

3. Von »liste« zu »explication«

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

3.1. Zu Begriff und Inhalt der »explication«

Vor Eintritt in eine nähere Erörterung dieser Fragen bedarf es einer Begriffsklärung. Rosenberg zufolge unterschieden die Texte des 17. Jahrhunderts zwischen einer Beschreibung (*description*), welche die äußere Erscheinung eines Gemäldes in Worten ausdrückte, und der Erklärung (*explication*), die sich auf die Veranschaulichung der Bedeutung der dargestellten Personen und die Analyse des Bildensembles beschränkte.²²⁴ Einprägsame Beispiele dazu liefern Lichtenstein (mit einem Vergleich von Félibiens *Entretiens* und de Piles *Conversations*) sowie Pagliano, der die Beschreibung und Erläuterung der panegyrischen Gemälde Le Bruns in der Spiegelgalerie von Versailles analysierte.²²⁵ Gerade diese Arbei-

224 ROSENBERG 1997, S. 149f.

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

ten erinnern aber auch daran, dass die Verwendung des Begriffs »explication« schon vor seiner Übernahme durch die Académie im Salon des Jahres 1737 nicht unbekannt war. Dass die Erläuterung von Kunstwerken keine grundlegende Neuerung war, beweist unter anderem Félibien, der schon 1677 in seiner Vorrede zu den *Tableaux du Cabinet du Roy* eine »explication sommaire« der darin wiedergegebenen Bildmotive, ihrer Entstehungsgeschichte und der ausführenden Künstler ankündigte.²²⁶ Rainssant lieferte eine »explication« der malerischen Ausschmückung der Versailler Spiegelgalerie.²²⁷ Der Ausstellungskatalog im Hôtel de Sennecterre war 1683 mit demselben Fachausdruck übertitelt. Und wiederholt wurde der Terminus bei der Ausdeutung von Thesenblättern²²⁸ oder der Ankündigung von Stichen mit darunter angebrachten Inhaltserklärungen²²⁹ genutzt. Im Ausstellungsjahr 1737 übernahm der *Mercur de France* die »explication« einer im Salon gezeigten Allegorie von Dandré-Bardon.²³⁰

Die Lexika der Zeit widmeten diesen Begriffen allerdings wenig Aufmerksamkeit. Weder Rochefort noch Pernéty enthalten darauf bezügliche Einträge.²³¹ Erst Furetière gab eine gehaltvollere Definition der beiden Begriffe als

DESCRIPTION, signifie aussi une peinture, une représentation d'une chose au naturel par des figures, par le discours [...] definition superficielle & imparfaite, qui donne seulement quelque connoissance de la chose, par les accidens qui lui sont propres, & qui la determinent assez pour en donner quelque idée qui la discerne des autres; sans pourtant en expliquer la nature [...]

EXPLICATION. Interpretation d'une chose qui a quelque obscurité, ambiguïté ou diversité de langage²³²

226 FÉLIBIEN 1677/1727, S. 1f.

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

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

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

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

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

232 FURETIÈRE 1701, Bd. 1, *Description*; Bd. 2, *Explication*. Ganz im Sinne dieser Begriffsdefinition verlangte im selben Jahr der Abbé Laugier von der Wirklichkeitsbeschreibung durch Gemälde: »Un peintre n'est pas dans le cas de mettre un titre à son ouvrage. Il faut

Im bildnerischen Bereich dienen Beschreibungen vor allem der verbalen Schilderung eines abwesenden Kunstwerks und müssen daher häufig lang und ausführlich sein. Inhaltlich unterscheiden sie sich von der Erklärung, die ein *in situ* vorhandenes Artefakt interpretiert und kommentiert. In ihrer praktischen Anwendung waren die beiden Begriffe allerdings nicht immer klar voneinander getrennt und konnten auch gemeinsam als Mischform von erklärender Narrative und beschreibender Erklärung auftreten. Die *livrets* griffen, sofern der Begriff überhaupt verwendet wurde, meist auf den Terminus »explication« zurück, was auch dem Erklärungsanspruch der Kataloge ab 1737 entsprach. Die gelegentlich stellvertretend herangezogene Wendung »description« lässt jedoch erkennen, dass auch die Redakteure und Künstler keine genaue Vorstellung vom unterschiedlichen Sinngehalt der beiden Wörter hatten. So versprach das *livret* von 1699 eine »description de ces Tableaux« (L 1699, S. 7), meinte damit aber lediglich eine Angabe ihres Standortes und der Werkbezeichnung.²³³ Die Salon-Führer waren im Übrigen in der Begriffssetzung inkonsistent, bedeutet

que son ouvrage porte, si j'ose parler ainsi, son titre sur le front, & qu'on en reconnoisse le sujet presque aussi-tôt qu'on l'aperçoit« (LAUGIER 1771, S. 240). Auch der *Dictionnaire de Trévoux* 1771 brachte nur eine nahezu wörtliche Wiederholung dieser Definitionen. Diderots *Encyclopédie* widmete lediglich der »description« einen, allerdings auf die Dichtkunst abgestellten, Artikel: »DESCRIPTION, (Belles-Lettres.) définition imparfaite & peu exacte, dans laquelle on tâche de faire connoître une chose par quelques propriétés & circonstances qui lui sont particulières, suffisantes pour en donner une idée & la faire distinguer des autres, mais qui ne développent point sa nature & son essence« (DE JAUCOURT 1751, S. 878f.). Der viel später (1836) erschienene *Dictionnaire Abrégé de l'Académie française* bezeichnete »description« in einem Zirkelschluss als »Discours qui décrit, qui dépeint«, und etwas detaillierter, »explication« als »Discours qui explique ce qui est obscur; exposition, interprétation, développement, commentaire, glose; renseignement [...]«. Die moderne *Encyclopédie Larousse* beschränkt sich auf kurze Hinweise: »Description«: Passage d'une œuvre où l'auteur décrit la réalité concrète, les personnages ou le contexte dans lequel se situe l'action; »Explication«: Action d'expliquer; »expliquer«: Faire comprendre (à quelqu'un) une question, une énigme, les éclaircir en donnant les éléments nécessaires«. <http://www.larousse.fr/encycopedie/rechercher?q=description>; <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/expliquer/32273?q=expliquer#32194>. (20.7.2023).

