



Wolfgang Loibl

Wie der Titel zu den Bildern kam

Die livrets des Pariser Salons

ad picturam

Wolfgang Loibl

Wie der Titel zu den Bildern kam

Die *livrets* des Pariser Salons

Wolfgang Loibl

*Wie der Titel
zu den Bildern kam*

Die *livrets* des Pariser Salons

ad picturam

Fachverlag für kunstwissenschaftliche Literatur e. K.

Merzhausen 2024

Veröffentlicht mit freundlicher Unterstützung des
Austrian Science Fund (FWF), PUB 908-G.



Der Wissenschaftsfonds.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind
im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

Wolfgang Loibl: Wie der Titel zu den Bildern kam. Die *livrets* des Pariser Salons,
Merzhausen, ad picturam 2024.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-NC 4.0 veröffentlicht.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf arthistoricum.net
dauerhaft frei verfügbar (Open Access):



URN: [urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1371-6](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1371-6)

DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1371>

ISBN: 978-3-942919-15-9 (Hardcover)

e-ISBN: 978-3-98501-250-3 (PDF)

ad picturam – Fachverlag für kunstwissenschaftliche Literatur e. K.

Im Ried 4b · 79249 Merzhausen · <https://ad-picturam.de>

Printed in Germany

Inhalt

Einleitung	7
»Ceci n'est pas un titre« – Was ist ein Titel, was ist kein Titel, woher kommt der Titel?	15
Die Académie royale de peinture et de sculpture	25
Der Salon	29
Das Erscheinungsbild des <i>livret</i>	31
Zur Redaktion des <i>livret</i>	40

TEIL I:

DER TITEL – FORMULIERUNG UND INHALT IM WANDEL DER *LIVRET*-GESTALTUNG

1. Definition und Formen des Titels im <i>livret</i>	49
2. Vom Deskriptiv-»Titel« zum Kurztitel	65
2.1. Die Salon-Ausstellungen von 1673 bis 1737	65
2.2. Die Abkehr vom Titel – das Jahr 1738	74
2.3. Die Rückkehr des Titels – das Jahr 1757	77
2.4. Vom Erklärungs-Titel zum Kurztitel	80
3. Von »liste« zu »explication«	91
3.1. Zu Begriff und Inhalt der »explication«	91
3.2. Bildmotive: Allegorien und Historien	95
3.3. Die Aufhebung der Gattungsgrenzen	128
3.4. Zusätzliche Bildinformationen	140
3.5. Kunsthistorische Aspekte der Historienmalerei im Spiegel des <i>livret</i>	156

TEIL II:

TITEL UND TITEL-BEGRIFF IN FRANKREICH UND EUROPA

4. Von der Inschrift zum Titel:

Kursivdruck, Bilderrahmen und Kartuschen 177

- 4.1. Titel und Titel-Begriff in den Aufzeichnungen der
Académie royale de peinture et de sculpture, in den *livrets*
und in kunsttheoretischen Schriften 180
- 4.2. Kriterien der Titelgenese in Frankreich 200

5. Die Verwendung von Titeln in Galerieverzeichnissen, Inventaren, Ausstellungs- und Verkaufskatalogen 227

- 5.1. Inventare und Verkaufskataloge 228
- 5.2. Galerieverzeichnisse 232
- 5.3. Ausstellungskataloge 245
- 5.4. Zur Sprache und Übersetzung von Titeln 253

6. Wie kam der Titel zu den Bildern? 255

Dank 263

Abkürzungen 264

Literaturverzeichnis 265

Bildnachweis 283

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 Michel 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 Photographie 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.

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.

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 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 Bilderrahmen und schließlich, insbesondere im musealen Zusammenhang, in das neben dem Bild an der Wand angebrachte Etikett. 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 zugrunde liegende 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 Nominalsyntaxmas 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

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. YEAZELL 2015, S. 33, nennt die Betitelung »eine Art Kurzschrift, welche die effiziente Zirkulation der bezeichneten Gegenstände« begünstige.

5 MONCELET 1972, S. 181f.

6 BOSREDON 1997, S. 245–256.

7 DE BIASI 2012, S. 29.

8 HOEK 1981, S. 7; 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*, *pictorial*, *spatial*, *cultural* oder *material turn*.

Frühe essayistische Veröffentlichungen zum Thema beleuchten unterschiedliche Funktionen von Titeln für Kunstwerke.¹¹ Moncelet [1972] vergleicht die Titel literarischer Schöpfungen mit der Titelgebung für *Ceuvres* 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 *livret*¹² werden in kurzen Aufsätzen erörtert: McAllister Johnson [1975] setzt sich mit der dritten Fassung des ersten erhaltenen *livret* von 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

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, Bd. 11, S. 47, 155, 201, 210, 285, 303, 325, 334, 434f., 437, 443, 461, 516, 520, 536; und ASSÉZAT 1876, Bd. 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, Bd. 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 XVIII^e siècle* oder ASSÉZATS Ausgabe der gesammelten Werke Diderots (z. B. ASSÉZAT 1876, Bd. 10, S. 90, S. 91, FN 1, S. 101, FN 2) sowie in zahlreichen weiteren textkritischen Anmerkungen und bis herauf in die Neuzeit (z. B. LOIRE 1993, LEGRAND 1995, LEMAIRE 2004, CHAUDONNERET 2007 u. v. a.).

summarischen Überblick über Funktion und inhaltliche Gestaltung 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 Kunstwerke befasst. Die Arbeit bietet eine umfangreiche, aber weitgehend unkritische Literaturbesprechung; das 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. Grau [2019] betrachtet Formen der modernen Titelgebung (*énonciatif, métamorphique, disjonctif*) unter dem Gesichtspunkt der Wechselwirkung von Literatur und bildender Kunst in Frankreich zwischen 1890 (Ende des Symbolismus) und Anfang 1920 (Dada und Surrealismus).

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 Salon¹³, 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.

Eine ausführliche Historie der Entstehung und Entwicklung der Académie royale bietet Vitet [1861], der neben ausgewählten Gründungsdokumenten auch eine Liste der Akademiker und Akademikerinnen zur Verfügung stellt.

Pevsner [1940] schildert in einer trotz des weit zurückliegenden Erscheinungsdatums immer noch sehr lesenswerten, grundlegenden Vergleichsstudie die Anfänge und Beziehungen der europäischen Kunstakademien zueinander sowie das Verhältnis von Künstler und Gesellschaft. Demselben 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 Kunstausstellung 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 beschrieb McAllister Johnson [2000] die Aufnahmestücke und -prozedur, die Zerstreu-

13 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.

ung der in der Académie versammelten Werke unter Napoleon auf französische Provinzmuseen und ihre spätere Wiederzusammenführung im Interesse der Dokumentation der französischen Nationalschule.¹⁴

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«);¹⁵ 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 Chaudonneret [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 den Originaltexten (z. B. einer Kursivsetzung) folgt, sondern willkürlich eigene, davon abweichende Markierungen vornimmt.

14 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).

15 So konstatierte etwa Charles-Antoine Coypel, Direktor der Académie, dass »le public change vingt fois par jour. Ce qu'admire 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 caracteres & de tons differens [...]« (C. D. 28, S. 5f.).

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.¹⁶ 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 nachrevolutionären Salons auf das 19. Jahrhundert beschränkt ist und sich ebenfalls nicht mit der Titelgebung auseinandersetzt.

Eine umfassende, diachrone Darstellung der Entstehungsgeschichte des Titels fehlt bis heute.¹⁷

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 erinnert Michel 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] hat 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 Werde-

16 LEMAIRE 2004, S. 13

17 BOCK 2017, S. 390, spricht von der »ungeschriebenen Geschichte des Titels in der Kunstgeschichte«.

gang 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 miteinschließt. 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. Eine vor nicht zu langer Zeit erschienene Studie der amerikanischen Literaturhistorikerin Ruth Yeazell [2015] ist der Frage gewidmet, wie und warum »westliche Gemälde« im Zusammenwirken unterschiedlicher Mittelspersonen – Künstler, Auftraggeber, Stecher, Kuratoren, Kritiker, Kunsthändler usw. – ihren Namen erhielten. Die auf die Zeit ab dem Ende des 18. Jahrhunderts konzentrierte, kenntnis- und detailreiche Arbeit bringt allerdings keine neuen Einsichten in die zeitliche Entstehungsgeschichte des Titels. Die jüngste Studie zur Titelgenese stammt von Bock [2017]. In einer ausführlichen, mit umfangreicher Bibliographie versehenen Arbeit stellt er anhand weniger, unter Einbeziehung des gesellschaftlichen Umfelds eingehend erörterter Fallbeispiele in diachronischer Betrachtung die Vorläufer des modernen Titels vor – griechische und lateinische Statuen- und Bildepigramme sowie Tituli frühchristlicher Bildausstattungen in Kirchen, in mittelalterlichen Handschriften und in Tapisserie-Zyklen an der Wende zur Renaissance.¹⁸ Der Autor bringt eine eindrucksvolle Fülle kunsthistorischer Details zum interaktiven Verhältnis von Bild und Text über einen längeren, bisher zusammenfassend nicht bearbeiteten Zeitabschnitt der Emergenz von Titeln. Dabei geht er auf unterschiedliche Funktionen des Titulus ein – nicht nur auf dessen indikative und deskriptive Aspekte, sondern auch auf den den

18 So auch McGRATH 1998, S. 140/147, die Tituli unter den *images* der Ahnen in altrömischen Patrizierhäusern sowie Inschriften spätmittelalterlicher Gemälde, Fresken und Skulpturen erwähnt, u. a. auch auf Serien der im 15./16. Jahrhundert in Italien beliebten Darstellungen von »uomini famosi«. Die Renaissancekünstler hätten sich bemüht, solche Spruchbänder allmählich aus den Gemälden bzw. Skulpturen zu verbannen oder sie in Inschriftstafeln oder geeignete antike Fragmente umzuwandeln.

visuellen Eindruck ergänzenden und erweiternden, auch belehrenden¹⁹ Sinngehalt. Aber auch diese Studie bietet keine allgemeine Entwicklungsgeschichte des Titels und verweist auf die Notwendigkeit weiterer Untersuchungen für den Zeitraum ab der Renaissance.

Die hier vorliegende Arbeit will einen Beitrag zur Schließung dieser Lücke für die Zeitspanne von der Herrschaft Ludwigs XIV. bis zur Französischen Revolution leisten.

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit verwendet der Text das generische Maskulinum; mitgemeint sind dabei ausdrücklich weibliche und anderweitige Geschlechteridentitäten, soweit für die Aussage erforderlich.

»*Ceci n'est pas un titre*«²⁰ –

Was ist ein Titel, was ist kein Titel, woher kommt der Titel?

Heute wird der Titel als kurze Beischrift mit unterschiedlicher Funktion – beschreibend, allusiv, interpretativ, semiotisch, konnotativ usw. – auf, in oder zu einem Kunstwerk verstanden. Er ist die individuelle Namensgebung für ein singuläres Objekt, nicht aber eine mit anderen Elementen wie Künstlername, Bildträger oder maltechnischen Angaben verbundene Wiedergabe des Bildinhalts. In der Kunstgeschichte ist er ein unentbehrliches Arbeitsmittel in Ausstellungen, Museen, Nachschlagewerken, wissenschaftlichen Untersuchungen und Datenbanken. Die Frage nach seiner Entstehung, wann und wo er in der langen Geschichte der Wechselwirkung von Bild und Text erstmals auftrat, und wie und in welchen Phasen er sich bis zu seiner modernen Form²¹ entwickelte, wurde bisher noch wenig bearbeitet; die Mehrzahl der Studien beschränkt sich

19 Ein eindrückliches Beispiel anhand von Marienbildnissen mit der Darstellung der Unbefleckten Empfängnis aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bietet Marianna LORA, *Quand l'image ne suffit pas. Les inscriptions dans les figurations peintes de l'immaculée conception en Italie*, in: Joanna Barreto, *Visible et invisible. Confrontations et articulations du texte et de l'image*, Paris 2007.

20 JACOBI 2014, deren provokanter Buchtitel an Magrittes Bild einer Pfeife mit dem eingeschriebenen Text »*Ceci n'est pas une pipe*« erinnert. Die von Jacobi herausgegebene Publikation beschäftigt sich mit der Titelgebung im 20. Jahrhundert durch Künstler im Spannungsfeld zwischen Bild, Text und Musik.

21 BOCK 2017, S. 27, empfiehlt einen möglichst offenen Titelbegriff, solange keine ausreichende Materialsammlung vorliegt und nicht mehr detaillierte Untersuchungen über Titel zur Verfügung stehen; mit dieser Offenheit verbunden ist allerdings das Risiko terminologischer Beliebigkeit, was den wissenschaftlichen Diskurs über die Entstehung des Titels behindern würde (Anm. d. Verf.).

auf die Erforschung historischer Teilabschnitte, widmet sich aber vornehmlich der Titelgebung für zeitgenössische Kunst unter semantischen Gesichtspunkten. Die Ur- und Vorgeschichte der Betitelung ist bisher kaum erkundet. Die Lösung dieser Aufgabe würde die Durcharbeitung unzähliger Quellen, beginnend in der Antike bis herauf in die Gegenwart erfordern; diesem Unterfangen hat sich, soweit ich sehe, bisher noch niemand gewidmet.

Voraussetzung für das Auftreten von Titeln war die Entstehung der alphabetischen Schrift. Frühe Beispiele von Texten auf visuellen Werken bietet die Epigrammatik: Inschriften unterschiedlicher Länge und Versformen auf Kunstwerken, Weihegeschenken, Grabmälern und Gebäuden erfreuten sich in der antiken Welt großer Beliebtheit. Mit zunehmender Trennung der Epigramme von ihren Trägern (Delapidisierung) entstand eine eigene Dichtungsart, die – in Schriftsammlungen zusammengestellt – einen regen Literaturaustausch über weite Entfernungen belebte, der sich bis in die karolingische Zeit fortsetzte.²² Ein Beispiel bietet etwa der Briefverkehr des späteren Kirchenvaters Paulinus von Nola²³ über Titulus-Vorschläge zu seinen frühchristlichen Kloster- und Kirchengründungen, die auch Abt Sugers Gedanken zur Ausschmückung von Saint Denis im 12. Jahrhundert anregten.²⁴ Spätere Exempel bieten Tituli in Werken der mittelalterlichen Buchkunst und auf Tapisserien des 15. Jahrhunderts, die über eine beschreibende Rolle hinaus auch anspielende Funktionen übernehmen und zu einem assoziativen »Ergänzungsspiel« einladen konnten.²⁵

Vor der Renaissance gab es, von wenigen zufälligen Ausnahmen abgesehen, keine allgemein bekannten Bildtitel;²⁶ bildliche Darstellungen wurden, wenn überhaupt, mit Inhaltsbeschreibungen wiedergegeben. Kunst war das Erzeugnis eines Handwerkers, der auf Bestellung adeliger oder religiöser Auftraggeber oder Mäzene produzierte, von dem aber keine Originalität der Ausführung

22 Ib. S. 37–39, 46.

23 Paulinus von Nola (354–431), Abkomme einer namhaften römischen senatorischen Familie; nach Bekehrung zum Christentum um 410 Bischof von Nola, wo er eine monumentale Basilika errichten ließ. In einem Brief an seinen Freund Sulpicius Severus beschrieb er ihre Dekoration, mit detaillierter Schilderung der Mosaiken in der Apsis und einer langen Inschrift unterhalb des Bildnisses über dem Altar zur Erklärung für die Besucher: »ut littera monstret quod manus explicuit«.

24 BOCK 2017, S. 53, 102.

25 Das lateinische Wort Titulus bedeutet Inschrift oder Überschrift, hat aber auch übertragene Bedeutungen wie Ehrentitel, Kirchentitel oder Rechtstitel. Als spezifische Inschriftengattung wurde die als Vers- wie Prosaform formal sehr variable Titulusdichtung kontinuierlich über die Spätantike, das frühe Christentum und die karolingische Epoche bis ins Hochmittelalter tradiert (Bock 2017, S. 11, 391f.).

26 Ib. S. 19.

erwartet wurde, die zur Verständlichmachung des Bildgegenstandes einen Titel verlangt hätte; die Besteller der Werke konnten sie, wenn sie denn gezeigt werden sollten, selbst bezeichnen und kommentieren. Zudem stellten die in einer Kirche oder einem Palast ortsgebundenen Objekte vor allem kanonische Themen dar, die durch ikonographische Tradition, liturgische Funktion, Ort und Auftraggeber bestimmt und daher ohne schriftliche Erläuterung leicht erkennbar waren.²⁷ Mit der Benennung von Kunstwerken in der Renaissance beschäftigte sich unter anderen Elisabeth McGrath. Die Autorin weist nach, dass auch in dieser Epoche nur Werkbeschreibungen, aber keine Titel verwendet wurden – mit wenigen Ausnahmen bei kanonischen Themen (wie *Ecce Homo*, *Noli me tangere*, *Sacra Conversazione* usw.); gelegentlich wären aber »Spitznamen« entstanden, wie etwa »il Gigante« für Michelangelos *David* oder »Il Zuccone« für Donatellos Figur eines Propheten in Or San Michele.²⁸ Als Beispiel für die überwiegend inhaltliche Schilderung von Bildern verweist sie etwa auf Hieronymus Boschs berühmtes, heute als *Garten der Lüste* bekanntes Triptychon, das 1593 in den Inventaren des Escorial als »La pintura del madroño«²⁹ angeführt wurde. Diese Beschreibungen hätten zwischen dem Bild und der Bildgeschichte unterschieden;³⁰ sprachlich wurde die »Historie« mit Formeln wie »un quadro«, »come«, »comment« oder – niederländisch – mit »daer« eingeleitet.³¹ Erst im Gefolge der späteren Institution von Museen und der Präsentation von Kunst in der Öffentlichkeit sowie der zunehmenden Mobilität von Kunstwerken wären Titel entstanden.³²

Diese Wende zum Titel war das Ergebnis mehrerer Entwicklungsstränge: Die Druckgraphik förderte die Verbreitung der Bekanntheit von Kunstwerken;³³

27 Ib. S. 395.

28 MCGRATH 1998, S. 126.

29 Ib. S. 124: »das Bild des Erdbeerbaums« – daher der Titel von McGraths Beitrag. Als weiteres Beispiel nennt sie z. B. Vasari, der Giottos *Navicella* in St. Peter als »... la nave del mosaico ch'è sopra le porte del portico nel cortile di San Pietro...« bezeichnete (S. 127).

30 MCGRATH, S. 136, nennt diese Historien zu Unrecht »Titel«: Denn tatsächlich handelt es sich um Inhaltsbeschreibungen und – wie ich später ausführen werde – um keinen Namensgeber für bestimmte, singuläre Werke. Diese terminologische Unschärfe beeinträchtigt die begriffliche Abgrenzung zwischen Titel und Inhaltsangabe und erschwert dadurch die Verfolgung der Titelgenese; eine ausführlichere Zitierung der Originalquellen hätte diese notwendige textlich-begriffliche Unterscheidung erleichtert und klarer hervortreten lassen.

31 Ib. S. 122, 134, 138, 143: Z. B. »el cuadro de las Lanzas« für Velazquez' *Kapitulation von Breda*; »... d'Historie van den kinderen van Israel daer sy om t'golden Calf dansen...« für ein Stück von Hugo van der Goes.

32 Ib. S. 120.

33 S. dazu etwa Peter FUHRER et al. (Hg.), *L'estampe au grand siècle*, Paris 2010.

den Reproduktions- oder Interpretationsgraphiken wurde bereits ab dem Ende des 16. Jahrhunderts häufig ein kurzer Bildname, allenfalls mit auf den Inhalt bezogenen ergänzenden Inschriften, beigefügt. Die mechanische Vervielfältigungsmöglichkeit der mobil gewordenen Bilder verlangte zu ihrer Identifizierbarkeit eine Namensgebung oder konkrete Inhaltsangaben³⁴, und der einem Druckerzeugnis ähnelnde Beitekt begünstigte die Verwendung des bis dahin nur für literarische Publikationen herangezogenen Begriffs »Titel«. Mit der Gründung von Kunstakademien in Italien und Frankreich und der damit verbundenen Befreiung vom Zunftzwang verbesserte sich die soziale und kulturelle Stellung von Künstlern – sie waren nun nicht mehr Handwerker, sondern geachtete und gesuchte Kunstschöpfer unter dem Schutz mächtiger Protektoren. Die Ausstellungstätigkeit der Akademien, der anwachsende Kunstmarkt und die lustvoll gepflegte Kunstkritik³⁵ trugen ebenfalls zur Entstehung von Titeln bei, welche die Kommunikation zwischen Kunstwerk, Künstler und Publikum unterstützten. Und nicht zuletzt verlangte der steigende Überdruß der Ausstellungsbesucher an der stereotypen Wiedergabe bereits altbekannter Topoi die Zuwendung der Maler zu neuen, vielen Betrachtern aber unbekanntem, ausgefalleneren Bildthemen; das wiederum erforderte die Aufnahme themenbezeichnender Titel in die Ausstellungskataloge, die damit von der Öffentlichkeit rezipiert wurden und weite Verbreitung im künstlerischen und gesellschaftlichen Umfeld erfuhren. Bis 1800 war dieser Prozess weitgehend abgeschlossen und erhielt seine endgültige Konsekration mit der Gründung öffentlich zugänglicher Museen, die den ausgestellten Gemälden Etiketten mit Titeln beigesellten: Das 1793 mit den in den napoleonischen Feldzügen erbeuteten Kunstwerken gegründete *Muséum central des arts*, später in *Musée Napoléon* umbenannt, war zwar nicht das erste Museum in Europa, angesichts der Menge der in den napoleonischen Kriegen erbeuteten Kunstschätze aber bis zu deren teilweisen Restitution an die ursprünglichen Eigentümer die bedeutendste europäische Gemäldesammlung, und mit der Praxis der Titelbeifügung richtungsweisend: Schon davor gab es freilich bereits namhafte fürstliche Galerien, etwa in Florenz, Dresden oder Düsseldorf, die dem Publikum weitgehend offenstanden.

Ab wann können erste Titel für Arbeiten der bildenden Künste nachgewiesen werden? Ihre frühe Verwendung beweisen Verkaufskataloge von Kunstmärkten in Holland, England, Frankreich, Österreich usw., die ein zunehmend an Kunstbesitz interessiertes Publikum belieferten. Sie enthalten schon ab dem

34 HÉNIN 2012a, S. 131f.

35 HOEK 2001, S. 83–86.

letzten Viertel des 17. Jahrhunderts häufig kurze, vom Käufer rasch erfassbare Titel. Hingegen bringen Verzeichnisse von Hinterlassenschaften aus der Periode ab 1550 bis zum Ende des 18. Jahrhunderts fast ausschließlich ausführliche Beschreibungen der Objekte mit Künstlernamen, Maßangaben, Schätzpreis und anderen technischen Daten, aber keine Titel, was sich mit der Genauigkeit der von Notaren durchgeführten, an kunsthistorischen Details nicht interessierten Bestandsaufnahme erklären lässt.³⁶

Angesichts der Wechselbeziehung zwischen Bild und Text bietet sich auch eine stichprobenartige Durchsicht kunsthistorischer Schriften ab der Renaissance auf die Verwendung des Titelbegriffs an. Eine summarische Suche in bedeutenden Werken der italienischen Kunstgeschichtsschreibung des 16. und 17. Jahrhunderts zeigt, dass zwar der Begriff *titolo* bekannt war, nicht aber für Bildwerke verwendet wurde: Der Terminus stand für Verdienst-, Amts- und Adelstitel und die Hervorhebung von Tugenden oder bezeichnete Titelkirchen und Heilige, denen eine Kirche geweiht war. Einige derartige Beispiele finden sich in Giorgio Vasaris *Vite* von 1568.³⁷ Paolo Lomazzo kommt hingegen völlig ohne den Begriff aus.³⁸ Ein Jahrhundert später nutzte Giovanni Pietro Bellori das Wort *titolo* zwar bereits auf vielfältigere Weise – als Buchtitel oder Inschrift auf Spruchbändern in Bildern –, weiterhin aber nicht zur Benennung von Kunstwerken.³⁹ Giuseppe Pelli Bencivenni, langjähriger Direktor der Uffizien in Florenz, zog den Titelbegriff 1779 in seinem Katalog der königlichen Kunstgalerie häufig heran, allerdings ebenfalls nicht für Gemälde;⁴⁰ da es sich aber um einen Museumskatalog handelte, verwendete der Verfasser tatsächlich häufig Titel für Ausstellungsobjekte, aber auch vermengt mit vielen Gemäldebeschrei-

36 Das bestätigt der stichprobenartige Blick in ausgewählte Verzeichnisse von Sammlungen, Hinterlassenschaften, Kaufverträgen u. dgl., welche in der Datenbank der Getty Provenance Index® Databases erfasst sind.

37 VASARI 1568, Teil 1–2: Kirchentitel S. 91, 292, 388, 457; Amtstitel 211; Teil 3/1: verdienstreiche Beinamen 127 (diedero a Baccio il titolo, di auere con grandissima maestria, saldissimamente fatto un' bel getto), Kirchentitel 314.

38 LOMAZZO 1590.

39 BELLORI 1672: Inschriften im Bild S. 86, 126, 130 (conteneuasi il senso nel titolo: Mors terminus mortis, perennis vitae principium), 193 (*Ecce Agnus Dei*), 225 (titolo della croce), 242 (titolo CALAMITAS PUBLICA), 243, 246, 278, 332, 335 (titolo della sua Immacolata Concettione SEMPER VIRGO DEI GENETRIX IMMACULATA), 351 (titolo del supplicio SEBASTIANUS CHRISTIANUS), 453 (col titolo GESTAS LATRO); Amts-, Ehren- und Adelstitel 52, 123 (titolo di scoltor eccellente), 159, 240, 246, 278, 438; Buchtitel: 430 (titolo del libro).

40 PELLI BENCIVENNI 1784/2004: Ehren- oder Amtstitel S. 65v, 75v, 114v, c.119, c.128v, c.149v, c.151v, c.176, c.224; Adelstitel 69v; jurist. Pfandtitel c.151v; Gedichttitel c.151v, c.190v; Kirchentitel c.159v; Inschrift auf einer Statue c.168v.t.

bungen. Bis zum Vorliegen eingehenderer Untersuchungen besteht somit der Eindruck, dass der kunsthistorische Fachterminus *titolo* in Italien bis zum Ende des 18. Jahrhunderts keine weitere Verbreitung erfahren hatte.

Ähnlich war die Situation in Frankreich, das mit der prunkvollen Herrschaft Ludwigs XIV. die europäische Führungsrolle im Bereich der schönen Künste von Italien übernommen hatte. Roger de Piles kannte in seinen Schriften den Begriff *titre* nicht für Erzeugnisse der bildenden Kunst.⁴¹ Auch Félibiens *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture* von 1668 und sein *Des principes de l'architecture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent. Avec un Dictionnaire des Termes propres à chacun* enthalten trotz des Anspruchs, ein Wörterbuch der Kunstbegriffe zu bieten, keinen entsprechenden Eintrag. Selbst noch 50 Jahre später verzichtete Dubois de Saint-Gelais in seiner *Description des Tableaux du Palais royal, avec la Vie des Peintres à la tête de leurs Ouvrages* von 1727 auf den Fachbegriff. Häufiger, wenngleich immer noch nicht für Bildwerke, nutzte Du Bos das Wort *titre*.⁴² Das 1894 veröffentlichte Verzeichnis der Kunstwerke im Besitz des Pariser Sammlers Éverhard Jabach von 1695 enthält zwar zahlreiche Werktitel, der Mäzen und sein Herausgeber Grouchy nutzten das Wort aber nur in anderem Zusammenhang.⁴³ Selbst Valenciennes⁴⁴ kam 1799/1800 in seinem über 300 Seiten starken Lehrbuch der Malerei fast gänzlich ohne Einsatz des Terminus aus – er zitierte ihn nur zwei Mal.⁴⁵

41 In *L'art de peinture*, 1673, 2. Ausgabe, S. 192, findet sich die Wendung »à juste titre«; in den *Diverses conversations sur la peinture*, 1677, S. 9, heißt es »... nos Connoisseurs n'ont pas de meilleurs titres ...« (Anm.: zum Kunstverständnis).

42 Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719, Teil I: Gedichte und Theaterstücke S. 59, 110, 273, 419, 458, 460, 572; Ehrentitel74; Tugend/Verdienst 35; Erwähnung kriegerischer Heldentaten 186.

43 GROUCHY 1894: Inschriften auf einer Graphik S. 8; Rechtsanspruch 9, 31; »zu Recht« 10; Buch 16, 18.

44 Pierre-Henri de Valenciennes (1750–1819), französischer Maler und Hochschullehrer, war einer der bedeutendsten Landschaftsmaler seiner Zeit. Sein Lehrbuch *Éléments 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, wurde zum Standardwerk der französischen Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert.

45 Nördlich der Alpen scheint der Sprachgebrauch nicht anders verlaufen zu sein: So z.B. bringt Carel van MANDER in seinem *Schilderboeck* von 1618 das Wort »tijt« nur zwei Mal – als Kapitelüberschrift und als bezeichnende Eigenschaft der griechischen Göttin Venus (https://www.dbnl.org/tekst/mandoo1schi01_01/zoek.php?page=1&pageSize=50&catégorie=titel&fq=ti_id%3Amandoo1schi01&zoek=TIJTEL; 07.09.2021). Auch Joachim von SANDRART kannte »Titel« (und »betitelt«) nur als Adels-, Amts- und Ehrentitel, Bei- und Spitznamen, für Gedichte, Bücher oder Stiche sowie Rechtsansprüche, nicht aber für Bildwerke (Joachim von Sandrart: Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, Nürnberg 1675–1680, Wissenschaftlich kommentierte Online-Edition, hrsg. von

Dieser kurze Einblick in Dokumente des 17. und 18. Jahrhunderts lässt erkennen, dass Bildtitel zwar bereits vor 1700 existierten, sich der Begriff »Titel« im Bereich der bildenden Künste aber erst spät, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, durchsetzte und davor nur für Druckwerke herangezogen wurde. Dieser Befund findet eine Bestätigung in der erst spät erfolgten Aufnahme des Lemmas *titre* in die französischen Lexika: Lévesque bezog den Terminus 1788 in der *Encyclopédie méthodique. Beaux-Arts* erstmals auf Kunstwerke und empfahl den Einsatz von Titeln an Bilderrahmen. Damit ist aber auch klar, dass spätestens zu diesem Zeitpunkt der Begriff in Künstlerkreisen wie beim Publikum angekommen war;⁴⁶ tatsächlich aber war er, wie noch zu zeigen sein wird, schon früher in kunstkritischen Fachzeitschriften und im Briefverkehr über künstlerische Fragen gebräuchlich.

Den Übergang von der titellosen Zeit zur Herrschaft des Titels prägte das 18. Jahrhundert, das Grau deshalb als Zeit des Umbruchs bezeichnet.⁴⁷ Aber wie erfolgte diese Umwälzung – war sie das Ergebnis einer explosionsartigen Revolution oder aber eines schrittweisen Vorantastens in einem Prozess von *trial and error*? Die Titelgenese lässt sich besonders deutlich an den *livrets* zu den Ausstellungen ablesen, welche die Pariser Académie royale de peinture et de sculpture in regelmäßigen biennialen Abständen organisierte. Die Kataloge des sogenannten Salons waren bisher 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:⁴⁸ 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

T. Kirchner, A. Nova, C. Blüm, A. Schreurs und T. Wübbena, 2008–2012; Permanente URL <http://ta.sandart.net/>; 05.09.2021).

46 BONFAIT 2012, S. 104, zitiert zwar Lévesque, verzichtet unverständlicherweise aber auf die Wiedergabe des *titre*-Hinweises. Davon abgesehen bietet der Autor einen interessanten Einblick in die Frühgeschichte des Titels in Frankreich, auch wenn seine Definition des Titels zu großzügig, ungenau und deshalb zur Abgrenzung gegenüber anderen Formen der Werkbezeichnung und zur Erfassung der Titelgenese nicht geeignet ist.

47 GRAU 2019, S. 8f., 28. BOCK 2017, S. 20, zufolge setzt die Titelforschung über die Neuzeit den Beginn der Entwicklung zum »modernen« Bildtitel unter Bedachtnahme auf die vorangegangene lange Entwicklungsperiode der Druckgraphik um die Mitte des 18. Jahrhunderts an.

48 LOIRE 1993, S. 33, 38.

der eigentliche Beginn des Katalogwesens.⁴⁹ Die Salonkataloge und ihr Inhalt zählen damit zu den wesentlichen Bausteinen der westlichen Kunstgeschichte.⁵⁰

Die vorliegende Untersuchung greift deshalb die Frage auf, welche Rolle dem Salon bei der Entstehung und Formulierung von Titeln 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* herangezogen wird. Eine wichtige Unterstützung bietet dabei McWilliam [1991], dessen Bibliographie trotz einiger Druckfehler mit Fehlzitate⁵¹ ein übersichtliches, auch die Collection Deloynes⁵² einbeziehendes und damit äußerst hilfreiches Verzeichnis der zeitgenössischen Salonkritik enthält.

Die Kapitel 1 und 2 widmen sich dem Werdegang der *livret*-Gestaltung und einer Definition der im Katalog verwendeten unterschiedlichen Titelformen. Kapitel 3 befasst sich am Beispiel des sich wandelnden Motivfundus der Historienmalerei mit den Phasen der Titelformung in den Salon-Katalogen wie auch mit der am *livret* ablesbaren Bedeutung der Gattungsgrenzen und ihrer schrittweisen Aufweichung. Die Schlusskapitel 4 und 5 beleuchten die beginnende Verwendung von Titeln und Titel-Begriff in der Académie und in kunstaffinen Medien sowie die Veränderung der Bezeichnung der Ausstellungs-

49 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.

50 METRO 2016, S. 1.

51 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.

Die mit »M« (mit Jahres- und Seitenzahl) bezeichneten Belegstellen beziehen sich auf die von Anatole de Montaiglon (1824–1895), französischer Bibliothekar und Kunsthistoriker, besorgte Edition der Sitzungsprotokolle der Académie royale.

52 Die Collection Deloynes ist eine Sammlung gedruckter und handschriftlicher Dokumente zur französischen Kunstgeschichte von 1673–1808. Die von Pierre-Joseph Mariette, Ehrenmitglied der Académie, erstellte und nach ihm vom Académie-Sekretär Claude-Nicolas Cochin fortgeführte Sammlung umfasste 1790 zehn Bände. Jean-Charles Deloynes, Mitglied des königlichen Rechnungshofes, erweiterte die Sammlung um zahlreiche, auch die Salonkritik einbeziehende und vielfach handschriftlich transkribierte Texte. Im Jahr 1881 verfasste sodann Georges Duplessis, Konservator im Cabinet des Estampes der französischen Nationalbibliothek, ein Verzeichnis der auf über 60 Bände angewachsenen Sammlung. Die in der Folge mit »C. D.« bezeichneten Zitate beziehen sich auf DUPLESSIS 1881.

objekte von der Inhaltsbeschreibung hin zum Kurztitel; außerdem bieten sie 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 Ausstellungswesen beschließt die Untersuchung.

Mangels einer allgemein gültigen Definition des Begriffs »Titel« bedurfte es nach Sichtung und Prüfung des bis zur Französischen Revolution publizierten umfangreichen Katalogmaterials – über 40 *livrets* mit an die 2500 Seiten und geschätzten 17.000 Exponaten⁵³ – zunächst einer Begriffsbestimmung für die im Laufe der Zeit verwendeten Titelformen, um ihre diachronische Vergleichbarkeit zu ermöglichen und ihre Entwicklung darzustellen. Methodisch stützte sich dieses Vorhaben auf linguistische Kriterien, ergänzt durch kunsthistorische Gesichtspunkte. Für eine natürliche Abgrenzung der Untersuchungsperiode hätte sich die zeitliche Orientierung am Bestand der fast eineinhalb Jahrhunderte 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 zur 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 stichprobenartige Überprüfung von Galeriewerken, Inventaren und Ausstellungskatalogen in- und außerhalb Frankreichs herangezogen, um festzustellen, ob und inwieweit Titel bereits früher im europäischen Umfeld Verwendung fanden.

Die Analyse der *livrets* konzentriert sich auf Gemälde und Reproduktionsgraphiken, und dabei hauptsächlich auf Historienbilder, weil sie vielfältige und differente, durch eine variierende Namensgebung bezeichnbare Ereignisse, Personen, Eigenschaften oder Gegenstände darstellen; die Untersuchung beschränkt sich auf die Erörterung der Titel, ohne gleichzeitige kunsthistorische Diskussion der damit bezeichneten Werke oder ihrer Autoren. Im weite-

53 KOCH 1967, S. 158.

ren Sinn verstanden, umfasst die Kategorie des Geschichtsbilds neben großformatigen Tafelbildern mit Allegorien und Personifikationen auch Skizzen, Entwürfe und unterschiedliche Formate wie Supraporten, Gebäudeausstattungen 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 Formate, sofern nur ihre Themen den Anforderungen der Historienmalerei Genüge leisteten, als Historien Gemälde gewertet.⁵⁴ Dabei geht es nicht um eine Bewertung der Arbeiten aus kunsthistorischer 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 Historien⁵⁵ brachte deshalb eine Variationsbreite und sprachliche Beweglichkeit der Betitelung mit sich, die günstige Voraussetzungen für die Erforschung der Titelgenese schaffen.

Stillleben, Genreszenen und Landschaften wurden in den *livrets* dagegen wegen ihrer alltäglichen Gegenwärtigkeit meist mit einem unspezifischen, stereotyp auftretenden Begriff oder einer Gattungsbezeichnung und ohne bestimmten Namen angeführt;⁵⁶ für die Zwecke der Titel-Untersuchung 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.⁵⁷

54 WRIGLEY 1995, S. 305.

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

56 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).

57 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 (einschließlich gelegentlicher Druckfehler) unverändert übernommen. Die Wiedergabe der in den Quellentexten angeführten Künstlernamen orientiert sich an VALERIUS 2010, S. 265–355.

Die Académie royale de peinture et de sculpture

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 Gildenzwang⁵⁸ auf Initiative einiger Künstler unter Führung Le Bruns und der Brüder Henri und Louis Testelin gegründet und unter den Schutz König Ludwigs XIV. gestellt (Abb. 1–2).⁵⁹

Der Souverän gewährte seinen Akademikern verschiedene Privilegien wie die Befreiung vom Zunftzwang der *Maitrise*⁶⁰, von Steuer und Militärdienst, das wichtige und gegen konkurrierende Bestrebungen der Gilde hartnäckig verteidigte Monopol zur Unterweisung künftiger Künstlergenerationen⁶¹, exklusive Aufträge des Hofes⁶², Unterbringung im Louvre⁶³ und die Teilnahme an den prestigeträchtigen Ausstellungen der Akademie. Andererseits etablierte der Souverän damit seine kontrollierende Aufsicht über die Hochkultur⁶⁴ und

58 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 (Wohilverhaltensnachweise, Heiratsverbote, Mobilitätsbeschränkungen). Der Zunftzwang wurde im Zuge der Französischen Revolution aufgehoben.

59 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 Le Brun, 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.

60 Als *Maitrise* 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.

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

62 SCHNAPPER 2000, S. 66.

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

64 CROW 1985, S. 28, 183.



1. Henri Testelin,
*Louis XIV, protecteur de
l'Académie*, 1666–1668, Öl/Lw,
370 x 284 cm, Musée national
des châteaux de Versailles et de
Trianon.

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 Führen eines Degens⁶⁵ 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.⁶⁶ 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 hervorragende Meisterwerke, etwa von Tizian und Poussin, besprachen; die von Félibien, Kunsttheoretiker und Ehrenmitglied der Académie, veröffentlichten Erörterungen trugen wesentlich zum Entstehen der akademischen Kunstgeschichte bei.

