersten Erwähnung für einen Stich in den Akademie-Niederschriften – Eingang in Publikationen. Darin kommt der bestimmende Beitrag gedruckter Veröffentlichungen zur Herausbildung einer bis dahin fehlenden kunsttheoretischen Fachsprache zum Ausdruck, die durch ihren Einsatz im Kunsthandel zusätzlich gefördert und verbreitet wurde.⁴⁷¹ Der „Mercure Galant“ brachte ab Ende des 17. Jahrhunderts regelmäßig kommerzielle Werbeankündigungen von neu auf dem Markt angebotenen Stichen.⁴⁷² Die Redaktion hatte sich 1686 aufgrund zahlreicher Wünsche der in- und ausländischen Leserschaft entschlossen, monatlich eine Liste neu erscheinender Gravüren mit Angabe von Stecher, Preis und Verkaufsstelle zu veröffentlichen.⁴⁷³ Wie Grivel anhand ausgewählter Jahrgänge zeigt, fanden sich darin zwar überwiegend Inhaltsbeschreibungen, vereinzelt aber auch Titel für Druckgraphiken.⁴⁷⁴ Was den Einsatz des Begriffs „titre“ betrifft, so erbrachte die stichproben-

471 WRIGLEY 1995, S. 272; ŻMIJEWSKA 1970, S. 121–124.

472 Z. B. *Mercure Galant* 1685:6/331–334.

473 *Mercure Galant* 1686: 2/Avis.

474 GRIVEL 1986, S. 243 FN 97–102; die Autorin vermerkt auch einige Beispiele von Genehmigungen zur Anfertigung von Stichen unter Verwendung des Terminus „intitulé“, der aber nur für Bücher und Druckwerke herangezogen wurde (ib. S. 418–421). Weitere Beispiele: *Mercure Galant* 1685:5/17–21 mit der Ankündigung von Stichen nach Van der Meulen, oder 1686:11/96f mit Stichen nach LeBrun.

artige Durchsicht der letzten Jahrgänge vor 1724, als die Publikation ihren Zeitungskopf änderte, keinen Hinweis auf eine Verwendung des Terminus für die darin besprochenen Stiche oder andere Werke der bildenden Kunst; die Zeitschrift wechselte zwischen 1714 und 1724 häufig ihren Namen sowie Verleger und Redakteure und konnte daher schon allein aus diesem Grund in dieser Frage keine kontinuierliche Blattlinie entwickeln. Auch die auf „*Mercure de France*“ umbenannte Nachfolgepublikation kannte 1724 in ihrem ersten Erscheinungsjahr den Ausdruck „titre“ noch nicht: Im August-Heft wurde aber ein Stich von Thomassin jr. besprochen, dem durch einen großen Anfangsbuchstaben im Fließtext ein Titel-Charakter verliehen wurde.⁴⁷⁵ Im nächsten Jahr kündigte das Magazin erneut mit Titeln ausgestattete Druckgraphiken des französischen Künstlers Dorigny an.⁴⁷⁶ 1726 bot Jean Audran Stichwerke mit kursivierten Betitelungen nach u. a. Vorlagen von Jouvenet zum Verkauf: „Ce sont deux grandes Compositions. *La Resurrection du Lazare, & la Pêche miraculeuse* [...]“ (MdF 1726: 6/1228). Schließlich fand 1727 – immerhin 8 Jahre vor der ersten Titel-ähnlichen Erwähnung eines Stichts in den Akademieprotokollen – auch die Bezeichnung „titre“ Eingang in die Zeitschrift, die zahlreiche Gravüren nach Watteau anzeigte.⁴⁷⁷ Weitere Beispiele folgten in den nächsten Jahren (darunter andere Stiche nach dem französischen Rokoko-Maler („*sous le titre L’Ile de Cythere, & les Charmes de la vie*“), wobei die Betitelungen sprachlich unterschiedlich eingeleitet (ayant pour titre, sous le titre, intitulé, représente, le sujet est u. dgl.), jeweils aber kursiv hervorgehoben wurden.⁴⁷⁸ Dass sich dennoch nicht sofort eine einheitliche Usance einstellte, zeigt die Ankündigung weiterer Stiche in der Literatur-

475 MdF 1724:8/1784: „Le sieur Thomassin, que ses talens pour le dessein & pour la gravure, ont fait recevoir depuis peu dans l’Académie royale de Peinture & de Sculpture, a fini le dessein d’un grand morceau qu’il va graver d’après un tableau de M. de Troye le fils, qui represente la Peste de Marseille“.

476 „Le Miracle de l’Estropié par Saint Pierre [...] *du Cigoli, Noble Florentin*“; „Notre Seigneur, & S. Pierre marchants sur les eaux, communément dit, la Barque du *Lanfranc*“; „Sainte Petronille qu’on retire du tombeau“; „Les quatre Evangelistes“ (MdF 1725: 10/2482).

477 „Voici les titres marquez au bas de chaque Estampe: Les Entretiens Badins; L’Aventurier; Le Bosquet de Bacchus; Le Dénicheur de Moineaux; La Coquette“, usw. (MdF 1727:12.1/2676f).

478 MdF 1730:8/1831. Weitere Beispiele z. B. MdF 1729: 3/542f; 4/750–753; 7/1604; 8/1820. MdF 1730: 3/552; 6.1/1184;12.2/2919. MdF 1731: 4/747; 9/2209. MdF 1732:10/2215. MdF 1733:3/554; 7/1627; 10/2229; 11/2461; 12.2/2880. MdF 1734:5/ 940f; 7/1596f; 9/2026;10/2266f, 2686; MdF 1736:7/1640; 8/1864; 9/2087; usw. Auch die zur selben Zeit erschienene Sammlung „Suite et Arrangement des Volumes d’Estampes dont les Planches sont à la Bibliothèque du Roy“ aus 1727 enthielt zahlreiche Titel für Stiche nach Gärten und Brunnen, Statuen, Gemälden (darunter den vier im livret des Jahres 1673 angeführten Alexander-Historien LeBruns), Landschaften, Bauwerken und -plänen, Tapisserien, Schlachtendarstellungen usw. aus dem Kunstschatz des Sonnenkönigs (Catalogue des Volumes d’Estampes, dont les planches sont à la Bibliothèque du Roy, Paris 1743, z. B. S. 1–3, 4–11 usw.).

zeitschrift, wo Titel-Begriff, „betitelt“, Titel in Kursiv oder mit großen Anfangsbuchstaben noch unterschiedslos verwendet wurden.⁴⁷⁹

Die Betitelung von Gemälden in kunstbezogenen Medien

Obwohl Bilder bereits in den livrets aus 1699 und 1704 mit Titeln vorgestellt worden waren, erhielten sie danach in den Salon-Katalogen ein halbes Jahrhundert lang nur mehr Beschreibungen. In Kunstpublikationen und in der Kunstberichterstattung machten sich hingegen bereits gegen Ende des 17. Jahrhunderts vereinzelt Betitelungen für Gemälde bemerkbar. So zitierte der französische Schriftsteller, Maler und Stecher Florent Le Comte in seinem 1699/1700 erschienenen dreibändigen „Cabinet des singularitez d’architecture, peinture, sculpture et graveure“ nicht nur viele Titel auf Stichen – von Claude Mellan, Jacques Caillot sowie zahlreichen anderen Stechern mit Arbeiten nach Poussin⁴⁸⁰ – sondern auch Titel und Indefinit-Titel von Gemälden.⁴⁸¹ Dennoch dauerte es einige Jahrzehnte, bis Gemälde in den Printmedien nicht mehr nur mit ihrem Inhalt – also ohne Titelgebung – be- und umschrieben („représentant“) wurden.⁴⁸² Eine frühe Ausnahme bildete dabei der Bericht über ein auf der Place Dauphine gezeigtes Bild Coypels, das einen mit großen Initialen vom Fließtext abgegrenzten Kurztitel erhielt.⁴⁸³

Ab dem zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts entstand zunächst eine Titulierung mit großen Anfangsbuchstaben wie z. B. im Bericht über das als Vorlage für einen Gobelin bestimmte Gemälde von Charles Coypel („Ce Tableau [...] représente le Sacrifice d’Iphigénie; on a choisi le moment [...]“; MdF 1730:10/2299)⁴⁸⁴ oder mit kursiv herausgehobenen Textteilen – etwa bei der Besprechung von in der Académie ausgestellten

479 Z. B. „représente [...] la Presentation de l’Enfant Jesus au Temple par le Viellard Simeon, ou la Purification de la Vierge“ (MdF 1726:7/1650); „la belle Estampe de la Peste de Marseille“ (MdF 1727:11/2492) „Triomphe de la Vierge“ (MdF 1728:9/2058); „sous le titre de la *Mariée de Village*“; „intitulée la *Cascade*“ (beide MdF 1729:3/542f). Aber auch noch später, z. B. in MdF 1732: 7/1609; MdF 1735:1/122f; 2/341f; 3/540f; 4/758; 5/968; 6.1/1179; 7/1611f; 1735:9/2024; 10/2252; 11/2459f; die Beispiele ließen sich vervielfachen.

480 LE COMTE 1699/1700, Bd. 2, „Catalogue“, S. 2f, 64–70, 96f, 130–139.

481 „Un Moïse qui frappe le rocher“; „un Apollon poursuivant Daphné“; „une Danaé“; „une Venus donnant les armes à son fils Enée“; „le Miracle des Aveugles au sortir de Jericho“; „représenté le Tems qui decouvre la Verité“ (LE COMTE 1699/1700, Bd. 3, S. 37); Titel finden sich auch in Le Comtes Beschreibung des Salons aus 1699, worin er – wenig übersichtlich gegliedert, aber im Fließtext durch Interpunktionen gekennzeichnete – Titel aus dem livret zitiert (ib. S. 241–273).

482 Z. B. MdF 1735:9/2023.

483 MdF 1724: 6/1391: „De M. Coypel, frere de feu M. Coypel, Recteur de l’Académie, une Charité Romaine, qui a été fort applaudie“.

484 ebenso MdF 1730: 6/1365–1379; 10/2465.

Arbeiten von Anwärtern auf die Wahl zum Conseiller („M. Vanloo [...] fit voir deux Morceaux, l'un représentant *l'Entrée de Jésus-Christ dans Jérusalem*; l'autre, la *Résurrection du Lazare*“; MdF 1735:6.2/1384).⁴⁸⁵ Im Folgejahr 1736 wurde auf dieselbe Weise von einer Académie-Ausstellung berichtet, über die allerdings kein Katalog vorliegt und die nicht am Fest des Hl. Ludwig, des Namenspatrons des Königs, stattfand, sodass es sich (auch mangels darauf hindeutender Hinweise in den Sitzungsprotokollen) nicht um einen „Salon“ handelte: In der Rezension wurden Gemäldebezeichnungen angeführt, die wegen ihrer kursivierten Wiedergabe als Titel zu werten sind, wie „dont l'un représentoit, *Nôtre Seigneur baptisé par S. Jean*, et l'autre, *l'Education de l'Amour*“, oder „M. Vanloo, y exposa une *Fuite en Egypte*, et „*Joseph & Putiphar*“ (beide MdF 1736:7/1639). Dass die Anführung eines Titels noch keine selbstverständliche Gepflogenheit war, belegte zur selben Zeit ein Bericht im „*Mercure de France*“ mit der Aufzählung von Gemälden in einem Nachruf auf den 1734 verstorbenen Akademiker Jean Raoux – sie wurden beschrieben, aber nicht mit einem Titel ausgestattet.⁴⁸⁶

Die Entwicklung schritt jedoch rasch voran. Zur Jahrhundertmitte war die drucktechnische Schrägstellung zur Markierung von Titeln bereits weithin gebräuchlich, und aus dieser Zeit stammen bereits auch Exempel für den Einsatz des Ausdrucks „titre“ zur Vorstellung von Ausstellungsexponaten. In den nachstehend chronologisch angeführten Beispielen für die ab Mitte des 18. Jahrhunderts übliche Begriffsverwendung in französischen Medien sind die Titel-Bezüge zur besseren Kenntlichmachung in Fettdruck gesetzt:

Ce n'est point une Sainte Famille, mais c'est une Bambochade des plus agréables. Je ne pense pas que l'habile artiste [...] puisse s'offenser de cette remarque. Un Auteur doit être content de son Ouvrage, quand on n'y trouve à reprendre que le **titre**⁴⁸⁷
tableau **intitulé** *le Repos* (L 1759, Nr. 103)⁴⁸⁸
[...] **intitulé** *les Amusemens de l'Enfance*⁴⁸⁹
intitulé *la Simplicité*⁴⁹⁰

485 Weitere kursivierte Titel vgl. z. B. schon davor MdF 1730:6/1384–1386.

486 MdF 1734:2/346f.

487 C.D. 63, S. 22; L 1753, Nr. 54.

488 A.L. 1759, Bd. V, S. 226; L 1759, Nr. 103.

489 O.L. 1761, Bd. IV, S. 152; L 1761, Nr. 58.

490 Dieses Beispiel entstammt einer Randbemerkung auf Saint-Aubins (1724–1780) mit eigenhändigen Skizzen illustriertem livret aus 1761 (DACIER 1993, S. 23f, 30–38). Der Künstler war ein Zeichner, Stecher und Maler, der sich in seinem künstlerischen Schaffen besonders der Beobachtung der Pariser Gesellschaft und des öffentlichen Lebens widmete, und u. a. Ansichten der Salons aus 1753,

intitulé *les Citrons de Javotte*

Il est **intitulé** dans le livre de l'explication *la Marchande à la toilette*
un Tableau [...] que l'on a **intitulé** *la douce Captivité*⁴⁹¹

L'autre est **intitulé**: *Les Citrons de Javotte*

Le plus grand (No. 23) est **intitulé**: *La Marchande à la toilette*

Il est **intitulé**: *La douce captivité*⁴⁹²

C'est vraiment là mon homme que ce Greuze [...] j'en viens tout de suite à son tableau de la Piété filiale, qu'on **intitulerait** mieux: De la récompense de la bonne éducation donnée⁴⁹³

Il n'y a rien à ajouter aux **titres**, ils disent tout⁴⁹⁴

le Tableau qu'il a **intitulé** *l'Enfant gâté*⁴⁹⁵

Il n'y a rien à ajouter aux **titres**, ils disent tout. Les petites figures qui composent les sujets, on ne saurait plus joliment, plus spirituellement faites [...] ⁴⁹⁶

Combien de noms qu'on ne lirait pas sur le livret, si l'on n'était admis à l'Académie qu'en produisant de pareils **titres**!⁴⁹⁷

[...] un tableau **intitulé**: *le Modèle honnête* [...] ⁴⁹⁸

[...] je vis [...] une Princesse toute jeune [...] je m'en allai vite pour mettre sur la toile ses traits [...] un tableau pour ce **titre**, *à la Divinité Bienfaisante*: [...] voilà mon modèle trouvé⁴⁹⁹

a pour **titre** la continence de Bayard⁵⁰⁰

Der „Titel“ fand im selben Jahr sogar Eingang in den fiktiven Dialog zwischen einer schwerhörigen alten Dame, ihrem Pfarrer und zwei Müßiggängern.⁵⁰¹ Die Bestätigung der Verwendung des Fachbegriffs auch in Künstlerkreisen enthielt ein Brief von Pierre, Premier peintre du Roi, vom Jänner 1778, in dem er bei einigen von d'Angiviller beauftragten Historien ein Übermaß an Erklärungstext im livret, aber das Fehlen von Titeln bemängelte.⁵⁰² Ein anderes Zeugnis betreffend den Sprachgebrauch unter Kunstschaf-

1757, 1761 sowie 1765 bis 1769 als Stich oder in aquarellierter Form gefertigte (KOCH 1967, S. 142).

491 C.D. 99, S. 14, 20, 24; **L 1763**, Nr. 11, 23, 33

492 C.D. 101, S. 13, 19, 22.

493 ASSÉZAT 1876, Bd. 10, S. 207; **L 1763**, Nr. 140 (zit. in Diderots Salonkritik aus 1763 mit der Besprechung eines Werkes von Greuze).

494 ASSÉZAT 1876, Bd. 10, S. 371.

495 A.L. 1765, Bd. 6, S. 163; **L 1765**, Nr. 111.

496 ASSÉZAT 1876, Bd. 10, S. 371; **L 1765**, Nr. 138f (Diderot zu Bildern von Loucherbourg).

497 Ib. S. 384f (Diderot zu LePrince' im livret 1765 nicht angeführten „Le baptême russe“).

498 ASSÉZAT 1876, Bd. 11, S. 424; **L 1769**, Nr. 68 (der Enzyklopädist über eine Arbeit von Baudouin).

499 C.D. 123, S. 39f (ein anonymer Salonrezensent).

500 A.L. 1777, Bd. 6, S. 316; **L 1777**, Nr. 22.

501 „Madame, il est allé par là, voir ce tableau **intitulé** *la Crainte*, par M. le Prince. Un tableau, qu'il a **intitulé** *la Crainte* [...] fait un contresens, puisque rien ne répond au sentiment qu'il a voulu rendre; l'expression du visage de l'héroïne [...] son attitude font naître des idées entièrement opposées [...] Il est plutôt à présumer, que craignant de scandaliser s'il eut indiqué son sujet sous le vrai **titre**, il l'a masqué sous un autre, pour qu'il ne fût point rejeté du Sallon“ (Étrennes pittoresques, allégoriques et critiques; opuscule mêlé, dont une partie peut faire suite & matière aux Annales de nos beaux-arts, Paris 1778, S. 80; MÉMOIRES SECRETS Bd. 11, S. 28). Andere Exempel für Betitelungen ib. S. 12, sowie Étrennes pittoresques S. 85, 123.

502 „Le croiroit-on, plusieurs Artistes avoient si parfaitement oublié le point essentiel qui devoit servir de base à leurs travaux qu'ils ont fait mettre dans le livret le détail des sujets, mais sans **titre**. Il étoit

fenden beinhaltete ein Brief des Malers Débucou(r)t aus 1785, der nach Beanstandung seines Gemäldes (das den Erweis einer Wohltat des Königs zum Inhalt hatte) und daraufhin erfolgter Entfernung der Herrschergestalt aus dem Bild um Zulassung der bereinigten Arbeit zum Salon bat.⁵⁰³ Und selbst der satirische Bericht über den Salonbesuch einer in Kunstangelegenheiten unbedarften Bürgerfrau verwendete den Terminus.⁵⁰⁴

Die wiederholte Verwendung von Titeln für Bilder in der medialen Berichterstattung bietet einen klaren Beleg, dass die kunstinteressierte Öffentlichkeit der traditionellen Benennungspraxis der Akademie – die in ihren Akten erst 1737 begonnen hatte, Stiche mit Titeln zu versehen – weit voraus lag. Diese hier nur beispielhaft wiedergegebenen Zitate beweisen zudem, dass die Begriffe „titre“ und „intitulé“ für Gemälde ab der Mitte des 18. Jahrhunderts keine Seltenheit waren und in kunstkennerischen Kreisen zum usuellen Wortschatz zählten. Ihre Heranziehung macht außerdem deutlich, dass zu diesem Zeitpunkt bereits ein materielles Substrat in Form von real existierenden Titeln vorhanden war – andernfalls hätten die Kunstberichterstatter sich nicht darauf beziehen und sie zitieren können.

5.2. Kriterien der Titelgenese in Frankreich

In Abweichung von dieser mit Ausgangspunkt von den livrets erzählten Geschichte der Titelgenese vertritt die französische Kunstgeschichtsschreibung teilweise auch andere Positionen betreffend Art und Zeitpunkt der Titel-Entstehung. Der als maßgeblich ange-

trop tard pour y remédier lorsque l'on s'en est aperçu“ (FURCY-RAYNAUD 1906, Bd. 21, S. 167): Die Titel waren zwar vorhanden; sie bezogen sich aber rein deskriptiv auf die historischen Hintergründe der Bildmotive, nicht aber auf deren von d'Angiviller verlangte moralische Zielsetzung (HÉNIN 2012a, S. 149; HÉNIN 2012b, S. 115f), wie sie bei GUIFFREY 1873, S. 104f, angeführt ist (z. B. „Cleonis et Biton: Trait de piété religieuse chez les Grecs“; „Cressinus se justifie d'une accusation de magie: Encouragement au travail“; „Honneurs rendus au connétable Du Guesclin: Respect pour la vertu“; „Le chevalier Bayard rend sa prisonnière à sa mère: Respect pour les mœurs“).

Weitere Titel in der Korrespondenz zwischen dem Kgl. Baudirektor d'Angiviller und Pierre, Erster Maler des Königs, aus 1775 z. B. „La mort du Connétable du Guesclin; honneurs rendus à sa valeur et à ses vertus par la ville de Randan“, „Le président Molé saisi par les factieux“ usw., oder 1779 – mit großen Anfangsbuchstaben aus dem Fließtext herausgehoben – z. B. „l'un est le Veau d'or au désert, et l'autre le Buisson ardent“ (FURCY-RAYNAUD 1906, Bd. 21, S. 43, 264).

503 „N'ayant d'autre fortune que mes ouvrages, j'ay pris le parti de changer entièrement la figure de Sa Majesté et d'ôter toutes les marques qui pouvoit la faire reconnoître. N'existant donc plus aucun **titre** dans le catalogue ny aucunes des causes pour lesquelles vous aviez donné cet ordre, je vous supplie, Monsieur, de [...] me faire la grâce de permettre que mon tableau soi [...] exposé au public“ (GUIFFREY 1873, S. 75; L 1785, Nr. 156). Der Maler stellte in diesem Salon mehrere unter einer Nummer und ohne Titel angeführte Bilder aus, sodass eine Identifizierung des Werks anhand des Katalogs nicht möglich ist.

504 „Elle courut vite au No 5, ayant pour **titre**: Fidélité d'un Satrape de Darius“ (C.D. 384, S. 5; L 1787, Nr. 5), sowie „M. Brenet, auteur d'un tableau qui a pour **titre** *le jeune fils de Scipion rendu à son pere par Antiochus*“ (C.D. 381, S. 13; L 1787, Nr. 12).

sehene Zeitraum variiert je nach gewählter Betrachtungsweise sowie den für eine Bewertung herangezogenen Merkmalen. Dazu zählen insbesondere die materielle Anbringung des Titels am Kunstwerk sowie seine Hervorhebung durch Kursivschreibung.

Die Anbringung des Titels in Bildnähe

In einer Vorlesungsreihe am Collège de France im Jänner/Februar 2011 („Le titre du tableau“) erläuterte der französische Kunsthistoriker Christian Michel, wie mit dem Heraustreten des Bildes aus der direkten Verbindung zwischen Künstler und Käufer und der Ausstellung vor einem unbekannten Publikum die Notwendigkeit zur Deutung des Kunstwerks entstand. Schon im Anfangsstadium der ab 1737 wieder einsetzenden regelmäßigen Salon-Ausstellungstätigkeit hätten deshalb einige Maler wegen der Unkundigkeit des Publikums dem Akademie-Sekretär Erklärungen zu ihren Werken für den Ausstellungskatalog übermittelt. Damit beginne der Titel aufzutauchen, der freilich „nicht an einem bestimmten Tag erfunden“ worden sei.⁵⁰⁵

Der führende Experte für die französische Kunst des 18. Jahrhunderts sieht als Voraussetzung für die Existenz eines Titels eine Form von Materialität durch seine feste, unauflösliche Verbindung mit dem Artefakt. Erst mit einer konzisen Sprachfassung und ihrer Wanderung an den Bildrahmen oder in ein beigefügtes *cartel* erhalte das Werk einen bestimmten Namen, und erst damit entstehe der Titel. Aus Lévesques Erwähnung von Inschriften an den Rahmen der Aufnahmestücke in den Akademieräumlichkeiten⁵⁰⁶ schloss er hinsichtlich des Beginns der Entwicklung hin zum Titel auf die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts. In Ermangelung von mit den Salon-Exponaten fest verbundenen Bildnamen und unter Berufung auf das Deckblatt des livret mit der Überschrift „explication“ wertete er die darin enthaltenen Erläuterungen unterschiedslos, ohne Bedacht-nahme auf ihre sprachliche Entwicklung hin zu Kurzbezeichnungen, nicht als Titel – selbst wenn der Wortlaut dieser Erläuterungen heute in gekürzter Form zur Betitelung diene.⁵⁰⁷ Mit dieser Bindung an die Anbringung am Werk, das damit einen stabilen,

505 MICHEL 2011 (<http://www.college-de-france.fr/site/roland-recht/guestlecturer-2011-02-02-14h30.htm>; 5.9.2017, Minuten 4.15–4.35; 7.47–8.40).

506 Hénin unterstellt, dass die Rahmen von der Académie beigestellt wurden („sur les cadres fournis par l’Académie“), liefert dafür allerdings keinen Beweis (HÉNIN 2013, S. 279).

507 „Il y a une revendication de ce caractère indissociable qui passe par la matérialité. Un titre est appliqué sur le cartel du tableau, aujourd’hui sur un cartel à côté du tableau, mais le titre même pour être indissoluble de l’œuvre doit lui être appliqué s’il n’est pas dans l’œuvre même. On ne peut mettre sur le même plan même si l’archéologie du titre peut passer aussi par le biais du livret du Salon, mais le livret du Salon ne donne pas de titres. Le titre même de ce que nous appelons livret pour le Salon

verfestigten Wortlaut als Namen erhält, vertritt Michel einen Titel-Begriff, der nicht an die Form der linguistischen Verfasstheit anknüpft, sondern auf die äußere materielle Erscheinungsform abstellt. Der oben dargestellte, auf die livrets – welche die Bildbenennung am Rahmen ersetzten – gestützte Befund beweist aber, dass dort kurze Titel zumindest seit Ende der 1750er-Jahre in Gebrauch standen. Ihre Existenz war die logische Voraussetzung für eine allfällige dinghafte Befestigung am Rahmen, wie sie Guiffrey zufolge 1738 auch versuchsweise erfolgte: Wären sie schon damals am Ausstellungsobjekt angebracht worden, hätten sie zweifellos auch nach dieser Definition einen Titel dargestellt. Die Bezugnahme der medialen Berichterstattung zum Salon auf diese auch als *titre* angesprochenen Werkbenennungen bestärkt diese Feststellung. Auch Le Men bezeichnet das Vorhandensein eines Titels als Voraussetzung der Erfassung eines Werkes zur Salonteilnahme: „L’envoi au Salon requiert l’existence du titre, puisque le tableau déposé est associé à l’inscription de son titre [...] sur le registre des entrées, dont le livret reprend les termes [...]“.⁵⁰⁸ Die Autorin übersieht mit diesem zu allgemein gefassten, den diachronischen Verlauf vernachlässigenden Ansatz allerdings, dass Titel in den livrets erst ab Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden – davor wurden zur Designation der Arbeiten nur Inhaltsbeschreibungen herangezogen. Einen vergleichbaren Ansatz vertritt Hénin: Nach ihrer Auffassung liegt die Titel-Entstehung in den Ausstellungskatalogen zeitlich vor der Anbringung von Etiketten am Bildrahmen. Die Nennung (*notice*) des Bildmotivs im livret, das zur Bildung des Publikums und zur Festigung des kollektiven nationalen Gedächtnisses beitragen sollte, hätte zur Geburt des Titels als offizieller Vorstellung der Bilder geführt.⁵⁰⁹ Allgemein hätte sich die Betitelung allerdings erst im 19. und 20. Jahrhundert als Folge des Kunsthandels, der Ausstellungstätigkeit, der Ortsveränderlichkeit und der Reproduzierbarkeit der Kunstwerke eingebürgert: Bis dahin hätte in den Ausstellungsführern eine „veritable Heterogenität der Designation“ geherrscht. Im Widerspruch dazu spricht die Kunsthistorikerin aber von den seitens der Künstler vergebenen „Titeln“⁵¹⁰ – die jedoch, eben weil sie Titel sind, keine heterogenen Werkbezeichnungen darstellen können! Hier wäre eine, die schrittweise

c’est Explication des tableaux, sculptures et gravures qui ont été présenté par Messieurs de l’Académie royale de peinture et de sculpture“ (MICHEL 2011; -<http://www.college-de-france.fr/site/roland-recht/guestlecture-2011-01-26-14h30.htm>; 7.11.2017, Minuten 53.43–54.40); MICHEL 2012, S. 317.

⁵⁰⁸ LE MEN 2012, S. 180.

⁵⁰⁹ HÉNIN 2012b, S. 110; HÉNIN 2013, S. 253.

⁵¹⁰ HÉNIN 2012b, S. 136.

Herausbildung der Betitelung in den Salon-Katalogen berücksichtigende Differenzierung wünschenswert gewesen. Denn wie im Kapitel 4.3. gezeigt wurde, traten im livret ab 1755 vermehrt Titel auf; ab den 1760er-Jahren wurden sie fast ausschließlich verwendet, sodass danach von einer undifferenzierten Heterogenität nicht mehr die Rede sein kann.

Als wegweisendes Vorbild für die Formulierung der Werkbezeichnungen im Salon sieht die Autorin die textliche Entwicklung in Bestandsinventaren, ohne allerdings einen Beleg oder eine Begründung für diese behauptete Korrelation zu liefern. Denkt man daran, dass die ersten Salon-Kataloge überwiegend Titel verwendeten, während LeBrun etwa zeitgleiches Inventar der königlichen Sammlung aus 1683 nur Bildbeschreibungen heranzog, so ist diese These zumindest hinterfragenswert. Denn Hénin verweist selbst, im Gegensatz zur angenommenen Vorbildwirkung von Inventaren, auf eine frühe „Tendenz zur periphrastischen Umschreibung“ (*libre paraphrase*) bei LeBrun, dessen Bestandsaufnahme daher nicht prägend auf die zeitgleichen, kurze Titel verwendenden livrets eingewirkt haben kann. Zutreffend ist dagegen ihr Hinweis für Lépiciés späteres Werkregister aus 1752⁵¹¹, das bereits kursiv gesetzte, kurze Nominalgruppen zur Bildbezeichnung wählte. Doch bleibt auch hier fraglich, ob das Verzeichnis die sprachliche Gestaltung der Ausstellungskataloge beeinflusste, oder ob nicht die etwa im selben Zeitraum in den livrets einsetzende Betitelung einem allgemeinen Zeittrend entsprach, wie er sich auch in der medialen Berichterstattung zu Themen der Kunst bemerkbar machte.

Die Verzeichnisse der Probestücke zur Aufnahme in die Akademie bieten gleichfalls, worauf auch Hénin hinweist, kein einheitliches Bild. Die Herausbildung einer verbindlichen Praxis zur Registrierung dieser Bestände verlief nicht geradlinig: Entsprechend der Zielsetzung einer gründlichen Erfassung verwendete der Akademie-Sekretär Guérin 1715 vorwiegend Inhaltsbeschreibungen mit ausführlichen Informationen zu Autor, Bildkomposition sowie historischem oder mythologischem Hintergrund.⁵¹² Dézalliers modernere Fassung aus 1781 sowie die letzte, nach der französischen Revolution erstellte Inventarisierung vom 19. Dezember 1793⁵¹³ folgten dagegen – ebenso wie Char-

⁵¹¹ HÉNIN 2012a, S. 127, 135f, 140.

⁵¹² GUÉRIN 1715.

⁵¹³ „Inventaire des tableaux à l’huile, en pastel, en émail et en miniature, les marbres, bronzes, terres cuites, plâtres, dessins, planches gravées, estampes en feuille, en volumes ou montées, et autres objets divers trouvés dans les salles de la cidevant académie de peinture et de sculpture“ (FONTAINE 1910).

dins Version aus 1775 – der unterdessen etablierten Praxis der Betitelung und wechselten zwischen Kurztiteln und längeren Explikativ-Titeln. Selbst wenn den Bestandsaufnahmen kein Beleg für ihre von Hénin angenommene Vorbildwirkung zu entnehmen ist, so zeigen die Verzeichnisse insgesamt doch eine im diachronischen Vergleich parallel zu den livrets verlaufende, deutliche Tendenz zu kürzeren Wortfassungen. Eine vergleichende Gegenüberstellung von Beispielen aus Akademieprotokoll (in Klammer Künstlername und Jahr der Erwähnung), livret (sofern die Rezeptionsarbeit ausgestellt wurde) und Inventaren verdeutlicht die im Laufe des 18. Jahrhunderts sukzessiv eintretende Verkürzung des Titel-Wortlauts (wiewohl bisweilen noch vereinzelt detailreichere Wortfassungen auftraten, wie etwa bei Troy fils und Deshayes⁵¹⁴):

[...] asçavoir comme Auguste fait fermer le temple de Janus à l'occasion de la Paix (Louis Boullogne d. J., Ak 1681)
 Son sujet est le temple de Janus, fermé par August après la bataille d'Actium (G S. 55f)
 Auguste fait fermer le Temple de Janus après la bataille d'Actium (DA S. 11)
 Auguste faisant fermer le Temple de Janus (Inv. 1793/64)⁵¹⁵

Le sujet est *Magon député par Annibal, son frère, au Sénat de Carthage, qui y présente les anneaux des Chevaliers Romains tués à la bataille de Cannes* (Amand, Ak 1764)⁵¹⁶

[...] dont le sujet est: „Magon, frère d'Annibal, qui, après la bataille de Cannes, demande de nouveaux secours au Sénat de Carthage“ (Ak 1767)
 Magon répand au milieu du Sénat de Carthage, les anneaux des Chevaliers Romains qui avoient péri à la bataille de Cannes (L 1765, Nr. 175)
 Magon, après la bataille de Cannes, demande de nouveaux secours au Sénat de Carthage (L 1769/R, Nr. 115)
 Magon, après la bataille de Cannes, demande de nouveaux secours au Sénat de Carthage (DA S. 72)

514 „représentant la punition de Niobé“ (Troy fils, Ak 1708, M Bd. 4/66)
 „Le Désastre affreux que Niobé attira sur sa famille, pour avoir troublé le sacrifice que les Thébains offroient à Latone“ (DA S. 8)
 „Niobe, femme d'Amphion, punie par la mort de ses sept enfants qu'Apollon et Diane tuent à coup de flèches pour s'être préférée à Latone, leur mère“ (Inv. 1793/105).
 „Le corps d'Hector préservé de la corruption par Vénus“ (Deshayes, Ak 1759, M 1886, Bd. 7/91)
 „Hector exposé sur les rives du Scamandre après avoir été tué par Achilles, & trainé à son char. Venus préserve son corps de la corruption“ (L 1759, Nr. 92)
 „Le Corps mort d'Hector préservé de la corruption par Vénus“ (DA S. 61)
 „Venus semant des fleurs sur le corps d'Hector pour le rendre incorruptible“ (Inv. 1793/122).

515 M Bd. 2/193.

516 Hier kreierte Montaignons Edition der Akademie-Protokolle durch Kursivsetzung ausnahmsweise einen Titel. Der Verfasser beleuchtete die Problematik der drucktechnischen Übertragung von Handschriften im Vorwort der Ausgabe: Er habe „[...] imprimé en italique les noms d'artistes, pour les accuser et en rendre la recherche plus facile [...]“ (M Bd. 1/XI). Unerwähnt blieb dabei aber, ob bzw. dass auch andere Textstellen in Kursiv gekennzeichnet wurden – die handschriftlichen Protokolle konnten aber eine solche graphische Hervorhebung nicht leisten (andernfalls hätte der Herausgeber nicht eigens auf die von ihm vorgenommene Abänderung hinweisen müssen); das belegen u. a. auch die handschriftlichen Aufzeichnungen in der Collection Deloynes, die keine einer typographischen Auszeichnung vergleichbaren Hervorhebungen aufweisen.

Asdrubal devant le sénat de Carthage (Inv. 1793/70)⁵¹⁷

[...] dont le sujet est l'Empereur Sévère qui reproche à Caracalla son fils d'avoir voulu l'assassiner (Greuze, Ak 1769)⁵¹⁸

L'Empereur Sévère qui reproche à Caracalla, son fils, d'avoir voulu l'assassiner dans les défilés d'Ecosse, & lui dit: *Si tu desires ma mort, ordonne à Papinien de me la donner avec cette épée* (L 1769, Nr. 151)

L'Empereur Sévère reprochant à Caracalla, son fils, d'avoir voulu l'assassiner dans les défilés d'Ecosse, en lui disant: „si tu veux ma mort, ordonne à Papinien de me la donner avec cette épée“ (DA S. 77)

L'Empereur Sévère reprochant à son fils Caracalla (Inv. 1793/132)

Die unterschiedliche Länge der Werkangaben in den Verzeichnissen lässt keinen eindeutigen Rückschluss zu, ob und mit welcher Textierung und Form – Kartuschen, Bildlegenden (*cartel*) oder andere Vorkehrungen – die Rezeptionsarbeiten in den Sälen der Académie gekennzeichnet waren. Die Praxis folgte vermutlich der zeitlichen Entwicklung, die von längeren Beschreibungen an der Umrahmung bei frühen Aufnahmestücken hin zu kurz gefassten Titeln bei späteren Probestücken führte. Der Umfang einzelner Wortfolgen in den Inventaren lässt jedenfalls vermuten, dass nicht alle Aufschriften oder Titel in einer Kartusche erfasst werden konnten.

Eine weitere Variante der Titel-Entstehung bietet Bonfait, der zwischen der Bezeichnung des Bildträgers (*tableau*) und des Bildgegenstandes (*un tableau représentant*) unterschei-

517 M Bd. 7/279, 367. Die Ausstellung 1765 zeigte die Skizze, der Salon 1769 die vollendete Ausführung des Aufnahmestückes. Die annotierte Ausgabe des Inventars aus 1793 gibt keine Erklärung für die im Verzeichnis als „mal indiqué“ kommentierte Namensänderung des Bildes (FONTAINE 1910, S. 150).

518 M Bd. 8/19. Weitere Beispiele:

„représente l'Enlèvement de Déjanire, femme d'Hercules, par le Centaure (Tavernier, Ak 1703, M Bd. 3/364)“

„représentant [...] l'Enlèvement de Dejanire“ (L 1704, S. 28)

„Il représente le Centaure Nesse, puni par Hercule de la violence qu'il avoit voulu faire à Dejanire sa femme, après l'avoir passée le Fleuve Evené“ (G 175f)

„Le Centaure Nessus puni par Hercule de la violence qu'il avoit voulu faire à Déjanire sa femme (DA S. 72)

„L'Enlèvement de Déjanire, par Nessus“ (Inv. 1793/172)“.

„sur le sujet du rétablissement de la Religion Catholique dans Strasbourg“ (Hallé père, Ak 1681, 1682, M Bd. 2/237)

„Le Rétablissement de la Religion Catholique dans Strasbourg“ (G S. 126f)

„Le Rétablissement de la Religion Catholique dans la Ville de Strasbourg“ (DA S. 9)

„Le triomphe de la religion (Inv. 1793/169)“.

„Le meurtre d'Abel en est le sujet. Le fratricide Caïn y est peint en la présence de Dieu, qui luy apparaît sur une nuée“ (Noël Coypel père, Ak 1663, M Bd. 1/219; G 65f).

„Le Meurtre d'Abel par Caïn“ (DA S. 15)

„Le meurtre d'Abel par Caïn, son frère“ (Inv. 1793/90)“.