- 233 Besonders anschaulich ist das Beispiel der Entwürfe eines Grabmals für Kardinal Fleury, die teils als Erklärung, teils als Beschreibung vorgestellt wurden – wobei aber in beiden Fällen der Charakter der »explication« überwog (L 1743, Nr. 101, 106). Weitere Exempel der Begriffsvermischung siehe z. B. L 1704, S. 22, wo ein anwesendes, *in situ* ausgestelltes Gemälde als »[...] la description d'une peste« Erwähnung fand, oder die umfassenden Bildkommentare (häufig für Genre- und Landschaftsdarstellungen) z. B. in L 1741, Nr. 37f.; L 1743, Nr. 45; L 1759, Nr. 65f.; L 1767, Nr. 4; L 1771, Nr. 63 – die nicht immer eine Erklärung, sondern oft eine bildbeschreibende Inhaltsangabe lieferten. Beispiele für »explication« z. B. L 1737, S. 21 (Dandré-Bardon); L 1738, Nr. 46; L 1740, Nr. 91; L 1746, Nr. 38, 57; L 1751, S. 10. Beispiel für »description« z. B. L 1740, Nr. 84.

doch die lange Zeit übliche Designation der Exponate mit »représentant« dem Wortsinn nach eine Inhaltsangabe und keine erläuternde Kommentierung. Der ausdrückliche Hinweis auf die Erklärung (meist als »dont voicy l'explication« formuliert; z. B. L 1737, S. 21) erwies sich bald als nicht mehr erforderliche Information für das Publikum und entfiel daher mit wenigen Ausnahmen ab Mitte des 18. Jahrhunderts.

Die Frage nach dem Grund für die inhaltliche Neuausrichtung auf eine »Erklärung« der ausgestellten Arbeiten war nach meinem Kenntnisstand bisher nicht Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen. Eine Begründung ist auch den mir bekannten veröffentlichten Quellen nicht zu entnehmen – so etwa verdiente diese Neuerung in der Salonbesprechung des *Mercure de France* im Jahr 1737, die das *livret* immer noch als »Exposition de Tableaux [...]« zitierte und mit »Catalogue« ansprach, keinerlei Erwähnung.²³⁴ Noch anlässlich des Salons 1742 sprach die angesehene Literaturzeitschrift nur von »un petit Livre imprimé, contenant la description & les dimensions de chaque Tableau«.²³⁵ Auch Guiffreys *Notes et documents inédits* enthalten keinen Hinweis auf die Hintergründe der Veränderung, die offensichtlich keine besondere Aufmerksamkeit hervorrief.

Eine mögliche Erklärung für die Umstellung könnte in der im Dezember 1736 – vermutlich schon während der anlaufenden Vorbereitungen für die nächstjährige Ausstellung – erfolgten Wahl Reydellets zum *huissier et concierge* der Akademie liegen: In dieser Funktion hatte er auch die Redaktion des *livret* zu verantworten und wurde am Ende des Katalogs von 1738 erstmals als Redakteur genannt. Und kurz darauf, im April 1737, wurde Lépicié zum Sekretär (und Historiograph der Académie auf Lebenszeit) der Compagnie bestellt, der die Erstellung des Katalogs zu überwachen hatte. Die Vermutung ist naheliegend, dass die neuen Amtsträger frische Ideen und innovative Ansätze zur Gestaltung des Salon-Führers mitbrachten und verwirklichten, und damit Wünschen des Publikums und der medialen Berichterstattung Rechnung trugen. Ein weiterer Erklärungsansatz ist in der mit den politischen und sozialen Veränderungen der Sattelzeit (Koselleck) einhergehenden Entwicklung und Veränderung der Motive von Historienbildern zu suchen. Die neuen, ungewöhnlichen und wenig bekannten Bildideen ließen eine gesonderte Erklärung für die Salonbesucher angezeigt erscheinen, die vermehrt als kunstkennerische und -kritische Instanz auftraten: Die Vorrede zum *livret* von 1741 hob ausdrücklich die Rolle

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

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

des Publikums bei der Bewertung der ausgestellten Werke hervor.²³⁶ Sofern es sich dabei nicht um eine reine *captatio benevolentiae* handelte, betrachtete also die Académie als verantwortlicher Herausgeber des Katalogs das Publikum als autorisiert und qualifiziert zur kennerschaftlichen Beurteilung der ausgestellten Exponate, wozu die »explications« eine nützliche Handreichung bieten mochten.²³⁷ Nicht zuletzt unterstrich die neue Übertitelung des Katalogs den Anspruch der Académie, eine wissenschaftsorientierte Institution und künstlerische Ausbildungsstätte zu sein, die im Geiste der beginnenden Aufklärung zur Bildung der Ausstellungsbesucher beitragen wollte.