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

66 POMMIER 2000, S. 52; SCHNAPPER 2000, S. 62.

2. Nicolas de Largillière,
Charles Le Brun, 1686, Öl/Lw,
 Paris, Musée du Louvre.



Der Zusammenschluss von Künstlern unterschiedlicher Provenienz in Akademien konnte in Frankreich auf eine jahrhundertelange Tradition zurückblicken; sie verschwanden im Zuge der Religionskriege Heinrichs IV., lebten aber in privaten, gelegentlich auch »Académie« genannten Salons weiter: Im Hôtel de Rambouillet, dem Salon von Cathérine de Vivonne, trafen zwischen 1620 und 1648 die wichtigsten Vertreter des französischen Geistes- und Literaturlebens, Adelige und Bürgerliche, Frauen wie Männer, zusammen. Dennoch hatte demgegenüber die 1653 von Kardinal Richelieu gegründete Académie française keine weiblichen Mitglieder; obwohl sie nicht ausdrücklich ausgeschlossen waren (die Gründungsurkunde spricht geschlechtsneutral von »quarante personnes«), fand sie beim weiblichen Geschlecht – das ohnehin gesellschaftlich und intellektuell bereits prominent in den Salons vertreten war – wenig Anklang, die 40 männlichen »Immortels« blieben unter sich.⁶⁷

Die Académie royale de peinture et de sculpture, die in der französischen Hauptstadt nicht die einzige Institution dieser Art war⁶⁸, hatte eine vergleichsweise liberale Aufnahmepolitik. Zwar war sie gegen die Maîtrise gegründet

67 GURY 1996, S. 14, 29f.

68 Daneben gab es noch die Académie des sciences, die Académie des sciences morales et politiques und die Académie des inscriptions et belles-lettres: Sie alle hatten keine weiblichen Mitglieder (FIDIÈRE 1885, S. 7; BONNET 2012, S. 9).

worden, doch waren in deren Familiengewerbebetrieben Frauen seit Jahrhunderten künstlerisch tätig, sie genossen das Recht zur Nachfolge in das Atelier ihrer Ehemänner, und die Akademiegründer sahen angesichts dieser Tradition keinen Anlass zur Geschlechterdiskriminierung. Bald kam es zu ersten Aufnahmen von Künstlerinnen in die Compagnie.⁶⁹

Artikel XXII des vom König am 24. Dezember 1663 bestätigten Statuts der königlichen Stiftung bestimmte, dass nur sie selbst über die Aufnahme neuer Mitglieder zu entscheiden hatte.⁷⁰ Der Text enthielt keine zahlenmäßige Beschränkung der Mitgliedschaft und machte keinen Unterschied zwischen Akademikern und Akademikerinnen.⁷¹ Obwohl die Anzahl der Künstler jene der Künstlerinnen bei weitem überstieg⁷² und die gesamte Organisation deutlich von Männern dominiert war – Frauen wurden nicht als Historienmaler aufgenommen⁷³ und konnten auch deshalb nicht in die höheren Ränge der Hierarchie aufsteigen oder als Professorinnen am Kunstunterricht der Académie mitwirken – gab es doch keine grundsätzlichen Barrieren gegen ihre Rezeption: Die Liste der bis zur Französischen Revolution aufgenommenen Malerinnen und Stecherinnen umfasst insgesamt 15, zum Teil prominente Namen wie etwa die Pastellmalerin Rosalba Giovanna Carriera oder die Porträtistin Élisabeth-Louise Vigée-Lebrun; Bildhauerinnen waren nur ausnahmsweise vertreten, weil die Arbeit am harten Material bis ins 19. Jahrhundert vornehmlich von

69 Die Akten der königlichen Kunststiftung verwendeten die Bezeichnung »académicienne« bereits 1672 im Zusammenhang mit der Rezeption von Élisabeth-Sophie Chéron (»... la Compagnie ... a résolu de luy donner la calité d'Académisienne ...«; M 1875, Band 1/388) sowie bei weiteren Aufnahmen (z. B. Strésor, M 1878, Band 2/91; Pérot, M 1878, Band 2/215, usw.).

70 VITET 1861, S. 268f.

71 Charles Le Brun stellte dazu anlässlich der ersten Rezeption einer Frau (Catherine Duchemin) ausdrücklich fest: »... l'Académie ... sur ce qui a esté représenté qu'il est du devoir et de l'honneur de l'Académie, en suivant l'intention du Roy quy est d'espandre sa grace sur tous ceux quy excellent dans les artz de Peinture et de Sculpture, d'en faire part à ceux quy seront jugez dignes sans avoir égard à la déference du sexe ...« (M 1875, Band 1/223).

72 Etwa 450 Akademiker, aber nur 15 académiciennes. Eine Liste der Akademiker und Akademikerinnen von der Gründung der Académie royale de peinture et de sculpture bis zu ihrem Ende mit der Französischen Revolution bietet VITET 1861, S. 327–406.

73 Vigée-Lebrun wollte mit der – im *livret* des Salons von 1783 (L 1783, Nr. 115) als ihr Rezeptionswerk gekennzeichneten Allegorie »La Paix ramenant l'Abondance« – als Historienmalerin anerkannt und rezipiert werden; im diesbezüglichen Sitzungsprotokoll heißt es jedoch lediglich »... l'Académie ... a reçu la Demoiselle Vigée sur la réputation de ses talens« (M 1889, Band 9/153). Eine Änderung ergab sich erst nach dem Ende der Académie und der Öffnung des Salons, wo nun auch Künstlerinnen Historien vorstellten (SUTHERLAND HARRIS/NOCHLIN 1981, S. 47f.).

Männern ausgeführt wurde: Die am 23.11.1680 beschlossene Aufnahme von Dorothee Massé-Godequin, Tochter des Bildhauers und Akademikers Charles Massé, mit einer Skulptur (»des feuillages qui font ornement à l'entour d'un chiffre«) als Aufnahmestück blieb während der gesamten Bestandsdauer der Académie royale eine singuläre Ausnahmerecheinung.⁷⁴

Der Salon

Voraussetzung für die Rezeption in die königliche Kunststiftung war die Vorlage eines Aufnahmestücks.⁷⁵ Ihre Mitglieder waren verpflichtet, jährlich anlässlich der Generalversammlung ein Bildwerk zur Ausschmückung der Stiftungsräumlichkeiten beizubringen;⁷⁶ 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.⁷⁷ Diese Bestimmung und die Verpflichtung zur Vorlage eines Rezeptionsstücks bildeten den Kern und Ausgangspunkt der beginnenden Ausstellungstätigkeit der Académie.⁷⁸ Denn ausgehend von dieser Übung ordnete Jean-Baptiste Colbert, mächtiger Finanzminister und ab 1664 Surintendant des Bâtiments, als Vize-Protector (und ab 1672 Protector) der königlichen Stiftung

74 Zu Stellung und Bedeutung der weiblichen Mitglieder der Kunstakademie siehe z. B. FIDIÈRE 1885; GURY 1966; BONNET 2012 und BAETJER 2015. SUTHERLAND HARRIS/NOCHLIN 1981 analysieren die Arbeitsbedingungen weiblicher Kunstschaffender zwischen 1550 und 1950 in Westeuropa, NOCHLIN 2021 beleuchtet soziale und strukturelle Hindernisse für die Karriere von Künstlerinnen.

75 Einzelheiten zum Aufnahmeverfahren bietet McALLISTER JOHNSON 2000, S. 32–38. Der Bildgegenstand wurde im Bestallungsschreiben 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 1904/1973, Bd. 20, S. 181; 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).

76 M 1875, Bd. 1/257.

77 Ib. 1/298.

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

(wie auch anderer von Ludwig XIV. gegründeten Institutionen, etwa der Wissenschaftsakademie) im staatspolitischen Interesse der Kunstförderung zum Ruhm des Königs an, dass die Akademiker ihre Arbeiten alle zwei Jahre für eine dem Publikum geöffnete Kunstschau beizubringen hatten.⁷⁹

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.⁸⁰

Der Salon war die erste öffentliche, regelmäßig abgehaltene, kostenlos und frei zugängliche Ausstellung zeitgenössischer Kunst in Europa;⁸¹ 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 Gesellschaftslebens⁸² 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

79 Die Veranstaltung diente 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 coûtume, 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«.

80 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).

81 CROW 1985, S. 3.

82 VAN DE SANDT 1984, S. 79.

Würde stehend verboten war⁸³ – 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 vierzehntäglichen, später monatlich versandten »Correspondance littéraire, philosophique et critique«, die deutsche Fürstenhöfe über das kulturelle Leben Frankreichs unterrichtete.⁸⁴ 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 in ganz Europa verbreitenden Ausstellungswesens.⁸⁵

Das Erscheinungsbild des livret⁸⁶

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 Broschüre im Taschenbuchformat; die ersten Exemplare enthielten nur wenige Seiten (Abb. 3).⁸⁷

83 FONTAINE 1910, S. 65.

84 »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 [...].« (LAVEZZI 2009, S. 119, FN 7).

85 Vgl. dazu KOCH 1967, S. 184–250.

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

87 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 von 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.



3. Livret 1765 und 1767, Washington DC, National Gallery of Art Library, David K. E. Bruce Fund, N5066. A6 1765/N5066. A6 1767.

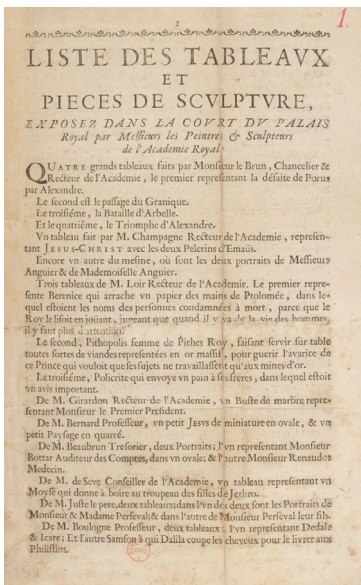
Die Ausfertigung für den König war in blaues Saffianleder gebunden und mit seinem Wappen verziert, Würdenträger erhielten eine Ausgabe in rotem Leder (besonders ausgezeichnete Personen mit ihrem persönlichen Wappen).⁸⁸ Lemaire meint, die Form des Katalogs habe im Laufe von hundert Jahren nur wenige Veränderungen erfahren.⁸⁹ 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. 4–6).⁹⁰

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 (Abb. 7).

88 VAN DE SANDT 1984, S. 86.

89 LEMAIRE 2004, S. 45.

90 C.D. 1f., 4.



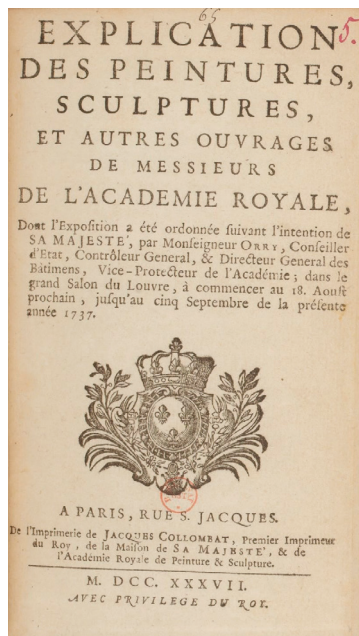
4. Livret 1673, Titelblatt.



5. Livret 1699, Titelblatt.



6. Livret 1704, Titelblatt.



7. Livret 1737, Titelblatt.

Das Vorwort teilte außerdem mit, dass die Arbeiten zu beiden Seiten des Ausstellungsraums im Louvre »nach Ordnung und Symmetrie« – also nicht nach Künstlern – gruppiert wären.⁹¹ 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 Ausstellungstücke erhielten jetzt Nummernplaketten, und der am Ende des *livret* erstmals als Redakteur genannte Jean Baptiste Reydellet übernahm diese Zahlen in den Salon-Führer. Dieses neue Leitsystem durch die Ausstellungsäumlichkeiten vereinfachte die Auffindung der Exponate und begünstigte die Erstellung des *livret* rechtzeitig vor Ausstellungseröffnung.⁹² 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 für die Anordnung der Exponate in den Ausstellungsräumen verantwortliche *tapissier*⁹³ in seiner Arbeit der Reihenfolge der Zahlen im Katalog zu folgen hatte. Als Grund für diese

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

92 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 1906/07, Bd. 22, S. 354), und 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).

93 Angesichts der Rivalität der Ausstellungsteilnehmer um die besten Plätze im Salon war die Hängung eine verantwortungsvolle und schwierige Aufgabe – die Anordnung der Exponate erfolgte lange Zeit in mehreren Reihen übereinander nach der Größe der Gemälde und dem Rang der Akademiekünstler; wegen der besten Sichtbedingungen lag der begehrteste Anbringungsort an der *cimaise*, der in Brusthöhe verlaufenden Tapetenleiste. Die ehrenvolle Aufgabe wurde daher nicht immer gerne übernommen, und nur angesehene und vertrauenswürdige Akademiker wurden mit dem Arrangement des Salons betraut. Dieses Vertrauen zeigt sich nicht zuletzt daran, dass zwischen der Verantwortung des *tapissier* für die Anbringung der Exponate und seiner eigenen Teilnahme an der Ausstellung kein Interessenkonflikt gesehen wurde; auch enthielten die Akademie-Statuten keine diesbezügliche Unvereinbarkeitsklausel: So war beispielsweise der im *livret* von 1704 als *tapissier* genannte Charles Hérault im Salon desselben Jahres mit einem Gemälde vertreten (L 1704, S. 30), und auch Joseph-Marie Vien, der die Hängung nur im Jahr 1775 besorgte, beteiligte sich mit einigen Werken an dieser Ausstellung (L 1775,

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.⁹⁴

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 Vorbemerkung zum Ausstellungsverzeichnis nicht zu entnehmen, doch fällt auf, dass darin ausnahmsweise sowohl der Redakteur Reydellet als auch der Dekorateur François Albert Stiémart genannt werden.⁹⁵ 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.⁹⁶ 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 Kartuschen⁹⁷ 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 zufloss, habe dieser Versuch aber keine Wiederholung erfahren.⁹⁸ Ein weiteres Bedenken

Nr. 3–5). Nähere Ausführungen zu Aufgaben, Bedeutung, Arbeitsweise und Rolle des *tapissier* s. z. B. PICHET 2012, S. 19–49).

94 HÉNIN 2012b, S. 104.

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

96 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.

97 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).

98 »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

mag in der mit dem Einsatz von Kartuschen verbundenen erhöhten Arbeitsbelastung gelegen haben: Die Sicherstellung einer möglichst 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.⁹⁹ Auch La Font de Saint-Yenne setzte sich mit Einwänden auseinander, wonach Auslegungen des Werkinhalts den Kunstsachverständigen beleidigten, Bilder und ihre Botschaft für sich allein verständlich wären, sie unmittelbar auf den Betrachter wirken sollten und daher keiner langen Erläuterungen bedürften usw.¹⁰⁰ Als Gegenargument und zur Verteidigung der von ihm selbst befürworteten schriftlichen Erläuterungen führte er insbesondere

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 1995, 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).

99 Zitiert bei BONFAIT 2012, S. 106.

100 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).

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.¹⁰¹

Die Französische Revolution führte weitere tiefgreifende Veränderungen mit sich: Am 21. August 1791 beschloss die Nationalversammlung, dass wegen der verfassungsmäßigen 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.¹⁰² 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.¹⁰³ Entsprechend der bisherigen Übung ver-

101 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.

102 Die Gesamtanzahl der Ausstellungsteilnehmer nahm deutlich zu, und der prozentuelle Anteil der weiblichen Beteiligung stieg von 14,6% (28 Frauen) im Salon 1801 auf 22,6% (178 Frauen) in der Ausstellung des Jahres 1835 (SUTHERLAND HARRIS/NOCHLIN 1981, S. 46).

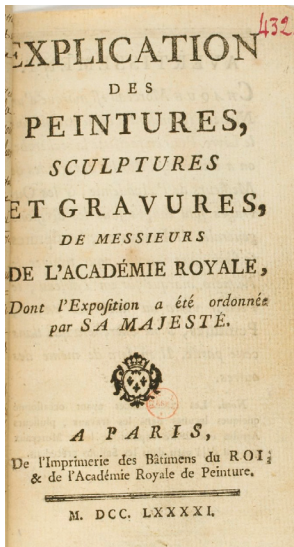
103 M 1892, Bd. 10/116, 124; dieser Hinweis findet sich auch am Ende des Vorwortes im *Académie-livret* von 1791. Infolge der Revolution und der erzwungenen Emigration von Teilen des Adels und des Großbürgertums hatte sich die Auftrags- und Finanzlage der Kunstschaffenden, insbesondere der Historienmaler,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

fassten sie ein *livret* in traditioneller Aufmachung (»L Ak«; Abb. 8), 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« Salon-*livret* (Abb. 9) betonte, dass die Ausstellung unter der Ägide der Nationalversammlung (und nicht mehr des Königs) stattfand.

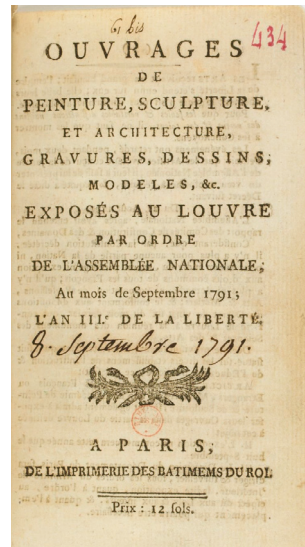
Am Ende des Katalogs, dessen Deckblatt das weniger Zeilen umfassende Titelblatt im Akademie-Führer optisch übertrumpfte und in bewusster Abkehr von der bisherigen Form nicht mehr mit »EXPLICATION« übertitelt war, wurde mit Bedauern informiert, dass die erforderliche Eile der Redaktion es nicht erlaubt hätte, jedem Werk den vom Autor gewünschten Umfang erläuternder Bemerkungen zu widmen.¹⁰⁴ Aufgrund des 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.¹⁰⁵ 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 der Überschrift »Sculptures, Gravures & Dessins« wurden vielmehr bisher getrennt erfasste Kategorien unterschiedslos aneinandergereiht (L 1791,

104 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.

105 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 verfügten allgemeinen Gleichheit.



8. Livret 1791 der Académie royale, Titelblatt.



9. Offizielles Livret 1791, Titelblatt.

S. 30–46). Das Frontispiz vermerkte neue Kunstgattungen (»architecture, gravures, dessins, modeles, &c«).¹⁰⁶ 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 war¹⁰⁷, zeichnete sich nach den Unsicherheiten der beiden vorangegangenen *livrets* durch ein professionelles, klares und überschaubares Erscheinungsbild aus.¹⁰⁸

¹⁰⁶ 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.

¹⁰⁷ VAN DE SANDT 1986, S. 45.

¹⁰⁸ 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 erfolgenden Einsendung von Ausstellungsstücken 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.

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* von 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 in den Sitzungsprotokollen 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 1673.¹⁰⁹ 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 denken. 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 ist daher die, wiewohl 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.¹¹⁰ 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.¹¹¹ Die *livrets* von 1699 und 1704 erwähnen lediglich jeweils am Ende Charles Hérault als Dekorateur, den sogenannten *tapissier* der Ausstellung;

109 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.«

110 M Bd. 1/33. Zu den Aufgaben des Sekretärs zählten gemäß Artikel XVII der Statuten von 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).

111 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).

möglicherweise war ihm aus seiner Kenntnis der zu hängenden, in ihrer Anzahl noch überschaubaren Arbeiten anfänglich sogar auch die Redaktion übertragen. Der Salon-Führer von 1737 nennt als Dekorateur den Akademiker François Albert 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.¹¹² Danach wurde der Redakteur im *livret* nicht mehr erwähnt, ohne dass die Gründe für diesen Wegfall ersichtlich sind. Nach dem Ableben Jean-Baptiste Reydellets, der im *livret* des Jahres 1753 letztmals als Redakteur genannt wird, wurde Charles-Nicolas 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.¹¹³ 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.

Die umfangliche 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.¹¹⁴ Verschiedene

112 »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.

113 M Bd. 6/406–408; GUIFFREY 1873, S. 16; FURCY-RAYNAUD 1903/04, 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).

114 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.

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 Henri Antoine de Favanne und Sébastien LeClerc (L 1737, S. 13, 17f.) für ihre ausgefalleneren mythologischen Themen die Möglichkeit einer inhaltlichen Kommentierung durch ausführliche Titel, zum Teil mit angefügten Zusatzklärungen; 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* von 1750, wo der Redaktionssekretär ausdrücklich den Textierungswunsch eines Künstlers betont: »L'Auteur a souhaité que cette Description fût ainsi énoncée«.¹¹⁵ Der Grund für diesen in den *livrets* beispiellosen Hinweis, mit dem sich der Redakteur indirekt, aber deutlich, vom Text distanziert, 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 empfiehlt (Abb. 10).¹¹⁶ Der Vorgang beleuchtet den wesentlichen Formulierungsbeitrag des Künstlers, der sich damit gegen den Redakteur durchsetzte.

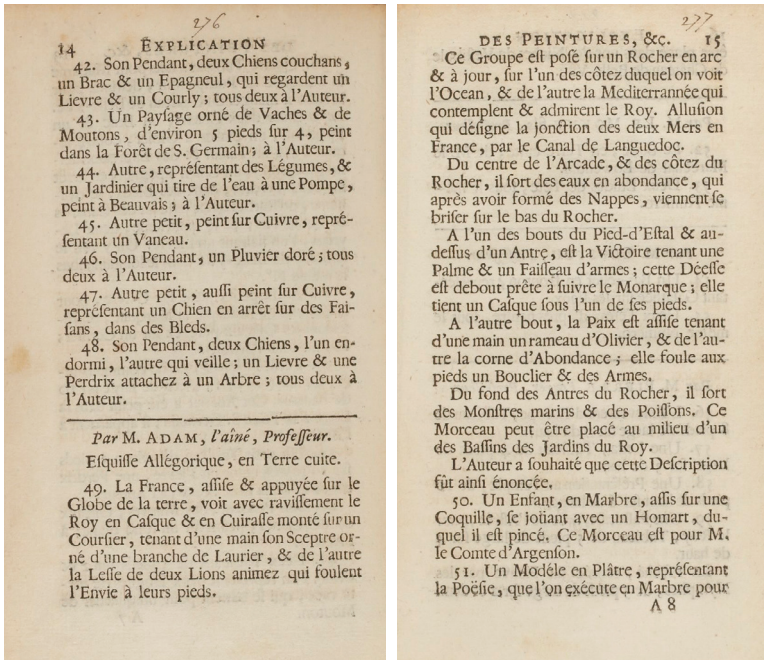
Einen weiteren Anhaltspunkt für die Wechselbeziehung zwischen Redakteur und Künstler bei der Designation von Kunstwerken bot das *livret* von 1796. Dort forderte das Ausstellungsreglement die Teilnehmer zur Bekanntgabe auf, welche Werke in ihrem Besitz stünden (also verkäuflich wären – ein deutlicher Hinweis auf den mittlerweile entstandenen Kunstmarkt von Angebot und Nachfrage)¹¹⁷ 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 zeigten¹¹⁸, beifügen und präzise den gewählten Handlungsmoment

115 L 1750, Nr. 49.

116 »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 seien und somit zum Verkauf stünden (L 1745, Nr. 44; L 1746, Nr. 46; L 1748, Nr. 36).

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

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



10. Livret 1750, S. 14–15, Nr. 49.

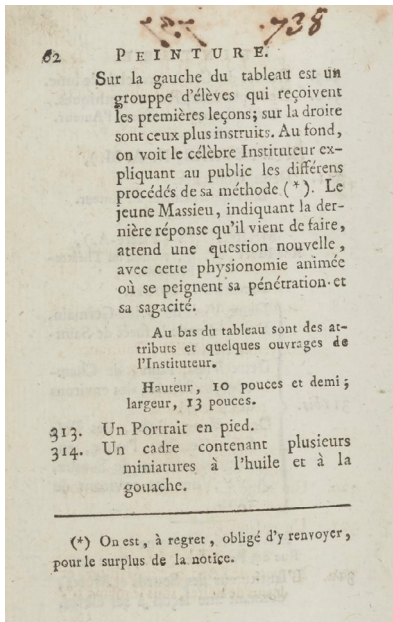
angeben;¹¹⁹ diese Notwendigkeit bestätigt auch ein 1798 im *livret* wiederholter Appell.¹²⁰

Ein wesentlicher Grund für diese Aufforderung 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 Historienbildern nicht vom Hauptgeschehen abgelenkt und die Einheit von Zeit, Ort und Handlung musste gewahrt werden.¹²¹ Die ausdrückliche Ermahnung zur Benennung des dargestellten Ereignisses und des entscheidenden Hand-

119 »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).

120 »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«).

121 GAEHTGENS 1996, S. 34.



11. Livret 1796, S. 62.

lungszeitpunktes 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 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 Louis-Guillaume Baillet de Saint-Julien, Kunstkenner und Freund von Gabriel de Saint-Aubin, der 1755 bemerkte, dass einige Künstler (nicht der Redakteur!) das *livret* nutzten, um dem Publikum ergänzende Hinweise zu ihren Exponaten zu vermitteln.¹²²

122 »M. Restout nous avertit dans le catalogue raisonné des Peintures qu'étant pressé par les tems de l'exposition il n'a pû entierement terminer le tableau«; »M. Colin de Vermont

Die Redaktionsarbeit war zudem nach Öffnung des Salons für alle Teilnehmer durch den sprunghaften Anstieg der Anzahl eingereicherter Werke beträchtlich erschwert, wie die mangelnde Sorgfalt bei der Erstellung des offiziellen *livret* von 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. 11).¹²³

Es gab auch Fälle tatsächlicher Zensur (sogar der Selbstzensur von Künstlern)¹²⁴, welche die Auseinandersetzung zwischen Redakteur (bzw. der übergeordneten königlichen Baudirektion) und Kunstschaffendem beleuchten: Im *livret* von 1777 wurde der Titel einer Zeichnung des Bildhauers Jean-Jacques 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.¹²⁵ 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;¹²⁶ Frankreich hatte erst 1777 zögernd mit der Unterstützung der Aufständischen begonnen, und erst im Februar des folgenden Jahres kam es zu einem ame-

[...] nous avertit dans *le Livret*, que ce tableau a été donné par le Roi« (C. D. 75, S. 8f.; L 1755, Nr. 10, 19).

123 L 1796, Nr. 312; C. D. 485.

124 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).

125 Brief des kgl. Baudirektors d'Angiviller an Pierre, Erster Maler des Königs, vom 12. August 1777 (FURCY-RAYNAUD 1905/1973, Bd. 21, S. 132).

126 GUIFFREY 1873, S. 39–41.

rikanisch-französischen Bündnisvertrag. Hier hatte sich der Künstler, anders als im weiter oben erwähnten Anlassfall von 1750, dem politischen Willen der Veranstalter zu beugen.

Diese Beispiele belegen hinreichend deutlich den Umstand, dass der Künstler wesentlichen Anteil an der Textformulierung und an der Gestaltung von Titel und Werkbezeichnung hatte. Angesichts des engen Zusammenhangs von Hängung und Text des Ausstellungsverzeichnisses 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 aufeinanderfolgenden Ausstellungen – aber mit veränderten Titelfassungen – gezeigt wurde:

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

1. Definition und Formen der Titel 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 Titeln¹²⁷, von echten (vom Künstler selbst gegebenen), neutralen, bekräftigenden, fokussierenden, widersätzlichen, mystifizierenden, spezifizierenden und allusiven Betitelungen, von referentiellen, interpretativen und additiven Bildtiteln.¹²⁸ Hénin unterscheidet Gattungstitel (*titre générique*), Erzähl-Titel (*titre-récit*), allegorische Titel (*titre allégorique*), sowie – für Genredarstellungen – Titel mit unbestimmtem Artikel (*titre indéfini*).¹²⁹ Autoren, die sich mit der »Archäologie«¹³⁰ 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*¹³¹, 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*.¹³² Eine

127 WELCHMAN 1997, S. 8.

128 LEVINSON 1985, S. 33–37.

129 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 Kopie 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 der 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).

130 BONFAIT 2012, S. 95.

131 LEGRAND 1995, S. 240, 242f.

132 HÉNIN 2012a, S. 135.

grundlegende Vorfrage ist deshalb die Klärung und Definition des Terminus »Titel« im Zusammenhang mit Werken der bildenden Kunst. Was ist ein Titel?

Grundsätzlich kann der Titel als Name eines bestimmten, singulären Gemäldes verstanden werden, der in denotativer Weise dessen Identität bestimmt.¹³³ 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* angebrachtes Etikett¹³⁴ 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.¹³⁵ 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

133 »Names by which works of art are known, which may be formulated by their creators, by others dealing with the works, or by 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, S. 49).

134 Bosredon beschreibt die Etikettierung als Designierung und Identifizierung eines außer-linguistischen Objekts mittels einer kontingenten Sequenz in Form eines Nominalsyntaxmas, 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.

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

Eigennamens.¹³⁶ Ungeachtet ihres Status als Namensgeber würden Titel eine beträchtliche 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.¹³⁷ Bis zur Durchsetzung des Titel-Begriffs im Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts wurden nach Bosredons Darstellung Gemälde üblicherweise 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 namensgebenden Titel einleiten, sofern dieser durch eine drucktechnische Unterscheidung wie große Anfangsbuchstaben, Kursivschreibung, Anführungs- oder Satzzeichen vom vorangegangenen oder nachfolgenden Fließtext abgegrenzt werde.¹³⁸ Hénin erkennt allerdings selbst eine Formulierung ohne derartige Markierung wie »un seul tableau, représentant les noces de Thétis et Pélée« als Titel an. 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 Titeldefinition, 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

136 »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 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).

137 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. HOEK 1981, S. 10f., zufolge soll ein Titel kurz, treffend, spezifisch, klar und den Leser ansprechend sein. PÉRUISSET (Dissertation 1994, S. 59) sieht den Titel sowohl als Bezeichnung wie auch Benennung, der sich aber von einem Etikett durch seine Wirkung auf den Betrachter unterscheidet: 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.

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

zu namensgebenden Bildtiteln machen, womit eine zeitliche Abgrenzung von der Titelgenese unmöglich wäre. Hingegen kann die vom Mengentext kursiv erkennbar abgehobene Textvariante »un seul tableau, représentant les *Noces de Thétis et Pélée*«¹³⁹ als Titel anerkannt werden, weil die drucktechnische Hervorhebung den Willen zur Betitelung anzeigt. Hier kommt deutlich ein unterschiedliches Herangehen 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 Bildgegenstands. Deshalb müssen zur Beurteilung des Titel-Charakters im Salon-Katalog flexiblere, nicht ausschließlich sprachwissenschaftliche 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.¹⁴⁰ »Un S. Luc« oder »Une nativité« wäre zwar die Bezeichnung des Bildgegenstands (»das ist«), aber kein auf die Frage »wie heißt« antwortender namensgebender Titel.¹⁴¹ Hénin kommt dagegen zu einem anderen Ergebnis: Für die ikonographische Tradition von Historienbildern 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 unbestimm-

139 Hénin 2012a, S. 140.

140 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).

141 Auf 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).

ten Artikel führen könnten, bezeichne das unbestimmte Geschlechtswort ein Kunstwerk als ein – bestimmtes – Exemplar aus der Menge aller dasselbe Thema behandelnden Darstellungen.¹⁴² Rein linguistisch betrachtet stellt diese Formulierung zwar den Betrachter vor die grundsätzliche Frage, ob es sich um eine Gattungsgruppe («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 Titelkopf 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:¹⁴³ Sie verwendeten als Vorwurf keine antiken Geschehnisse, religiöse und mythologische Begebenheiten oder bedeutende und bekannte Persönlichkeiten; vielmehr schilderten sie anonyme, unhistori-

142 HÉNIN 2012a, S. 141–143.

143 Nach damaligem Verständnis zählten zur Genre-Malerei unterschiedslos zahlreiche Bildmotive wie Porträts, Landschaften, Schlachten, See-, Tier-, Architektur- oder Blumenstücke, Stilleben, Interieurs 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« von 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, Interieurs, Tieren oder Blumen, aber auch Schlachten konzentrierten (WATELET 1788, S. 332–335, 412–415).

sche Figuren aller Gesellschaftsschichten in wiederkehrenden, unspektakulären Szenen des Alltags.¹⁴⁴ Ein bestimmter Artikel war dafür weder vonnöten noch zwingend angezeigt.

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 bestimmten Artikel

Titel mit 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 kleinformatigen *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.

Im Unterschied zu 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

144 SCHNEIDER 2004 erörtert am Beispiel von Gemälden aus dem 16./17. Jahrhundert unterschiedliche Aspekte des Alltags aus verschiedensten Lebensbereichen wie Landwirtschaft, Gewerbe, Produktion, Handel, Familie, Erotik, Spiele usw. Für nähere Ausführungen zu französischen Genre-Bildern im Salon des 18. Jahrhunderts siehe auch LAVEZZI 2009.

- 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 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

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)¹⁴⁵

¹⁴⁵ Zu den nachstehend nur auszugsweise angeführten weiteren Beispielen für die vielfache und lang anhaltende Verwendung des Indefinit-Titels ab den ersten *livrets* und bis

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 Ende des Untersuchungszeitraumes hielt.¹⁴⁶ Obwohl sie sich mengenmäßig zu einem unerheblichen Phänomen in den Salon-Katalogen entwickelten, unterstreicht doch ihre selbstverständlich anmutende Verwendung noch zu einem Zeitpunkt, als bereits nur mehr Kurztitel zum Einsatz kamen, nachdrücklich die Feststellung, dass diese Textvariante von Künstler, 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 12 Silben bemessene – Standardlänge. Der Bildkommentar wurde direkt in den Titel eingebaut, der

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 de Nostre Seigneur (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 Cécile; Un S. François; Une Sainte Catherine; usw.

¹⁴⁶ 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).

damit eine längere Sprachversion erhielt und als Zwischenetappe auf dem Weg zum Kurztitel diene. 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)¹⁴⁷

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)¹⁴⁸
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
Jephté que l'on va sacrifier« (L 1699, S. 13)¹⁴⁹

147 Weitere Anschauungsexempel: »Alexandre, pour montrer l'estime qu'il faisoit de l'Iliade, la fait mettre dans une Casette 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).

148 Zit. in MCALLISTER JOHNSON 1975, S. 137, Zeile 125.

149 Die beiden Gemälde von Coytel 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 »Jephté qui conduit sa fille à l'Autel où elle devoit estre immolée« (im Gegensatz zum Bildtitel in L 1699, S. 13, wurde nicht Jephthah, sondern seine Tochter geopfert). Weitere Belegproben: »Un sujet de Zephyre & Flore, & de plusieurs Amours qui joüent« (L 1704, S. 8); auch dieses Bild von Coytel 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).

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 hier der Begriff unter Anführungszeichen 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 Deskriptiv- oder Narrativ-»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 Titelnkategorien und -definitionen oder auf diesbezügliche Überlegungen der Künstler und *livret*-Redakteure des 17. und 18. Jahrhunderts hinweisen. Bruch zufolge lässt sich »ein Titelbewusstsein [...] 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 die Bildtitel eine neue Wichtigkeit ab ca. 1850 [erhielten]«. ¹⁵⁰ 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,

150 BRUCH 2005, S. 11.

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 Ausnahmen¹⁵¹ 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 von 1738, mit dessen Erscheinungsjahr eine 20 Jahre währende Abkehr vom Titel und die fast ausschließliche Heranziehung von Beschreibungen des Bildinhaltes einsetzte, z. B. »*Un grand Tableau [...] représentant la Toilette d'Esther [...]*« (L 1738, Nr. 1).¹⁵² Bei diesem beschreibenden Deskriptiv-»Titel« fällt zunächst auf, dass dem dazugehörigen 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.

151 L 1704, S. 7–9, 14, 18f., 22, 27–29, 33. Die Formulierungen lauten meistens »représentant ...«, »sujet de...«, »tableau de...«.

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

Von anderer Art ist die Wechselbeziehung zwischen einer Inhaltsbeschreibung und einem anschließenden, darauf Bezug nehmenden Titel (Abb. 12).

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 hinausgehenden 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*-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 stellen 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 darauffolgende 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 2.3.) und beim Betrachter kein Zweifel an der Titelqualität entstanden sein dürfte. Was die Zusammenfassung von zwei oder drei Bildern in einem Satzgefüge anbetrifft, so konnten sich die Salonbesucher an Ort und Stelle vom Vorhandensein mehrerer Gemälde überzeugen. Noch eine andere Frage wirft die nachstehende Formulierung auf (Abb. 13).

Par M. DE FAVANNE, Recteur.

4. Un Tableau représentant Vénus qui vient trouver Neptune, pour le prier de favoriser le voyage de son Fils Enée en Italie.

5. Son Pendant: Adonis confié aux Nayades, pour prendre soin de son Education.

12. Livret 1751, Nr. 4f.

Par M. JOLLAIN, Académicien.

107. Pyrrhus, Roi des Molloſſes, Enfant à la mamelle; ſes Sujets ſe révolterent, on fut obligé de le transporter chez Glaucias. Un torrent débordé ayant arrêté ſa fuite, on coupa des troncs d'arbres, dont on fit à la hâte un pont, tandis que ſes Serviteurs repouſſerent ceux qui le pourſuivoient.

Tableau de 21 pouces de large, ſur 17.

108. Le même Pyrrhus préſenté à Glaucias, embrasſe l'Autel & ſe rend ſon Suppliant. Cette action ſingulière, de la part d'un Enfant, déterminâ Glaucias à embrasſer ſes intérêts.

De même grandeur que le précédent,

13. Livret 1775, Nr. 107f.

Par M. GUERIN, Académicien.

88. Une Junon & pluſieurs Tableaux, ſous le même numéro.

14. Livret 1779, Nr. 88.

94. Enlèvement d'Orithie.

Morceau de réception de l'Auteur, de 9 pieds de haut, ſur 7 de large.

95. Le Paralytique guéri à la Piſcine.

De 8 pieds 9 pouces de large, ſur 10 pieds 8 pouces de haut.

96. Autre Enlèvement d'Orithie.

De 2 pieds 9 pouces de large, ſur 3 pieds 3 pouces de haut.

15. Livret 1783, Nr. 94–96.

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. 14 und 15). Das erstzitierte Beispiel (Abb. 14) 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 (Abb. 15) 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, 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 rigoroser 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.

2. 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.

2.1. Die Salon-Ausstellungen von 1673 bis 1737

Der Salon 1673

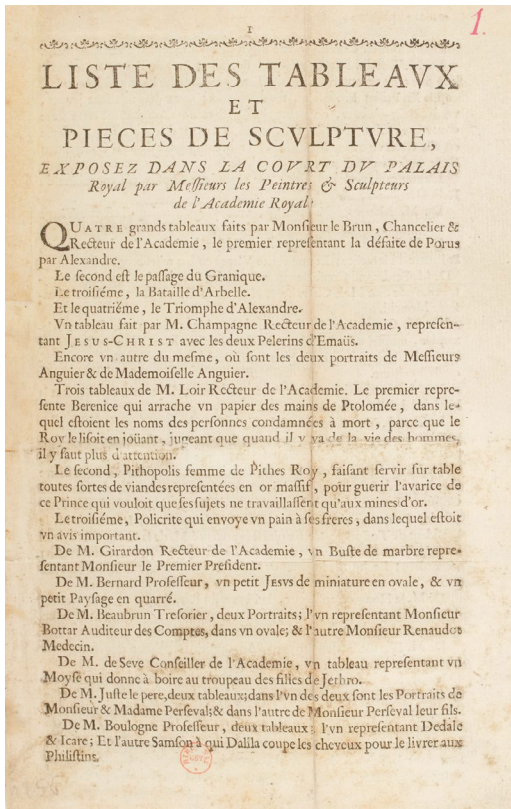
Die Analyse des vierseitigen Druckexemplars des *livret* (Abb. 16) aus diesem Jahr zeigt ein Übergewicht von Porträts (etwa 33 %) und Stilleben (24 %) gegenüber der nach dem damals geltenden, von der königlichen Stiftung geprägten Kunstkanon im Rang an erster Stelle stehenden Historienmalerei (35 %); die verbleibenden Prozentanteile verteilten sich auf Skulpturen und Stiche.¹⁵³

Im Gegensatz zur Auffassung Legrands, die im Katalog bereits Titel oder eine Betitelung (*intitulé*) zu erkennen meint¹⁵⁴, tragen die Ausstellungsobjekte keine namensgebende Bezeichnung: Es handelte sich vielmehr ganz überwiegend um mit »représentant« eingeleitete Deskriptiv-»Titel«.¹⁵⁵ Nur ausnahms-

153 LOIRE 1993, S. 36.

154 LEGRAND 1995, S. 240.

155 »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 représente 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. 136, Zeilen 1–8, 11–15).



