

# 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> Duchamp wertete daher den Titel als zusätzliche Dimension des Bildes, »wie eine neue oder hinzugefügte Farbe«<sup>3</sup>, 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.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup>

Der von der Kunstgeschichte lange Zeit nur als Beiwerk betrachtete Bildtitel ist ein bis heute wenig beachtetes Forschungsgebiet<sup>7</sup>, 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*<sup>8</sup> oder *titralisation*<sup>9</sup> bilden daher reizvolle, dem tatsächlichen Stand der Dinge aber nicht völlig gerecht werdende Sprachschöpfungen.<sup>10</sup>

---

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.<sup>11</sup> 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*<sup>12</sup> 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<sup>e</sup> 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 Salon<sup>13</sup>, 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.<sup>14</sup>

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«);<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup>

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.<sup>18</sup> 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 belehrenden<sup>19</sup> 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*«<sup>20</sup> –

*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 Form<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup> Ein Beispiel bietet etwa der Briefverkehr des späteren Kirchenvaters Paulinus von Nola<sup>23</sup> über Titulus-Vorschläge zu seinen frühchristlichen Kloster- und Kirchengründungen, die auch Abt Sugers Gedanken zur Ausschmückung von Saint Denis im 12. Jahrhundert anregten.<sup>24</sup> 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.<sup>25</sup>

Vor der Renaissance gab es, von wenigen zufälligen Ausnahmen abgesehen, keine allgemein bekannten Bildtitel;<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup> 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.<sup>28</sup> 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«<sup>29</sup> angeführt wurde. Diese Beschreibungen hätten zwischen dem Bild und der Bildgeschichte unterschieden;<sup>30</sup> sprachlich wurde die »Historie« mit Formeln wie »un quadro«, »come«, »comment« oder – niederländisch – mit »daer« eingeleitet.<sup>31</sup> 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.<sup>32</sup>

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

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, beigelegt. Die mechanische Vervielfältigungsmöglichkeit der mobil gewordenen Bilder verlangte zu ihrer Identifizierbarkeit eine Namensgebung oder konkrete Inhaltsangaben<sup>34</sup>, und der einem Druckerzeugnis ähnelnde Beizext 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 Kunstkritik<sup>35</sup> 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 beigelegten: 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.<sup>36</sup>

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.<sup>37</sup> Paolo Lomazzo kommt hingegen völlig ohne den Begriff aus.<sup>38</sup> 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.<sup>39</sup> 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;<sup>40</sup> 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.<sup>41</sup> 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*.<sup>42</sup> 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.<sup>43</sup> Selbst Valenciennes<sup>44</sup> 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.<sup>45</sup>

---

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 »tijtelt« 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&catgorie=titel&fq=ti\\_id%3Amandoo1schi01&zoeK=TIJTEL](https://www.dbnl.org/tekst/mandoo1schi01_01/zoek.php?page=1&pageSize=50&catgorie=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;<sup>46</sup> 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.<sup>47</sup> 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:<sup>48</sup> 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.<sup>49</sup> Die Salonkataloge und ihr Inhalt zählen damit zu den wesentlichen Bausteinen der westlichen Kunstgeschichte.<sup>50</sup>

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 Fehlzitate<sup>51</sup> ein übersichtliches, auch die Collection Deloynes<sup>52</sup> 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 Exponaten<sup>53</sup> – 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.<sup>54</sup> 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 Historien<sup>55</sup> 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;<sup>56</sup> 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.<sup>57</sup>

---

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 Gildenzwang<sup>58</sup> 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).<sup>59</sup>