„représentant le retour du jeune Tobie et de son père“ (Lavallé-Poussin, Ak 1789, M Bd. 7/91)

„Le Retour du jeune Tobie, & sa rencontre avec son pere et sa mere“ (L 1789, Nr. 197)

„Tobie, de retour à la maison de son père (Inv. 1793/124)“.

det: Erst der Übergang von der längeren Bildbeschreibung zu einer kurzen Nominalgruppe habe die Vereinigung von Bildträger und Bildgeschichte in Form des Titels bewirkt.⁵¹⁹ Der Forscher nimmt dabei eine arbiträre und von keinem Quellenbeleg gestützte Begriffstrennung zwischen den beiden Elementen vor: In Wirklichkeit handelt es sich um die linguistische Um- und Beschreibung eines einheitlichen Kunstwerks, wie auch andere – den Bildkörper nicht als gesonderten Gegenstand erwähnende Ausdrucksformen – z. B. „sujet de“ oder bei Skulpturen „un groupe de“ – erkennen lassen.⁵²⁰

Kartuschen

Eine beliebte Möglichkeit zur Anbringung von Titeln oder kurzen Inhaltsangaben an Gemälden bestand in ihrer Einfügung in Kartuschen am Bildrahmen. Spätestens seit Beginn des 17. Jahrhunderts wurden in Frankreich fest mit dem Plafond oder einer Wand verbundene Bilder oder Fresken auf diese Weise mit Inschriften versehen. Ein bekanntes Beispiel ist die Ausschmückung der Spiegelgalerie in Versailles, wo den zwischen 1678/86 entstandenen Gemälden LeBrunns zur Verherrlichung des Sonnenkönigs Kartuschen mit französischsprachigen Erklärungen beigegeben wurden⁵²¹, die von Rainssant in Übereinstimmung mit der damaligen Übung als *inscription* bezeichnet wurden, wegen ihrer Kürze zum Teil aber bereits als Titel gelesen werden können (z. B. „Le Roy gouverne par lui-même“).⁵²² Kartuschen wurden auch noch im nächsten Jahrhundert für Gebäudeausschmückungen herangezogen: So erläuterte Cochin 1764 im Zusammenhang mit der Planung des Bildprogramms für die Galerie des königlichen Schlosses in Choisy, dass in Augenhöhe befestigte Gemälde mit einer Beschriftung versehen werden könnten, Supraporten dafür aber zu hoch angebracht wären und Inschriften somit unleserlich bleiben würden.⁵²³

Das Aufkommen von Inskriptionen oder Titeln an Tafelbildern, die einem möglichen Ortswechsel unterworfen sind, ist bisher nur unzureichend erforscht. Die Beschäftigung der Compagnie mit der Eintragung von Informationen über verstorbene Mitglieder an der Rahmung ihrer Porträts beweist aber, dass Kartuschen oder Schildchen zu Ende des 17. Jahrhunderts keine grundsätzliche Neuigkeit waren und ein bekanntes Mittel zur

⁵¹⁹ BONFAIT 2012, S. 96, 114, 121.

⁵²⁰ Zum Begriff des Kunstwerks siehe FN 13.

⁵²¹ BONFAIT 2012, S. 105.

⁵²² RAINSSANT 1687, S. II.

⁵²³ FURCY-RAYNAUD 1904/05, Bd. 19, S. 331. Siehe auch HÉNIN 2013, S. 243, mit Beispielen für Kartuschen an Dekormalereien in französischen Adelsresidenzen.

ergänzenden Interpretation von Bildinhalten darstellten. Félibien berichtete anlässlich der Trauerfeierlichkeiten für den 1672 verstorbenen Pierre Séguier, Kanzler von Frankreich und seit 1661 Protektor der Académie Royale, von würdigenden, zum Teil längeren Inschriften mit den Taten des Verstorbenen unter in grisaille gemalten Bildern.⁵²⁴ 15 Jahre danach beschrieb der „Mercure Galant“ einen von der Académie gestalteten Dankgottesdienst für die Genesung des Monarchen nach einer gefährlichen Operation, für welchen die Compagnie eigens 9 große Gemälde und 24 Flachreliefs mit den hervorragendsten Taten des Herrschers anfertigen ließ. LeBrun steuerte ein Bild bei, das in der medialen Berichterstattung mit einem typographisch hervorgehobenen Titel versehen wurde: „qui représente l’Eglise victorieuse de l’Heresie“.⁵²⁵ Unter den Gemälden, die nach der kirchlichen Feier gestochen und in Druckform veröffentlicht wurden, befanden sich Erklärungen in französischen Versen; selbst wenn die Zeitungsmeldung keinen Hinweis auf die äußere Präsentationsform der Gedichte enthielt, darf doch angesichts der Bedeutung der Veranstaltung und der noch nicht lange zurückliegenden ähnlichen Feierlichkeit an einen würdigen, Kartuschen-ähnlichen Apparat gedacht werden.

Bonfait zufolge wären Kartuschen für Titel an Gemälden zu Beginn des 18. Jahrhunderts erschienen, doch bedürfe es noch eingehenderer Untersuchungen zu diesem Thema.⁵²⁶ Da die historischen Originalrahmen vieler Gemälde im Laufe der Zeit durch modernere Rahmungen ersetzt wurden⁵²⁷, dürfte ein derartiges Forschungsvorhaben allerdings auf beträchtliche logistische Herausforderungen stoßen. Michel brachte in seiner Vorlesung einige Beispiele für Kartuschen an Originalrahmen, u. a. für ein vom König beauftragtes Gemälde von Charles-Antoine Coypel, das sich heute im Musée des Beaux-Arts in Lille befinde: Die Rahmung weise eine Kartusche auf, deren *inscription* zwar nach einer Neuvergoldung und wegen der unterdessen üblichen Beifügung eines *cartel* als überflüssig weggefallen sei; die Präsenz der Kartusche bezeuge aber die ein-

524 „Les bordures de tous ces tableaux avoient pour ornemens, des têtes de Mort, des Hiboux, & des Chauves-souris, oiseaux lugubres, & qui suivent les funerailles. [...] Au bas du tableau, il y avoit une Chauve-souris, [...] & qui dans son bec tenoit un rouleau en forme de cartouche, où étoient les Inscriptions que j’ai rapportées“ (FÉLIBIEN 1725, Bd. 4, S. 300f); eine detaillierte Schilderung der Zeremonie bietet MICHEL 2012, S. 302f. Erklärende Inschriften fanden sich auch über Bildern: „Au dessus du tableau est écrit Eva prima Pandora“ (FÉLIBIEN 1725, Bd. 3, S. 122). M Bd. 1/392, erwähnt in der 1672 vorgelegten Kostenabrechnung für die Zeremonie die Anfertigung von Kartuschen durch den Akademiker Jean Lemoyne (père).

525 *Mercure Galant* 1687:2/211–215. Das Zitat ist ein seltener Beleg für die frühe kursive Markierung von Bild-Titeln in französischen Medien.

526 BONFAIT 2012, S. 119–122.

527 STANGE 1958, S. 23; FUCHS 1985, S. 13.

getretene Innovation der Entstehung und Anbringung von Titeln. Aufnahmestücke in der Académie royale (von denen La Font de Saint-Yenne berichtete) aus den 1720/1740er-Jahren, wie Lundbergs Portrait des Akademie-Mitglieds Natoire oder Amédée Vanloos „Martyrium des Hl. Sebastian“, trugen Michel zufolge Kartuschen an der Bildumrahmung zur Einfügung eines Titels, dessen Kürze durch ihr Fassungsvermögen determiniert gewesen wäre. Deshalb habe LeBrun's berühmtes Gemälde im 17. Jahrhundert noch die längere Bezeichnung „Les reines de Perse aux pieds d'Alexandre“ getragen, später aber den Kurztitel „La tente de Darius“ erhalten. Auch die vorhandenen, aber leer gebliebenen Kartuschen an Gemälden von LeSueur, die Ludwig XVI. neu rahmen ließ, zeigten die Geburt des Titels an.⁵²⁸

Das Thema wurde 1751 in der Akademie aufgegriffen, als Claude-François Desportes am 6. Februar ein (nicht erhaltenes)⁵²⁹ Memorandum vortrug, in dem er die Notwendigkeit zur Anbringung von *inscriptions* unten an den Gemälden („au bas des Tableaux“) zum besseren Verständnis des Bildgegenstandes betonte. Das Sitzungsprotokoll enthält keine näheren Angaben über seine Argumentation, doch lässt die Antwort des Akademie-Direktors einige Rückschlüsse zu. Coypel hielt nämlich ebenfalls dafür, dass eine kurze Erklärung in einer Kartusche die künstlerische Bearbeitung von weniger bekannten Historienthemen gestatten würde:⁵³⁰ Zwar bevorzuge er ihre Anbringung im Bild selbst; eine Inschrift wäre aber bei höher angebrachten Bildern schwer auszunehmen, weshalb sie jedenfalls in einer Kartusche am Gemälderahmen wiederholt werden sollte. Er selbst habe diese Vorgangsweise in einigen für den König gemalten Stücken gewählt, und die Neuerung habe allgemeinen Beifall gefunden. Man solle deshalb nicht zögern, den Einsatz von Inschriften unten am Bild einzuführen, falls möglich: Die Kundigen würden dadurch nicht beleidigt; wohlgesinnte Unkundige würden Beifall zollen, und wer nicht kenntnislos erscheinen wolle, wäre dankbar nicht nachfragen und seine Unwissenheit offenlegen zu müssen. Vage erscheint lediglich die einschränkende Bedingung „[...] introduire, si on le peut, l'usage des inscriptions [...]“: An welches Hin-

528 <http://www.college-de-france.fr/site/roland-recht/guestlecturer-2011-01-26-14h30.htm> (30.11.2017, Minuten 56.30–1.00.10).

529 HÉNIN 2013, S. 226.

530 „Il est certain qu'avec une courte explication, placée dans un cartouche au bas de la bordure du tableau, nous nous trouverions en état de traiter non seulement des faits historiques qu'on n'ose choisir, dans la crainte qu'ils ne soient pas assez généralement connus, mais aussy nous pourrions saisir, dans des sujets, des instans singuliers et délicats, que nous rejettons dans l'appréhension que le langage muet de la Peinture ne fût pas suffisant pour les faire connoître“ (M Bd. 6/257–259).

dernis mag Coypel gedacht haben? Ging es um die mit höheren Kosten verbundene Einarbeitung von Kartuschen in den Rahmen?⁵³¹ – in vielen Bestandsaufnahmen spielte die Erwähnung und Beschreibung eines vorhandenen Rahmens ein wesentliches Element der Bewertung! Wären die Angaben an der Rahmung zu wenig gut sichtbar gewesen? Ging es um die Berücksichtigung von Vorgaben des Auftraggebers? Oder hätte die Länge von Inschriften das Fassungsvermögen einer Kartusche gesprengt? Ähnlich wie der Akademie-Direktor trat 1753 der Abbé Leblanc in einer Salonbesprechung für eine ergänzende Information zu den gezeigten Historien ein.⁵³² Im nächsten Jahr empfahl sodann La Font de Saint-Yenne aus vergleichbaren Überlegungen den Künstlern, denen er für Historien Gemälde die Wahl neuer und dem Publikum daher zumeist unbekannter Sujets vorschlug, die Anbringung von Kartuschen unten am Bild. Die geistreichen Allegorien in Rubens Gemälden beispielsweise wären ohne die schriftlichen Erläuterungen auf den danach anfertigten Stichen nicht verständlich.⁵³³ Da aber viele Gemälde nie gestochen wurden oder würden, verbliebe ihr Sinn dunkel. Deshalb sollte der vom Maler gewählte Gegenstand in einer Kartusche in der Mitte des Rahmens, auf sehr hellem Hintergrund und in schwarzen Buchstaben, angegeben werden.⁵³⁴ Auch bei einem Historienbild Vanloos (L 1753, Nr. 7) hielt der kunstinteressierte Literat eine *inscription* unter dem Gemälde als

531 Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts machte das Aufkommen billigerer Materialien (wie etwa Stuckgips vermischt mit Leimwasser) die Anfertigung von Ornamenten sowie die Rahmenverzierung u. a. mit Kartuschen kostengünstiger als die bis dahin üblichen handgeschnitzten Rahmungen (CAHN 1989, S. 15; FUCHS 1985, S. 136).

532 „[...] seroit même à souhaiter que ([sic!]) les Peintres qui, pour nous instruire, traitent des sujets d'histoire peu connus, eussent l'attention d'indiquer le fait par quelque passage de l'Auteur dont ils l'ont tiré. La plupart de ceux qui voyent un Tableau ne sont pas scavans, & ceux qui le sont le plus, ne peuvent avoir toute l'histoire assez présente pour reconnoître une action particuliere, ce qui est absolument nécessaire pour juger du mérite de celui qui l'a présentée“ (C.D. 63, S. 116f).

533 Bereits DE PILES hatte im „Cours de Peinture“ nicht nur die Freude an der enträtselnden Sinnsuche in der Allegorie, sondern auch die Kritik an ihrer unverständlichen Dunkelheit erwähnt (DE PILES 1708, S. 4).

534 „Le plus sûr moyen pour lever ce voile qui nous cache un des plus grands agréments des tableaux historiques, c'est de renouveler l'ancien usage dans la renaissance de la Peinture et qui se pratique encore dans les sujets d'histoire exécutés dans les tapisseries, c'est, dis-je, de placer un cartouche dans le bas du tableau où sera écrit sur un fond très clair, et en caractères noirs, le sujet que le peintre a choisi. On peut encore placer ce cartouche au milieu de la bordure sur un fond jaune, clair, ou doré très pâle et jamais argenté, parce que ce dernier noircit infailliblement. On voit ce défaut dans les bordures des tableaux des chefs-d'œuvre de l'académie de Peinture. Celui du Sr. Vien par exemple qui a été exposé au dernier salon, qui aurait pu en pénétrer le sujet sans le livre? Et lorsqu'il sera placé à demeure dans une église, ceux qui en sont instruits aujourd'hui, n'y étant plus dans trente ou quarante ans, qui pourra l'enseigner aux spectateurs? Il est donc très important aux Peintres de mettre au bas de leurs tableaux l'explication de leurs sujets historiques qui ne saurait être trop serrée. Je vais proposer celle-ci comme un exemple pour mettre au bas du tableau dont je viens de parler, elle ne saurait être plus courte. *St. Lazare, St. Maximin, les Stes. Marthe et Marie-Madeleine forcés par les Romains de quitter Jérusalem, & d'être exposés sur un bâtiment sans voiles ni rames*“ (LA FONT DE SAINT-YENNE 1754, S. 108–121).

unverzichtbar für dessen Verständnis.⁵³⁵ Wenn der Autor von der Verwendung eines silberfarbenen Grundes für Kartuschen abrät, weil dieser unweigerlich schwarz würde, ist klar, dass er Kartuschen in den Räumlichkeiten der Académie gesehen haben muss. Leider wird aber aus seinem Diskussionsbeitrag nicht klar, ob sie nur den Namen des Autors anzeigten oder aber auch Inhaltsangaben (und in welcher Form – als Titel oder als Beschreibung?) enthielten. Sein Eintreten für die Anbringung von Titeln an Salon-Exponaten einerseits, aber das Fehlen einer expliziten Erwähnung allenfalls vorhandener Titel an den Aufnahmestücken in der Akademie andererseits – was doch eine eindrucksvolle Unterstützung für sein Anliegen gewesen wäre – werfen die Frage auf, ob dort bereits Betitelungen aufschienen? Der Salonkritiker berief sich in seiner Wortmeldung auf den Abbé Du Bos sowie den Akademiker De Boze⁵³⁶, der für Gemälde und Medaillen gleichfalls die Anbringung von das Bildthema erläuternden Legenden wünschte. Außerdem schlug der Kunstkennner für die Rückseite von Porträts hervorragender Persönlichkeiten den Vermerk ihres Namens sowie des Künstlers vor, damit die dargestellten Personen auch von der Nachwelt erkannt werden könnten. Wie berechtigt diese Anmerkungen waren, beweist etwa Dézalliers Beschreibung der Rezeptionsarbeiten in den Akademieräumlichkeiten, wo ein Gemälde als „Un Portrait inconnu d’un peintre“ angeführt wurde.⁵³⁷ Auch Chardin musste in seinem 1775 erstellten Inventar der Rezeptionswerke vermerken, dass einige Stücke keinen Namen trügen und ihre Bildmotive nicht bekannt seien.⁵³⁸ Der oben kursiv betonte, längere Textvorschlag für Viens Gemälde – dessen historisch nicht verbürgtes Sujet La Font de Saint-Yenne für darstellungsunwürdig erachtete⁵³⁹ – zeigt im Übrigen, dass (anders als von Lévesque postuliert) eine *inscription* durchaus längere Wortfolgen umfassen durfte.⁵⁴⁰

535 „Le sujet de ce tableau sera une énigme éternelle, si l’on n’a soin de mettre une inscription au-dessous“ (LA FONT DE SAINT-YENNE 1754, S. 23).

536 Die Sitzungsprotokolle der Akademie erwähnen am 10. Juli 1751 „M. de Boze, Amateur, a lu une Dissertation sur les inscriptions des tableaux. Cette Dissertation roule sur la distinction qu’il faut faire pour placer des inscriptions aux tableaux“ (M Bd. 6/277). Der gelehrte Historiker und Numismatiker Claude Gros de Boze (1680–1753) war seit 1706 ständiger Sekretär der Académie des inscriptions et belles-lettres, wurde 1715 Mitglied der Académie Française und 1727 der Académie royale de peinture et de sculpture (http://fr.wikipedia.org/wiki/Claude_Gros_de_Boze; 17.06.2013).

537 DA 1781, S. 48.

538 „3 autres Tableaux représentant des Portraits, non reconnus; 3 autres Tableaux de Paysage sans nom de peintre; 16 autres Tableaux d’histoire de sujets non reconnus, et sur lesquels il n’y a point de nom“ (zit. in McALLISTER JOHNSON 2000, S. 39 FN 26).

539 LA FONT DE SAINT-YENNE 1754, S. 50f.

540 Das Gemälde ist im **L 1753**, Nr. 161, mit einer durch die Formel „Autre Tableau [...] représentant sainte Marthe [...]“ eingeleiteten Inhaltsbeschreibung, aber keinem Titel, angeführt. Auch im Bereich der Literatur waren ausführliche Titel aus didaktischen Gründen und zur Klarstellung des Inhalts über lange Perioden üblich, und wurden erst im Laufe der Zeit kürzer (MONCELET 1972, S. 86).

Die Frage nach der Verständlichkeit und Interpretation von Historienbildern sowie das Erfordernis zusätzlicher Informationen blieb auch nach dem Beitrag des Salonkritikers ein wiederkehrendes Thema kunsttheoretischer und Ausstellungs-organisatorischer Erwägungen, wie eine Salonbesprechung im Jahr 1755 dokumentiert.⁵⁴¹ 1765 verlieh De Jaucourt diesem Verlangen zusätzliches Gewicht durch die Berufung auf die antiken Griechen, die bereits den Inhalt von Gemälden durch eine kurze Inschrift bezeichnet und damit den Kennern die Möglichkeit geboten hätten, die gelungene Ausführung des Themas zu beurteilen.⁵⁴² Aber noch 1777 vermisste ein Salonberichterstatter neben einer vermehrten Darstellung von Historien aus der Nationalgeschichte die – offenbar benötigte – Anbringung von Erklärungen unter den Gemälden, so wie bei Stichen.⁵⁴³ Eine generelle Gepflogenheit oder gar Verpflichtung zur Anbringung von Texten am Bildrahmen entstand gleichwohl im Salon bis zum Ende der Compagnie nicht. Denn noch am 1. Mai 1790, kurz vor ihrer Auflösung, enthielt das Sitzungsprotokoll der Kunststiftung die Aufforderung zur – eine wegen zu später Anmeldung im livret fehlende Anführung ersetzende – Anbringung von Textelementen am Bildrand;⁵⁴⁴ diese Bestimmung wäre nicht erforderlich gewesen, hätte bereits ein entsprechender Usus bestanden, und nichts bekundet e contrario besser die Erkenntnis, dass Titel im livret eine Anbringung am Kunstwerk ersetzen. Erst mit der Gründung eines öffentlich zugänglichen Museums für die königlichen Sammlungen im Jahr 1793 wurde diese Vorgangsweise zur durchgängigen Praxis. Aber noch zwei Jahre später beklagte ein Journalist das Fehlen von Autor und Sujet an den Bildern.⁵⁴⁵

541 „[...] une ancienne plainte, qui demande par quelle raison la fable obtient sur l’histoire auprès de nos Artistes une préférence qu’assurement elle ne mérite point [...] plusieurs d’entr’eux [...] ont répondu [...] qu’en traitant l’histoire, ils se verroient à tout moment dans la nécessité pour donner l’intelligence de leurs tableaux, d’en écrire au bas le sujet“ (Journal économique, Dezember 1755, S. 90f).

542 DE JAUCOURT 1765a, „Inscription, [Peinture]“, S. 779.

543 „Nos Héros fourniroient des traits aussi beaux; mais je voudrais des inscriptions au bas des Tableaux comme des Estampes: sans cela, pour l’ordinaire, ce sont des énigmes dont tout le monde n’est pas à même de deviner le mot“ (C.D. 178, S. 14).

544 „il n’y aura plus de Supplément au livret du Sallon [...] les Artistes qui apporteroient des morceaux dont ils n’auroient pas envoyé précédemment l’annonce au rédacteur du livret, seroient obligés de mettre leurs noms, la note et l’explication au bas desdits ouvrages“ (M Bd. 10/60).

545 „C’est encore pour l’utilité du public, pour faciliter son instruction, que nous proposons d’écrire, au bas de chaque tableau, son sujet et le nom du peintre [...] une courte légende [...] laisserait, empreints dans la mémoire, les traits les plus intéressans de l’histoire, ancienne et moderne, et enfin les noms des artistes célèbres“ (La décade philosophique, littéraire et politique, Bd. 4, S. 215); siehe dazu auch HÉNIN 2013, S. 281f.

Künstlername oder Bildname?

Zu den Aufgaben, die noch einer näheren Untersuchung harren, zählt nicht nur die Suche nach dem Zeitpunkt der ersten Anbringung inhaltlicher Informationen an oder unmittelbar beim Kunstwerk, sondern auch die Frage nach deren Inhalt: Name des Künstlers, Entstehungsdatum oder Titel des Werks? In seiner Vorlesungsreihe zeigte Michel, wie in der Académie royale de peinture et de sculpture im 18. Jahrhundert Titel entstanden, als Inschriften (*inscriptions*) oder Titel (*titres*) am Bildrahmen von Rezeptionsarbeiten der Akademiker angebracht wurden. Dazu vermerkte die Kuratorin der Gemäldesammlung des Louvre, Marie-Catherine Sahut, dass auf den ersten *cartels* eher der Name des Künstlers und keine *inscriptions* (oder Titel) aufschienen. Der Vortragende bestätigte dies am Beispiel von Jacques-Louis David, der bei seinem Aufnahmestück⁵⁴⁶ den Rahmen von der Akademie zurückforderte, auf dem oben sein Name (und nicht der des Gemäldes) angebracht war.⁵⁴⁷ Sahuts Anmerkung wird durch Pietro Martinis Druckgraphik der Salon-Ausstellung des Jahres 1785 gestützt, die nicht nur die an den Gemälden angebrachten Nummern erkennen lässt, wie etwa bei Davids „Schwur der Horatier“. Sie zeigt darüber hinaus prunkvolle Verzierungen der Bildrahmen und in einigen Fällen darüber angebrachte Kartuschen, wie links am Bildrand beim Porträt mit der Inschrift „M^r VIEN PAR M^r DUPLESSIS“ (L 1785, Nr. 43) sowie am rechten Bildrand über der abgeschnittenen Wiedergabe des Rezeptionsstücks von Taillasson (L 1785, Nr. 110) mit dem deutlich lesbaren Text „Par M. TAILLASSON“, möglicherweise ergänzt durch sein Geburtsjahrsdatum „1745“. Titel sind dagegen nicht zu erkennen (Abb. 31–33).⁵⁴⁸

⁵⁴⁶ M Bd. 9/164: Das Bild zeigte „la douleur et les regrets d’Andromaque sur le corps d’Hector, son époux“.

⁵⁴⁷ MICHEL 2011 (<http://www.college-de-france.fr/site/roland-recht/guestlecturer-2011-02-02-14h30.htm>; 5.9.2017, Minuten 1.30–2.25). Demgegenüber vermutet Bonfait, dass die Verwendung von Kartuschen mit Titeln am Bildrahmen bereits ab etwa 1700 allmählich üblich wurde (BONFAIT 2012, S. 122). Anders dagegen Hénin, welche die Institutionalisierung von Titeln erst mit der 1816 erfolgten Gründung der Académie des beaux-arts ansetzt (HÉNIN 2012a, S. 140). Die erstmalige Verpflichtung zur Anbringung eines cartel mit Name und Werktitel am eingereichten Ausstellungsexponat enthielt 1879 das Règlement rectifié des Salon-livret: „Chaque ouvrage exposé devra être muni d’un cartel portant le nom de l’auteur et l’indication du sujet. L’indication est facultative pour les portraits“ (CAHN 1989, S. 27; L 1879, S. C, Art. 5).

⁵⁴⁸ Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69419182?rk=150215;2>).



Abbildung 31: Pietro Antonio Martini, Coup d'œil exact de l'arrangement des Peintures au Salon du Louvre, en 1785, Stich, 27,5 x 49,4 cm, Paris, BnF, RESERVE QB-370 (4)-FT 4



Abbildung 32: Pietro Antonio Martini, Coup d'œil exact de l'arrangement des Peintures au Salon du Louvre, en 1785, Stich, Detail, Paris, BnF, RESERVE QB-370 (4)-FT 4

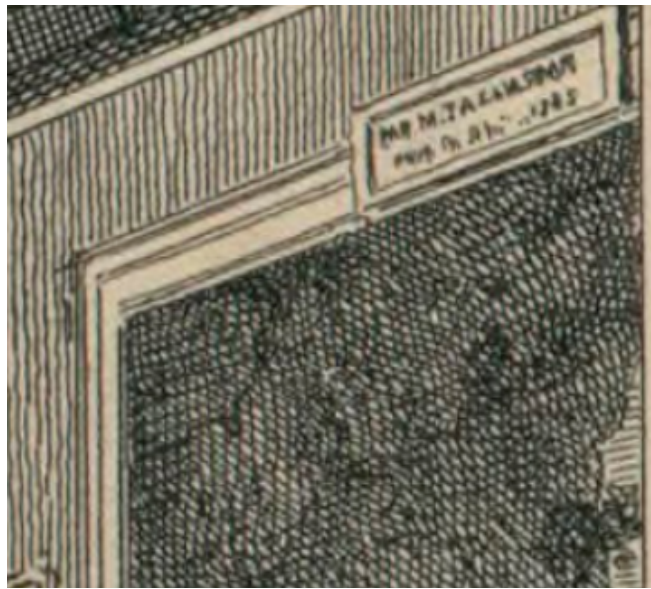


Abbildung 33: Pietro Antonio Martini, Coup d'œil exact de l'arrangement des Peintures au Salon du Louvre, en 1785, Stich, Detail, Paris, BnF, RESERVE QB-370 (4)-FT 4

Auch andere Quellen bezeugen, dass Kartuschen sprüchlich nur zur Anführung des Künstlernamens herangezogen wurden: McAllister Johnson machte auf das Aufnahmestück von Pierre-Antoine Baudouin aus 1763 aufmerksam, dessen Originalrahmen oben seinen Namen („Par M. BAUDOUIN“) trug⁵⁴⁹ – aber keinen Titel! Einen weiteren Hinweis auf die Nennung des Künstlers am Bild bietet 1773 der imaginäre Ausstellungsbesuch eines englischen Lords, der sich bei der Betrachtung eines Gemäldes (vermutlich L 1773, Nr. 7 „Une jeune Grecque endormie“) erkundigt: „Le nom de l’Auteur est sur le cadre, M. Vien, n’est-ce pas?“⁵⁵⁰ Und ein Pamphlet aus 1775 stellte im Zuge eines fiktiven Salon-Rundgangs bereits verstorbener Maler-Größen zu einem Portrait von Drouais (L 1775, Nr. 42) fest: „Parbleu, Messieurs, lisez: *Louis-Stanislas-Xavier de France, Monsieur, frere du Roi, né le 17 Novembre 1755*. Vous voyez que cet auguste Prince va tout à l’heure avoir 20 ans“.⁵⁵¹ Da sich diese Angaben nicht im livret befinden, kann davon ausgegangen werden, dass es sich um eine biographische Angabe zum Namen der dargestellten Person am Bildrahmen – aber keinen Titel – handelte; eine Eintragung im Bild selbst, wie sie bei Porträts im 16. und 17. Jahrhundert üblich war (etwa bei Lucas Cranach oder Hans Holbein), wäre wegen der raumfordernden Länge dieser Inschrift wenig wahrscheinlich.

Die Angabe des Künstlernamens – und weniger des Bild-Sujets – entsprach dem vorrangigen Interesse von Künstlern wie Publikum. Hénin zufolge begann Louthembourg daher ab 1763 seinen im Salon ausgestellten Werken in großen Blockbuchstaben den Namen am Bildrahmen hinzuzufügen, um sich von den Schlachtenbildern seines Lehrers François Joseph Casanova (dem Bruder des berühmten Abenteurers und Literaten Giacomo Casanova) abzugrenzen; einer Vermutung Diderots zufolge hätte Casanova ganz oder teilweise von seinem Schüler Louthembourg verfertigte Gemälde als eigene Arbeiten ausgegeben.⁵⁵² Doch dürften für die Namensnennung daneben gewiss auch gesellschaftlicher wie künstlerischer Ehrgeiz sowie propagandistische und kommerzielle Zielsetzungen Pate gestanden haben. Allerdings handelte es sich anfänglich, wie

549 McALLISTER JOHNSON 2000, S. 39. Da die im Salon gezeigten Werke gerahmt waren, bedurfte es keiner Signatur – die Bezeichnung am Rahmen genügte (GARCIA 2010, S. 313).

550 C.D. 148, S. 16.

551 C.D. 163, S. 17.

552 HÉNIN 2012b, S. 109; HÉNIN 2013, S. 278. Einen hilfreichen Einblick in die Signaturpraxis französischer Künstler seit der Renaissance gibt Charlotte GUICHARD, *La signature dans le tableau aux XVIIe et XVIIIe siècles: identité, réputation et marché de l’art*, in: *Sociétés & Représentations*, vol. 25, no. 1, 2008, S. 47–77).

Loutherbourgs in derselben Ausstellung vorgeführtes Akademie-Aufnahmewerk „Un Paysage avec Figures & Animaux“ (L 1763, Nr. 154) deutlich lesbar erkennen lässt, nicht um Signierungen am Bildrahmen, sondern im Gemälde selbst (Abb. 34).



Abbildung 34: Jacques Philippe de Loutherbourg, Un Paysage avec Figures & Animaux, 1763, Gemälde auf Leinwand, 114x94 cm, Liverpool, Walker Art Gallery (LEFEUVRE 2012, S. 19)

Wo aber sein Name später nicht mehr direkt auf der Leinwand aufschien, ließ er ihn gut lesbar auf einem Schild am Rahmen anbringen.⁵⁵³ Dafür spricht u. a. ein anonymer Salonbericht aus 1769, der als Anspielung auf den Maler verstanden wurde.⁵⁵⁴

Es gab aber auch Kritiker, nach deren Ansicht die Nennung des Künstlers die Aufmerksamkeit und das wertschätzende Urteil des Betrachters beeinträchtigte. Roger De Piles hielt die Kenntnis des Namens eines Bildes zur Beurteilung seiner Qualität für entbehrlich, meinte dabei aber den Namen des Autors und nicht des Gemäldes.⁵⁵⁵ Fast ein Jahrhundert später verurteilte der Akademie-Direktor C.-A. Coypel die verbreitete Meinung, die Schönheit eines Kunstwerks könne nur in Kenntnis der Identität seines Urhebers

⁵⁵³ LEFEUVRE 2012, Abb. S. 19, S. 180.

⁵⁵⁴ „Je revins sur mes pas pour admirer des Marines de la plus grande vérité. Il y en avoit une assez belle collection, on me dit qu’elles n’étoient pas toutes du même Auteur... En effet, je remarquai qu’il y avoit certains cadres, sur lesquels étoit gravé en gros caractères le nom du Peintre“ (C.D. 123, S. 16).

⁵⁵⁵ „Vous voulez qu’un Tableau demeure sans nom, & que les connoisseurs ne le puissent trouver ? [...] il est toujours fort agreable d’en sçavoir l’auteur. Mais [...] la veritable connoissance de la Peinture, consiste à sçavoir si un Tableau est bon, ou mauvais [...] la pratique que vous avez à connoistre de qui sont la plupart des Tableaux que vous voyez [...] est une connoissance un peu superficielle, & où la memoire a plus de part que le jugement“ (DE PILES 1677, S. 5–9).

empfundener werden.⁵⁵⁶ Die Bemerkung eines Salonbesuchers im Jahr 1775 („Les noms des Artistes sont sur le petit livre“)⁵⁵⁷ lässt andererseits darauf schließen, dass zu Beginn des letzten Viertels des 18. Jahrhunderts nicht einmal die Angabe des Künstlers am Exponat, geschweige denn eines Titels, eine allgemeine Übung bildete. Ein Vergleich der von Michel auf „1720/1740“ angesetzten Präsenz von Kartuschen mit Titeln an den Aufnahmestücken in den Akademieräumlichkeiten und dem Einsatz von Kartuschen im Salon macht hier auf einen wesentlichen Unterschied aufmerksam: Die Ausstellungsexponate wurden erst deutlich später mit Inhaltsbezeichnungen versehen, nicht nur mit Rücksicht auf das livret, dessen Informationswert nicht geschmälert werden sollte, sondern auch weil die Rahmen von den Künstlern selbst beigelegt wurden, die zunächst vor allem ihren Namen anzeigen wollten und keine einheitliche Form aufwiesen – während die in der Akademie verwahrten Probestücke scheinbar mit uniformen, von der Compagnie zur Verfügung gestellten Rahmen ausgestattet waren.⁵⁵⁸

Kursivsetzung⁵⁵⁹

Neben den Kartuschen am Bildrahmen weist die französische Kunstgeschichtsschreibung der Kursivsetzung eine besondere Bedeutung für die Entstehung und Kennzeichnung von Titeln zu.⁵⁶⁰ Michel erinnerte in seiner Vorlesung daran, dass Bild-Titel in Frankreich heute allgemein in Kursiv, andere Bildbezeichnungen hingegen unter Anführungszeichen wiedergegeben würden. Die typographische „Umwälzung“ (*basculement*) hin zur Kursivierung sei in den livrets aber erst spät, nämlich 1878, vollzogen worden.⁵⁶¹ Davor hätte es sich nur um Erläuterungen (*explications*) der ausgestellten Kunstwerke gehandelt. Hénin hingegen hält die Schrägstellung, die ihren Ausführungen zufolge in einem Ausstellungskatalog erstmals für die 1798 in Italien erbeuteten Gemälde vorgenommen wurde, weniger für ein wesentliches Merkmal der Betitelung als

556 „Sans vous en appercevoir, le nom de l’Auteur vous prévient pour ou contre son ouvrage“ (COYPEL 1751a, S. 4; C.D. 28, S. 4). Im selben Sinn äußerte sich der Abbé Laugier, der für Kritiker jeder Art von Kunstwerk wünschen würde, dass sie die Arbeit unbeeinflusst und ohne Kenntnis des Autors beurteilten (LAUGIER 1771, S. 16f).

557 C.D. 162, S. 23.

558 Siehe FN 507.

559 WILBERG spricht von „Verschiebung“ (zit. in ERNST 2005, Anm. 54). Die Neigung der Schrift nach rechts (Auszeichnungsschrift) bewirke eine die Aufmerksamkeit des Lesers erregende Hervorhebung; sie verweise auf Andersartigkeit, nicht jedoch auf besondere Wichtigkeit (ib. S. 62, 64f).

560 „L’initiale majuscule du titre imprimé en italiques en fait le nom propre de l’œuvre, quel que soit le contenu du titre“ (LE MEN 2012, S. 176).

561 MICHEL 2011 (<http://www.college-de-france.fr/site/roland-recht/guestlecturer-2011-02-02-14h30.htm>; 23.9.2017, Minuten 3.10–3.35).

vielmehr für eine Zitierung.⁵⁶² Diese Feststellung ist zutreffend, wie die bereits in den Anfängen der Salonrezension eingesetzte typographische Schiefstellung zur Kenntlichmachung von Titel-Zitaten nach dem *livret* belegt;⁵⁶³ daneben wurden aber auch andere Daten wie Künstlernamen, kunsttheoretische Anmerkungen zu den Arbeiten usw. in dieser Form akzentuiert. Nach Ansicht Bonfaits wäre der Titel anlässlich der Zusammenfassung von Kunstwerken entstanden – realiter an einem Ort oder virtuell in einer kommentierten Liste als Vorläufer des Katalogs.⁵⁶⁴ Als Beispiel führt er die Kursivsetzung zur Bezeichnung von Gemälden in einer gedruckten Auflistung der „Mays de Notre-Dame“ aus 1704 an.⁵⁶⁵ Diese Verschiebung würde den Titel-Charakter betonen. Eine weitere, 1707 herausgegebene Liste hätte sodann den Titel jeweils an den Kopf der Beschreibung des Bildwerks gesetzt, damit aber auf Kursiv verzichten können. Der französische Kunsthistoriker hält dafür, dass bereits in Félibiens „Entretiens“ aus 1666 einige berühmte Gemälde mit einem durch Kursivschreibung hervorgehobenen Namensgeber angeführt wären. Allerdings ist die von ihm erwähnte „*la Nave del Giotto*“⁵⁶⁶ schwerlich als Titel zu werten, stellt die Formulierung doch keine Namensgebung für ein Kunstwerk dar, sondern bringt eine textuelle Verbindung von Bildgegenstand und Künstler. Selbst bei den besonders zahlreich für Poussin genannten „Titeln“⁵⁶⁷ fällt es schwer, sie als solche anzuerkennen: die mit Ausdrücken wie „représente“ eingeleiteten Bildinhalte werden zwar gelegentlich in Titel-verdächtig kurzen Worten, aber ohne

562 HÉNIN 2012a, S. 140f.

563 Z.B. in chronologischer Reihenfolge C.D. 8, S. 4–9; MdF 1739: 9.2/2220–2227; C.D. 11; C.D. 14, S. 13f; C.D. 95, S. 47; A.L. 1761/6, S. 3–13; A.L. 1771/5, S. 289–301; *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, Bd. 10 (éd. M. Tourneux), S. 352–354, 358; A.L. 1777/6, S. 316; C.D. 375, S. 10–15; C.D. 376, S. 6–19.

564 BONFAIT 2012, S. 119.

565 „Explication et inventaire général de tous les tableaux votifs présentés par les orfèvres joailliers de Paris, depuis le premier jour de may 1630 jusqu’à la présente année 1704, avec les noms des peintres qui les ont faits et l’Explication de ce qu’ils représentent, Paris 1704“ (zit. in BONFAIT 2012, S. 124). Die „Mays de Notre-Dame“ waren von der Gilde der Goldschmiede zwischen 1630 und 1704 jährlich zum ersten Maitag für die Kathedrale von Notre-Dame gestiftete Gemälde. Zu Bedeutung und Geschichte der Mays de Notre-Dame siehe VAILLANT 1880/81, S. 390–450, sowie OLIVIER 1994, S. 75–90.

566 FÉLIBIEN 1666, S. 121. Unter den weiteren, von BONFAIT genannten Beispielen darf „*la Madonna della Gatta*“ (FÉLIBIEN 1725, Bd. 4, S. 52) als Titel gelten, der aber noch keine endgültig verfestigte Bildbezeichnung darstellte (in FÉLIBIEN 1725, Bd. 2, S. 169, ist die Rede von „*Quadro della Gatta*“). Ebenso wenig kann „un tableau où la Vierge est représentée avec le petit Jesus & Sainte Catherine: on appelle le tableau au lapin blanc [...]“ (FÉLIBIEN 1725, Bd. 3, S. 64) als namensgebender Titel anerkannt werden, weil die betonende Heraushebung aus dem Fließtext fehlt. Weitere Kursiv-Titel siehe FÉLIBIEN 1725, Bd. 4, S. 54.