3.2. Bildmotive: Allegorien und Historien

Im Vorwort zu den *Conférences* bezeichnete Félibien als Gegenstand der Historienmalerei die narrative Inszenierung großer Geschehnisse, wie dies Historiker täten, oder gefälliger Themen, wie sie Dichter erzählten, und – auf höherer Ebene – die Übertragung des Bildgegenstandes in die allegorische Sphäre.²³⁸ Diese Form bildhafter Gleichnisse wurde in den *livrets* oft mit einem Erklärungs-Titel und einer häufig langen, bisweilen mehr als eine Seite umfassenden Interpretation der wiedergegebenen Symbole, Figuren und Personifikationen versehen, um den versteckten Sinn der Darstellung verständlich zu machen.²³⁹

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

237 Trotz der 1737 erfolgten Umbenennung des *livret* in »explication« erhielten aber nicht alle Ausstellungsstücke eine inhaltliche Kommentierung. Sie wurde nur eingesetzt, wenn nach Einschätzung von Künstler oder Redakteur die Besucher eine ergänzende Information zum Bildthema benötigten oder bestimmte Aspekte der Arbeit besonders hervorgehoben werden sollten.

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

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

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

Allegorien

Félibiens Aussage zur Bedeutung von Allegorien bestätigte u. a. Guillet de Saint-Georges, ein früher Historiograph der Compagnie. Seinem Bericht zufolge wurden Heldentaten des Königs als Gegenstand von Rezeptionsstücken in Form allegorischer Szenen vergeben und ihre malerische Verarbeitung in Vorträgen vor der Akademie expliziert.²⁴¹ Herkules-Darstellungen und andere allegorische Bezugnahmen auf die heroischen Unternehmungen Ludwigs XIV. oder auf dynastische Familienereignisse waren beliebte Themenstellungen in der von der absolutistischen Herrschaft des Sonnenkönigs geprägten zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die Sitzungsprotokolle der königlichen Stiftung sowie zeitgenössische Beschreibungen der Akademieräumlichkeiten, in denen die Rezeptionsarbeiten aufbewahrt blieben, verzeichneten für diesen Zeitraum an die 35 Allegorien auf die Großtaten des Herrschers. Zumeist handelte es sich um Gemälde (nur drei Darstellungen kamen aus dem Bereich von Skulptur und Graphik), die den Monarchen – oft als Apoll, Gott des Lichtes und Musenführer, oder in Gestalt des für seine Stärke berühmten griechischen Halbgottes Herkules – als Sieger in Kriegen, Bezwingler der Häresie, Förderer der Künste und Friedensbringer Europas zeigten (Abb. 33 und 34). Sie alle spielten direkt oder indirekt auf Macht und *virtus* des Roi-Soleil an.²⁴²

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

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

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



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



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

Einige Allegorien bezogen sich auf den familiären Bereich des Souveräns – die Wiederherstellung seiner Gesundheit, die Trauer Frankreichs über den Tod der Königin, Geburt und Heirat des Dauphins oder das Angebot der spanischen Krone an den Thronfolger.²⁴³

In den *livrets* der wenigen im Zeitraum ab Gründung der Akademie bis 1737 organisierten Ausstellungen fanden sich allerdings nur vereinzelt ausdrücklich als Allegorien bezeichnete Werke. Sie vermögen daher keinen Eindruck von der Vielfalt allegorischer Lobpreisungen zur Verherrlichung des Sonnenkönigs zu vermitteln: Zahlreiche Aufträge für derartige Arbeiten bezogen sich zudem

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

auf Raumausstattungen, etwa in Versailles²⁴⁴, und nicht alle panegyrischen Gemälde wurden zuvor im Salon ausgestellt. Unter den in den ersten Salons gezeigten Historien befanden sich jedoch nicht wenige Herkules-Sujets, die – ohne dass dies in den Katalogen ausdrücklich erwähnt wurde – ebenso wie Darstellungen des Sonnengottes Apoll als bildhaft verkleidete Anspielungen auf den König verstanden werden konnten und sollten;²⁴⁵ dies umso mehr, wenn sie etwa vom Hofmaler Antoine Coypel stammten, der die Decke der Schlosskapelle in Versailles freskierte und die königliche Residenz in Paris mit großen, auf den Herrscher anspielenden Gemälden aus der Äneis-Historie schmückte.²⁴⁶ Garcia suggeriert, die Künstler und der mit der Besprechung der Aufnahmestücke in den Akademiesitzungen betraute Historiograph hätten insgeheim Herkules als geistlosen Kraftmenschen, Alexander d. Gr. als Menschen- und Völkermörder²⁴⁷ sowie Apoll als Marsyas-Schinder und Schürzenjäger gesehen, und ihre Bilder würden die von der Académie vorgegebene Thematik zur Verherrlichung Ludwigs XIV. ironisieren. Doch muss man sich fragen, ob diese Sicht nicht zu sehr aus heutiger Distanz interpretiert: Selbst wenn der kritische Blick auf die antike Götterwelt seit der Renaissance keine Seltenheit war, so ist doch kaum vorstellbar, dass dieser Themenwahl eine subtile Verunglimpfung des französischen Souveräns durch Le Brun, der als Rektor und Kanzler der Académie royale (und Erster Hofmaler Ludwigs XIV.) die Rezeptionsthemen festlegte, und die ausführenden Hofmaler zugrunde gelegen hätte.