16. Livret 1673, S. 1.

weise 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.«¹⁵⁶ Dabei handelt 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 bildet die Formulierung »De M. Testelin Secrétaire, deux Portraits; [...] Et un autre tableau du Temps qui arrache les aisles à l'Amour.«¹⁵⁷ 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:

156 Ib. S. 136, Zeile 23.

157 Ib. S. 136, Zeile 36.

[...] quatre tableaux; le premier representant la Nativité de Nostre-Seigneur.

Le second, Vespasien qui faist batir le Colisée¹⁵⁸

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.¹⁵⁹ 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.¹⁶⁰ Die Ausstellung war von einem vierseitigen *livret* im 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 Sennecterre überschrieben. Der Begriff »explication« bezog sich nicht auf den Gegenstand der Gemälde, sondern auf die individuellen maleri-

158 Ib. S. 136, Zeile 56.

159 M Bd. 2/248f., 250–253, 262.

160 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).

schen Qualitäten der Künstler.¹⁶¹ Die Nummerierung im Katalog war für die damalige Zeit ungewöhnlich und hätte sich Szanto zufolge erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eingebürgert.¹⁶² Tatsächlich enthielten aber bereits das Salon-*livret* von 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 Seneckerre 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 von 1673 dieser nur 10 Jahre später erschienene Ausstellungskatalog vorwiegend kurze, einzeilige Titel sowie Indefinit-Titel enthielt¹⁶³ und auf Narrativ-»Titel« mit »représentant« verzichtete; einige Gemälde wurden überhaupt ohne Titel und nur mit dem Namen von Maler oder Malerin angezeigt.¹⁶⁴

Der Grund für die fast ausschließliche Verwendung von Titeln im Ausstellungsverzeichnis dürfte im Umstand zu suchen sein, dass die vorwiegend

161 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 parmi 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.

162 Ib. S. 48.

163 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).

164 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 gemutmaßt werden, dass die ungenannten 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 Historienbildern 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 Akademieschau 1673 zahlenmäßig die Historienbilder in den Schatten gestellt hatten.

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* von 1673 – mit einem Titel präsentiert werden. Zudem waren Titel, wie im Kapitel 5 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 Ausstellungsstücken. 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 Schautücke 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 Grande 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 einhellig bewundert würde; unter allen Nationen könne nur Frankreich dank des Schutzes und der Freizügigkeit seines Königs solche Wunderwerke hervorbringen.¹⁶⁵ Der bereits 23 Seiten umfassende Katalog enthielt eine wesentliche inhaltliche Neuerung, weil er neben erzählerischen Bildbeschreibungen mit »représentant« erstmals

165 *Mercure Galant* 9/1699, S. 226f. Die Bewunderung für die 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).

auch Titel (und Indefinit-Titel) verwendete.¹⁶⁶ Eine quantitative Untersuchung des *livret* ergibt, dass sich unter den insgesamt 276 vorgestellten Arbeiten 227 Gemälde befanden; 104 der 114 Geschichtsbilder (91 %) waren betitelt¹⁶⁷, 21 davon mit einem Indefinit-Titel.¹⁶⁸ 6 Bilder wiesen eine Inhaltsbeschreibung mit »représentant« auf, und die Bezeichnung der verbleibenden 4 Historien lässt keinen Titel-Charakter erkennen.¹⁶⁹ Bemerkenswert ist die Feststellung, dass z. B. Bilder von Coypel père, die schon 1683 im Hôtel de Sennecterre gezeigt worden waren, 1699 und 1704 erneut ausgestellt wurden – allerdings mit inhaltlich erweiterten Titeln;¹⁷⁰ 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.

166 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).

167 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).

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

169 »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).

170 »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 & Philadelfe qui fait donner la liberté aux Juifs (1683): Ptolomée Philadelfe qui donne la liberté aux Juifs par reconnaissance de la traduction de la Loy hebraïque par les Septante (L 1699): Ptolomée Philadelfe 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).

Der Salon 1704

Der bereits auf 34 Seiten angewachsene Katalog offenbarte zahlenmäßige Ungeheimheiten¹⁷¹, die eine numerische Auswertung erschweren. Gleichwohl lässt sich mit näherungsmäßiger 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.¹⁷² Die Zahl der Umschreibungen mit »représente«, »sujet de« oder »Tableau de« verschwand fast zur Gänze (nur wenig mehr als 10 Sujets).¹⁷³ Die Gestaltung der Titel war uneinheitlich und variierte zwischen kurzen Syntagmen, Indefinit-Titeln und längeren, inhaltsreichen Erklärungstiteln.¹⁷⁴ Das Verhältnis zwischen Titeln und Bildbeschreibungen entsprach damit ungefähr dem Stand des *livret* von 1699. Der Titel schien auf dem Weg, sich als allgemeingültige 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 zustande¹⁷⁵ und wurde dann bis 1748 im Jahresrhythmus wieder-

171 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?

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

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

174 »L'Yvresse de Loth avec ses deux filles«; »La joye de Tobie & de sa famille au moment qu'il recouvra la veue par le fiel du poisson dont son fils lui frota les yeux«; »Athalie qui dechire ses vêtements 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).

175 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 Historien Gemälde. 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-

holt.¹⁷⁶ 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 (siehe Abb. 8).¹⁷⁷ Der mit diesem veränderten Wortlaut bereits im *Mercure de France*¹⁷⁸ 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

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.).

176 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 von 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.

177 Im Jahr 1755 erfuhr das Frontispiz eine neuerliche Veränderung, als der unbestimmte Begriff »OUVRAGES« durch »GRAVURES« ersetzt und damit die wachsende Bedeutung der Druckgraphik unterstrichen wurde. Die nächste wesentliche Veränderung erfolgte erst 1791, als im Gefolge der Französischen Revolution auch Architekturstücke und andere Arbeiten im Deckblatt erwähnt wurden.

178 MdF 1737:9/2016.

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 Cyrus« angeführte Gemälde von Collin de Vermont).

Die durch Interpunktion von anderen Textelementen getrennten Titel waren in der Regel kurzgefasst, ihr Ausmaß überschritt selten den Umfang einer Zeile.¹⁷⁹ Einige Formulierungen waren aber noch sprachlich umständlich gestaltet, weil sie einen zum Verständnis nicht erforderlichen Relativnebensatz enthielten.¹⁸⁰ 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.¹⁸¹ Der

179 »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'Iphigenie, par M. COYPEL, *ancien Professeur*« (L 1737, S. 6).

180 »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, ceintré 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).

181 »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 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 Trône 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

Begriff *explication* fand nur einmal Verwendung, und zwar für eine Allegorie Dandré-Bardons;¹⁸² 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.¹⁸³

2.2. 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 (Gemälde, Skulptu-

arnez de Courroyes prises dans la peau des Victimes, courroient nuds par la Ville, & en frapotent toutes les femmes qu'ils rencontroient, dans la confiance qu'elles devien-droient fécondes« (ib. S. 13, 15, 17f., 23).

182 »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.

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

ren 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.¹⁸⁴ 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;¹⁸⁵ 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:

184 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 unter 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 von meiner nach denselben Kriterien vorgenommenen Überprüfung ist mangels Vergleichsmöglichkeiten mit dem konkreten Zustandekommen von Kochs Zählung nicht erklärbar, statistisch aber unerheblich.

185 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, aufwendigen und thematisch überholten Gemälden.

Latone qui alaite Apollon & Diane, par M. Lamy, Académicien (L 1737, S. 20)
Un Tableau representant 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).¹⁸⁶

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, zwei 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.¹⁸⁷ 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

186 »Un grand Tableau ceintré en hauteur de dix pieds sur huit de large, representant 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, representant 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).

187 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.).

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

1745 waren unter 44 Historien lediglich 12 mit einem Titel zu finden (27 %), die 31 anderen erhielten Inhaltsbeschreibungen.¹⁸⁸ Im Katalog von 1751 wurden 7 von 26 Historiengemälden (27 %) betitelt (5 Fabeln nach Lafontaine und zwei Explikativ-Titel) und die übrigen als Beschreibungen wiedergegeben – zum Teil mit beigefügten längeren und kürzeren Erklärungen, die den historischen Hintergrund thematisierten.¹⁸⁹ 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.

2.3. 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 %);¹⁹⁰ 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 betitelt¹⁹¹, nur noch 9 mit Deskriptiv-»Titeln« versehen. Diese Zunahme, die einen Meilenstein der Titelbildung im

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

189 L 1751, Nr. 5, 17–21, 13.

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

191 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,

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 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 neu ernannten 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 vereinzelte, wiewohl seltener werdende »Rückfälle« in die erstarrte, überholte Textform zuließ. Eine denkbare Erklärung bietet Cochins Überlastung mit der zeitaufwendigen und nervenaufreibenden Textredaktion, wie sie sein Nachfolger Renou in einem Brief vom 3.12.1783 beschrieb: Zwei Monate lang sei er mit den Notizen (*notices*) zu den Ausstellungsobjekten und Änderungswünschen der eingereichten Titel befasst gewesen!¹⁹² Vielleicht wurden deshalb Textierungsvorschläge von Künstlern, 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

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.

192 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 1905/1973, Bd. 21, S. 143).

weiterhin Eingang in die *livrets* fanden, trat dennoch eine Veränderung ein. Denn ihr Einsatz zur narrativen Designation von Einzelobjekten ging im Einklang mit der Wiedereinführung der Betitelung deutlich zurück, wie eine stichprobenartige quantitative Erfassung der Deskriptiv-»Titel« am Beispiel einiger *livrets* zeigt.¹⁹³ 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.¹⁹⁴ 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.¹⁹⁵

193 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.

194 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.

195 L 1759: Von 166 im Abschnitt »peintures« aufgezählten Exponaten (Bilder, Skizzen und Zeichnungen) trugen bereits 27 der 36 Historien Gemälde (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

2.4. Vom Erklärungs-Titel zum Kurztitel

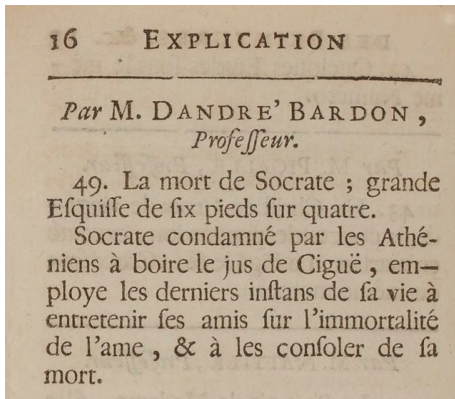
Die Umorientierung im *livret*-Frontispiz des Jahres 1737 von einer listenförmigen Aufzählung der Ausstellungsobjekte hin zur Erklärung des Inhalts von thematisch schwerer erfassbaren Kunstwerken führte in einer ersten Entwicklungsstufe zur inhaltlichen Ausweitung des Titelsyntagmas zu einem längeren Explikativ-Titel.¹⁹⁶ 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.¹⁹⁷

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 einzei-

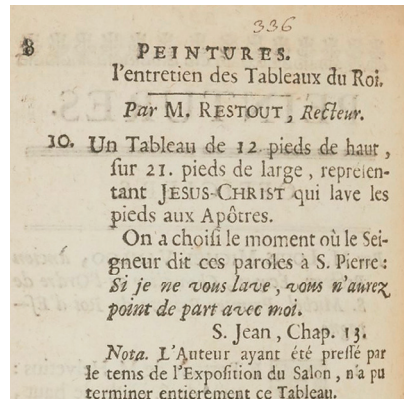
264 Werken unter der Überschrift »peintures« waren alle 54 Geschichtsschilderungen (100 %) betitelt. L 1767: 58 (90 %) der 64 Historien unter 183 nummerierten Gemälden wiesen einen Titel auf; nur zwei Deskriptiv-»Titel« und vier andere Formen der Bildbezeichnung wurden eingesetzt. L 1773: Von den 196 mit einer eigenen Ziffer bedachten Gemälden wiesen mit einer Ausnahme alle 56 Historien 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.

196 »Les Nymphes tutélaires du País 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).

197 »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 première, 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).



17. Livret 1753, Nr. 49.



18. Livret 1755, Nr. 10.

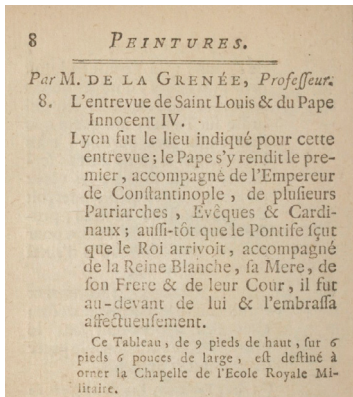
ligen Titeln (bzw. Narrativ-»Titeln«) zwar noch in derselben Drucktype, aber abge sondert durch einen Absatz, beigefügt. Die Tendenz hatte sich bereits in vorangegangenen Salons angekündigt;¹⁹⁸ nun aber mehrten sich die mit einem Absatz vom Titel getrennten Bilderklärungen, wodurch die zur Kurzform tendierende Werkbezeichnung verstärkt ins Blickfeld trat (Abb. 17–19).¹⁹⁹

Inhaltskommentare in Gestalt von Erklärungs-Titeln (und Deskriptiv-»Titeln«), oder mit ergänzenden Informationen im Mengentext, wurden danach spärlicher und verschwanden mit wenigen Ausnahmen²⁰⁰ 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 Maßangaben für Gemälde (und Skulpturen) sowie Informationen über Eigentümer oder Auftraggeber von Kunstwerken.

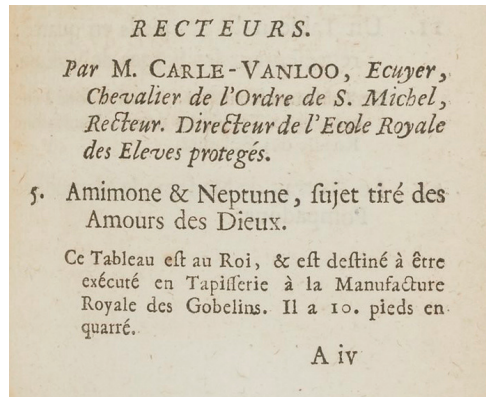
198 Vgl. z. B. L 1746, Nr. 58; L 1747, Nr. 6. Eine vergleichbare Gliederung in einen etwas ausführlicheren Titel mit typographisch abgesetzter Auslegung des Inhalts wies auch Natoires *Naissance de la Princesse*, eine Allegorie auf die Geburt der Tochter des Dauphins, auf (L 1750, 31f.).

199 C.D. 53, 70, 146. 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.

200 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.



19. Livret 1773, Nr. 8.



20. Livret 1757, Nr. 5.

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).²⁰¹ 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. 20).²⁰² Diese Abtrennung ließ den Titel-Charakter deutlich in Erscheinung treten und machte ihn damit für den Benutzer des *livret* leichter und rascher erfassbar.

201 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.

202 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.

Informationen zu Eigentümer/Auftraggeber

Bis 1753 war der Hinweis auf den Eigentümer unmittelbar, absatzlos und in gleichen Druckcharakteren der Werkbezeichnung beigefügt worden.²⁰³ Der neu ernannte Redakteur 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. 21–23).²⁰⁴

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 weiterverfolgt wurde: Ein Historien-gemälde 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. 24).

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 von 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 (Abb. 25 und 26):²⁰⁵

203 Z. B. L 1750, Nr. 25; L 1753, Nr. 8, 33–37, 92.

204 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.

205 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;

Un grand Tableau en hauteur de 9. pieds sur 6. de large, représentant l'Assomption de la Vierge, & les Apôtres auprès de son sepulchre, pour son Eminence Monseigneur le Cardinal de Polignac, par M. LAMY, Académicien.

21. Livret 1739, S. 9.

Par M. CHARDIN, Conseiller de l'Académie.

59. Deux Tableaux Pendans, sous le même N°. l'un représente un Dessinateur d'après le Mercure de M. Pigalle, & l'autre une jeune Fille qui récite son Evangile. Ces deux Tableaux tirés du Cabinet de M. de la Live, sont répétés d'après les Originaux placés dans le Cabinet du Roy de Suède. Le Dessinateur est exposé pour la seconde fois, avec des changemens.

22. Livret 1753, Nr. 59.

129. Hercule brisant les chaînes de Prométhée sur le Mont Caucase, après avoir tué le Vautour qui venoit tous les jours lui dévorer les entrailles.

Ce Morceau est destiné pour le Salon de Madame de la Haye.

23. Livret 1755, Nr. 129.

Par M. PIERRE, Académicien.

Sacrifice d'Elie. Chap. 18. du 3. liv. des Rois.

122. Un Tableau de 5 pieds & demi sur 4. ^{1/2} _{haut}
Elie dit aux Prophetes de Baal, choisissez un Bœuf pour vous, & commencez les premiers à sacrifier, parce que vous êtes en plus grand nombre, & invoquez le nom de vos Dieux, sans mettre le feu au bois. Ayant donc pris un Bœuf qui leur fut donné, ils invoquerent le nom de leur Dieu Baal depuis le matin jusqu'à midi; mais Baal ne disoit mot. Il prit douze pierres, selon le nombre des Tribus des enfans de Jacob;

24. Livret 1742, Nr. 122.

177. La Mere sévere.

Une jeune Fille, coquette, a reçu un bouquet d'un jeune Homme. Sa mere a mis son bouquet en pieces; & pour l'humilier, lui fait mettre des sabots en présence des petites filles du voisinage & du jeune homme qui a donné le bouquet; tandis que le pere inspire de bonne-heure, à une jeune enfant, des sentimens d'honnêteté, & de mépris pour la coquetterie.

Tableau de 3 pieds 6 pouces de large, sur 2 pieds 9 pouces de haut.

25. Livret 1777, Nr. 177.

205. Siège de Calais.

Edouard, Roi d'Angleterre, irrité de la longue résistance des habitans de Calais, ne voulut entendre à aucune composition, si on ne lui livroit six des principaux d'entr'eux, pour en faire ce qu'il lui plairoit. Eustache de Saint-Pierre & cinq autres se dévouerent, & lui porterent les clefs, tête & pieds nuds & la corde au col. Edouard, déterminé à les faire mourir, n'accorda leur grace qu'aux prières de son fils & de la Reine.

Tableau de 9 pieds de haut, sur 12 pieds & demi de large.

26. Livret 1777, Nr. 205.

Die Entwicklung ließ allerdings über Jahre hinweg kein einheitliches Vorschreiten erkennen und die Veränderung setzte sich nur zögernd und schrittweise durch. Neben kleingedruckten 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 Bildnamen mit im Fließtext angeschlossenen, typographisch nicht unterschiedenen Erläuterungen auf;²⁰⁶ spätestens im *livret* 1814 war diese äußere Erscheinungsform aber obsolet und verschwunden.

Die Bewegung zum Kurztitel führte zu einer abschließenden Neugestaltung, die als isolierte Ausnahmerscheinung bereits im Katalog von 1699 aufgetaucht war – der Titel wurde durch Entfall des bisher üblichen Artikels verkürzt (Abb. 27);²⁰⁷ 80 Jahre später kam das *livret* des Salons 1769 darauf zurück und übernahm diese Verdichtung in mehreren Fällen.²⁰⁸ Die Veränderung griff jedoch nur langsam und blieb zunächst auf Landschaften, Genre- und Blumenstücke beschränkt.²⁰⁹ Erst ab 1777 verzichteten auch Historien (und Skulpturen) zunehmend auf den bis dahin üblichen Artikel (Abb. 28).²¹⁰

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., 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.

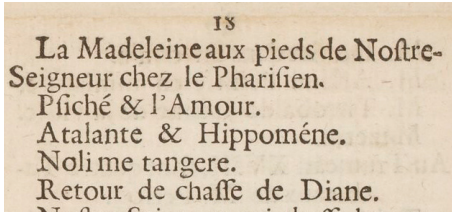
206 L 1775, Nr. 28, 78, 107f., 129f., 132, 181, 189f., 200, 259, 264; L 1777, Nr. 10, 110, 113f., 129, 179, 202, 224; L 1779, Nr. 1f., 18, 24, 115, 135, 155, 187; L 1781, Nr. 5f., 39, 44, 48, 85, 121, 144f., 153, 202–204, 273, 298, 301; L 1783, Nr. 15, 58, 85, 179, 185, 216, 224, 234; L 1785, Nr. 22, 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.

207 »Retour de chasse de Diane« (L 1699, S. 18).

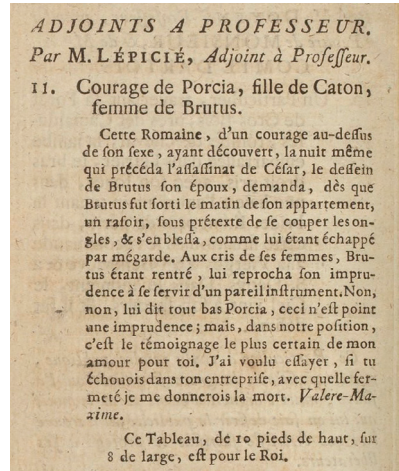
208 »Bain de l'Enfant Jesus«; »Magdeleine Pénitente«; »Prière à Venus«; »Repos de Bacchus« (L 1769, Nr. 24, 118, 180, 184).

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

210 »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 Héritaire, sous la tente, dans le bois de Cassan, à l'Isle-Adam«; Siège de Calais (L 1777, Nr. 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%) von 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%) von 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



27. Livret 1699, S. 18.

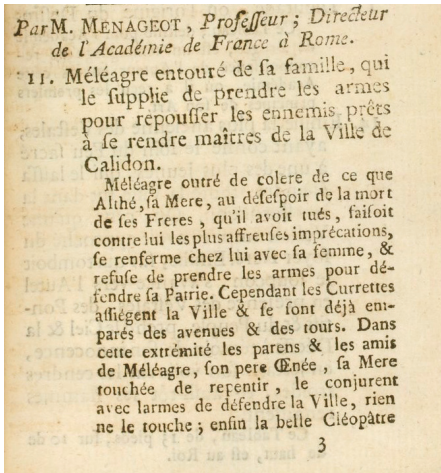


28. Livret 1777, Nr. 11.

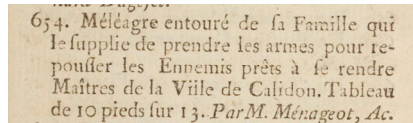
Das Bestreben nach Kürze äußerte sich nicht nur in Textreduzierungen, wie sie ein Vergleich des offiziellen Salon-Katalogs von 1791 mit dem Akademie-*livret* desselben Jahres offenbart.²¹¹ Darüber hinaus sind die Satzspiegel bisweilen

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 dex«, »paysage«, »nauf-rage«, »tempête«, »buste dex«, »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.

211 »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).



29. Livret Ak 1791, Nr. 11.



30. Livret 1791, Nr. 654.

etwas breiter als in den vorangegangenen *livrets*, sodass sie mehr Text aufnehmen konnten, was die Titel optisch kürzer erscheinen ließ (Abb. 29 und 30).

Schließlich wurde im (unter besonderem Zeitdruck hastig erstellten) offiziellen Salon-*livret* 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.²¹² 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 unhandlich werden zu lassen.

Das Ausstellungsjahr 1793, der erste Salon nach Auflösung der königlichen Akademie, ermöglicht eine Bestandsaufnahme der eingetretenen Fortschritte in der Betitelung: Von insgesamt 1043 mit Nummern versehenen Ausstellungsstücken (dazu kamen noch zahlreiche, unter einer Zahl zusammengeführte Werke) trugen alle etwa 160 Historienmalereien (sowie Zeichnungen und Sti-

»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).

»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).

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

che) einen Titel.²¹³ 27 Titel waren mit abgesetzten Ergänzungen in Kleindruck versehen;²¹⁴ nur eine Erklärung wurde in großen Lettern ausgeführt (L 1793, Nr. 688), lediglich 24 Ausstellungsstücke führten Erklärungs-Titel.²¹⁵ Der Indefinit-Titel kam nur noch ganz wenige Male zum Einsatz²¹⁶, einige Titel verblieben ohne Artikel.²¹⁷ Der Salon 1795 unterschied sich kaum von seinem Vorgänger: Alle 102 Historien führten Titel, 12 davon als längere Erläuterungen, 25 aber in schlanker Form mit räumlich abgesetzten Ergänzungen; 11 Arbeiten blieben Artikel-los, der Indefinit-Artikel fand nur noch einmal Verwendung.²¹⁸ 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 von 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 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.²¹⁹ Der Ausstellungsführer entsprach aber

213 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.

214 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.

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

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

217 Z. B. L 1793, Nr. 35, 397, 423f., 430, 497, 610, 710.

218 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 Hébé, 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.

219 L 1831, »Avis«; z. B. Nr. 101, 108–110, 261 usw.

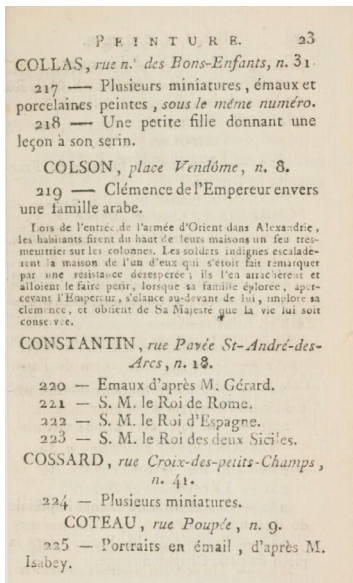
in allen Punkten dem traditionellen Erscheinungsbild des Salon-Katalogs und erlaubt daher einen zuverlässigen Überblick über den Stand der Titel-Entwicklung, die bereits ab Auflösung der Académie keine wesentliche Veränderung mehr erfuhr (Abb. 31 und 32).²²⁰

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 Textformen 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«. ²²¹ Explikativ-Titel, sofern sie noch gelegentlich auftauchten, erstreckten sich über höchstens vier Zeilen; stringente Formulierungen erwiesen sich für die Identifikation von Erzeugnissen der bildenden Kunst

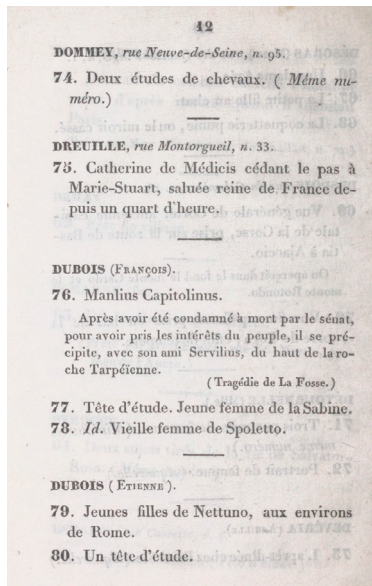
220 Diese Stabilität ist nicht zuletzt der dauerhaften Übertragung der Verantwortlichkeit für das *livret* an die Verwaltung des Louvre zu verdanken.

221 Z. B. L 1761, Nr. 3f., 5–7, 10–18, 22–27, 29, 31f., 34, 36f., 39, 41f., 48, 51, 54–59, 66–68, 71, 73, 76f., 79–83, 86–88, 90–103, 111–116, 121f., 124, 131, 133f., 137–139, 142, 144f., 147–150, 152f., 156f.; L 1765, Nr. 1–3, 6, 8, 13–16, 18, 21–25, 27–35, 39f., 52, 55–57, 59–61, 63–66, 70f., 73–75, 77f., 80f., 83, 85, 94, 96, 98–100, 108–112, 116–125, 127f., 130–139, 142–160, 163–172, 175–177, 179–184, 187–208, 214–216, 218f., 223, 231–234, 236–224, 246, 248–255, 258–261; L 1769, Nr. 1–6, 8–10, 13, 15f., 18–33, 39–42, 49–60, 65, 68, 70, 74–78, 81–84, 86–96, 99–103, 105, 107f., 113f., 116–120, 123–128, 131–145, 147–149, 152f., 155–158, 160–165, 167–173, 176, 178, 180, 182–205, 209–215, 218–221, 224–234, 237, 239f., 243–251, 254–260; L 1777, Nr. 2–5, 8f., 11–16, 18–20, 22, 24f., 27–36, 40f., 45–47, 55f., 58–63, 66, 69–71, 77f., 80, 83f., 86f., 89–93, 95–98, 104f., 108f., 111–113, 116f., 119–124, 126f., 130–139, 141–144, 146–151, 153–156, 158, 164f., 167–169, 173–175, 177f., 180, 185–187, 190, 192, 199f., 203–207, 210f., 214, 216–220, 222–224, 228f., 232–236, 238–249, 255–258, 264–274, 276–290, 294–299, 302–304, 306–311, 313–316, 318; L 1789, Nr. 1, 3–6, 9, 13–16, 19, 21f., 27f., 33, 35, 41, 43–46, 49f., 58, 60–66, 77, 79–83, 85–87, 89–91, 93, 95–96, 98f., 109, 112, 123, 131f., 135, 140–144, 147f., 150–153, 155f., 159–170, 174–177, 179, 181, 184f., 190–197, 201–205, 207–215, 219–229, 231–236, 238–249, 254–259, 261–301, 303–307, 309–311, 315–318, 320–322, 324–329, 333–335; L 1798, Nr. 1f., 5–19, 21f., 29–31, 34–41, 43f., 46–49, 55–59, 61–63, 67–69, 73f., 77–83, 86–88, 91–96, 99–104, 106–108, 110–115, 117–122, 124–131, 134–139, 143–148, 150–155, 159–163, 167–185, 187–189, 191–198, 203–206, 208–210, 212, 214, 216–221, 223–225, 227, 230–233, 237, 240–244, 247–249, 252–254, 256–263, 266, 270–274, 277–284, 286–288, 291–298, 301f., 304f., 308–312, 318–321, 324–329, 331, 334–336, 338–340, 342f., 345, 348–352, 354–360, 363f., 366, 368f., 375–383, 386–391, 394–421, 425f., 428, 507f., 511, 513, 516–528, 530, 532–536, 538–549, 607f., 610, 702–713, 715, 719–721, 724–808, 810–814 usw.

2. Vom Deskriptiv-»Titel« zum Kurztitel



31. Livret 1812, S. 23.



32. Livret 1830, S. 12.

als nützlicher denn wortreichere Inhaltsangaben.²²² 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.²²³ 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.

222 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.

223 Vgl. die große Menge der in FN 221 zitierten Titel mit der geringfügigen Zahl der nachstehend angeführten Titel mit Erklärungen, wie z. B. L 1761, Nr. 30, 39f., 60–63, 70; L 1763, Nr. 12, 37, 76f., 92, 120; L 1765, Nr. 15, 20, 44, 85, 141f., 162, 173f., 212; L 1767, Nr. 14, 16; L 1769, Nr. 11f., 14, 17f., 85, 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, 332 usw.

3. Von »liste« zu »explication«

Der Begriff »explication« war bereits im Titelblatt für das Verzeichnis der 1683 veranstalteten Kunstschau im Hôtel de Sennecterre 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 Maß 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?

3.1. 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.²²⁴ 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 Le Bruns in der Spiegelgalerie von Versailles analysierte.²²⁵ Gerade diese Arbei-

224 ROSENBERG 1997, S. 149f.

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

ten 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 ausführenden Künstler ankündigte.²²⁶ Rainssant lieferte eine »explication« der malerischen Ausschmückung der Versailler Spiegelgalerie.²²⁷ Der Ausstellungskatalog im Hôtel de Sennecterre war 1683 mit demselben Fachausdruck übertitelt. Und wiederholt wurde der Terminus bei der Ausdeutung von Thesenblättern²²⁸ oder der Ankündigung von Stichen mit darunter angebrachten Inhaltserklärungen²²⁹ genutzt. Im Ausstellungsjahr 1737 übernahm der *Mercure de France* die »explication« einer im Salon gezeigten Allegorie von Dandré-Bardon.²³⁰

Die Lexika der Zeit widmeten diesen Begriffen allerdings wenig Aufmerksamkeit. Weder Rochefort noch Pernéty enthalten darauf bezügliche Einträge.²³¹ 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 [...] definition superficielle & imparfaite, qui donne seulement quelque connoissance de la chose, par les accidens qui lui sont propres, & qui la determinent 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, ambiguïté ou diversité de langage²³²

226 FÉLIBIEN 1677/1727, S. 1f.

227 RAINSSANT 1687. Das Buch wurde im *Mercure Galant* 1692:4 unter »Catalogue des Livres nouveaux« als »Explication en Vers des Tableaux de la Galerie de Versailles« angekündigt.

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

229 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).

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

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

232 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

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 und 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* von 1699 eine »description de ces Tableaux« (L 1699, S. 7), meinte damit aber lediglich eine Angabe ihres Standortes und der Werkbezeichnung.²³³ Die Salon-Führer waren im Übrigen in der Begriffssetzung inkonsistent, bedeutet

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«. <http://www.larousse.fr/encycopedie/rechercher?q=description>; <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/expliquer/32273?q=expliquer#32194>. (20.7.2023).

- 233 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 lieferten. 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. Beispiel für »description« z. B. L 1740, Nr. 84.

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 *Mercur de France* im Jahr 1737, die das *livret* immer noch als »Exposition de Tableaux [...]« zitierte und mit »Catalogue« ansprach, keinerlei Erwähnung.²³⁴ Noch anlässlich des Salons 1742 sprach die angesehene Literaturzeitschrift nur von »un petit Livre imprimé, contenant la description & les dimensions de chaque Tableau«.²³⁵ 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 am Ende des Katalogs von 1738 erstmals als Redakteur genannt. Und kurz darauf, im April 1737, wurde Lépicié 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 Historienbildern 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* von 1741 hob ausdrücklich die Rolle

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

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

des Publikums bei der Bewertung der ausgestellten Werke hervor.²³⁶ 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.²³⁷ Nicht zuletzt unterstrich die neue Übertitelung des Katalogs den Anspruch der Académie, eine wissenschaftsorientierte Institution und künstlerische Ausbildungsstätte zu sein, die im Geiste der beginnenden Aufklärung zur Bildung der Ausstellungsbesucher beitragen wollte.

3.2. 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.²³⁸ 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.²³⁹

236 »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?«

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

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

239 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 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.

Dennoch gab es auch Ausnahmen, bei denen die malerische Versinnbildlichung ohne Erklärung verblieb.²⁴⁰

Allegorien

Félibens Aussage zur Bedeutung von Allegorien bestätigte u. a. Guillet 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.²⁴¹ 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 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 Apoll, Gott des Lichtes und Musenführer, oder in Gestalt des für seine Stärke berühmten griechischen Halbgottes Herkules – als Sieger in Kriegen, Bezwingler der Häresie, Förderer der Künste und Friedensbringer Europas zeigten (Abb. 33 und 34). Sie alle spielten direkt oder indirekt auf Macht und *virtus* des Roi-Soleil an.²⁴²

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

241 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.

242 Die Klammerausdrücke in diesen sowie später folgenden Textzitaten nennen den Künstler und das Jahr der Erwähnung in den Akademieprotokollen, z. B. »Une allégorie du tableau de réception de Mr 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), Edelinck (Ak 1680), Coypel fils (Ak 1681), Hallé (Ak 1681), Ubelesqui (Ak 1682), Friquet (Ak 1684, 1699), Guillebault (Ak 1686), Marot (Ak 1699), Favanne (Ak 1701).



33. Antoine Coypel, *Ludwig XIV. wird zwischen den Personifikationen Reichtum und Frieden von der personifizierten Ehre gekrönt*, 1685, Öl/Lw, 197,5 x 136 cm, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.



34. Joseph Werner, *Ludwig XIV. als Apoll auf dem Sonnenwagen*, 1663/64, Gouache auf Pergament, 36,8 x 24,5 cm, Versailles, Schloss.

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.²⁴³

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

243 »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'exquisse [...] sur le rétablissement de la santé du Roy« (Coustou, Ak 1687).

auf Raumausstattungen, etwa in Versailles²⁴⁴, 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 wie Darstellungen des Sonnengottes Apoll als bildhaft verkleidete Anspielungen auf den König verstanden werden konnten und sollten;²⁴⁵ 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.²⁴⁶ 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 Völkermörder²⁴⁷ sowie Apoll 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 Le Brun, 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.²⁴⁸ In der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts ging die

244 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).

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

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

247 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.).

248 Die Klammerausdrücke zu den folgenden, jeweils den Akademieprotokollen und den *livrets* entnommenen Werkzitiierungen enthalten den Namen des Künstlers, das Jahr der Erwähnung in den Akademieprotokollen und (im Fall der Ausstellung der Arbeit

ikonographische Verherrlichung des Monarchen weiter zurück;²⁴⁹ die Allegorie geriet in eine Krise und wurde nicht mehr als zeitgemäße Form der überhöhenden Herrscherglorifizierung betrachtet.²⁵⁰ Gleichwohl belegen die Salon-Ausstellungen eine fortdauernde, wenn auch herabgestimmte Relevanz dieser Präsentationsform. Unter Ludwig XV. (1715–1754) wurden über zehn – nicht als Aufnahmestücke entstandene – Allegorien mit metaphorischem Bezug auf den Monarchen und seine Familie ausgestellt;²⁵¹ auch unter seinem Enkel Ludwig XVI. (1774–1793) bezogen sich an die zehn Exponate direkt oder indirekt allegorisch auf den Monarchen.²⁵²

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.²⁵³ Auch Personifikationen bildeten eine geschätzte Ausdrucksform symbolhaft verarbeiteter Sujets.²⁵⁴ Sie erfreuten sich noch zu einer Zeit ungebrochener Wertschätzung, als die Herrscher-Allegorie bereits seltener als angemessenes Mittel zur verklärenden Repräsentation des Souveräns betrachtet wurde. Wegen ihrer sparsamen Figurenausstattung war sie besonders bei Bildhauern beliebt: Im Gegensatz zu den vielfigurigen Historienbildern vermochten die Werke der plastischen Kunst das dargestellte

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).

249 MICHEL 2012, S. 309.

250 TURNER 1996, S. 658–660.

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

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

253 Z. B. Burest (M Bd. 1/179); Prou (M Bd. 2/223); Platemontagne (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); Slotz (M Bd. 6/188); Monnot (M Bd. 8/394); Ménageot (M Bd. 9/30).

254 Z. B. L 1738, Nr. 77; L 1741, Nr. 11; L 1742, Nr. 17; L 1743, Nr. 4, 94; L 1745, Nr. 22; 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.



35. Louis-Jean-François Lagrenée, *Die Union von Malerei und Skulptur*, 1768, Öl/Lw, 78,1 x 58,4 cm, Privatbesitz.

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 Union von Skulptur und Malerei* (Abb. 35), *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 Hymenäus*, *Die Weisheit tritt die Unwissenheit mit Füßen*, *Die Jahreszeiten*, sowie die Verkörperung von Liebe, Überfluss, Trauer – jeweils mit ihren Attributen, usw.²⁵⁵

Allegorien und Personifikationen blieben sohin während des gesamten 18. Jahrhunderts eine attraktive Form symbolhafter Verrätselung. Im Gefolge

255 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).



36. Anne-Louis Girodet-Trioson, *Apothéose des héros français morts pour la patrie pendant la guerre de la liberté*, 1802, Öl/Lw, 192 x 184 cm, Malmaison, Musée national des châteaux de Malmaison et de Bois-Préau.

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 (Abb. 36).²⁵⁶

²⁵⁶ 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.

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 nachvollziehbar 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 Apoll, Diana, Venus, die Liebesabenteuer Jupiters, die Entführung Europas oder der Proserpina usw., der Trojani-sche Krieg sowie mythologische Erzählungen (Prometheus, Orpheus, Bacchus u. a. m.).²⁵⁷ Der sakrale Bereich folgte der Bibel – 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.)²⁵⁸, aus dem Marienleben (Verkündigung, Flucht nach Ägypten, Himmelfahrt usw.)²⁵⁹, dem Leben und der Leidensgeschichte Jesu (Geburt, Anbetung der Könige, Ölberg, Kreuzigung, Auferstehung, Emmaus-Jünger usw.)²⁶⁰, oder veranschaulichte Heiligenlegenden (häufig Petrus, Franziskus, Augustinus, Hieronymus, die büßende Magdalena usw.).²⁶¹

Diese Themen waren dem kunst- und bildungsinteressierten Publikum bekannt, sodass kein über die – meist kurze – Werkbezeichnung hinausgehender Informationsbedarf bestand; längere Beschreibungen – nicht Erklärun-

257 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, 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.