Der Souverän gewährte seinen Akademikern verschiedene Privilegien wie die Befreiung vom Zunftzwang der *Maitrise*<sup>60</sup>, von Steuer und Militärdienst, das wichtige und gegen konkurrierende Bestrebungen der Gilde hartnäckig verteidigte Monopol zur Unterweisung künftiger Künstlergenerationen<sup>61</sup>, exklusive Aufträge des Hofes<sup>62</sup>, Unterbringung im Louvre<sup>63</sup> und die Teilnahme an den prestigeträchtigen Ausstellungen der Akademie. Andererseits etablierte der Souverän damit seine kontrollierende Aufsicht über die Hochkultur<sup>64</sup> 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 Degens<sup>65</sup> 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.<sup>66</sup> 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 jahrhundertlange 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.<sup>67</sup>

Die Académie royale de peinture et de sculpture, die in der französischen Hauptstadt nicht die einzige Institution dieser Art war<sup>68</sup>, 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.<sup>69</sup>

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.<sup>70</sup> Der Text enthielt keine zahlenmäßige Beschränkung der Mitgliedschaft und machte keinen Unterschied zwischen Akademikern und Akademikerinnen.<sup>71</sup> Obwohl die Anzahl der Künstler jene der Künstlerinnen bei weitem überstieg<sup>72</sup> und die gesamte Organisation deutlich von Männern dominiert war – Frauen wurden nicht als Historienmaler aufgenommen<sup>73</sup> 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.<sup>74</sup>

### Der Salon

Voraussetzung für die Rezeption in die königliche Kunststiftung war die Vorlage eines Aufnahmestücks.<sup>75</sup> Ihre Mitglieder waren verpflichtet, jährlich anlässlich der Generalversammlung ein Bildwerk zur Ausschmückung der Stiftungsräumlichkeiten beizubringen;<sup>76</sup> 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.<sup>77</sup> Diese Bestimmung und die Verpflichtung zur Vorlage eines Rezeptionsstücks bildeten den Kern und Ausgangspunkt der beginnenden Ausstellungstätigkeit der Académie.<sup>78</sup> 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.<sup>79</sup>

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.<sup>80</sup>

Der Salon war die erste öffentliche, regelmäßig abgehaltene, kostenlos und frei zugängliche Ausstellung zeitgenössischer Kunst in Europa;<sup>81</sup> 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 Schausstellung zu einer markanten Erscheinung des Pariser Kultur- und Gesellschaftslebens<sup>82</sup> 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 diene nicht nur dem Ansehen des Herrschers; sie war auch ein Instrument der *Aemulatio*, des schöpferischen Wettbewerbs zwischen den Akademikern, der die stete Weiterentwicklung der französischen Kunst zu immer neuen Höhen befördern sollte. Unter den zahlreichen Hinweisen auf diese Funktion des Salons soll nur als ein Beispiel von vielen LE COMTE 1699/1700, S. 242, in seiner Salonbesprechung aus 1699 genannt werden: »Comme c'étoit une louable 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 Schausstellung 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 war<sup>83</sup> – 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.<sup>84</sup> 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.<sup>85</sup>

### Das Erscheinungsbild des *livret*<sup>86</sup>

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).<sup>87</sup>

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).<sup>88</sup> Lemaire meint, die Form des Katalogs habe im Laufe von hundert Jahren nur wenige Veränderungen erfahren.<sup>89</sup> 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).<sup>90</sup>

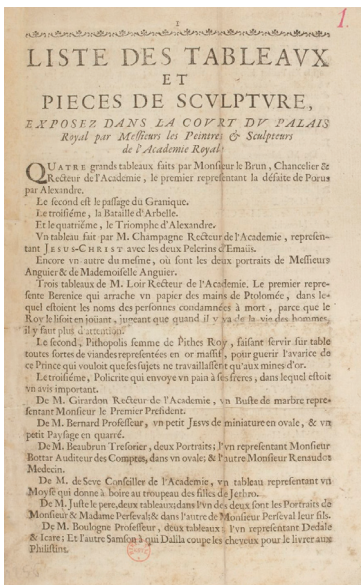
Das Jahr 1737 brachte jedoch eine wesentliche Neuerung: Nicht nur fand erstmals der Ausstellungsort »Salon« Eingang in die Titelseite des Salon-Führers – er wollte nun den Salonbesuchern nicht mehr ein Verzeichnis (*liste*) der ausgestellten Werke, sondern ihre Erklärung (»EXPLICATION«) zur Verfügung stellen (Abb. 7).