Nach dem Tode Ludwigs nahm allerdings das Interesse an dieser Form der enkomiastischen Huldigung in Rezeptionswerken erkennbar ab: Nur noch drei Aufnahmestücke, die zum Teil auch im Salon gezeigt wurden, nahmen auf seine Nachfolger Bezug.²⁴⁸ In der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts ging die

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

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

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

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

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

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

Die Vorliebe für Allegorien lebte auch in anderen, nicht auf das Königshaus bezogenen Themenstellungen für die Aufnahme von Malern und Bildhauern in die Académie weiter. Am häufigsten wurde in diesen bildhaften Tropen die Einheit von Malerei und Bildhauerei vorgestellt, mehrmals galt das Interesse dem Sieg der Religion über die Häresie.²⁵³ Auch Personifikationen bildeten eine geschätzte Ausdrucksform symbolhaft verarbeiteter Sujets.²⁵⁴ Sie erfreuten sich noch zu einer Zeit ungebrochener Wertschätzung, als die Herrscher-Allegorie bereits seltener als angemessenes Mittel zur verklärenden Repräsentation des Souveräns betrachtet wurde. Wegen ihrer sparsamen Figurenausstattung war sie besonders bei Bildhauern beliebt: Im Gegensatz zu den vielfigurigen Historienbildern vermochten die Werke der plastischen Kunst das dargestellte

im Salon) die *livret*-Stelle: »représente une allégorie à la gloire du Roi«; »représentant l'union des Arts de Peinture & de Sculpture, par le Génie du Dessen« (Challe, Ak 1753; L 1753, Nr. 117); »doit représenter allégoriquement la grâce que le Roy a faite à l'Académie en la prenant sous sa Protection immédiate« (Gois, Ak 1765); »représentant un sujet allégorique sur la liberté rendue aux Arts par Sa Majesté et obtenue par M. le Comte d'Angiviller«; »Tableau allégorique sur la liberté accordée aux Arts, par Edit du mois de Mars 1777« (Suvée, Ak 1779f.; L 1781, Nr. 144).

249 MICHEL 2012, S. 309.

250 TURNER 1996, S. 658–660.

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

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

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

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



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

Ereignis mit wenigen, aus Bibel und Mythologie bekannten Personen oder Pendantfiguren klar zu bezeichnen und bedurften keiner eingehenderen Erläuterung. Zu diesen malerisch wie skulptural verarbeiteten, verschiedentlich auch im Salon vorgestellten Sujets zählten etwa: *Die Union von Skulptur und Malerei* (Abb. 35), *Dichtkunst und Musik*, *Die Zeit enthüllt die Tugend*, *Die Wahrheit zeigt sich der Académie*, *Die Zeit enthüllt die Wahrheit*, *Apollo empfängt Malerei und Skulptur auf dem Parnass*, *Apollo krönt den Genius von Malerei und Skulptur*, *Die Verbindung von Frieden und Hymenäus*, *Die Weisheit tritt die Unwissenheit mit Füßen*, *Die Jahreszeiten*, sowie die Verkörperung von Liebe, Überfluss, Trauer – jeweils mit ihren Attributen, usw.²⁵⁵

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

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



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

der Französischen Revolution erlebten sie einen merkbaren Aufschwung zur metaphorischen Verherrlichung der opfervoll erkämpften, menscheitsbefreienden Tugenden und Errungenschaften, aber auch zur Unterstützung des napoleonischen Personenkults (Abb. 36).²⁵⁶

²⁵⁶ L 1791, Nr. 312, 456, 514, 527, 531, 676; L 1793, Nr. 280, 531, 732, 804; L 1795, Nr. 262, 308, 372, 383, 416; L 1798, Nr. 91, 141; L 1799, Nr. 156, 235, 252, 265; L 1800, Nr. 42, 63; L 1801, Nr. 15, 49, 280; L 1802, Nr. 139, 907; L 1804, Nr. 54, 77, 645; L 1806, Nr. 380, 551; L 1808, Nr. 226, 430, 484; L 1810, Nr. 137, 182, 324, 404, 449, 475, 572, 1027; L 1812, Nr. 153, 424, 758; L 1814, Nr. 579, 588, 594, 699, 701, 732; L 1817, Nr. 34, 158, 291, 551, 610.

Historien

Ähnlich wie die Allegorie erfuhr auch das Ansehen der Historienmalerei ein wechselvolles Schicksal, und ihre Bildinhalte verzeichneten im Laufe der Zeit einen profunden Wandel, der im Spiegel der *livrets* gut nachvollziehbar und dokumentierbar ist. Während vieler Jahre nach Gründung der Académie blieb die im Salon ausgestellte Hochkunst im Bereich der Geschichtsbilder im Wesentlichen auf häufig dargestellte, bekannte Motive aus Antike, Bibel sowie Heiligenviten beschränkt. Die meisten Sujets der in den Katalogen vor 1737 genannten Werke entstammten der Altertumsgeschichte und der antiken Götterwelt – Herkules, die *gesta* Alexanders d. Gr., die Großtaten römischer Herrscher, vor allem aber die Geschichten von Apoll, Diana, Venus, die Liebesabenteuer Jupiters, die Entführung Europas oder der Proserpina usw., der Trojani-sche Krieg sowie mythologische Erzählungen (Prometheus, Orpheus, Bacchus u. a. m.).²⁵⁷ Der sakrale Bereich folgte der Bibel – Begebenheiten aus dem Leben Moses' (vor allem die Rettung aus dem Nil) und andere alttestamentarische Überlieferungen (Esther vor Ahasver, Hagar in der Wüste, Tobias, Joseph und seine Brüder, Susanna und die Alten, Loth und seine Töchter u. a. m.)²⁵⁸, aus dem Marienleben (Verkündigung, Flucht nach Ägypten, Himmelfahrt usw.)²⁵⁹, dem Leben und der Leidensgeschichte Jesu (Geburt, Anbetung der Könige, Ölberg, Kreuzigung, Auferstehung, Emmaus-Jünger usw.)²⁶⁰, oder veranschaulichte Heiligenlegenden (häufig Petrus, Franziskus, Augustinus, Hieronymus, die büßende Magdalena usw.).²⁶¹

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

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

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

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

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

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

gen – im Bericht des *Mercure de France* zum Ausstellungsjahr 1725 waren dem ausdrücklich erwähnten Bemühen des Rezensenten zu verdanken, auch Nicht-Besuchern einen Eindruck von den ausgestellten Kunstwerken zu vermitteln. Doch kündigte sich darin schon ein Trend zu ausführlicheren Beschreibungen und Kommentierungen der Exponate im *livret* an, der dem Interesse eines wachsenden, in Kunstangelegenheiten aber weniger gebildeten Publikums entgegenkam und ab dem nächsten Salon zur offiziellen Redaktionslinie werden sollte.