258 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.

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

260 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.

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

gen – 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 entgegenkam und ab dem nächsten Salon zur offiziellen Redaktionslinie werden sollte.

Der erste mit »explication« überschriebene Ausstellungsführer von 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 tutelaires* erhielten eine Inhaltsangabe mit Erklärungselementen, und auch Collin de Vermont (*Maladie d'Antiochus*) fügte einem Gemälde eine kurze Inhaltsbeschreibung hinzu (Abb. 37 und 38).²⁶²

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 Begriffsverwendung von »explication« und »description« erkennen.²⁶³ 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.²⁶⁴

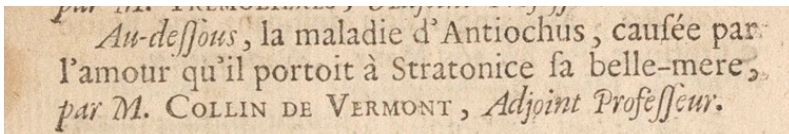
262 L 1737, S. 12f., 15, 17, 21, 23.

263 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.

264 In diesem Sinn hatte Charles Coypel in einem 1730 vor der Académie royale de Peinture et de 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



37. J.C. Levasseur, 1769, nach Hyacinthe Collin de Vermont, 1727,
Maladie d'Antiochus, Privatsammlung.



38. L 1737, S. 15.

que nous avons peut-être heureusement pensé» (MARIETTE 1732, S. 4). Deshalb hatte schon vor ihm Le Brun empfohlen, nur bekannte Erzählungen als Bildhistorie auszuwählen – ein zu offensichtlich erklärender Beitzext würde vom fehlenden Vertrauen des Künstlers in seine Fähigkeit zeugen, das Thema bildlich auszudrücken; oder das gewählte Sujet wäre zu rätselhaft und daher nicht für die Malerei geeignet (zit. in HOEK 2001, S. 98).

Die bis heute ambivalente Haltung zu Titeln für Bilder dokumentieren etwa Paul Cézanne – »il ne faut pas de littérature en peinture« (GRAU 2019, S. 228), oder der französische Literaturkritiker, Bildhauer und Titel-Forscher Pierre-Marc de Biasi: »...le risque est grand que le mot ne dégrade véritablement l'image, réduise son sens, diminue

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.²⁶⁵ 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.

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 1739²⁶⁶, Huilliot²⁶⁷ oder Oudry²⁶⁸ – nicht nur das Publikum über noch nicht gesehene Naturwunder informieren wollten, sondern auf dem Umweg über die zu Beginn nur von Geschichtsmalern eingesetzte »explication« einen frühen Versuch zur Heranführung ihrer Gattung an das hohe Niveau der Historienmalerei unternahmen (siehe dazu Kapitel 3.3.). Dieser Zielsetzung dienten auch Bilddimensionen, deren Ausmaße bisweilen jener von Historien Darstellungen entsprachen.²⁶⁹

sa puissance, en fige les significations, ou pire encore, qu'il entraîne carrément l'œuvre dans la logique du cliché, du stéréotype, de l'idée toute faite, de la mièvrerie et de la bêtise« (JACOBI 2014, S. 210).

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

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

267 L 1738, Nr. 55; L 1740, Nr. 50–54; L 1741, Nr. 63–65; L 1742, Nr. 69; L 1745, Nr. 108–110. Trotz intensiver Bemühungen konnte der Verfasser das im *livret* des Jahres 1740 angeführte Gemälde Huilliot's nicht nachweisen; das hier abgebildete, thematisch sehr ähnlich beschriebene Werk (Abb. 39) von 1743 wurde im selben Jahr im Salon ausgestellt. Es war üblich, dass Künstler beliebte Genre-Themen wiederholten und nur leicht variiert zum Verkauf anboten oder auf Bestellung lieferten.

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

269 Z. B. Desportes (L 1741, Nr. 37: 17 x 11,5 pieds); Huilliot (L 1740, Nr. 50f.: 6,5 x 5 pieds und 6,5 x 4 pieds); Oudry (L 1743, Nr. 45: 10 x 10 pieds; L 1753, Nr. 21: 22 x 10 pieds): 1 frz. pied = 32,4 cm.



39. Nicolas Huilliot, *Die Künste, dargestellt durch ihre Attribute*, 1743, Öl/Lw, 26 x 21,2 cm, Paris, Privatsammlung.

Angesichts der schleichenden Ermüdung von Künstlern, Kritik und Publikum am zunehmend abgegriffenen, stereotyp herangezogenen Motivfundus der Gemälde²⁷⁰ 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?²⁷¹ Schon Félibien war am Ende seiner den Sonnenkönig lobpreisenden Erörterung von Le Bruns 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 hervorragenden Unternehmungen antiker Fürsten würden von Frankreichs Herrscher in den Schatten gestellt, dessen Ruhmestaten noch

270 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 reflexions sur la peinture, et de l'examen des ouvrages exposés au Louvre en 1746, S. 18«).

271 LICHTENSTEIN 2006, S. 20.

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.²⁷² 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 unbekanntem 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 Raphael 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 (und daher weithin bekannten) Theaterstücken über den trojanischen Krieg heranzuziehen, statt namenlose Helden dem Staub vergessener Druckwerke zu entreißen.²⁷³ Dabei empfahl er allerdings auch die Heranziehung neuer Blickwinkel.²⁷⁴

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* und Ariosts *Der rasende Roland*²⁷⁵, die – ebenso wie Cervantes *Don*

272 FÉLIBIEN 1663, S. 33f.

273 DU BOS 1719, Bd. 1, S. 98–102.

274 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«.

275 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

Quichotte und La Fontaines Fabeln²⁷⁶ – 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 male- rische Vergegenständlichung bedurfte daher nur selten einer über Titel oder Bildbezeichnung hinausgehenden Erklärung.²⁷⁷ Ab 1737 wurden in zahlreichen Gemälden auch Erzählungen aus Fénelons bis ins 20. Jahrhundert immer wieder neu aufgelegtem Bildungsroman *Les aventures de Télémaque* herangezogen.²⁷⁸

Im Gegensatz zum Abbé empfahl aber nur drei Jahrzehnte später der Kunst- kritiker La Font de Saint-Yenne²⁷⁹ den Künstlern, gerade nicht steril auf schon wiederholt von großen Meistern behandelte, überholte Topoi zurückzugrei- fen.²⁸⁰ Sie sollten vielmehr Geschehnissen den Vorzug geben, die neben dra- matischen und fesselnden Aspekten den Reiz des Neuen aufwiesen. Mytholo- gische, heidnische Themen lehnte er ab; sie enthielten nur »verrückte Einfälle«

für Historien Gemälde besonders ergiebigen, ergreifenden Episoden aus Tassos dichteris- chem Werk (GALLINARO 1999, S. 181–183; GRAZIANI 1999, S. 292f.)

276 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.

277 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.

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

279 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 zugutekäme (LA FONT DE SAINT-YENNE 1747, S. 30–45) – eine auch 1748 vom Abbé Gougenot in einer Salonkritik unterstützte Anregung (C.D. 32, S. 90).

280 »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.).

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.²⁸¹

Dem Anliegen einer Förderung der Themenvielfalt zur Erneuerung der Historienmalerei verschrieben sich danach in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts besonders der Comte de Caylus²⁸² und der für die Ausbildung der Akademie-Studenten verantwortliche Professor Dandré-Bardon²⁸³, die sich zu Ratgebern der Künstler aufschwangen und 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 gab²⁸⁴, wählte Caylus Exempel aus der antiken Literatur.²⁸⁵ Dandré-Bardon und der Historiograph der Akademie, Nicolas-Bernard Lépicie, 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

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

282 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).

283 Michel-François Dandré-Bardon (1700–1783), Maler, Kunsthistoriker, 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 Generaldirektor der königlichen Bauverwaltung als »plus instruit que personne de ce que l'histoire peut fournir de favorable à la peinture« (FURCY-RAYNAUD 1903/04, Bd. 19, S. 326).

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

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

aus dem Alten Testament. In der künstlerischen Wirklichkeit setzte sich jedoch der Rückgriff auf die griechische und römische Antike durch.²⁸⁶

Schon bald wurden nun die herkömmlichen Historiensujets durch neue, ausgefallene 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 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;²⁸⁷ ab Mitte des 18. Jahrhunderts fielen Vien, Claude Joseph Vernet, Lagrenée l'aîné und Lagrenée le jeune, Doyen, Taraval, Dura-

286 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.

287 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. 17, 19; 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.

40. Hugues Taraval,
Le repas de Tantale,
1766/67, Öl/Lw,
103,5 x 143 cm,
Musée national des
châteaux de Ver-
sailles et de Trianon.



Par M. TARAVAL, Agréé.

144. Repas de Tantale.

Tantale, pour éprouver la divinité de Jupiter, Mercure, Cérès, & d'autres Dieux qu'il avoit invités à sa table, tua Pélops son fils, & le leur fit servir. On a saisi l'instant où Jupiter, s'en apercevant, redonne la vie à Pélops, le rend à sa mère, & condamne Tantale aux Enfers.

Ce Tableau, de 4 pieds de large, sur 3 pieds 9 pouces de haut, est destiné pour Belle-Vue.

41. Livret 1767, Nr. 144.

meau, Brenet, Ménageot u. a. m. durch die vielfache Verwendung von Erklärungen und Beschreibungen auf (Abb. 40 und 41).²⁸⁸

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 Bildmoti-

288 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. 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 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. Taraval L 1767, Nr. 144; L 1773, Nr. 104; L 1775, 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.

ven 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 aufseherregende 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.²⁸⁹ Einen Sonderfall bildeten die Hafensichten Vernets, die von Erläuterungen zu den gewählten Blickwinkeln und Lichtverhältnissen zum Zeitpunkt der Anfertigung der Veduten begleitet waren.²⁹⁰ 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 bereitstellt (siehe Einleitung, »Zur Redaktion des *livret*«).

Ab dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts, »als die seit der Antike bis dahin ununterbrochene Traditionskette zerriß«²⁹¹, traten vermehrt ausgefallener 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.²⁹² Beispiele dafür offerierte insbesondere der Trojanische Krieg mit ungewohnten Blick-

289 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, Nr. 33f., 36, 119; 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.

290 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.

291 STEINGRÄBER 1985, S. 326.

292 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).

winkeln 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.²⁹³ Aus der römischen Antike wurden vielfach die Geschichte Äneas', der Feldzug gegen 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.²⁹⁴ 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 Jubellius Taurea in den karthagischen Kriegen (Abb. 42 und 43), 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 Mittelmeer-Korsaren Barbarossa oder sogar der Hund der Xantippe.²⁹⁵

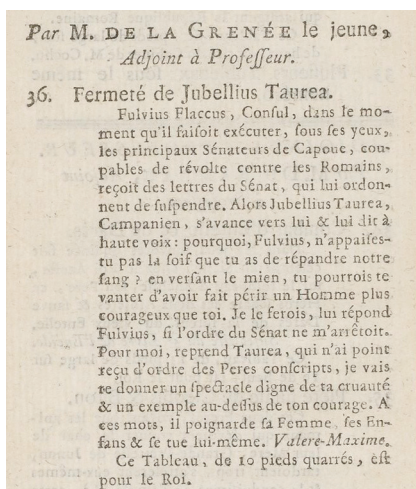
293 Z. B. Troja: L 1777, Nr. 202; L 1781, Nr. 2, 26; L 1783, Nr. 1, 29; L 1785, Nr. 1, 62, 106, 110; L 1789, Nr. 119; L 1793, Nr. 145, 153, 306; L 1795, Nr. 217; L 1798, Nr. 117, 291; L 1801, Nr. 28, 215; L 1804, Nr. 229f.; L 1808, Nr. 158, 180, 472; L 1810, Nr. 218, 581, 709, 1201; L 1814, Nr. 235, 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. 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. Ariadne/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.

294 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 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.

295 Metellus L 1779, Nr. 31; Jubellius Taurea 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



42. Jean-Jacques Lagrenée le jeune, *Fermeté de Jubellius Taurea*, um 1779, Öl/Lw, 316,2 x 316 cm, Montpellier, Musée Fabre.



43. Livret 1779, Nr. 36.

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 Genrestücken 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 vom Perserkönig Cyrus in Ehren gefangen gehaltenen Ehefrau Panthea, oder – aus den Gesängen Ossians – das Schicksal von Gaul und Evirchoma.²⁹⁶ Über die Gründe für diese Ungereimtheiten können nur Mutmaßungen angestellt werden. Während renommierte Akademiker wie Brenet, Lagrenée, Lépicié und andere selten versäumten, ihren Historien ausführliche Erläuterungen beizufügen, schienen weniger bekannte Künstler eher bereit, von einer Kommentierung (oder selbst einer Inhaltsangabe) abzusehen.²⁹⁷ Sicher lag aber die Entscheidung zum Verzicht im Ermessen des Autors, wenn er 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 der Betrachtenden 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 – noch banaler – den Zeitpunkt für die rechtzeitige Abgabe einer Erklärung zur Aufnahme in das *livret* versäumt.

Philopator L 1817, Nr. 412; Barbarossa L 1822, Nr. 316; Xantippe L 1814, Nr. 375. Wie ausgefallen diese Themen waren, zeigt etwa der Umstand, dass sie – mit Ausnahme der Liebe Merkurs zu Herse – im Verzeichnis von »Barockthemen« (PIGLER 1974) mit der ausführlichen Aufzählung von im 17. und 18. Jahrhundert beliebten Bildmotiven keine Erwähnung finden.

²⁹⁶ L 1817, Nr. 488, 491f., 1045.

²⁹⁷ Z. B. L 1793, Nr. 792; L 1795, Nr. 262, 384; L 1796, Nr. 11f., 317; L 1800, Nr. 321; L 1802, Nr. 917; L 1810, Nr. 366; L 1814, Nr. 109; L 1819, Nr. 139.

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.²⁹⁸ 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 neuen Klientel umzusehen. Hier bot der Salon als institutionalisierte Begegnungsebene zwischen Künstlern, 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. Auf Drängen des Generaldirektors für die königlichen Bauten, de Tournehem, wurde daher 1748 eine Jury eingerichtet, die über die Zulassung von Bildern zur Ausstellung entscheiden sollte.²⁹⁹ 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 ergab sich daher die Notwendigkeit, das abgebildete Geschehen und die handelnden Personen von bisher nicht präsentierten neuen Sujets zu erläutern.³⁰⁰ Deshalb empfahl Michel-François Dandré-Bardon, wie schon

298 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 Historien Gemälden zu veranstalten (GAETHGENS 1996, S. 40).

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

300 VAN DE SANDT 1986, S. 43.

vor ihm Jean-Baptiste Du Bos oder Étienne La Font de Saint-Yenne, solche Bilder durch einen Text zu erläutern.³⁰¹

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 Testament 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 Motive³⁰², die dann auch Themen der nationalen Vergangenheit sowie des 1789 erfolgten revolutionären Umsturzes umfassten; diese Entwicklung bewirkte bis zu den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts die weitgehende Verdrängung sakraler Bildmotive aus dem Salon. Im weltlichen Themenbereich kam es ab Mitte der 1760er-Jahre zunächst zu einer Rückbesinnung auf die ruhmreiche nationale Vergangenheit,³⁰³ 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.³⁰⁴

Bald folgten weitere Themen aus der französischen Geschichte, die sich auf Standardwerke der Geschichtsschreibung sowie zeitgenössische Memoiren und historische Romane beriefen.³⁰⁵ Dem Wunsch des Publikums nach Historien aus der glorreichen Nationalgeschichte verlieh u. a. eine Salonbesprechung von 1777 Ausdruck, die außerdem Inschriften unter den Gemälden (wie unter den Stichen) verlangte, um sie verständlich zu machen.³⁰⁶

301 »Il est des sujets peu connus, équivoques par eux-mêmes, dont l'exposition la plus juste [...] porte un caractère 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).

302 CONISBEE 1981, S. 108.

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

304 Z. B. L 1767, Nr. 67; L 1771, Nr. 64f., S. 58; L 1781, Nr. 201; L 1783, Nr. 51, 86. Siehe dazu auch die ausführliche Darstellung in SCHNEEMANN 1994.

305 BÄTSCHMANN 1986, S. 157, wertet Benjamin Wests Gemälde *The Death of General 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.

306 »Il nous faut du national 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

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 unterschiedlichen Bildgrößen sowie die uneinheitliche Darstellung von Aussehen und Bekleidung des Königs bemängelte.³⁰⁷ 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. 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«.³⁰⁸ Im Rückgriff auf das nationale Erbe wurde auch St. Denis, Märtyrer, erster Bischof von Paris und französischer Nationalheiliger, wiederholt als Vorlage gewählt.³⁰⁹

Der Rekurs auf die glanzvolle Vergangenheit umfasste auch andere französische Herrscher – vor allem Heinrich IV. und seinen Gefolgsmann, den Duc de Sully³¹⁰, Franz I. und seinen getreuen Paladin Bayard (»le Chevalier sans peur

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.).

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

308 L 1747, Nr. 86; L 1765, Nr. 21; 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, 825; 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.

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

310 Heinrich IV. L 1753, Nr. 98; L 1777, Nr. 140, 156; L 1779, Nr. 138, 168 ; L 1781, Nr. 203; L 1783, Nr. 150; 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,

et sans reproche«³¹¹, aber ebenso seinen Sohn Heinrich II., den bourbonischen Ludwig XIII. den Gerechten, oder dessen Nachfolger auf dem Thron Ludwig XIV.³¹² 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.³¹³ Die Auswahl der geschichtlichen Rückgriffe war zum Teil von aktuellen Ereignissen beeinflusst: Die wiederholte Darstellung der Belagerung von Calais³¹⁴, die Rettung Frankreichs durch Jeanne d'Arc³¹⁵ und die siegreichen Schlachten des Connétable Du Guesclin³¹⁶ im 100jährigen Krieg gegen die Engländer stellten einen indirekten, für 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 Schilderung 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

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, 945, 987, 1102, 1674; L 1822, Nr. 5, 75, 407, 558, 851. 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 von 2010 beleuchtete Aurore CHÉRY die Gründe für die große Popularität Heinrichs IV. und erinnerte an Voltaires *Henriade*, die zahlreichen Theaterstücke über den Herrscher, und Ludwigs XVI. ideologisches Interesse an seiner bezugnehmenden Identifizierung mit dem »roi bienfaisant« (<https://crcv.revues.org/10466#tocto1n3>; 4.7.2017).

311 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. 12; 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.

312 Ludwig XIII. L 1747, Nr. 79; L 1783, Nr. 179. Heinrich II. L 1789, Nr. 5; L 1806, Nr. 193; L 1814, Nr. 159. Ludwig XIV. L 1806, Nr. 334, 430; L 1814, Nr. 699; L 1819, Nr. 879, 949; L 1822, Nr. 408.

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

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

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

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

etwa das Martyrium des Eleazar, die Geburt Samsons, die Geschichte von Booz und Ruth, oder David vor Saul.³¹⁷

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 Käufer-schicht 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 zwölf Historienbilder aus der Hand bedeutender Künstler bestellt und im Louvre ausstellen lassen. Zwanzig Jahre später orderte sein Nachfolger Lenormant de Tournehem im Auftrag des Königs 11 im Salon vorgestellte Historiengemälde.³¹⁸ Aber auch eine neuerliche Initiative seines Sukzessors zur Beauftragung von vier Historien mit guten Taten der römischen Imperatoren für die königliche Residenz in Choisy blieb 1765 ohne weitere Folgen für einen bleibenden Aufschwung der Gattung.³¹⁹ Eine Salonkritik von 1775 forderte daher den Adel auf, sich im eigenen Interesse für die kommemorativ Überlieferung seiner herausragenden Dienstleistungen für den Staat mittels 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.³²⁰ 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 mit hervorragenden

317 L 1789, Nr. 67; L Ak 1791, Nr. 191; L 1793, Nr. 88; L 1808, Nr. 125.

318 L 1747, Nr. 1–11; MdF 1747: 10/122–124; FURCY-RAYNAUD 1906/07, Bd. 22, S. 333.

319 CROW 1985, S. 12f., 79f., 154. Noch 1787 klagte der Salon-Berichterstatler 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 appartements, y laissent trop peu de vuide 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. 392f.).

320 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.

Begebenheiten aus der französischen Geschichte befassen sollten.³²¹ Im Salon des Jahres 1777 zeigte er zehn für den König bestellte Gemälde³²², 1785 wurden zwölf Historien nach Begebenheiten aus der griechischen oder römischen Antike und der französischen Nationalgeschichte für den Salon 1787 bestellt³²³, 1789 waren es erneut zwölf Geschichtsbilder.³²⁴ 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, arbeitsaufwendiger Geschichtsdarstellungen zu kurze Zeitintervall³²⁵, merklich zurück. Unter den 1042 mit Nummern versehenen Werken im Ausstellungsführer des Jahres 1793 fanden sich nur etwa 110 gemalte oder gezeichnete Historien.³²⁶ 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.³²⁷ 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 und tröste«. ³²⁸ Und im *livret* des folgenden Jahres lud der für die schönen Künste zuständige Innenminister die Künstler

321 DÉZALLIER D' ARGENVILLE 1781, S. XVIII.

322 VAN DE SANDT 1986, S. 44.

323 GUIFFREY 1873, S. 87–89.

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

325 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 reflexions sur la peinture, et de l'examen des ouvrages exposés au Louvre en 1746«, S. 20.

326 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; L 1801 486:44; L1802 515: 60. Historienbilder machten also nur etwa zehn Prozent der Ausstellungsstücke aus.

327 HEIM 1989, S. 29.

328 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 unbekanntem 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 lächerli-

erneut ein, der Nachwelt die ruhmreichen Taten der Nation zu übermitteln;³²⁹ noch in der Einleitung zum Katalog von 1799 appellierte er an das Gefühl der Kunstschaffenden für ihre eigene Würde und ihre Dankesschuld gegenüber der Regierung.³³⁰ 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.³³¹ 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.³³² Ruhmreiche Schlachten, Belagerungen und militärische Triumphe wurden gefeiert und in den *livrets* mit zum Teil ausführlichen militärischen Lageschilderungen versehen.³³³

chen 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).

329 »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.).

330 L 1799, S. 5f.

331 VAN DE SANDT 1986, S. 46f.

332 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.

333 Z. B. L 1789, Nr. 69; L 1791, Nr. 132, 134, 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.

Revolution, Freiheit, Hingabe an das Vaterland oder Napoleon und seine Familie wurden nicht selten in Form von Allegorien bejubelt und zu ihrer Deutung mit unterschiedlich ausführlichen Erklärungen ausgestattet.³³⁴ 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 Rousseau³³⁵, revolutionäre Ereignisse und Gedenkstätten (Tuileriensturm, Erstürmung der Bastille, Ballhauschwur, Convention usw.) ergänzten den revolutionären Motivenschatz.³³⁶ Auch traditionelle Sujets wurden zur Versinnbildlichung progressiver Tugenden und epochaler Triumphe herangezogen: David³³⁷ und seine Schüler wählten antike Stoffe mit Beispielen von Heroismus und Patriotismus als Metapher für die revolutionäre Gegenwartssituation.³³⁸ Frivole Genre-Stücke fanden zwar weiterhin ihr Publikum, wurden aber von den prüden Freiheitskämpfern weniger gerne gesehen.³³⁹ 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 (Abb. 44 und 45).³⁴⁰

Ab der Kaiserkrönung im Jahre 1804 verstärkte sich neben der propagandistischen Selbstinszenierung Napoleons in imperialen Porträts und hagiographi-

334 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; L 1814, Nr. 579.

335 L 1789, Nr. 111; 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.

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

337 Jacques-Louis David war der maßgebliche 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).

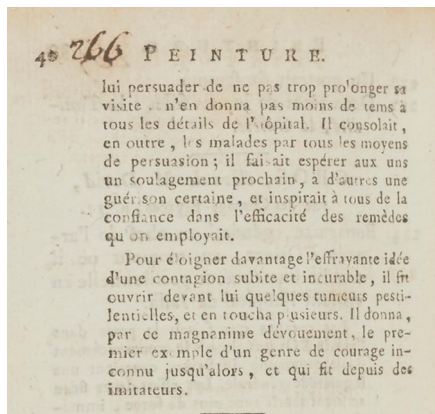
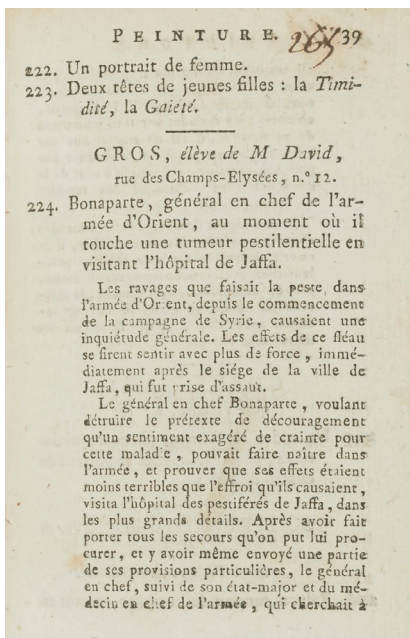
338 HEIM 1989, S. 33; WENZEL 1979, S. 195.

339 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 das Gericht beruhigen. (HARRISSE 1898, S. 13–15).

340 U. a. L 1802, Nr. 907, 912f.; L 1804, Nr. 77, 208, 224, 244, 375; 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.



44. Antoine Jean Gros, *Napoleon Bonaparte bei den Pestkranken von Jaffa*, 1804, Öl/Lw, 523 x 715 cm, Paris, Musée du Louvre.



45. Livret 1804, Nr. 224.

schen Huldigungen auf sein Wirken auch der Rekurs auf die ruhmreiche französische Vergangenheit und das bourbonische Herrscherhaus. 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 beispiellosen *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 Eheschließungen und Erbfolgehoffnungen an.³⁴¹

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 Kunstwerke³⁴² mit pittoresken Landschaften, die seine Natursehnsucht befriedigten³⁴³, und die Wiedergabe von berührenden, moralisch erbaulichen, vermehrt auch Kinderszenen einbeziehenden Alltagsschilderungen.³⁴⁴ 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.³⁴⁵ Unter den Geschichtsbildern im Salon machte sich eine Zunahme erotisch angehauchter Darstellungen bemerkbar, die sich vor allem

341 Z. B. L 1817, Nr. 34, 136, 551.

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

343 Nicht zuletzt deshalb verlangte die Compagnie ab 1774 von Landschaftsmalern als Rezeptionsstück eine Ansicht der Umgebung von Paris, wie Jean-Baptiste Marie 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 1905/1973, Bd. 21, S. 25f., 28).

344 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.).

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



46. Charles Joseph Natoire, *Le Triomphe de Bacchus*, 1749,
Öl/Lw, 81 x 101,2 cm, Houston, Museum of Fine Arts.

mit Amor, der Liebesgöttin Venus, mit Psyche und Personifikationen der Liebe in unterschiedlichen Zusammenhängen sowie mit bacchantischen und Schäferszenen befassten (Abb. 46). Traditionelle Erzählstoffe der Historienmalerei wurden nun in galante Genre-Darstellungen gekleidet.³⁴⁶

³⁴⁶ 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 – von ihm selbst gewählte – Rezeptionsstück »une feste galante« (M Bd. 4/150, 252). Beispiele u. a. L 1738, Nr. 43, 55, 57, 104, 106, 109–112, 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, 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; L 1769, Nr. 5, 30, 131, 153, 170f., 184; L 1771, Nr. 16, 97, 99, 172f.; L 1773, Nr. 5f., 17, 19, 48, 156, 165; L 1777, Nr. 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,

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 Exponaten zum Salon bestellte Auswahlkomitee möge hinsichtlich der Beurteilung der Ausstellungswerke strenger vorgehen.³⁴⁷ Die definitorischen 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 Historienmalerei stellte: In seiner Salonkritik von 1763 erblickte der Enzyklopädist in der moralisch bewegenden Schilderung bürgerlicher Szenen ähnliche Qualitäten wie in den der Ständeklausel verpflichteten Geschichtsbildern:³⁴⁸ Genremalerei wie Historienmalerei stünden vor denselben Herausforderungen; sie erforderten Geist, Einbildungskraft, die Kenntnis von Perspektive, Farben, Ausdruck und Leidenschaften, Komposition usw.³⁴⁹ 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 Gestaltung nach der gültigen akademischen Doktrin von jedem Künstler höchste Meisterschaft und Geschick verlangten.³⁵⁰ 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.³⁵¹ Besonders eindrücklich lässt sich dieser Verlauf an der Landschaftsmalerei ablesen.

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.

347 Brief de Marigny an Pierre vom 19.6.1773 (FURCY-RAYNAUD 1904/1973, Bd. 20, S. 275).

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

349 ASSÉZAT 1876, Bd. 10, S. 508f.

350 KIRCHNER 1991, S. 254, 269, 283.

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

3.3. 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.³⁵² Die neo-klassizistische 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.³⁵³ 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 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.³⁵⁴ 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.³⁵⁵ Darin sah er die historische Landschaft

352 OTTANI CAVINA 2004, S. 184.

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

354 Ib. S. 119f.

355 VALENCIENNES 1800; eine kursorische Zusammenfassung der wesentlichen Teile des Werks bietet Simone SCHULTZE (Pierre-Henri de Valenciennes und seine Schule, Frank-

nicht an einer, sondern an der ersten Stelle nach der Geschichtsmalerei.³⁵⁶ 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.³⁵⁷ Durch diese Initiative der franzö-

furt/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.

356 Eine sachliche Begründung des Anspruchs auf Höherstufung des »paysage historique« bot ein Schüler Valenciennes', der Maler und Kunsttheoretiker Jean-Baptiste Depertthes. 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.).

357 WENZEL 1979, S. 6, 13, 27; LUI 2009, S. 195. Die »heroische 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, obelisques, pyramides, &c.« (PERNÉTY 1757/1972, S. 447f.). Auch Diderots *Encyclopédie* und Millins 1806 erschiegener *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. 212). »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 obelisques, d'antiques sculptures, de riches fontaines; les accessoires sont des statues, des autels; la nature offre des roches brisées, des cascades, des cataractes, des arbres qui menacent la nue. Dans le style champêtre, la nature, au contraire, se communique sans ornement et sans fard. Quelquesfois, cependant, l'artiste

sischen Regierung (für Historienmaler gab es einen *Prix de Rome* bereits seit 1663) wurde die Landschaft aus der allgemeinen Kategorie des »genre secondaire« (auch als »petites manières« bezeichnet) herausgehoben, zu der sie bis dahin unterschiedslos gemeinsam mit Portraits, Stilleben, Architekturstücken usw. zählte, und rangmäßig der Historie angenähert.³⁵⁸ Der neue Rom-Preis war deshalb nicht unumstritten.³⁵⁹ 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.³⁶⁰ 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;³⁶¹ 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.

peut emprunter quelques ornemens au genre héroïque, et joindre aux richesses les plus simples de la campagne, des monceaux de ruines« (A. L. MILLIN, *Dictionnaire des Beaux-arts*, Bd. 3, PARIS 1806, S. 107–112).

358 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 oder fast 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.

359 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 e i n e n (Hervorhebung durch den Verf.) der ersten Ränge hinter der Historienmalerei« einnehme, dem (formal zuständigen) Innenministerium zu (siehe GIRAUDON 2002, S. 490).

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

361 GIRAUDON 2002, S. 88.

Ein Interesse zur narrativen Anreicherung der Landschaftsbilder manifestierte sich bereits in den frühen *livrets*, wo in die Szenerie eingefügte Figuren genannt wurden, die klassische Themen von Historienbildern waren – Diana, Moses, Mars, Venus usw. Die Bedeutung der Einbeziehung von Figuren in Landschaften zur Weckung des Interesses der Betrachter erkannte bereits die *Encyclopédie*.³⁶² Beispiele für diese Vorgangsweise fanden sich schon im ersten Katalog von 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«.³⁶³ Danach wurde erst im Salon des Jahres 1746 der Name einer in die Landschaft eingestellten Person angeführt.³⁶⁴ 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.³⁶⁵ Die Titelform des »paysage historique« mit

362 »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. 212).

363 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.

364 »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.

365 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. 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

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 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«, »Édipe trouvé par le berger Phorbas. Paysage« oder gar nur »paysage dans le style antique« und dgl.³⁶⁶ 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 *Mercur 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«.³⁶⁷ Doch erst 1787 (mit einer Ausnahme im Salon-Führer von 1761) fand sich der Terminus »paysage (oder composition) héroïque« im Ausstellungskatalog³⁶⁸, 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 (Abb. 47 und 48).³⁶⁹

moralische Werte vermitteln und den Betrachtenden interessieren und bewegen sollten (VALENCIENNES 1800, 631f.).

366 L 1787, Nr. 212; L 1789, Nr. 174; L 1795, Nr. 70; L 1796, Nr. 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.

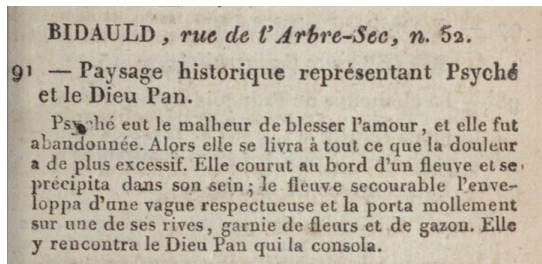
367 MdF 1725: 9.2/2266. Die Erwähnung im medial weit verbreiteten Salon-Bericht lässt erkennen, dass der neue Gattungsbegriff von Künstlern verwendet wurde und auch bereits Eingang in den öffentlichen Kunstsprachgebrauch gefunden hatte.

368 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).

369 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.



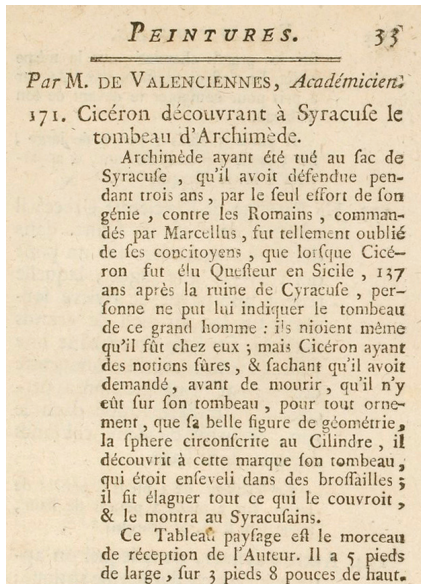
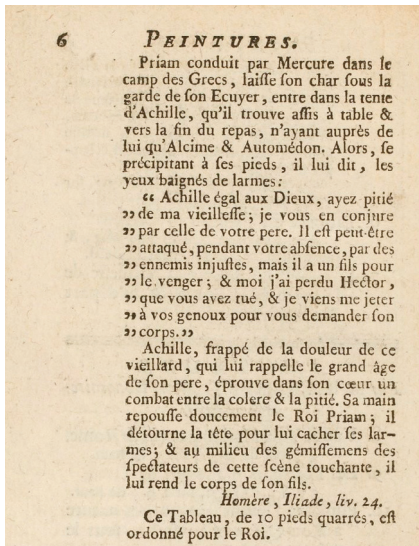
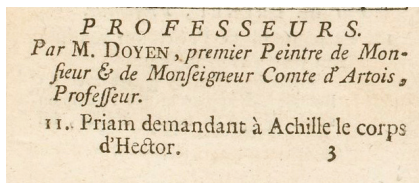
47. Jean-Joseph-Xavier Bidault, *Paysage historique représentant Psyché et le Dieu Pan*, 1819, Öl/Lw, 97,5 x 130 cm, Paris, Musée du Louvre.



48. Livret 1819, Nr. 91.

Die deutlich zunehmende Zahl dieser Naturdarstellungen mit ausdrücklicher Anführung der mythologischen, biblischen oder historischen Personen lässt das steigende Interesse an dieser Landschaftsform erkennen.³⁷⁰ Häufi-

370 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; L 1793, Nr. 508



49. Livret 1787, Nr. 11

50. Livret 1787, Nr. 171

ger blieben gleichwohl Textvarianten, die nur inhaltlich – durch namentlich erwähnte Figuren – auf in der Landschaft erzählte Geschichten verwiesen. Diese Uneinheitlichkeit der verwendeten Terminologie ist dem Umstand zu verdanken, dass die Art der Bezeichnung jeweils bei den Künstlern lag, die dem für die Redaktion der *livrets* verantwortlichen Akademie-Sekretär entsprechende Titel-Formulierungsvorschläge übermittelten. Valenciennes verwendete für seine im Salon gezeigten Arbeiten den Fachbegriff »paysage historique« nicht; nur sein posthum im Salon 1819 gezeigter *Mithridates und Demetrius* erhielt

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. 325 Rouzeau; 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.

diese Bezeichnung.³⁷¹ 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. 49 und 50).³⁷²

Ihrem Beispiel folgend bezeichnete er dabei gelegentlich auch den für die Darstellung im Bild gewählten wesentlichen Moment der historischen bzw. mythologischen Handlung.³⁷³

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 Zusatzerklärungen ließ, 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.³⁷⁴ Dabei kann Pomarède Einschätzung nicht uneingeschränkt zugestimmt werden, wenn er von einer verschwindend geringen Anzahl »echter historischer Landschaften vor 1800« spricht.³⁷⁵ 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 den Stand vor 1804.³⁷⁶ Der

371 L 1819, 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.).

372 C.D. 367; L 1787, Nr. 171–174.

373 L 1795, Nr. 495 »Paysage. Daphnis et Cloé, au moment ou il la voit la première fois dans le bain«.

374 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.

375 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. Ohne nachprüfbare Quellenzitate ist auch eine weitere Aussage 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).

376 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–

Versuch einer eigenständigen Erfassung der von 1804 bis 1827 im Salon ausgestellten historischen Landschaften anhand der Titel führt zu einem abweichenden Ergebnis: In der Fußnote³⁷⁷ sind jene Gemälde angeführt, die im *livret* als »paysage«, »vue«, »site«, »environs de« u. dgl. gekennzeichnet sind und einen Hinweis auf eine mythologische oder historische (ausnahmsweise auch zeitgenössische) Begebenheit oder auf antike Bauwerke und Ruinen (ausgenommen einige »gotische« Bauten) enthalten. 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)³⁷⁸, 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.³⁷⁹

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 Le Bruns Zeichnungen menschlicher Emotionen rekurriert

1830 durchschnittlich nur 23 % Landschaften unter den Salon-Exponaten schätzte – und historische Landschaften auf nur 1%?!

377 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, 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, 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, 220, 393, 408, 458f., 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, 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).

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

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

wurde.³⁸⁰ Die Bedeutung der »peinture d'âme« hatte Rückwirkungen auf die Motivik des Historienbildes, weil die Offenbarung der Seele den Bemühungen zur Wiederherstellung der Gattungshierarchie zuwiderlief und durch Annäherung des Genre an das Geschichtsbild die Egalisierung der Gattungen begünstigte.³⁸¹ 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 Künstler, die zusammen mit der Darstellung der von ihnen vorgeführten Geschichten in den Mittelpunkt der gesellschaftlichen Aufmerksamkeit rückten.³⁸² Die Darstellung von Personen im Zustand emotionaler Bewegung, deren eindruckliche Wiedergabe ein maßgebliches Kriterium für die Beurteilung eines gelungenen Historienbildes bildete, fand damit – ausgehend von Schauspieler- und Rollenporträts in England³⁸³ – 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 Gesellschaft. Da der Gesichtsausdruck sowohl bei Porträts wie bei Geschichtsbildern eine wesentliche Rolle spielte, ließ sich ein Wertunterschied zwischen den

380 L 1737, S. 6, 8, 12, 20; L 1742, Nr. 63, 75; L 1743, Nr. 73, 87, 111; L 1745, Nr. 96–98, 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 historique« 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.

381 BÄTSCHMANN 1986, S. 157f.

382 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, 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.