---

88 VAN DE SANDT 1984, S. 86.

89 LEMAIRE 2004, S. 45.

90 C.D. 1f., 4.



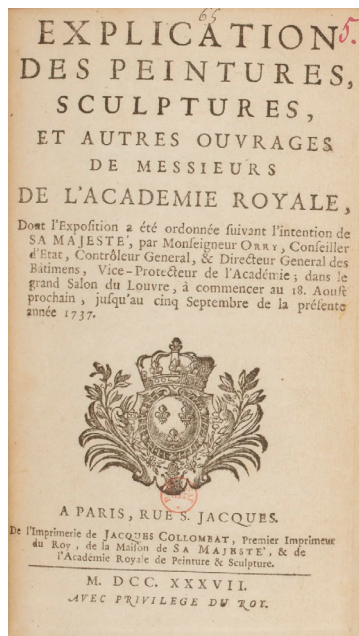
4. Livret 1673, Titelblatt.



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.<sup>91</sup> 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 Ausstellungsräumlichkeiten vereinfachte die Auffindung der Exponate und begünstigte die Erstellung des *livret* rechtzeitig vor Ausstellungseröffnung.<sup>92</sup> 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*<sup>93</sup> 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.<sup>94</sup>

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.<sup>95</sup> 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.<sup>96</sup> 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 Kartuschen<sup>97</sup> 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.<sup>98</sup> 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 Ausstellungsorganisationsadministratoren 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.<sup>99</sup> 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.<sup>100</sup> 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.<sup>101</sup>

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.<sup>102</sup> 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.<sup>103</sup> 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.

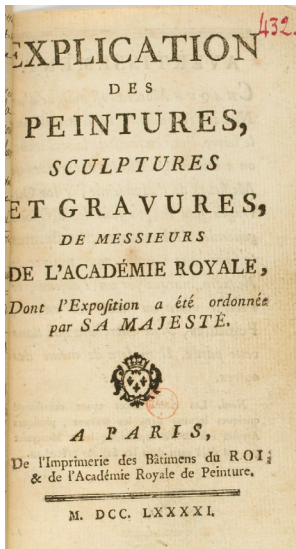
Am Ende des Katalogs, dessen Deckblatt das weniger Zeilen umfassende Titelblatt im Akademie-Führer optisch übertrumpfte und in bewusster Abkehr von der bisherigen Form nicht mehr mit »EXPLICATION« übertitelt war, wurde mit Bedauern informiert, dass die erforderliche Eile der Redaktion es nicht erlaubt hätte, jedem Werk den vom Autor gewünschten Umfang erläuternder Bemerkungen zu widmen.<sup>104</sup> 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.<sup>105</sup> 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,

---

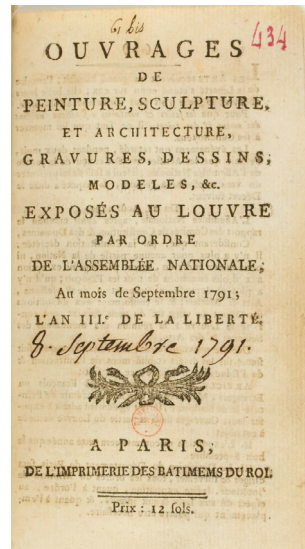
104 Mit dieser Eile erklären sich u. a. Flüchtigkeitsfehler, etwa dass unter der Nummer 471 keine Werkbezeichnung anzutreffen ist; andererseits blieb eine ungenannte Anzahl von Ausstellungsobjekten im Katalog unerwähnt, weil sie – wie das *livret* in der Einleitung festhielt – zu spät für eine Auflistung 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«).<sup>106</sup> 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 war<sup>107</sup>, zeichnete sich nach den Unsicherheiten der beiden vorangegangenen *livrets* durch ein professionelles, klares und überschaubares Erscheinungsbild aus.<sup>108</sup>

<sup>106</sup> 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.