567 BONFAIT 2012, S. 116.

drucktechnische Färbung umrissen⁵⁶⁸ und können daher nicht als Namensgeber, sondern nur als Inhaltsbeschreibungen gewertet werden. Das Gleiche gilt für die von Bonfait als Bildname anerkannte Formulierung „Ce qu’on nomme la grande Passion“.⁵⁶⁹ Die nicht vom Fließsatz abgehobene Bezeichnung weist keinen erkennbaren Titel-Charakter auf; Ähnliches gilt für das Gemälde Poussins „qu’on appelle la Peste“.⁵⁷⁰ Michel bezeichnete solche Formulierungen als „titre avant le titre“.⁵⁷¹ Ein Missverständnis unterläuft Bonfait, wenn er folgende Textierung als Titel wertet:

Il fit [...] un autre grand tableau, où il a représenté comment la Vierge s’apparut à Saint Jacques dans la ville de Saragoce en Espagne, où depuis on bâtit un Temple à son honneur, qu’on appelle *Nuestra Señora del Pilo*⁵⁷²

Der Name bezieht sich nicht auf das Bild, sondern auf die Basilika Nuestra Señora del Pilar in Saragossa, wie auch die anderen, stets in Schrägstellung angeführten Ortsbezeichnungen bezeugen. Tatsächlich finden sich in den „Entretiens“ fast keine Kursiv-Titel. Vom Mengentext typographisch abgesetzte Titel tauchen nur ganz vereinzelt auf, wie etwa Callots Stich mit dem Titel „*Ecce homo*“⁵⁷³, dessen Schrägsetzung freilich mehr der schon damals für Stiche beginnenden Betitelung und der durch Jahrhunderte überlieferten lateinischen Bezeichnung geschuldet ist. Viel häufiger wurden Quellenzitate, biographische Angaben, Verse usw.⁵⁷⁴, Ortsbezeichnungen, Namen von Kirchen und Institutionen⁵⁷⁵ oder kunsthistorische sowie maltechnische Begriffe⁵⁷⁶ in Kursiv angeführt. Die Namen der Künstler hingegen wurden durch Großbuchstaben betont⁵⁷⁷,

⁵⁶⁸ FÉLIBIEN 1725, Bd. 4, S. 18–20, 23–27, 59–66.

⁵⁶⁹ FÉLIBIEN 1725, Bd. 3, S. 376.

⁵⁷⁰ FÉLIBIEN 1725, Bd. 4 S. 20.

⁵⁷¹ MICHEL 2011 (<http://www.college-de-france.fr/site/roland-recht/guestlecturer-2011-02-02-14h30.htm>; 5.9.2017, Minuten 3.35–3.42).

⁵⁷² BONFAIT 2012, S. 115; FÉLIBIEN 1725, Bd. 4, S. 20.

⁵⁷³ FÉLIBIEN 1725, Bd. 3, S. 367.

⁵⁷⁴ FÉLIBIEN 1725, Bd. 2, S. 47, 114, 116, 218, 223, 246f, 249f, 265f, 275, 303, 319f, 325, 377; Bd. 3, S. 17, 122, 152, 156, 217, 343, 503; Bd. 4, S. 88, 193, 363. Zitate wurden bisweilen auch in Großdruck angeführt: Bd. 2, S. 321; Bd. 3, S. 286; Bd. 4, S. 261, 274f, 284–301.

⁵⁷⁵ FÉLIBIEN 1725, Bd. 2, S. 64, 70, 131f, 141f, 231f, 243, 253; Bd. 3, S. 73, 129, 138, 150, 159, 165, 193, 250f, 273, 295, 394, 474; Bd. 4, S. 72, 169, 171, 188, 370, 381, 409, 420.

⁵⁷⁶ FÉLIBIEN 1666, Bd. 1, S. 234; FÉLIBIEN 1725, Bd. 2, S. 23–26, 159f, 305, 336; Bd. 3, S. 83, 91, 235, 451; Bd. 4, S. 90f, 127, 135, 143, 168.

⁵⁷⁷ FÉLIBIEN 1725, Bd. 2, S. 66f, 71f, 111f, 115, 119f, 122–125, 193, 213f, 224–227, 231, 233, 235, 243, 300, 302, 328f, 351, 360; Bd. 3, S. 56f, 67, 71f, 105f, 108–113, 115–120, 126f, 130, 132–134, 149, 153f, 165f, 188f, 247f, 275, 283, 289f, 298–300, 303–308, 312f, 319, 327–329, 332, 358, 365, 387f, 392, 399, 403f, 438, 456–458, 465, 493, 512, 517–519, 521, 529–531; Bd. 4, S. 164, 167, 175f, 178f, 183, 202f, 205f, 213–216, 239f, 268, 272, 306, 312, 328–330, 332, 337, 359–361, 395–397, 403f, 406, 414, 416f, 425f.

was – ebenso wie ihre Anführung in Kartuschen am Bildrahmen – darauf hindeutet, dass ihre Erwähnung bedeutender als die Angabe des Werkinhalts war.

In den livrets tauchten bereits ab 1704 und bis zum Ende der Académie im Jahr 1793 differenzierte Druckformen und -größen, einschließlich der Kursivierung, zur Gliederung und übersichtlicheren Gestaltung verschiedener Katalogeinträge auf,⁵⁷⁸ die Kursivsetzung von Titeln setzte dagegen erst spät ein. Vereinzelt trat sie bereits 1870, kurz vor der allgemeinen Einführung im Jahr 1878, in Erscheinung; dabei handelte es sich vor allem um lateinisch- und andere fremdsprachige Titel, um Zitate, Sprichwörter, bekannte Texte wie Lafontaines Fabeln, um Heroen der Antike, aber auch um Titel, denen ein typographisch anders gestalteter Untertitel beigelegt wurde.⁵⁷⁹ Die uneinheitliche Vorgangsweise beim Einsatz der Schiefstellung mag mit den verschiedenen Druckereien zusammenhängen, die im Laufe der Jahrzehnte mit der Herstellung des livret betraut waren. Erst ab 1872 wurden die Kataloge von der französischen Nationaldruckerei hergestellt, und in diesem Jahr fanden sich bereits weitere Titel in kursiven Lettern – insbesondere für kunsthandwerkliche Artefakte mit der Darstellung bekannter mythologischer Themen oder mit Motiven nach alten Meistern, die als Aquarell, Miniatur oder in Porzellan, Fayence u. dgl. gefertigt wurden.⁵⁸⁰ Ähnlich wurde im livret 1875 vorgegangen, wo fremdsprachige Eigennamen, Begriffe, Zitate oder Schiffsnamen kursiv gedruckt wurden.⁵⁸¹ Ab 1878 wurden Titel durchgehend kursiviert; ganz seltene, in Grundschrift ausgeführte Ausnahmen betrafen fremdsprachige Wendungen und Eigennamen.⁵⁸²

578 Z.B. Nennung des Redakteurs und des mit der Hängung betrauten „tapissier“, Name und Rangbezeichnung der Akademiker, Hinweise auf die Platzierung der Exponate, später Quellenangaben für Bildthemen (Theaterstücke, Bücher), kunsttheoretische Anmerkungen zu den Arbeiten, Verweise auf die Originalvorlagen von Stichen, die Adressen sowie Lehrmeister der ausstellenden Akademie-Angehörigen, Maßangaben, Leihgeber von Exponaten, die Einleitung zum livret (*avertissement*) usw.

579 L 1870, Nr. 157 (*Vénus Libyca*), 172 (*Quaerens quem devoret*), 303 (*L'Ave Maria*; intérieur du couvent d'Aramont), 491f (*Blanchette*; race havanaise), 540f (*Ecce homo*; *Mater dolorosa*), 567 (*Flagrante delicto*), 771 (*El Salam*; mœurs et coutumes arabes du sud de l'Algérie), 960 (*Le berger et la mer*. Lafontaine, Livre IV, fable 2), usw.

580 L 1872, Nr. 60, 73, 108, 143, 170f, 199, 227, 276f, usw.

581 L 1875, Nr. 149, 197, 209, 396, 482, 888, usw.

582 L 1878, Nr. 240, 465, 653, 842, 1148, usw. „Heute wird nach den Regeln der französischen Nationaldruckerei die Kursivschreibung „hauptsächlich verwendet um die Aufmerksamkeit des Lesers auf ein Wort, einen Satz oder eine Passage zu lenken, die der Autor unterstreichen möchte [...] Es ist üblich die Kursivschreibung zu verwenden, wenn man eine Zeitung, eine Revue, ein literarisches oder künstlerisches Werk, den Eigennamen eines Schiffes, eines Land- oder Luftfahrzeuges (ausgenommen Type oder Marke) zitiert. Die Eigennamen von literarischen (Romane, Theaterstücke, Gedichte,

Im livret konnte die Schrägstellung allerdings keine besondere oder gar konstitutive Bedeutung für die Entstehung von Titeln erlangen, denn ihre Funktion ist vor allem die abgrenzende Hervorhebung im Mengentext. Eine derartige Betonung war im Katalog aber gar nicht erforderlich, weil für die Kennzeichnung als Titel seine räumlich isolierte, von anderen Textelementen abgesetzte Platzierung ausreichte.

Im Fließsatz hingegen bewirkt die Schrägstellung nicht nur eine Zitierung, sondern auch die konstitutive Markierung als Titel, der im Textzusammenhang ohne dieses typographische Hilfsmittel als solcher nicht erkennbar wäre. Beispiele für diese Form der Kennzeichnung gab es schon bald nach dem Wiederbeginn regelmäßiger Salon-Ausstellungen in der aufkommenden Salonkritik. Während ab 1738 der Titel im Ausstellungskatalog für zwei Jahrzehnte den erklärenden Bildbeschreibungen weichen musste, betonte ein Rezensent bereits im selben Jahr seine in freier, verkürzter Fassung dem livret entnommenen Werkbezeichnungen durch die Kursivform und machte sie damit zum Titel: „[...] ses figures sont composées à ravir. C’est ce qu’il prouve encore [...] par une *Venus qui entre au Bain* [...]“.⁵⁸³ 1739 zog der Reporter des „Mercure de France“ dieses drucktechnische Instrument zur Sichtbarmachung seiner anhand der Bildbeschreibungen im livret verfassten Titel heran:

1. *Vénus, qui présente l’Amour à la Nymphé Calipso*. 2. *Télémaque dans l’Isle de Calipso parmi les Nymphes, caressant l’Amour*. 3. *Galatée sur les Eaux*⁵⁸⁴

Die Verwendung von Titeln auch im öffentlichen Diskurs belegt u.a. die Korrespondenz zwischen Cochin und Marigny aus den Jahren 1752–1764. Ihr Herausgeber Furcy-Raynaud vermerkte in der Einleitung zur Publikation, er habe Künstler und „les noms des œuvres d’art“ in Kursiv hervorgehoben. Obwohl damit nicht eindeutig bestimmt ist, ob und wie in den Originalschriften selbst eine Kennzeichnung als Titel erfolgte, lässt

Essays usw.) oder künstlerischen Werken (Gemälde, Skulpturen, Musikkompositionen usw.), von Zeitungen oder Revuen, die in einer Arbeit zitiert werden, reproduzieren im Prinzip genau die vom Autor oder Gründer gewählte Bezeichnung. Zur Markierung der Authentizität werden diese Namen in kursiv dargestellt (in einem Text in Grundschrift und umgekehrt). Jede Bezeichnung, die sich spezifisch auf ein Werk oder eine Publikation bezieht, erhält einen großen Anfangsbuchstaben – jedenfalls für das erste Wort“ (IMPRIMERIE NATIONALE 2007, S. 100, 168; Übersetzung d. Verf.).

583 C.D. 8, S. 4 (zum Vergleich im livret: „Un tableau chantourné représentant Venus, qui descend de son Char soutenu de l’Amour, pour entrer au Bain, par M. *Boucher*, Professeur“; **L 1738**, Nr. 43); zahlreiche weitere Beispiele siehe C.D. 8, S. 5f, 8, usw.

584 MdF 1739:9.2/2221 (zum Vergleich im livret: „Un Tableau [...] représentant Venus qui donne l’Amour à Calipso“; **L 1739**, S. 6).

der Textzusammenhang doch Rückschlüsse auf die Existenz von – durch Interpunktion und zum Teil große Anfangsbuchstaben angedeuteten – Betitelungen zu, wie

La restauration des tableaux du Luxembourg [...] La veuve Godefroy en a réparé quatre [...] savoir: *la Naissance de Louis XIII; la Félicité de la Régence; la Fuite de la Reine du château de Blois; et la Paix confirmée dans le Ciel*⁵⁸⁵

Auch in späteren Jahren gab es mannigfache Beispiele für kursiv gehaltene Titel in den Salonbesprechungen, auf die hier nicht ausführlicher eingegangen werden soll; ihre weite Verbreitung zeigt aber die Übernahme dieser Verfahrensweise in Massenpublikationen wie etwa dem „Journal encyclopédique“⁵⁸⁶ oder dem „Observateur littéraire“⁵⁸⁷: „l’indifférence même des Amateurs du Salon à l’égard de son *Hector tué par Achille, & conservé par Vénus*, qui fait le sujet de ce Tableau“.⁵⁸⁸ Als weiterer Beleg für das Aufkommen kursivierter Titel in französischen Kulturzeitschriften sei noch abschließend auf die von Élie Fréron gegründete, 1754 bis 1790 wöchentlich in Brieffolgen erscheinende Literaturzeitschrift „L’Année littéraire“ verwiesen, die 1769 Titel in dieser Druckform anführte.⁵⁸⁹

585 FURCY-RAYNAUD 1904/05, Bd. 19, S. 78; außerdem S. 297, 324f, 331–333; weitere, wegen der Verbindung mit „représentant“ aber unsichere, Titel-Gebungen S. 7, 42, 82, 113, 199f.

586 Ein 1756 von Pierre Rousseau zwecks Umgehung der französischen Zensur in Liège/Belgien gegründetes und bis 1793 erschienenes Periodikum.

587 Die von 1758 bis 1761 in 122 französischen Städten vertriebene Zeitschrift berichtete über aktuelle Ereignisse aus Kultur, Theater, Geschichte, Philosophie und Wirtschaft.

588 O.L. 1759, Bd. 4, S. 171. Andere Beispiele aus 1765 siehe z.B. C.D. 107, S. 7, 11, 13–15, 21, 24–27, 29.

589 „Le Tableau de la *Publication de la Paix* en 1749“; „représente *le Roi reçu à l’Hôtel de Ville à son retour de Metz*“ (A.L. 1761, Bd. 6, S. 3f); weitere Beispiele z.B. ib. S. 6f, 9–11, sowie HÉNIN 2012a, S. 141 FN 42.

6. Die Verwendung von Titeln in Galeriewerken, Inventaren, Ausstellungs- und Verkaufskatalogen – in Frankreich sowie im europäischen Ausland

Die analytische Durchforschung der livrets erweist ab 1755 eine Abkehr von der narrativen Inhaltsbeschreibung der im Salon ausgestellten Kunstwerke hin zur Rückbesinnung auf den Einsatz von Titeln sowie eine stufenweise, sprachliche wie redaktionelle Weiterentwicklung zu Kurztiteln. Waren der Salon und sein livret maßgeblich und richtungsweisend für den Gebrauch von Titeln in Frankreich? Und wie war die vergleichbare Situation jenseits der Landesgrenzen? Inwiefern gab es bereits vor den Ausstellungen der Académie royale Titel für Gemälde?

Inventare, Verkaufskataloge sowie Galeriewerke mit der Präsentation herrschaftlicher, adeliger oder großbürgerlicher Kunstsammlungen, die im 18. Jahrhundert teils mit Stichreproduktionen ausgewählter Werke, teils ohne Illustrationen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden, sind nahe liegende Quellen zur Beantwortung dieser Fragen.⁵⁹⁰ Wie die gemalten Galeriebilder, in denen es um „Kennerschaft und Kunstbetrachtung, um die gesellschaftliche Rolle der Kunst und des Künstlers, um Status und Repräsentation des Sammlers“ ging⁵⁹¹, waren auch die gedruckten Galeriewerke sowohl eine Machtdemonstration des fürstlichen Sammlers, dem die Kunst zu Diensten stand, wie auch eine indirekte Bestätigung des gestiegenen sozialen Stellenwerts von Kunst und Künstler. Die gelehrten Vorworte und Bildbeschreibungen in den prachtvoll illustrierten Großfolianten leisteten darüber hinaus einen bedeutsamen Beitrag zur Etablierung der Kunstgeschichte.⁵⁹²

Bei einer Gegenüberstellung der Betitelung in den großformatigen Prunkbänden zu den livrets ist freilich zu berücksichtigen, dass es sich beim Pariser Salon um eine in verhältnismäßig kurzen Zeitabständen regelmäßig und periodisch stattfindende Wechselausstellung zeitgenössischer Kunstprodukte handelte, die dort in der Regel nur einmal gezeigt wurden: Ein Titel am Exponat war nicht zwingend erforderlich, weil der die Kunstschau begleitende Katalog den vorbeiströmenden Besuchern kurze, rasch zu erfassende Werkbenennungen bot. Die Titelgebung für Ausstellungsstücke folgte sohin einer anderen Logik als die Benennung von älteren, in Kunstgalerien oder Sammlungen

⁵⁹⁰ Eine umfassende Darstellung der Geschichte und Bedeutung von Galeriewerken bietet BÄHR 2009.

⁵⁹¹ SCHÜTZE 2016, S. 65.

⁵⁹² BÄHR 2006, S. 47.

aufbewahrten Arbeiten: Die dort beschriebenen Kunstschatze verblieben länger in einem orts- oder sammlungsgebundenen Zusammenhang, und auf ihre inhaltsreiche Detailbeschreibung wurde mehr Gewicht gelegt als auf eine knappe Namensgebung. Die folgende stichprobenartige und keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebende Rundschau in Kunstverzeichnissen des 18. Jahrhunderts erlaubt einen vergleichenden Einblick in die Welt der Titel, die ab dem frühen 17. Jahrhundert – anfänglich nur sporadisch – für Kunsterzeugnisse, insbesondere Bilder und Statuen, auftauchten.

6.1. Inventare und Verkaufskataloge

Die Getty Provenance Index® Databases⁵⁹³ bietet einen Überblick über seit 1550 in verschiedenen Ländern Europas erstellte Sammlungsinventare und Todfallsaufnahmen. Eine kursorische Durchsicht dieser Dokumente für die Zeit bis zum Ende des 18. Jahrhunderts ergibt, dass in Bestandsverzeichnissen, insbesondere in den Hinterlassenschaftsaufstellungen, Kunstwerke fast ausschließlich mit Beschreibungen („un quadro con“, „tableau où est peint“ u. dgl.) versehen wurden; die Angaben – im Fließtext und ohne drucktechnische Heraushebung – enthielten den Bildinhalt, Namen des Künstlers, Bemerkungen zu Bildrahmen, -träger und -maßen sowie den Schätzwert.⁵⁹⁴ Die ganz selten aufscheinenden Titel sind als sprachliche Zufallsprodukte zu werten, die zwar grundsätzlich die Kenntnis und das Vorhandensein von Titeln belegen, nicht aber als Ausdruck eines bewussten „Titel-Wollens“ gewertet werden können (in Klammer der Eigentümer bzw. Erblasser und das Jahr der Inventarisierung):

Un Lazaro resusita. Ducati 5 (Andrea Grimani, 1553)
 Venere che a tolto l'archo di man d'amore (anonyme Sammlung, 1576)
 un Christo in crose [sic!] (Chiara Giustinian, 1587)
 Il Giudizio, del Beato Giovanni, vale ogni denaro (Alessandrino-Bonello, 1598)
 L'Archa di Noe, del Bassano, di palmi 8 di larghezza, con sua cornice di nero indorata, stimata: scudi 60 (Alessandrino-Bonello, 1598)⁵⁹⁵

⁵⁹³ <http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb?path=pi/pi.web> (27.11.2017; 18.22 Uhr).

⁵⁹⁴ Todfallsaufnahmen dienten nicht als Handreichung für Kunstliebhaber, sondern vor allem zur zweifelsfreien Identifikation der erfassten Stücke, wozu es eingehender Werkbeschreibungen bedurfte (HÉNIN 2012a, S. 133); hinzu kommt, dass – anders als bei königlichen und adeligen Kollektionen – diese Inventarisierungen häufig von kunsthistorisch nicht geschulten Personen, insbesondere Notaren, vorgenommen wurden, denen die allenfalls schon vorhandenen Bildtitel fremd waren.

⁵⁹⁵ Weitere Beispiele: „Un Sponsalizio di Santa Caterina, copia del Correggio, stimato: scudi 10“ (Alessandrino-Bonello, 1598); „Un Christo con due discepoli nel viaggio d'Emaus, di mano del Bassano“ (Kardinal Pietro Aldobrandini, 1603); „La Natività del Signore, di mano d'Andrea del Sarto“ (Kardinal Pietro Aldobrandini, 1603); „Rapto delle Sabine, del Bassano, long. p.di 9, alt. 6 1/2“ (Carlo Emanuele I, Herzog v. Savoyen, 1631); „Een Adam en Eva, van Hendrick van Balen f. 183“ (Jan van Maerlen, 1637); „De heijlige Dry Coningen, van Arckelis“ (Jannitje Rijcken, 1643); „Een

In Frankreich finden sich vergleichbare Ergebnisse: Während die 1649 erstellte Todfallsaufnahme nach Simon Vouet⁵⁹⁶ noch keine Titel anführte, kannte aber ein halbes Jahrhundert später das Sammlungsinventar des Bankiers und renommierten Sammlers Èvrard Jabach bereits auch unterschiedliche Formen von Titeln wie

- 24. Adoration des bergers; sur le devant un grand berger jouant de la musette avec un bonet rouge, après Annibal Carrache
- 32. Triomphe de Vespasien et de Tite, après Jules Romain
- 37. Hercule combattant Anthée
- 69. Europe enlevée par un taureau blanc; elle est renversée sur le dos et tient d'une main un voile sur sa teste, du Titien⁵⁹⁷

Im Gegensatz zu den oben genannten Inventaren scheinen in den von der Getty Provenance Index® Databases ab 1650 registrierten Verkaufskatalogen schon ab dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts häufig Titel auf. Die Verzeichnisse sollten vor allem eine kurze, einprägsame Bezeichnung des Verkaufsobjektes für interessierte Käuferkreise bereitstellen, was auf den bedeutenden Beitrag des Kunstmarktes zu Entstehung und Einsatz von Titeln hinweist (in Klammer jeweils Ort und Jahr der Transaktion), z. B.

- Christo orante nel Monte Oliveto (Wien/Österreich, 1670)
- Elia Profeta, che risuscita un figliol morto (Wien/Österreich, 1670)
- Die Zerstörung Trojä (Strasbourg/France, 1673)
- The Building of Noah's Ark (London, 1682)
- Jethro Beaten from the Protection of Moses (London, 1686)
- Joseph v. Potiphars Weib (Wolfenbüttel/Deutschland, 1690)
- A Virgin Mary (London, 1691)
- Lazarus verwekkinge (Amsterdam, 1695)
- De Bruyloft van Cana (Amsterdam, 1696)⁵⁹⁸

avontmael Christi“ (Jannitje Rijcken, 1643); „une Vierge avecq le petit St. Jean“ du filz dud. Sr. Cornu, prisé ... XII lt.“ (Simon Cornu, 1644); usw.

⁵⁹⁶ BREJON DE LAVERGNÉE 2000.

⁵⁹⁷ GROUCHY 1894, S. 34–37. Die verdienstvolle Studie Wildensteins über Pariser notarielle Todfallsaufnahmen des 18. Jahrhunderts ist leider keine verlässliche Quelle zur Titel-Verwendung (Daniel WILDENSTEIN, *Inventaires après décès d'artistes et de collectionneurs français du XVIIIème siècle*, Paris 1967). Die Objektnennungen in den Inventaren beginnen mit „représentant“ und kennzeichnen damit eine Inhaltsbeschreibung; dennoch verleiht ihnen Wildenstein durch unterstreichende Hervorhebung im Text einen – tatsächlich aber nicht gegebenen – Titel-Charakter. Denn dass mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit keine Titel verwendet wurden, zeigen andere veröffentlichte Bestandsaufnahmen aus demselben Zeitraum, wie z. B. die Verzeichnisse von Pierre Mignard II. aus 1733, Vintimille 1746, Testard 1749, Delahaye 1753, La Brosse 1769, oder Cramayel 1779 (Getty Provenance Index® Databases; <http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb?path=pi/pi.web>; 2. 7. 2017): Die dort mit „représentant“ oder im Fließtext erfassten Gegenstände erfahren darin keinerlei besondere Kennzeichnung (eine ausnahmsweise Abweichung von dieser Übung zeigt lediglich das Inventar der Marquise de Pompadour mit kursivierten Hervorhebungen). Einen Beleg für diese auch in anderen Ländern anzutreffende Vorgangsweise bieten etwa die Verzeichnisse von Sammlungen in Bologna aus der Zeit zwischen 1640–1707, in denen die Bildbezeichnungen unterschiedslos mit Angaben zu Künstler, Maltechnik, Dimensionen, Bildrahmen etc. vermischt sind und daher ebenfalls keine Titel bilden (z. B. MORSELLI 1998, S. 319–335).

Auch Gerard Hoets wertvolle Zusammenstellung holländischer Verkaufskataloge des 17./18. Jahrhunderts belegt für dieselbe Periode die im kommerziellen Zusammenhang gebräuchliche Verwendung von Titeln.⁵⁹⁹ Sie wurden schon ab dem ersten Katalog aus 1684 herangezogen, insbesondere für oft dargestellte und weithin bekannte religiöse oder mythologische Themen; daher kam es häufig zum Einsatz von Indefinit-Titeln. Als Beispiele für die Titelvergabe sollen hier nur einige Gemälde aus den ersten Verkaufslisten zwischen 1684 und 1700 vorgestellt werden (alle Zitate jeweils mit dem Jahr der Verkaufsausstellung sowie Katalogseite und -nummer):

Georgione de Castel Franco, de vluchting van Maria met Joseph in Ægypten (1684, 1/4)
 Een Ecce Homo, van Gerard Lairese (1687, 9/75)
 Een Cain en Abel, levens groote, van Carelotti zyn beste trant (1693, 16/1)
 Lot met zyn Dogters (1695, 24/46)
 Adam en Eva, van Cornelis van Haerlem (1696, 33/17)⁶⁰⁰

598 Weitere Beispiele ab dem Ende des 17. Jahrhunderts: „Die Sündflut“, Strasbourg 1673; „Hercules betwixt good and evil, by Bourignon“, London 1690; „Christi Flucht nach Ägypten“, Wolfenbüttel/Deutschland 1690; „Een Doode Christus“, Amsterdam 1700; „The Flight into Egypt, with a fine Landskip, and Buildings“, London 1711; „Den Dood van Germanicus, met veele bystaende Krygsoversten, een ongemeen heerlyk en konstig stuk“, Amsterdam 1716; „Een Broodbreking, door Jouvenet“, Den Haag 1723; „Christus à table avec Simon le pharisien, ayant la Madelaine à ses pieds“, Brügge/Belgien 1728; „Une Susanne, Paris 1737; „La Résurrection de Notre Seigneur, Paris 1745; „Descente de Croix, Lille 1746; „La mort de S. Louis“, Paris 1747; „Le Frappement du Rocher; Copie du Tableau du Poussin“, Paris 1750; usw. Vgl. weiters „The Getty Provenance Index^R Databases“ unter der Suchkategorie „Sales Catalogues; Search Sale Descriptions“; der Mangel an Beispielen aus italienischen Verkaufskatalogen dürfte mit den Erfassungskriterien der Datenbank zusammenhängen, nicht aber auf ein systematisches Fehlen solcher Verzeichnisse des Kunsthandels aus Italien hindeuten.

599 HOET 1752/1976.

600 Weitere Beispiele aus dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts: „Pieter Paulus Rubbens, een laest Oordeel, zynde een grauwtje“ (1684, 2/23); „David met ‘t Hooft van Goliad, den trant van P. Veronéze“ (1696, 36/49); „Een Hemelvaerd Christi, heel goet van Philip Wouwerman“ (1697, 40/4); „De Doping Christi, van Karel Vermander“ (1698, 43/17); „Europa, van P. P. Rubbens (1699, 45/16); „De Schilder Apelles, van Rottenhamer (1699, 51/72); „Een Doode Christus, van S. Vouët“ (1700, 53/25); „St. Jans Predicatie in de Woestyne, van Aertje van Leyden“ (1700, 57/68); „De Roof van Proserpina, van den Ouden Nieuland“ (1700, 60/25); sowie aus **1684**: 1/5, 10; 2/23; 3/35, 40, 54; 4/60, 64; **1687**: 8/58; 10/101; **1693**: 16/4, 9; 18/37; **1695**: 22/1; 23/13; 24/49; 28/3; 31/83, 93, 97; **1696**: 32/2; 38/94; **1697**: 40/1; 43/14; **1699**: 45/5, 20; 46/36; 48/14; 50/58, 65, 70; **1700**: 52/1f, 4; 53/13–15, 21; 54/1, 4–8; 55/24; 56/36; 57/81; 58/82, 93f; 59/1, 10; 60/26; 61/46f; usw. Auch in Frankreich hatte sich 1763 die Entwicklung zur Betitelung bereits verfestigt, wie etwa der Verkaufskatalog der Sammlung Peillon erkennen lässt (z. B.: „Notre-Seigneur à table chez Simon le Pharisien, peint sur toile de trois pieds huit pouces de haut, sur cinq pieds quatre pouces de large“; „Le songe de saint Joseph, peint sur bois, de seize pouces de haut, sur cinq de large“; Déjanire enlevée par le Centaure Nessus: très-belle copie“; Danaé assise sur un lit: elle soutient de la main droite un rideau rouge, & de la gauche son drap“ (Catalogue raisonné des tableaux du cabinet de feu M. Peillon, Secrétaire du Roi & Fermier Général, Paris 1763, S. 7f, 11).

6.2. Galeriewerke

sollten einen herrschaftlichen Kunstbesitz eindrucksvoll und übersichtlich einer qualifizierten, kunstinteressierten und -kennerischen Öffentlichkeit vorstellen: Zur Benennung der Werke wurden im Einklang mit dem generellen Zug zur Betitelung etwa ab Mitte des 18. Jahrhunderts im allgemeinen Titel herangezogen. Dennoch gibt es schon für die Zeit davor einzelne Beispiele betitelter Kunstpublikationen. Eine der ältesten, inhaltlich einem Galeriewerk nahe kommende Veröffentlichung stammt aus Rom, wo Ioanne Michaelae Silos in seiner zweibändigen, auf lateinisch verfassten, ungebildeten Präsentation religiöser und profaner Gemälde und Statuen aus römischen Kirchen, adeligen Wohnsitzen und privaten Museen – „Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura“ – bereits 1673 Titel verwendete. Bei den zahlreichen Heiligenbildern beschränkte sich die Benennung auf den Eigennamen der dargestellten Sakralperson; viele andere Textstellen zeigen aber, dass Gemälde bereits einen kurz gefassten Titel trugen.⁶⁰¹

D. PETRVS pedes claudo restituit (Die Heilung des Lahmen; wörtlich: Der Hl. Petrus gibt dem Lahmen die Beine zurück, S. 9)

L E O M A G N V S Attilam flagellum Dei sistit (Leo d. Große gebietet Attila, der Geißel Gottes, Einhalt, S. 11)

CHRISTI DOMINI in Coelum ascensus (Christi Himmelfahrt, S. 15)

SABINARUM RAPTUS (Der Raub der Sabinerinnen, S. 19)

IAEL Sifaram clavo perimit (Jael tötet Sifera mit einem Nagel, S. 46)⁶⁰²

⁶⁰¹ Die in Klammern angeführten Seitenzahlen bei den Zitaten beziehen sich auf SILOS 1673 (Übersetzung d. Verf). Die Titel der Objekte wurden in römischen Majuskeln angegeben, danach folgte etwas kleiner ihr Aufbewahrungsort und sodann in Kursiv der Autor, ergänzt von einem poetischen Epigramm in Hexametern zum Gegenstand des Werkes. Im Vorwort beklagte der Autor die großen Schwierigkeiten, Zugang zu den Adels-Palazzi mit den Kunstwerken zu erhalten; in ihrer ausführlich kommentierten Übertragung von Verzeichnis und Titel in die italienische Sprache erklärt BONSANTE 1979, S. 292, die Zugangsbeschränkungen mit dem in zeitgenössischen Quellen berichteten ungebührlichen Verhalten von Ausländern, welche von Kardinälen und Prälaten freundlich empfangen wurden, diese aber nach ihrer Rückkehr in die Heimat für die dort gesehenen „nackten und lasziven Bilder“ verleumdeten.

⁶⁰² Weitere Titel z.B. „JUDITTHA cum reciso Holophernis capite“ (Judith mit dem abgeschlagenen Haupt des Holofernes, S. 27); „DIANA Acteonem in Cervum mutat“ (Diana verwandelt Aktäon in einen Hirsch, S. 50); „P. SCIPIONIS AFRICANI Maioris continentia“ (Die Enthaltensamkeit des Scipio Africanus d. Ä., S. 56); „APOLLO MARSYAE pellem detrahit“ (Apollo häutet den Marsyas, S. 58); RINALDVS ARMIDAM deserit“ (Rinaldo verlässt Armida, S. 77); „Dominica coena“ (Das letzte Abendmahl, S. 85); „MERCURIUS ARGUM – obruncat“ (Mercur tötet Argus, S. 122); „PHAETONTIS CASVS“ (Der Sturz des Phaëton, S. 146). Bisweilen erschienen sogar Ansätze zu einem Explikativ-Titel: „ELIAS in caelum raptus curru igneo“ (Elias wird auf dem Feuerwagen in den Himmel entrückt, S. 147); „D. PAULUM vipera impetit in Melitensi Insula“ (Eine Schlange attackiert den Hl. Paulus auf der Insel Malta, S. 158).

Ein im Hinblick auf die beginnende Verwendung der italienischen Volkssprache in wissenschaftlichen Werken interessantes Detail bietet ein Landschaftsgemälde von Salvator Rosa „Sylvarum, camporumque prospectus, vulgò, Paesaggi“ (Blick auf Wälder und Wiesen, gemeinhin Landschaft

Kurz danach entstand 1677 in Frankreich die von Félibien betreute Herausgabe von Sammelbänden mit Stichen nach den „Tableaux du Cabinet du Roy“.⁶⁰³ Da im Jahr 1719 der Vorrat der Sammelbände erschöpft war, fasste der Hofbibliothekar Abbé Jean-Paul Bignon die verbliebenen Bestände 1727 zu einer Neuauflage in 23 einheitlich gestalteten Bildbänden zusammen; 1743 folgte eine „blinde“, ungebildete Neuauflage als „Catalogue des volumes d'estampes dont les planches sont à la Bibliothèque du Roy“. Sowohl das Stichwerk wie der Katalog verwendeten konzis gefasste Titel und Indefinit-Titel.⁶⁰⁴ Bemerkenswert ist dabei auch hier die Tendenz zur Verkürzung der Bezeichnungen im Zeitraum zwischen den Stichpublikationen (ab 1677) und dem bilderlosen Verzeichnis aus 1743, wobei freilich auch zu berücksichtigen ist, dass die Designation in den Bildbänden wegen ihres Repräsentationscharakters umfänglicher und pompöser gestaltet wurde als im auf Kürze und Übersichtlichkeit abstellenden Katalog; aber selbst im Stichwerk (das die kurz gefassten Bildernamen auf lateinisch und französisch wiedergab, um sowohl internationale, gebildete Bevölkerungsschichten wie auch das französische Salon-Publikum anzusprechen)⁶⁰⁵ wichen die von Félibien angeführten Titel gelegentlich von einer etwas längeren Bezeichnung auf den in seinem Opus abgebildeten Gravüren ab, was die Volatilität der noch nicht endgültig abgeschlossenen Titelwerdung erkennen lässt. Die folgenden Beispiele aus den oben erwähnten Ausgaben der Jahre 1727 und 1743 verdeutlichen dies:

Hercule sur un buscher alumé (1727, Bd. 1, S. 7)

Hercule se iettant dans un bucher allumé sur le mont œta (1727, Bd. 1, Stich)

Hercule sur le bûcher (1743, S. 2 Nr. 33)

Jesus-Christ à table avec deux de ses disciples dans le chasteau d'Emaüs (1727, Bd. 1, S. 4)

genannt; S. 71), was außerdem vermuten lässt, dass italienischsprachige Titel schon vor SILOS' Veröffentlichung existierten.

⁶⁰³ Die mit großen Tafeln opulent ausgestatteten, nach Themen gegliederten Sammelbände (mit Gravüren von Bildern, Statuen, Tapisserien, Bauten, Hoffesten, Schloss-, Park-, Stadt- und Festungsplänen usw.) wurden zwischen 1671 und 1683 hergestellt und als Gunstbeweis des Königs und zur Verbreitung seiner Ruhmestaten an fremde Höfe und Botschafter, französische und ausländische Würdenträger, Hofkünstler und einflussreiche „hommes de lettres“ verteilt (GRIVEL 1985, S. 36–40, 47–53; GARCIA 2010, S. 19f; QUAEITZSCH 2016, S. 85–88). In einer Vorrede zur Veröffentlichung der Drucke unterstrich Félibien die Bedeutung des Kupferstichs für die Bewahrung, Vervielfältigung und Verbreitung von Kunstwerken, für die Kenntnis der Triumphe und Prachtbauten des Königs sowie der Entdeckungen der von ihm gestifteten Akademien; zu jedem Gemälde kündigte er zudem eine „explication sommaire“ des Bildgegenstandes, der Entstehungsgeschichte und Informationen zum Urheber des Werkes an (FÉLIBIEN 1677/1727, S. 1f).

⁶⁰⁴ BONFAIT 2012, S. 110f.

⁶⁰⁵ HÉNIN 2013, S. 200.

Die zeitlich letzte Erfassung der Königlichen Sammlung erfolgte 1752 durch Nicolas-Bernard Lépicié.⁶⁰⁷ Der Verfasser, der Texte seines „Catalogue raisonné des Tableaux du Roy“ vor Publikation der Versammlung der Akademiker vortrug⁶⁰⁸, verwendete ausschließlich kursivierte Titel, Indefinit- und Explikativ-Titel; daneben zog er auch Artikel-lose Bildnamen heran, die hier schon vor ihrer in den livrets erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts einsetzenden Verwendung Platz fanden!).⁶⁰⁹

1683, im selben Jahr wie die Ausstellung im Hôtel de Senneterre (S. 44f), erarbeitete LeBrun im Auftrag Colberts ein Verzeichnis der königlichen Gemäldesammlung.⁶¹⁰ Ein späteres Inventar stammt von Nicolas Bailly, dem Konservator der Gemälde in Versailles; es wurde 1709/10 fertiggestellt und enthielt den Stand der Sammlung zum Ende der Regierungszeit Ludwigs XIV., wurde aber erst 1899 veröffentlicht.⁶¹¹ Ein weiteres, im Getty Research Institute aufbewahrtes, undatiertes und unsigniertes handschriftliches Manuskript der Bildersammlung des Königs, dessen Entstehung auf die Zeit zwischen

606 Weitere Belege für die eintretende Verkürzung z. B.

„La vertu héroïque victorieuse des vices“ (1727, Bd. 1, S. 3)

„La Vertu héroïque“ (1743, S. 2 Nr. 36).

„Enlèvement de Dejanire par le Centaure Nesse“ (1727, Bd. 1, S. 6)

„Enlèvement de Déjanire“ (1743, S. 2 Nr. 32).

„Enée sauvant son Pere de l’embrasement de Troye“ (1727, Bd. 1, S. 8)

„Énée & Anchise“ (1743, S. 2 Nr. 34).

„Moïse tiré des eaux du Nil par la fille de Pharaon“ (1727, Bd. 1, S. 11)

„Moyse sauvé“ (1743, S. 1 Nr. 4).

607 Der Ständige Sekretär und Historiograph der Académie ordnete das 1752 und 1754 veröffentlichte, unvollendet gebliebene und in zwei Bänden nur italienische Meister erfassende Verzeichnis nach Schulen und Malern und stellte der Besprechung ihrer Werke jeweils einen Abriss des Lebenslaufes sowie eine Darstellung ihrer künstlerischen Bedeutung voran.