383 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 Summer 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.

beiden Gattungen nicht mehr begründen.³⁸⁴ Auf diesem Wege wurden auch Episoden aus Werk und Leben von Protagonisten in Kunst und Literatur bild- und gesellschaftswürdig.³⁸⁵ Beliebte und berührende Motive des neu entstandenen Künstlerkults waren ihr Tod (Masaccio, Raphael, Correggio, Leonardo, Le Sueur, Poussin, Wouwerman, Tizian, Vergil, Delille, Molière, Tasso, Milton; Abb. 51 und 52)³⁸⁶ sowie anekdotische Begebenheiten aus ihren Viten (Giotto, Lippi, Michelangelo, Raphael, Van Dyck, Le Sueur, Rubens, Poussin, Caillot, Carracci, Stella, Homer, Horaz, Vergil, Petrarca, Voltaire, Rousseau, Montaigne, Corneille, Racine, Molière, Chartier)³⁸⁷ oder die Erzählungen des sagenumwobenen Ossian.³⁸⁸

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, 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.³⁸⁹

384 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 caractère de l'Histoire [...] l'expression appartient & est essentielle à tous les genres, & n'est le caractère distinctif d'aucuns« (C.D. 185).

385 BENOIT 1897/1975, S. 255f.

386 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. Zu Entstehungsgeschichte und Interpretation von *Ménageots* berühmtem Gemälde mit dem Tod Leonardos in den Armen von François I. s. BAUMGARTNER 2014.

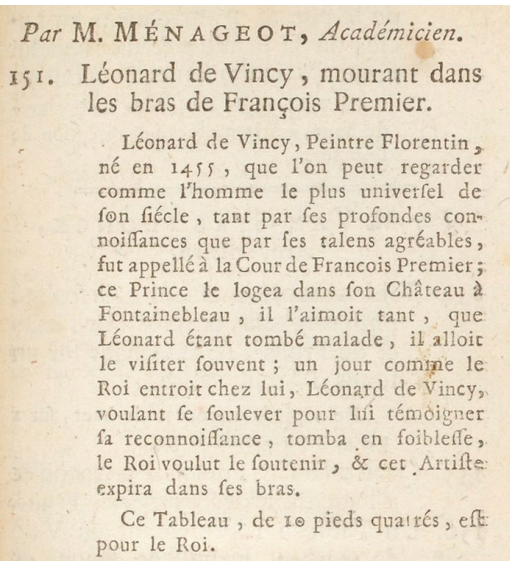
387 Z. B. L 1802, Nr. 210; L 1804, Nr. 642; L 1806, Nr. 392, 452; L 1808, Nr. 20, 457, 570; L 1810, Nr. 184, 387, 638, 786; L 1812, Nr. 151, 169, 238, 326, 608, 640; L 1814, Nr. 130, 160, 242, 351–353, 420, 464, 629, 671f., 737, 896, 923; L 1817, Nr. 6, 37, 364, 485, 557, 600, 608, 695, 748; L 1819, 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.

388 L 1802, Nr. 907; L 1808, Nr. 258; L 1810, Nr. 33, 496; L 1812, Nr. 709, 759; L 1817, Nr. 210.

389 Z. B. Racine: L 1704, S. 14; L 1741, Nr. 2; L 1793, Nr. 394; L 1801, Nr. 61; L 1802, Nr. 121; L 1804, Nr. 3; L 1810, Nr. 395; L 1814, Nr. 437, 881; L 1817, Nr. 340, 623; L 1819, Nr. 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 jardiniers*) 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.



51. Guillaume Ménageot, *Der Tod Leonardo da Vincis*, 1781, Öl/Lw,
278 x 357 cm, Amboise, Musée Hôtel Morin.



52. Livret 1781, Nr. 151.

3.4. 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 das *livret* des Salons von 1704 eine einzige Maßangabe für drei wegen ihrer außergewöhnlichen Dimensionen auffällige Gemälde Jouvenets (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.³⁹⁰ 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.³⁹¹ 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 vierzehn Gemälde unter etwa 320 Ausstellungsstücken als Großformat auf, sodass fraglich ist, inwieweit diese Daten wirklich

390 MdF 1725: 9.2/2253–2272.

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

eine nützliche Orientierungshilfe bieten konnten. Ab 1738 nahm die Menge der Maßangaben jedoch merklich zu und erfasste bereits Bilder ab vier Fuß – in einem Fall sogar mit nur sechs Zoll.³⁹² Die Abmessungen »größerer« Kunstwerke lagen, folgt man den *livret*-Eintragungen, in der Regel nicht unter einem Fuß (*pied*).³⁹³ 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.³⁹⁴ Aber selbst die Anmerkungen mit den Ausmaßen größerer Arbeiten neigten sich dem Ende zu: Das *livret* des ersten nach-revolutionären 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 angegeben³⁹⁵ – wurden auch narrative Vorlagen zum Bildgegenstand angeführt, welche die Autorität der Textvorlage und ihre Übereinstimmung mit der piktoralen Ausführung hervorheben sollten.³⁹⁶

392 L 1738, Nr. 5, 48, 59, 88, 92.

393 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.

394 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, 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 (s. dazu S. 81f.).

395 HÉNIN 2012b, S. 114.

396 »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'Eneïde de



53. Paolo Veronese, *Christus in Emmaus*, 1559/60, Öl/Lw,
241 x 416 cm, Paris, Musée du Louvre.

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. 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 von 1604 zur Unterstreichung der Authentizität seiner Darstellung der Tempelweihe, und Dandré-Bardon verzichtete auf eine Bildbezeichnung, um stattdessen im Katalog zwei Gedichte Rousseaus als Anregung für seine Gemälde wiederzugeben.³⁹⁷

Virgile; »Le Lyon & le Moucheron: Fable tirée de la Fontaine, par M. OUDRY, Académicien« (L 1737, S. 15, 20).

397 Z. B. L 1738, Nr. 82–85 (La Fontaine), 145f. (»Dom Guichotte«; 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 (Nonnotte), 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 –

Die Bedeutung der Berufung auf eine Textgrundlage und deren inhaltlich getreue malerische Wiedergabe bildete einen wesentlichen Teilbereich der kunsttheoretischen Diskussionen 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 (Abb. 53).

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.³⁹⁸ Auch in der *Heilung der Blinden von Jericho* des als Vorbild viel bewunderten 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.³⁹⁹ Und de Champaigne bemängelte an Poussins *Eliézer et Rébecca* das Fehlen der im Alten Testament erwähnten Kamele, während eine gegenteilige Meinung die Weglassung dieses Details im Interesse der Klarheit des Hauptgeschehens verteidigte.⁴⁰⁰

Eigentümer und Auftraggeber

Ab 1738 erhielten die Salonbesucher zusätzliche Informationen, die den Eigentümer oder Auftrags- bzw. Leihgeber ausgestellter Arbeiten anzeigten. Sie wurden in den folgenden 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 Wandel in der Zusammensetzung der kunstinteressierten Käuferschicht.⁴⁰¹ Allerdings waren nicht alle Eigen-

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.

398 FÉLIBIEN 1668, S. 101f.

399 Ib. S. 131–137.

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

401 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 S. 18f. sowie Gemälde zur Herstellung von Wandteppichen in der königlichen Gobelins-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.;

tümer oder Auftraggeber an der Preisgabe ihrer Identität interessiert: Einige zogen die Anonymität durch *** oder Weglassung ihres (durch eine Leerstelle mit Punkten ... ersetzen) Namens vor.

Diese Zurückhaltung fehlte in den nachfolgenden *livrets* der Jahrzehnte 1750/1760 und kehrte erst gegen Ende dieser Periode in Einzelfällen wieder.⁴⁰² Das Akademie-*livret* 1791 kannte noch einige Beispiele von Öffentlichkeitsscheu;⁴⁰³ 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«.⁴⁰⁴ 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* von 1791 und die Kataloge folgender Ausstellungen boten zudem das seltsame, wenn auch in der Folge selten 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.⁴⁰⁵

-
- L 1755, Nr. 42, 81; L 1757, Nr. 36; L 1763, Nr. 61f., 135, 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.
- 402 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 unterscheiden (ARCO-HUSSLEIN 2016, S. 9), wird durch diese *livret*-Eintragungen widerlegt.
- 403 Z. B. L Ak 1791, Nr. 131–133, 150, 183, 192, 219.
- 404 Z. B. L 1793, Nr. 111, 125, 658; L 1806, Nr. 221, 496.
- 405 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

Die im Salon-Führer neu hinzutretende Nachricht zu den Besitzverhältnissen diene in gleicher Weise der Reputation und Eigenwerbung der ausführenden Kunstschaffenden, deren Ansehen und Marktwert auf diese Weise dokumentiert und unterstrichen wurde, wie auch der Beleuchtung der gesellschaftlichen Position der kunstsinnigen Sammler und Mäzene.⁴⁰⁶ 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 Marmor angefertigt 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«⁴⁰⁷ 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.⁴⁰⁸ Die gehörige Vorgangsweise zur Genehmigung eines Aufstellungsortes im öffentlichen Raum

und Amateure, die sich ihrer Aufnahme durch Kritik und Öffentlichkeit nicht sicher waren, zur Teilnahme zugelassen waren.

406 Daher bedurfte es des Einverständnisses des Leihgebers zu seiner Nennung, um das z. B. in einem Brief des Akademie-Sekretärs Lépicicé vom 2.8.1753 angesucht wurde (FURCY-RAYNAUD 1903/04, Bd. 19, S. 45f.).

407 Dieser Vermerk betonte nicht nur den künstlerischen Rang Oudrys, der 1728 den Auftrag erhalten hatte, die königlichen Jagden zu begleiten und davon Zeichnungen anzufertigen (Albertina Wien, Ausstellung *Von Poussin zu David*, Legendentext zu Oudry; 173.2017). Die Erwähnung bietet auch eine frühe Bestätigung des Bemühens um realistische Bildgestaltung durch Naturstudien, das zuvor schon Le Lorrain, Dughet, François Desportes und danach Joseph Vernet zu Studien im Freien veranlasst hatte (CONISBEE 1990, S. 85; POMARÈDE 1997, S. 28; BÜTTNER 2006, S. 139, 148).

408 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; s. a. S. 42.

zeigte dagegen ein 1764 gestelltes Gesuch des Bildhauers Falconet um einen Platz in den Tuilleries, der jedoch wegen der befürchteten Beispielfolgenungen nicht genehmigt wurde.⁴⁰⁹

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 Kunsthandels untersagte.⁴¹⁰ Die Kunstwerke waren also noch zu haben, was die allmähliche Entwicklung des Salons zu einer Kunst- und Verkaufsmesse im 18. Jahrhundert bezeugt.⁴¹¹ 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.⁴¹² Neben dem Verkaufsgenie Jean-Baptiste Oudry⁴¹³ 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 kriegerischen 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, Historien Gemälde und (schwerer zu verkaufende) Bildhauerarbeiten

409 Briefwechsel zwischen Cochin und Marigny (FURCY-RAYNAUD 1903/04, Bd. 19, S. 311f.).

410 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).

411 CHAUDONNERET 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.

412 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).

413 L 1748, 27f., 32f., 104, 106, 108; L 1750, Nr. 35, 38–48; L 1753, Nr. 21–32.

blieben die Ausnahme.⁴¹⁴ Mit der für die Verkaufsaussichten 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.⁴¹⁵ 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 Angaben: 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.⁴¹⁶ Von kunsthistorisch-technischem Interesse war die im Katalog erwähnte Übertragung eines von Antoine Coyppel, später Erster Maler des Königs, im Alter von nur 20 Jahren geschaffenen Freskos auf eine Leinwand

414 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, 159f., 169–171, 187, 231f., 243–246, 272, 308, 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, 184, 272, 329, 335–338, 342, 352, 354, 370–373, 403, 434, 451; L 1802, Nr. 11f., 65, 109, 122, 136, 139, 187–189, 198–200, 207f., 253, 256–258, 304f., 314–318, 429–431, 440, 612f., 615f., 725–727; L 1804, Nr. 7–9, 310; L 1806, Nr. 24–26, 112–115, 117–122, 142–145, 278, 316f., 379f., 419; L 1812, Nr. 1029, 1343.

415 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 fünf Verkaufveranstaltungen zwischen 1750 und 1760, 15 im folgenden Jahrzehnt und mindestens 40 zwischen 1773 und den späten 1780er-Jahren an.

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

durch den »mit dieser Technik vertrauten« Restaurator Picau(l)t; das Exponat muss auf großes Publikumsinteresse gestoßen sein, denn es wurde 1746 neu-erlich, und mit der gleichen Beschreibung, im Salon gezeigt.⁴¹⁷ Im Zuge der Neuausrichtung des Katalogs im Jahre 1755 (siehe Kapitel 2.3.) 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 gezeigten Arbeit – vor allem bei Fresken und schwer oder gar nicht zu bewegendem, großformatigen Skulpturen; den Bestimmungsort 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.⁴¹⁸

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 Ballhausschwurs 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

417 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.

418 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.

- verwendetes Material: Gips, Ton; Terrakotta; Marmor; Bronze usw.⁴¹⁹
- äußere Form: chantourné (Schnitzrahmen); quadratisch; ceintré (gerahmt); oval; rund; Miniatur u. dgl.⁴²⁰
- Maltechnik: Fresko; Rötél; Pastell; Hinterglas; Ölmalerei; nach der Natur; Skizze; Grisaille; Email; Enkaustik (eine von Caylus vermeintlich neu entdeckte Maltechnik, die in den Salonbesprechungen der 1750er viel Aufmerksamkeit erregte); Gouache; Laviertechnik; Bister/Sepia; Miniatur; Zeichnung usf.⁴²¹
- Bildträger: Kupfer; Taft; Holz; Leinwand; Marmor; Porzellan u. a. m.⁴²²

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 1673 wurde dem Namen der abgebildeten Person jeweils die Bezeichnung »Portrait

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

420 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 1739, S. 20.

421 Fresko: L 1704, S. 9. Rötél: 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 1755, 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. 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 usw.; ab dem *livret* 1791 wurden – mit Ausnahme des Katalogs 1793 – Zeichnungen im Titelblatt als eigene Gattung »dessin« angeführt.

422 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.

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«. ⁴²³ Diese Art der Formulierung fand sich auch im nächsten *livret* von 1699, doch erschienen dort daneben bereits reine Namens-Titel, wie »M. Lambert de Torigny«, »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«. ⁴²⁴ Diese beiden Textformeln 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 Aufnahmestücken 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 Informationen, die hier nur eine beispielhafte und vorwiegend den ersten Salons entnommene Erwähnung finden sollen, aber bis zum Ende der Beobachtungsperiode ständig – wenngleich spärlicher werdend – wiederkehrten:

- Format: Ganzfigur (für das Herrscherhaus und hochrangige Persönlichkeiten), Kniestück, Brustbild, im Profil, zu Pferd⁴²⁵
- 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 Apollo, Herkules, Jäger oder Gärtner, oder nach literarischen Vorlagen⁴²⁶

423 McALLISTER JOHNSON 1975, S. 136f., Zeile 61–66, 134.

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

425 Profil: L 1738, Nr. 118. Brustbild: L 1739, S. 14f., L 1743, Nr. 8. Zu Pferd: L 1746, Nr. 55. Ganzfigur: L 1740, S. 25; L 1742, Nr. 98; L 1743, Nr. 7, 10. Kniestück: L 1739, S. 16; L 1745, Nr. 2; L 1753, Nr. 66–68.

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

- 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, Tabakdose oder für ihren Beruf typische Gegenstände; bei Kinderbildern Spielzeug, Puppen oder Haustiere⁴²⁷
- Kleidung und Stofffarbe: Witwenkleidung, in Harnisch bzw. Uniform, nach polnischer Art u. Ä.⁴²⁸
- Funktion bzw. soziale Stellung der abgebildeten Person⁴²⁹
- Biographische Angaben wie z. B. Alter oder eine stattgefundene Verhehlung⁴³⁰

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.⁴³¹ 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.⁴³²

427 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. 62f., 120, 129bis.

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

429 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.

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

431 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.

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

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.⁴³³ Ein besonderer Grund hierfür ist den Salon-Führern nicht zu entnehmen – sowohl 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?⁴³⁴ Oder gar

433 Z. B. L 1738, Nr. 41, 56; L 1742, Nr. 115, 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; 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, 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, 640; L 1806, Nr. 3, 9, 57, 74, 83, 91, 95f., 104, 107; L 1810, Nr. 9, 106f., 125, 142–145, 223, 239, 301, 316, 328, 354f., 371f., 406, 411, 415, 460, 695, 717, 838, 972f., 1024–1026; L 1812, Nr. 2f., 10, 90, 103, 111, 114–116, 118, 122f., 158–166, 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, 826–828, 852f., 893, 903, 917, 963, 965, 971f., 1015f., 1049f., 1057, 1084f., 1102, 1109, 1116f., 1120f., 1133, 1309, 1312f., 1319 usw.

434 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).

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.⁴³⁵ 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.⁴³⁶

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.⁴³⁷ Im Ausstellungsführer von 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-Stillleben von Baudesson:⁴³⁸ Die Sitzungsniederschriften sprechen zwar nur allgemein von einem Blumen-gemälde, doch legt der kurze Zeitabstand zwischen der Vorlage des Aufnahmestücks im Jahre 1673 und seiner Nennung im *livret* desselben Jahres die

435 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.

436 Z. B. L 1767, Nr. 2–10, 52f., 61, 64; L 1769, Nr. 50–54, 59f., 156f., 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., 43–46, 87–93, 95–100, 141f. usw.

437 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* nicht eigens erwähnt.

438 M Bd. 1/398, McALLISTER JOHNSON 1975, S. 137, Zeile 157–159; M Bd. 1/359 und M Bd. 2/6, McALLISTER JOHNSON 1975, S. 137, Zeile 84–88.

Annahme nahe, dass eines der Blumenstücke das Rezeptionsstück des Malers war. Ähnlich war die Situation 1699: Obwohl seit der letzten Schausstellung 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.⁴³⁹ Auch in der fünf Jahre später folgenden Ausstellung war das Erscheinungsbild kaum verändert: Erneut fanden trotz des nun relativ kurzen Zeitabstands 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.⁴⁴⁰ 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.⁴⁴¹ Abgesehen von diesen Beispielen fanden sich in den ersten *livrets* keine Spuren älterer 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.⁴⁴² 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 von

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

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

441 MdF 1725: 9.2/2253–2272.

442 Das waren in der Ausstellung 1673: Le Brun, Champaigne, Bernard, Beaubrun, Sève, Boullogne, Testelin, Maupérché, Ferdinand und Corneille.

1658 (einer Allegorie der französischen Eroberung von Dünkirchen) Szenen aus der römischen Antike.⁴⁴³ Im selben Jahr stellte Loir, dessen Stück von 1663 ebenfalls der Eroberung von Dünkirchen gewidmet war, Themen des griechischen Altertums zur Schau.⁴⁴⁴ Der Historienmaler Carle Vanloo brachte im Salon 1737 statt seines rezenten Aufnahmestücks von 1735 (*Die Schindung des Marsyas*) zwei Turkerien (in der Zeit hoch geschätzte Genreszenen, in denen seine Frau und er selbst als Porträt erschienen)⁴⁴⁵ und eine Mythologie (L 1737, S. 7, 13). Auch der bedeutende Bildhauer Lambert-Sigisbert Adam verzichtete in diesem Jahr auf die Vorstellung seines in Marmor ausgeführten, aber schon 1733 beauftragten Rezeptionswerkes (*Neptun gebietet dem Sturm*; M Bd. 5/204) und zeigte aktuellere Arbeiten (L 1737, S. 16, 18f.).

Danach wurde die Kennzeichnung von Probearbeiten erst 1751 wieder aufgenommen, und 1753 waren zum ersten Mal alle gezeigten Aufnahmewerke ausdrücklich markiert; dies wurde in den folgenden Jahren fortgesetzt.⁴⁴⁶ 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.⁴⁴⁷ Mehrere nur als Gipsmodell ausgestellte Skulpturen wurden vermutlich deshalb nicht als fertige Aufnahmestücke gewertet.⁴⁴⁸ 1789

443 McALLISTER JOHNSON 1975, S. 136, Zeilen 38–42; M Bd. 1/144: »représentant quelque trionphe 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).

444 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 Hercule«. Das Thema wurde im selben Jahr, mit ausführlichen Angaben zu den darin abzubildenden Einzelheiten, auch für die Akademie-Studenten, festgelegt (M Bd. 1/221).

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

446 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.

447 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.

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

wurden im Salon das letzte Mal Rezeptionsstücke ausgestellt. Der Akademie-Katalog von 1791 enthielt zwar noch entsprechende Referenzen⁴⁴⁹, verlor aber wegen der Öffnung des Salons für jedermann seine Funktion als Verzeichnis aller ausgestellten 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* von 1800; der Akademie-Anwärter Simon Julien war zu diesem Zeitpunkt bereits verstorben.⁴⁵⁰

3.5. Kunsthistorische 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 Relevanz und wesentlichen Komponenten dieser Königsdisziplin der Malerei.⁴⁵¹ Der Stellenwert dieser Kunstgattung kommt auch in ihrer bevorzugten, eingehenden Behandlung in französischen Nachschlagewerken des 18. Jahrhunderts zum Ausdruck.⁴⁵²

449 L Ak 1791, Nr. 91, 161, 255.

450 »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).

451 Die inhaltliche Ausformung des bereits von Leon Battista Alberti verwendeten Begriffs (ALBERTI 1436/2014) 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. Zur Bedeutung der *Conférences* für Kunstgeschichte und -theorie siehe u. a. GAEHTGENS 1996, S. 31–34. FÉLIBIEN 1676, S. 61, stellte dazu fest: »HISTOIRE parmy les peintres. Il y en a qui s'occupent à représenter diverses choses. Comme des Paisages, 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 Vitr. nomme Megalographia, c'est-à-dire, une Peinture d'importance«.

452 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

Die Historienmalerei wurde, ganz im Sinne von »ut pictura poesis«, in enger Verwandtschaft zur Tragödie gesehen, insbesondere zur *Poetik* des Aristoteles. Dieser charakterisierte sie als nachahmende, kunstvolle Darstellung einer ernsten und in sich abgeschlossenen Erzählung über Menschen in hoher Stellung und glücklichen äußeren Verhältnissen, deren Handlungen Mitleid und Furcht erregen.⁴⁵³ 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.⁴⁵⁴

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 wahrgenommene Elemente der Historienmalerei. Zu den kompositorischen und inhaltlichen Ansprüchen, denen sie Genüge zu tun hatte, zählte unter anderem die Wiedergabe von Gefühlsregungen.

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.

453 »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).

454 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.

Die Darstellung von Gemütszuständen

Diesem wesentlichen Gesichtspunkt hatte 1668 Le Brun einen eigenen Vortrag in der königlichen Kunststiftung gewidmet, in dem er die Wichtigkeit der bildlichen Wiedergabe des Gefühlsausdrucks bei der Darstellung von Personen analysierte.⁴⁵⁵ Der Akademie-Direktor ergänzte seine als *Expressions des passions de l'âme*⁴⁵⁶ veröffentlichten Ausführungen durch zahlreiche gezeichnete⁴⁵⁷ 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 Publikum zugänglich (Abb. 54 und 55).⁴⁵⁸ Die richtungsweisenden Äußerungen des Premier peintre du Roi bildeten einen bedeutsamen Beitrag zur Entstehung einer akademischen Kunst doktrin – 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 Jean-Baptiste 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 (Abb. 56 und 57).⁴⁵⁹

Der Akademiker stand unter dem Einfluss der Darstellung menschlicher Leidenschaften durch Le Brun, 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.⁴⁶⁰ Mit dem ausdrücklichen Hinweis auf die unterschiedlichen emotionalen Gemütszu-

455 MICHEL 2012, S. 263f.

456 LE BRUN 1727.

457 LE BRUN 1702.

458 LE BRUN 1696; M 5/30. Weitere Einzelheiten zur Verbreitung der Zeichnungen als Druckgraphik siehe LICHTENSTEIN 2006, S. 261; KIRCHNER 1991, S. 33.

459 »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 da la femme, & la puissance du Sauveur, & la joye du Ciel sur la penitence des pecheurs« (L 1704, S. 34).

460 KOHLE 1990, S. 130.



54. und 55. Jean Audran, *Les expressions des passions de l'âme, représentées en plusieurs testesgravées d'après les dessins de feu M. Le Brun, L'Admiration und Veneration*, 1727, Paris, BnF, département Arsenal.

stände 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.⁴⁶¹ Die an sich überflüssige verbale Erklärung der Stimmungslage der handelnden Personen unterstrich die bewusst gewählte 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.

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 male-

461 Die majestätische Haltung Christi verweise auf »La Tranquilité«, Ausdruck und Kopfhaltung der Ehebrecherin erinnerten an Le Bruns »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).



56. Jean-Baptiste Jouvenet, *Le Repas chez Simon*, um 1706, Öl/Lw, 392,5 x 665 cm, Lyon, Musée des Beaux-Arts.

ures, faits par M. BOYER, Académicien.
Cette décoration est terminée par
trois grands tableaux de M. JOUVENET
qui ont chacun 20. pieds de long, &
qui sont exposez dans la Cour du Lou-
vre, au pied de l'Escalier qui sert de
sortie.

34 62
Dans le premier, & qui est le plus esloigné,
le Peintre a exprimé la force de la grace de
J. C. sur le cœur de la femme peche-
resse qui se vint jeter à ses pieds dans
le festin où il avoit esté invité par Si-
mon. L'on y remarque, & les differents
mouvements qui se passerent dans l'es-
prit des Conviez sur l'indignité de la
femme, & la puissance du Sauveur, & la
joye du Ciel sur la penitence des pe-
cheurs.

57. Livret 1704, S. 33 und 34 (Details).

rischen Verdeutlichung von Affekten in Le Bruns Besprechung von Poussins *Mannalese*, doch nahm das Thema auch in anderen Bildbesprechungen breiten Raum ein.⁴⁶² 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 erschienenen *Sentimens des plus habiles peintres sur la pratique*

462 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).

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.⁴⁶³ 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.⁴⁶⁴ 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 erfordere; der Maler hingegen vermöge diese Gemütsregungen mit hohem künstlerischem Anspruch zu verwirklichen.⁴⁶⁵ Angesichts der Bedeutung, die der Affektdarstellung beigemessen wurde, ist es nicht erstaunlich, dass Diderots *Encyclopédie* dem Thema einen umfangreichen Eintrag von De Jaucourt widmete.⁴⁶⁶ Auch die Salonkritik hob die Rolle der Veranschaulichung von Emotionen hervor.⁴⁶⁷ Ihre Bedeutung erhellt nicht zuletzt aus dem 1759 eingebrachten 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.⁴⁶⁸ Die anhaltende Bedeutung einer gelungenen Wiedergabe des Ausdrucks wurde

463 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.

464 JOUIN 1883, S. 336–339, 350.

465 COYPEL 1751, S. 33f.

466 DE JAUCOURT 1765b, S. 150–152.

467 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 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 essentiel 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).

468 Briefwechsel zwischen Cochin und Marigny (FURCY-RAYNAUD 1903/04, Bd. 19, S. 162, 365); GARCIA 2010, S. 192.

im *livret* selbst nach der Jahrhundertwende mit gesonderten Erläuterungen unterstrichen.⁴⁶⁹ 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 haben.

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. Jahrhunderts 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 Teilnehmer konzentrierten.⁴⁷⁰ Daher hatte er den idealen Augenblick zur Darstellung der Historie sorgsam auszuwählen und dabei auf die klassische Einheit von Zeit, Ort und Handlung sowie auf die damit verbundenen – vergangenen wie zukünftigen – Gefühlsregungen Bedacht zu nehmen.⁴⁷¹ Die Bedeutung des einen Moments im Handlungsablauf, der die Einheit sichtbar zum Ausdruck bringen sollte, war daher auch Gegenstand der

469 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 »Caius 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).

470 BÄTSCHMANN 1986, S. 157.

471 KIBÉDI VARGA 2007, S. 263f. Der *Dictionnaire portatif* von 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« (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 zu ihren Reihen auch französische Künstler zählte.

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 am entscheidenden Höhepunkt vor Augen stellen sollte.⁴⁷² Die Versammlung verschiedener Momente in einem Geschehen sorgte für die Vergegenwärtigung der Zeit im Vor und Danach, wie Ekkehard Mai elegant formulierte:⁴⁷³ 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.⁴⁷⁴ Dieses Erfordernis der Aktionseinheit wurde in Poussins als richtungsweisend für die französische Malerei angesehenen Gemälden als vorbildlich verwirklicht angesehen.⁴⁷⁵ In der 6. *Conférence* zur Erörterung von Poussins »Die Israeliten empfangen das Manna in der Wüste« (*Die Mannalese*; Abb. 58) betonte Le Brun, 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 stattgefunden 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 Himmelsbrotes und schließlich die Danksagung an Gott – und somit in einem einzigen Moment den zeitlichen Verlauf der Erzählung von der Verzweiflung bis zur glücklichen Errettung des Volkes Israel zusammengefasst.⁴⁷⁶ In der 5. *Conférence* wurde bei der Besprechung von Veroneses *Christus in Emmaus*

472 KIRCHNER 1991, S. 44f.

473 MAI 1990, S. 19.

474 FÉLIBIEN 1725, Bd. 5, S. 313.

475 MICHALSKI 2007, S. 261.

476 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>).



58. Nicolas Poussin, *Die Mannalese*, 1637,
Öl/Lw, 149 x 200 cm, Paris, Musée du Louvre.

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.⁴⁷⁷ 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 Untersuchungen hervorgehoben, die sich mit dem Eindruck auf den Betrachtenden befassten. In diesem Sinn betonte Henri Testelin, Mitbegründer und langjähriger Sekretär der Académie, der Rezipierende 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.⁴⁷⁸ Daher forderte auch Diderot in

477 FÉLIBIEN 1668, S. 66; siehe dazu auch GAETHGENS 1996, S. 27, 34.

478 JOUIN 1883, S. 153–155, 284f.

seinem Bericht über den Salon von 1765 die unbedingte Beachtung der Kohärenz von Zeit und Handlung; diese Maxime diene der unmittelbaren Lesbarkeit einer Historienschilderung.⁴⁷⁹ 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 – den »moment frappant« – von der Dauer eines Blicks, um an das soeben vergangene Handlungsereignis zu erinnern und auf das unmittelbar folgende vorauszuweisen – daher die Wichtigkeit der Bestimmung des geeignetsten Zeitpunktes.⁴⁸⁰

Eine gegenteilige Ansicht hatte Du Bos fast 40 Jahre zuvor in seinen kritischen Überlegungen zum Verhältnis von Malerei und Dichtkunst vorgebracht: Während Le Brun der Kunstfertigkeit des Malers die Fähigkeit zur Einbeziehung von Vor- und Nachgeschichte in einem einzigen Bildmoment zugestand,

479 Deshalb auch die Kritik des Enzyklopädisten an der Allegorie, deren Verständnis kunsthistorisches Vorwissen voraussetze. Im Gegensatz dazu hatte FÉLIBIEN fast hundert Jahre zuvor 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).

480 »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 Essay 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 bemerkte 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).

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.⁴⁸¹

Die Debatte spiegelte sich auch im Salon, dessen *livret* bereits ab 1737 vereinzelte Hinweise auf den gewählten Zeitpunkt anführte.⁴⁸² Ab 1746 wurden solche Angaben zahlreicher, z. B.

[...] 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)⁴⁸³

481 »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 toille 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.).

482 »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'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 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 [...] éperduément amoureux: le Peintre a pris le moment où cette Déesse l'anime« (L 1745, Nr. 7; auch Nr. 11).

483 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,

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts nahm die Häufigkeit der Bezugnahme auf den vom Künstler gewählten 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. Trotz seiner hastigen Fertigstellung wies selbst das offizielle Salon-*livret* entsprechende Anmerkungen auf; die nach-revolutionären Salons führten diese Übung fort.⁴⁸⁴ Die anhaltende Relevanz des gewählten Zeitpunkts 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.⁴⁸⁵ Vermutlich 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.⁴⁸⁶

Die Bedeutung des Handlungsmomentes fand auch in der Salonkritik gebührende Aufmerksamkeit, wie zahlreiche Beispiele zeigen:

Nr. 109; L 1781, Nr. 20, 108, 134, 251, 270, 299, 301; L 1783, Nr. 1, 11–13, 51, 234, 256.

484 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, 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, 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.

485 »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 moment, le rédacteur, en donnant l'extrait du récit, sera sûr d'exposer le vrai Sujet du tableau« (L 1796, S. 4).

486 HÉNIN 2012b, S. 115.

C'est ce moment que le Peintre a choisi pour le sujet de son Tableau⁴⁸⁷
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 [...]⁴⁸⁸
Armide est représentée dans le moment que le Tasse a peint si heureusement.⁴⁸⁹
M. Restout prend aujourd'hui le moment où Didon fait voir à Enée les batimens [...]⁴⁹⁰
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 conséquences⁴⁹¹
M. Vanloo a saisi le moment où la dispute est plus animée [...] Ce moment est sans contredit le plus heureux de toute l'action [...]⁴⁹²
M. *Dandré-Bardon* [...] a choisi son sujet de l'instant où ce Philosohe [...] emploie les derniers momens de sa vie [...]⁴⁹³
M. de Lagrenée a choisi le moment où Hercule le détache du Rocher⁴⁹⁴
La Peinture n'a qu'un instant: elle ne présente d'ordinaire que la catastrophe des événemens, c'est-à-dire un seul moment principal⁴⁹⁵

Ein anonymes 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.⁴⁹⁶ Andere Salon-

487 LA FONT DE SAINT-YENNE 1747, S. 84.

488 Ib. S. 89.

489 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).

490 MdF 1751:10/162; L 1751, Nr. 6.

491 LAUGIER 1753, S. 64; so auch ein Salon-Rezensent in J.E. 1763, Bd. VII, S. 114.

492 LAUGIER 1753, S. 11; L 1753, Nr. 4. Weitere Hinweise auf den gewählten Zeitpunkt bei anderen Kunstwerken ib. S. 22, 73.

493 C.D. 60, S. 23; ein weiteres Beispiel zum Salon 1753 siehe LA FONT DE SAINT-YENNE 1754, S. 44.

494 C.D. 75, S. 10.

495 CAYLUS 1757 in C.D. 82, S. 21f.; ebenso J.E. 1757, Bd. 6.2, S. 85.

496 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

rezensionen von 1761, die Titel teilweise auch kursiv hervorhoben, betonten die – im *livret* nicht immer eigens bezeichneten – Handlungsmomente und zeigten damit deren Bedeutung im kunsthistorischen Diskurs.⁴⁹⁷ 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.⁴⁹⁸ Auch in den folgenden Jahren fanden sich viele Hinweise auf das Thema.⁴⁹⁹ 1773 rezensierte der *Mercure de France* (mit den in der handschriftlichen Übertragung der Collection Deloyne ersichtlichen orthographischen Freiheiten) eine Historie Doyens aus dem Leben des hl. Ludwig (L 1773, Nr. 25).⁵⁰⁰ 1777 präziserte ein Salonkritiker

Appius prononce qu'elle appartient à Claudius« (J.E. 1759, Bd. 72, S. 108; L 1759, Nr. 119), und ein Salonkritiker bezeichnete den im *livret* bei Deshayes' »Martyre de S. André« (L 1759, Nr. 91) genannten Augenblick als publikumsrelevant (O.L. 1759/4, S. 168).

497 »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 recu 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 Diomedé« (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.

498 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 von 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).

499 »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; L 1773, Nr. 221).

500 »Il y avait ici plusieurs moments a peindre: mr. Doyen a choisi celui ou le saint roi, a genoux au bas de son lit, recoit le sacrement de l'eucharistie« (C.D. 156, S. 435). 1775 hielt

den für eine Statue (L 1777, Nr. 232) ausgewählten, im *livret* nicht beschriebenen Moment »Puisque M. le Comte a choisi l'instant où le Prélat s'élève au rang des Virgiles & des Homères [...]«⁵⁰¹, 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)«.⁵⁰² Noch 1787 wurde selbst in einem satirischen Salonbericht der wesentliche Augenblick in zwei Bildern erwähnt (L 1787, Nr. 16, 22)⁵⁰³, 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).⁵⁰⁴

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.⁵⁰⁵

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).

501 C.D. 189, S. 26f. Weitere Beispiele von 1777 in C.D. 190, IV. lettre, S. 4; C.D. 191, S. 1085f., 1105; *Mémoires secrets*, Bd. 10, S. 210, 301.

502 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).

503 C.D. 384, S. 7, 10. Weitere Erwähnungen des »moment frappant« in Besprechungen von 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.

504 A.L. 1789, Bd. 6, S. 214.

505 Siehe z. B. FÉLIBIEN 1666, S. 48; FÉLIBIEN 1725, Bd. 2, S. 147–164, und Bd. 5, S. 312. 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 Verwen-



59. Tizian, *Madonna mit dem Kaninchen*, 1530, Öl/Lw, 87 x 71 cm, Paris, Musée du Louvre.

Daher beanstandete Louis Boullogne in der Einleitung zu seiner 1670 gehaltenen (und 1683 wiederholten) Besprechung von Tizians *Madonna mit dem Kaninchen* (Abb. 59) in der Académie die anachronistische venezianische Bekleidung der aus Ägypten stammenden hl. Katharina und die zeitliche Unmöglichkeit ihres Zusammentreffens mit Jesus, da sie erst 300 Jahre nach ihm gelebt habe.

dung 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.).

Doch handle es sich bei der Legende von ihrer mystischen Vermählung mit dem Christuskind 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.⁵⁰⁶ Ein Dreivierteljahrhundert später stellte der Abbé Leblanc 1747 zur Bedeutung des Begriffs mit Genugtuung, teilweise aber auch tadelnd fest:

Il y a longtems 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 devoient 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 Gaulois⁵⁰⁷

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 hll. Maximin und Lazarus mit einer Mitra.⁵⁰⁸ Im selben Jahr schien einem Salon-Beobachter die Kleidung der Bischöfe in Vanloos *Dispute de S. Augustin contre les Donatistes* unpassend.⁵⁰⁹ Hingegen wurde Collin de Vermonts *Les noces de*

506 JOVIN 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 nahebringen; 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).

507 C.D. 26, S. 161f.

508 LAUGIER 1753, S. 23, 58.

509 »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«

Thétis & Pelée (L 1753, Nr. 15) gelobt.⁵¹⁰ 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.⁵¹¹ 1759 erfuhr Doyen Anerkennung für die stilgerechten Handlungen und Akzessorien in seiner *Mort de Virginie* (L 1759, Nr. 119)⁵¹² 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.⁵¹³ Der Literat, Journalist und sich selbst als Amateur-Maler bezeichnende Mathon de la Cour bemängelte an Deshayes' *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.⁵¹⁴ Mehrere Salonkritiken lobten 1773 die Beachtung der Tradition in Darstellungen aus dem Leben des hl. Ludwig.⁵¹⁵ Und während eine Salonberichterstattung von 1777 die gelungene Einhaltung der Kleiderordnung an vier Statuen bedeutender Franzosen wie Sully oder Descartes beifällig kommentierte, erfolgte 1779 eine

-
- (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.
- 510 »Le Peintre a fidèlement observé le Costume; chaque Dieu a les attributs, & les caracteres qui lui sont propres« (C.D. 55, S. 22f.).
- 511 A.L. 1757, Bd. 5, S. 335.
- 512 »exact & scrupuleux Observateur du Costume d'actions, comme du costume de lieu & d'accessoires« (O.L. 1759/4, S. 175).
- 513 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.
- 514 C.D. 101, S. 28; weiters bemängelte der Autor bei einer Darstellung der hl. Maria desselben Künstlers deren Buch, da 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 Sitten und Bräuchen: »M. Bounieue 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).
- 515 J.E. 1773, Bd. 7.1, S. 122f.; C.D. 156, S. 435. Für 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.