Der erste mit »explication« überschriebene Ausstellungsführer von 1737 umfasste immer noch Arbeiten mit bekannten biblischen und mythologischen Themen, mit Heiligendarstellungen und Motiven aus Tassos *Das befreite Jerusalem*. Daher brachte er nur vereinzelt als Erläuterung zu wertende Informationen, die außerdem sehr kurz blieben, z. B. bei Nattier, Galloche, LeClerc, Restout, de Favannes und – ausführlich – Bouchardons narrative Erläuterung antiker Feste. Jeurats *Nymphes tutelaires* erhielten eine Inhaltsangabe mit Erklärungselementen, und auch Collin de Vermont (*Maladie d'Antiochus*) fügte einem Gemälde eine kurze Inhaltsbeschreibung hinzu (Abb. 37 und 38).²⁶²

In allen Fällen (mit Ausnahme von Nattiers Porträt) handelte es sich zwar um Themen aus dem oben umschriebenen traditionellen Motivenbereich, die jedoch in vorangegangenen Akademie-Ausstellungen nicht, nur selten oder aber unter Hervorhebung anderer Aspekte der Bilderzählung gezeigt worden waren. Diese wenigen Beispiele lassen einerseits die semantische Unsicherheit in der Begriffsverwendung von »explication« und »description« erkennen.²⁶³ Zum anderen fällt auf, dass es sich nur um verhältnismäßig wenige Erläuterungen handelte. Das kann damit zusammenhängen, dass die neu geschaffene Möglichkeit von Zusatzinformationen den Künstlern (und dem Redakteur?) noch nicht hinreichend vertraut war und angesichts des Anspruchs der Malerei auf Selbsterklärung allein mit den ihr zur Verfügung stehenden eigenen Mitteln bedenklich erscheinen mochte.²⁶⁴

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

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

264 In diesem Sinn hatte Charles Coypel in einem 1730 vor der Académie royale de Peinture et de Sculpture gehaltenen Vortrag argumentiert: »Laissons parler notre ouvrage, ce qu'il ne dira pas, c'est qu'il ne le peut dire. Toutes les explications que nous pourrions donner, ne serviroient qu'à prouver que nous avons manqué de capacité pour rendre ce



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

*Au-dessous, la maladie d'Antiochus, causée par
l'amour qu'il portoit à Stratonice sa belle-mère,
par M. COLLIN DE VERMONT, Adjoint Professeur.*

38. L 1737, S. 15.

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

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

Daran änderte sich anfänglich auch nach 1737 wenig. Die Historiensujets bewegten sich inhaltlich weiterhin im oben umschriebenen Rahmen, und dementsprechend fielen die im veränderten Frontispiz des Salon-Katalogs angekündigten »Erläuterungen« zunächst spärlich aus – sowohl nach Anzahl wie Inhalt. Die Tendenz zu erklärenden Ergänzungen nahm allerdings zu. Dabei ging es um Details der dargestellten Handlung wie etwa die inhaltliche Zusammenfassung eines als Vorlage gewählten Theaterstückes von Racine.²⁶⁵ Bereits 1738 wurde außerdem deutlich, dass Inhaltskommentare im Katalog nicht nur für Historien herangezogen, sondern auch Genrestücke, Landschaften und Stillleben (sowie Skulpturen) mit nicht selten umfassenderen Erklärungstexten ausgestattet wurden.

Das ist umso erstaunlicher, als die Beschreibungen zwar auch erläuternde Anmerkungen zu den dargestellten exotischen Tieren und Früchten enthielten, die Bilder aber – jedenfalls aus heutiger Sicht – ohne Weiteres aus sich heraus für den Betrachter verständlich gewesen sein mussten. Man wird daher in der Annahme nicht fehlgehen, dass einige im Genre-Bereich tätige Akademiker – François Desportes (le père) im Ausstellungskatalog des Jahres 1739²⁶⁶, Huilliot²⁶⁷ oder Oudry²⁶⁸ – nicht nur das Publikum über noch nicht gesehene Naturwunder informieren wollten, sondern auf dem Umweg über die zu Beginn nur von Geschichtsmalern eingesetzte »explication« einen frühen Versuch zur Heranführung ihrer Gattung an das hohe Niveau der Historienmalerei unternahmen (siehe dazu Kapitel 3.3.). Dieser Zielsetzung dienten auch Bilddimensionen, deren Ausmaße bisweilen jener von Historien Darstellungen entsprachen.²⁶⁹

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

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

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

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

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

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



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

Angesichts der schleichenden Ermüdung von Künstlern, Kritik und Publikum am zunehmend abgegriffenen, stereotyp herangezogenen Motivfundus der Gemälde²⁷⁰ entwickelte sich, hauptsächlich außerhalb der Akademie, eine Debatte über die von der Kunst darzustellende Wirklichkeit – sollte sie weiterhin antike Ideale verherrlichen oder sich vermehrt den Anliegen und Ereignissen der Gegenwart zuwenden?²⁷¹ Schon Félibien war am Ende seiner den Sonnenkönig lobpreisenden Erörterung von Le Bruns Gemälde *Les reines de Perse aux pieds d'Alexandre* (*Das Zelt des Darius*) für eine neue, »moderne« (Anm.: und propagandawirksame) Ausrichtung der Geschichtsmalerei eingetreten: Selbst die hervorragendsten Unternehmungen antiker Fürsten würden von Frankreichs Herrscher in den Schatten gestellt, dessen Ruhmestaten noch