608 Vgl. z. B. M Bd. 6/247, 260, 278 usw.

609 „Le Sauveur tenant un globe“; „Une Sainte-Famille, accompagnée de S.^t Michel“; „Une descente de Croix“; „Silence de la S.^{te} Vierge“; „Assemblée des Dieux“ (LÉPICIE 1752, S. 8, 66, 83, 121). Weitere Beispiele: „La S.^{te} Famille, nommée communément la Vierge au lapin“; „Un Ecce homo entre deux Soldats“; „Persée combattant le Monstre, & délivrant Anaromède“; „Prédication de Saint Jean dans le Désert“; „Combat d’Hercule contre Achelous“; „Bain de Diane“ (ib. S. 19, 23, 31, 161, 230, 251).

610 Eine umfangreiche Studie zu Inhalt und Entstehung dieses nach Fertigstellung unveröffentlicht gebliebenen Inventars bietet BREJON DE LAVERGNÉE 1987: Neben einer Liste der in der Sammlung vertretenen Künstler und der heute üblichen Titel ihrer Werke enthält seine Abhandlung einen ausführlichen Katalogteil mit dem Originaltext des LeBrun’schen Inventars zum jeweiligen Gemälde, ergänzt durch eine s/w-Abbildung sowie Angaben zu Herkunft, heutigem Standort und einer ausführlichen Bibliographie.

611 Eine nicht weiter verfolgte Vorgängerstudie Baillys gruppierte die Künstler in zwei Klassen – „*les plus habiles maîtres*“ und andere – eine Klassifikation, wie sie sich zwar in ähnlicher Form im Ausstellungskatalog des Hôtel de Senneterre fand, in einem Inventar aber unlösbare Einordnungsschwierigkeiten mit sich bringen musste. Die Endversion beinhaltete daher eine Gliederung nach nationalen Schulen und nicht mehr wie bei LeBrun nach dem Erwerbszeitpunkt der Werke (ENGERRAND 1899, S. VII-IX).

1710 und 1725 geschätzt wird, orientierte sich zwar am Inventar Baillys, gliederte aber nach anderen Kriterien, nämlich nach bereits gestochenen, für eine Gravüre geeigneten sowie nicht gestochenen Werken. In einer bearbeiteten und auszugsweise abgedruckten Version dieser Handschrift⁶¹² wurden u. a. Beispiele für Gemälde von Valentin, Poussin und Vouet vorgestellt, die – abgesehen von ihrem kunsthistorischen Interesse – belegen, wie wesentlich in einer wissenschaftlichen Veröffentlichung die schriftgetreue, vom Originaldokument nicht abweichende Wiedergabe ist: In der publizierten Druckversion wurden nämlich mit „représentant“ eingeleitete Beschreibungen durch eine typographische Heraushebung als Titel markiert, z. B. bei Valentin „Un tableau représentant *Une bohémienne qui paroist dire la bonne aventure à deux hommes*. Figures comme nature, ayant de hauteur 4 pieds 2 pouces sur 4 pieds 10 pouces de large“.⁶¹³ Der Abdruck der ersten, mit Stichen nach Gemälden Raphaels beginnenden Originalseite des Manuskripts lässt jedoch deutlich erkennen, dass in der handschriftlichen Version keine Hervorhebung stattfand.⁶¹⁴ Und es besteht kein Grund zur Annahme, dass das Inventar bei anderen Künstlern von dieser Übung abgewichen wäre.

In allen drei Inventaren erfolgte die Nennung des Künstlers an erster Stelle, noch vor dem Bildtitel: das ermöglichte nicht nur die übersichtliche Erfassung des Bestandes, sondern dokumentiert zugleich den Stellenwert, der von Sammlern und Kunstfreunden dem Urheber von Kunstwerken und weniger dem Bildgegenstand beigemessen wurde. Sie enthielten – anders als der etwa zeitgleich entstandene Katalog des Hôtel de Sennecterre aus 1683 – keine Titel, sondern ausschließlich mit Formen von „représentant“ eingeleitete Beschreibungen des Bildgegenstandes. Erst mit Lépiciés späterer Bestandserfassung trat – in zeitlicher Übereinstimmung mit dem analogen Wandel im livret – eine vollständige Hinwendung zur Betitelung ein: Der Akademiker verwendete die – sicher schon vorgefundenen – Titel, setzte sie in kursiv und fügte jeweils eine ausführliche Gemälde- und Zustandsbeschreibung in anderen Lettern hinzu. Einige Beispiele vermögen den Unter-

612 BREJON DE LAVERGNÉE 2010, S. 493f.

613 Ib. S. 502; L 1699, S. 10.

614 Die Problematik der drucktechnischen Übertragung von Handschriften beleuchtet u. a. Montaignon im Vorwort zur Edition der Académie-Protokolle; er habe „[...] imprimé en italique les noms d’artistes, pour les accuser et en rendre la recherche plus facile [...]“ (M Bd. 1/XI). Unerwähnt blieb dabei aber, ob auch andere Textstellen, und gegebenenfalls welche, in Kursiv gekennzeichnet wurden – die handschriftlichen Protokolle konnten eine solche graphische Hervorhebung nicht leisten (andernfalls hätte der Herausgeber nicht eigens auf die von ihm vorgenommene Abänderung hinweisen müssen); das belegen u. a. auch die handschriftlichen Aufzeichnungen in der Collection Deloynes.

schied zu veranschaulichen. Im Katalog des Hôtel de Sennecterre wurden zwei Gemäldebezeichnungen durch den ausdrücklichen Hinweis ergänzt, dass sie der königlichen Sammlung entstammten; die dort angeführten Titel sind nachstehend den Formulierungen in den Inventaren von LeBrun, Bailly sowie Lépicié gegenübergestellt:⁶¹⁵

6. Les Epousailles de sainte Catherine de Sienne avec Jesus-Christ. Ce Tableau est dans le Cabinet du Roy [...] (1683)

LeBrun 149. Un tableau de la main du Corrège représentant l'esposalisie de Ste. Catherine (Brejon S. 203f, Nr. 149)

Bailly 1. Un tableau représentant la Vierge tenant le petit Jésus qui présente un anneau à sainte Catherine, dite l'Epousaliste, et sur le fond saint Sébastien tenant des fleches [...] (Engerand S. 126, Nr. 1)

Le mariage de S.te Catherine (Lépicié 1754, S. 141)

29. Le Portrait du Marquis de Guaste, qui est dans le Cabinet du Roy [...] (1683)

LeBrun 54. Un autre tableau du Titien représentant le portrait du Marquis delguari, sa femme et ses enfans peint sur toile (Brejon 131f Nr. 54)

Bailly 7. Un tableau représentant le portrait du marquis Delgouaste posant la main sur le sein de sa femme [...] (Engerand S. 72, Nr. 7)

Le portrait du Marquis du Guast (Lépicié 1754, S. 34)⁶¹⁶

Hier wird der Vormarsch des Titels zur Mitte des 18. Jahrhunderts bemerkbar, wie er auch in den livrets und in anderen Medien zu verzeichnen war. Der Grund für die Abkehr von den bereits im Ausstellungskatalog des Hôtel de Sennecterre gegebenen Titeln bei LeBrun und Bailly ist nicht bekannt; er dürfte aber in der Zweckbestimmung und dem Usus beim Inventarisieren zu suchen sein, die eine möglichst genaue, vollständige Beschreibung und Erfassung der Werke zum Ziel hatten. Dennoch fällt auf, dass die Titel nicht einmal als zusätzliche Erwähnung Eingang in die Inventare fanden; mangels schriftlicher Unterlagen kann nur vermutet werden, dass die temporäre, „private“ Ausstellung als eine für die Zitierung im königlichen Bestandsverzeichnis unzuverlässige und deshalb unerhebliche Quelle nicht in Betracht gezogen wurde.

⁶¹⁵ Zitierungen nach ENGERAND 1899; BREJON de LAVERGNÉE 1987; SZANTO 2008.

⁶¹⁶ Weitere Gemälde aus der Ausstellung 1683 entstammten ebenfalls der Sammlung Ludwigs XIV., selbst wenn der ausdrückliche Hinweis darauf fehlte:

„17. Madelène dans la penitence, du Guide“ (1683)

LeBrun „75. Un autre tableau du Guide représentant une Magdelaine aiant les deux mains croisées sur l'estomac“ (Brejon S. 146f, Nr. 75)

Bailly „12. Un tableau représentant une Magdeleine ayant les deux mains jointes sur l'estomac“ (Engerand S. 153, Nr. 12)

„La Magdeleine“ (Lépicié 1754, S. 223).

„10. Un S. Sebastien, d'Annibal Carrache“ (1683)

LeBrun „160. Un tableau d'Annibal Carrache représentant un St Sébastien“ (Brejon S. 214, Nr. 160)

Bailly „14. Un tableau représentant saint Sébastien attaché à un arbre“ (Engerand S. 143 Nr. 14)

Saint Sébastien“ (Lépicié 1754, S. 173).

Im Zusammenhang mit den Inventarisierungen der Königlichen Gemäldesammlung verdienen auch andere Bestandsaufnahmen Erwähnung, wie die Verzeichnisse der Aufnahmestücke der Académie Royale, auf die bereits an anderer Stelle hingewiesen wurde (S. 146–148); auch hier machte sich im Zeitverlauf ab den 1750er-Jahren der in den livrets und in anderen Publikationen feststellbare Trend zur Kürzung des Titels bemerkbar.

Zu den eindrucksvollsten Beispielen prunkvoller Sammlungsbeschreibungen zählte in Frankreich die von Dubois de Saint-Gelais, Sekretär der Académie royale, 1727 publizierte, für Künstler und Kunstfreunde zugängliche prächtige Bildersammlung des Duc d'Orléans („Description des Tableaux du Palais royal“);⁶¹⁷ zwischen 1786 und 1808 folgte eine mit Stichen der Gemälde illustrierte Fassung.⁶¹⁸ In den Publikationen kamen nur Titel sowie Indefinit-Titel vor, wobei in beiden Versionen mit wenigen Ausnahmen dieselben Formulierungen verwendet wurden: Das ist eine indirekte Bestätigung der Annahme, dass Entstehung und Gebrauch von Titeln nicht notwendig der Stichreproduktion eines Gemäldes folgten, sondern einem schon zuvor gegebenen Zeittrend entsprachen. Die wenigen Abweichungen zwischen den beiden Dokumenten zeigen sich insbesondere in der gelegentlichen Weglassung des bestimmten Artikels, die sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts auch in den livrets bemerkbar machte:

Le Ravissement de S. Paul (1727, S. 331)
Ravissement de S. Paul (1808, Poussin/Französische Schule)
Un Soleil couchant (1727, S. 106)
Soleil couchant (1808, LeLorrain/Französische Schule)
Un Sacrifice à Vénus (1727, S. 164)
Offrande à Vénus (1808, Netscher/Holländische Schule)

Pierre Crozat, französischer Kunstmäzen und Bankier des Königs, arbeitete ab Beginn der 1720er-Jahre an der Herausgabe von Stichen nach den schönsten Gemälden Frankreichs („Recueil d'Estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins qui sont en France“).⁶¹⁹ Alle Bildtafeln trugen einen Titel, darunter zahlreiche

⁶¹⁷ DUBOIS de SAINT-GELAIS 1727, S. VII; COUCHÉ 1808.

⁶¹⁸ Das umfangreiche, drei Bände umfassende Bildwerk war nach nationalen Schulen geordnet; der letzte, der französischen Malerei gewidmete Band enthielt zahlreiche Werke von Poussin, aber auch von Claude Lorraine, Valentin de Boulogne, de Champaigne, LeBrun, LeSueur, Hyacinthe Rigaud, Watteau und anderen. Unter den Titeln folgten die Nennung der Schule, des Künstlers (mit biografischen Daten), die Angabe von Bildträger und -dimensionen sowie eine Inhaltsbeschreibung mit würdiger Hervorhebung der Bildqualitäten.

⁶¹⁹ MATZNER 2016c, S. 131–139, 211f. In seinem zwischen 1729 und 1742 veröffentlichten Kunstprojekt ordnete Crozat die von ihm als Höhepunkt der künstlerischen Entwicklung hoch geschätzte italienische Malerei in chronologischer Abfolge. Nach seinem Tod führte der Kunsthändler und -experte

Artikel-lose, wie „Guerison des dix Lepreux par Jesus-Christ“ (Bd. I Nr. 80), „Repos en Egypte“ (Bd. I Nr. 112) oder „Portement de Croix“ (Bd. I Nr. 114).⁶²⁰ Ein im Jahr 1755 von Saint-Aubin illustrierter Katalog der Sammlung Crozats enthielt ebenfalls unterschiedliche Formen der Betitelung.⁶²¹

Aus England stammt das von Carlo Gambarini 1731 verfasste kleinformatige Vademecum zur Sammlung des Earl of Pembroke in Wilton House („Description of the Earl of Pembroke’s Pictures“), dem eine spätere, durch Stiche ergänzte Ausgabe folgen sollte.⁶²² Der Herausgeber verwendete vielfach im Mengentext durch Satzzeichen abgegrenzte Titel und Explikativ-Titel.⁶²³ In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden sodann weitere Sammlungskataloge und Galeriewerke, wie etwa der 1775 erschienene, umfassende Führer zur Königlichen Gallerie in Florenz („Catalogo delle pitture della R. Galleria“).⁶²⁴ Das Verzeichnis enthielt viele, auch längere Erklärungstitel, denen häufig im Fließtext durch eine Interpunktion abgetrennte zusätzliche Erläuterungen hinzugefügt wurden.⁶²⁵

Pierre-Jean Mariette das Vorhaben weiter, das aber nicht über Werke der italienischen Schule hinaus gelangte. Im Vorwort schilderte Mariette die Geschichte und den Nutzen der Reproduktionsgraphik zum Erhalt der vergänglichen Gemälde und zur Verbreitung von ihrer Kenntnis; der gelehrte Herausgeber setzte sich auch mit Stilvergleichen und Provenienzfragen auseinander und fügte neben Lebensläufen der Künstler bei der Beschreibung ihrer Gemälde auch Verweise und Zitate aus der kunsthistorischen Literatur bei (BÄHR 2006, S. 5). Der spätere Verkaufskatalog der Sammlung aus 1751 enthielt ebenfalls viele Titel, Erklärungstitel und Indefinit-Titel, daneben aber immer noch Beschreibungen.

620 Andere Beispiele in MATZNER 2016c: „Les trois Déesses se préparant pour le jugement de Paris“ (Bd. I Nr. 66); „Nativité de Jesus-Christ“ (Bd. I Nr. 81); „Resurrection du Lazare“ (Bd. I Nr. 87); „La Chute de Phaëton“ (Bd. I Nr. 90); „Mort de la Sainte Vierge“ (Bd. I Nr. 91); „Adoration des Bergers“ (Bd. I Nr. 104, 121); usw.

621 „S. Laurent sur le gril environné de plusieurs Soldats; par le Chevalier LANFRANC“; „une Sainte Vierge; par Charles COYPEL“; „l’Odorat, représenté par une jeune Fille qui jette des parfums dans une cassolette, & d’autres personnes qui flairent des fleurs; par RAOUX“; „le Triomphe d’Amphytrite; par BON-BOULOGNE“; „Bain de Diane; par le Cavalier LIBERI“ (DACIER 1993, Catalogue Nr. 60, 189, 194, 213f, 383).

622 GAMBARINI 1731, S. XIII.

623 „Palma, Jun. St. John preaching in the Wilderness; containing twenty Figures as big as the Life, nine Foot long, and about seven Foot high; in it are the Faces of *Tintoret*, and of his Master *Titian*; it cost Earl *Philip* 600 Pistoles“; „*Carpioni*. Midas’s Judgment, and the Fleaing of *Martias*“; „*Andrea Schiavone*. Our Saviour riding into Jerusalem upon an Ass, 21 Figures as big as the Life; it belong’d to King Charles the First, and one Jaback, a Merchant of Flanders, bought it in Cromwell’s Time, with many others, and carried them to Paris, where he sold many to the King“ (ib. S. 14, Nr. 1; 18, Nr. 3; S. 84f, Nr. 1). Weitere Beispiele u. a. ib. S. 14, 18–20, 26f, 79, 93, 107, usw.

624 PELLI BENCIVENNI 1775; siehe dazu auch HÉNIN 2012b, S. 106.

625 Die Kunstwerke sind im Katalog nach nummerierten, mit „c.“ bezeichneten Abschnitten erfasst, innerhalb derer sie z. T. mit fortlaufenden Zahlen angeführt werden. Die Titel bezogen sich meist auf traditionelle sakrale Themen wie: Sintflut (c. 18/22), Kreuzabnahme (c. 25/43), Christi Geburt (c. 49/113), Anbetung der Könige (c. 26/47), Mariä Himmelfahrt (c. 6/48), Verklärung Christi (c.

Auch im deutschsprachigen Raum kam es ab der Jahrhundertmitte zu bedeutenden Sammlungspublikationen:

- Das erste Galeriewerk stellte die Kurfürstliche Gemäldegalerie in Dresden vor:⁶²⁶ 100 ihrer Meisterwerke wurden 1753/1757 in einer zweibändigen Prachtausgabe in französischer und italienischer Sprache als Kupferstiche präsentiert; die Ausgabe enthielt ausschließlich Titel, zum Teil ohne Artikel.
- 1764 veröffentlichte Matthias Oesterreich einen bilderlosen Sammlungskatalog mit der „Beschreibung der Königlichen Bilder-Gallerie und des Kabinetts im Sans-Souci“, der auch in französischer Sprache aufgelegt wurde; 1770 erschien eine zweite, erweiterte Auflage (1771 ebenfalls in französisch). Das Verzeichnis verwendete ausschließlich kurze, selten mehr als fünf Wörter umfassende Titel, kaum einen Erklärungs-Titel und keine Indefinit-Titel.⁶²⁷
- Wenig später folgte 1767 die Beschreibung der Fürstlich Liechtensteinischen Gemäldegalerie in Wien⁶²⁸, die ein vielfältiges, uneinheitliches Bild der Betitelung aufweist:

33/63), Adam und Eva (c. 38/77, c. 51/118f), die Hl. Familie (c. 46/101), Heiligendarstellungen (c. 22v/38; c. 285/5; c. 407/104), aber auch auf Stoffe aus der antiken Mythologie: „Andromeda esposta al mostro, liberata da Perseo che sta sul medesimo in aria di compiacenza“ (c. 25/44); „Ganimede nell’aria rapito dall’aquila di Giove. Di Antonio Domenico Gabbiani fiorentino“ (c. 46/103); „Tandredi ferito sulle ginocchia a Vafirino a cui Erminia presta pietoso soccorso“ (c. 31/62); usw.

⁶²⁶ RECUEIL DRESDE 1753/57: Mit Stolz verwies das Vorwort („Avertissement“) im letzten Absatz darauf, dass es sich um das erste derartige Werk in Deutschland handle. Näher dazu siehe SCHUSTER 2016, S. 141–153, 214f.

⁶²⁷ OESTERREICH 1764. Beispiele für Titel: „Abraham opfert seinen Sohn Isaac“ (Nr. 3); „Rinaldo auf dem Schooße der Armida“ (Nr. 4); „Der feurige Schlangenbiß“ (Nr. 19); „Der großmüthige Scipio“ (Nr. 38); „Coriolan, als seine Mutter zu ihm kommt und um Verschonung der Stadt Rom bittet“ (Nr. 75); „Des Midas Urtheil (Nr. 90). LOCKER 2006, S. 226–232, bietet eine ausführliche Sammlungsgeschichte.

⁶²⁸ FANTI 1767. Dem ungebildeten, in italienischer Sprache verfassten Katalog der Kunstschatze Fürst Joseph Wenzels von Liechtenstein im Gartenpalais in der Rossau („Descrizione completa di tutto ciò che ritrovasi nella Galleria di pittura e scultura di Sua Altezza Giuseppe Wenceslao del S. R. I. Principe Regnante della Casa di Lichtenstein“) folgte 1780 eine französischsprachige Ausgabe (DESCRIPTION LIECHTENSTEIN 1780; MATZNER 2016d, S. 175–177, 215f). In der Vorrede („Protesta“) zur italienischen Fassung bot Vincenzo Fanti, „Inspettore della medesima Galleria“, eine Einführung in die Geschichte der Malkunst (mit Betrachtungen u. a. zu Anatomie, Perspektive, Kolorit, „costume“ – Gebräuche und Traditionen der Völker, usw.); auf die Beschreibung der Sammlungstücke folgte ein Abschnitt mit zum Teil ausführlichen Lebensläufen der Künstler samt Quellenhinweisen auf die dafür konsultierte Literatur. Die französischsprachige Ausgabe brachte keine wörtliche Übersetzung der italienischen Vorgängerversion; den nachstehend angeführten italienischsprachigen Titeln ist zum Vergleich jeweils die französische, optisch klarer gefasste, modernere Titel-Version angefügt: „Santa Maria Maddalena di mezza figura, che tiene in mano un Crocifisso, del medesimo Van-Dyk“ (S. 73 Nr. 358); „La Magdeleine tenant dans ses mains un Crucifix. Esquisse originale de ce peintre“ (S. 16 Nr. 31). „Il Sacrificio di Noé colla sua famiglia dopo il diluvio“ (S. 102 Nr. 514); „Le sacrifice de Noé. Dans les débris d’un temple écroulé [...]“ (S. 149f Nr. 534). „Un

Viele sprachlich als Titel formulierte Designationen verloren durch unterschiedslos angefügte Bemerkungen (wie „di mezza figura“ u. dgl.) den potentiell vorhandenen Titel-Charakter. Neben reinen Inhaltsbeschreibungen (deren Wortlaut der im Pariser Salonlivret lange Zeit üblichen Formel „tableau représentant“ entspricht)⁶²⁹, fanden sich alle Arten von Benennungen – Titel, Erklärungs- und Indefinit-Titel, zum Teil ergänzt durch mit Satzzeichen erkennbar abgetrennte Hinzufügungen.

- Die ungebildete „Beschreibung der Churfürstlichen Bildergalerie in Schleisheim“ aus dem Jahr 1775 verwendete hauptsächlich kurze Titel, aber auch Erklärungs-Titel und ganz wenige Indefinit-Titel.⁶³⁰

- Der gleichfalls bilderlose Sammlungskatalog in deutscher und französischer Sprache mit dem „Verzeichniß der Herzoglichen Bilder-Galerie zu Salzthalen“ aus 1776 brachte ebenfalls zahlreiche Titel – und einige Indefinit-Titel – sowie viele erzählerische Explikativ-Titel.⁶³¹

- 1778 folgte die vom pfälzischen Kurfürst Carl Theodor beauftragte Erstellung eines prunkvollen zweibändigen Katalogs der Kurfürstlichen Gemäldesammlung in französi-

Quadro rappresentante Cassandra, che sacrifica nel Tempio di Minerva sorpresa da Ajace, di *Pietro Paolo Rubens*“ (S. 73 Nr. 362); Ajax et Cassandre. Cassandre sacrifie à Minerve“ (S. 66 Nr. 175).

⁶²⁹ Besonders eingehend bei Rubens’ „Decius Mus“-Zyklus (FANTI 1767, S. 60–66), aber z. B. auch „Quadro, che rappresenta il Rè Dario Codomano ucciso da Besso Pretore di Bactra, a qual funesto avvenimento si rappresenta Alessandro il Macedone“ (ib. S. 39 Nr. 135): In leicht gekürzter Übersetzung (Übersetzung d. Verf.) „Bild, das den von Bessos, Prätor in Baktrien, getöteten König Darius Codomannus darstellt, bei welchem tragischen Ereignis der Makedone Alexander auftritt“.

⁶³⁰ WEIZENFELD 1775. Beispiele: „Der ruhende Herkules sitzt auf einem Stein“ (Nr. 55); „Die Sendung des Heiligen Geistes“ (Nr. 79); „Die Ehebrecherin vor Christo“ (Nr. 161); „Das Opfer Abrahams. Große Figuren“ (Nr. 195); „Noe, und seine Familie opfern Gott nach dem Ausgange aus der Arche“ (Nr. 23); „Der verschwiegene Pompejus will eher seine Finger verbrennen, als die geheimen Rathschlüsse der Römer entdecken. Kleine Figuren“ (Nr. 62); „Der Fischzug des Apostels Petrus. Die Jünger bringen eine Menge nach der Natur gemalter Fische aus dem Wasser. In der Entfernung predigt Christus in einem Schiffe dem am Ufer stehenden Volke“ (Nr. 28); „Der heilige Georgius mit dem Drachen zu seinen Füßen. Ein Mann mit einem Rosenkranze in der Hand kniet vor demselben“ (Nr. 135); „Eine Kreuztragung“ (Nr. 139, 223, 519).

⁶³¹ EBERLEIN 1776. Beispiele für Titel: „Die Bekehrung **Sauls**. Er liegt, vom Pferde gestürzt, auf der Erde“ (S. 19 Nr. 28); „Die **Philister** stechen dem **Simson** bey der **Delila** die Augen aus. Sie wendet sich weg“ (S. 33 Nr. 88); „Die Taufe **Christi**. **Christus** stehet mit einem Fuße im Wasser [...]“ (S. 37 Nr. 107); „Eine Ruhe auf der Flucht nach Egypten. **Maria** sitzt, und hat das Kindlein **Jesus** vor sich [...]“ (S. 53 Nr. 176); „**Achilles** wird von dem **Ulysses** unter den Töchtern des Königs **Lycomedes** wieder gefunden. Er steht heroisch in Frauenzimmerkleidung [...]“ (S. 86 Nr. 51); „**Boreas** entführt die Tochter des Königs **Erechthei** zu **Athen**, die **Orythiam**. Umher sind fliegende Kinder“ (S. 97 Nr. 86); „**Moses** schlägt den Felsen, und es kommt Wasser aus demselben. Einige **Israeliten** schöpfen, und andere [...]“ (S. 124 Nr. 20). Zu Sammlungsgeschichte und Katalog siehe ausführlich BLANKENSTEIN 2006, S. 74–79.

scher Sprache durch Nicolas de Pigage von der römischen Accademia di San Luca.⁶³² Die Gemälde wurden ausschließlich mit kurzen, selten 10 Worte und in aller Regel den Umfang von zwei Zeilen nicht übersteigenden Titeln (und Indefinit-Titeln) benannt, denen eine unterschiedlich lange Beschreibung und Erläuterung des Bildinhaltes folgte (Zitierungen mit Saalangabe, Seitenzahl und Bildnummer), z. B. „Un festin joyeux ou le Roi-boit (première salle, S. 16 Nr. 20)“, das Jakob Jordaens laut einer dem Titel folgenden Zusatzerklärung in unterschiedlichen Kompositionen wiederholt dargestellt habe.⁶³³

- 1783 kam der erste Katalog der „Fürstlich Hessischen Gemäldesammlung in Kassel“ heraus, der zeitgleich auch eine französischsprachige Fassung erhielt. Im Bestreben nach möglichst eingehender inhaltlicher Vorstellung des Bildrepertoires weist die Betitelung ein heterogenes, unübersichtliches Erscheinungsbild auf, das selten Kurzformulierungen nutzt und häufig unterschiedslos, nur durch eine Interpunktion abgetrennt, beschreibende Elemente mit sich führt.⁶³⁴

632 PIGAGE 1778. Nähere Einzelheiten zur Sammlung siehe KOCH 2006, S. 87–115, und QUAEITZ-SCH 2016b, S. 155–163, 216. Vor der Veröffentlichung wurde das Prachtwerk der Pariser Académie royale de peinture et de sculpture zur Begutachtung vorgelegt, die es mit gemessen freundlichen Worten, aber ohne Enthusiasmus begrüßte: „Le dit Exemplaire donne non seulement une idée particulière & fidèle de tous les Tableaux de la Galerie de Dusseldorf; mais encore une idée générale de l'ordre dans lequel ils sont placés, & de leur grandeur entre eux; que le Manuscrit entrant dans un détail approfondi de chaque morceau, ajoute au plaisir que sont les Estampes spirituellement & soigneusement exécutées: ce qui concourt à former un tout très-intéressant, & qui peut devenir très-utile aux Arts &c. &c.“ (PIGAGE 1778, S. XIII).

633 Weitere Versionen werden im Kasseler Katalog unter Nr. 21 als „Bohnen- oder Königsfest“ angeführt, und im Salzdhahmer „Verzeichniß“ (Seite 14 Nr. 7) beschrieben als „Der **Bohnenkönig** auf dem Heiligen drey Königsfeste, nach dem Gebrauch der **Brabanter**. Der **Bohnenkönig** sitzt in der Mitte einer zahlreichen Gesellschaft [...]“; eine andere Variante besitzt das Wiener Kunsthistorische Museum.

Andere Belegbeispiele in PIGAGE 1778, die auch Artikel-lose Designationen umfassen: „Scipion Africain disposant des captives après la prise de Carthagene“ (première salle, S. 8 Nr. 10); „Susanne au bain surprise par les deux vieillards“ (seconde salle, S. 12 Nr. 69); „S^t Ambroise prêchant au peuple (seconde salle, S. 18 Nr. 78); „Une Sainte famille“ (troisième salle, S. 15 Nr. 119); „Défaite de Maxence par Constantin le Grand“ (troisième salle, S. 27 Nr. 138); „Repos de Diane et de ses Nymphes après la Chasse“ (cinquième salle, S. 6 Nr. 250).

634 CAUSID 1783. Titel-Beispiele (Zitierung mit Seitenzahl und Bildnummer nach CAUSID 1783): „Jupiter in der Gestalt der *Diane* liebkost die *Calisto*. Hinten sitzt der Adler mit dem Donnerkeil“ (S. 18 Nr. 57); „J o h a n n e s taufet den E r l ö s e r. Linker Hand zween E n g e l, und zur Rechten eine Gruppe von Zuschauern“ (S. 119 Nr. 104); „Die S o p h o n i s b e in Profil mit dem Giftbecher in der Hand, den ein vor ihr stehender Mann in kriegerischer Rüstung derselben überreicht. Hinter ihr steht ihre Begleiterinn“ (S. 37 Nr. 14); „Die Errettung des jungen M o s e s aus dem Wasser durch die Tochter des P h a r a o, die ihn von ihrem Gefolge in Empfang nehmen läßt“ (S. 47 Nr. 42); „Die Gefangennahme des Erlösers, und die dabey von P e t r o geschehene Verwundung des Malchus“ (S. 63 Nr. 92); „Eine sitzende V e n u s, welcher ein A m o r einen Dorn aus dem Fuße zieht“ (S. 139 Nr. 162). Eine gute Übersicht über Entstehungsgeschichte und Präsentation der Sammlung findet sich bei GOLENIA 2006, S. 182–190.

- Der 1787 erstellte, nicht illustrierte Katalog der Bildergalerie in München enthielt gleichfalls zahllose Titel und Explikativ-Titel, zum Teil ergänzt durch erläuternde Hinzufügungen und stets versehen mit maltechnischen Angaben.⁶³⁵

- Im selben Jahr wie die Kasseler Sammlung erschien 1783 das von Christian von Mechel erstellte „Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien“.⁶³⁶ Die Kollektion war schon über ein Jahrhundert zuvor im 1659 erstellten „IUVENTARIUM“ erfasst worden; anders als im „Verzeichniß“ wurden darin – zwecks möglichst detailgenauer Definition und Beschreibung des Bestandes – noch keine Titel verwendet.⁶³⁷ Ein Vergleich der unterschiedlichen Bezeichnungen eines Gemäldes von Champaigne vermag den im Zeitraum zwischen den beiden Dokumenten eingetretenen Wandel zu verdeutlichen:

Ein gar großes Stuckh von Öhlfarb auf Leinwat, warin der Cain den Abel erschlagen vnndt die Flucht genomben, darüber der Adam lamentiert, vnndt der Abel der Eua todter mitt dem Kopff in dem Schosz ligt („Iuventarium“, 1659)⁶³⁸
Adam und Eva beweinen den Tod ihres Sohnes Abel, der erblaßt auf seiner Mutter Schooß liegt; Um sie sind drey Kinder [...] („Verzeichniß“, 1783)⁶³⁹

635 BILDERGALLERIE MÜNCHEN 1787; die Sammlungsgeschichte und -präsentation erzählt u. a. GRANZOW 2006, S. 338–343. Titelbeispiele im Münchener Galeriewerk: „Der Selbstmord der Lukretia, die in Beyseyn vieler Freunde aushaucht. Brutus wirft einen entsetzlichen Blick gegen den Himmel“ (S. 3, Nr. 9); „Noe entrichtet sein Opfer nach dem Ausgange aus der Arche. Viele fangen wieder an, sich Hütten zu bauen. In ganzer Figur“ (S. 4, Nr. 10); „Kain erschlägt seinen Bruder Abel“ (S. 13, Nr. 78); „Der Fischzug Petri. Die Jünger bringen eine Menge nach der Natur gemalter Fische; in der Entfernung predigt Christus aus dem Schiffe dem außen gedrängt stehenden Volke. In Lebensgröße“ (S. 24, Nr. 127); „Alexander, der Grosse, überwindet den König Darius: man sieht eine unzählbar grosse Menge kleiner Figuren, und muß den seltnen Fleiß bewundern“ (S. 31, Nr. 151); „Der heil. Sebastian in der Marter“ (S. 30, Nr. 153).

636 MECHEL 1783, S. VII-XI, XIV-XIX, schildert im „Vorbericht“ die Entstehung der Sammlung unter Erzherzog Leopold Wilhelm und ihre „grosse öffentliche“ Neuaufstellung, die „lehrreich, und so viel wie möglich, sichtbare Geschichte der Kunst“ werden sollte.

637 BERGER 1883. Auch das im Auftrag des Erzherzogs in den 1660er-Jahren von seinem Hofmaler Teniers verfasste „Theatrum pictorium“ mit Kupferstichen von Werken aus der Sammlung des Habsburgers enthielt keine Titel, ebenso wenig wie die zwischen 1728 und 1733 im Auftrag Kaiser Karls VI. erstellten vier Bände eines „Theatrum artis pictoriae quo tabulae depictae quae in Caesarea Vindobonensi Pinacotheca servantur“ mit Kupferstichen nach 156 Gemälden der kaiserlichen Sammlung; in einem 1735 erschienenen, mit „Prodromus“ übertitelten Werk veröffentlichten Franz von Stampart und Anton von Prenner die vier Bände des „Theatrum“ sowie weitere „besonders werthvoll Stücke“ der habsburgischen Sammlung „von hohem und ungemeinen Verstande“ in kleinformatigen Stichen (ZIMMERMAN 1888, S. VIII f; siehe auch MATZNER 2016b, S. 111 f).

638 BERGER 1883, S. CXXII.

639 MECHEL 1783, S. 83 Nr. 1. Weitere Exempel für Titel im „Verzeichniß“, denen zum Teil durch Satzzeichen abgetrennte Ergänzungen hinzugefügt sind: „Eine Grablegung Christi“ (S. 3, Nr. 1; S. 5, Nr. 8); „Mars und Venus in einer Landschaft. Ein über ihnen schwebender Amor richtet auf sie seine Pfeile“ (S. 4, Nr. 6); „Samson und Dalila. Samson ist in dem Momente vorgestellt [...]“ (S. 103, Nr. 1); „Das Fest der Venus auf der Insel Cythere. Die Statue der Göttinn steht in einem Hain [...]“ (S. 127, Nr. 18). Das Bestreben nach möglichst genauer Erfassung der Kunstwerke führte auch zu zahl-

Auch in England entstanden Galeriewerke. Die bedeutendsten Stücke der von Sir Robert Walpole angelegten Sammlung in Houghton Hall wurden ab 1773 in einem der prachtvollsten Kunstbände des 18. Jahrhunderts abgebildet.⁶⁴⁰ Ein schon früher angelegtes Verzeichnis in englischer und französischer Sprache gab eine knappe Beschreibung der Bilder, die dem 1747 vom jüngsten Sohn des Sammlers, Horace Walpole, unter dem Titel „Aedes Walpolianae“⁶⁴¹ verfassten Inventar entstammte; die Darstellung benützte zur Benennung der Werke fast ausnahmslos Titel, denen – der beschreibenden Zielsetzung entsprechend und im Text erkennbar abgesetzt – umfassende Zusatzerklärungen zur historischen Vorlage sowie kunsthistorische Querbezüge, die Namen der Künstler und die Bilddimensionen angeschlossen waren.⁶⁴²

6.3. Ausstellungskataloge

Anders als Sammlungsverzeichnisse oder Verkaufs-Inventare waren Kennzeichen der Kunstaussstellung ihre temporäre Begrenzung, örtliche Beweglichkeit sowie die einmalige Auswahl für einen gegebenen Anlass.⁶⁴³ Der Ausstellungskatalog diente nicht vor-

reichen Explikativ-Titeln, wie etwa: „Der H. Sebastian an eine Säule eines zerfallenen Triumphbogens gebunden und mit vielen Pfeilen durchschossen. Zur Seite sieht man eine ferne Landschaft mit Figuren“ (S. 5, Nr. 7); „Hero beweinet den ertrunkenen Leander, der am Ufer des Meeres liegt. Neben ihr steht ihre Amme die sie tröstet“ (S. 95, Nr. 10).

⁶⁴⁰ MATZNER 2016e, S. 183f, 216f.

⁶⁴¹ WALPOLE 1747/52. Die bilderlose Zusammenfassung verstand sich laut „Introduction“ eher als Katalog denn als Beschreibung der Sammlung. Die Einleitung bot eine ausführliche, kritisch wertende Vorstellung der verschiedenen italienischen Schulen sowie der französischen und der flämischen Malerei, jeweils mit ihren wesentlichen Exponenten, und schloss mit dem persönlichen Urteil des Autors, dass „all the qualities of a perfect Painter, never met but in RAPHAEL, GUIDO, and ANNIBAL CARACCI“ (ib. S. VII-IX).

⁶⁴² Z.B. „The Battle of *Constantine* and *Maxentius*“ mit einer sich über drei Seiten erstreckenden Schlachtenschilderung in lateinischer Sprache des römischen Historikers Zosimus, oder „*Marcus Curtius leaping into the Gulph*“ mit einer vierseitigen Zitierung nach Livius (ib. S. 40–42, 80–84). Wenige weitere Beispiele genügen zur Veranschaulichung: „*Venus Bathing, and Cupids with a Carr, in a Landscape, by Andrea Sacchi; one Foot ten Inches and half high, by two Feet fix Inches wide*“; „The Nativity, by *Carlo Cignani*. The Thought of this Picture is borrow'd (as it has often been by other Painters) from the famous *Notte* of *Correggio* at *Modena*, where all the Light of the Picture flows from the Child“; „The Stoning of St. *Stephen*, a capital Picture of Le Soeur. It contains nineteen Figures, and is remarkable for expressing a most Masterly Variety of Grief. The Saint, by a considerable Anachronism, but a very common one among the *Roman* Catholics, is drest in the rich Habit of a modern Priest at high Mass“; „The Continenence of *Scipio*, by *Nicolo Poussin*; painted with all the Purity and Propriety of an ancient Bass-relief. The Story is told by *Livy*, Lib. XXVI. Cap. 50. „*Captiva* deinde a militibus adducitur ad eum adulta virgo, adeo eximia forma [...]“ (ib. S. 45f, 54, 89).

⁶⁴³ KOCH 1967, S. 5, der auch eine hilfreiche Einführung in die Frühformen der antiken Schaustellung sowie in das niederländische und italienische Ausstellungswesen vom 15.–17. Jahrhundert wie Verkaufs-, Atelier-, Festtags- oder Brauchtumsausstellungen bietet (S. 10–86). Unter Bedachtnahme auf das Kriterium der zeitlichen Begrenztheit von Ausstellungen trifft Florian GASSNER in der deutschen Wochenzeitung „Die Zeit“ (N^o 31 v. 27. Juli 2017, S. 10) getroffene Wertung des „Armentarium Heroicum (Ambraßische Heldenkammer)“ aus 1601 als „der erste Ausstellungskatalog

rangig einer eingehenden Beschreibung, sondern der raschen, auf das Wesentliche beschränkten Erfassung eines Kunstwerks, seines Inhaltes und des Autors sowie zur Erleichterung der diskursiven Verhandlung der Arbeiten durch eine kurze, namensgebende Betitelung.