Kritik der anachronistischen Bekleidung der Statue Montesquieus in antiker Manier.⁵¹⁶

Selbst nach der Revolution spielte die Frage des korrekten *costume* noch eine Rolle in der offiziellen Kunstpolitik Frankreichs: Chéry's Kritik des Salons von 1791 beanstandete zahlreiche Anachronismen in Monsiaus Schilderung der Heimkehr des Odysseus (L 1791, Nr. 13) und in Carle Vernets Gemälde mit dem Triumph des römischen Feldherrn Lucius Aemilius Paullus über den makedonischen König Perseus.⁵¹⁷ 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 costume⁵¹⁸

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 erschienenes, nahezu 400 Seiten umfassendes Werk widmete, in dem er genaue Anleitungen zur stilgerechten Ausgestaltung von Gemälden nach Dichtungen von Homer und Vergil gab.⁵¹⁹ 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.⁵²⁰ 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.«⁵²¹ 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.

516 C.D. 191, S. 1109; A.L. 1779, Bd. 7, S. 214; L 1779, Nr. 238.

517 CHÉRY 1791, S. 4, 30f.

518 ASSÉZAT 1876, Bd. 12, S. 89.

519 *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssee d'Homère et de l'Enéide de Virgile, avec des observations sur le Costume*, par Mr. le Comte de Caylus, Paris 1757.

520 C.D. 156, S. 435.

521 SCHNEIDER 2010, S. 64.

Teil II:

Titel und Titel-Begriff in
Frankreich und Europa

4. Von der Inschrift zum Titel:

Kursivdruck, Bilderrahmen 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* von 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 connoitre [...] 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 [...] ⁵²²

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 Bilderrahmen, wie dies bereits in der Académie erfolgte:

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

⁵²² FURETIÈRE 1701; DICTIONNAIRE DE TRÉVOUX 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).

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 effet⁵²³

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.⁵²⁴ 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.⁵²⁵ Auch die Auseinandersetzung über die für Inschriften zu verwendende Sprache – Latein 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).⁵²⁶ Ein anderer Befürworter der Nationalsprache gab durch die in

523 Lévesque 1788, *Inscription*.

524 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).

525 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 ÉRI-GER 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).

526 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.

seiner Argumentation angeführten Beispiele ebenfalls zu verstehen, dass es sich bei den *inscriptions* um wortreichere Formulierungen handelte.⁵²⁷

Lévesques indirekte Bezugnahme des Ausdrucks »titre« auch auf Gemälde blieb in den Nachschlagewerken noch ein Jahrhundert lang die Ausnahme;⁵²⁸ er selbst machte ebenfalls 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 XIX^e siècle* von Larousse u. a.: »Dénomination sous laquelle est connue une œuvre d'art: Le TITRE d'un tableau, d'une statue, d'une gravure«.⁵²⁹ 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 aufwendige Kompilation zurückzuführen war, die zur unreflektiert fortgeführten Übernahme von seit langem in Gebrauch stehenden Begriffsdefinitionen verleitete.

527 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.

528 Noch im Jahr 1832 formulierte der *Dictionnaire abrégé de l'Académie 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«.

529 LAROUSSE 1876.

4.1. 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 Probeversuche 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 Gravüren – fast durchwegs Aufnahmestücke – wurden gänzlich ohne Nennung des Sujets angeführt.⁵³⁰ Die Worte »titre« bzw. »intitulé« schienen nur vereinzelt und lediglich für Druckwerke auf. Das erste Beispiel dafür stammt aus dem Jahr 1649 für ein der königlichen Stiftung zugeeignetes Buch »intitulé ›Sentiments sur la distinction des manières diverses de peinture, dessein et graveures, et des originaux d'avec leur copie«.⁵³¹ Erst ab 1655 stellten sich Hinweise auf das Thema des Kunstwerks ein, die zwar mit »repré-

530 Z. B. »M. Herman s'y est présenté et a fait voire 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 examiné par la Compagnie« (1653, M Bd. 1/79).

531 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 Théâtre de la Pasion de N. S. J. C.« (M Bd. 1/153, 273). Spätere Beispiele von 1678 und 1682: »un livre de sa composition, intitulé: ›Mercure géographique, ou le Guide du curieux des cartes géographique« (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.

tant« als narrative Beschreibungen eingeleitet wurden, in Ausnahmefällen aber durch Anführungszeichen einen Titel-Charakter erhalten konnten – ohne dass aber der Ausdruck »titre« verwendet wurde.⁵³²

Stilleben, 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«.⁵³³ Diese Zitate für Aufnahmewerke unterstreichen 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 offenstand.

Die Themenangabe für das »grand genre« der Historienmalerei entstand in den Aufzeichnungen der königlichen Kunststiftung im letzten Viertel des

532 »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 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.

533 »à sçavoir diverse 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 Stillebens: »[...] un grand vase, remply de diversse fleurs [...] represanté une tige de pavaux, accompagné de quelque feillage de chardon« (M Bd. 1/344). »a présanté 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 présanté de son ouvrage, à savoir des portraits« (1663, M Bd. 1/231); auch M Bd. 1/204, 327, 360; M Bd. 2/175, 318; »tableau, sur le talant des animaux« (1665, M Bd. 1/275); »Parrosel, Peintre, a fait voir des tableaux représentant des bastailles« (1676, M Bd. 2/70); »Peintre sur le talant de l'architecture, a présenté un morceau d'architecture« (1681, M Bd. 2/195).

17. Jahrhunderts⁵³⁴, entwickelte sich dann aber rasch zur ständigen Übung – zumeist mit der traditionellen Einleitungsformel »représente«.⁵³⁵ Bis zu den ersten, im Fließtext durch Satzzeichen oder große Anfangslettern erkennbar abgesetzten Titeln sollte es allerdings noch fast fünf Jahrzehnte dauern.⁵³⁶ Auch die noch später, ab Mitte des 18. Jahrhunderts, ausnahmsweise erfolgte Markierung durch Anführungszeichen oder Kursivsetzung⁵³⁷ blieb ohne erkennbare Folgewirkung. Der Beginn des Jahres 1769 folgte noch vereinzelt dieser Vorgangsweise⁵³⁸, 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

534 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 Beitrittswerbenden oder aufgrund seiner vorgestellten, in den Sitzungsberichten zumeist nicht näher spezifizierten Arbeiten.

535 »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 Hercul 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 conquestes 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.

536 »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 autre:, ›Les habitans de Sodome, frappés d'aveuglement par les Anges que Dieu avoit envoyés pour punir les abominations de cette ville, cherchent a 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).

537 »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 Pérístère, 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).

538 M Bd. 8/15f., 20.

herangezogen.⁵³⁹ Es blieb also bei Einzelfällen, und eine allgemeine Übung zur Namensgebung für Gemälde oder Skulpturen bildete sich in den Protokollen der Kunstakademie nicht heraus.⁵⁴⁰ 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 sollte.

539 »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.

540 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* von 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 Errard, 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 Bilder erhielten gemalte ovale Rahmen von einheitlicher Dimension, denen unten eine Kartusche mit Name und Todesjahr eingefügt war (MARZINOTTO 2016, S. 45–48). Für weitere Beispiele von 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).

*Die Betitelung von Stichen in den Niederschriften der Académie royale,
im livret und in kunststaffinen Medien*

Die Bezeichnung der Druckgraphik in den Akademie-Akten nahm einen anderen Verlauf als die Benennung von Gemälden. Die Rezeption der Berufsgruppe 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.⁵⁴¹ Die Bedeutung ihrer Arbeit folgert schon allein aus dem Umstand, dass Stiche bereits ab den ersten Salon-Ausstellungen als Kunstwerke eigenen Rechts gezeigt wurden.⁵⁴² 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.⁵⁴³ 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.⁵⁴⁴

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.⁵⁴⁵ Die gerin-

541 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.

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

543 MICHEL 2010a, S. 483f.

544 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).

545 MICHEL 2012, S. 265–269. Vgl. auch die Salonkritik von 1769 von Christophe-Jean-François BEAUCOUSIN, Rechtsanwalt, Bibliograph und Literaturhistoriker, der bei der würdigen 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.).

gere 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 Neuaufnahmen. 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.« (Parosel, 1696) oder »planche [...] représentant une Elévation du Christ en croix« (Audran, 1709).⁵⁴⁶

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 mit 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 Moyse foulant aux pieds la couronne du Pharaon« (Abb. 60).⁵⁴⁷

Diese Textierung wurde fast wortgleich in ein Inventar übertragen, das 1683 von Le Brun als unveröffentlicht gebliebene, erste erhaltene Bestandsaufnahme der königlichen Sammlung und nochmals 1709/10 von Bailly erstellt wurde.⁵⁴⁸ Die Übereinstimmung der sprachlichen Sequenz in den beiden Verzeichnissen belegt 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

546 M Bd. 3/192; M Bd. 4/89.

547 Zu unterschiedlichen Versionen der Bearbeitung des Themas nach Poussin (Stich, Tapisserie) s. BAYARD 2011, Bd. 2, S. 25–27.

548 LE BRUN 437. Deux tableaux du Poussin, l'un représentant le jeune Moyse foulant aux pieds la couronne du Pharaon et l'autre [...]; BAILLY 18. Un tableau représentant Moyse qui foule aux pieds la couronne de Pharaon (M Bd. 2/299; BREJON DE LAVERGNÉE 1987, S. 17, 33; BAILLY 1709/10, S. 310).

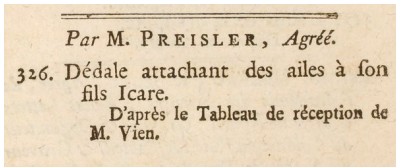


60. Étienne Baudet, *Moïse enfant foulant aux pieds la couronne de Pharaon*,
Stich (nach Nicolas Poussin), um 1670.

Baudets zitierter, zeitlich (um 1670) vorausliegender Interpretationsgraphik.⁵⁴⁹ Einen weiteren anschaulichen Beleg für den Einfluss von Stichen auf die Titelgenese liefert Chardins heute als *La Fontaine* bekanntes Gemälde; im *livret* von 1737 wurde es als »une Fille tirant de l'eau à une Fontaine« (L 1737, S. 7) angeführt. In der Salonbesprechung vom September des gleichen Jahres im *Mercur de France* wurde das Werk dagegen als »Une cuisinière, tournant le robinet

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



61. L 1787, Nr. 326.

62. Johann Georg Preisler (nach Joseph Marie Vien), *Dédale et Icare*, 1787, Stich, 48,8 x 33 cm, London, British Museum.

d'une fontaine« zitiert.⁵⁵⁰ Erst Cochin d. Ä. gab seinem 1739 entstandenen Stich den Kurztitel »La Fontaine«, unter dem es heute bekannt ist.⁵⁵¹

Ein vergleichbares Anschauungsstück aus späteren Jahren enthielt im *livret* von 1787 die in Abb. 61 und 62 gezeigte Gravüre⁵⁵²: 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

550 MdF 1737: 9/2020.

551 Mit diesem Titel ist das (auf Deutsch als *Das Wasserfass* bekannte) Werk 1764, kursiviert hervorgehoben, im Inventar der Marquise de Pompadour verzeichnet (Getty Provenance IndexR Databases; <http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb?path=pi/pi.web>; 2. 7. 2017). Ein Exemplar des Stichts befindet sich in der National Gallery of Art, Washington D. C.

552 C.D. 367.

dagegen die Kurzbezeichnung »Dedale et Icare«.⁵⁵³ Dennoch hielt sich Dézaliers Verzeichnis der Rezeptionsarbeiten in der Académie royale von 1781 eher an den längeren Wortlaut im Salon-Führer: »Dédale qui attache des ailes à son fils Icare«.⁵⁵⁴ 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 somit nicht immer unverändert übernommen. Félibiens Stichsammlung *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 cœta (Stich)⁵⁵⁵

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 lapidarer formuliert: »Le Peintre«.⁵⁵⁶

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 unterschiedliche Legenden beifügten; bis zur Aufnahme in ein Museum mochte die Formulierung danach

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

554 DA 1781, S. 62; Im Musée du Louvre wird das Gemälde heute – wie im *livret* von 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).

555 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*.

556 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 »singeries« 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 antique« 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.

verschiedene Stadien durchlaufen, was schließlich auch zu längeren, inhaltsreicheren und bisweilen der Originalfassung im Salon-*livret* näherliegenden 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 im 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.⁵⁵⁷ 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.⁵⁵⁸ 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 mit einem 1735 erwähnten Stich nach einem Gemälde Lancrets an: »appelé ›Les amours du bocage««. Der noch nicht

557 FÉLIBIEN 1677/1727, S. 1f.

558 *Mercure Galant* 1686:2/Avis.

Aujourd'hui, samedi trente et unième de Décembre, l'Académie s'est assemblée par convocation générale.

Le Secrétaire, selon ce qui se pratique, a lu les délibérations du quartier.

Ensuite M. L'Armessin a fait présent à l'Académie de deux épreuves d'une estampe qu'il a gravées d'après un tableau peint par M. Lancret, appelé « Les amours du bocage »; la Compagnie les a reçues et approuvées pour jouir par M. Larmessin du privilège du Roy accordé à l'Académie par Arrêt du Conseil du 28 de Juin 1714.

63. Sitzungsprotokoll der Académie royale, Dezember 1735, S. 168.

als solcher bezeichnete, mit »appelé« nur angedeutete Titel wurde zur heraushebenden Kenntlichmachung in Anführungszeichen gesetzt (Abb. 63).⁵⁵⁹

Diese neue Art der Formulierung fand sich in weiteren Beispielen der Jahre 1735 und 1736⁵⁶⁰ und wurde ab 1737 zur vorherrschenden, stets mit Zitatzeichen versehenen Form der Bezeichnung von Stichen in den Sitzungsniederschriften.⁵⁶¹ 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 rafraichissement«

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«.⁵⁶²

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

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

561 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).

562 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.

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 Inscriptions de *la Fontaine* & de *la Blanchisseuse*«)⁵⁶³ zitierte, die wegen ihrer Kürze und der drucktechnisch kursivierten Heraushebung als Titel zu werten sind (weitere Beispiele für Titel in Verkaufskatalogen und Nachlässen siehe Kapitel 5.1.). 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 eingebürgert.⁵⁶⁴ 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;⁵⁶⁵ zum Vergleich ist der Nennung im *Mercure* die Originalbezeichnung im holländischen Verkaufskatalog⁵⁶⁶ 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 18⁵⁶⁷

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 Etablierung des bis dahin nur für Bücher und andere Publikationen gebräuchlichen Begriffs auch für Erzeugnisse der bildenden Kunst. Denn bereits ab dem Ende

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

564 BONFAIT 2012, S. 122.

565 MdF 1730: 7/1682–1685.

566 HOET 1752/1976, Teil 1.

567 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. Poelembourg. Bain de Diane, 14. pouces & demi de large«.

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 beigefügt – 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 eingeschriebenen Begleittext konsequenterweise als »lettre« (für die technischen Daten) bzw. »légende« (für inhaltsbezogene Textzusätze) bezeichnet.⁵⁶⁸ Trotz ihrer Bedeutung für das Verständnis des Bildmotivs und für die Herausbildung von Titeln finden diese Begriffe in deutschsprachigen Standardwerken zur Graphik wenig Aufmerksamkeit. Der über die Nennung technischer Daten und der Angabe von 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.⁵⁶⁹

In den *livrets* wurden die Ausdrücke »titre« oder »intitulé« nur selten herangezogen – erstmals 1759 und bezeichnenderweise für Druckwerke sowie ab 1796 im Vorwort (»Avertissement«) zur Bezeichnung des Titelblattes.⁵⁷⁰ 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 »désigné sous le Titre d’Ouvrages appartenans à la Nation« besonders hervorgehoben;⁵⁷¹ hier diente der Begriff als zusammenfassende Überschrift für eine Gruppe von

568 DICTIONNAIRE ABRÉGÉ 1836, S. 573: »LETTRE [...] Inscription au bas d’une gravure«; GRIVEL 1985, S. 43. In ungewöhnlicher Abweichung von dieser Übung verwendete dagegen Robert HECQUET (Catalogue des estampes gravées d’après Rubens. Auquel on a joint l’Oeuvre de Jordaens, & celle de Visscher, Paris 1751) den Begriff »titre« als Gesamtbezeichnung für diese Angaben.

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

570 »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); »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).

571 L 1793, S. 2; z. B. Nr. 112, 306.

276. Tableau historique : *Un bienfait ne reste jamais dans l'oubli.*

C'est le titre que donne l'Auteur à l'action généreuse de Cange, commissionnaire à la Force, représentée dans ce tableau. Le trait en est aussi connu qu'admiré. L'instant est celui où Cange, cédant avec peine aux instances des personnes qu'il a obligées, avoue que les secours sont venus de lui.

64. Livret 1796, Nr. 276.

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).⁵⁷² Eine seltene Ausnahme von der auf Stiche und Druckwerke beschränkten Betitelung bot das *livret* von 1796, wo der Maler Pierre-Nicolas Legrand den von ihm gewählten Titel für sein Gemälde wissen ließ (Abb. 64). Gerade dieses Zitat unterstreicht, dass die Verwendung des Begriffs am Ende des 18. Jahrhunderts für alle Kunstwerke, und nicht nur für Stiche, zum allgemeinen Sprachgebrauch gehörte. 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.⁵⁷³ Der *Mercure Galant* brachte ab Ende des 17. Jahrhunderts regelmäßig kommerzielle Werbeanmeldungen von neu auf dem Markt angebotenen Stichen.⁵⁷⁴ Die Redaktion hatte sich 1686 aufgrund

572 Weitere Beispiele z. B. ein Stich von Porporati mit dem Zusatz »Elle a pour titre: *Prima Mors, primi Parentes, primus Luctus*« (L 1777, Nr. 275); 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).

573 Wrigley 1995, S. 272; ŽMIJEWSKA 1970, S. 121–124.

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

zahlreicher Wünsche der in- und ausländischen Leserschaft entschlossen, monatlich eine Liste neu erscheinender Gravüren mit Angabe von Stecher, Preis und Verkaufsstelle zu veröffentlichen.⁵⁷⁵ Wie Grivel anhand ausgewählter Jahrgänge zeigt, fanden sich darin zwar überwiegend Inhaltsbeschreibungen, vereinzelt aber auch Titel für Druckgraphiken.⁵⁷⁶ Was den Einsatz des Begriffs »titre« betrifft, so erbrachte die stichprobenartige 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 Henri Simon Thomassin jr. besprochen, dem durch einen großen Anfangsbuchstaben im Fließtext ein Titel-Charakter verliehen wurde.⁵⁷⁷ Im nächsten Jahr kündigte das Magazin erneut mit Titeln ausgestattete Druckgraphiken des französischen Künstlers Nicolas Dorigny an.⁵⁷⁸ 1726 bot Jean Audran Stichwerke mit kursivierten Betitelungen u. a. nach Vorlagen von Jean 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 Stichs in den Akademieprotokollen – auch die Bezeichnung »titre« Eingang in die Zeitschrift, die zahlreiche Gravüren nach Jean-Antoine Watteau anzeigte.⁵⁷⁹ Weitere Beispiele folgten in den nächsten Jahren (darunter

575 *Mercure Galant* 1686: 2/Avis.

576 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 Le Brun.

577 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«.

578 »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).

579 »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.).

andere Stiche nach Watteau: »sous le titre *L'île 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.⁵⁸⁰ Dass sich dennoch nicht sofort eine einheitliche Usance einstellte, zeigt die Ankündigung weiterer Stiche in der Literaturzeitschrift, wo Titel-Begriff, »betitelt«, Titel in Kursiv oder mit großen Anfangsbuchstaben noch unterschiedslos verwendet wurden.⁵⁸¹

Die Betitelung von Gemälden in kunstbezogenen Medien

Obwohl Bilder bereits in den *livrets* von 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 Poussin⁵⁸² – sondern auch Titel und Indefinit-Titel von Gemälden.⁵⁸³ Dennoch dauerte es

580 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« von 1727 enthielt zahlreiche Titel für Stiche nach Gärten und Brunnen, Statuen, Gemälden (darunter den vier im *livret* des Jahres 1673 angeführten Alexander-Historien Le Bruns), Landschaften, Bauwerken und -plänen, Tapissereien, Schlachtendarstellungen usw. aus dem Kunstschatz Ludwig XIV. (*Catalogue des Volumes d'Estampes, dont les planches sont à la Bibliothèque du Roy, Paris 1743, z. B. S. 1–3, 4–11 usw.*).

581 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.

582 LE COMTE 1699/1700, Bd. 2, »Catalogue«, S. 2f., 64–70, 96f., 130–139.

583 »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 von 1699, worin er – wenig

einige Jahrzehnte, bis Gemälde in den Printmedien nicht mehr nur mit ihrem Inhalt – also ohne Titelgebung – be- und umschrieben (»représentant«) wurden.⁵⁸⁴ 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.⁵⁸⁵

Ab dem zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts entstand zunächst eine Titulierung mit großen Anfangsbuchstaben wie z. B. im Bericht über ein als Vorlage für einen Gobelin bestimmtes Gemälde von Charles Coypel (»Ce Tableau [...] représente le Sacrifice d'Iphigénie; on a choisi le moment [...]«; MdF 1730:10/2299)⁵⁸⁶ oder mit kursiv herausgehobenen Textteilen – etwa bei der Besprechung von in der Académie ausgestellten 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).⁵⁸⁷ 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.⁵⁸⁸

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 (die hier aber nicht inhaltlich analysiert, sondern nur als Belege für den Titel-Gebrauch

übersichtlich gegliedert, aber im Fließtext durch Interpunktionen gekennzeichnete – Titel aus dem *livret* des Jahres 1699 zitiert (ib. S. 241–273).

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

585 MdF 1724: 6.2/1391: »De M. Coypel, frere de feu M. Coypel, Recteur de l'Académie, une Charité Romaine, qui a été fort applaudie«.

586 Ebenso MdF 1730: 6/1365–1379; 10/2465.

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

588 MdF 1734:2/346f.

erwähnt werden). 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**⁵⁸⁹

tableau intitulé *le Repos*⁵⁹⁰

[...] **intitulé** *les Amusemens de l'Enfance*⁵⁹¹

intitulé *la Simplicité*⁵⁹²

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*⁵⁹³

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*⁵⁹⁴

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 donnée⁵⁹⁵

le Tableau qu'il a **intitulé** *l'Enfant gâté*⁵⁹⁶

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 [...] ⁵⁹⁷

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

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

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

592 Dieses Beispiel entstammt einer Randbemerkung auf Saint-Aubins (1724–1780) mit eigenhändigen Skizzen illustriertem *livret* von 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 von 1753, 1757, 1761 sowie 1765 bis 1769 als Stich oder in aquarellierter Form verfertigte (KOCH 1967, S. 142).

593 C. D. 99, S. 14, 20, 24; L 1763, Nr. 11, 23, 33.

594 C. D. 101, S. 13, 19, 22.

595 ASSÉZAT 1876, Bd. 10, S. 207; L 1763, Nr. 140 (zit. in Diderots Salonkritik von 1763 mit der Besprechung eines Werkes von Greuze).

596 A. L. 1765, Bd. 6, S. 163; L 1765, Nr. 111.

597 ASSÉZAT 1876, Bd. 10, S. 371; L 1765, Nr. 138f. (Diderot zu Bildern von Louthembourg).

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!**⁵⁹⁸

[...] un tableau **intitulé**: *le Modèle honnête* [...] ⁵⁹⁹

[...] 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 trouvé⁶⁰⁰

a pour **titre** la continence de Bayard⁶⁰¹

Der »Titel« fand im selben Jahr sogar Eingang in den fiktiven Dialog zwischen einer schwerhörigen alten Dame, ihrem Pfarrer und zwei Müßiggängern.⁶⁰² Die Bestätigung der Verwendung des Fachbegriffs auch in Künstlerkreisen enthielt ein Brief von Jean-Baptiste Marie Pierre, Premier peintre du Roi, vom Januar 1778, in dem er bei einigen von Charles Claude d'Angiviller beauftragten Historien ein Übermaß an Erklärungstext im *livret*, aber das Fehlen von Titeln bemängelte.⁶⁰³ Ein anderes Zeugnis betreffend den Sprachgebrauch unter Kunst-

598 Ib. S. 384f. (Diderot zu LePrince' im *livret* 1765 nicht angeführten *Le baptême russe*).

599 ASSÉZAT 1876, Bd. 11, S. 424; L 1769, Nr. 68 (der Enzyklopädist über eine Arbeit von Pierre-Antoine Baudouin). Im Widerspruch zu Yeazells Annahme, Diderot hätte den Begriff »titre« in seiner über zwanzigjährigen Salonkritik nur einmal verwendet (YEAZELL 2015, S. 131), zeigt eine genauere Durchsicht seiner Salonbeiträge eine wiederholte Heranziehung dieses Terminus (vgl. die vorstehenden Zitate aus ASSÉZAT 1876).

600 C. D. 123, S. 39f. (ein anonymer Salonrezensent).

601 A. L. 1777, Bd. 6, S. 316; L 1777, Nr. 22.

602 »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.

603 »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 trop tard pour y remédier lorsque l'on s'en est aperçu“ (FURCY-RAYNAUD 1905/1973, Bd. 21, S. 167): Die Titel waren zwar vorhanden; sie bezogen sich aber rein deskriptiv auf die historischen Hintergründe der Bildmotive, nicht auf deren von d'Angiviller verlangte moralische Zielsetzung (HÈNIN 2012a, S. 149; HÈNIN 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, von 1775 sind z. B. »La mort du Connétable du Guesclin;

schaffenden beinhaltete ein Brief des Malers Louis-Philibert Débuco(r)t von 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.⁶⁰⁴ Und selbst der satirische Bericht über den Salonbesuch einer in Kunstangelegenheiten unbedarften Bürgerfrau verwendete den Terminus.⁶⁰⁵

Die oben angeführten Beispiele für den Einsatz der Begriffe »titre« oder »intitulé« belegen nicht nur die bereits übliche Verwendung dieser Termini im kunsttheoretischen Diskurs. Sie lassen auch erkennen, dass die Veränderungen bei der Motivwahl für Historien Gemälde sowie die schrittweise Auflösung der Gattungsgrenzen zu inhaltlich neuartigen Titelformen führten. So wurde im Bereich der Genremalerei der Titel nicht mehr nur zur Bezeichnung des Bildgegenstands herangezogen: Gemälde konnten bereits in einer freieren, nicht mehr nur auf den Inhalt bezogenen und schon auf spätere Formen neuzeitlicher Titelgestaltung⁶⁰⁶ vorausweisenden Wandlung des Titelgehalts mit Anspielungen oder einem verborgenen Hintersinn versehen werden, wie z. B. »La douce captivité«. Das im Salon des Jahres 1763 ausgestellte Bild von Louis-Jean-François Lagrenée zeigt eine junge Frau, die eine weiße Taube – Symbol der Liebe – an einem Band hält und an die entblößte Brust drückt.⁶⁰⁷ Ein weiteres Beispiel aus demselben Salon bietet Jeurats »Les Citrons de Javotte«, dessen Titel

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 1905/1973, Bd. 21, S. 43, 264).

604 »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.

605 »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).

606 Vgl. dazu etwa die Studien von WELCHMAN 1997, YEAZELL 2015 und GRAU 2019.

607 Baudelaire spricht ein Jahrhundert später im Zusammenhang mit metaphorischen Konnotationen von einem »rébus sentimental« (HOEK 2001, S. 13; GRAU 2019, S. 9). Das Werk war eine Auftragsarbeit für Elisabeth-Théodore Le Tonnelier, abbé de Breteuil, der auch ein Pendant dazu von Joseph-Marie Vien bestellt hatte; es wurde im selben Salon 1763 mit einem scheinbar traditionell denotativen, tatsächlich aber ebenfalls einen amourösen Hintersinn andeutenden Titel »Une femme qui arrose un pot de Fleurs« ausgestellt.

einem gleichnamigen Gedicht von Jean-Joseph Vadé entnommen ist.⁶⁰⁸ Dieses spielerische Fehlen eindeutiger Bezugnahmen zum Bildgegenstand wurde bisweilen als Missbrauch kritisiert, der lediglich kommerzielles Aufsehen erregen sollte.⁶⁰⁹

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 war. 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.

4.2. Kriterien der Titelgenese in Frankreich

In Abweichung von dieser mit Ausgangspunkt von den *livrets* erzählten Geschichte der Titelgenese vertritt vor allem die französische Kunstgeschichtsschreibung teilweise auch andere Positionen betreffend Art und Zeitpunkt der Titel-Entstehung. Der als maßgeblich angesehene 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.

608 L 1763, Nr. 12. Das Bild zeigt eine Zitronenverkäuferin, die vergeblich ihre Ware drei Künstlerkollegen Vadés anbietet, die nach dem ausgiebigen Verzehr von Austern nun eifrig dem Wein zusprechen. Vadé gilt als Schöpfer des *genre poissard* – einer literarischen Gattung volkstümlicher und burlesker Gedichte und Theaterstücke.

609 So vermerkt etwa LAVALLÉE 1814, Bd. 1, 27^{ème} livraison, S. 5, zu Jean Meels *La dinée des voyageurs*, dass es sich eher um ein Dorffest handle: »Il me semble que le nom ou le titre donné dans les arts à ce tableau n'est pas très exact [...] aucun des autres personnages n'a vraiment le caractère de voyageur [...] Ce tableau ne serait pas, au reste, le premier à qui dans le commerce, ou la curiosité, pour me servir du terme technique, on eût donné une désignation inconvenante. C'est un abus«.

Die Anbringung des Titels in Bildnähe

In einer Vorlesungsreihe am Collège de France im Januar/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 unbekanntem 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.⁶¹⁰

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 Anbringung am Bilderrahmen oder an einem beigefügten *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 Akademieräumlichkeiten⁶¹¹ 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 Bedachtnahme auf ihre sprachliche Entwicklung hin zu Kurzbezeichnungen, nicht als Titel – selbst wenn der Wortlaut dieser Erläuterungen heute in gekürzter Form zur Betitelung diene.⁶¹² Mit dieser Bindung an die Anbringung am Werk, das damit einen stabilen, verfestigten Wortlaut als Namen erhält, vertritt

610 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).

611 Hénin unterstellt, dass die Rahmen von der Académie gestellt wurden (»sur les cadres fournis par l'Académie«), liefert dafür allerdings keinen Beweis (HÉNIN 2013, S. 279).

612 »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 c'est l'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/guestlecturer-2011-01-26-14h30.htm>; 7.11.2017, Minuten 53.43–54.40); MICHEL 2012, S. 317.

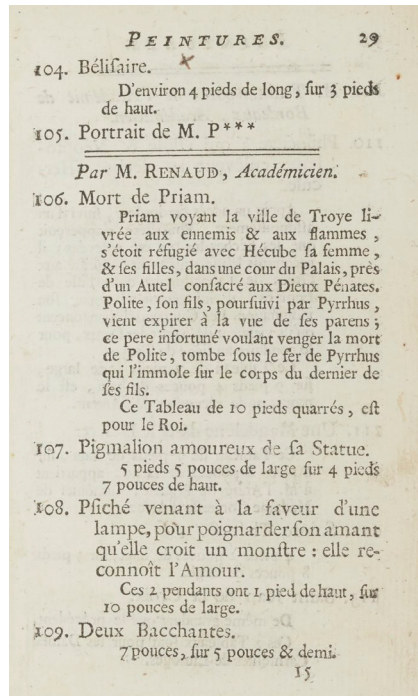
Michel einen Titel-Begriff, der nicht an die Form der linguistischen Verfasstheit anknüpft, sondern auf die äußere materielle Erscheinungsform abstellt.

Eine ähnliche, aber von anderen Überlegungen ausgehende Ansicht vertritt Yeazell. Auch nach ihrer Auffassung enthalten die *livrets* nur Erklärungen, aber keine Titel für die Salon-Exponate. Der früheste Hinweis, dass die Erläuterungen sich in Titel zu verwandeln begännen, ergebe sich erst im Jahr 1796 mit der Erwähnung von »titres des tableaux«: Damals hätte die Verwaltung (Conservatoire) des neu gegründeten *Muséum français* wegen der Bauarbeiten in der Grande Galerie des Louvre die Aufstellung von Teilen der alten Meister im Salon carré geplant und einen Katalog dafür vorbereitet. Im Gegensatz dazu hätte jedoch im selben Jahr das auch für die traditionelle Salon-Ausstellung lebender Künstler verantwortliche Conservatoire im Vorwort zum *livret* keine Titel, sondern lediglich einen »récit historique« für Historien- und Genrebilder verlangt, anhand dessen der Redakteur den tatsächlichen Gegenstand des Gemäldes bestimmen könne. Das ist allerdings kein überzeugendes Argument für die These, dass der Salon-Führer keine Titel aufweise: Denn wie das Vorwort selbst erklärt, oblag die Endfassung des *livret* dem Redakteur, der aus den Mitteilungen der Künstler die Bezeichnung der Exponate – mit Titeln – formulierte.⁶¹³ Als weiteren Beleg für ihre These von einer erst am Ende des 18. Jahrhunderts aufkommenden Betitelung von Gemälden verweist die Autorin auf den Unterschied zwischen dem »lakonischen« Titel von Jacques Louis Davids *Serment des Horaces, entre les mains de leur Pere* und der längeren »Beschreibung« von Jean-Baptiste Regnaults *Tod des Priamus* im *livret* von 1785.⁶¹⁴ In der von der Autorin verwendeten Wiedergabe des Ausstellungskatalogs (Sterling Memorial Library, Yale University) übersieht sie allerdings den für die konstitutive Markierung als Titel wesentlichen Unterschied in der Größe der eingesetzten Drucktypen⁶¹⁵, wie er im Originalexemplar des *livret* (Abb. 65) deutlich

613 YEAZELL 2015, S. 39, 44, 48f. Diese Verantwortung des Redakteurs zur vereinheitlichen den Bezeichnung der ausgestellten Artefakte war umso wichtiger, als mit der Öffnung des Salons für alle Künstler – nicht mehr nur für Mitglieder der Académie – der Wildwuchs an Formulierungswünschen der neuen Ausstellungsteilnehmer für ihre Exponate zugenommen haben dürfte. Die Mitglieder des Conservatoire, die zumeist selbst ausübende Künstler waren, kannten den Begriff »titre«: Wenn sie dennoch eine narrative Wiedergabe des Bildgegenstands und keine Titel verlangten, so unterstreicht das zusätzlich die prägende Stellung des Redakteurs, dessen Gestaltungsfreiheit nicht eingeschränkt werden sollte.

614 Ib. S. 149f.

615 Dieses Versäumnis ist umso erstaunlicher, als die Verfasserin an anderer Stelle auf die typographische Hervorhebung von Textstellen in englischen Verkaufskatalogen von 1795 verweist, die »Titel fast visuell aus dem umgebenden Mengentext hervortreten«



65. Livret 1785, Originalversion.

erkennbar ist. Dem isoliert stehenden Titel für Regnaults Gemälde wird – typographisch durch Kleindruck sowie räumlich durch einen Absatz und zusätzlich eingerückt separiert – eine erkennbar nicht zum Bildnamen gehörige Erläuterung des Bildmotivs beigelegt.

Der in Kapitel 2.4. dargestellte, auf die *livrets* – welche die Bildbenennung am Rahmen ersetzten – gestützte Befund beweist, 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 schon versuchsweise erfolgte: Wären sie bereits 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

ließen. Andererseits spricht sie einem Londoner Verkaufskatalog von 1783 den Titelcharakter ab, weil die Zusätze zum Titel »weder typographisch noch grammatikalisch« davon abgesetzt wären – sie vernachlässigt dabei aber die zur Delimitierung im Fließtext eingesetzten Interpunktionen (ib. S. 35, 37).

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 [...]«.⁶¹⁶ 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 Bilderrahmen. 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 offizielle Vorstellung der Bilder geführt.⁶¹⁷ 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«⁶¹⁸ – die jedoch, eben weil sie Titel sind, keine heterogenen Werkbezeichnungen darstellen können. Hier wäre eine die schrittweise Herausbildung der Betitelung in den Salon-Katalogen berücksichtigende Differenzierung wünschenswert gewesen. Denn wie im Kapitel 2.3. 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 Le Brun etwa zeitgleiches Inventar der königlichen Sammlung von 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 Le Brun, dessen Bestandsaufnahme daher nicht prägend auf die zeitgleichen, kurze Titel verwendenden *livrets* eingewirkt haben kann. Zutreffend ist dagegen ihr Hinweis

⁶¹⁶ LE MEN 2012, S. 180.

⁶¹⁷ HÉNIN 2012b, S. 110; HÉNIN 2013, S. 253.

⁶¹⁸ HÉNIN 2012b, S. 136.

für Lépiciés späteres Werkregister von 1752⁶¹⁹, 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.⁶²⁰ Dézalliers modernere Fassung von 1781 sowie die letzte, nach der Französischen Revolution erstellte Inventarisierung vom 19. Dezember 1793⁶²¹ folgten dagegen – ebenso wie Charbins Version von 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 Akademieprotokollen (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 Deshayes⁶²²):

619 HÉNIN 2012a, S. 127, 135f., 140.

620 GUÉRIN 1715.

621 »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).

622 »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).

[...] açavoir 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)⁶²³

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)⁶²⁴

[...] 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)

Asdrubal devant le sénat de Carthage (Inv. 1793/70)⁶²⁵

[...] dont le sujet est l'Empereur Sévère qui reproche à Caracalla son fils d'avoir voulu l'assassiner (Greuze, Ak 1769)⁶²⁶

»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).

623 M Bd. 2/193.

624 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, 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.

625 M Bd. 7/279, 367. Die Ausstellung 1765 zeigte die Skizze, der Salon 1769 die vollendete Ausführung des Aufnahmestückes. Die annotierte Ausgabe des Inventars von 1793 gibt keine Erklärung für die im Verzeichnis als »mal indiqué« kommentierte Namensänderung des Bildes (FONTAINE 1910, S. 150).

626 M Bd. 8/19. Weitere Beispiele:

»représente l'Enlèvement de Déjanire, femme d'Hercules, par le Centaure (Tavernier, Ak 1703, M Bd. 3/364)«.

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) (Abb. 66)

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 Probearbeiten 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«) unterscheidet: Erst der Übergang von der längeren Bildbeschreibung zu einer kurzen Nominalgruppe habe die Vereinigung von Bildträger und Bildgeschichte in Form des Titels bewirkt.⁶²⁷ Der Forscher nimmt dabei eine

»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 Even« (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« (GS. 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 apparoît 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).

627 BONFAIT 2012, S. 96, 114, 121.



66. Jean Baptiste Greuze, *Septimius Severus beschuldigt seinen Sohn Caracalla eines Mordversuchs*, 1769, Öl/Lw, 129 x 164 cm, Paris, Musée du Louvre.

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.

Kartuschen

Eine beliebte Möglichkeit zur Anbringung von Titeln oder kurzen Inhaltsangaben an Gemälden bestand in ihrer Einfügung in Kartuschen am Bilderrahmen. 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 und 1686 entstandenen Gemäl-

den Le Bruns zur Verherrlichung Ludwigs XIV. Kartuschen mit Erklärungen beigegeben wurden⁶²⁸, die von Pierre Rainssant in Übereinstimmung mit der damaligen Übung als »inscriptions« bezeichnet wurden, wegen ihrer Kürze zum Teil aber bereits als Titel gelesen werden können – z. B. »Le Roy gouverne par lui-même«.⁶²⁹

Kartuschen wurden auch noch im nächsten Jahrhundert für Gebäudeaus schmückungen 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.⁶³⁰

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 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 (Abb. 67).⁶³¹ 15 Jahre danach beschrieb der *Mercur 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. Le Brun steuerte ein Bild bei, das in der medialen Berichterstattung mit einem typographisch hervorgehobenen Titel versehen wurde: »qui représente l'Eglise

628 BONFAIT 2012, S. 105.

629 RAINSSANT 1687, S. II.

630 FURCY-RAYNAUD 1903/04, Bd. 19, S. 331. Siehe auch HÉNIN 2013, S. 243, mit Beispielen für Kartuschen an Dekormalereien in französischen Adelsresidenzen.

631 »Les bordures de tous ces tableaux avoient pour ornemens, des têtes de Mort, des Hiboux, & des Chauves-souris, oiseaux lugubres, & qui suivent les funeraillies. [...] 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).



67. Sébastien Leclerc, *Trauerfeierlichkeiten für Kanzler Séguier*, 1672, Stich, 35,6 x 28,6 cm, London, The British Museum, Department Prints & Drawings, Nr. Y,738.

victorieuse de l'Herésie«. ⁶³² Unter den Gemälden, die nach der kirchlichen Feier gestochen und in Druckform veröffentlicht wurden, befanden sich Erklärungen in 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 eingeführt worden, doch bedürfe es noch eingehenderer

632 *Mercure Galant* 1687:2/211–215. Das Zitat ist ein seltener Beleg für die frühe kursive Markierung von Bild-Titeln in französischen Medien.