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

271 LICHTENSTEIN 2006, S. 20.

die Bewunderung der folgenden Jahrhunderte hervorrufen würden; der Pinsel des Malers müsse sich deshalb neuen, breiter gefächerten Themen zuwenden und die denkwürdigen Taten und Tugenden des Monarchen verbildlichen.²⁷² Ein halbes Jahrhundert danach – die Ära der absolutistischen Herrschaft Ludwigs XIV. war zu Ende gegangen – äußerte sich auch der Abbé Jean-Baptiste Du Bos zu passenden Themen der Historienschilderung. Im Gegensatz zu Félibien riet er den Malern allerdings zur Heranziehung traditioneller Stoffe: Sie sollten keine Geschehnisse »aus irgendeinem unbekanntem Buch« wählen, sondern allgemein bekannte Persönlichkeiten darstellen; das gelte vor allem für Tafelbilder, die häufig Eigentümer und Aufstellungsort wechselten. Unbekannte Motive würden den Betrachter nicht berühren. Am geeignetsten seien deshalb Begebenheiten aus der Hl. Schrift, wie sie Raphael und Poussin bevorzugten. Auch die bedeutendsten Begebenheiten der griechischen und römischen Geschichte sowie die Abenteuer der Götter des klassischen Altertums seien von Interesse, weil in allen gebildeten Völkern Europas das Studium antiker Autoren wesentlichen Anteil an der Kindererziehung hätte. Noch sinnvoller wäre es, Szenen aus oft gespielten (und daher weithin bekannten) Theaterstücken über den trojanischen Krieg heranzuziehen, statt namenlose Helden dem Staub vergessener Druckwerke zu entreißen.²⁷³ Dabei empfahl er allerdings auch die Heranziehung neuer Blickwinkel.²⁷⁴

Tatsächlich wurde in den Salon-Katalogen, ganz im Sinne dieser thematischen Empfehlungen, schon früh auf literarische Vorlagen zurückgegriffen – auf den trojanischen Krieg, immer wieder auf Torquato Tassos *Das befreite Jerusalem* und Ariosts *Der rasende Roland*²⁷⁵, die – ebenso wie Cervantes *Don*

272 FÉLIBIEN 1663, S. 33f.

273 DU BOS 1719, Bd. 1, S. 98–102.

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

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

Quichotte und La Fontaines Fabeln²⁷⁶ – bis ins 19. Jahrhundert beliebte, fantastisch-märchenhafte Inhalte mit Liebesgeschichten, großen Taten und Abenteuern boten, welche die Imaginationskraft der Künstler beflügelten und immer wieder herangezogene Bildstoffe zur Verfügung stellten. Die Kenntnis dieser Romane war beim kultivierten Publikum weit verbreitet – was nicht zuletzt durch ihre häufige Verwendung als Bildvorlage bestätigt wird – und ihre male-riche Vergegenständlichung bedurfte daher nur selten einer über Titel oder Bildbezeichnung hinausgehenden Erklärung.²⁷⁷ Ab 1737 wurden in zahlreichen Gemälden auch Erzählungen aus Fénelons bis ins 20. Jahrhundert immer wieder neu aufgelegtem Bildungsroman *Les aventures de Télémaque* herangezogen.²⁷⁸

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

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

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

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

278 Z. B. L 1737, S. 13; L 1739, S. 6; L 1743, Nr. 11f.; L 1746, Nr. 8–10; L 1748, Nr. 2–4; L 1759, Nr. 51; L 1761, Nr. 51; L 1769, Nr. 17; L 1771, Nr. 21; L 1775, Nr. 81; L 1777, Nr. 27, 33, 129; L 1779, Nr. 135; L 1781, Nr. 52; L 1783, Nr. 21f.; L 1789, Nr. 9; L 1793, Nr. 608, 788; L 1798, Nr. 212; L 1800, Nr. 266; L 1802, Nr. 159, 257; L 1804, Nr. 362; L 1806, Nr. 230, 371f., 476; L 1808, Nr. 68, 412; L 1810, Nr. 214, 541; L 1812, Nr. 93, 148; L 1817, Nr. 607; L 1819, Nr. 125, 138, 357, 1115; L 1822, Nr. 116.

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

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

und »lächerliche, verabscheuungswürdige Gottheiten«. Stattdessen schlug er historische Ereignisse mit moralisch vorbildhaften Handlungen antiker griechischer und römischer Persönlichkeiten, bedeutender Herrscher sowie Gestalten aus der französischen Vergangenheit und Episoden aus der Kirchengeschichte vor. Allerdings würde ein Großteil davon dem mit vergangenen Epochen wenig vertrauten Publikum, das »in diesen Zeiten« fast ausschließlich galante Histörchen und Nachschlagewerke lese, wie unerklärliche Rätsel erscheinen; so wäre der Gegenstand eines 1753 im Salon ausgestellten Heiligenbildes von Vien (L 1753, Nr. 161) ohne die Erläuterung im *livret* nicht verständlich gewesen. Deshalb sollte der vom Maler gewählte Gegenstand durch eine Inschrift in einer Kartusche unten am Bild bezeichnet werden.²⁸¹