Bei der Suche nach frühen europäischen Kunstausstellungen richtet sich der Blick zunächst auf Italien⁶⁴⁴, das nach Ansicht der Zeitgenossen die europäische Kunstszenen bis ins 17. Jahrhundert beherrschte. In Rom gab es schon ab den ersten Jahrzehnten des Säkulums kleinere Ausstellungen zur Verschönerung kirchlicher und weltlicher Feste (u. a. im Pantheon seitens der Congregazione dei Virtuosi)⁶⁴⁵, doch sind diesbezügliche Dokumente spärlich gesät.⁶⁴⁶ Erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts entwickelte sich in der Ewigen Stadt ein von Künstlerzusammenschlüssen getragenes, organisiertes Ausstellungswesen, und zu Ende des Jahrhunderts fanden im Jahreslauf bereits vier Ausstellungen statt.⁶⁴⁷ Besondere Beachtung fanden die künstlerischen Wettbewerbe der Accademia di San Luca, Vorgängerin und Vorbild der Pariser Académie royale,⁶⁴⁸ die damit verbundene Ausstellungstätigkeit erlangte aber nicht dieselbe Prominenz wie die späteren periodischen Veranstaltungen der Académie royale in Paris und der Royal Academy of Arts in London.⁶⁴⁹ Eine weitere Kunstschau boten die jährlichen Ausstel-

der Kunstgeschichte“ nicht zu – es handelt sich vielmehr um das mit Stichen und lateinischsprachigen Erklärungen versehene Sammlungsverzeichnis der Ambraser Fürstenporträts.

644 Einen guten Überblick über den Beginn des Ausstellungswesens in Florenz, Bologna und Rom bietet LEMAIRE 2004, S. 15–24.

645 Die Virtuosi waren eine 1543 vom Zisterziensermönch Desiderio d’Adiutorjo („Piombatore“, d. h. Siegelbewahrer, der päpstlichen Bullen, und Kanoniker der Kirche im Pantheon) gegründete und im Pantheon angesiedelte Künstler-Kongregation; sie veranstaltete bis 1750 periodisch Ausstellungen, übte aber bis zum ersten Viertel des 19. Jahrhunderts keine didaktischen Aktivitäten aus. Viele Mitglieder waren zugleich Angehörige der Congregazione dell’Accademia di San Luca, deren Sekretär Giuseppe Ghezzi auch ein Reggente der Virtuosi war (TIBERIA 2016, S. 13, 16, 24).

646 DE MARCHI 1987, S. VIII, XV.

647 Eine der römischen Ausstellungen fiel auf den Fronleichnamstag (HASKELL 1960, S. 107): Sie wurden zum Teil von adeligen Familien gesponsert, die wertvolle Bilder alter Meister aus ihrer Sammlung zur Schau stellten und damit sowohl die Religion wie sich selbst ehrten. Unter den bis zu 200 Exponaten machten zeitgenössische Arbeiten nur einen vergleichsweise geringen Anteil aus (ib. S. 114f, 118). Am selben Festtag fand in Paris die jährliche „exposition de la jeunesse“ statt.

648 PIETRANGELI 1974, S. 14f. Zwischen 1663 und 1700 fanden zum Fest des Hl. Lukas insgesamt über 20 Wettbewerbe in den Bereichen Zeichnung, Architektur und Skulptur statt: Im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts erfolgten die Kunstwettbewerbe aber nur noch unregelmäßig und wurden erst nach Stiftung der „Concorsi Clementini“ durch Papst Clemens XI. (1700–1721) wieder jährlich abgehalten; nach dem Tod des Pontifex kamen sie wegen finanzieller Schwierigkeiten der Accademia bis zur zweiten Hälfte des Jahrhunderts erneut nur mehr in unregelmäßigen Zeitabständen zustande (HAGER 1981, S. 5f; CIPRIANI 1988, Index, sowie S. 41; BROOK 2016, S. 32, 36, 40).

649 Arnaud widmete in seiner umfangreichen Geschichte der Accademia di San Luca einer Ausstellungsaktivität keine besondere Beachtung und erwähnte lediglich die von Carlo Maratta („principe“ von San Luca in den Jahren 1664/65, 1699 sowie 1706–1713) eingeführten „fêtes solennelles, au

lungen in San Lauro⁶⁵⁰, die Giuseppe Ghezzi (langjähriger Sekretär der Accademia di San Luca) zwischen 1682 und 1717 organisierte; seine handschriftlichen Notizen enthalten Titel für Ausstellungsobjekte, die allerdings durch De Marchis Edition dieser Aufzeichnungen kontaminiert sein könnten, weil die Autorin Interpunktion und Großschreibung den modernen italienischen Kriterien anpasste: Obwohl sie nach eigenem Bekunden Titel durch Großschreibung des Anfangsbuchstabens kenntlich machte, lassen Einträge wie „Madonna, di Rafaele“, „La Circe, di Guido“ oder „Christo alla colonna, del Guercino“ keinen Zweifel zu, dass für religiöse und mythologische Themen bereits vorhandene Titel verwendet wurden.⁶⁵¹

Haskell erkennt in den Pantheon-Ausstellungen „eine Funktion, die wenigstens einige der Attribute des Pariser Salons“ aufwies, ohne diese Ansicht allerdings mit näheren Argumenten zu untermauern; aber auch er räumt ein, dass gedruckte Kataloge erst „sehr viel später“ nach Beginn des 18. Jahrhunderts entstanden, und nennt dazu als konkretes Beispiel lediglich einen Katalog aus 1736 einer Ausstellung in S. Giovanni Decollato.⁶⁵² Keine der verfügbaren schriftlichen Aufzeichnungen birgt – abgesehen von der Schilderung einiger Feste der Accademia di San Luca – Hinweise auf eine Verfertigung oder Herausgabe von Katalogen. Das diesbezügliche Schweigen von Quellen wie Sekundärliteratur lässt darauf schließen, dass für die nur wenige Tage währenden Veranstaltungen keine mit dem Pariser Salon vergleichbaren Listen von Werkbezeichnungen angefertigt wurden. Ein weiterer Grund für das Ausbleiben von Verzeichnissen der Exponate mag darin liegen, dass – anders als in Paris mit einem kontinuierlich regierenden, an Kunst, Propaganda und Selbstinszenierung interessiertem Königshaus – die Amtsdauer der wechselnden Päpste mit unterschiedlich stark ausgeprägtem Kunstinteresse eine vergleichbare Redaktionsanstrengung nicht begünstigte. Allerdings erhebt sich damit die Frage, ob und gegebenenfalls in welcher Weise der Autor – und auch der Name des Werks? – dem Betrachter zur Kenntnis gebracht wurden – durch eine Signatur, ein beigefügtes „cartellino“ oder durch einen Hinweis am Bildrahmen? Die Erwähnung von

Capitole, à l’occasion des concours annuels“ (ARNAUD 1886, S. 66). Auch LUKEHART 2009 präsentiert keine weiteren Erkenntnisse zu diesem Thema.

650 HASKELL 1960, S. 116f.

651 DE MARCHI, S. 15; weitere Beispiele S. 42–45, 53 usw. Nicht nur Gemälde bereits verstorbener Künstler trugen Titel; auch die Bilder der von Ghezzi als „avventizij“ angeführten lebenden Maler waren bisweilen damit ausgestattet, z.B. „Una Tentatione di S. Antonio, del S.^r Giovanni Odazij“ oder „Un S. Giovanni al deserto, quadro grande, di Giovanni Battista Brughi“ (ib. S. 248, 314).

652 HASKELL 1960, S. 116, 119.

„cartelle“ unter den Porträts verstorbener Mitglieder der Accademia di San Luca (s. FN 439) sowie der Hinweis auf die Kennzeichnung preisgekrönter Wettbewerbs-Arbeiten in Ghezzi's gedruckten Festschriften bieten mögliche Ansatzpunkte für eine interessante, das Thema dieser Untersuchung aber bei weitem übersteigende Forschungsaufgabe.

Die Bedeutung eines Beständigkeit garantierenden Mäzens oder einer institutionellen Basis für die Etablierung regelmäßiger Ausstellungen und die Herausgabe damit verbundener Kataloge beleuchten die Veranstaltungen zum Fest des Hl. Lukas der Accademia del Disegno in Florenz, die zwischen 1706 und 1767 stattfanden.⁶⁵³ Ihre Kataloge enthielten – wie etwa ein Exemplar aus 1729 belegt – keine Titel, sondern kurze Beschreibungen, die im Fließtext und ohne abgrenzende Interpunktion mit dem Namen des Leihgebers verknüpft wurden.⁶⁵⁴ Deshalb kann Hénins Feststellung, die Ausstellungen wären von einem dem Pariser Salon vergleichbaren Katalog begleitet worden⁶⁵⁵, nicht vorbehaltlos zugestimmt werden: Die Pariser livrets waren bereits ab 1699 in Layout und Übersichtlichkeit (z. B. Zusammenfassung der Werke nach Künstlern und Gliederung nach Anordnung der Exponate) ansprechender, fast möchte man sagen moderner, gestaltet; sie wurden zum Vorbild für die neuzeitliche Kataloggestaltung.

Bei all den oben genannten Veranstaltungen handelte es sich um Gelegenheitsausstellungen von kurzer, nur wenige Tage umfassender Dauer, die in unregelmäßigen Zeitabständen stattfanden und keine nachhaltige Bedeutung erlangten. Sie dienten zur Kultausstattung religiöser und säkularer Festlichkeiten und waren hauptsächlich auf die Schausstellung alter Werke aus Privatbesitz fokussiert, während Gegenwartskunst einen vergleichsweise geringen Raum einnahm.⁶⁵⁶ Ihre Institutionalisierung im 18. Jahrhundert sowie damit einhergehend das Auftreten von Publikum und öffentlicher Kritik als

⁶⁵³ HASKELL 2000, S. 12–14, erwähnt die Veröffentlichung eines Ausstellungskatalogs und -führers anlässlich einer mehrtägigen, 1706 unter der Schirmherrschaft des Großherzogs organisierten Ausstellung in Florenz, die neben zahlreichen schon verstorbenen, bedeutenden Künstlern auch Arbeiten lebender Zeitgenossen vorstellte; wenige weitere Ausstellungen mit Katalogen folgten in unregelmäßigen Zeitabständen.

⁶⁵⁴ Im Florentiner Katalog aus 1729 z. B. „Cristo Flagellato d'Alberto Duro dell'Illustrissima Sig. March. Maria Gostanza della Stufa Peroni“; „Giove con Io mutata in Vacca di Livio Meus dell' Illustriss. Sig. Bartolommeo Ugolini“; „Un Disegno d'un'Abramo, che sacrifica Isacco di Mecarino dell' Illustriss. Sig. Cav. Francesco Maria Gabburri“; „Un Modello d'un Bacco del Sig. Giovacchino Fortini dell' Illustriss. Sig. Cav. Filippo Guadagni“ (FORTINI 1729, S. 19–21). Beispiele aus dem Florentiner Katalog des Jahres 1706 siehe HÉNIN 2012b, S. 102, 105.

⁶⁵⁵ HÉNIN 2012b, S. 101.

⁶⁵⁶ KOCH 1967, S. 105–123.

Ansporn für die Künstler und Qualitätsvergleich zwischen ihnen waren die folgenreichste Neuerung für den Kunstbetrieb seit der Renaissance.⁶⁵⁷

Bei der Suche nach Salon-ähnlichen, regelmäßig wiederkehrenden und von Katalogen begleiteten Veranstaltungen fallen in erster Linie vergleichbare Aktivitäten in England ins Auge, wo die Royal Academy of Arts in London ab 1769 jährlich eine öffentliche, mit dem Verkauf von Katalogen finanzierte Ausstellung veranstaltete, an der sich auch Personen beteiligen konnten, die nicht Akademie-Mitglied waren.⁶⁵⁸ Wie im Salon machten Landschaften, Porträts und Genrestücke den Großteil der gezeigten Bilder aus; ihre Bezeichnung entsprach der im Salon üblichen Benennungsweise.⁶⁵⁹ Auch Historien Gemälde führten kurze Titel (selten etwas längere Explikativ-Titel), gelegentlich mit beigefügten Ergänzungen.⁶⁶⁰ Einige Aussteller nutzten die Möglichkeit, dem Titel nach Absatz und in Kleindruck einen längeren Inhaltskommentar anzufügen – allerdings be-

⁶⁵⁷ BÄTSCHMANN 2012, S. 9f.

⁶⁵⁸ Zur Gründung der Academy und der Entstehung ihrer Ausstellungspraxis siehe z. B. HODGSON 1905, S. 9f (mit einem Verzeichnis der Mitglieder und ihren anlässlich der Aufnahme übergebenen „Diploma Works“, ib. S. 353–363), PEVSNER 1940, S. 196–199, sowie HUTCHINSON 1968, S. 34–81. Ein Stich von Pietro MARTINI zeigt die von einem „Hanger“, später einem Hanging Committee besorgte dichte Platzierung der Exponate, wie sie zur selben Zeit auch typisch für den Pariser Salon war (<https://art.famsf.org/pietro-antonio-martini/exhibition-royal-academy-1978133>; 13.05.2017). Leider sind die Kataloge der Londoner Sommerausstellungen – anders als die in vorbildlicher Weise der Wissenschaft digital zugänglich gemachten livrets des Pariser Salons – bisher nicht veröffentlicht (http://www.racollection.org.uk/ixbin/indexplus?_IXACTION_=file&_IXFILE_=templates/pages/exhibition_list.html (25.5.2017)). Hingegen existiert eine vom britischen Kunsthistoriker und -händler Algernon Graves in 8 Bänden publizierte, alphabetisch geordnete Liste der Teilnehmer an den Ausstellungen zwischen 1769 und 1904 (GRAVES 1905/1970); die Durchsicht der an die 1600 Seiten umfassenden Kompilation lässt erkennen, dass bereits ab dem ersten Ausstellungsjahr Titel, und keine beschreibenden Inhaltsangaben, verwendet wurden.

Erst 1895 – an die 250 Jahre nach der Pariser Gründung – kam es, sieht man von den in längeren Intervallen seit 1851 organisierten und jeweils auch eine große Kunstschau einbegreifenden Weltausstellungen ab – mit der Biennale in Venedig zur Stiftung einer weiteren Veranstaltung ähnlicher Art (ALTSHULER 2008, S. 12f).

⁶⁵⁹ Alle Beispiele in GRAVES 1905/1970 zitiert mit Angabe von Künstler und Ausstellungsjahr(en): „Tygers reposing“ (Catton 1769); „Portrait of a gentleman; half length“ (Chamberlin 1769); „The triumph of mercenary love“ (Blackburn 1772); „A large landscape“ (Gainsborough 1769); weitere Beispiele siehe Barbier 1792; Bromley 1786; Th. Forrest 1771; Fuseli ([sic!]) 1780–1825 mit zahlreichen Erklärungstiteln; G. Hamilton 1770–1776; W. Hamilton 1774; H. Howard 1794–1846; Jefferys 1775; S. Jennings 1792–1834; A. Kauffman ([sic!]) 1769–1796; T. W. Martin 1775, 1778–1812; C. M. Metz 1782–1794; A. Runciman 1774–1782; H. Singleton 1785ff; Benjamin West 1770–1818; usw.

⁶⁶⁰ Z. B. „The departure of Regulus from Rome“ (Benjamin West 1769); „The Annunciation“ (Cipriani 1769); „The feast of the Centaurs“ (Grimm 1769); „Venus showing Aeneas and Achates the way to Carthage“ (A. Kauffman 1769); „Cyrus consoling Panthea, who is lamenting the unfortunate death of her husband Atrides“ (Foldstone 1773); „Cleopatra weeping over the Ashes of Mark Anthony“ (Allan 1771); „Cephalus and Procris“; „The angel appearing to Hagar and Ishmael“ (E. Edwards 1771).

trächtlich später als im Pariser Salon, wo diese Neuerung bereits 1767 eingeführt worden war.⁶⁶¹

Auch in Frankreich gab es neben der Académie royale de peinture et de sculpture noch andere, zum Teil informelle Ausstellungen.⁶⁶² Die bekannteste war die „exposition de la jeunesse“ in Paris, die jährlich zu Fronleichnam auf der place Dauphine in jahrmak-ähnlicher Atmosphäre, ohne gesamtordnende Organisation und deshalb auch ohne Kataloge, unter freiem Himmel stattfand;⁶⁶³ aufgrund ihrer Beliebtheit und des großen Publikumsandrangs nahmen selbst Akademiemitglieder gerne diese Möglichkeit zur Schau- stellung ihrer Werke wahr, bis die Compagnie ihnen 1737 – nach und angesichts der Wiederaufnahme der eigenen Ausstellungstätigkeit – die Teilnahme an dieser Konkur- renzveranstaltung untersagte.⁶⁶⁴ Andere – von Katalogen begleitete – Ausstellungen fanden in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch in mehreren Städten des Hexa- gon statt, wie etwa in Toulouse⁶⁶⁵, Bordeaux oder Lille.⁶⁶⁶

Die größte Aufmerksamkeit der Kunstszene richtete sich allerdings auf die Hauptstadt. Dort bemühte sich im 18. Jahrhundert die in der Communauté de Saint-Luc zusamen- geschlossene Malergilde um die Gleichstellung mit der Académie royale durch ranger- höhende Anerkennung als „Académie“ de Saint-Luc und Eintragung dieses Titels in den „Almanach royal“, einer Art offizieller Amtskalender des Königsreichs.⁶⁶⁷ Mit dieser

661 Z. B. Kirk 1785–1795; Keman 1794–1804; H. Howard 1816; W. Fisk 1836–1845; Sir G. Harvey 1843–1847; Simson 1834–1845; Edward M. Ward 1839–1878. Im Vorwort erklärte Graves „all the titles have been copied word for word“, erwähnt aber auch nicht näher umschriebene Kürzungen bei Titeln aus der Zeit nach 1800; außerdem habe er „added the note to the title of the picture“, wobei der Begriff „note“ undefiniert bleibt (möglicherweise Walpoles Anmerkungen in den „Aedes Walpo- lianae“ zu Bildern aus der Sammlung seines Vaters). Ohne Einsicht in die Originalkataloge verbleibt sohin eine Restunsicherheit, ob diese Form der hinzufügenden Inhaltserklärung für Historien eventu- ell schon vor den oben angeführten Beispielen verwendet wurde (GRAVES 1905/1970, S. VIII).

662 Siehe dazu z. B. WRIGLEY 1995, S. 33–38.

663 Einzelheiten zu dieser Ausstellung siehe KOCH 1967, S. 169–171, CROW 1985, S. 82–88, und WRIGLEY 1995, S. 29–32.

664 SFEIR-SEMLER 1992, S. 33; LEMAIRE 2004, S. 36f.

665 Die toulousanischen Kataloge von 1751 bis 1791 veröffentlichte MESURET 1972. Hinsichtlich der Ausstellungstätigkeit in Bordeaux siehe HÉNIN 2012b, S. 120 FN 16.

666 Vgl. die seit 1861 wöchentlich als Beiblatt zur „Gazette des Beaux-Arts“ erscheinende „La Chroni- que des arts et de la curiosité N° 31 – 1884 v. 4. Oktober, S. 434“.

667 FURCY-RAYNAUD 1904/05, Bd. 19, S. 283–286, 290–293, 307, 342–345, 364f. In der langjähri- gen Auseinandersetzung wurden unterschiedlichste Argumente ausgetauscht, bis hin zum Recht auf das nobilitierende Tragen des Degens oder zur Unterscheidung in offiziellen Dokumenten zwischen „nobles hommes“ für die Akademiker und „honoraables hommes“ für Gildenmitglieder (ib. S. 210). Die langwierige Auseinandersetzung endete 1775 mit der Niederlage der Gildenvereinigung und ih- rer 1776 erfolgten Auflösung (VAN DE SANDT 1984, S. 79; SFEIR-SEMLER 1992, S. 33). Dass die Communauté in ihren Reihen durchaus bedeutende Künstler zählte, zeigen sowohl die spätere

Zielsetzung veranstaltete die Gilde mehrere, im Anspruch dem Salon vergleichbare Ausstellungen (1751, 1752, 1753, 1766, 1762, 1764, 1774).⁶⁶⁸ Nach dem Vorbild der Académie brachte die Zunftvereinigung auch Kataloge ihrer Ausstellungen heraus. Wie die Salon-livrets nannten sie sich „Explication“ (Abb. 35).⁶⁶⁹

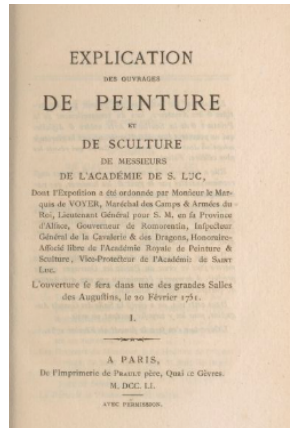


Abbildung 35: Livret 1751 der Académie de S. Luc, Paris, BnF, 8-V-21141

In den Jahren von 1751 bis 1762 zogen die Gilden-livrets zur Bezeichnung der durchnummerierten Ausstellungsobjekte vornehmlich die Variante einer mit „tableau représentant“ eingeleiteten narrativen Beschreibung heran; erst ab 1764 kamen Titel zum Einsatz⁶⁷⁰, doch verschwand die Wendung mit „représentant“ nur zögerlich. Im Gegen-

Aufnahme einiger Mitglieder in die Königliche Akademie (Brenet, Duplessis, Huet, Hutin oder Vigée-LeBrun) sowie die Tatsache, dass nicht alle Maler es für ihr Fortkommen als notwendig oder sinnvoll erachteten, sich um die Aufnahme in die Königliche Stiftung zu bewerben (wie etwa Liotard); so auch MICHEL 2012, S. 147.

668 Damit sollte auch der Konkurrenz durch die Mitglieder der Académie royale begegnet werden, die durch die Salon-Ausstellungen die Möglichkeit hatten, in Eigenverantwortung hergestellte und nicht beauftragte Arbeiten zum Verkauf anzubieten (MICHEL 2012, S. 112). Die mit der Vorbereitung von Ausstellungen verbundenen finanziellen und organisatorischen Herausforderungen waren allerdings erheblich belastender als für die unter dem Schutz des Königs stehende Compagnie, wobei sich die Suche nach wechselnden, geeigneten Ausstellungsräumlichkeiten als eine der größten Schwierigkeiten erwies. Außerdem fanden die Ausstellungen im Gegensatz zur Königlichen Stiftung nicht immer zu einem traditionell wiederkehrenden Termin statt; im Interesse der Publikumswirksamkeit bemühte sich die Communauté, ihre Veranstaltungen möglichst zwischen den alle zwei Jahre ausgerichteten Salons anzusetzen (GUIFFREY 1872, Vorwort).

669 Bibliothèque nationale de France (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10542914k.r=explication%20des%20ouvrages%201751?rk=42918;4>).

670 Die bei den nachstehenden Beispielen in Klammern angegebenen Hinweise beziehen sich auf Ausstellungsjahr und Katalognummer, z. B. „Saint Pierre pénitent, Tableau de 2 pieds [...]“ (1764, Nr. 1); „Venus sur un nuage, qui présente à Énée les armes forgées par Vulcain pour combattre Achille au siège de Troye“ (1764, Nr. 2); „L’Enlèvement de Proserpine“ (1764, Nr. 10); „L’École de Zeuxis. Ce Vieillard est supposé au milieu de ses Élèves & faisant une étude de Guerrier pour un de ses Tableaux. C’est pourquoi le modèle tient une épée. Zeuxis dessine sur une peau, le papier n’étant pas

satz dazu hatte die Académie royale bereits früher – beginnend ab 1755, und seit 1757 fast ausschließlich – nur mehr Titel verwendet. Die *Maîtrise* folgte nicht nur im äußeren Erscheinungsbild des livret dem Vorbild der Académie royale; auch inhaltlich waren aemulatorische Parallelen zum Salon bemerkbar.⁶⁷¹

6.4. Zur Sprache und Übersetzung von Titeln

Wie die Ankündigung einer niederländischen Gemälde-Auktion in französischen Medien (siehe S. 132), aber auch vorzitierte, in zwei Sprachen veröffentlichte Bestands-Inventare sowie Verkaufs-Kataloge in verschiedenen Städten Europas erkennen lassen, wurden Titel sowohl in der Sprache des Kunstschaffenden wie auch in anderslautenden Übersetzungen zitiert. In Frankreich etwa enthielt das Inventar von Kardinal Richelieu aus 1643 viele französischsprachige Titel für sowohl italienische wie flämische Arbeiten; Mazarins Bestandsaufnahme aus 1662 verzeichnete hingegen hauptsächlich italienische Betitelungen. Die Inventarlisten der Kunstwerke im Besitz von La Vrillière aus 1681 sowie des berühmten Pariser Sammlers Jabach aus 1695 bedienten sich dagegen ausschließlich der Muttersprache ihrer Eigentümer. Auch im Bestandsverzeichnis des Duc d'Orléans aus 1727, das neben Italienern und Franzosen auch zahlreiche deutsche und flämische Maler aufweist, wurden die Arbeiten nur auf französisch aufgelistet,

encore en usage. L'an du monde 3564" (1774, Nr. 55). In der Ausstellung des Jahres 1764 fanden sich unter 143 Arbeiten aus allen Gattungen immer noch 26 „Deskriptiv-Titel“ (etwa 18%); 10 Jahre später – 1774 – war ihre Zahl unter 258 Exponaten auf nur mehr 6 gefallen (1774, Nr. 3, 28f, 193, 257f).

⁶⁷¹ beispielsweise in der **Anonymisierung** von **Porträts** (1751, Nr. 4–6; 1752, Nr. 3f, 106f, 111, 124–126, 132, 139, 151, 162f, 170, 174, 176, 195, 197, 216, 218, 220, 234–236, 241f, 255, 260, 262; 1753, Nr. 5f, 79, 90, 96, 103, 118, 125, 127, 141, 152–154, 186, 192–199, 201, 206, 209f; 1756, Nr. 24, 27, 43, 80f, 97; 1762, Nr. 1, 3, 22, 58, 68, 78, 94, 107, 112; 1764, Nr. 77, 84, 89, 103, 133; 1774, Nr. 101, 112, 159f, 164, 171, 174, 220–224, 231) oder **Eigentümern** von Werken (1752, Nr. 9; 1756, Nr. 12–15; 1762, Nr. 109, 111; 1774, Nr. 22, 38, 63, 111, 150, 193–195, 219, 252) durch xxx oder eine mit ... markierte Leerstelle. Hinweise auf die **Maltechnik** wurden mit Absatz, aber in gleichen Lettern angefügt (1774, Nr. 43, 47–49, 69, 85, 130); auch die **Bildträger** fanden Erwähnung. Wie in den Salon-Führern wurden **literarische Vorlagen** für Gemälde zitiert (1762, Nr. 24, 36f, 39, 118; 1764, Nr. 14, 16). Noch im **Eigenbesitz** des Künstlers befindliche, verkäufliche Arbeiten (1752, 11f, 249; 1764, Nr. 52–55, 64–68; 1774, Nr. 82, 84, 254) fanden ebenso Erwähnung wie etwa die Ankündigung der beabsichtigten Subskriptions-Auflage von nach der Natur gemalten Veduten als Stichreproduktion (1774, Nr. 90). Ab der ersten Ausstellung wurden – wie in den Salon-Katalogen – auch **Rezeptionswerke** gekennzeichnet, besonders häufig im letzten Ausstellungsjahr 1774, ganz als wollte die Gildengemeinschaft durch die Vielzahl dieser Nennungen ihre eigene Attraktivität für neue Mitglieder unter Beweis stellen (1751, Nr. 90; 1762, Nr. 150; 1764, Nr. 71, 74, 80, 129f; 1774, Nr. 62, 64, 67, 131, 135, 139, 153, 155f, 163, 169, 176, 237); in einigen Fällen wurden sogar die für den Kandidatenstatus (*agrément*) vorgelegten Stücke angezeigt (1774, Nr. 188, 200, 212, 255). Die Saint-Luc-livrets verzichteten auch nicht auf Beispiele für die Bedeutung des in Historien gewählten „moment frappant“ (1752, Nr. 5; 1762, Nr. 37; 1764, Nr. 114).

ebenso wie etwa in der umfangreichen Sammlung des Marquis de Marigny. Die Aufzählung ließe sich fortsetzen; hier sei nur noch auf die französischsprachigen Verkaufslisten der Sammlung von Jullienne aus 1767, des Comte de Caylus aus 1773, sowie von Mariette aus 1775 verwiesen, die zahlreiche, von verkaufsrelevanten Zusatzinformationen wie Provenienz, Qualität der Ausführung, allenfalls Informationen zu Künstler, Maltechnik usw. begleitete kurze Titel wie auch Erklärungs-Titel anführten. Im südeuropäischen Raum bediente sich Pozzos 610 Bilder umfassendes Sammlungsverzeichnis aus 1634 ausschließlich der italienischen Sprache, während die Inventare von Martín de Saavedra Guzmán y Galindo aus 1630 und des Conde-Duque de Olivares 1682 sowohl dieses Idiom wie auch Spanisch heranzogen. Der Kunstschatz der römischen Familie Doria-Pamphilj wurde in verschiedenen Aufstellungen (u. a. 1648, 1709, 1725, 1730) stets auf italienisch konzipiert. Die Gemäldeverzeichnisse von Rijcken (1643), Floris Soop (1657), Cornelis de Vries (1682), Pieter Six (1703), und anderen bedeutenden holländischen Kunstsammlern waren durchwegs in niederländischer Sprache verfasst.⁶⁷²

Maßgeblich für die Erfassung der Bilder war zwar vornehmlich die Sprache des Eigentümers. Ausnahmen von dieser Übung und Übertragungen von Titeln in andere Sprachen trugen aber dazu bei, dass sie – zusätzlich zu ihrer zeitabhängigen Ortsveränderlichkeit – textlichen Variationen unterworfen blieben.⁶⁷³ Die geringe Zahl der für Vergleichszwecke herangezogenen Inventar- und Katalogfassungen erlaubt zwar keine weitergehenden Schlussfolgerungen zur Entwicklung der Betitelung: Im Wesentlichen folgte sie jedoch der auch in anderen Quellen im Zeitverlauf erkennbaren Tendenz, nach einem anfänglichen Bestreben zur möglichst genauen Erfassung des Bildinhalts durch eine extensive, beschreibende Textierung allmählich kürzere Sprachversionen heranzuziehen, die den heute gebräuchlichen modernen Titeln entsprechen.

⁶⁷² Alle genannten Kataloge und Verzeichnisse s. Getty Provenance Index® Databases.

⁶⁷³ VOGT 2006, S. 25, zitiert BRYSONs Begriff der „textual control of the image“ für die Ersetzung eines Titels durch eine bessere oder zutreffendere Version, was seine Bedeutung für die diskursive Verhandlung eines Kunstwerkes unterstreiche.

7. Wie kam der Titel zu den Bildern?

Die umfangreiche wissenschaftliche Literatur zu Salon und Salonkritik beschäftigt sich nur selten und am Rande der Bearbeitung anderer Themen mit der Titelgebung für Werke der bildenden Kunst. Das livret erhielt in diesem Kontext nur geringe Beachtung. Die nun vorliegende Studie ist damit die erste Untersuchung, die das reichhaltige Material der Salon-Kataloge auf ihren Beitrag zu Entstehung, Verwendung und sprachlichen Entwicklung von Titeln im Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts untersucht. Welche Schlussfolgerungen lassen sich aus den Ergebnissen dieser Analyse ziehen?

Die aus dem Rundblick in kunsthistorischen Katalogen und Verzeichnissen gewonnenen Erkenntnisse dokumentieren, dass Titel als Ausnahmeerscheinung sowohl in Frankreich wie auch im europäischen Ausland bereits zum Ende des 16. Jahrhunderts sporadisch in Erscheinung traten. Spätestens ab dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts waren sie in Europa – in Italien, Frankreich, England, Belgien, Holland, Österreich – bereits eine übliche Form der Benennung von Kunstwerken. Besonders häufig kamen sie in Verkaufskatalogen zum Einsatz, wogegen Todfallsaufnahmen, Hinterlassenschaften und vergleichbare Aufstellungen mindestens bis zum Ende des nächsten Jahrhunderts nur Werkbeschreibungen mit Zusatzinformationen zu den erfassten Arbeiten wie Künstler, Maßangaben, Schätzpreise u. dgl. enthielten, von geringfügigen Ausnahmen abgesehen aber keine Titel trugen. Sammlungsverzeichnisse (wie etwa in Frankreich die von LeBrun und Bailly erarbeiteten Kataloge der Kunstschatze Ludwig XIV.) gebrauchten bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts zumeist Werkbeschreibungen. Doch tauchten schon ab den letzten Dezennien des 17. Jahrhunderts in einigen Inventaren auch Titel auf, wie in der prachtvollen Vorstellung der Sammlungen Ludwigs XIV. („Tableaux du Cabinet du Roy“) oder in den Aufzeichnungen der Kollektionen von Jabach und Mariette; frühe vergleichbare Beispiele im Ausland finden sich in Italien (Silos' Beschreibung der römischen Sehenswürdigkeiten) und England (Description of the Earl of Pembroke's Pictures), wie z. B.

Venus se contemplatur in speculo, quod sustinet Cupido (Silos 1673; Pinacotheca sive Romana Pictura et sculptura)

Jesus-Christ à table avec deux de ses disciples dans le chasteau d'Emaüs (Félibien 1677/1727; Tableaux du Cabinet du Roy)

Notre Seigneur mangeant chez les Pharisiens où la Magdelaine luy lave les pieds (Grouchy 1894; Èverhard Jabach, collectionneur parisien 1695)

Carpioni. Midas's Judgment, and the Fleaing of *Martias* (Gambarini 1731; Description of the Earl of Pembroke's Pictures)

Von den heute üblichen Kurztiteln unterschieden sie sich vor allem durch schwerfällige Formulierungen, einen – angesichts der dem damaligen Publikum bekannten topischen Bildinhalte entbehrlichen – Detailreichtum sowie durch die – wenn auch durch Satzzeichen segmentierte – Verbindung mit nicht zum Titel gehörigen Elementen wie Autor, Bildmaße und andere ergänzende Anmerkungen zum Werk.

Die unterschiedliche Abfassung der Verzeichnisse mit oder ohne Betitelung mag mit der Zweckbestimmung der Sammlungsregister zusammenhängen. Im Gegensatz zu internen, für den privaten Bereich erstellten Bestandsaufnahmen scheinen zur Publikation bestimmte Inventare eher mit Titeln ausgestattet worden zu sein: Sie sollten ein qualifiziertes Publikum erreichen, wofür kurze Bildnamen besser als umfangreiche Werkbeschreibungen geeignet erschienen. Angesichts der varianten Inventarerstellungsformen zwischen dem Ende des 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts reicht dieser Befund allerdings nicht für den Versuch einer klaren Abgrenzung; möglicherweise muss daher das wesentliche Unterscheidungsmerkmal nicht so sehr im Adressaten der Verzeichnisse gesucht werden, sondern vielmehr im Zeitpunkt ihrer Erstellung: Denn ab der Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden (insbesondere im deutschsprachigen Raum) zahlreiche, opulent bebilderte Galeriewerke mit den Sammlungen adeliger Herrscherhäuser, die – einem ab dieser Zeit in Europa allgemein feststellbaren Trend folgend – fast ausnahmslos Titel verwendeten.

Die Quellenlage für Kunstausstellungen ist dünner, weil es vor dem Pariser Salon keine regelmäßig in relativ kurzen Zeitabständen und über längere Zeiträume periodisch stattfindende Schaustellungen zeitgenössischer Werke gab. Die aus Florenz und Rom bekannten, eher sporadisch zustande gekommenen Aktivitäten boten keine Leistungsschau kontemporanen künstlerischen Schaffens, sondern dienten zur Ausschmückung kirchlicher oder weltlicher Feste mit Leihgaben alter Meister aus Sammlungen begüterter Adelsfamilien. Diese Gelegenheitsausstellungen wiesen einen niedrigen Grad von Kontinuität und regelmäßiger Wiederkehr auf, weil ein an der Ausrichtung der Veranstaltungen langfristig interessiertes, institutionelles Mäzenatentum fehlte; daher kam es auch nicht zu einer kontinuierlichen Erstellung von Katalogen mit der Verwendung von Titeln. Im Pariser Salon hingegen waren Titel bereits zu Ende des 17. Jahrhunderts in Gebrauch, wie die livrets aus 1699 und 1704 erweisen: Ihr Einsatz wurde durch den Umstand begünstigt, dass sich – wie in den Verkaufskatalogen und Sammlungsinventa-

ren – auch im Ausstellungswesen die Werke zunächst auf die Verbildlichung topischer, von alters her überlieferter und allgemein bekannter Bildstoffe aus Religion, Geschichte und Mythologie beschränkten – sie konnten kurz und prägnant mit wenigen Worten definiert und betitelt werden, wie

Le Centaure Nesse & Dejanire
Le reniement de S. Pierre (L 1699, S. 8, 10)

Unter dem Druck eines sich wandelnden Publikumsgeschmacks begannen jedoch die Kunstschaffenden in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, anstelle dieser stereotyp verwendeten Motive vermehrt seltenere, ausgefallene Erzählstoffe zum Bildgegenstand zu machen. Mit dieser Ausweitung des Motivenrepertoires kam der Titel vorübergehend in die Krise, weil er nicht mehr als taugliches Mittel zur Erklärung der neuartigen Bildnarrative erschien: Die Formulierungen der Werkbezeichnung wurden deshalb vielfältiger und ausführlicher – sie sollten den Inhalt des Kunstwerks möglichst genau erfassen und dem Betrachter durch eine eingehende Beschreibung verständlich machen. Diese Entwicklung kam dem Informationsbedürfnis eines zahlenmäßig anwachsenden, historisch und kulturell aber weniger gebildeten Publikums entgegen, das sich vermehrt für Kunst, Ausstellungsbesuche und Kunsterwerb zu begeistern begann, oft jedoch nicht mehr über das nötige Sachverständnis verfügte.

Dass zur Jahrhundertmitte dennoch eine Rückkehr zur Betitelung einsetzte, war dem Zusammenwirken mehrerer Faktoren zu verdanken. Ihr Auftreten wurde durch das Vorbild der Stiche vorbereitet, deren an Druckerzeugnisse gemahnende Legenden sich als Wegbereiter der Titulierung erwiesen; Gravüren wurden ab dem 2. Viertel des 18. Jahrhunderts mit einem in Kursiv oder durch Anführungszeichen erkennbaren Titel zitiert und bald darauf auch mit dem Begriff „titre“ apostrophiert: Entsprechend diesem Vorbild wurden im livret auch Gemälde und Skulpturen ab dem Ende der 1750er-Jahre mit Titeln ausgestattet. Die Wiederkehr des Titels entsprach darüber hinaus den Ansprüchen von Kunstmarkt und -handel sowie der beginnenden Salonkritik: Verdichtete, leicht lesbare Formulierungen stellten sich für die intermediale Identifikation der Ausstellungsstücke, ihre Interaktion mit dem wachsenden Kunstmarkt sowie für den kunsttheoretischen Diskurs über Maler und Werk als hilfreicher heraus denn eingehendere Informationen zum Bildinhalt. Die Entwicklung hin zu leicht und rasch erfassbaren Kurztiteln bezeugt ihre wirkmächtige Bedeutung und die Erkenntnis der Künstler und Redak-

teure ihres praktischen Werts für Kunstschaffende wie Publikum. Nicht zuletzt verdient auch der Anteil der Pariser Académie an der Titel-Entstehung und -Gestaltung Hervorhebung: Die Wiederkehr des Titels war eng mit der Tätigkeit einiger ihrer Mitglieder verbunden – den Redakteuren, Sekretären und Erstellern von Sammlungsinventaren. Als Akademiker und königliche Hofmaler waren sie federführende Autoritäten im Kunstbetrieb: Ihre Verfassertätigkeit setzte Maßstäbe für den Sprachgebrauch im öffentlichen Kulturleben – Medien, Salon-Kataloge und Verzeichnisse von Kunstschatzen – und führte zur graduellen, sich in diesen verschiedenen Bereichen parallel entwickelnden Evolution des modernen Kurztitels.