Untersuchungen zu diesem Thema.⁶³³ Da die historischen Originalrahmen vieler Gemälde im Laufe der Zeit durch modernere Rahmungen ersetzt wurden⁶³⁴, 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 befindet: 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 Entstehung und Anbringung von Titeln. Aufnahmestücke in der Académie royale (von denen La Font de Saint-Yenne berichtete) aus den 1720/1740er-Jahren, wie Gustaf Lundbergs Portrait des Akademie-Mitglieds Charles-Joseph Natoire oder Amédée Vanloos *Martyrium des hl. Sebastian*, trugen Michel zufolge Kartuschen an der Bildumrahmung zur Einfügung eines Titels, dessen Kürze durch ihr Fassungsvermögen begrenzt gewesen wäre. Deshalb habe Le Bruns 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 Le Sueur, die Ludwig XVI. neu rahmen ließ, zeigten die Geburt des Titels an.⁶³⁵

Das Thema wurde 1751 in der Akademie aufgegriffen, als Claude-François Desportes am 6. Februar ein (nicht erhaltenes)⁶³⁶ 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.⁶³⁷ Zwar bevorzuge er ihre Anbringung

633 BONFAIT 2012, S. 119–122.

634 STANGE 1958, S. 23; FUCHS 1985, S. 13.

635 <http://www.college-de-france.fr/site/roland-recht/guestlecturer-2011-01-26-14h30.htm> (30.11.2017, Minuten 56.30–1.00.10).

636 HÉNIN 2013, S. 226.

637 »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).

im Bild selbst; eine Inschrift wäre aber bei höher angebrachten Bildern schwer auszunehmen, weshalb sie jedenfalls in einer Kartusche am Gemälde Rahmen 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 Hindernis mag Coypel gedacht haben? Ging es um die mit höheren Kosten verbundene Einarbeitung von Kartuschen in den Rahmen?⁶³⁸ In vielen Bestandsaufnahmen war ein vorhandener Rahmen ein wesentliches Element der Bewertung. Wären die Angaben an der Rahmung zu schlecht sichtbar gewesen? Handelte es sich 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.⁶³⁹ 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 angefertigten Stichen nicht verständlich.⁶⁴⁰ Da aber viele Gemälde nie gestochen würden, verbliebe ihr Sinn dunkel:

638 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).

639 »[...] seroit même à souhaiter que 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.).

640 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).

»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.*«⁶⁴¹

Auch bei einem Historienbild Vanloos (L 1753, Nr. 7) hielt der kunstinteressierte Literat eine »inscription« unter dem Gemälde für unverzichtbar zu dessen Verständnis.⁶⁴² 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 vorhandener Titel an den Aufnahmestücken andererseits – was doch eine eindrucksvolle Unterstützung für sein Anliegen gewesen wäre – werfen die Frage auf, ob in der Akademie bereits Betitelungen erschienen? Der Salon-

641 LA FONT DE SAINT-YENNE 1754, S. 108–111.

642 »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). Mit diesem Bild wurde Vien am 27. November 1751 als Kandidat (agrégé) in die Académie zugelassen und erhielt damit auch die Berechtigung zur Ausstellung im Salon, wo er die Arbeit im Jahr 1753 vorstellte (weitere Einzelheiten zur Entstehungsgeschichte des Gemäldes s. GAEHTGENS 1988, S. 20–23, 142f.).

kritiker berief sich in seiner Wortmeldung auf den Abbé Du Bos sowie den Akademiker De Boze⁶⁴³, der für Gemälde und Medaillen gleichfalls die Anbringung von das Bildthema erläuternden Legenden wünschte. Außerdem schlug er 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.⁶⁴⁴ Auch Chardin musste in seinem 1775 erstellten Inventar der Rezeptionswerke vermerken, dass einige Stücke keinen Namen trügen und ihre Bildmotive nicht bekannt seien.⁶⁴⁵ Der oben kursiv betonte, längere Textvorschlag für Viens Gemälde – dessen historisch nicht verbürgtes Sujet La Font de Saint-Yenne für darstellungsunwürdig erachtete⁶⁴⁶ – zeigt im Übrigen, dass (anders als von Lévesque postuliert) eine Inschrift durchaus längere Wortfolgen umfassen durfte.⁶⁴⁷

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 organisatorischer Erwägungen, wie eine Salonbesprechung im Jahr 1755 dokumentiert.⁶⁴⁸ 1765 verlieh De Jaucourt diesem Anliegen zusätzliches Gewicht

643 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).

644 DA 1781, S. 48.

645 »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).

646 LA FONT DE SAINT-YENNE 1754, S. 50f.

647 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).

648 »[...] 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.).

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.⁶⁴⁹ 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.⁶⁵⁰ Eine generelle Gepflogenheit oder gar Verpflichtung zur Anbringung von Texten am Bilderrahmen 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;⁶⁵¹ diese Bestimmung wäre nicht erforderlich gewesen, hätte bereits ein entsprechender Usus bestanden, und nichts bekundet im Umkehrschluss 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.⁶⁵²

Künstlername oder Bildname?

Zu den Aufgaben, die noch einer näheren Untersuchung bedürfen, 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

649 DE JAUCOURT 1765a, »Inscription, [Peinture]«, S. 779.

650 »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).

651 »il n'y aura plus de Supplément au livret du Sallon [...] les Artistes qui apporteroient des morceaux dont ils n'auoient 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).

652 »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, Paris 1791, Sammelband 4, S. 215); siehe dazu auch HÉNIN 2013, S. 281f.

de sculpture im 18. Jahrhundert Titel entstanden, als Inschriften (»inscriptions«) oder Titel (»titres«) am Bilderrahmen von Rezeptionsarbeiten der Akademiker angebracht wurden. Dazu vermerkte die Kuratorin der Gemäldesammlung des Louvre, Marie-Catherine Sahut, dass auf den ersten Kartuschen eher der Name des Künstlers und keine Inschriften (oder Titel) aufschienen. Der Vortragende bestätigte dies am Beispiel von Jaques-Louis David, der bei seinem Aufnahmestück⁶⁵³ den Rahmen von der Akademie zurückforderte, auf dem oben sein Name (und nicht der des Gemäldes) angebracht war.⁶⁵⁴ Sahuts Anmerkung wird durch Pietro Antonio 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 Bilderrahmen und in einigen Fällen darüber angebrachte Kartuschen, wie links am Bildrand beim Porträt mit der Inschrift »Mr VIEN PAR Mr 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 Geburtsjahr »1745«. Titel sind dagegen nicht zu erkennen (Abb. 68–69).

Auch andere Quellen bezeugen, dass Kartuschen ursprünglich nur zur Anführung des Künstlernamens herangezogen wurden: McAllister Johnson machte auf das Aufnahmestück von Pierre-Antoine Baudouin von 1763 aufmerksam, dessen Originalrahmen oben seinen Namen (»Par M. BAUDOIN«) trug⁶⁵⁵ – 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

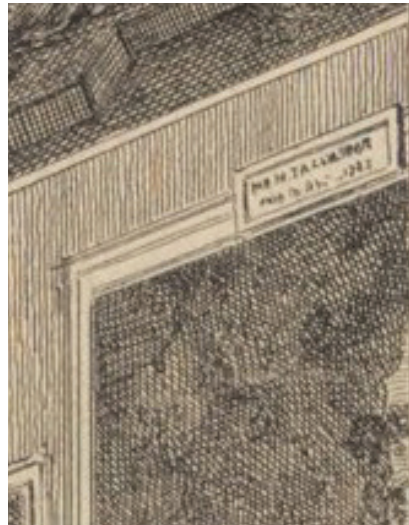
653 M Bd. 9/164: Das Bild zeigte »La douleur et les regrets d’Andromaque sur le corps d’Hector, son époux«.

654 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 Bilderrahmen 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 von 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).

655 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).



68. Pietro Antonio Martini, *Coup d'oeil exact de l'arrangement des Peintures au Salon du Louvre*, en 1785, Stich, 27,5 x 49,4 cm, New York, The Metropolitan Museum.



69. Detail von Abb. 68.

le cadre, M. Vien, n'est-ce pas?«⁶⁵⁶ Und ein Pamphlet von 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«;⁶⁵⁷ 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 Bilderrahmen – 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 Bilderrahmen 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 gefertigte Gemälde als eigene Arbeiten ausgegeben.⁶⁵⁸ Doch dürften für die Namensnennung daneben gewiss auch gesellschaftlicher wie künstlerischer Ehrgeiz sowie kommerzielle Zielsetzungen Pate gestanden haben. Allerdings handelte es sich anfänglich, wie etwa bei Louthourbourgs in derselben Ausstellung vorgeführtem Akademie-Aufnahmewerk *Un Paysage avec Figures & Animaux* (L 1763, Nr. 154) am rechten unteren Bildrand, nicht um eine Signierung am Bilderrahmen, sondern im Gemälde selbst.

Wo aber sein Name später nicht mehr direkt auf der Leinwand aufschien, ließ der Maler ihn gut lesbar auf einem Schild am Rahmen anbringen.⁶⁵⁹ Dafür spricht u. a. ein anonymer Salonbericht von 1769, der als Anspielung auf Louthembourg verstanden wurde.⁶⁶⁰

656 C. D. 148, S. 16.

657 C. D. 163, S. 17.

658 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 XVII^e et XVIII^e siècles: identité, réputation et marché de l'art*, in: *Sociétés & Représentations*, vol. 25, no. 1, 2008, S. 47–77.

659 LEFEUVRE 2012, Abb. S. 19, S. 180.

660 »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).

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.⁶⁶¹ Fast ein Jahrhundert später verurteilte der Akademie-Direktor Charles-Antoine Coypel die verbreitete Meinung, die Schönheit eines Kunstwerks könne nur in Kenntnis der Identität seines Urhebers empfunden werden.⁶⁶² Die Bemerkung eines Salonbesuchers im Jahr 1775 (»Les noms des Artistes sont sur le petit livre«)⁶⁶³ 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 gestellt 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.⁶⁶⁴

661 »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).

662 »Sans vous en appercevoir, le nom de l'Auteur vous prévient pour ou contre son ouvrage« (COYPEL 1747, 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.).

663 C.D. 162, S. 23.

664 Siehe FN 611.

*Kursivsetzung*⁶⁶⁵

Neben den Kartuschen am Bilderrahmen weist die französische Kunstgeschichtsschreibung der Kursivsetzung eine besondere Bedeutung für die Entstehung und Kennzeichnung von Titeln zu.⁶⁶⁶ Michel erinnerte in seiner Vorlesung daran, dass Bild-Titel in Frankreich heute allgemein kursiv, andere Bildbezeichnungen hingegen in Anführungszeichen wiedergegeben würden. Die typographische »Umwälzung« (»basculement«) hin zur Kursivierung sei in den *livrets* aber erst spät, nämlich 1878, vollzogen worden.⁶⁶⁷ 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 vielmehr für eine Zitierung.⁶⁶⁸ Diese Feststellung ist zutreffend, wie die bereits in den Anfängen der Salonrezension eingesetzte typographische Kursivsetzung zur Kenntlichmachung von Titel-Zitaten nach dem *livret* belegt; daneben wurden aber auch andere Daten wie Künstlernamen, kunsttheoretische Anmerkungen zu den Arbeiten usw. in dieser Form akzentuiert.⁶⁶⁹ Nach Ansicht Bonfaits wäre der Titel anlässlich der Zusammenführung mit Kunstwerken entstanden – realiter an einem Ort oder virtuell in einer kommentierten Liste als Vorläufer des Katalogs.⁶⁷⁰ Als Beispiel führt er die Kursivsetzung zur Bezeichnung von Gemälden in einer gedruckten Auflistung der *Mays de Notre-Dame* von 1704 an:⁶⁷¹ Die Kursivierung würde den Titel-Charakter betonen. Eine

665 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.).

666 »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).

667 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).

668 HÉNIN 2012a, S. 140f.

669 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.

670 BONFAIT 2012, S. 119.

671 »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

weitere, 1707 herausgegebene Liste hätte sodann den Titel jeweils an den Kopf der Beschreibung des Bildwerks gesetzt, damit aber auf die kursive Setzung verzichten können. Der französische Kunsthistoriker hält dafür, dass bereits in Félibiens *Entretiens* von 1666 einige berühmte Gemälde mit einem durch Kursivschreibung hervorgehobenen Namen angeführt wären. Allerdings ist die von ihm erwähnte »*la Nave del Giotto*«⁶⁷² 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«⁶⁷³ fällt es schwer, sie als solche anzuerkennen: die mit Ausdrücken wie »représente« eingeleiteten Bildinhalte werden zwar gelegentlich in Titel-verdächtig kurzen Worten, aber ohne drucktechnische Färbung umrissen⁶⁷⁴ 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*«⁶⁷⁵ Unter Heranziehung linguistischer Kriterien weist die nicht vom Fließsatz abgehobene Bezeichnung keinen erkennbaren Titel-Charakter auf; Ähnliches gilt für das Gemälde Poussins »*qu'on appelle la Peste*«.⁶⁷⁶

Michel sieht allerdings in diesen Formulierungen einen Vorläufer des Titels, einen »*titre avant le titre*«.⁶⁷⁷ Tatsächlich eignete sich diese Art der Bezeichnung gut zur verkürzten Benennung von zumeist durch Stiche verbreiteten und seit langem bekannten, bedeutenden Werken alter Meister. In Frankreich fand sie beispielsweise wiederholt Verwendung im Katalog des Musée Napoléon.⁶⁷⁸ Aber

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.

672 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 betonnende Heraushebung aus dem Fließtext fehlt. Weitere Kursiv-Titel siehe FÉLIBIEN 1725, Bd. 4, S. 54.

673 BONFAIT 2012, S. 116.

674 FÉLIBIEN 1725, Bd. 4, S. 18–20, 23–27, 59–66.

675 FÉLIBIEN 1725, Bd. 3, S. 376.

676 FÉLIBIEN 1725, Bd. 4, S. 20.

677 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).

678 S. z. B. 12^{ème} livraison, planche IV: »Un rayon de soleil qui perce au travers d'un ciel pluvieux, a fait donner à ce tableau le nom du *coup de soleil*«. 10^{ème} livraison, planche III: »Un chanteur des rues ou autrement un chansonnier pour se conformer au *titre* généralement donné à ce charmant tableau« (FILHOL 1802, Bd. 1).

auch im Katalog der Dresdner Galerie oder im Düsseldorfer Galeriewerk finden sich vergleichbare Beispiele, die neben dem Titel auch dessen bekannteren Kurztitel anführen.⁶⁷⁹ Dass diese Form der Betitelung für die im Salon ausgestellten Werke zeitgenössischer Künstler nicht in Frage kommen konnte, ergibt sich aus der zeitlichen Nähe zur Entstehung der Arbeiten, die ein Aufkommen und die Verwendung bereits eingebürgerter Kurzbezeichnungen ausschloss.

Ein Missverständnis unterläuft Bonfait bei einem Zitat aus den *Entretiens*, 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*⁶⁸⁰

Der Name bezieht sich nicht auf das Bild, sondern auf die Basilika *Nuestra Señora del Pilar* in Saragossa, wie auch die anderen, stets kursiv 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*⁶⁸¹, dessen Kursivsetzung 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.⁶⁸², Ortsbezeichnungen, Namen von Kirchen und Institutionen⁶⁸³ oder kunsthistorische sowie maltechnische Begriffe⁶⁸⁴ in Kursiv angeführt. Die

679 »Neptune apaisant la tempête; Tableau de Pierre Paul Rubens d'Anvers; peint sur toile, appelé communément le Quos ego, large de 13. pieds 8. pouces, sur 11. pieds 7. pouces de hauteur« (RECUEIL DRESDE 1753/57, Bd. 1, Nr. XLVIII). »La Nativité de nôtre Seigneur, ou l'Adoration des bergers; tableau d'Antoine Allegri dit le Corrège, connu sous le nom de la Nuit du Corrège, haut de. 9. pieds 1. pouce, large de 6. pieds g. pouces« (RECUEIL DRESDE 1753/57, Bd. 2, Nr. I). »Le Jugement dernier appelé communément Le grand jugement de *Rubens*«. »Le Jugement dernier appelé communément Le petit jugement« (PIGAGE 1778, S. 27).

680 BONFAIT 2012, S. 115; FÉLIBIEN 1725, Bd. 4, S. 20.

681 FÉLIBIEN 1725, Bd. 3, S. 367.

682 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.

683 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.

684 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.

Namen der Künstler hingegen wurden durch Großbuchstaben betont⁶⁸⁵, was – ebenso wie ihre Anführung in Kartuschen am Bilderrahmen – 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;⁶⁸⁶ 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.⁶⁸⁷ Die uneinheitliche Vorgangsweise beim Einsatz der Kursivierung 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.⁶⁸⁸ Ähnlich wurde im *livret* 1875 vorgegangen, wo fremdsprachige Eigennamen, Begriffe, Zitate oder Schiffsnamen kursiv gedruckt wurden.⁶⁸⁹ Ab 1878 wurden Titel durchgehend kursiviert; ganz seltene, in Grundschrift ausgeführte Ausnahmen betrafen fremdsprachige Wendungen und Eigennamen.⁶⁹⁰

685 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.

686 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.

687 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.

688 L 1872, Nr. 60, 73, 108, 143, 170f., 199, 227, 276f. usw.

689 L 1875, Nr. 149, 197, 209, 396, 482, 888 usw.

690 L 1878, Nr. 240, 465, 653, 842, 1148 usw.

Im *livret* konnte die Kursivsetzung 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 Kursivierung 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* [...]«.⁶⁹¹ 1739 zog der Setzer 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 Nymphe Calipso.*
2. *Telemaque dans l'Isle de Calipso parmi les Nymphes, caressant l'Amour.*
3. *Galatée sur les Eaux*⁶⁹²

Die Verwendung von Titeln auch im öffentlichen Diskurs belegt u. a. die Korrespondenz zwischen Cochin und Marigny aus den Jahren 1752–1764. Ihr Herausgeber Marc Furcy-Raynaud vermerkte in der Einleitung zur Publikation, er habe Künstler und »les noms des œuvres d'art« kursiv hervorgehoben. Obwohl damit nicht eindeutig bestimmt ist, ob und wie in den Originalschriften eine Kennzeichnung als Titel erfolgte, lässt der Textzusammenhang doch Rückschlüsse auf die Existenz von – durch Interpunktion und zum Teil große Anfangsbuchstaben angedeuteten – Betitelungen zu, wie

691 C.D. 8, S. 4 (zum Vergleich im *livret*: »Un tableau chantourné représentant Venus, qui descend de son Char soutenüe 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.

692 MdF 1739:9.2/2221 (zum Vergleich im *livret*: »Un Tableau [...] représentant Venus qui donne l'Amour á Calipso«; L 1739, S. 6).

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*⁶⁹³

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*⁶⁹⁴ oder dem *Observateur littéraire*⁶⁹⁵: »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.«⁶⁹⁶ 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 erscheinene Literaturzeitschrift *L'Année littéraire* verwiesen, die 1769 Titel in dieser Druckform anführte.⁶⁹⁷

693 FURCY-RAYNAUD 1903/04, 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.

694 Ein 1756 von Pierre Rousseau zwecks Umgehung der französischen Zensur in Liège/Belgien gegründetes und bis 1793 erschienenes Periodikum.

695 Die von 1758 bis 1761 in 122 französischen Städten vertriebene Zeitschrift berichtete über aktuelle Ereignisse aus Kultur, Theater, Geschichte, Philosophie und Wirtschaft.

696 O. L. 1759, Bd. 4, S. 171. Andere Beispiele von 1765 siehe z. B. C. D. 107, S. 7, 11, 13–15, 21, 24–27, 29.

697 »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.

5. Die Verwendung von Titeln in Galerieverzeichnissen, Inventaren, Ausstellungs- und Verkaufskatalogen

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 Galerieverzeichnisse 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 naheliegende Quellen zur Beantwortung dieser Fragen.⁶⁹⁸ 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« ging⁶⁹⁹, waren auch die gedruckten Galerieverzeichnisse sowohl eine Machtdemonstration des fürstlichen Sammlers, dem die Kunst zu Diensten stand, wie auch eine indirekte Bestätigung des gestiegenen sozialen Stellenwerts von Kunst und Künstlern. Die gelehrten Vorworte und Bildbeschreibungen in den prachtvoll illustrierten Großfolianten leisteten darüber hinaus einen bedeutsamen Beitrag zur Etablierung der Kunstgeschichte.⁷⁰⁰

Bei einer Gegenüberstellung der Betitelung in den großformatigen Prunkbänden und in den *livrets* ist freilich zu berücksichtigen, dass es sich beim

698 Eine umfassende Darstellung der Geschichte und Bedeutung von Galeriewerken bietet BÄHR 2009.

699 SCHÜTZE 2016, S. 65.

700 BÄHR 2006, S. 47.

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 somit einer anderen Logik als die Benennung von älteren, in Kunstgalerien oder Sammlungen 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, nachweisbar sind.

5.1. Inventare und Verkaufskataloge

Die Getty Provenance Index® Databases⁷⁰¹ bietet einen Überblick über seit 1550 in verschiedenen Ländern Europas erstellte Sammlungsinventare und Nachlässe. 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 Bilderrahmen, -träger und -maßen sowie den Schätzwert.⁷⁰² 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):

701 <http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb?path=pi/pi.web> (27.11.2017; 18.22 Uhr).

702 Nachlassinventare 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.

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 (Chiara Giustinian, 1587)
 Il Giuditio, 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)⁷⁰³

In Frankreich finden sich vergleichbare Ergebnisse:⁷⁰⁴ Während das Inventar, das 1649 nach dem Tod von Simon Vouet⁷⁰⁵ erstellt wurde, noch keine Titel anführte, kannte ein halbes Jahrhundert später das Sammlungsinventar des Bankiers und renommierten Sammlers Evrard Jabach bereits 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 Titien⁷⁰⁶

⁷⁰³ Weitere Beispiele: »Un Sponsalio 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 avontmael Christi« (Jannitje Rijcken, 1643); »une Vierge avecq le petit St. Jean du filz dud. Sr. Cornu, prisé ... XII lt.« (Simon Cornu, 1644) usw.

⁷⁰⁴ Zu Auktionen und öffentlichen Versteigerungen am französischen Kunstmarkt des 17. Jahrhunderts s. u. a. Antoine SCHNAPPER, *Probate Inventories, Public Sales and the Parisian Art Market in the Seventeenth Century*, in: Michael NORTH/David ORMROD, *Art Markets in Europe, 1400–1800*, Aldershot, Hampshire 1999.

⁷⁰⁵ BREJON DE LAVERGÉE 2000.

⁷⁰⁶ GROUCHY 1894, S. 34–37. Die verdienstvolle Studie Wildensteins über Pariser notarielle Nachlassverzeichnisse des 18. Jahrhunderts ist leider keine verlässliche Quelle zur Titel-Verwendung (Daniel WILDENSTEIN, *Inventaires après décès d'artistes et de collectionneurs français du XVIII^{ème} siècle*, Paris 1967). Die Objektbezeichnungen 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 ver-

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)⁷⁰⁷

öffentliche Bestandsaufnahmen aus demselben Zeitraum, wie z. B. die Verzeichnisse von Pierre Mignard II. von 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 Ausnahme ist 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, Maßangaben, Bilderrahmen etc. vermergt sind und daher ebenfalls keine Titel bilden (z. B. MORSELLI 1998, S. 319–335).

707 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. weiter »The Getty Provenance IndexR 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.

Auch Gerard Hoets wertvolle Zusammenstellung holländischer Verkaufskataloge des 17./18. Jahrhunderts belegt für dieselbe Periode die im kommerziellen Zusammenhang gebräuchliche Verwendung von Titeln.⁷⁰⁸ Sie wurden schon ab dem ersten Katalog von 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)⁷⁰⁹

⁷⁰⁸ HOET 1752/1976.

⁷⁰⁹ 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 von 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 Peilhon 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. Peilhon, Secrétaire du Roi & Fermier Général, Paris 1763, S. 7f., 11).

5.2. Galerienverzeichnisse

Sammlungsverzeichnisse 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 Veröffentlichungen, die inhaltlich einem Galerienverzeichnis nahekommt, stammt aus Rom, wo Ioanne Michaelae Silos in seiner zweibändigen, auf Latein verfassten, ungebildeten Präsentation religiöser und profaner Gemälde und Statuen aus römischen Kirchen, adeligen Wohnsitzen und privaten Museen – *Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura* – bereits im Jahr 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 kurzgefassten Titel trugen:⁷¹⁰

D. PETRVS pedes claudo restituit (Die Heilung des Lahmen; wörtlich: Der hl. Petrus gibt dem Lahmen die Beine zurück, S. 9)

LEO MAGNVS 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)⁷¹¹

710 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 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.

711 Weitere Titel z. B. »IUDITTHA 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 Enthaltbarkeit des Scipio Africanus d. Ä., S. 56); »APOLLO MARSYAE pellem detrahit« (Apollo schindet den Marsyas, S. 58); »RINALDVS ARMIDAM deserit« (Rinaldo verlässt Armida, S. 77); »Dominica coena« (Das letzte Abendmahl, S. 85);

Kurz danach entstand 1677 in Frankreich die von Félibien betreute Herausgabe von Sammelbänden mit Stichen nach den *Tableaux du Cabinet du Roy*.⁷¹² 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«, unbilderte 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.⁷¹³ Bemerkenswert ist dabei auch hier die Tendenz zur Verkürzung der Bezeichnungen im Zeitraum zwischen den Stichpublikationen (ab 1677) und dem bilderlosen Verzeichnis von 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)⁷¹⁴ wichen die von Félibien angeführten Titel gelegentlich von einer etwas längeren Bezeichnung auf den in seinem Opus abgebildeten Gravüren ab, was die noch nicht endgültig abgeschlossene Titelwerdung erkennen lässt. Die folgenden Beispiele aus den oben erwähnten Ausgaben der Jahre 1727 und 1743 verdeutlichen dies:

»MERCURIUS ARGUM obtruncat« (Merkur 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).

712 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.; QUABITZSCH 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.).

713 BONFAIT 2012, S. 110f.

714 HÉNIN 2013, S. 200.

Hercule sur un buscher alumé (1727, Bd. 1, S. 7)

Hercule se iettant dans un bucher allumé sur le mont oeta (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)

Jesus-Christ & et les Disciples d'Emmaüs (1743, S. 2, Nr. 16)⁷¹⁵

Die zeitlich letzte Erfassung der königlichen Sammlung erfolgte 1752 durch Nicolas-Bernard Lépicié.⁷¹⁶ Der Verfasser, der Texte seines *Catalogue raisonné des Tableaux du Roy* vor Publikation der Versammlung der Akademiker vortrug⁷¹⁷, 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.⁷¹⁸

1683, im selben Jahr wie die Ausstellung im Hôtel de Sennecterre (S. 67–69), erarbeitete Le Brun im Auftrag Colberts ein Verzeichnis der königlichen Gemäldesammlung.⁷¹⁹ Ein späteres Inventar stammt von Nicolas Bailly, dem

715 Weitere Belege für die eintretende Verkürzung z. B.

»La vertu heroïque 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)

»Moïse sauvé« (1743, S. 1, Nr. 4).

716 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.

717 Vgl. z. B. M Bd. 6/247, 260, 278 usw.

718 »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 Andromède«; »Prédication de Saint Jean dans le Désert«; »Combat d'Hercule contre Achelouüs«; »Bain de Diane« (ib. S. 19, 23, 31, 161, 230, 251).

719 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 Le

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.⁷²⁰ Ein weiteres, im Getty Research Institute aufbewahrtes, undatiertes und unsigniertes handschriftliches Manuskript der Bildersammlung des Königs, dessen Entstehung auf die Zeit zwischen 1710 und 1725 geschätzt wird, orientierte sich zwar am Inventar Baillys, gliederte sich aber nach anderen Kriterien, nämlich nach bereits gestochenen, für eine Gravüre geeigneten sowie nicht gestochenen Werken. In einer bearbeiteten und auszugweise abgedruckten Version dieser Handschrift⁷²¹ 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*«. ⁷²² 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.⁷²³ Und es besteht kein Grund zur Annahme, dass das Inventar bei anderen Künstlern von dieser Übung abgewichen wäre.

Brun'schen Inventars zum jeweiligen Gemälde, ergänzt durch eine s/w-Abbildung sowie Angaben zu Herkunft, heutigem Standort und eine ausführliche Bibliographie.

720 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 Le Brun nach dem Zeitpunkt der Erwerbung der Werke (ENGERAND 1899, S. VII–IX).

721 BREJON DE LAVERGNÉE 2010, S. 493f.

722 Ib. S. 502; L 1699, S. 10.

723 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, durch eine Kursivierung 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.

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 Sennec terre von 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 kursiv und fügte jeweils eine ausführliche Gemälde- und Zustandsbeschreibung in anderen Lettern hinzu. Einige Beispiele vermögen den Unterschied zu veranschaulichen. Im Katalog des Hôtel de Sennec terre 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 Le Brun, Bailly sowie Lépicié gegenübergestellt:⁷²⁴

6. Les Epousailles de sainte Catherine de Sienne avec Jesus-Christ. Ce Tableau est dans le Cabinet du Roy [...] (1683)

Le Brun 149. Un tableau de la main du Corrège représentant l'esposalisse 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)

Le Brun 54. Un autre tableau du Titien représentant le portrait du Marquis delguari, sa femme et ses enfans peint sur toille (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)⁷²⁵

724 Zitierungen nach ENGERAND 1899; BREJON DE LAVERGNÉE 1987; SZANTO 2008.

725 Weitere Gemälde aus der Ausstellung 1683 entstammten ebenfalls der Sammlung Ludwigs XIV., selbst wenn der ausdrückliche Hinweis darauf fehlte:

»17. Madéline dans la penitence, du Guide« (1683)

Hier wird der Vormarsch des Titels in der 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 Le Brun 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.

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. 205–207); 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*;⁷²⁶ zwischen 1786 und 1808 folgte eine mit Stichen der Gemälde illustrierte Fassung.⁷²⁷ In den Publikationen kamen nur Titel sowie Indefinit-Titel vor, wobei

Le Brun »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« (Lépicicé 1754, S. 223).

»10. Un S. Sebastien, d'Annibal Carrache« (1683)

Le Brun »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« (Lépicicé 1754, S. 173).

726 DUBOIS DE SAINT-GELAIS 1727, S. VII; COUCHÉ 1808.

727 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 Gelée, Valentin de Boulogne, de Champagne, Le Brun, Le Sueur, 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.

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, Le Lorrain/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*).⁷²⁸ Alle Bildtafeln trugen einen Titel, darunter zahlreiche ohne Artikel, 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).⁷²⁹ Ein im Jahr 1755 von Saint-Aubin illustrierter Katalog der Sammlung Crozats enthielt ebenfalls unterschiedliche Formen der Betitelung.⁷³⁰

728 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 Pierre-Jean Mariette das Vorhaben weiter, das aber nicht über Werke der italienischen Schule hinausgelangte. 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 von 1751 enthielt ebenfalls viele Titel, Erklärungs-Titel und Indefinit-Titel, daneben aber immer noch Beschreibungen.

729 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. Zur Bedeutung des *Recueil Crozat* siehe u. a. MIHATSCH 2015, S. 78–83.

730 »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

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.⁷³¹ Der Herausgeber verwendete vielfach im Mengentext durch Satzzeichen abgegrenzte Titel und Explikativ-Titel.⁷³² In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden sodann weitere Sammlungskataloge und Galeriewerke, wie etwa der 1775 erschienene, umfassende Führer zur königlichen Galerie in Florenz (*Catalogo delle pitture della R. Galleria*).⁷³³ Das Verzeichnis enthielt viele, auch längere Erklärungs-Titel, denen häufig im Fließtext durch eine Interpunktion abgetrennte zusätzliche Erläuterungen hinzugefügt wurden.⁷³⁴

Auch im deutschsprachigen Raum kam es ab der Jahrhundertmitte zu bedeutenden Sammlungspublikationen:⁷³⁵

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).

731 GAMBARINI 1731, S. XIII.

732 »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; 84f., Nr. 1). Weitere Beispiele u. a. ib. S. 14, 18–20, 26f., 79, 93, 107 usw.

733 PELLI BENCIVENNI 1775; siehe dazu auch HÉNIN 2012b, S. 106.

734 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. 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); »Tancredi ferito sulle ginocchia a Vafriano a cui Erminia presta pietoso soccorso« (c. 31/62) usw.

735 Siehe dazu auch MIHATSCH 2015, S. 83–90; MATZNER 2016d, S. 175–181, sowie ZAHLTEN 2004, S. 13–24, der neben frühen Künstlerkatalogen (Claude Lorrain) und Verzeichnissen von Privatsammlungen (etwa der römischen Adelsfamilie Giustiniani oder des Venezianers Andrea Vendramin) aus dem 17. Jahrhundert auch den Katalog der Petersburger Kunstkammer und die mit Randzeichnungen Saint-Aubins versehenen französischen Auktionskataloge des 18. Jahrhunderts erwähnt.

- Das erste Galeriewerk stellte die Kurfürstliche Gemäldegalerie in Dresden vor:⁷³⁶ 100 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, die *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 auf Französisch). Das Verzeichnis verwendete ausschließlich kurze, selten mehr als fünf Wörter umfassende Titel, kaum einen Erklärungs-Titel und keine Indefinit-Titel.⁷³⁷
- Wenig später folgte 1767 die Beschreibung der Fürstlich Liechtensteinischen Gemäldegalerie in Wien⁷³⁸, die ein vielfältiges, uneinheitliches Bild der Beteilung aufweist: Viele sprachlich als Titel formulierte Designationen verloren durch unterschiedslos angefügte Bemerkungen (wie »di mezza figura« u. dgl.) den potenziell vorhandenen Titel-Charakter. Neben reinen Inhaltsbeschrei-

736 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.

737 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.

738 FANTI 1767. Dem ungebildeten, in italienischer Sprache verfassten Katalog der Kunstschätze 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 Sammlungsstücke 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 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).

bungen (deren Wortlaut der im Pariser Salon-*livret* lange Zeit üblichen Formel »*tableau représentant*« entspricht)⁷³⁹, fanden sich alle Arten von Benennungen: Titel, Erklärungs- und Indefinit-Titel, zum Teil ergänzt durch mit Satzzeichen erkennbar abgetrennte Hinzufügungen.

– Die unbedeutende *Beschreibung der Churfürstlichen Bildergalerie in Schleisheim* aus dem Jahr 1775 verwendete hauptsächlich kurze Titel, aber auch Erklärungstitel und ganz wenige Indefinit-Titel.⁷⁴⁰

– Der gleichfalls bilderlose Sammlungskatalog in deutscher und französischer Sprache mit dem *Verzeichniß der Herzoglichen Bilder-Galerie zu Salzthalen* von 1776 brachte ebenfalls zahlreiche Titel – und einige Indefinit-Titel – sowie viele erzählerische Explikativ-Titel.⁷⁴¹

– 1778 folgte die vom pfälzischen Kurfürst Carl Theodor beauftragte Erstellung eines prunkvollen zweibändigen Katalogs der kurfürstlichen Gemäldesammlung in französischer Sprache durch Nicolas de Pigage von der römischen Accademia di San Luca.⁷⁴² Die Gemälde wurden ausschließlich mit kurzen, sel-

739 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 d. Verf.: »Bild, das den von Bessos, Prätör in Baktrien, getöteten König Darius Codomannus darstellt, bei welchem tragischen Ereignis der Makedone Alexander auftritt«.

740 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).

741 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.

742 PIGAGE 1778. Für nähere Einzelheiten zur Sammlung siehe KOCH 2006, S. 87–115, und QUAEITZSCH 2016b, S. 155–163, 216. Vor der Veröffentlichung wurde das Prachtwerk der

ten zehn 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.⁷⁴³

– 1783 kam der erste Katalog der *Fürstlich Hessischen Gemäldeammlung in Kassel* heraus, der zeitgleich auch eine französischsprachige Fassung erhielt. Im Bestreben nach möglichst eingehender inhaltlicher Vorstellung des Bild-repertoires 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.⁷⁴⁴

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).

743 Weitere Versionen werden im Kasseler Katalog unter Nr. 21 als Bohnen- oder Königsfest angeführt, und im *Salzdahlumer 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 Designationen ohne Artikel 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' 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).

744 CAUSID 1783. Titel-Beispiele (Zitierung mit Seitenzahl und Bildnummer nach CAUSID 1783): »Jupiter in der Gestalt der Diane liebkoset 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 Pharao, 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 Venus, welcher ein A m o r einen Dorn aus

– 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.⁷⁴⁵

– 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*.⁷⁴⁶ 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.⁷⁴⁷ Ein Vergleich der unterschiedlichen Bezeichnungen eines Gemäldes von Champagne vermag den im Zeitraum zwischen den beiden Dokumenten eingetretenen Wandel zu verdeutlichen:

dem Fuße zieht« (S. 139, Nr. 162). Eine gute Übersicht über Entstehungsgeschichte und Präsentation der Sammlung findet sich bei GOLENIA 2006, S. 182–190.

745 BILDERGALERIE 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 unzahlbar grosse Menge kleiner Figuren, und muß den seltnen Fleiß bewundern« (S. 30, Nr. 151); »Der heil. Sebastian in der Marter« (S. 30, Nr. 153).

746 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.

747 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 werthvolle Stücke« der habsburgischen Sammlung »von hohem und ungemeinen verstande« in kleinformatigen Stichen (ZIMERMAN 1888, S. VIII f.; siehe auch MATZNER 2016a und MATZNER 2016b, S. 111 f.).

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 (*Iuven-tarium*, 1659)⁷⁴⁸

Adam und Eva beweinen den Tod ihres Sohnes Abel, der erblaßt auf seiner Mutter Schooß liegt; Um sie sind drey Kinder [...] (*Verzeichniß*, 1783)⁷⁴⁹

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.⁷⁵⁰ 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*⁷⁵¹ 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.⁷⁵²

748 BERGER 1883, S. CXXII.

749 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 zahlreichen 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).

750 MATZNER 2016e, S. 183f., 216f.

751 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. XXXV).

752 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, 80–82). 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 six Inches wide«; »The Nativity, by *Carlo*

5.3. Ausstellungskataloge

Kennzeichen von Kunstausstellungen waren und sind ihre temporäre Begrenzung, örtliche Beweglichkeit sowie die einmalige Auswahl für einen gegebenen Anlass.⁷⁵³ Der Ausstellungskatalog dient nicht vorrangig 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 Italien⁷⁵⁴, das nach Ansicht der Zeitgenossen die europäische Kunstszene bis ins 17. Jahrhundert beherrschte. In Rom gab es schon ab den ersten Jahrzehnten des Säkulum kleinere Ausstellungen zur Verschönerung kirchlicher und weltlicher Feste (u. a. im Pantheon seitens der Congregazione dei Virtuosi)⁷⁵⁵, doch sind diesbezügliche Dokumente spärlich gesät.⁷⁵⁶ Erst in

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 Continnence 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).

753 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 GASSNERS in der deutschen Wochenzeitung *Die Zeit* (No 31 v. 27. Juli 2017, S. 10) getroffene Wertung des »Armamentarium Heroicum« (Ambrasische Heldenkammer) von 1601 als »der erste Ausstellungskatalog der Kunstgeschichte« nicht zu – es handelt sich vielmehr um das mit Stichen und lateinischsprachigen Erklärungen versehene Sammlungsverzeichnis der Ambraser Fürstenporträts.

754 Einen guten Überblick über den Beginn des Ausstellungswesens in Florenz, Bologna und Rom bietet LEMAIRE 2004, S. 15–24.

755 Die Virtuosi waren eine 1543 von dem Zisterziensermönch Desiderio d'Adiatorjo (»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).