<sup>107</sup> VAN DE SANDT 1986, S. 45.

<sup>108</sup> 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.<sup>109</sup> 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.<sup>110</sup> 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.<sup>111</sup> 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.<sup>112</sup> 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.<sup>113</sup> 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.<sup>114</sup> 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«.<sup>115</sup> 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).<sup>116</sup> 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)<sup>117</sup> 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 zeigten<sup>118</sup>, beifügen und präzise den gewählten Handlungsmoment

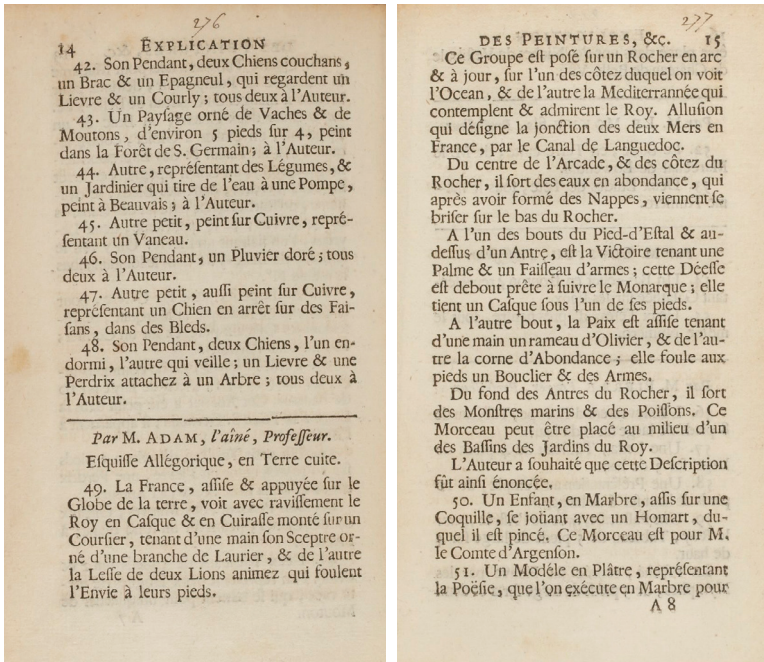
---

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.

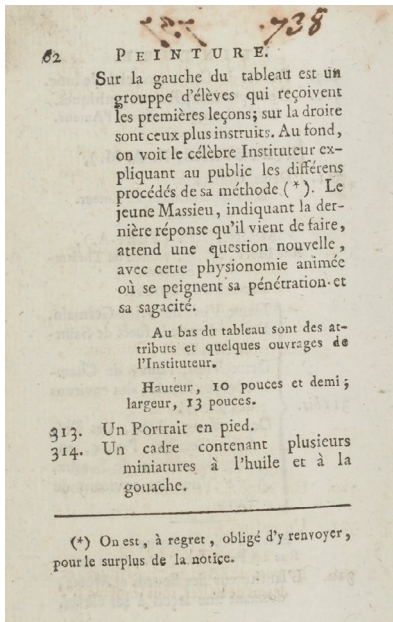
angeben;<sup>119</sup> diese Notwendigkeit bestätigt auch ein 1798 im *livret* wiederholter Appell.<sup>120</sup>

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.<sup>121</sup> 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.<sup>122</sup>

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).<sup>123</sup>

Es gab auch Fälle tatsächlicher Zensur (sogar der Selbstzensur von Künstlern)<sup>124</sup>, 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.<sup>125</sup> 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;<sup>126</sup> 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.