Der Werdegang des Titels im Salon-Führer war von zwei wesentlichen Daten gekennzeichnet – dem Übergang zur „explication“ der Ausstellungsstücke ab dem Jahr 1737 mit der sich daraus ergebenden konsequenten Hinwendung zu Bildbeschreibungen, und der 20 Jahre später erfolgten Entscheidung für die Rückkehr zur Betitelung im Jahr 1757. Während die ersten livrets aus 1699 und 1704 fast ausschließlich als Titel zu wertende Sprachformeln verwendeten, führte die anschließende Umstellung ab 1737 von der listenmäßigen Anführung der Exponate hin zu ihrer kommentierenden Erläuterung. Die Redakteure des Ausstellungskatalogs verzichteten auf Titel und lieferten stattdessen Inhaltsangaben, in denen die Gemälde mit der Einleitung „tableau représentant“ beschrieben wurden – der *Deskriptiv-* oder *Narrativ-„Titel“* hielt seinen Einzug in die livrets. Allmählich entstanden extensivere Formulierungen, die sich bemühten, den Bildinhalt möglichst in einem einzigen, längeren Satz – dem Erklärungs-Titel – zu erläutern. Da sich diese Methode als sprachlich umständlich und wenig zufriedenstellend erwies, wurden anfänglich zusätzliche Deutungselemente unterschiedslos im Fließtext beigelegt. Damit wurden aber livret und Werkbezeichnungen zusehends unübersichtlich und für den Salonbesucher, der beim Ausstellungsrundgang vor allem an einer raschen- und erfassbaren Inhaltsidentifikation interessiert war, unhandlicher und schlecht verwendbar. Der Verkauf des livret war aber eine wesentliche Einkommensquelle der Académie royale, und daher nimmt es nicht Wunder, dass sie nach Möglichkeiten suchte um diesem Umstand Abhilfe zu verschaffen. Also feierte der Titel zu Ende der 1750er-Jahre seine Rückkehr in den Salon.

Die Herausbildung der endgültigen Titelform verlief nicht linear; sie war das Ergebnis pragmatischer Erprobungs- und Formulierungsversuche, für die das in relativ kurzen

Zeitabständen periodisch erscheinende livret ein ideales Experimentierfeld bot, und die bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts in überlappenden, zeitlich nicht immer säuberlich voneinander abzugrenzenden Etappen erfolgten. Der Fortgang bewegte sich weg von langatmigen Bildbeschreibungen hin zu kurzen, meist auf das Ausmaß von ein oder maximal zwei Zeilen beschränkten Titelgebungen für alle im Salon vertretenen Gattungsbereiche. Ergänzende Bildkommentare wurden räumlich oder typographisch vom Titel abgetrennt und längere Textvarianten vermehrt durch sprachökonomisch und konzis gehaltene Kurzfassungen ersetzt. Die Logik der sprachlichen Titellentwicklung folgte einer sukzessiven verbalen Verdichtung durch Herauslösung von nicht unmittelbar zum Titel gehörigen Elementen bis hin zum heute gängigen Kurztitel. Die allgemeine Bewegung hin zur Titelnürzung erfasste auch andere kunsthistorische Veröffentlichtungen wie beispielsweise Kunstinventare und -verzeichnisse aller Art: Ab dem vierten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, und vermehrt nach Umgestaltung des livret durch den neu ernannten Akademie-Sekretär Cochin ab Mitte der 1750er-Jahre wurden inhaltliche wie technische Erklärungen (Maßangaben, Art des Bildträgers, Maltechnik, Eigentümer des Kunstwerks usw.) augenfällig vom Titel separiert und nach einem Absatz und in kleineren Drucklettern beigesetzt. Damit trat die Betitelung anschaulich aus dem Text hervor, und der Salonbesucher konnte sich mit dem Bildnamen begnügen oder im Falle von eingehenderem Interesse oder inhaltlichem Unverständnis des Bildmotivs der optisch abgesetzten Erläuterung weitere Einzelheiten entnehmen. Mit der Freisetzung des Titels von ergänzenden Kommentaren kam die Titelgenese im Salon-Katalog an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert zum Abschluss, wie etwa folgendes Beispiel (L 1796, Nr. 234) stellvertretend für viele andere belegt (Abb. 36):

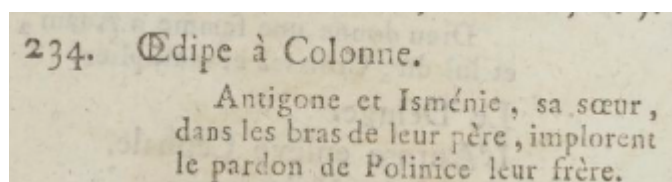


Abbildung 36: Livret 1796, Nr. 234, Paris, BnF, RESERVE 8-YA3-27 (18, 485)

Der Begriff „titre“ erlangte im livret – anders als im medialen Bereich – keine Bedeutung: Da die Ausstellungsstücke im Katalog Titel führten, wäre die zusätzliche Bezeichnung mit dem Fachausdruck redundant gewesen. Dass es sich aber tatsächlich um

Titel handelte, die von der kunstinteressierten Öffentlichkeit auch als solche verstanden wurden, beweist in überzeugender Weise die Salonkritik: Ungeachtet der Übertitelung des livret mit „explication“ sprach sie schon zur Mitte des 18. Jahrhunderts in Bezugnahmen auf Ausstellungsstücke von deren „titre“. Diese Präsenz der titrologischen Fachterminologie unterstreicht die substanzielle Existenz von Titeln in den Salon-Katalogen: Denn wie hätten die für den Salon verantwortlichen Autoritäten sowie Künstler, Salonniers und Kunstzeitschriften in ihren publizierten Äußerungen von Titeln sprechen können, falls es keine gegeben hätte?

Wenn Titel bereits vor Beginn der Académie-Ausstellungen in Europa nicht unbekannt waren, welchen Beitrag konnte dann der Pariser Salon zur Titelwerdung leisten? Der Ausstellungskatalog verwendete Titel schon in seinen Ausgaben von 1699 und 1704, die damit zu einem frühen Beispiel ihrer Verwendung im europäischen Kontext zählen, auch wenn die anfänglich nur selten und unregelmäßig zustande gekommenen Expositionen keinen bruchlosen Entwicklungsverlauf zuließen. Die ab 1737 periodisch erfolgende Drucklegung des Salon-Führers bot jedoch die Möglichkeit zur kontinuierlichen Erprobung und stufenweisen Anpassung der werkbezeichnenden Titel-Gestaltung an die Wünsche und Interessen von Künstlern, Kritik, Kunstmarkt und Publikum – das führte zur Herausbildung und Verfestigung des Kurztitels als bestgeeigneter Name für bildkünstlerische Schöpfungen wie Gemälde, Statuen usw. Die derart mit einem Titel bezeichneten Exponate waren Auftragswerke, Sammlerbesitz oder für den freien Kunstmarkt angefertigte Arbeiten, die nach ihrer Ausstellung im Salon in den öffentlichen Raum entlassen wurden – zu den gegenwärtigen oder zukünftigen Eigentümern und in die mediale Berichterstattung; dort wurden sie mit ihren Salon-Titeln bekannt und in Verzeichnissen und Verkaufskatalogen damit benannt. Auf diese Weise verfestigte sich nicht nur der Name des spezifischen Kunstwerks, sondern auch ganz allgemein der Gebrauch von Titeln und Titel-Begriff in der Öffentlichkeit. Die massenhafte Verbreitung der Werke durch die Druckgraphik unterstützte und förderte diese Entwicklung und erhöhte den Bekanntheitsgrad des Titels. Nicht zuletzt ist anzumerken, dass die anlässlich der Kunstschau herausgegebenen Kataloge und die darauf Bezug nehmende Salonkritik gemeinsam mit Künstlern und Autoren wie de Piles, LeBrun, Testelin, Félibien, Antoine Coypel, Desportes, Cochin, Diderot und anderen einen wesentlichen Beitrag

zur Herausbildung einer bis dahin nur aus Italien bekannten kunsttheoretischen Fachsprache leisteten.

Angesichts der überragenden Stellung der Académie royale und des Salons im Kunst- und Kulturleben Frankreichs und ihrer Ausstrahlung ins Ausland kam dem livret und der sich darin widerspiegelnden Titelgenese eine besondere Vorbildwirkung zu. Die Verfügbarkeit kurz gefasster Wortbezeichnungen für Kunstexponate nach dem Vorbild des Salons zeitigte daher Auswirkungen auf das um die Jahrhundertwende international aufblühende Ausstellungswesen und den Beginn des aus dem heutigen Kultur- und Geistesleben nicht mehr wegzudenkenden Musealbetriebs: Die ab 1769 jährlich organisierten Expositionen der Londoner Royal Academy of Arts verwendeten von Anbeginn an nur Titel, und auch in den neu gegründeten Museen (wie dem durch die napoleonischen Feldzüge bereicherten Muséum Français und dem Musée du Luxembourg für Gegenwartskunst) wurden den Exponaten Titel – deren Nützlichkeit sich in den livrets erwiesen hatte – als Bildlegenden in Etikettenform beigelegt. Das Beispiel des Salons bewirkte die Verfestigung der Titelgebung für Kunstwerke im öffentlichen Raum, Titel wurden zum unverzichtbaren Begleiter künstlerischer Schöpfungen.

Damit hatte die lange Reise des Titels ihr Ziel erreicht – er war bei den Bildern angekommen.

ANHANG

Aspekte der Historienmalerei im Spiegel des livret

Die Ausstellungskataloge der Académie dokumentieren nicht nur die kontinuierliche Herausbildung des Bildnamens; sie sind auch ein kunsthistorisches Lehr- und Lesebuch, das unterschiedliche Facetten der vielfältigen Anforderungen an die Geschichtsmalerei sowie ihre thematische Vielfalt und Wandelbarkeit widerspiegelt. Gemeinsam mit den Diskussionen in der Académie royale und der kunsttheoretischen Literatur des 18. Jahrhunderts liefern sie aufschlussreiche Informationen zur Bedeutung und zu wesentlichen Komponenten dieser Königsdisziplin der Malerei.⁶⁷⁴ Als „historia“ wurde die narrative Darstellung von Ereignissen der griechischen und römischen Altertumsgeschichte und Mythologie, aber auch der reiche Motivenschatz der biblischen Geschichte sowie Heiligenlegenden verstanden, die als moralische Vorbilder dienen konnten. Die inhaltliche Ausformung des bereits von Leon Battista Alberti verwendeten Begriffs war ein Produkt der Lehrmeinung der im 17. Jahrhundert gegründeten Kunstakademien, insbesondere der Pariser Académie royale und ihrer von Félibien herausgegebenen „Conférences“, in deren Mittelpunkt die kunsttheoretische Erörterung hervorragender Geschichtsbilder stand. Die Bedeutung dieser Kunstgattung kommt auch in ihrer bevorzugten, eingehenden Behandlung in französischen Nachschlagewerken des 18. Jahrhunderts zum Ausdruck.⁶⁷⁵ Die Historienmalerei wurde, ganz im Sinne von „ut pictura poesis“, in enger Verwandtschaft zur Tragödie gesehen, insbesondere zur „Poetik“ des Aristoteles. Der Stagirit charakterisierte sie als nachahmende, kunstvolle Darstellung einer ernsten und in sich abgeschlossenen Erzählung über Menschen in hoher Stellung und glück-

674 FÉLIBIEN 1676, S. 61, stellte dazu fest: „HISTOIRE parmy les peintres. Il y en a qui s'occupent à représenter diverses choses. Comme des Paysages, des Animaux, des Bastiments, & des Figures humaines. La plus noble de toutes ces especes est celle qui qui represente quelque Histoire par une composition de plusieurs Figures. Et ces sortes de Peintres s'appellent Histoire. C'est ce que Vitruvius nomme Megalographia, c'est-à-dire, une Peinture d'importance“.

675 Siehe z. B. PERNÉTY 1757/1972, S. 359, oder WATELET 1788, S. 412. DANDRÉ-BARDON 1759, S. 75f, formulierte im „Vocabulaire pittoresque, ou explication des termes, propres aux arts de peindre et de sculpter“: „HISTOIRE: objet de la Peinture le plus noble & le plus difficile à traiter. Elle exige beaucoup de génie, un esprit éclairé, un jugement solide & délicat. Le grand caractere de Dessein, les belles formes de l'Antique, l'intelligence des expressions, la science du Costume; ces connoissances ajoutées à celles qui sont particulieres aux autres genres de l'Art, & pour le dire en un mot, toutes les merveilles de la Nature sont les objets d'étude, dont un Peintre d'Histoire doit s'occuper. On dit *Historier* un portrait, quand on l'agence conformément aux principes des tableaux d'Histoire“.

lichen äußeren Verhältnissen, deren Handlungen Mitleid und Furcht erregen.⁶⁷⁶ Es handelte sich also um eine großflächige, mit Stilhöhe abgehandelte Narrative mit der Abbildung handelnder Figuren in körperlicher und seelischer Bewegung. Wesentlich war dabei die überzeugende Bilderzählung und -deutung, zu der die Auswahl des geeigneten Darstellungszeitpunktes zählte, der in einem einzigen dramatischen Handlungsmoment simultan die erzählerische Sukzession und den peripathetischen Wendepunkt des Ereignisses erfassen konnte.⁶⁷⁷

Die Analyse der livrets und zahlreicher, bisher nicht unter diesem Gesichtspunkt ausgewerteter Quellen, insbesondere aus der Salonkritik, bietet einen Einblick in einige der von den Zeitgenossen als bedeutsam wahrgenommenen Elemente der Historienmalerei. Zu den kompositorischen und inhaltlichen Ansprüchen, denen sie Genüge zu tun hatte, zählte unter anderem

Die Darstellung von Gemütszuständen

Diesem wesentlichen Gesichtspunkt hatte 1668 LeBrun einen eigenen Vortrag in der Königlichen Kunststiftung gewidmet, in dem er die Wichtigkeit der bildlichen Wiedergabe des Gefühlsausdrucks bei der Darstellung von Personen analysierte.⁶⁷⁸ Der Akademie-Direktor ergänzte seine als „Expressions des passions de l'âme“⁶⁷⁹ veröffentlichten Ausführungen durch zahlreiche gezeichnete⁶⁸⁰ Beispiele menschlicher Emotionen, und schuf damit einen für lange Zeit gültigen Kanon der Wiedergabe von Affekten; die Stecher Sébastien LeClerc (1696) und Jean Audran (1727) machten sie einem breiteren

676 „Es ist also die Tragödie die nachahmende Darstellung (Mimesis) einer ernsthaften Handlung, die in sich abgeschlossen ist und eine gewisse Ausdehnung hat, in poetisch geformter Sprache – wobei ein jedes dieser Kunstmittel in den einzelnen Teilen verschieden angewandt wird – von Handelnden und nicht durch Bericht, im Durchgang durch Mitleid (Rührung) und Furcht (Schrecken) schließlich eine Reinigung von derartigen Affekten bewirkend“ (zit. in FLASHAR 2013, S. 163).

677 Wichtige vergangene Ereignisse und erhabene Stoffe von besonderer Dignität wurden in großem Stil und unter Beachtung der dem Absolutismus eigenen „Stände-Klausel“ (d.h. die Vorführung von „Menschen in hoher Stellung“: Herrscher, Staatsmänner, Feldherren, Tugendhelden und -heldinnen, Philosophen und Dichter) und mit Betonung einer vorbildhaften „virtus“ verarbeitet. Einen fast unerschöpflichen Motivenvorrat dafür boten die antike Geschichtsschreibung, wie etwa Plutarchs Biographie von Alexander d. Gr. als präfigurierende Herrscherfigur, die mittelalterlichen Alexander-Romane (BÄTSCHMANN 1986, S. 156–159; SCHNEIDER 2010, S. 17, 22) oder die römische Geschichtsschreibung. Nahezu alle Werke der großen Literatur, barocke Tragödien oder Opern boten ebenfalls Stoffe für die frühneuzeitliche Historienmalerei.

678 MICHEL 2012, S. 263f.

679 LeBRUN 1727.

680 LeBRUN 1702.

Publikum zugänglich.⁶⁸¹ Die richtungsweisenden Äußerungen des Premier peintre du Roi bildeten einen bedeutsamen Beitrag zur Entstehung einer akademischen Kunstdoktrin – wie die „Conférences“ der Königlichen Stiftung dienten auch sie der Verwissenschaftlichung der Kunst und damit der Nobilitierung der Künstler.

Den großen Einfluss dieser Vorgaben für die malerische Gestaltung, die der Kunstkanon der Zeit dem gelungenen Ausdruck von Emotionen beimaß, erwies beispielhaft die ausführliche Schilderung des wegen seiner außergewöhnlichen Größe mit Maßangaben („20. pieds de long“) angeführten Gemäldes „Die Mahlzeit Christi bei Simon dem Pharisäer“ von Jouvenet im livret des Jahres 1704: Die Anführung im Salon-Katalog erfolgte zwar nicht mittels Titel, bot dem Maler aber die Gelegenheit zur Erklärung der im Bild wiedergegebenen Gefühlswelt.⁶⁸² Der Akademiker stand unter dem Einfluss der Darstellung menschlicher Leidenschaften durch LeBrun, die auch als wichtiges Hilfsmittel zur Wiedergabe des zeitlichen Ereignisverlaufs angesehen wurden: Der Gang der Handlung konnte durch die quasi-narrative Inbezugsetzung – vor allem durch Gesichts- und Körperausdruck – der eine erkennbare Vor- und Nachgeschichte repräsentierenden „Verlaufsfiguren“ im Bild verdeutlicht werden.⁶⁸³ Mit dem ausdrücklichen Hinweis auf die unterschiedlichen emotionalen Gemütszustände wollte Jouvenet unterstreichen, wie sehr sein Schaffen auf der Höhe der Zeit stand. Der Maler rekurrierte, wie Kirchner darlegte, in der Bewegtheit von Gesichtsausdruck und Körper der Personen auf die zeichnerischen Vorgaben seines Vorbilds.⁶⁸⁴ Die an sich überflüssige verbale Erklärung der Stimmungslage der handelnden Personen – ein Maler sollte allein mit dem Pinsel sprechen können – unterstrich die bewusst gewollte Übereinstimmung mit der akademischen Doktrin und die Hochschätzung der Relevanz der Affektwiedergabe. Gerade damit wurde aber auch indirekt eingeräumt, dass die bildliche Darstellung der Emotionen unzureichend sein könnte, um das Anliegen zu verdeutlichen und das Gemüt des Betrachters zu bewegen.

681 LeBRUN 1696; M5/30. Weitere Einzelheiten zur Verbreitung der Zeichnungen als Druckgraphik siehe LICHTENSTEIN 2006, S. 261; KIRCHNER 1991, S. 33.

682 „*Le Peintre a exprimé la force de la grace de J.-C. sur le cœur de la femme pecheresse qui se vint jeter à ses pieds dans le festin où il avoit esté invité par Simon. L'on y remarque, & les differents mouvements qui se passerent dans l'esprit des Conviez sur l'indignité de la femme, & la puissance du Sauveur, & la joye du Ciel sur la penitence des pecheurs*“ (L 1704, S. 34).

683 KOHLE 1990, S. 130.

684 Die majestätische Haltung Christi verweise auf „La Tranquilité“, Ausdruck und Kopfhaltung der Ehebrecherin erinnerten an LeBruns „Abatement“, Simon zeige „Étonnement“, der Engel und die Figur rechts hinter Jesus sollten möglicherweise „Admiration“ und „profonde Veneration“ ausdrücken; die Mimik weise aber Schwächen auf, die durch eine übertriebene, aufgesetzt wirkende Gestik kompensiert werden sollte (KIRCHNER 1991, S. 84–86, 165).

Die Erörterung dieses wesentlichen Aspekts von Historienbildern durchzog wie ein roter Faden die in der Académie gehaltenen Erörterungen zu ausgewählten Meistergemälden. Besonders deutlich wurde das Gewicht der malerischen Verdeutlichung von Affekten in LeBruns Besprechung von Poussins „Mannalese“, doch nahm das Thema auch in anderen Bildbesprechungen breiten Raum ein.⁶⁸⁵ Der langjährige Sekretär und Historiograph der Académie, Henri Testelin, hatte 1675 die „Conférences“ ausgewertet und daraus eine Vorlesung über die malerische Gestaltung des Ausdrucks verfasst. Der Text wurde in seinen 1680 erstmals veröffentlichten „Sentimens des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture“ veröffentlicht und von einer graphischen Zusammenfassung als „troisième table des préceptes de peinture sur l’expression“ mit Leitlinien zur Ausbildung der Académie-Studenten begleitet.⁶⁸⁶ Antoine Coypel, seit 1714 Direktor der Académie und ab 1716 Premier peintre du Roi, betonte in seinem „Discours sur l’Esthétique du peintre“ die Wichtigkeit der Physiognomie zur Darstellung von Charakter und Gefühlen der abgebildeten Personen; Handlung, Gesten und Bewegung müssten die Figuren zum Sprechen bringen.⁶⁸⁷ Sein Sohn Charles-Antoine Coypel, ab 1747 ebenfalls Direktor der Académie und Premier peintre, hielt in „Parallele de l’Eloquence & de la Peinture“ dafür, dass zwar jedermann zwiespältige Gefühle durch die Rede zum Ausdruck bringen könne – die Verdeutlichung widerstreitender Gefühlsbewegungen durch einen Stummen jedoch ein Meisterwerk erfordern würde; der Maler hingegen vermöge diese Gemütsregungen mit hohem künstlerischem Anspruch zu verwirklichen.⁶⁸⁸ Angesichts der Bedeutung, die der Affektdarstellung beigemessen wurde, ist es nicht erstaunlich, dass Diderots „Encyclopédie“ dem Thema einen umfangreichen Eintrag von De Jaucourt widmete.⁶⁸⁹ Auch die Salonkritik hob die Rolle der Veranschaulichung von Emotionen hervor.⁶⁹⁰ Ihre Bedeutung erhellt nicht zuletzt aus dem 1759 ein-

685 FÉLIBIEN 1668. Vgl. dazu auch LICHTENSTEIN 2006, welche die Vorträge nach den darin angesprochenen Werten gliedert (S. 123f, 126, 137, 145, 152, 166–170, 183, 193f, 199–201f, 242, 288–290, 399, 443).

686 TESTELIN 1696, S. 19–25, und Anhang; M Bd. 2/52. Siehe auch LICHTENSTEIN 2006, S. 566–571. KIRCHNER 1991, S. 15–21, schildert die gegensätzlichen Haltungen von FÉLIBIEN, der praxisorientierte Vorgaben zur Erstellung von Kunstwerken für nicht umsetzbar hielt und stattdessen auf das freie Genie des Künstlers setzte, und TESTELIN, der im Auftrag der Akademie und ihres Ausbildungsauftrages mit seinen „préceptes“ ein künstlerisches Regelwerk erarbeitete.

687 JOUIN 1883, S. 336–339, 350.

688 COYPEL 1751b, S. 33f.

689 DE JAUCOURT 1765b, S. 150–152.

690 1748 vermerkte beispielsweise ein Kritiker, der die Wiedergabe der Gemütsbewegungen mit dem wesentlichen Aktionsmoment der Historie verknüpfte, „que les Peintres sont obligés de chercher à exciter

gebrachten Vorschlag des Comte de Caylus, einen jährlichen Preis für die beste Darstellung eines als Wettbewerbsthema vorgegebenen Gefühlsausdrucks in einer Kopfstudie auszuloben; der Vorschlag wurde nach Sicherstellung der erforderlichen Finanzierung im Jahr danach verwirklicht.⁶⁹¹ Die anhaltende Bedeutung einer gelungenen Wiedergabe des Ausdrucks wurde im *livret* selbst nach der Jahrhundertwende mit gesonderten Erläuterungen unterstrichen.⁶⁹² Freilich erhebt sich dabei die Frage, ob auch Akademiker oder bekanntere Historienmaler als die beiden im Beispiel erwähnten Autoren dieser verbalen Stütze zum Verständnis ihres Werkes bedurften oder sich ihrer bedient hätten.

Der „*moment frappant*“

Ein weiteres, vielleicht das wichtigste Erfordernis der Historie war die gelungene Wahl des für die Darstellung der Handlung geeigneten Zeitpunkts. Die kunsttheoretische Erörterung dieser Aufgabe verlief im Frankreich des 17. und 18. Jahrhundert unter starker Bezugnahme auf Begriffe der antiken Rhetorik und den Vergleich der unterschiedlichen Möglichkeiten von Dichtkunst und Malerei zur Darstellung heroischer Themen. Der Maler (oder Auftraggeber) hatte das Ereignis nicht mehr durch eine Mannigfaltigkeit von transitorischen Handlungen darzustellen, sondern den wichtigen Augenblick zu bestimmen, in dem sich die Empfindungen der innehaltenden Teilnehmer konzentrierten.⁶⁹³ Daher hatte er den idealen Augenblick zur Darstellung der Historie sorgsam auszuwählen und dabei auf die klassische Einheit von Zeit, Ort und Einheit der Handlung sowie die damit verbundenen – vergangenen wie zukünftigen – Gefühlsregungen Bedacht zu nehmen.⁶⁹⁴ Die Bedeutung des einen Moments im Handlungsablauf, der die

des passions; le moment qui en fournit le plus est sans doute préférable pour eux [...] il est certain que le moment où le plus de passions nous occupent, est le plus intéressant pour nous“ (C.D. 36, S. 81–83). Und der Abbé Laugier meinte, dass „Un Tableau sans expression est un corps sans ame. Il n’y a que l’expression qui plaise, qui interesse, qui attache. C’est là le but essential à quoi tout le reste doit se rapporter. Il faut que tout serve à l’expression, que tout lui cède, que tout lui soit sacrifié“ (LAUGIER 1753, S. 66).

⁶⁹¹ Briefwechsel zwischen Cochin und Marigny (FURCY-RAYNAUD 1904/05, Bd. 19, S. 162, 365); GARCIA 2010, S. 192.

⁶⁹² Z. B. in Trezels „La mort de Marc Aurèle“, wo es u. a. heißt „On a cherché à exprimer dans l’attitude du jeune homme le désir de régner [...] Les autres personnes expriment ou l’amour et l’admiration pour l’Empereur mourant, ou l’effroi que leur inspirent pour l’avenir l’insensibilité de Commode“ (L 1806, Nr. 503), oder in Van Derlyns „Caïus Marius sur les ruines de Carthage“ mit der erklärenden Hinzufügung „l’auteur s’est attaché à exprimer à la fois les sombres regrets de l’ambition déconcertée, et le dernier espoir d’une éclatante vengeance“ (L 1808, Nr. 595).

⁶⁹³ BÄTSCHMANN 1986, S. 157.

⁶⁹⁴ KIBÉDI VARGA 2007, S. 263f. Der „Dictionnaire portatif“ aus 1757 stellte dazu unter dem Stichwort „HISTOIRE“ fest, dass die Geschichtsmalerei „consiste à saisir dans l’action un instant si caractérisé, que le spectateur la distingue au premier coup d’oeil de toutes celles qui en approchent“

Einheit sichtbar zum Ausdruck bringen sollte, war daher auch Gegenstand der Diskussionen in der Akademie. Eine gewichtige Möglichkeit, diesem aus dem Sprechtheater abgeleiteten Anspruch Rechnung zu tragen, war die Darstellung von Affekten in Gestik und Mimik, die dem Betrachter das gesamte Ereignis im entscheidenden Höhepunkt vor Augen stellen sollte.⁶⁹⁵ Die Versammlung verschiedener Momente in einem Geschehen sorgte für die Vergegenwärtigung der Zeit im Vor und Danach, wie Ekkehard Mai elegant formulierte:⁶⁹⁶ Es ist der Zeitpunkt, in dem die Handlung noch in der Schwebelage ist, und der die Aufmerksamkeit des Betrachters wecken soll.

Félibien betrachtete die Einheit der Handlung in der Vorrede zu seinen „Conférences“ als unverzichtbare Komponente der Geschichtsmalerei: Figuren und Bildordnung sollten so angelegt werden, dass auch die der Darstellung vorangegangene Handlung erkennbar würde; selbst bei einer Vielzahl von Personen müssten sie alle in Bezug zur Haupthandlung stehen.⁶⁹⁷ Dieses Erfordernis der Aktionseinheit wurde in Poussins als richtungsweisend für die französische Malerei angesehenen Gemälden als vorbildlich verwirklicht angesehen.⁶⁹⁸ In der 6. Conférence zur Erörterung von Poussins „Die Israeliten empfangen das Manna in der Wüste“ („Die Mannalese“) betonte LeBrun, dass zwar der Historiker ein Geschehnis mit vielen Worten in Form eines Diskurses erzählen könne. Der Maler jedoch verfüge nur über einen Augenblick zur Darstellung der Geschichte, wobei er bisweilen zum besseren Verständnis auch vorangegangene Ereignisse einbeziehen müsse. Wenn im Theater verschiedene, zu unterschiedlichen Zeiten stattgefundene Begebenheiten zu einer einzigen Handlung verbunden würden, so müsse diese Freiheit umso mehr dem Maler zugestanden werden: Daher habe Poussin in diesem Moment des Bildes nicht nur das schon am Boden liegende Manna gezeigt, sondern auch das vorangegangene Elend und die Verzweiflung der Israeliten sowie die folgende freudige Sammlung des Himmelsbrot und schließlich die Danksagung an Gott – und somit in einem einzigen Moment den zeitlichen Verlauf der Erzählung von der Ver-

(PERNÉTY 1757/1972, S. 360). Bereits die in Frankreich bekannten italienischen Traktate des 16. Jahrhunderts, wie etwa Belloris kunsttheoretische Schriften, hatten diese Einheit als wesentliches Erfordernis für Historienbilder betrachtet. Belloris Texte waren in Frankreich nicht zuletzt auch deswegen bekannt, weil er ab 1652 wiederholt Sekretär der mit der Pariser Académie royale de peinture et de sculpture in Verbindung stehenden Accademia di San Luca in Rom war, die in ihren Reihen auch französische Künstler zählte.

⁶⁹⁵ KIRCHNER 1991, S. 44f.

⁶⁹⁶ MAI 1990, S. 19.

⁶⁹⁷ FÉLIBIEN 1725, Bd. 5, S. 313.

⁶⁹⁸ MICHALSKI 2007, S. 261.

zweiflung bis zur glücklichen Errettung des Volkes Israel zusammengefasst.⁶⁹⁹ In der 5. Conférence wurde bei der Besprechung von Veroneses „Christus in Emmaus“ auf den vom Künstler auserkorenen Zeitpunkt verwiesen, in dem Christus das Brot bricht und sich zu erkennen gibt, und ein Apostel – dessen Überraschung sich auf seinem Gesicht abzeichne – in tiefer Gemütsbewegung zurückschrecke.⁷⁰⁰ Jean-Baptiste de Champaigne hob in seinen Betrachtungen zu Poussins „L’Été ou Ruth et Booz“ hervor, wie gut der im Gemälde gewählte Moment die gesamte Geschichte erfassen lasse.

Die Bedeutung des entscheidenden Augenblicks wurde aber auch in wirkungsästhetischen Betrachtungen hervorgehoben, die sich mit dem Eindruck auf den Betrachter befassten. In diesem Sinn betonte Henri Testelin, Mitbegründer und langjähriger Sekretär der Académie, der Betrachter müsse mit einem Blick die in der Hauptperson konzentrierte und ohne unnötiges Beiwerk verwirklichte Bildidee erfassen können. Die gleiche Auffassung vertrat Antoine Coypel: Damit der Betrachter den Charakter des dargestellten Sujets auf den ersten Blick aufzunehmen vermöge, müsse der Maler die Einheit von Handlung und Haltung der Personen im Bild wahren.⁷⁰¹ Daher forderte auch Diderot in seinem Bericht über den Salon von 1765 die unbedingte Beachtung der Kohärenz von Zeit und Handlung; diese Maxime diene der unmittelbaren Lesbarkeit einer Historienschilderung.⁷⁰² Der Maler müsse seine Komposition einheitlich, zusammenhängend und direkt verständlich gestalten: Für die Erreichung dieses Zieles im Bild verfüge er jedoch nur über einen Moment – *moment frappant* – von der Dauer eines Blicks, um an das soeben vergangene Handlungsereignis zu erinnern und auf das unmittelbar folgende vorauszudeuten – daher die Wichtigkeit der Bestimmung des geeignets-

699 FÉLIBIEN 1725, Bd. 5, S. 412f, 424–428. 40 Jahre später kritisierte Diderot eine Arbeit Poussins, weil sie die Geschichte der von Jupiter verführten Nymphe Kallisto in einem Gemälde, aber mit zwei zeitlich und örtlich getrennten Szenen darstellte; das Gemälde im Philadelphia Museum of Art wird heute Karel Philips Spierincks zugeschrieben (<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/59195.html?mulR=824145002|12>).

700 FÉLIBIEN 1668, S. 66; siehe dazu auch GAETHGENS 1996, S. 27, 34.

701 JOUIN 1883, S. 153–155, 284f.

702 Deshalb auch die Kritik des Enzyklopädisten an der Allegorie, deren Verständnis kunsthistorisches Vorwissen voraussetze. Im Gegensatz dazu hatte FÉLIBIEN fast 100 Jahre davor im Vorwort zu den „Conférences“ die Bedeutung allegorischer Kompositionen für die Historienmalerei unterstrichen! Auch Henri TESTELIN hielt in seinen „Sentiments“ dafür, dass der Künstler dem Historienbild eine (zu heiligen oder profanen Themen jeweils passende) Allegorie beifügen dürfe, um das Geschehen mit dem Schleier der Fabel zu umgeben, sofern darunter nicht das Erfassen des Bildgegenstandes leide – das Bild würde damit für Kunstkenner interessanter (LICHTENSTEIN 2006, S. 251).

ten Zeitpunktes.⁷⁰³ Eine gegenteilige Ansicht hatte Du Bos fast 40 Jahre zuvor in seinen kritischen Überlegungen zum Verhältnis der Schwesterkünste von Malerei und Dichtkunst vorgebracht: Während LeBrun der Kunstfertigkeit des Malers die Fähigkeit zur Einbeziehung von Vor- und Nachgeschichte in einem einzigen Bildmoment zugestand, vertrat der Abbé die Auffassung, dass der Maler nicht über die gleichen Möglichkeiten wie der Schriftsteller verfüge, sowohl vorangegangene wie nachfolgende Elemente einer Handlung in ein Kunstwerk einzubeziehen.⁷⁰⁴

Die Debatte spiegelte sich auch im Salon, dessen livret bereits ab 1737 vereinzelte Hinweise auf den gewählten Zeitpunkt anführte (zur besseren Sichtbarmachung ist der Hinweis in den folgenden Zitaten jeweils fett unterlegt).⁷⁰⁵ Ab 1746 wurden solche Angaben zahlreicher, z. B.

703 „Le peintre n’a qu’un instant; et il ne lui est pas plus permis d’embrasser deux instants que deux actions. Il y a seulement quelques circonstances où il n’est ni contre la vérité, ni contre l’intérêt, de rappeler l’instant qui n’est plus, ou d’annoncer l’instant qui va suivre. Une catastrophe subite surprend un homme au milieu de ses fonctions; il est à la catastrophe, et il est encore à ses fonctions [...] Chaque action a plusieurs instants; mais je l’ai dit, et je le répète, l’artiste n’en a qu’un, dont la durée est celle d’un coup d’œil. Cependant, comme sur un visage où régnait la douleur et où l’on a fait poindre la joie, je retrouverai la passion présente confondue parmi les vestiges de la passion qui passe; il peut aussi rester, au moment que le peintre a choisi, soit dans les attitudes, soit dans les caractères, soit dans les actions, des traces subsistantes du moment qui a précédé“ (ASSÉZAT 1876, Bd. 10, S. 497, 499). In einem längeren Essai in Briefform betonte der Aufklärer und Philosoph bereits 1751 die Bedeutung jenes einzigen „moment frappant“, in dem der Maler all jene Elemente zusammenfassen müsse, die der Dichter mit vielen Worten beschreiben könne (DIDEROT 1751, S. 209, 215; ASSÉZAT 1876, Bd. 12, S. 89f). Auch LA FONT DE SAINT-YENNE 1754, S. 19f, hob zur selben Zeit die für den Erfolg eines Gemäldes entscheidende Rolle dieses Augenblicks hervor. Mehr zu dieser Thematik siehe GAETHGENS 1996, S. 241–257, der auch die gleichzeitige Diskussion im deutschen Sprachraum (Gotthold Ephraim Lessing, Johann Georg Sulzer) erzählt. Treffend vermerkte etwa der durch Madame de Staël in gebildeten Schichten Frankreichs rezipierte, kunstinteressierte und -informierte deutsche Romantiker Ludwig Tieck in seinem Kunst- und Künstlerroman „Franz Sternbalds Wanderungen“, dass der Maler nicht nur den Gegenstand seiner Historie wähle: „Auch den Augenblick seiner Handlung muss er fleißig überdenken, damit er den größten, interessantesten heraushebe“ (TIECK 1798/1966, S. 394, 525–527).

704 „Comme le tableau qui représente une action, ne nous fait voir qu’un instant de sa durée, le Peintre ne sauroit atteindre au sublime que les choses qui ont précédé la situation présente jettent quelquefois dans un sentiment ordinaire“. Und weiter: „Le Peintre qui fait un Tableau du sacrifice d’Iphigénie ne nous représente sur la toile qu’un instant de l’action. La Tragedie de Racine met sous nos yeux plusieurs instans de cette action [...] Cinquante Scènes qui sont dans une Tragedie doivent donc nous toucher plus qu’une seule Scène peinte dans un Tableau ne sauroit faire. [...] Le Tableau ne livre qu’un assaut à notre âme, au lieu qu’un Poëme l’attaque durant long temps avec des armes toujours nouvelles“ (DU BOS 1719, S. 79, 384f).

705 „A côté, Enée chez Didon, Reine de Cartage, à laquelle il se découvre. Le **moment** où Didon caresse l’Amour sous la figure d’Asagne, tiré du premier Livre de l’Eneïde de Virgile“ (L 1737, S. 15; weitere Exempel: L 1739, S. 19; L 1740, Nr. 109); „Un grand Tableau en largeur de 15 pieds sur 11, représentant la suite de l’histoire d’Esther: dans le **moment** qu’Aman monte les degrez du Palais d’Assuerus, tout le monde fléchit le genou devant luy, à l’exception de Mardochée. *Esth. liv. 7.*“ (L 1742, Nr. 11); „Esquisse d’un Tombeau, projeté à la memoire de feu M. le Cardinal de Fleury. Comme les Tombeaux [...] ne sont érigés que pour faire connoître à la posterité les bonnes qualitez de ceux

[...] c'est le **moment** où l'Ange, après avoir arrêté le bras de ce Patriarche, luy annonce les promesses de Dieu (L 1746, Nr. 3; auch Nr. 34)
 [...] On a choisi le **moment** où le Seigneur dit ces paroles à S. Pierre: *Si je ne vous lave, vous n'aurez point de part avec moi* (L 1755, Nr. 10; auch Nr. 68, 165)
 Alexandre faisant peindre Campaspe [...] C'est l'**instant** où ce Prince en fait présent à Apelle (L 1765, Nr. 196)
 Repas de Tantale. [...] On a saisi l'**instant** où Jupiter, s'en apercevant, redonne la vie à Pelops, le rend à sa mère, & condamne Tantale aux Enfers (L 1767, Nr. 144)
 La Présentation de Notre Seigneur au Temple, au **moment** où Siméon prononce le *Nunc dimittis* (L 1771, Nr. 136)⁷⁰⁶

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts nahm die Häufigkeit der Bezugnahme auf den vom Künstler selektierten Zeitpunkt weiter zu. 1785 erwähnte das livret diesen Moment in drei von 26 Erklärungen zu Salon-Exponaten, 1787 wurde der wirkmächtige Augenblick in 10 von 27 Arbeiten angezeigt, und im Katalog des Jahres 1789 fanden sich vier Bezugnahmen darauf. Auch einige Skulpturen erhielten entsprechende Angaben, wobei gelegentlich der Begriff „action“ oder „instant“ herangezogen wurde. Noch das Académie-livret zum ersten nach-revolutionären Salon 1791 brachte einige Hinweise auf den gewählten Handlungsmoment – auch bei Skulpturen, und ausnahmsweise sogar in Rollenporträts, die damit in die Nähe von Historien rückten – und trotz seiner hastigen Fertigstellung wies selbst das offizielle Salon-livret entsprechende Anmerkungen auf; die nach-revolutionären Salons führten diese Übung fort.⁷⁰⁷ Die anhaltende Relevanz des gewählten Zeitpunktes belegte der im Katalog von 1796 veröffentlichte Abdruck des Ausstellungsreglements. Danach hatten die Künstler bei der Einreichung ihrer Werke nähere Angaben (*notices*) zur Handlung des Bildes für den Redakteur beizufügen.⁷⁰⁸ Vermutlich

pour lesquels il sont élevez, on doit prendre les **moments** les plus intéressans de la vie de l'homme [...]: Ces moments sont ceux de son élévation & de sa fin que l'Auteur a pris dans la vie de M. le Cardinal de Fleury“ (L 1743, Nr. 83); „Un grand Tableau pour le Roy, en largeur [...] représentant Venus qui exauce la priere de Pigmalion [...] éperduëment amoureux: le Peintre a pris le **moment** où cette Déesse l'anime“ (L 1745, Nr. 7; auch Nr. 11).