756 DE MARCHI 1987, S. VIII, XV.

der zweiten Hälfte des Jahrhunderts entwickelte sich in Rom ein von Künstlerzusammenschlüssen getragenes, organisiertes Ausstellungswesen, und zu Ende des Jahrhunderts fanden im Jahreslauf bereits vier Ausstellungen statt.⁷⁵⁷

Besondere Beachtung fanden die künstlerischen Wettbewerbe der Accademia di San Luca, Vorgängerin und Vorbild der Pariser Académie royale;⁷⁵⁸ 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.⁷⁵⁹ Eine weitere Kunstschau boten die jährlichen Ausstellungen in San Lauro⁷⁶⁰, 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, dass für religiöse und mythologische Themen bereits vorhandene Titel verwendet wurden.⁷⁶¹

757 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 ihren Sammlungen 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.

758 PIETRANGELI 1974, S. 14f. Zwischen 1663 und 1700 fanden zum Fest des hl. Lukas insgesamt über zwanzig 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).

759 Arnaud widmet in seiner umfangreichen Geschichte der Accademia di San Luca einer Ausstellungsaktivität keine besondere Beachtung und erwähnt lediglich die von Carlo Maratta (»principe« von San Luca in den Jahren 1664/65, 1699 sowie 1706–1713) eingeführten »fêtes solennelles, au Capitole, à l'occasion des concours annuels« (ARNAUD 1886, S. 66). Auch LUKEHART 2009 präsentiert keine weiteren Erkenntnisse zu diesem Thema.

760 HASKELL 1960, S. 116f.

761 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 Tentazione di S. Antonio,

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 von 1736 einer Ausstellung in S. Giovanni Decollato.⁷⁶² 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 interessierten 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? – den Betrachtenden zur Kenntnis gebracht wurden – durch eine Signatur, ein beigefügtes »cartellino« oder durch einen Hinweis am Bilderrahmen? Die Erwähnung von »cartelle« unter den Porträts verstorbener Mitglieder der Accademia di San Luca (s. FN 540) 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.⁷⁶³ Ihre Kataloge enthielten – wie etwa ein Exemplar von 1729 belegt – keine Titel, sondern kurze Beschreibungen, die im Fließtext und ohne

del S.r Giovanni Odazij« oder »Un S. Giovanni al deserto, quadro grande, di Giovanni Battista Brughi« (ib. S. 248, 314).

762 HASKELL 1960, S. 116, 119.

763 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.

abgrenzende Interpunktion mit dem Namen des Leihgebers verknüpft wurden.⁷⁶⁴ Deshalb kann Hénins Feststellung, die Ausstellungen wären von einem dem Pariser Salon vergleichbaren Katalog begleitet worden⁷⁶⁵, 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 Schaustellung alter Werke aus Privatbesitz fokussiert, während Gegenwartskunst einen vergleichsweise geringen Raum einnahm.⁷⁶⁶ Ihre Institutionalisierung im 18. Jahrhundert sowie damit einhergehend das Auftreten von Publikum und öffentlicher Kritik als Ansporn für die Künstler und der Qualitätsvergleich zwischen ihnen waren die folgenschwerste Neuerung für den Kunstbetrieb seit der Renaissance.⁷⁶⁷

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.⁷⁶⁸ Wie im Salon machten Landschaften, Por-

764 Im Florentiner Katalog von 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). Für Beispiele aus dem Florentiner Katalog des Jahres 1706 siehe HÉNIN 2012b, S. 102, 105.

765 HÉNIN 2012b, S. 101.

766 KOCH 1967, S. 105–123.

767 BÄTSCHMANN 2012, S. 9f.

768 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; 13.05.1017>). Die vom britischen

träts und Genrestücke den Großteil der gezeigten Bilder aus; ihre Bezeichnung entsprach der im Salon üblichen Benennungsweise.⁷⁶⁹ Auch Historien Gemälde führten kurze Titel (selten etwas längere Explikativ-Titel), gelegentlich mit beigefügten Ergänzungen.⁷⁷⁰ Einige Aussteller nutzten die Möglichkeit, dem Titel nach Absatz und in Kleindruck einen längeren Inhaltskommentar anzufügen – allerdings beträchtlich später als im Pariser Salon, wo diese Neuerung bereits 1767 eingeführt worden war.⁷⁷¹

Auch in Frankreich gab es neben der Académie royale de peinture et de sculpture noch andere, zum Teil informelle Ausstellungen.⁷⁷² Die bekannteste

Kunsthistoriker und -händler Algernon Graves in 8 Bänden publizierte, alphabetisch geordnete Liste der Teilnehmer an den Ausstellungen zwischen 1769 und 1904 (GRAVES 1905/1970) belegt, dass bereits ab dem ersten Ausstellungsjahr Titel, und keine beschreibenden Inhaltsangaben, verwendet wurden.

Auch im deutschsprachigen Raum kam es unter dem Einfluss des Pariser Vorbildes in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts zu periodischen Ausstellungen – etwa in Dresden (ab 1764) und Berlin (ab 1786) (KLUGE 2014). Doch erst 1895 – an die 250 Jahre nach der Pariser Gründung – entstand, sieht man von den in längeren Intervallen seit 1851 organisierten und jeweils auch eine große Kunstschau einbegreifenden Weltausstellungen ab – mit der Biennale in Venedig eine weitere Veranstaltung ähnlicher Art (ALTSCHULER 2008, S. 12f.).

769 Alle Beispiele in GRAVES 1905/1970 zitiert mit Angabe von Künstlern 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 1780–1825 mit zahlreichen Erklärungstiteln; G. Hamilton 1770–1776; W. Hamilton 1774; H. Howard 1794–1846; Jefferys 1775; S. Jennings 1792–1834; A. Kauffman 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.

770 Z. B. »The departure of Regulus from Rome« (Benjamin West 1769); »The Annunciation« (Cipriani 1769); »The feast of the Centaurs« (Grimm 1769); »Venus showing Aenaeas and Achates the way to Carthage« (A. Kauffman 1769); »Cyrus consoling Panthea, who is lamenting the unfortunate death of her husband Atradata« (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).

771 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 Walpolianae« zu Bildern aus der Sammlung seines Vaters). Ohne Einsicht in die Originalkataloge verbleibt sohin eine Restunsicherheit, ob diese Form der hinzuzufügenden Inhaltserklärung für Historien eventuell schon vor den oben angeführten Beispielen verwendet wurde (GRAVES 1905/1970, S. VIII).

772 Eine vorzügliche Präsentation von Ausstellungsforen, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts neben der Académie royale temporär in Paris tätig waren (und anlass-



70. Duché de Vancy Gaspard, *Exposition de tableaux, place Dauphine*, 1780, lavierte Zeichnung, 22 x 27,5 cm, Paris, Musée Carnavalet.

war die »exposition de la jeunesse« in Paris, die jährlich zu Fronleichnam auf der Place Dauphine in jahrmarktähnlicher Atmosphäre, ohne gesamtordnende Organisation und deshalb auch ohne Kataloge, unter freiem Himmel stattfand (Abb. 70).⁷⁷³

Aufgrund ihrer Beliebtheit und des großen Publikumsandrangs nahmen selbst Akademiemitglieder gerne diese Möglichkeit zur Schaustellung ihrer Werke wahr, bis die Compagnie ihnen 1737 – nach und angesichts der Wieder-

bezogen auch *livrets* herausgaben), bietet Sarah SALOMON, *Die Kunst der Außenseiter. Ausstellungen und Künstlerkarrieren im absolutistischen Paris jenseits der Académie*, Göttingen 2021.

773 Zu Einzelheiten zu dieser Ausstellung siehe KOCH 1967, S. 169–171, CROW 1985, S. 82–88, und WRIGLEY 1995, S. 29–38. Erwähnung verdienen in diesem Zusammenhang auch die in Rom veranstalteten Ausstellungen der Académie de France à Rome mit Arbeiten ihrer Stipendiaten, den Gewinnern des jährlichen Rom-Preises der Pariser Académie royale (GUÉGAN 2014).

aufnahme der eigenen Ausstellungstätigkeit – die Teilnahme an dieser Konkurrenzveranstaltung untersagte.⁷⁷⁴ Andere – von Katalogen begleitete – Ausstellungen fanden in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in mehreren Städten Frankreichs statt, etwa in Toulouse, Bordeaux oder Lille.⁷⁷⁵

Die größte Aufmerksamkeit der französischen Kunstszene richtete sich allerdings auf die Hauptstadt. Dort bemühte sich im 18. Jahrhundert die in der *Communauté de Saint-Luc* zusammengeschlossene Malergilde um die Gleichstellung mit der *Académie royale* durch rangerhöhende Anerkennung als »Académie« de Saint-Luc und Eintragung dieses Titels in den »Almanach royal«, einer Art offizieller Amtskalender des Königsreichs.⁷⁷⁶ Mit dieser Zielsetzung veranstaltete die Gilde mehrere, im Anspruch dem Salon vergleichbare Ausstellungen (1751, 1752, 1753, 1756, 1762, 1764, 1774).⁷⁷⁷ Nach dem Vorbild der

774 SFEIR-SEMLER 1992, S. 33; LEMAIRE 2004, S. 36f.

775 Vgl. die seit 1861 wöchentlich als Beiblatt zur *Gazette des Beaux-Arts* erscheinende *Chronique des arts et de la curiosité* No 31 – 1884 v. 4. Oktober, S. 434. Einen guten Überblick über Ausstellungsaktivitäten in französischen Provinzhauptstädten in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts bietet MAËS 2014. Die toulousanischen Kataloge von 1751 bis 1791 veröffentlichte MESURET 1972. Hinsichtlich der Ausstellungstätigkeit in Bordeaux siehe HÉNIN 2012b, S. 120, FN 16.

776 FURCY-RAYNAUD 1903/04, Bd. 19, S. 283–286, 290–293, 307, 342–345, 364f. In der langjährigen Auseinandersetzung wurden verschiedene 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 »honorable hommes« für Gildenmitglieder (ib., S. 210). Die jahrzehntelange Kontroverse endete 1775 mit der Niederlage der Gildenvereinigung und ihrer 1776 erfolgten Auflösung (VAN DE SANDT 1984, S. 79; SFEIR-SEMLER 1992, S. 33). Dass die *Communauté* in ihren Reihen durchaus bedeutende Künstler hatte, zeigen sowohl die spätere 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.

777 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).

Académie brachte die Zunftvereinigung auch Kataloge ihrer Ausstellungen heraus. Wie die Salon-*livrets* nannten sie sich »Explication«.

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 Einsatz⁷⁷⁸, doch verschwand die Wendung mit »*représentant*« nur zögerlich. Im Gegensatz dazu hatte die Académie royale bereits früher – beginnend ab 1755, und seit 1757 fast ausschließlich – nur mehr Titel verwendet. Die Maitrise folgte nicht nur im äußeren Erscheinungsbild des *livret* dem Vorbild der Académie royale; auch inhaltlich waren aemulatorische Parallelen zum Salon bemerkbar.⁷⁷⁹

778 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 siege 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 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).

779 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 von Künstlern befindliche, verkäufliche Arbeiten (1752, 7, 21f., 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, 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).

5.4. Zur Sprache und Übersetzung von Titeln

Wie die Ankündigung einer niederländischen Gemälde-Auktion in französischen Medien (siehe S. 191), 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 Kunstsachfenden wie auch in anderslautenden Übersetzungen zitiert. In Frankreich etwa enthielt das Inventar von Kardinal Richelieu von 1643 viele französischsprachige Titel für sowohl italienische wie flämische Arbeiten; Mazarins Bestandsaufnahme von 1662 verzeichnete hingegen hauptsächlich italienische Betitelungen. Die Inventarlisten der Kunstwerke im Besitz von La Vrillière von 1681 sowie des berühmten Pariser Sammlers Jabach von 1695 bedienten sich dagegen ausschließlich der Muttersprache ihrer Eigentümer. Auch im Bestandsverzeichnis des Duc d'Orléans von 1727, das neben Italienern und Franzosen auch zahlreiche deutsche und flämische Maler aufweist, wurden die Arbeiten nur auf Französisch aufgelistet, 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 von 1767, des Comte de Caylus von 1773, sowie von Mariette von 1775 verwiesen, die zahlreiche, verkaufsrelevante Zusatzinformationen wie Provenienz, Qualität der Ausführung, allenfalls Informationen zu Künstlern, Maltechnik usw. sowie kurze Titel wie auch Erklärungs-Titel anführten. Im südeuropäischen Raum bediente sich Pozzos 610 Bilder umfassendes Sammlungsverzeichnis von 1634 ausschließlich der italienischen Sprache, während die Inventare von Martín de Saavedra Guzmán y Galindo von 1630 und des Conde-Duque de Olivares von 1682 sowohl Italienisch 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.⁷⁸⁰

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

780 Alle genannten Kataloge und Verzeichnisse s. Getty Provenance Index® Databases.

blieben.⁷⁸¹ 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 Versionen heranzuziehen, die den heute gebräuchlichen modernen Titeln entsprechen.

781 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 Kunstwerks unterstreiche.

6. Wie kam der Titel zu den Bildern?

Die umfangreiche wissenschaftliche Literatur zu Salon und Salonkritik beschäftigt sich nur selten und am Rande 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 am 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 Nachlassinventare 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 Le Brun und Bailly erarbeiteten Kataloge der Kunstschatze Ludwigs XIV.) verwendeten 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; Everhard 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 schwerfälligere 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 verschiedenen 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 über die *longue durée* interessiertes, institutionelles Mäzenatentum fehlte; daher kam es auch nicht zu einer kontinuierlichen Erstellung von Katalogen mit der Ver-

wendung von Titeln. Im Pariser Salon hingegen waren Titel bereits am Ende des 17. Jahrhunderts in Gebrauch, wie die *livrets* von 1699 und 1704 beweisen: Ihr Einsatz wurde durch den Umstand begünstigt, dass sich – wie in den Verkaufskatalogen und Sammlungsinventaren – 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)

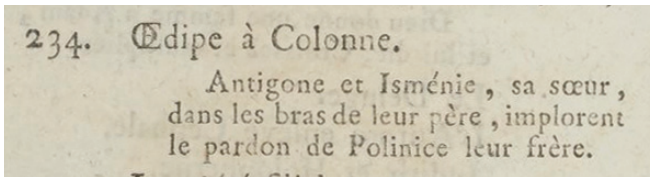
Unter dem Druck eines sich wandelnden Publikumsgeschmacks begannen jedoch die Kunstschaffenden in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, anstelle dieser stereotyp verwendeten Motive vermehrt seltenere, ausgefallene Erzählstoffe zum Bildgegenstand zu machen. Mit dieser Ausweitung des Motivenrepertoires 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 Betrachtenden 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 Druckerzeugnissen orientierten Legenden sich als Wegbereiter der Titulierung erwiesen; Gravüren wurden ab dem 2. Viertel des 18. Jahrhunderts mit einem kursiv gesetzten 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 ihres praktischen Werts durch und für Kunstschaffende wie Publikum. Nicht zuletzt verdient auch der Anteil der Pariser Académie an der Titellentstehung 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 Verfasserstätigkeit setzte Maßstäbe für den Sprachgebrauch im öffentlichen Kulturleben – Medien, Salon-Kataloge und Verzeichnisse von Kunstschätzen – 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* von 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 beigefügt. Damit wurden aber *livret* und Werkbezeichnungen zusehends unübersichtlich und für Salonbesucher, die beim Ausstellungsrundgang vor allem an einer rasch les- und erfassbaren Inhaltsidentifikation interessiert waren, 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 am 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 überlap-



71. Livret 1796, Nr. 234.

penden, 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 Titelentwicklung 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 Titelkürzung erfasste auch andere kunsthistorische Veröffentlichungen 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 beigefügt. 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. 71).

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 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, Saloniers und Kunstzeitschriften in ihren publizierten Äußerungen von Titeln sprechen können, wenn 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 Erscheinung 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. 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 Titelbegriff 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, Le Brun, 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 Beginn 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 – der Titel war bei den Bildern angelangt.

Dank

Die Anregung zu diesem Buch verdanke ich meinem Doktorvater Univ. Prof. Dr. Raphael Rosenberg vom Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien. Ohne seine Begleitung und Unterstützung mit zahlreichen wertvollen Ratschlägen zu Themensetzung, relevanten Forschungsfragen, Präsentation, Inhalt und Gliederung sowie mit kritischen Anregungen zu wissenschaftlichen Teilaspekten wäre das Zustandekommen der Studie nicht möglich gewesen. Ein weiterer Dank gilt Dozent Dr. Werner Telesko von der Akademie der Wissenschaften für sein mit weiterführenden Hinweisen versehenes Gutachten zu meiner Dissertation. Univ. Prof. Christian Michel von der Universität Genf hat ergänzende Literaturanmerkungen beigetragen, die auch Nebenaspekte der Arbeit berühren.

Großen Dank schulde ich meiner Familie – Anita, Gerti sowie meinen Kindern Sandrina und Michael – die mir mit Geduld und viel Verständnis die nötige Zeit für die Abfassung der Arbeit geschenkt hat.

Die korrekturlesende Durchsicht und damit verbundene Formulierungsanregungen meines Bruders Dr. Gottfried Loibl und meiner Studienkollegin Dr. Elisabeth Sturm haben zur Endformulierung der Arbeit beigetragen. ADir. Helmut Maißer war als Leiter der Fernleihe-Abteilung der Universitätsbibliothek Wien eine umsichtige Stütze bei der Beschaffung von Literatur. Dem österreichischen Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung danke ich für den finanziellen Beitrag zur Publikation meiner Arbeit.

Mein ganz besonderer Dank gilt Frau Dr. Carmen Flum, die als Leiterin und Lektorin des Verlags *ad picturam* mit wertvollen Hinweisen und Korrekturen sowie ihrer Hilfe bei der Beschaffung der Bildrechte die Grundlage für die Veröffentlichung geschaffen hat. Sie hat mit einfühlsamem Sachverstand, akribischer Genauigkeit und kreativen inhaltlichen Änderungsvorschlägen die Struktur des Buches gestrafft und durch stilistische und typografische Korrekturen seine Lesbarkeit verbessert.

Abkürzungen

Ak	Académie-Sitzungsprotokolle
A.L.	L'Année littéraire
BnF	Bibliothèque nationale de France
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

Primärliteratur

- ALBERTI 1436/2014: Leon Battista Alberti, Über die Malkunst, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann (Hg.), 4., unver. Auflage, Darmstadt 2014.
- ARNAUD 1886: Jean Arnaud, L'Académie de Saint-Luc à Rome, Rom 1886.
- AUDRAN 1696: Jean Audran, Caracteres des passions, Paris 1696.
- BILDERGALLERIE MÜNCHEN 1787: Anonym, Die Bildergalerie in München. Ein Handbuch für die Liebhaber, und Kunstfreunde, München 1787.
- CAUSID 1783: Simon Causid, Verzeichniß der Hochfürstlich-Heßischen Gemälde-Sammlung in Cassel, Johann Friedrich Estienne, Kassel 1783.
- 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.
- COYPEL 1747: Charles-Antoine Coypel, Dialogue de M. Coypel. Premier Peintre du Roi. Sur l'exposition des Tableaux dans le Sallon du Louvre, en 1747, Paris 1747.
- COYPEL 1751: Charles-Antoine Coypel, Parallele de l'Eloquence & de la Peinture, in: Mercure de France, Mai 1751, S. 8–38.
- 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 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 o. J., 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.
- DEPERTHES 1818: Jean Baptiste Depertthes, *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 & tres-amplés, Paris 1668.
- DE PILES 1677: Roger De Piles, *Conversations 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*, o. O. 1751.
- 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.
- FANTI 1767: Vincenzo 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.
- FIDIÈRE 1885: Octave Fidière, Les femmes artistes à l'Académie royale de peinture et de sculpture, Paris 1885.
- FORTINI 1729: Gioacchino Fortini, Nota de'quadri e opere di scultura esposti per la festa di San Luca dagli Accademici del disegno, Florenz 1729.
- FURETIÈRE 1701: Antoine Furetière, Dictionnaire Universel, 2. Auflage, Bd. 1–3, Rotterdam 1701.
- GAMBARINI 1731: C. Gambarini, Description of the Earl of Pembroke's Pictures, London 1731.
- 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 1696.
- GUÉRIN 1715: Nicolas Guérin, Description de L'Académie royale des Arts de Peinture et de Sculpture, Paris 1715.
- GUIFFREY 1869–1872: Jules Guiffrey, Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800; Wiederauflage Paris 1869–1872.
- GUIFFREY 1872: Jules-Joseph Guiffrey, Livrets des expositions de l'Académie de Saint-Luc à Paris pendant les années 1751, 1752, 1753, 1756, 1762, 1764 et 1774, Paris 1872.
- GUIFFREY 1873: Jules-Joseph Guiffrey, Notes et documents inédits sur les expositions du XVIII^{ème} siècle, Paris 1873.
- HOET 1752/1976: Gerard Hoet, Catalogus of naamlyst van schilderyen, met derzelve pryzen, Bd. 1, s'Gravenhage 1752 (Nachdruck Soest/Holland 1976).
- 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, et gravure, écrits à un particulier en province, o. O. 1754.
- LAPAUZE 1903: Henry Lapauze, Procès-verbaux de la Commune générale des Arts de peinture, sculpture, architecture et gravure (18 Juillet 1793 – Tridi de la Ire Décade du 2e mois de l'An II) et de la Société populaire et républicaine des Arts (3 Nivôse An II – 28 Floréal An III), Paris 1903.
- LAROUSSE 1876: Pierre Larousse, Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle, Bd. 15, Paris 1876.
- LAUGIER 1753: Marc-Antoine Laugier, Jugement d'un amateur sur l'exposition des tableaux, o. O. 1753.
- LAUGIER 1771: Marc-Antoine Laugier, Manière de bien juger des ouvrages de peinture, Paris 1771.
- LE BRUN 1702: Charles Le Brun, Méthode pour apprendre à dessiner les passions, Amsterdam 1702.
- LE BRUN 1727: Charles Le Brun, 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.
- LÉPICIÉ 1752/1754: Nicolas-Bernard Lépicier, Catalogue raisonné des Tableaux du Roy, avec un abrégé de la vie des peintres, Bd. 1 und 2, Paris 1752/1754.
- LÉVESQUE 1788: Pierre Charles Lévesque, »Inscription«, in: Claude-Henri Watelet (Hg.), Encyclopédie méthodique Beaux arts, Bd. I, Paris 1788, S. 453–455.
- LITTRÉ 1874: Émile Littré, Dictionnaire de la langue française, Bd. 4, Paris 1874.
- MARIETTE 1732: Pierre-Jean Mariette, Discours sur la nécessité 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, prononcé 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.
- MECHEL 1783: Christian von Mechel, Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien, Wien 1783.
- 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 a l'Ecole des Beaux-Arts, Bde. 1–10, Paris 1875/89.

- OESTERREICH 1764: Matthias Oesterreich, Beschreibung der Königlichen Bildergallerie und des Kabinets im Sans-Souci, Potsdam 1764.
- PELLI BENCIVENNI 1784/2004: Giuseppe Pelli Bencivenni, Catalogo delle pitture della Regia Galleria. Nachdruck in: Miriam Fileti Mazza / Bruna M. Tomasello (Hg), Catalogo delle pitture della Regia Galleria compilato da Giuseppe Bencivenni già Pelli Direttore della medesima. Gli Uffizi alla fine del Settecento, Florenz 2004.
- PERNÉTY 1757/1972: Antoine-Joseph Pernéty, Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure, Paris 1757 (Nachdruck Genf 1972).
- PIGAGE 1778: Nicolas de Pigage, La Galerie Électorale de Dusseldorff ou Catalogue raisonné et figuré de ses Tableaux, Basel 1778.
- RAINSSANT 1687: Pierre Rainssant, Explication des tableaux de la galerie de Versailles et de ses deux salons, Versailles 1687.
- RECUEIL DRESDE 1753/1757: 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.
- SILOS 1673: Ioanne Michaelae Silos, Pinacotheca sive Romana Pictura et sculptura, libri duo, Rom 1673.
- TESTELIN 1696: Henry Testelin, Sentimens des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture, mis en tables de préceptes, Paris 1696.
- TIECK 1798/1966: Ludwig TIECK, Franz Sternbalds Wanderungen, Berlin 1798, in: Alfred ANGER (Hg.), Ludwig Tieck, Franz Sternbalds Wanderungen, Stuttgart 1966.
- VALENCIENNES 1800: Pierre-Henri Valenciennes, Éléments 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.
- VITET 1861: Ludovic Vitet, L'Académie royale de peinture et de sculpture. Étude historique, Paris 1861.
- WALPOLE 1747/1752: 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.

WEIZENFELD 1775: Johann Nepomuk Edler von Weizenfeld, Beschreibung der Churfürstlichen Bildergalerie in Schleisheim, München 1775.

Sekundärliteratur

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.

ASSÉZAT 1875/1877: 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.

BAETJER 2015: Katharine Baetjer, Les femmes à l'Académie royale, in: Joseph Billio / Xavier Salmon (Hg.), Élisabeth Louise Vigée Le Brun, Paris 2015.

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 and its Name: Titles and Names in Modern and Post-Modern Painting, in: Word and Image, vol. 1, April–Juni 1985, S. 176–190.

BAUMGARTNER 2014: Frédérique Baumgartner, Peinture d'histoire et histoire de l'art au Salon de 1781: »Léonard de Vinci mourant dans les bras de François 1^{er}«, de François-Guillaume Ménageot, Paris 2014.

BAYARD 2011: Marc Bayard (Hg.), Poussin et Moïse. Du dessin à la tapisserie, Académie de France à Rome 2011, Bd. 1 und 2.

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.

- 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.
- BOCK 2017: Nicolas Bock, *De titulis. Zur Vorgeschichte des modernen Bildtitels*, München 2017.
- BONFAIT 2012: Olivier Bonfait, *Pour une archéologie du titre*, in: Pierre-Marc DE BIASI (Hg.), *La fabrique du titre*, Paris 2012, S. 95–126.
- BONNET 2012: Marie-Josèphe Bonnet, *Liberté, égalité, exclusion. Femmes peintres en Révolution 1770–1804*, Paris 2012.
- 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*, Presses universitaires de Strasbourg (PUS) 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.
- 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 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.
- CHRISTIN 1994: Olivier Christin, Le May des orfèvres, in: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 105, Dezember 1994, S. 75–90.
- 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 gravée 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.
- CROW 1985: Thomas Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, London 1985.
- DACIER 1909–1921/1993: Émile Dacier, *Catalogues de ventes et Livrets de Salons illustrés par Gabriel de Saint-Aubin*, (Nachdruck der Edition 1909–1921), Nogent Le Roi: Laget 1993.
- 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 MARCHI 1987: Giulia De Marchi, *Mostre di quadri a S. Salvator in Lauro (1682–1725)*, Roma 1987.
- DRILLON 1991: Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française*, Saint-Amand (Cher) 1991.
- DUPLESSIS 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, Nachdruck (o. J.) Bibliolife Charleston.
- ERNST 2005: Albert Ernst, *Wechselwirkung. Textinhalt und typographische Gestaltung*, Würzburg 2005.
- FILHOL 1802/1813: Antoine-Michel Filhol (Hg.), *Cours historique et élémentaire de peinture, ou galerie complète du Muséum Central de France*, Paris 1802–1813.
- FLASHAR 2013: Hellmut Flashar, *Aristoteles. Lehrer des Abendlandes*, München 2013.
- FISHER 1984: John Fisher, Entitling, in: *Critical Inquiry*, vol. 11 No. 2, 1984, S. 286–298.

- FONTAINE 1910: André Fontaine, *Les Collections de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris 1910.
- FRANKLIN/BECKLEN/DOYLE 1993: Margery B. Franklin / 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 1903/04: Marc Furcy-Raynaud, *Correspondance de M. de Marigny avec Coypel, Lépicié et Cochin*, in: *Nouvelles Archives de l'art français* 3. Serie, Bd. 19, Paris 1903; Nachdruck in der *Revue de l'art français ancien et moderne*, vingtième année, Paris 1904.
- FURCY-RAYNAUD 1904/1973: Marc Furcy-Raynaud, *Correspondance de M. de Marigny avec Coypel, Lépicié et Cochin*, in: *Nouvelles Archives de l'art français* 3. Serie, Bd. 20, vingt-et-unième année, Paris 1904; Nachdruck in der *Revue de l'art français ancien et moderne*, Paris 1973.
- FURCY-RAYNAUD 1905/1973: Marc Furcy-Raynaud, *Correspondance de M. d'Angiviller avec Pierre*, in: *Nouvelles Archives de l'art français* 3. Serie, Bd. 21, Paris 1905; Nachdruck in der *Revue de l'art français ancien et moderne*, vingt-deuxième année, Paris 1973.
- FURCY-RAYNAUD 1906/07: Marc Furcy-Raynaud, *Correspondance de M. d'Angiviller avec Pierre*, in: *Nouvelles Archives de l'art français* 3. Serie, Bd. 22, vingt-troisième année, Paris 1906; Nachdruck in der *Revue de l'art français ancien et moderne*, Paris 1907.
- GAEHTGENS 1988: Thomas W. Gaehtgens, *Joseph-Marie Vien, Peintre du Roi (1716–1809)*, Paris 1988.
- GAEHTGENS 1996: Thomas W. Gaehtgens, *Historienmalerei*, Berlin 1996.
- GAEHTGENS 2002: Barbara Gaehtgens, *Genremalerei*, Berlin 2002.
- GALASSI 1990: Peter Galassi, *The Nineteenth Century: Valenciennes to Corot*, in: Alan Wintermute (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 et 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.

- GARCIA 2010: Anne-Marie Garcia, *L'école de la liberté: être artiste à Paris 1648–1817*, Paris 2010.
- 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.
- GRAU 2019: Donatien Grau, *Titres. Une histoire de l'art et de la littérature modernes*, Langres 2019.
- 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*, London 1905, Neuauflage 1970.
- GRAZIANI 1999: Françoise Graziani, *Constance de l'art: Poussin lecteur 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: Emmanuel de Grouchy, *Èverhard Jabach, collectionneur parisien (1695)*, Paris 1894.
- GUÉGAN 2014: Catherine Guégan, *Expositions publiques à l'Académie de France à Rome (1777–1792)*, in: Isabelle PICHET (Hg.), *Le Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Archéologie d'une institution*, Paris 2014.
- GURY 1996: Christian Gury, *Les Académiciennes*, Paris 1996.
- 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.
- HODGSON 1905: John E. Hodgson, *The Royal Academy and its Members 1768–1830*, London 1905.
- HOEK 1981: Léo H. Hoek, *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Den Haag 1981.
- HOEK 2001: Léo H. Hoek, *Titres, toiles et critique d'art. Déterminants institutionnels du discours sur l'art au dix-neuvième siècle en France*, Amsterdam 2001.
- 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.
- JACOBI 2014: Marianne Jacobi, *Ceci n'est pas un titre. Les artistes et l'intitulation*, Lyon 2014.
- JANSON 1977/1978: H. W. Janson, *Catalogues of the Paris Salons 1673 to 1881*, New York 1977/1978.
- 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, Paris 1997, S. 187–196.
- KLUGE 2014: Dorit Kluge, Inspiration française et/ou création autonome? Le réseau des »Salons allemands« dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, in: Isabelle PICHET (Hg.), Le Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Archéologie d'une institution, Paris 2014.
- KOCH 1967: Georg Friedrich Koch, Die Kunstausstellung. 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.
- KOHLÉ 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.
- LAVEZZI 2009: Élisabeth Lavezzi, La scène de genre dans les Salons de Diderot, Paris 2009.
- 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 Lemaire, 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.
- LEFEUVRE 2012: Olivier Lefeuvre, Philippe-Jacques de Louthembourg. 1740–1812, Paris 2012.
- 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.
- 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.
- LOBSTEIN 2006: Dominique Lobstein, *Les Salons au XIX^{ème} 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*, Rom 2009, 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.
- MCGRATH 1998: Elizabeth McGrath, *Titel und Beschriftungen von Kunstwerken der Renaissance*, in: Catharina BERENTS (Red.), *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Band 2, Berlin 1998.
- MCWILLIAM 1991: Neil McWilliam, *A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the Ancien Régime to the Restoration, 1699–1827*, Cambridge 1991.
- MAËS 2014: Gaëtane Maës, *Le Salon de Paris: un modèle pour la France et pour les Français au XVIII^e siècle*, in: Isabelle PICHET (Hg.), *Le Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Archéologie d'une institution*, Paris 2014.
- 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.
- 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 2016a: 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. Prodrömus (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.
- MESURET 1972: Robert Mesuret, Les expositions de l'Académie royale de Toulouse de 1751 à 1791, Toulouse 1972.
- METRO 2016: Judy Metro (Hg.), Documenting the Salon, Washington, National Gallery of Art 2016.
- 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 XVII^e 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 XVIII^e siècle, in: Guillaume FAROULT u. a. (Hg.), L'Antiquité rêvée, Paris 2010, S. 57–63.
- MICHEL 2012: Christian Michel, L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648–1793), Genf/Paris 2012.
- MIHATSCH 2015: Karin Mihatsch, Der Ausstellungskatalog 2.0. Vom Printmedium zur Online-Repräsentation von Kunstwerken, Bielefeld 2015.

- MONCELET 1972: Christian Moncelet, *Essai sur le titre en littérature et dans les arts*, Aubière 1972.
- MORSELLI 1998: Raffaella Morselli, *Collezioni e quadrerie nella Bologna del Seicento: Inventari 1640–1707*, The J. Paul Getty Trust 1998.
- NOCHLIN 2021: Linda NOCHLIN, *Why Have There Been No Great Women Artists?* 50th anniversary edition, London/New York 2021.
- 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.
- 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.
- PENENT 2003: Jean Penent, »La nature l'avait créé peintre«. *Pierre-Henri de Valenciennes 1750–1819*, Paris 2003.
- 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.
- PICHET 2012: Isabelle Pichet, *Le Tapissier et les dispositifs discursifs au Salon (1750–1789)*, Paris 2012.
- PIETRANGELI 1974: Carlo Pietrangeli, *Origini e vicende dell'Accademia*, in: (Ders.), *L'Accademia nazionale di San Luca*, Rom 1974, S. 5–28.
- PIGLER 1974: Andor Pigler, *Barockthemen*, 2. erweiterte Auflage, Budapest 1974.
- 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.
- REBEL 2009: Ernst Rebel, Druckgraphik. Geschichte und Fachbegriffe, Stuttgart 2009.
- 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.
- SALOMON 2021: Sarah Salomon, Die Kunst der Außenseiter. Ausstellungen und Künstlerkarrieren im absolutistischen Paris jenseits der Académie, Göttingen 2021.
- 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.
- SCHNEEMANN 1994: Peter Schneemann, Geschichte als Vorbild: die Modelle der französischen Historienmalerei 1747–1789, Berlin 1994.
- 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 Galerie 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.
- 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.

- SUTHERLAND HARRIS/NOCHLIN 1976/1981: Ann Sutherland Harris / Linda Nochlin, *Femmes peintres 1550–1950*, Ausstellung, Los Angeles county museum of art 1976, Katalog, Paris 1981.
- SZANTO 2008: Mickael Szanto, *Le dessin ou la couleur?*, Genf 2008.
- 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.
- 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 l'Empire*, in: *Revue de l'art* 1986/ Nr. 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.
- VILLADIER 2015: Francis Villadier, *Le paysage historique. Le Prix de Rome*, Meudon 2015.
- VOGT 2006: Tobias Vogt, *Untitled. Zur Karriere unbetitelter Kunst in der jüngsten Moderne*, München 2006.
- WAKEFIELD 1984: David Wakefield, *French Eighteenth Century Painting*, London 1984.
- 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.
- WENZEL 1979: Carol Rose Wenzel, *The Transformation of French Landscape Painting from Valenciennes to Corot, 1787 to 1827*, University of Pennsylvania (Diss.) 1979.

- WRIGLEY 1995: Richard Wrigley, *The origins of French art criticism from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford 1995.
- YEAZELL 2015: Ruth Yeazell, *Picture Titles*, Princeton University Press 2015.
- ZAHLTEN 2004: Johannes Zahlten, *Prodromus. Vorläufer des illustrierten Sammlungskatalogs. Eine Skizze*, in: Dagmar Bosse (Hg.), *Der Ausstellungskatalog. Beiträge zur Geschichte und Theorie*, Köln 2004.
- 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.

Online-Ressourcen

- BELLORI 1672: Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scvltori et architetti moderni*, Teil 1, Rom 1672 (<https://archive.org/details/levitedepittorisobell/page/n5/mode/2up?q=bellori>; 20.08.2021).
- CHAUDONNERET 2007: Marie-Claude Chaudonneret, *Le Salon pendant la première moitié du XIX^e siècle. Musée d'art vivant ou marché de l'art?* (<http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00176804>, mis en ligne le 4 octobre 2007).
- LOMAZZO 1590: Paolo Lomazzo, *Idea del tempo della pittura*, Mailand 1590 (https://books.google.at/books?id=YC59KugXgdQC&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=pittore&f=false; 20.08.2021).
- 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>).
- VASARI 1568: Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Teil 1–2, Florenz 1568 (<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5320235195&view=1up&seq=5&skin=2021&q1=titolo>; 20.08.2021).
- VASARI 1568: Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Teil 3/1, Florenz 1568 (<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5325114094&view=1up&seq=7&skin=2021&q1=titolo>; 20.08.2021).

Bildnachweis

- Active Museum / Active Art / Alamy Stock Foto: 42
akg Images: 34
© GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Franck Raux: 2
© GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Tony Querrec: 47
© GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Gérard Blot: 53
© GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Mathieu Rabeau: 58
© GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Angèle Dequier: 59
© GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Michel Urtado: 66
Heritage Images / Fine Art Images / akg Images: 33, 51
Peter Horree / Alamy Stock Foto: 56
Source Gallica, Bibliothèque nationale de France: 4–32, 38, 41, 43, 45, 48–50,
52, 54–55, 57, 60–61, 63–65, 71
The Met Fifth Avenue, API (Public Domain): Titelbild, 68, 69
© The Trustees of the British Museum: 62, 67
Universal Images Group North America LLC / Alamy Stock Foto: 39
Wikimedia (Public Domain): 1, 35, 36, 37, 40, 44, 46, 70
Yuri Long, In the Library. Growth and development of the Salon livrets, Ausst.-
Kat. Washington, National Gallery of Art, 20.6.–16.9.2016, S. 2. © 2016 Board
of Trustees, National Gallery of Art, Washington: 3

Heute sind Titel an und neben Kunstobjekten in Museen, Sammlungen, Ausstellungen und Katalogen sowie ihre Verwendung in Kunstkritik, kunstwissenschaftlichem Diskurs und medialer Berichterstattung allgegenwärtig. Das war nicht immer so: Lange Zeit waren Gemälde und Bildhauerarbeiten mit traditionellen Bildmotiven aus Religion, Geschichte und Mythologie auch ohne Betitelung hinreichend verständlich. Weshalb, ab wann und unter welchen Begleitumständen entstanden dennoch Titel?

Die sogenannten *livrets* – die Ausstellungskataloge der Pariser Académie royale de peinture et de sculpture – geben Antwort auf diese Frage. Aufgrund ihrer langen, kontinuierlichen Publikationsreihe bilden die Verzeichnisse der jeweiligen Ausstellungsobjekte eine hervorragende Quelle zur diachronischen Untersuchung der Titellentstehung.

Die Titel-Genese zeigt einen schrittweisen Übergang von ausführlichen Beschreibungen der ausgestellten Arbeiten hin zu prägnant gefassten Kurztiteln. Das Aufkommen neuer, bis dahin unbekannter Bildmotive, die Entwicklung des Kunstmarkts und die beginnende Kunstkritik verlangten und begünstigten kurze, leicht lesbare Titel, die eine rasche Identifikation des Werkinhalts sowie den kunsttheoretischen Diskurs über Künstler und Werk erleichterten. Ab Mitte des 18. Jahrhunderts verstand die kunstinteressierte Öffentlichkeit die Benennung der Ausstellungsobjekte im Salon-Führer als Titel – der Titel war bei den Bildern angekommen.

Angesichts der überragenden Stellung der Académie im europäischen Kunst- und Kulturleben kam ihr eine Vorbildwirkung zu: Salon und Titelgebung bereiteten den Weg nicht nur für die ersten Museen in Frankreich, sondern darüber hinaus für den Beginn des modernen Kunstbetriebs.

ISBN 978-3-942919-15-9