Dem Anliegen einer Förderung der Themenvielfalt zur Erneuerung der Historienmalerei verschrieben sich danach in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts besonders der Comte de Caylus²⁸² und der für die Ausbildung der Akademie-Studenten verantwortliche Professor Dandré-Bardon²⁸³, die sich zu Ratgebern der Künstler aufschwangen und neue »unverbrauchte Themen aus Geschichte, Religion und Mythologie« der Griechen, Römer und des eigenen Vaterlandes als *exempla virtutis* sammelten und entsprechende Vorschläge publizierten. Im Gegensatz zu La Font de Saint-Yenne, der eher geschichtlichen Sujets den Vorzug gab²⁸⁴, wählte Caylus Exempel aus der antiken Literatur.²⁸⁵ Dandré-Bardon und der Historiograph der Akademie, Nicolas-Bernard Lépicie, arbeiteten an einer *Histoire universelle*, welche die nach ihrer Ansicht für Historien geeigneten Geschichten für den Künstler aufbereiten sollte; von der geplanten Serie erschienen aber nur die ersten drei Bände mit ausführlichen Geschichtsdetails sowie eingehenden Anleitungen zur Darstellung von Themen

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

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

283 Michel-François Dandré-Bardon (1700–1783), Maler, Kunsthistoriker, Gründer der Académie de Marseille, ab 1755 Professor für Geschichte und Geographie am 1747 begründeten Institut der Académie zur Unterweisung der Kunstschüler (https://fr.wikipedia.org/wiki/Michel-Fran%C3%A7ois_Dandr%C3%A9-Bardon; 01.06.2016). Cochin bezeichnete den Künstler in einem Schreiben an den Generaldirektor der königlichen Bauverwaltung als »plus instruit que personne de ce que l'histoire peut fournir de favorable à la peinture« (FURCY-RAYNAUD 1903/04, Bd. 19, S. 326).

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

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

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

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

Das Zusammentreffen dieser beiden Entwicklungen ließ die Erklärung von Bildinhalten als nützlich, sinnvoll, ja geboten erscheinen. Die Künstler stellten sich auf die neuen Gegebenheiten ein und begannen, dem Redakteur Entwürfe zur schriftlichen Erläuterung ihrer Werke zur Verfügung zu stellen. Die Texte wurden zusehends länger und häufig mit dem geschichtlichen Hintergrund der gemalten Historie angereichert. Dabei taten sich einige Akademiker besonders hervor, die über einen längeren Zeitraum systematisch auf diese Möglichkeit der Inhaltserklärung zurückgriffen. In den ersten Jahren nach Wiederbeginn der Ausstellungstätigkeit waren dies besonders Geschichtsmaler wie Restout oder Collin de Vermont;²⁸⁷ ab Mitte des 18. Jahrhunderts fielen Vien, Claude Joseph Vernet, Lagrenée l'aîné und Lagrenée le jeune, Doyen, Taraval, Dura-

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

287 Restout L 1737, S. 17; L 1739, S. 11; L 1743, Nr. 13; L 1745, Nr. 7; L 1748, Nr. 7–9; L 1755, Nr. 10; L 1767, Nr. 149f.; Collin de Vermont L 1737, S. 17, 19; L 1738, Nr. 40; L 1740, Nr. 14; L 1745, Nr. 25; L 1746, Nr. 38; L 1750, Nr. 32; L 1751, Nr. 11ff.; L 1753, Nr. 15; L 1755, Nr. 21.

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



Par M. TARAVAL, Agréé.

144. Repas de Tantale.

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

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

41. Livret 1767, Nr. 144.

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

Diese Maler hoben sich von der Menge der etwa 80 Akademiker und 40 Aufnahmekandidaten einerseits durch ein langes Künstlerleben sowie die häufige Beteiligung an Salon-Ausstellungen (z. B. Vien, Lagrenée l'aîné) ab. Andererseits zeichneten sie sich durch ein ausgeprägtes Interesse an neuen Bildmoti-

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

ven aus, deren bislang wenig bekannter Inhalt allerdings einer entsprechenden Deutung bedurfte. In gewissem Sinn wurden damit Erläuterungen und ihre schon rein optisch Aufmerksamkeit erregende Textlänge im *livret* zu einer Art Gütesiegel für spannende und aufsehenerregende Neuheiten im Historienbereich. So lässt sich erklären, dass viele Arbeiten keine Erläuterungen, sondern nur Beschreibungen erhielten, und damit selbst Exponate ausgezeichnet wurden, die eigentlich keiner Erklärung bedurften. Und damit wird verständlich, weshalb gelegentlich sogar Stiche (die doch auf dem Blatt zumeist eine kommentierende Legende aufwiesen), Skulpturen, Porträts oder Genrestücke mit Inhaltsangaben ausgestattet wurden.²⁸⁹ Einen Sonderfall bildeten die Hafensichten Vernets, die von Erläuterungen zu den gewählten Blickwinkeln und Lichtverhältnissen zum Zeitpunkt der Anfertigung der Veduten begleitet waren.²⁹⁰ Im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts gingen die Beschreibungen für diese Gattungen fühlbar zurück und beschränkten sich im Wesentlichen auf die Erläuterung von Allegorien. Die Entscheidung zur schriftlichen Ergänzung einer malerisch ausgedrückten Repräsentation lag also beim Künstler, was einen zusätzlichen Beleg für dessen schon dargelegten Einfluss auf die Katalogredaktion bereitstellt (siehe Einleitung, »Zur Redaktion des *livret*«).