⁷⁰⁶ Weitere Beispiele L 1748, Nr. 8; L 1759, Nr. 91, 119; L 1761, Nr. 100; L 1763, Nr. 26, 92, 111, 120; L 1767, Nr. 220; L 1769, Nr. 132; L 1775, Nr. 130, 264; L 1777, Nr. 22, 224, 227; L 1779, Nr. 109; L 1781, Nr. 20, 108, 134, 251, 270, 299, 301; L 1783, Nr. 1, 11–13, 51, 234, 256.

⁷⁰⁷ Vgl. etwa L 1785, Nr. 9, 18, 144, 235; L 1787, Nr. 1, 13, 16, 22, 24, 103, 137, 172, 247, 265, 282; L 1789, Nr. 9, 193, 223, 283; L Ak 1791, Nr. 96, 106, 242; L 1791, Nr. 766; L 1793, Nr. 1, 80, 302, 306, 317, 430, 488, 530, 648, 688, 710, 837; L 1795, Nr. 21, 59, 219, 306, 342, 367, 423, 484, 1036, 1081; L 1796, Nr. 84, 164, 220, 255, 276, 300, 304, 323, 438, 442; L 1798, Nr. 55, 278, 291, 386f; L 1799, Nr. 201, 251; L 1800, Nr. 141, 146; L 1801, Nr. 46, 266, 413, 710 bis, 711; L 1802, Nr. 36, 230, 234, 258, 728, 730; L 1804, Nr. 10, 117, 194, 224, 245, 325, 364, 416, 425, 616, 641, 646; L 1806, Nr. 66, 180, 230, 420, 437, 451, 549, 578; L 1808, Nr. 158, 180, 188, 196, 457, 490, 501, 713; L 1810, Nr. 64, 197, 217, 347, 369, 387, 390f, 469, 495, 502, 571, 578, 581, 613, 621, 659, 712, 727, 773, 974; L 1814, Nr. 159, 276, 308, 315, 332, 418, 639, 738, 761, 923, 931, 1043, 1046, 1422; usw.

⁷⁰⁸ „Dans les morceaux d'histoire ou de genre, l'action sera précisée. Dans le récit historique qu'enverra l'Artiste, il indiquera l'action véritable du tableau, en soulignant le passage qui désigne spécialement

hatten die aus schriftlichen Quellen übernommenen, zunehmend längeren Erklärungen zu den Exponaten dazu geführt, dass der zu Kürzungen gezwungene Redakteur den wesentlichen Aspekt der Handlung nicht erkennen und korrekt erfassen konnte.⁷⁰⁹

Die Bedeutung des Handlungsmomentes fand auch in der Salonkritik gebührende Aufmerksamkeit, wie zahlreiche Beispiele zeigen:

C'est ce **moment** que le Peintre a choisi pour le sujet de son Tableau⁷¹⁰
Les bâtimens, les Temples, les Idôles, les habillemens [...] dans cette Poësie qui n'a que le **moment** d'une action rapide, privée de circonstances précédentes, & préparatoires pour amener l'esprit du spectateur à cet événement présent [...] ⁷¹¹
Armide est représentée dans le **moment** que le Tasse a peint si heureusement⁷¹².
M. Restout prend aujourd'hui le **moment** où Didon fait voir à Enée les batimens [...] ⁷¹³
Le Peintre n'a qu'un **instant** dont il puisse disposer, c'est à lui de prendre le plus favorable, de maniere [...] il mette le spectateur au fait de toute l'action, & lui en fasse sentir les antécédens & les conséquences⁷¹⁴
M. Vanloo a saisi le **moment** où la dispute est plus animée [...] Ce moment est sans contredit le plus heureux de toute l'action [...] ⁷¹⁵
M. Dandré-Bardon [...] a choisi son sujet de l'**instant** où ce Philosophe (sic!) [...] emploie les derniers momens de sa vie [...] ⁷¹⁶
M. de Lagrenée a choisi le **moment** où Hercule le détache du Rocher⁷¹⁷.
La Peinture n'a qu'un **instant**: elle ne présente d'ordinaire que la catastrophe des événemens, c'est-à-dire un seul moment principal⁷¹⁸

Ein anonymen Kritiker fragte sich, ob Restout nicht für seine „L'Annonciation“ (L 1759, Nr. 4) einen besseren *moment* hätte wählen können, in dem nicht die Fügung in den göttlichen Willen, sondern die Furcht und das Erschrecken über das Erscheinen des Engels zum Ausdruck gekommen wären.⁷¹⁹ Andere Salonrezensionen aus 1761, die Titel teilwei-

cette action ou ce **moment** de l'action. Par ce moment, le rédacteur, en donnant l'extrait du récit, sera sûr d'exposer le vrai Sujet du tableau“ (L 1796, S. 4).

709 HÉNIN 2012b, S. 115.

710 LAFONT DE SAINT-YENNE 1747, S. 84.

711 Ib. S. 89.

712 Der Abbé Leblanc in „Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, etc. de l'Année 1747“ zu einer Historie von Jean-Baptiste Pierre (L 1747, Nr. 7; C.D. 26, S. 63; weitere Beispiele ib. S. 70, 152, sowie C.D. 39, S. 57).

713 MdF 1751:10/162; L 1751, Nr. 6.

714 LAUGIER 1753, S. 64; so auch ein Salon-Rezensent in J.E. 1763, Bd. VII, S. 114.

715 LAUGIER 1753, S. 11; L 1753, Nr. 4. Weitere Hinweise auf den gewählten Zeitpunkt bei anderen Kunstwerken ib. S. 22, 73.

716 C.D. 60, S. 23; ein weiteres Beispiel zum Salon 1753 siehe LA FONT DE SAINT-YENNE 1754, S. 44.

717 C.D. 75, S. 10.

718 CAYLUS 1757 in C.D. 82, S. 21f; ebenso J.E. 1757, Bd. 6.2, S. 85.

719 ANONYM, Lettre critique, a un ami, sur les ouvrages de Messieurs de l'Academie, exposés au Sallon du Louvre, o. A. 1759, S. 11. Im selben Jahr verwies eine Salon-Besprechung im „Journal encyclopédique“ auf den besonderen (im livret ebenfalls, aber mit anderer Formulierung bezeichneten) Handlungsmoment: „L'Auteur a pris le **moment** où le Decemvir Appius prononce qu'elle appartient à Claudius“ (J.E. 1757, Bd. 7.2, S. 108; L 1759, Nr. 119), und ein Salonkritiker bezeichnete den im livret

se auch in Kursiv hervorhoben, betonten die – im livret nicht immer eigens bezeichneten – Handlungsmomente und zeigten damit deren Bedeutung im kunsthistorischen Diskurs.⁷²⁰ Auch Diderot hielt die Auswahl und geglückte Wiedergabe des *moment* für wichtig und kam in seinen Salonkritiken immer wieder darauf zurück wie u. a. seine Kritik an Gemälden von Hallé und Doyen im Salon von 1761 erkennen lässt.⁷²¹ Auch in den folgenden Jahren fanden sich viele Hinweise auf das Thema.⁷²² 1773 rezensierte der „*Mercur de France*“ (mit den in der handschriftlichen Übertragung der Collection Deloynes ersichtlichen orthographischen Freiheiten) eine Historie Doyens aus dem Leben des Hl. Ludwig (L 1773, Nr. 25).⁷²³ 1777 präziserte ein Salonkritiker den für eine Statue (L 1777, Nr. 232) ausgewählten, im livret nicht beschriebenen Moment „Puisque M. *le Com-*

bei Deshayes’ „Martyre de S. André“ (L 1759, Nr. 91) genannten Augenblick als publikumsrelevant (O.L. 1759/4, S. 168).

- 720 „Le peintre a choisi l’**instant** où J. C. descendu de la croix est entre les mains de sa mère“ (J.E. 1761, Bd. 6, S. 46; L 1761, Nr. 11); „C’est l’**instant** où le Roi, après sa maladie, est reçu dans cette Ville“ (O.L. 1761, Bd. 4, S. 174; L 1761, Nr. 70); „C’est le **moment** où Venus vient d’être blessé par Diomède“ (C.D. 1270, S. 32; L 1761, Nr. 90); „L **instant** de l’action qu’a représentée M. *Greuze*, est celui où le pere de l’accordée délivre [...] la dot“ (C.D. 94, S. 48; L 1761, Nr. 100). Weitere Beispiele in chronologischer Reihung: J.E. 1761, Bd. 6, S. 53; C.D. 101, S. 72; C.D. 1289, S. 12; J.E. 1763, Bd. 6.3, S. 117, und Bd. 7, S. 116; C.D. 108–111, S. 10, 57, 60; J.E. 1767, Bd. 8.2, S. 92; C.D. 1301, S. 195; C.D. 1318, S. 458f, 476; J.E. 1771, Bd. 7.3, S. 433; J.E. 1777, Bd. 8.1, S. 124; C.D. 178, S. 5, 11; J.E. 1781, Bd. 8.2, S. 311f, 316; J.E. 1783, Bd. 7.3, S. 540; J.E. 1783, Bd. 8.1, S. 167.
- 721 Zu Hallé: „Je voudrais bien que M. le professeur me dit quel est le **moment** qu’il a choisi. Ce bonnet carré m’apprend que le sermon commence ou qu’il finit; mais lequel des deux? Et puis ces deux instants sont également froids“ (L 1761, Nr. 17; ASSÉZAT 1876, Bd. 10, S. 119), und bei Doyens Venus-Historie: „C’est que dans l’**instant** choisi par Doyen, il a fallu donner l’air de la douleur à la déesse du plaisir“ (L 1761, Nr. 90; ASSÉZAT 1876, Bd. 10, S. 140). Weitere Beispiele für Diderots immer wiederkehrendes Interesse am geeignetsten Aktionszeitpunkt in seinen Salonkritiken siehe ASSÉZAT 1876, Bd. 10, S. 129, 138–140, 203, 209f, 215f, 277, 332, 363, 388f, 403, 428, 499, und Bd. 11, S. 188f, 210, 298f, 314, 339, 347, 417, 438, 476, 488; außerdem mehrmals in der Salonkritik aus 1781: „Le retour au Capitole est le **moment** du tableau“; „C’est le **moment** où le marquis de Pescaire le rencontre mourant sous un chêne“; „Il est représenté au **moment** où il fait voir au conseil de guerre la lettre du roi“; „Cette figure a du mouvement; le **moment** choisi est sublime“; „L’artiste a prétendu saisir le **moment** où Catinat [...] trace à la hâte sur le sable son projet d’attaque, etc.; mais sans cette explication du livret, on pourrait fort bien le prendre tout platement pour un homme qui saigne du nez“ (ASSÉZAT 1876, Bd. 12, S. 34, 47, 67f, 70).
- 722 „Une d’elles [...] est une image enfantine, qui [...] ne caractérise pas assez [...] le **moment** précieux de l’action où elle se trouve“ (Mémoires secrets, Bd. 13, S. 123). 1773 wurde zu einer Skulptur berichtet: „Dans ce groupe en marbre, l’artiste, pour ménager la délicatesse du spectateur, a choisi le **moment** où le bourreau attache sa victime“ (ib. S. 142; ebenso S. 138; L 1773, Nr. 138).
- 723 „Il y avait ici plusieurs **moments** à peindre: mr. Doyen a choisi celui où le saint roi, à genoux au bas de son lit, recoit le sacrement de l’eucharistie“ (C.D. 156, S. 435). 1775 hielt ein Bericht zu einem Bild des Architektur- und Ruinenmalers Robert (L 1775, Nr. 70) fest: „Le peintre a choisi le **moment** le plus intéressant du spectacle, celui où les cintres ont tombé“ (Mémoires secrets, Bd. 13, S. 172; ein weiteres Beispiel ib. S. 186). Im selben Jahr meinte der „*Mercur de France*“ zu einem Gemälde Viens (L 1775, Nr. 4): „Mars l’aide à monter dans son char; c’est du moins ce dernier **moment** que l’artiste a voulu rendre, mais qui n’est peut-être pas assez indiqué; par l’attitude de la Deesse; cette attitude est tranquille et n’annonce pas l’action qui doit suivre“ (C.D. 165, S. 719).

te a chosi l'**instant** où le Prélat s'élève au rang des Virgiles & des Homères [...]“⁷²⁴, und 1779 vermerkte ein Berichterstatter den vom Künstler ausgesuchten, im livret erneut nicht besonders hervorgehobenen Augenblick der Handlung: „L'artiste a choisi le **moment** où la reine se jette aux genoux du monarque Anglois pour [...] (L 1779, Nr. 161)“.⁷²⁵ Noch 1787 wurde selbst in einem satirischen Salonbericht der wesentliche Augenblick in zwei Bildern erwähnt (L 1787, Nr.16, 22)⁷²⁶, und 1789 hielt ein Salonkritiker es für wichtig, eine genaue Beschreibung des vom Künstler bestimmten, im livret aber nicht angeführten Aktionsmoments zu geben (L 1789, Nr. 155).⁷²⁷

Die Bedeutung des „costume“

Ein anderes wesentliches Anliegen der Historienmalerei, dessen Bedeutung schon Félibien an zahlreichen Stellen seiner Schriften hervorgehoben hatte und auf dessen wissenschaftlich strenge Einhaltung später besonders der Comte de Caylus in verschiedenen Veröffentlichungen großen Wert legte, war die Beachtung der nach Völkern und Epochen verschiedenen Sitten und Gebräuche, Kleidung usw. in den Historienschilderungen.⁷²⁸

Daher erwähnte Louis Boullogne in der Einleitung zu seiner 1670 gehaltenen (und 1683 wiederholten) Besprechung von Tizians „Madonna mit dem Kaninchen“ in der Académie die Beanstandung der anachronistischen venezianischen Bekleidung der aus Ägypten stammenden Hl. Katharina und der zeitlichen Unmöglichkeit ihres Zusammen-

⁷²⁴ C.D. 189, S. 26f. Weitere Beispiele aus 1777 in C.D. 190, IV. lettre, S. 4; C.D. 191, S. 1085f, 1105; Mémoires secrets, Bd. 10, S. 210, 301.

⁷²⁵ A.L. 1779, Bd. 7, S. 39. Im selben Jahr berichtete ein Rezensent, dass der Bildhauer Monot (L 1779, Nr. 237) „a choisi le **moment** où cette actrice, dont la tête est tout-à-fait pittoresque, faisant le rôle de *Clitemnestre* dans l'*Iphigénie en Aulide*, du chevalier Gluck, dit aux soldats qui viennent saisir sa fille pour la conduire à l'autel (Mémoires secrets, Bd. 13, S. 232; ein weiteres Beispiel ib. S. 222).

⁷²⁶ C.D. 384, S. 7, 10. Weitere Erwähnungen des *moment frappant* in Besprechungen aus 1787 z.B. in C.D. 394, S. 1120; C.D. 1360, S. 459; C.D. 373, S. 17, 20; C.D. 372, S. 15; C.D. 376–377, S. 10.

⁷²⁷ A.L. 1789, Bd. 6, S. 214.

⁷²⁸ Siehe z.B. FÉLIBIEN 1666, S. 48; FÉLIBIEN 1725, Bd. 2, S. 147–164, und Bd. 5, S. 312; CAYLUS (Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Enéide de Virgile, avec des observations sur le costume, Paris 1757). Die Bedeutung des „costume“ war auch der Accademia di San Luca bewusst; ihr Sekretär Giuseppe Ghezzi wählte dieses Thema für seine Rede anlässlich der Preisverleihung zum Wettbewerb des Jahres 1680, worin er über Art und Sitten der Bekleidung und Verwendung von Stoffen bei allen antiken und modernen Nationen referierte (CIPRIANI 1988, S. 80). Einen frühen Hinweis auf die Wichtigkeit der historisch korrekten Wiedergabe von Gewändern in den livrets enthielt z.B. die Erklärung zu einem Gemälde Restouts mit dem ausdrücklichen Hinweis, dass die Zuhörer des Hl. Vincent de Paul in der zu seinen Lebzeiten üblichen Mode Ludwigs XIII. gekleidet wären (L 1739, S. 11). Ein weiteres anschauliches Beispiel bot Viens Gemälde mit der Übergabe der Regentschaft Ludwigs d. Heiligen an seine Mutter mit einer traditions- und kirchenhistorisch „wissenschaftlichen“ Erklärung der Kleidung der Königin und des anwesenden Kardinals (L 1773, Nr. 3). Aber auch später noch wurde eigens auf die im Bild verwendete historische Bekleidung aufmerksam gemacht (z.B. L 1812, Nr. 869f).

treffens mit Jesus, da sie erst 300 Jahre nach ihm gelebt hätte; doch handle es sich bei der Legende von ihrer mystischen Vermählung mit dem Christus-Kind um eine als historisch angesehene, oft dargestellte Wundererscheinung, und im Übrigen müsse sich ein Künstler bisweilen den Anforderungen des Auftraggebers fügen und mit der Abbildung in Nationaltracht dem Zeitgeschmack und einem Wunsch nach porträtmäßiger Darstellung entsprechen.⁷²⁹ Ein Dreivierteljahrhundert später stellte der Abbé Leblanc 1747 zur Bedeutung des Begriffs mit Genugtuung, teilweise aber auch tadelnd fest:

Il y a longtemps que les Peintres ne font plus de ces fautes grossieres contre ce que l'on appelle le *Costume*. Plusieurs d'entr'eux avant que de traiter un Sujet ont soin de consulter l'Historien qui le raconte; mais comme en général ils négligent beaucoup de connoissances qu'ils devroient avoir, on ne trouve pas dans leurs Tableaux tout ce qui seroit nécessaire pour caractériser le lieu de la Scène & les Acteurs qu'ils y introduisent. C'est ce que Le Poussin a toujours fait avec l'attention la plus scrupuleuse. Dans ses Tableaux, un homme instruit reconnoît au premier aspect, si l'action représentée se passe en Italie, dans la Grece ou en Egypte. On y distingue aisément un Romain d'un Grec ou d'un Gaulois⁷³⁰

Angesichts der Bedeutung des *costume* verwundert es nicht, dass beispielsweise der Maler Jaurat Wert auf die Erklärung legte, weshalb er seinen „Diogenes“ (L 1747, Nr. 6) auf einem Athener Stadtplatz nicht vor einer Tonne, sondern einer großen Tonvase sitzend dargestellt habe. Auch die zeitgenössische Salonkritik war sich der Wichtigkeit der Einhaltung des *costume* bewusst. An Restouts „Ahasver“ (L 1753, Nr. 1) lobte der Abbé Laugier die strikte Einhaltung des *costume* in Raumgestaltung und Bekleidung bis hin zu den orientalischen Stoffen, kritisierte aber bei Vien (L 1753, Nr. 161) die unzeitgemäße Ausstattung der Hl. Maximin und Lazarus mit einer Mitra.⁷³¹ Im selben Jahr schien einem Salon-Beobachter die Kleidung der Bischöfe in Vanloos „Dispute de S. Augustin contre les Donatistes“ unpassend.⁷³² Hingegen wurde Collin de Vermonts

729 JOUIN 1883, S. 208f. Ähnlich argumentierte über ein Jahrhundert später Ludwig Tieck im Künstlerroman „Franz Sternbalds Wanderungen“: Die zeitgenössische Kleidung oder Tracht solle dem Empfinden des Betrachters das biblische oder historische Geschehen unmittelbar nahe bringen; die Darstellung alter, fremder Gewänder überfordere die Imagination des Künstlers, selbst wenn ihre in der Wirklichkeit nicht ablesbaren Falten und Massen am Modell erprobt würden (TIECK 1798/1966, S. 118).

730 C.D. 26, S. 161f.

731 LAUGIER 1753, S. 23, 58.

732 „L'habillement des Évêques n'est point pris dans le *costume*. Du tems de saint Augustin tout l'ajustement se réduisoit à une pièce de drap, où il y avoit un trou pour passer la tête“ (C.D. 56, S. 19); dazu ebenso LA FONT DE SAINT-YENNE 1754, S. 12, sowie „Lettre au P. B. J. sur l'exposition des ouvrages de sculpture et de gravure qui s'est faite cette année au Louvre, in: Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts, Bd. 1750/4, S. 2424“.

„Les noces de Thétis & Pelée“ (L 1753, Nr. 15) gelobt.⁷³³ Wenige Jahre danach hob die „Année littéraire“, eine weit verbreitete, zwischen 1754–1776 in zehntägigen Abständen erscheinende Literatur- und Kulturzeitschrift, die gelungene Einhaltung des *costume* bei Silvestres „Le Temple de Janus fermé par Auguste“ (L 1757, Nr. 1) hervor.⁷³⁴ 1759 erfuhr Doyen Anerkennung für die stilgerechten Handlungen und Akzessorien in seiner „Mort de Virginie“ (L 1759, Nr. 119)⁷³⁵, und 1761 verdiente Bacheliers wirklichkeitsnahe Wiedergabe der ländlichen Bekleidung in seinem Gemälde „Les Amusemens de l’Enfance“ (L 1761, Nr. 58) die Wertschätzung eines anonymen Salonniers.⁷³⁶ Der Literat, Journalist und sich selbst als Amateur-Maler bezeichnende Mathon de la Cour bemängelte an Deshays’ „Le Mariage de la sainte Vierge“ (L 1763, Nr. 42) die historisch inkorrekte Wiedergabe der Zeremonie, die bei den Juden nicht im Tempel und auch nicht bei Wachskerzenlicht, sondern im Elternhaus und mit Öllampen stattgefunden hätte.⁷³⁷ Mehrere Salonkritiken lobten 1773 die Beachtung der Tradition in Darstellungen aus dem Leben des Hl. Ludwig.⁷³⁸ Und während eine Salonberichterstattung aus 1777 die gelungene Einhaltung der Kleiderordnung an vier Statuen bedeutender Franzosen wie Sully oder Descartes beifällig kommentierte, erfolgte 1779 eine Kritik der anachronistischen Bekleidung der Statue Montesquieus in antiker Manier.⁷³⁹

Selbst nach der Revolution spielte die Frage des korrekten *costume* noch eine Rolle in der offiziellen Kunstpolitik Frankreichs: Chérys Kritik des Salons von 1791 beanstandete-

733 „Le Peintre a fidèlement observé le *Costume*; chaque Dieu a les attributs, & les caracteres qui lui sont propres“ (C.D. 55, S. 22f).

734 A.L. 1757, Bd. 5, S. 335.

735 „exact & scrupuleux Observateur du *Costume* d’actions, comme du costume de lieu & d’accessoires“ (O.L. 1759/4, S. 175).

736 O.L. 1761, Bd. 4, S. 153. Weitere Beispiele für die Bedeutung des *costume* siehe A.L. 1757, S. 340; A.L. 1767, S. 77; C.D. 1302, S. 243; C.D. 1293, S. 4, 37.

737 C.D. 101, S. 28; weiters bemängelte der Autor bei einer Darstellung der Hl. Maria desselben Künstlers ihr Buch, wogegen die Hebräer Schriftrollen benutzten (C.D. 101, S. 32); Diderot teilte Mathons Kritik: „son Mariage de la Vierge, beau dans un temple, quoique le costume demandât qu’il fût célébré dans une chambre“ (ASSÉZAT 1876, Bd. 10, S. 289; weitere Beispiele für die Beschäftigung mit Fragen des *costume* ib. S. 94, 141, 174, 357, 374, 504–506); der Enzyklopädist befasste sich auch in späteren Salon-Berichterstattungen häufig mit Fragen von Sitte und Bräuchen: „M. Bounieu n’y a point voulu suivre le costume français, ou plutôt la politesse française. Ce peintre, en effet, travaille couvert devant la dame qu’il peint“ (ASSÉZAT 1876, Bd. 11, S. 525; L 1771, Nr. 203; andere Beispiele in ASSÉZAT 1876, Bd. 11, S. 502, 505, 520), oder in späteren Salonbeiträgen des Aufklärers: *Mémoires secrets*, Bd. 13, S. 115, 117, 126 (Salon 1773), 159, 176 (Salon 1775), 203, 214, 226f (Salon 1779); *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, Bd. 10, S. 354; C.D. 156, S. 423 (Salon 1773).

738 J.E. 1773, Bd. 7.1, S. 122f; C.D. 156, S. 435. Weitere Beispiele für die Bedeutung und Erörterung des *costume* siehe z.B. C.D. 183, S. 3; J.E. 1781, Bd. 7.3, S. 499f, sowie Bd. 8.1, S. 135, und Bd. 8.2, S. 314; J.E. 1783, Bd. 7.3, S. 540.

739 C.D. 191, S. 1109; A.L. 1779, Bd. 7, S. 214; L 1779, Nr. 238.

te zahlreiche Anachronismen in Monsiaus Schilderung der Heimkehr des Odysseus (L 1791, Nr. 13) und in Carle Vernets (Sohn des berühmten Landschaftsmalers Joseph Vernet) Gemälde mit dem Triumph des römischen Feldherrn Lucius Aemilius Paullus über den makedonischen König Perseus.⁷⁴⁰ 1798 merkte Diderot in seinen „Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l’architecture et la poésie, pour servir de suite aux Salons“ zum Thema gleichsam zusammenfassend und abschließend an:

[...] On a tout dit sur le costume, et il n’y a peut-être aucun artiste qui n’ait fait quelque faute plus ou moins lourde contre le costume⁷⁴¹

Der hohe Stellenwert, welcher der strikten Beachtung von Sitten, Bräuchen, Bekleidung usw. beigemessen wurde, erweist sich nicht zuletzt darin, dass der Comte de Caylus dem Thema ein 1757 erschienenenes, nahezu 400 Seiten umfassendes Werk widmete, in dem er genaue Anleitungen zur stilgerechten Ausgestaltung von Gemälden nach Dichtungen von Homer und Vergil gab.⁷⁴² Dandré-Bardon veröffentlichte zwischen 1772 und 1774 ein umfangreiches, mit Beispielen in Druckgraphik bebildertes Werk („Costume des anciens peuples“) über Sitten und Gebräuche von Römern, Griechen, Ägyptern und Persern im religiösen, zivilen, häuslichen und militärischen Bereich, auf das 1773 auch eine Salonkritik ausdrücklich Bezug nahm.⁷⁴³ Angesichts der Fülle dieser Quellen kann deshalb Schneider nicht zugestimmt werden, demzufolge „in der frühneuzeitlichen Historienmalerei [spielt] der Aspekt der historischen Treue bei der Sujetgestaltung kaum eine Rolle.“⁷⁴⁴ Der Befund aus den livrets unterstreicht im Gegenteil nachdrücklich die Erkenntnis, dass die kunsttheoretischen Anforderungen an die Historienmalerei in den livrets und der den Ausstellungen gewidmeten Salonkritik intensiv erörtert und als tragende Elemente dieser hierarchisch an erster Stelle angesiedelten Gattung der Malerei gewertet wurden.

740 CHÉRY 1791, S. 4, 30f.

741 ASSÉZAT 1876, Bd. 12, S. 89.

742 Tableaux tirés de l’Iliade, de l’Odyssée d’Homère et de l’Enéide de Virgile, avec des observations sur le Costume, par Mr. le Comte de Caylus, Paris 1757.

743 C.D. 156, S. 435.

744 SCHNEIDER 2010, S. 64.

Dank

Ohne die Begleitung und Unterstützung meines Doktorvaters Univ. Prof. Dr. Raphael Rosenberg vom Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien mit wertvollen Rat-schlägen zu Themensetzung, Präsentation, Inhalt und Gliederung wäre das Zustandekommen der Studie nicht möglich gewesen: Für seine geduldige Anleitung und verständnisvolle Hilfe bei der mehrere Jahre währenden Abfassung der Untersuchung bin ich ihm besonders dankbar. Dr. Patric Kment vom Institut für Kultur- und Sozialanthropologie der Universität Wien hat mit Hinweisen und Anleitungen zum Layout wesentlich zur Abfassung der Arbeit beigetragen. Mein Dank gilt auch meinem Bruder Dr. Gottfried Loibl und Frau Dr. Elisabeth Sturm für das korrekturlesende Lektorat. ADir. Helmut Maißer war als Leiter der Fernleihe-Abteilung an der Universität Wien eine umsichtige Stütze bei der Beschaffung von Literatur.

Abkürzungsverzeichnis

Ak	Académie-Sitzungsprotokolle
A.L.	L'Année littéraire
C.D.	Collection Deloynes
DA 1781	Dézallier d'Argenville
G 1715	Guérin
J.E.	Journal encyclopédique
L	livret
L Ak	livret der Académie 1791
M	Montaignon
O.L.	L'Observateur littéraire

Literaturverzeichnis

ALBERTI 1436/2014

Leon Battista ALBERTI, Über die Malkunst, übersetzt und kommentiert von Oskar BÄTSCHMANN (Hg.), 4., unveränderte Auflage, Darmstadt 2014.

ALTSHULER 2008

Bruce ALTSHULER, Exhibitions that made Art History, Bd. 1, 1863–1959, London 2008.

ARCO-HUSSLEIN 2016

Agnes ARCO-HUSSLEIN, Fürstenglanz: Die Macht der Pracht, Belvedere 2016.

ARNAUD 1886

Jean ARNAUD, L'Académie de Saint-Luc à Rome, Rom 1886.

ASSÉZAT 1875/77

Jules ASSÉZAT, Œuvres complètes de Diderot revues sur les éditions originales comprenant ce qui a été publié à diverses époques et les manuscrits inédits conservés à la bibliothèque de l'Ermitage, Bde. 10–12, Paris 1875–1877.

BÄHR 2006

Astrid BÄHR, Der langsame Abschied vom Galeriewerk im 18. Jahrhundert, in: Bénédicte SAVOY (Hg.), Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815, Mainz 2006, S. 47–54.

BÄHR 2009

Astrid BÄHR, Repräsentieren, bewahren, belehren: Galeriewerke (1660–1800), Hildesheim 2009.

BÄTSCHMANN 1986

Oskar BÄTSCHMANN, Das Historienbild als „Tableau“ des Konflikts: Jacques-Louis Davids „Brutus“ von 1789, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Wien 1986.

BANN 1985

Stephen BANN, The mythical conception is the name: Titles and names in modern and post-modern painting, in: Word and Image, vol. 1, April–Juni 1985, S. 176–190.

BELLORI 1672

Giovanni Pietro BELLORI, Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni, Bd. I, Rom 1672.

BENOIT 1897/1975

François BENOIT, L'art français sous la révolution et l'Empire, Paris 1897, (Neuauflage) Genf 1975.

BERGER 1883

Adolf BERGER, Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 1883 Teil II Nr. 495, S. LXXIX–CXCI.

BILDERGALLERIE MÜNCHEN 1787

Anonym, Die Bildergalerie in München. Ein Handbuch für die Liebhaber, und Kunstfreunde, München 1787.

BLANKENSTEIN 2006

David BLANKENSTEIN, Die Gemäldegalerie in Salzdahlum bei Braunschweig, in: Bénédicte SAVOY (Hg.), Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815, Mainz 2006, S. 67–86.

BONFAIT 2012

Olivier BONFAIT, Pour une archéologie du titre, in: Pierre-Marc de BIASI (Hg.), La fabrique du titre, Paris 2012, S. 95–126.

BONSANTE 1979

Mariella Basile BONSANTE, Pinacoteca ossia della pittura e scultura Romana (1673), Treviso 1979.

BOSREDON 1986

Bernard BOSREDON, De l'image au titre, in: Recherches anglaises et américaines, 1986, S. 49–61.

BOSREDON 1997

Bernard BOSREDON, Les titres de tableaux. Une pragmatique de l'identification, Paris 1997.

BREJON DE LAVERGNÉE 1987

Arnauld BREJON de LAVERGNÉE, L'inventaire Le Brun de 1683. La collection des tableaux de Louis XIV, Paris 1987.

BREJON DE LAVERGNÉE 2000

Arnauld BREJON de LAVERGNÉE, L'inventaire après décès de Simon Vouet (3 juillet – 21 août 1649, in: Thérèse KLEINDIENST, Le livre et l'art: études offertes en hommage à Pierre Lelièvre, Paris 2000, S. 253–292.

BREJON DE LAVERGNÉE 2010

Arnauld BREJON de LAVERGNÉE, Un inventaire des tableaux du roi, gravés ou à graver, in: Peter FUHRING u. a. (Hg.), L'Estampe au Grand Siècle. Études offertes à Maxime Préaud, Paris 2010, S. 493–505.

BROOK 2016

Carolina BROOK, I francesi in Accademia nel Settecento: i concorsi di pittura e scultura, in: Dies. (Hg.), Roma-Parigi. Accademie a confronto, Rom 2016, S. 31–42.

BRUCH 2005

Natalie BRUCH, Der Bildtitel. Struktur, Bedeutung, Referenz, Wirkung und Funktion, Frankfurt/Main 2005.

BRUNIUS 1969

Teddy BRUNIUS, Theory and Taste, Uppsala 1969.

BUTOR 1992

Michel BUTOR, Die Wörter in der Malerei, Frankfurt/Main 1992.

CAHN 1989

Isabelle CAHN, Cadres de peintres, Paris: Réunion des musées nationaux 1989.

CAMBONI 2016

Elisa CAMBONI, Da Vouet a Errard: gli artisti francesi nell'Accademia di San Luca tra rifondazione e progettata unione, in: Carolina BROOK u. a. (Hg.), Roma-Parigi. Accademie a confronto, Rom 2016, S. 21–30.

CAUSID 1783

Simon CAUSID, Verzeichniß der Hochfürstlich-Heßischen Gemählde-Sammlung in Cassel, Estienne 1783.

CHALLINGSWORTH 1990

Christine Jeannette CHALLINGSWORTH, *The 1708 and 1709 Concorsi Clementini at the Accademia di San Luca in Rome and the establishment of the academy of arts and sciences as an autonomous building type* (Diss), The Pennsylvania State University 1990.

CHATTOPADHYAY 1996

Collette A. CHATTOPADHYAY, *Titles*, in Jane TURNER (Hg.), *The Dictionary of Art*, Bd. 31, London 1996, S.49–52.

CHAUDONNERET 2007

Marie-Claude CHAUDONNERET, *Le Salon pendant la première moitié du XIXe siècle. Musée d'art vivant ou marché de l'art?* (<http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00176804>, mis en ligne le 4 octobre 2007).

CHAUDONNERET 2010

Marie-Claude CHAUDONNERET, *Les artistes vivants au Louvre (1791–1848): du musée au bazar*, in: James Kearns (Hg.), *„Ce Salon à quoi tout se ramène“*, Oxford 2010, S. 7–22.

CHÉRY 1791

Philippe CHÉRY, *Explication et critique impartiale. De toutes les Peintures, Sculptures, Gravures, Dessins, & exposés au Louvre, d'après le décret de l'Assemblée nationale, au mois de septembre 1791, l'an III de la Liberté*. Par M. D. ..., citoyen patriote et véridique, Paris 1791.

CIPRIANI 1988

Angela CIPRIANI, *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, Roma 1988.

CONISBEE 1981

Philippe CONISBEE, *Painting in Eighteenth-Century France*, Oxford 1981.

COUCHÉ 1808

Jacques COUCHÉ, *Galérie du Palais royal grave d'après les tableaux des différentes écoles qui la composent, avec un abrégé de la vie des peintres et une description historique de chaque tableau*, Bd. 3, Paris 1808.

COYPEL 1751a

Charles-Antoine COYPEL, *Dialogue de M. Coytel. Premier Peintre du Roi. Sur l'exposition des Tableaux dans le Sallon du Louvre, en 1747*, Paris 1747.

COYPEL 1751b

Charles-Antoine COYPEL, *Parallele de l'Eloquence & de la Peinture*, in: *Mercure de France*, Mai 1751, S. 8–38.

CROW 1985

Thomas CROW, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, London 1985.

DACIER 1993

Émile DACIER, *Catalogue de ventes et Livrets de Salons illustrés par Gabriel de Saint-Aubin*, Nogent Le Roi: Laget 1993.

DANDRÉ-BARDON 1755

Michel-François DANDRÉ-BARDON, *Traité de peinture, suivi d'un essai sur la sculpture*, Bd. I, Paris 1755.

DANDRÉ-BARDON 1759

Michel-François DANDRÉ-BARDON, *Histoire universelle, traitée relativement aux arts de peindre et de sculpture, ou tableaux d'histoire*, Bd. I, Paris 1759.

DE BIASI 2012

Pierre-Marc de BIASI, Fonctions et genèse du titre en histoire de l'art, in: ders. (Hg.), La fabrique du titre, Paris 2012, S. 29–94.

DE JAUCOURT 1751

Louis DE JAUCOURT, „Description“, in DIDEROT/D'ALEMBERT (Hg.), Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Bd. 4, Paris 1754, S. 878f.

DE JAUCOURT 1765a

Louis DE JAUCOURT, „Inscription“, in DIDEROT/D'ALEMBERT (Hg.), Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Bd. 8, Neufchâtel 1765, S. 779.

DE JAUCOURT 1765b

Louis DE JAUCOURT, „Passion“, in DIDEROT/D'ALEMBERT (Hg.), Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Bd. 12, Neufchâtel, S. 150–152.

DE JAUCOURT 1765c

Louis DE JAUCOURT, „Paysage“, in DIDEROT/D'ALEMBERT (Hg.), Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Bd. 12, Neufchâtel, S. 212f.

DE JAUCOURT 1770

Louis DE JAUCOURT, „Titre“, in DIDEROT/D'ALEMBERT (Hg.), Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Bd. 16, Livourne 1770, S. 340–343.

COLLECTION DELOYNES 1881

Georges DUPLESSIS, Catalogue de la collection de pièces sur les beaux-arts, imprimées et manuscrites, recueillie par Pierre-Jean Mariette, Charles-Nicolas Cochin et M. Deloynes, auditeur des comptes, et acquise récemment par le département des estampes de la Bibliothèque nationale, dite Collection Deloynes, Paris 1881.

DE MARCHI 1987

Giulia DE MARCHI, Mostre di quadri a S. Salvator in Lauro (1682–1725), Roma 1987.

DEPERTHES 1818

Jean Baptiste DEPERTHES, Théorie du paysage, Paris 1818.

DE PILES 1668

Roger DE PILES, L'art de peinture, de Charles Alphonse Du Fresnoy, traduit en françois, avec des remarques nécessaires et tres-amples, Paris 1668.

DE PILES 1677

Roger DE PILES, Sur la connoissance de la peinture, et sur le jugement qu'on doit faire des Tableaux, Paris 1677.

DE PILES 1708

Roger DE PILES, Cours de peinture par principes, Paris 1708.

DESCRIPTION LIECHTENSTEIN 1780

Description des tableaux, et des piéces de sculpture, que renferme la gallerie de Son Altesse François Joseph chef et prince regnant de la maison de Liechtenstein, Wien 1780.

DEZALLIER D'ARGENVILLE 1781

Antoine-Nicolas DEZALLIER D'ARGENVILLE, Description sommaire des ouvrages de peinture, sculpture et gravure exposés dans les salles de L'Académie royale, Paris 1781.

DICTIONNAIRE ABRÉGÉ 1836

Dictionnaire abrégé de L'Académie française, Paris 1836.

DICTIONNAIRE DE TRÉVOUX 1771

Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux, contenant tous les mots de la langue françoise, des sciences et les arts, Paris 1771.

DIDEROT 1751

Denis DIDEROT, Lettre sur les sourds et muets. À l'usage de ceux qui entendent, qui parlent, ohne Ortsangabe 1751.

DRILLON 1991

Jacques DRILLON, Traité de la ponctuation française, Saint-Amand (Cher) 1991.

DUBOIS de SAINT-GELAIS 1727

Louis-François DUBOIS de SAINT-GELAIS, Description des Tableaux du Palais royal, avec la Vie des Peintres à la tête de leurs Ouvrages, Paris 1727.

DU BOS 1719

Jean-Baptiste DU BOS, Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. Ut pictura poesis, Teil I und II, Paris 1719.

EBERLEIN 1776

Christian Nikolaus EBERLEIN, Verzeichniss der Herzogl. Bilder-Gallerie zu Salzthalen, Braunschweig 1776.

ENGERAND 1899

Fernand ENGERAND, Inventaire des tableaux du roi rédigé en 1709 et 1710 par Nicolas Bailly, Paris 1899.

ERNST 2005

Albert ERNST, Wechselwirkung. Textinhalt und typographische Gestaltung, Würzburg 2005.

FANTI 1767

Vincenzio FANTI, Descrizione completa di tutto ciò che ritrovasi nella Galleria di pittura e scultura di Sua Altezza Giuseppe Wenceslao del S.R.I. Principe Regnante della Casa di Lichtenstein, Wien 1767.

FÉLIBIEN 1663

André FÉLIBIEN, Les reines de Perse aux pieds d'Alexandre, Paris 1663.

FÉLIBIEN 1666

André FÉLIBIEN, Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes, Bd. I, Paris 1666.

FÉLIBIEN 1668

André FÉLIBIEN, Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Pendant l'année 1667, Paris 1668.

FÉLIBIEN 1676

André FÉLIBIEN, Des principes de l'architecture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent. Avec un Dictionnaire des Termes propres à chacun de ces Arts, Paris 1676.

FÉLIBIEN 1677/1727

André FÉLIBIEN, Tableaux du Cabinet du Roy, Paris 1677/1727.

FÉLIBIEN 1725

André FÉLIBIEN, Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes ; avec la vie des architectes, & augmentée des Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, Bd. 2–5, Trévoux 1725.

FISHER 1984

John FISHER, Entitling, in: *Critical Inquiry*, vol. 11 No.2, 1984, S. 286–298.

FLASHAR 2013

Hellmut FLASHAR, Aristoteles. Lehrer des Abendlandes, München 2013.

FONTAINE 1910

André FONTAINE, Les Collections de l'Académie royale de peinture et de sculpture, Paris 1910.

FORTINI 1729

Gioacchino FORTINI, Nota de'quadri e opere di scultura esposti per la festa di San Luca dagli Accademici del disegno, Florenz 1729.

FRANKLIN/BECKLEN/DOYLE 1993

Margery B. FRENKLIN/Robert C. BECKLEN/Charlotte L. DOYLE, The Influence of Titles on How Paintings Are Seen, in: *Leonardo*, vol. 26 No. 2, 1993, S. 103–108.

FUCHS 1985

Siegfried E. FUCHS, Der Bilderrahmen, Recklinghausen: Bongers 1985.

FURCY-RAYNAUD 1904/05

Marc FURCY-RAYNAUD, Correspondance de M. de Marigny avec Coypel, Lépicié et Cochin, in: *Nouvelles Archives de l'art français* 3. Serie, Bd. XIX und XX, Paris 1904/05.

FURCY-RAYNAUD 1906

Marc FURCY-RAYNAUD, Correspondance de M. d'Angiviller avec Pierre, in: *Nouvelles Archives de l'art français* 3. Serie, Bd. XXI und XXII, Paris 1906.

FURETIÈRE 1701

Antoine FURETIÈRE, Dictionnaire Universel, 2. Auflage, Bd. 1–3, Rotterdam 1701.

GAEHTGENS 2002

Barbara GAEHTGENS, Genremalerei, Berlin 2002.

GAEHTGENS 1996

Thomas W. GAEHTGENS, Historienmalerei, Berlin 1996.

GALASSI 1990

Peter GALASSI, The Nineteenth Century: Valenciennes to Corot, in: Alan WINTER-MUTE (Hg.), Claude to Corot. The Development of Landscape Painting in France, London 1990, S. 233–249.

GALLINARO 1999

Ilaria GALLINARO, Traduire les affetti. La Jérusalem délivrée en France aux XVI^e XVII^e siècles, in: Giovanni CARRERI (Hg.), La Jérusalem délivrée du Tasse. Poésie, peinture, musique, ballet, Paris 1999, S. 179–198.

GALLO 2003a

Luigi GALLO, „La nature l'avait créé peintre“: repères d'une vie et profil d'une carrière, in: „La nature l'avait créé peintre“. Pierre-Henri de Valenciennes 1750–1819, Paris 2003, S. 29–131.

- GALLO 2003b
Luigi GALLO, Entre idéal et vérité: une esthétique de la nature, in: „La nature l’avait créé peintre“. Pierre-Henri de Valenciennes 1750–1819, Paris 2003, S. 190–203.
- GAMBARINI 1731
C. GAMBARINI, Description of the Earl of Pembroke's Pictures, London 1731.
- GARCIA 2010
Anne-Marie GARCIA, L’école de la liberté: être artiste à Paris 1648–1817, Paris 2010.
- GERSAINT 1745
Edme-François GERSAINT, Catalogue raisonné des differens effets curieux & rares contenus dans le Cabinet de feu M. le Chevalier de la Roque, Paris 1745.
- GHEZZI 1696
Giuseppe GHEZZI, Il centesimo dell’anno M.DC.XCV. celebrato in Roma dall’Accademia del disegno“, Rom 1695.
- GIRAUDON 2002
Catherine GIRAUDON, Procès-verbaux de l’Académie des beaux-arts, Band 2, 1816–1820, Paris 2002.
- GOLENIA 2006
Patrick GOLENIA, Die Gemäldegalerie in Kassel, in: Bénédicte SAVOY (Hg.), Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815, Mainz 2006, S. 175–197.
- GOMBRICH 1985
Ernst H. GOMBRICH, Image and word in twentieth-century art, in: Word and Image, vol. 1 Juli-September 1985, S. 213–241.
- GRANZOW 2006
Juliane GRANZOW, Die Hofgartengalerie zu München, in: Bénédicte SAVOY (Hg.), Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815, Mainz 2006, S. 334–347.
- GRAVES 1905/1970
Algernon GRAVES, The Royal Academy of Arts. A Complete Dictionary of Contributors and their work from its foundation in 1769 to 1904 (Neuaufgabe 1970), London 1905.
- GRAZIANI 1999
Françoise GRAZIANI, Constance de l’art: Poussinlecteur du Tasse, in: Giovanni CARRERI (Hg.), La Jérusalem délivrée du Tasse. Poésie, peinture, musique, ballet, Paris 1999, S. 353–386.
- GRIVEL 1985
Marianne GRIVEL, Le Cabinet du Roi, in: Revue de la Bibliothèque Nationale 1985, Nr. 18, S. 36–57.
- GRIVEL 1986
Marianne GRIVEL, Le commerce de l’estampe à Paris au XVII^e siècle, Genf 1986.
- GROUCHY 1894
GROUCHY Vicomte de, Èverhard Jabach, collectionneur parisien (1695), Paris 1894.
- GUÉRIN 1715
Nicolas GUÉRIN, Description de L’Académie royale des Arts de Peinture et de Sculpture, Paris 1715.

- GUIFFREY 1872**
Jules-Joseph GUIFFREY, Livrets des expositions de l'Académie de Saint-Luc à Paris pendant les années 1751, 1752, 1753, 1766, 1762, 1764 et 1774, Paris 1872.
- GUIFFREY 1873**
Jules-Joseph GUIFFREY, Notes et documents inédits sur les expositions du XVIII^{ème} siècle, Paris 1873.
- HAGER 1981**
Hellmut HAGER, The Accademia di San Luca and the Precedents of the Concorsi Clementini, in: Ders. (Hg.), Architectural fantasy and reality; drawings from the Accademia Nazionale di San Luca in Rome, Concorsi Clementini 1700 – 1750, Pennsylvania: Univ. Park, 1981–1982, S. 1–6.
- HARRISSE 1898**
Henry HARRISSE, L.-L. Boilly, peintre, dessinateur et lithographe. Sa vie et son œuvre 1761–1845, Paris 1898.
- HASKELL 1960**
Francis HASKELL, Art Exhibitions in XVII Century Rome, in: Studi secenteschi, Jahr 1960, Bd. 1, S. 108–121.
- HASKELL 2000**
Francis HASKELL, The ephemeral museum: old master paintings and the rise of the art of exhibition, Yale University 2000.
- HEIM 1989**
Jean-François HEIM, Les Salons de peinture de la Révolution française 1789–1799, Paris 1989.
- HÉNIN 2012a**
Emmanuelle HÉNIN, Du sujet au titre: Enquête dans les livres des salons, in: Pierre-Marc de BIASI (Hg.), La fabrique du titre, Paris 2012, S. 127–150.
- HÉNIN 2012b**
Emmanuelle HÉNIN, Catalogue, titre, étiquette: la présentation écrite des tableaux dans les expositions de peinture au XVIII^e siècle, in: Studiolo 9/2012, S. 100–126.
- HÉNIN 2013**
Emmanuelle HÉNIN, Ceci est un bœuf, Turnhout/Belgien 2013.
- HOET 1752/1976**
Gerard HOET, Catalogus of naamlyst van schilderyen, met derzelver pryzen, Bd. 1, s'Gravenhage 1752 (Nachdruck Soest/Holland 1976).
- HODGSON 1905**
John E. HODGSON, The Royal Academy and its Members 1768–1830, London 1905.
- HOUSE 1997**
John HOUSE, Manet's Maximilian: censorship and the Salon, in: Elizabeth C. CHILDS (Hg), Suspended License: Censorship and the Visual Arts, Seattle 1997, S. 185–209.
- HUTCHINSON 1968**
Sidney C. HUTCHINSON, The History of the Royal Academy 1768–1968, London 1968.
- IMPRIMERIE NATIONALE 2007**
Imprimerie nationale de France, Lexique des règles typographiques en usage à l'Imprimerie nationale, Paris 2007.

JANSON 1977/78

H. W. JANSON, Catalogues of the Paris Salons 1673 to 1881, New York 1977/78.

JOUIN 1883

Henry JOUIN, Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, Paris 1883.

KANTOROWICZ 1986

Colette KANTOROWICZ, Éloquence des titres, Dissertation, New York University 1986.

KIBÉDI VARGA 2007

Áron KIBÉDI VARGA, Rhetorik und Malerei in der französischen Klassik, in: Joachim KNAPE (Hg.), Bildrhetorik, Baden-Baden 2007, S. 252–269.

KIRCHNER 1990

Thomas KIRCHNER, Neue Themen – neue Kunst? Zu einem Versuch, die französische Historienmalerei zu reformieren, in: Ekkehard MAI (Hg.), Historienmalerei in Europa: Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, Mainz 1990, S. 107–120.

KIRCHNER 1991

Thomas KIRCHNER, L'expression des passions, Mainz 1991.

KIRCHNER 1997

Thomas KIRCHNER, La nécessité d'une hiérarchie des genres, in: Christian MICHEL (Hg.), La naissance de la théorie de l'art en France 1640–1720, La revue d'esthétique 31/32, 1997, S. 187–196.

KOCH 1967

Georg Friedrich KOCH, Die Kunstaussstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, Berlin 1967.

KOCH 2006

Sabine KOCH, Die Düsseldorfer Gemäldegalerie, in: Bénédicte SAVOY (Hg.), Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815, Mainz 2006, S. 87–115.

KOHLE 1990

Hubertus KOHLE, Historienmalerei am Scheideweg. Bemerkungen zu Jacques Louis Davids „Sabinerinnen“, in: Ekkehard MAI (Hg.), Historienmalerei in Europa: Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, Mainz 1990, S. 121–134.

KOSCHATZKY 1972

Walter KOSCHATZKY, Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke, Salzburg 1972.

LA FONT DE SAINT-YENNE 1747

Étienne LA FONT DE SAINT-YENNE, Reflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d'Aout 1746, Den Haag 1747.

LA FONT DE SAINT-YENNE 1754

Étienne LA FONT DE SAINT-YENNE, Sentimens sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure, écrits à un particulier en province, o. A. 1754.

LAROUSSE 1876

Pierre LAROUSSE, Grand dictionnaire universel du XIXe siècle, Bd. 15, Paris 1876.

- LAUGIER 1753
Marc-Antoine LAUGIER, Jugement d'un amateur sur l'exposition des tableaux, o. A. 1753.
- LAUGIER 1771
Marc-Antoine LAUGIER, Manière de bien juger des ouvrages de peinture, Paris 1771.
- LAVEZZI 2009
Élisabeth LAVEZZI, La scène de genre dans les *Salons* de DIDEROT, Paris 2009.
- LeBRUN 1696
Charles LeBRUN, Caracteres des passions, Paris 1696.
- LeBRUN 1702
Charles LeBRUN, Méthode pour apprendre à dessiner les passions, Amsterdam 1702.
- LeBRUN 1727
Charles LeBRUN, Expressions des passions de l'âme. Représentées en plusieurs testes gravées d'après les desseins de feu Monsieur Le Brun, premier peintre du Roy, Paris 1727.
- LE COMTE 1699/1700
Jacques LE COMTE, Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture et graveure, Bd. I–III, Paris 1699/1700.
- LEGRAND 1995
Ruth LEGRAND, Livrets des Salons: Fonction et Évolution (1673–1791), in: Gazette des Beaux-Arts, April 1995, S. 237–248.
- LEMAIRE 2004
Georges LEMAIER, Histoire du Salon de peinture, Paris 2004.
- LE MEN 2012
Ségolène LE MEN, Aux parages de l'œuvre? Les titres de Courbet, in: Pierre-Marc de BIASI (Hg.), La fabrique du titre, Paris 2012, S. 151–202.
- LÉPICIÉ 1752/1754
Nicolas-Bernard LÉPICIÉ, Catalogue raisonné des Tableaux du Roy, avec un abrégé de la vie des peintres, Bd. 1 und 2, Paris 1752/1754.
- LESAGE 1994
Blandine LESAGE, Michallon: Jeunesse et formation. La création du prix de Rome de paysage historique, in: Vincent POMARÈDE (Hg.), Achille-Etna Michallon. Exposition-dossier du département des Peintures et du département des Arts graphiques, musée du Louvre, Paris 1994, S. 87–92.
- LÉVESQUE 1788
Pierre Charles LÉVESQUE, Article „Inscription“, in: Claude-Henri WATELET (Hg.), Encyclopédie méthodique Beaux arts, Bd. I, 1788, Paris 1791, S. 453–455.
- LEFEUVRE 2012
Olivier LEFEUVRE, Philippe-Jacques de Loutherbourg. 1740–1812, Paris 2012.
- LESAGE 1994b
Blandine LESAGE, Michallon: Jeunesse et formation. La création du prix de Rome de paysage historique, in: Vincent POMARÈDE (Hg.), Achille-Etna Michallon. Exposition-dossier du département des Peintures et du département des Arts graphiques, musée du Louvre, Paris 1994, S. 87–92.

LEVINSON 1985

Jerrold LEVINSON, Titles, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. 44 No.1, 1985, S. 29–39.

LICHTENSTEIN 1997

Jacqueline LICHTENSTEIN, De l'idée de la peinture à l'analyse du tableau. Une mutation essentielle de la théorie de l'art, in: Christian MICHEL (Hg.), La naissance de la théorie de l'art en France 1640–1720, La revue d'esthétique 31/32, 1997, S. 17–35.

LICHTENSTEIN 2006

Jacqueline LICHTENSTEIN, Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, Bd. I, 1648–1681, Paris 2006.

LILLEY 1987

Ed LILLEY, On the Fringe of the Exhibition: A Consideration of Some Aspects of the Catalogues of the Paris „Salons“, in: The British Journal for Eighteenth-Century Studies, Vol.10/1987, S. 1–12.

LITTRÉ 1874

Émile LITTRÉ, Dictionnaire de la langue française, Bd. 4, Paris 1874.

LOBSTEIN 2006

Dominique LOBSTEIN, Les Salons au XIXème Siècle. Paris, capitale des arts, Paris 2006.

LOCKER 2006

Tobias LOCKER, Die Bildergalerie von Sanssouci bei Potsdam, in: Bénédicte SAVOY (Hg.), Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815, Mainz 2006, S. 218–242.

LOIRE 1993

Stéphane LOIRE, Le Salon de 1673, in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français, 1992 (1993), S. 31–68.

LUI 2009

Francesca LUI, La Sicilia nell'occhio del pittore: il viaggio del 1779 di Pierre-Henri de Valenciennes, in: Alessandro CARLINO (Hg.), La Sicilia e il Grand Tour. La riscoperta di Akragas 1700–1800, S. 195–208.

LUKEHART 2009

Peter M. LUKEHART, The Accademia Seminars: the Accademia di San Luca in Rome, Yale University Press, 2009.

McALLISTER JOHNSON 1975

William McALLISTER JOHNSON, A „Third State“ of the Premier Livret of 1763, in: Gazette des Beaux-Arts 1975, S. 135–138.

McALLISTER JOHNSON 2000

William McALLISTER JOHNSON, Les morceaux de réception: protocole et documentation, in: Béatrice FOULON (Hg.), Les peintres du roi. 1648–1793, Tours 2000, S. 31–50.

McWILLIAM 1991

Neil McWILLIAM, A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the *Ancien Régime* to the Restoration, 1699–1827, Cambridge 1991.

MAI 1990

Ekkehard Mai, Poussin, Félibien und Le Brun. Zur Formierung der französischen Historienmalerei an der Académie royale de peinture et de sculpture in Paris, in: Ders. (Hg.), Historienmalerei in Europa: Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, Mainz 1990, S. 9–26.

MARIETTE 1732

Pierre-Jean MARIETTE, Discours sur la necessité de recevoir des avis, prononcé dans une conférence de l'Académie royale de Peinture & Sculpture, le quatrième Novembre 1730, in: Ders. (Hg.), Discours sur la peinture, prononcez dans les conférences de l'Académie royale de Peinture & Sculpture. Par M. Charles Coypel, Premier Peintre de Monseigneur le Duc D'Orleans, Paris 1732, S. 1–16.

MARTIN 1966

F. David MARTIN, Naming Paintings, in: Art Journal, vol.25 No.3, 1966, S. 252–256.

MARZINOTTO 2016

Marica MARZINOTTO, Presenze francesi all'Accademia di San Luca: la collezione dei ritratti degli artisti, in: Carolina BROOK u. a. (Hg.), Roma-Parigi. Accademie a confronto, Rom 2016, S. 43–48.

MATZNER 2016^a

Alexandra MATZNER, Die Gemäldegalerie von Kaiser Karl VI. Theatrum Artis Pictoriae, Wien 1728–1722, in: Agnes Husslein-Arco (Hg.), Fürstenglanz: Die Macht der Pracht, Belvedere 2016, S. 99–101, 210.

MATZNER 2016b

Alexandra MATZNER, Die Kaiserliche Stallburggalerie. PRODRUMUS (Vorschau), Wien 1735, in: Agnes Husslein-Arco (Hg.), Fürstenglanz: Die Macht der Pracht, Belvedere 2016, S. 111–121, 210f.

MATZNER 2016c

Alexandra MATZNER, „Die schönsten Gemälde Frankreichs“. Der Recueil Crozat, Paris 1729–1742, in: Agnes Husslein-Arco (Hg.), Fürstenglanz: Die Macht der Pracht, Belvedere 2016, S. 131–139.

MATZNER 2016d

Alexandra MATZNER, Königliche und fürstliche Gemäldegalerien und Vademecumbände im deutschen Sprachraum, in: Agnes Husslein-Arco (Hg.), Fürstenglanz: Die Macht der Pracht, Belvedere 2016, S. 175–181

MATZNER 2016e

Alexandra MATZNER, Houghton Hall Gallery, Norfolk 1788, und die Gemäldegalerie des Duc d'Orléans, Paris 1786–1806, in: Agnes Husslein-Arco (Hg.), Fürstenglanz: Die Macht der Pracht, Belvedere 2016, S. 183f, 216f.

MATZNER 2016f

Alexandra MATZNER, in: Agnes Husslein-Arco (Hg.), Fürstenglanz: Die Macht der Pracht, Belvedere 2016, S. 195–199, 217f.

MECHEL 1783

Christian von MECHEL, Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien, Wien 1783.

MESURET 1972

Robert MESURET, Les expositions de l'Académie royale de Toulouse de 1751 à 1791, Toulouse 1972.

MICHALSKI 2007

Sergiusz MICHALSKI, Malerei, Rhetorik und coup d'oeil-Wahrnehmung bei Antoine und Charles Coypel, in: Joachim KNAPE (Hg.), Bildrhetorik, Baden-Baden 2007, S. 234–249.

MICHEL 2008

Christian MICHEL, Le „célèbre Watteau“, Genf 2008.

MICHEL 2010a

Christian MICHEL, Les graveurs à l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle, in: Peter FUHRER et. al. (Hg.), L'estampe au grand siècle, Paris 2010, S. 483–492.

MICHEL 2010b

Christian MICHEL, Le mythe de la régénération de l'art au XVIIIe siècle, in: Guillaume FAROULT u. a. (Hg.), L'Antiquité rêvée, Paris 2010, S. 57–63.

MICHEL 2011

Christian MICHEL, „Le titre du tableau“, unveröffentlichte Vorlesung, *Collège de France Jan./Feb.* 2011 (URL: <http://www.college-de-france.fr/site/roland-recht/guestlecturer-2010-2011.htm>).

MICHEL 2012

Christian MICHEL, L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648–1793), Genf/Paris 2012.

MONCELET 1972

Christian MONCELET, Essai sur le titre en littérature et dans les arts, Aubière 1972.

MONTAIGLON 1875/89

Anatole de MONTAIGLON, Procès-verbaux de L'Académie royale de peinture et de sculpture 1648–1792, publiés pour la société de l'histoire de l'art français, d'après les registres originaux conservés à l'Ecole des Beaux-Arts, Bde. 1–10, Paris 1875/89.

MORSELLI 1998

Raffaella MORSELLI, Collezioni e quadrerie nella Bologna del Seicento: Inventari 1640–1707, The J. Paul Getty Trust 1998.

OBERREUTER-KRONABEL 1990

Gabriele OBERREUTER-KRONABEL, Der Philosoph und sein Tod. Beobachtungen zu einem Thema für die Malerei des 18. Jahrhunderts in Frankreich, in: Ekkehard MAI (Hg.), Historienmalerei in Europa: Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, Mainz 1990, S. 95–106.

OESTERREICH 1764

Matthias OESTERREICH, Beschreibung der Königlichen Bildergalerie und des Kabinetts im Sans-Souci, Potsdam 1764.

OLIVIER 1994

Christin OLIVIER, Le May des orfèvres, in: Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 105, Dezember 1994, S. 75–90.

OTTANI CAVINA 2004

Anna OTTANI CAVINA, Geometries of Silence. Three Approaches to Neoclassical Art, New York 2004.

PAGLIANO 1997

Éric PAGLIANO, Le discours sur l'art par prétérition. Décrire les représentations du roi. La galerie de Versailles et Le Portrait du roi par Félibien, in: Christian MICHEL (Hg.), La naissance de la théorie de l'art en France 1640–1720, La revue d'esthétique 31/32, 1997, S. 161–172.

PELLI BENCIVENNI 1775

Giuseppe PELLI BENCIVENNI, *Catalogo delle pitture della R. Galleria*, Florenz 1775–1792.

PENENT 2003

Jean PENENT, „La nature l’avait crée peintre“. *Pierre-Henri de Valenciennes 1750–1819*, Paris 2003.

PERNÉTY 1757/1972

Antoine-Joseph Pernéty, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, Paris 1757 (Nachdruck Genf 1972).

PÉRUISSET 1994

Nicole PÉRUISSET, *Le titre de tableau*, Rouen 1994.

PEVSNER 1940/1982

Nikolaus PEVSNER, *Le Accademie d’arte*, (Im Original erschienen 1940: *Academies of Art. Past and Present*, 2. Auflage 1969), Turin 1982.

PIGAGE 1778

Nicolas de PIGAGE, *La Galerie Électorale de Dusseldorff ou Catalogue raisonné et figuré de ses Tableaux*, Basel 1778.

PIETRANGELI 1974

Carlo PIETRANGELI, *Origini e vicende dell’Accademia*, in: (Ders.), *L’Accademia nazionale di San Luca*, Rom 1974, S. 5–28.

POMARÈDE 1994

Vincent POMARÈDE, *Achille-Etna Michallon*, Paris 1994.

POMARÈDE 1997

Vincent POMARÈDE, *I paesaggisti neoclassici: tra immaginazione e realismo*, in: Ders. (Hg.), *Pierre-Henri de Valenciennes 1750–1819*, Neapel 1997, S. 25–33.

POMMIER 2000

Edouard POMMIER, *L’Académie royale de peinture et de sculpture et le modèle italien*, in: Béatrice FOULON (Hg.), *Les peintres du roi. 1648–1793*, Tours 2000, S. 51–60.

QUAEITZSCH 2016a

Christian QUAEITZSCH, *König Ludwig XIV. von Frankreich und die Tableaux du Cabinet du Roi*, Paris 1677/79, in: Agnes Husslein-Arco (Hg.), *Fürstenglanz: Die Macht der Pracht*, Belvedere 2016, S. 85–97, 209f.

QUAEITZSCH 2016b

Christian QUAEITZSCH, *Die Kurfürstlich-Bayerische Gemäldesammlung. La Galerie Électorale*, Düsseldorf 1778, in: Agnes Husslein-Arco (Hg.), *Fürstenglanz: Die Macht der Pracht*, Belvedere 2016, S. 155–163, 216.

RAINSSANT 1687

Pierre RAINSSANT, *Explication des tableaux de la galerie de Versailles et de ses deux salons*, Versailles 1687.

REBEL 2009

Ernst REBEL, *Druckgraphik. Geschichte und Fachbegriffe*, Stuttgart 2009.

RECUEIL DRESDE 1753/57

Recueil d’estampes d’après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde, Dresden 1753/1757.

RICHELET 1680

Pierre RICHELET, Dictionnaire françois, contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise, Genf 1680.

ROSENBERG 1997

Raphael ROSENBERG, André Félibien et la description de tableaux. Naissance d'un genre et professionnalisation d'un discours, in: Christian MICHEL (Hg.), La naissance de la théorie de l'art en France 1640–1720, La revue d'esthétique 31/32, 1997, S. 149–160.

ROSENBERG 2007

Raphael ROSENBERG, Inwiefern Ekphrasis keine Bildbeschreibung ist. Zur Geschichte eines missbrauchten Begriffs, in: Joachim KNAPE (Hg.), Bildrhetorik, Baden-Baden 2007, S. 271–282.

SCHERB 2001

Johanna SCHERB, „Ut pictura visio“. Naturstudium und Landschaftsbild in Frankreich von 1750 bis 1820, Petersberg 2001.

SCHNAPPER 2000

Antoine SCHNAPPER, L'Académie: enseignement et distinction des mérites, in: Béatrice FOULON (Hg.), Les peintres du roi. 1648–1793, Tours 2000, S. 61–68.

SCHNEIDER 2004

Norbert SCHNEIDER, Geschichte der Genremalerei, Berlin 2004.

SCHNEIDER 2010

Norbert SCHNEIDER, Historienmalerei. Vom Spätmittelalter bis zum 19. Jahrhundert, Köln 2010.

SCHÜTZE 2016

Sebastian SCHÜTZE, Das Galeriebild und seine Bedeutungshorizonte, in: Agnes Husslein-Arco (Hg.), Fürstenglanz: Die Macht der Pracht, Belvedere 2016, S. 64–73.

SCHUSTER 2016

Martin SCHUSTER, Der Kurfürst von Sachsen und König von Polen. Recueil de la Galérie Royale de Dresde, Dresden 1753–1757, in: Agnes Husslein-Arco (Hg.), Fürstenglanz: Die Macht der Pracht, Belvedere 2016, S. 141–153.

SFEIR-SEMLER 1992

Andrée SFEIR-SEMLER, Die Maler am Pariser Salon 1791–1880, Frankfurt/New York 1992.

SILOS 1673

Ioanne Michaelae SILOS, Pinacotheca sive Romana Pictura et sculptura, libri duo, Rom 1673.

STANGE 1958

Alfred STANGE, Alte Bilderrahmen, Darmstadt 1958.

STEFANI 2015

Chiara STEFANI, Stratégie d'un succès? Achille-Etna Michallon au premier concours du grand prix de paysage historique (1817), in: Francis VILLADIER, Le paysage historique. Le Prix de Rome, Meudon 2015, S. 37–40.

STEINGRÄBER 1985

Erich STEINGRÄBER, Zweitausend Jahre Europäische Landschaftsmalerei, München 1985.

SZANTO 2008

Mickael SZANTO, Le dessin ou la couleur?, Genf 2008.

TESTELIN 1696

Henry TESTELIN, *Sentimens des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture, mis en tables de préceptes*, Paris 1696.

TIBERIA 2016

Vitaliano TIBERIA, *La collezione della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon. Dipinti e sculture*, Reggio Emilia: Scripta manent edizioni 2016.

TIECK 1798/1966

Ludwig TIECK, *Franz Sternbalds Wanderungen*, Berlin 1798, in: Alfred ANGER (Hg.), *Ludwig Tieck, Franz Sternbalds Wanderungen*, Stuttgart 1966.

TURNER 1996

Jane TURNER, *The Dictionary of Art*, Bd. 1, London 1996.

VAILLANT 1880/81

J.-V. VAILLANT, *Les Mays de Notre-Dame de Paris*, in: *Nouvelles archives de l'art français: recueil de documents inédits*, Paris 1880/81, S. 390–450.

VALENCIENNES 1800

Pierre-Henri VALENCIENNES, *Elémens de perspective pratique à l'usage des artistes suivis de Réflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre du paysage*, Paris 1800.

VALERIUS 2010

Gudrun VALERIUS, *Académie royale de peinture et de sculpture 1648–1793. Geschichte. Organisation. Mitglieder*, Norderstedt 2010.

VAN DE SANDT 1984

Udo VAN DE SANDT, *Le Salon de l'Académie de 1759 à 1781*, in: Marie-Christine SAHUT/Nathalie VOLLE (Hg.), *Diderot & l'art de Boucher à David: Les salons 1759–1781*, Paris 1984, S. 79–93.

VAN DE SANDT 1986

Udo VAN DE SANDT, *La fréquentation des Salons sous l'Ancien Régime, la Révolution et 'Empire*, in: *Revue de l'art* 1986/73, S. 43–48.

VAN DE SANDT 2000

Udo VAN DE SANDT, *Note sur les collections de tableaux et leur présentation dans les salles*, in: Béatrice FOULON (Hg.), *Les peintres du roi. 1648–1793*, Tours 2000, S. 69–79.

VOGT 2006

Tobias VOGT, *Untitled. Zur Karriere unbetitelter Kunst in der jüngsten Moderne*, München 2006.

VILLADIER 2015

Francis VILLADIER, *Le paysage historique. Le Prix de Rome*, Meudon 2015.

WAKEFIELD 1984

David WAKEFIELD, *French Eighteenth Century Painting*, London 1984.

WALPOLE 1747/52

Horace WALPOLE, *Aedes Walpolianae: or, a Description of the Collection of Pictures at Houghton-Hall in Norfolk*, London 1747 (2. Auflage 1752).

WATELET 1757

Claude-Henri WATELET, „genre (peinture)“, in Denis DIDEROT (Hg.), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Bd. 7, Paris 1757.

WATELET 1788

Claude-Henri WATELET, „genre“ und „histoire“, in: Ders. (Hg.), *Encyclopédie methodique. Beaux-Arts*, tome 1, Paris 1788, S. 332–335, 412–415.

WATSON 2004

Wendy M. WATSON, Tradition and Innovation: Pierre-Henri de Valenciennes and the Neoclassical Landscape, in: Michael MARLAIS u. a. (Hg.), *Valenciennes, Daubigny and the origins of French landscape painting*, South Hadley, Massachusetts 2004, S. 22–37.

WELCHMAN 1997

John C. WELCHMAN, *Invisible Colors: a visual history of titles*, New Haven 1997.

WEIZENFELD 1775

Johann Nepomuck Edler von Weizenfeld, *Beschreibung der Churfürstlichen Bildergallerie in Schleisheim*, München 1775.

WENZEL 1979

Carol Rose WENZEL, *The Transformation of French Landscape Painting from Valenciennes to Corot, 1787 to 1827*, University of Pennsylvania (Diss.) 1979.

WRIGLEY 1955

Richard WRIGLEY, *The origins of French art criticism from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford 1995.

ZIMERMAN 1888

Heinrich ZIMERMAN, Franz von Stamparts und Anton von Prenners *PRODROMUS zum THEATRUM ARTIS PICTORIAE* von den Originalplatten in der K. K. Hofbibliothek zu Wien, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 1888 Bd. 7, S. IX–XIV.

ŽMIJEWSKA 1970

Helena ŽMIJEWSKA, *La critique des salons en France avant Diderot*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Juli–August 1970, S. 3–144.

ŽMIJEWSKA 1980

Helena ŽMIJEWSKA, *La critique des salons en France du temps de Diderot (1759–1789)*, Warschau 1980.

Abstract (deutsch/französisch/englisch)

Wie kam der Titel zu den Bildern? Dieser Frage widmet sich die Untersuchung der „livrets“ – der Kataloge der von der Pariser Académie royale de peinture et de sculpture veranstalteten Kunstaussstellungen („Salon“) zwischen dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts und der Auflösung der Académie im Zuge der französischen Revolution. Die Kataloge waren bisher nicht Gegenstand einer Betrachtung unter dem Gesichtspunkt der Titelgebung für Werke der bildenden Kunst; die Studie füllt daher eine Forschungslücke.

Die Abhandlung beginnt in Kapitel 1 mit der Académie-Gründung und der Vorstellung von Form und Redaktion des von ihr aufgelegten livret. Die Kapitel 2 bis 4 bieten eine Definition der im Ausstellungskatalog verwendeten Titel-Formen und zeichnen ihre sprachliche Entwicklung in den Salon-livrets nach. Es folgt eine Analyse von Beispielen der Verwendung von Titeln und „Titel“-Begriff im öffentlichen Diskurs (Salonkritik und Kunstzeitschriften). Daran reiht sich in Kapitel 5 die Erörterung von Sekundärliteratur, die sich mit alternativen Kriterien der Titelgenese in Frankreich befasst (wie die Kursivsetzung des Titels oder seine Anbringung am Kunstwerk). Die Untersuchung endet in Kapitel 6 mit einem vergleichenden Rundblick auf die Heranziehung von Titeln im europäischen Ausland des 17. und 18. Jahrhunderts, gefolgt von einer zusammenfassenden Betrachtung der Forschungsergebnisse in Kapitel 7. Ein Anhang stellt unterschiedliche Aspekte der Historienmalerei im Lichte der livrets vor (die Darstellung von Gemütszuständen, der „moment frappant“ als entscheidender Wendepunkt einer Historie, die Bedeutung des „costume“).

Die frühen livrets aus 1699 und 1704 verwendeten fast ausschließlich kurze Titel für die Ausstellungsexponate. 1737 erfolgte jedoch eine Umstellung hin zu kommentierenden Inhaltsangaben („explication“) der Kunstwerke. Erst zu Ende der 1750er-Jahre fand eine Rückkehr zum Titel statt, der ab diesem Zeitpunkt eine sukzessive Verkürzung durch Herauslösung von nicht unmittelbar zum Titel gehörigen Textelementen erfuhr. Mit dieser Freisetzung des Titels, der damit anschaulich aus dem Text des livret hervortrat, kam die Titel-Genese im Salon-Katalog an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert zum Abschluss.

Comment le titre arriva-t-il aux tableaux? Pour répondre à cette question la présente étude sonde les «livrets» – les catalogues des expositions d’art organisées par l’Académie royale de peinture et de sculpture à Paris (le «Salon») entre le dernier quart du 17^{ème} siècle et sa dissolution au cours de la révolution française. Jusqu’à aujourd’hui ces catalogues n’ont pas fait l’objet d’une évaluation sous l’angle de l’intitulation d’œuvres d’art; l’étude remplit donc une lacune de recherche.

L’enquête débute dans son chapitre 1 avec la fondation de l’Académie et la présentation de l’aspect extérieur ainsi que de la rédaction du livret. Les chapitres 2 à 4 proposent des définitions pour les variantes du titre employées dans les catalogues et tracent son évolution linguistique; ils analysent aussi l’utilisation de titres et du terme «titre» dans le discours public («Salonkritik» et autres publications d’art). Le chapitre 5 discute la littérature secondaire proposant des critères alternatifs pour la genèse du titre en France (tels sa mise en italique ou son apposition à l’œuvre d’art). La recherche se termine avec le chapitre 6 par un panorama comparatif de l’emploi de titres dans d’autres pays européens au cours du 17^{ème} et 18^{ème} siècle, suivi au chapitre 7 par un résumé des résultats de la recherche. Un appendice présente divers aspects de la peinture d’histoire à la lumière des livrets (la représentation d’émotions, le «moment frappant» dans l’action d’une histoire, l’importance du costume).

Les premiers livrets des années 1699 et 1704 employèrent presque exclusivement des titres courts pour désigner les pièces d’exposition, mais à partir de 1737 ils furent remplacés par des plus longues descriptions illustratives («explications») du contenu des œuvres d’art. Vers la fin des années 1750 intervint un retour définitif au titre qui devint l’objet d’un raccourcissement successif par l’élimination d’éléments de texte n’y appartenant pas directement. De cette façon il émergea clairement du texte du livret, et au tournant du 18^{ème} siècle la genèse du titre dans les livrets du Salon toucha à sa fin.

How did the title join the pictures? This is the topic of the survey of the catalogues – “livrets” – edited by the Académie royale de peinture et de sculpture for its regular art expositions in Paris (the “Salon”) from the last quarter of the 17th century until the dissolution of the Academy during the French revolution. The catalogues have not yet been the subject of an analysis from the viewpoint of the emergence of titles for works of art: This study therefore closes a research gap.

Chapter 1 discusses the founding of the Royal Academy, and presents the exterior appearance and the redaction of the catalogues. Chapters 2 to 4 provide definitions for various forms of titles and outline their linguistic development in the exhibition catalogues; additionally, they provide examples for the use of titles and the term “title” both in the livrets and in public discourse (“Salonkritik” and other art publications). Chapter 5 offers a discussion of secondary literature on the criteria for the formation of titles in France (such as the use of italics or the application of titles on works of art). The study ends in Chapter 6 with an outlook on the use of titles in various parts of Europe during the 17th and 18th century, and – against this background – concludes with a comparative summary of the research results in Chapter 7. An appendix presents various aspects of history painting in the light of the livrets (the representation of emotions, the “moment frappant” – the decisive turning point of a history, the importance of “costume”).

The early livrets of 1699 and 1704 used nearly exclusively short titles for denoting the objects shown in the expositions. The year 1737, however, came a swing to verbal explanations (“explication”) of the subject of a painting. After the return to titling at the end of the 1750s, the title underwent a gradual shortening via the separation of text elements not directly belonging to the name of the piece of art. With this liberation from other elements the title emerged clearly from the text of the livret, and its genesis came to an end at the turning point from the 18th to the 19th century.