Ab dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts, »als die seit der Antike bis dahin ununterbrochene Traditionskette zerriß«²⁹¹, traten vermehrt ausgefallener und vermutlich auch einem durchschnittlich gebildeten Ausstellungsbesucher nicht mehr geläufige Sujets auf. Der Erklärungstext im *livret* erweiterte den Fundus möglicher Motive und bot den Künstlern die Möglichkeit, noch vor Aufkommen von Bildlegenden in Form von *cartels* im 18. Jahrhundert neue, noch nie gezeigte, selbst erfundene oder dem Theaterschaffen entnommene Historien sowie in Allegorien gekleidete Ideen darstellungsfähig zu machen.²⁹² Beispiele dafür offerierte insbesondere der Trojanische Krieg mit ungewohnten Blick-

289 Z. B. L 1738, Nr. 5, 80, 94, 96, 155f.; L 1739, S. 11, 21; L 1740, Nr. 18f., 30, 49–51, 54, 93; L 1741, Nr. 22, 37f., 63f., 108–111; L 1742, Nr. 31, 39, 45f., 69–71; L 1745, Nr. 37, 108–110, 135; L 1750, Nr. 33f., 36, 119; L 1753, S. 30f.; L 1755, Nr. 98–101, 142f., 165; L 1761, Nr. 67f., 141; L 1765, Nr. 228; L 1767, Nr. 164, 227, 235; L 1771, Nr. 285, 297; L 1773, Nr. 48–50, 54f.; usw.

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

291 STEINGRÄBER 1985, S. 326.

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

winkeln auf die von Homer erzählten Schicksale und Heldentaten der kleinasiatischen und achäischen Heroen. Weitere, ebenfalls häufig bearbeitete Neufindungen behandelten u. a. Sapphos unglückliche Liebe, das tragische Schicksal von Ödipus, Antigone oder Theseus.²⁹³ Aus der römischen Antike wurden vielfach die Geschichte Äneas', der Feldzug gegen Pyrrhus, die Kriege Roms gegen Karthago, Brutus' Verurteilung seiner Söhne, das Unglück des oströmischen Feldherrn Belisar oder die auf ihre Kinder stolze Mutter der Gracchen erzählt.²⁹⁴ Neben diesen bislang oft verwendeten, nun aber durch anders gewählte Blickwinkel und Handlungshöhepunkte aus ungewohnter Perspektive präsentierten Themenstellungen entstanden aber auch gänzlich andere, im Salon noch nie gesehene Bildideen. Dazu zählten etwa Metellus' Begnadigung durch Caesar, der heroische Selbstmord des Capuaners Jubellius Taurea in den karthagischen Kriegen (Abb. 42 und 43), Mut und Frömmigkeit des Fabius Dorso bei der Belagerung des Kapitols durch die Gallier, der etruskische König Mezentius (dem sein im Kampf mit Aeneas getöteter Sohn Lausus gebracht wird), Ciceros Auffindung des Grabes von Archimedes, die Verschwiegenheit des Lucius Papirius Praetextatus, die Selbstaufopferung des Marcus Curtius, Cleobulus (einer der 7 Weisen des antiken Griechenlands) bei der Unterweisung seiner Tochter, Merkurs Liebe zur athenischen Königstochter Herse, der Tod Marc Aurels, die Ermordung Domitians, der Tempelfrevel des Ptolemäus Philopator, die Darstellung des osmanischen Mittelmeer-Korsaren Barbarossa oder sogar der Hund der Xantippe.²⁹⁵

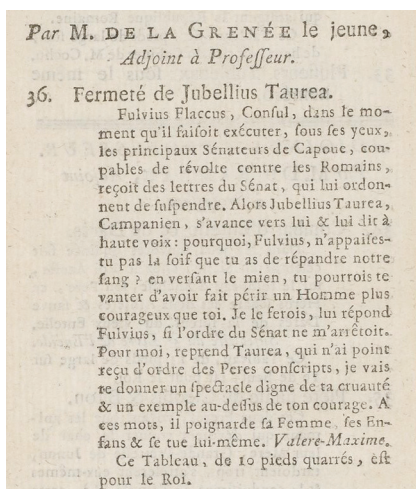
293 Z. B. Troja: L 1777, Nr. 202; L 1781, Nr. 2, 26; L 1783, Nr. 1, 29; L 1785, Nr. 1, 62, 106, 110; L 1789, Nr. 119; L 1793, Nr. 145, 153, 306; L 1795, Nr. 217; L 1798, Nr. 117, 291; L 1801, Nr. 28, 215; L 1804, Nr. 229f.; L 1808, Nr. 158, 180, 472; L 1810, Nr. 218, 581, 709, 1201; L 1814, Nr. 235, 269, 276, 315, 745f.; L 1817, Nr. 29, 313, 330, 604, 1043; L 1819, Nr. 333, 1084; L 1822, Nr. 254, 1273. Sappho: McALLISTER JOHNSON 1975, Zeilen 140f.; L 1795, Nr. 1049; L 1796, Nr. 645; L 1801, Nr. 4, 164, 259bis, 262; L 1802, Nr. 717; L 1806, Nr. 516, 592. Ödipus: L 1789, Nr. 118; L Ak 1791, Nr. 50; L 1793, Nr. 67, 719; L 1795, Nr. 344; L 1796, Nr. 73f., 202, 234, 301; L 1798, Nr. 272, 277, 390; L 1799, Nr. 31, 353; L 1802, Nr. 280, 745; L 1804, Nr. 352, 466; L 1808, Nr. 160, 221, 464. Ariadne/Theseus: L 1793, Nr. 219; L 1798, Nr. 335; L 1802, Nr. 233, 731; L 1804, Nr. 176; L 1806, Nr. 386; L 1810, Nr. 502, 658, 799; L 1814, Nr. 42.

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

295 Metellus L 1779, Nr. 31; Jubellius Taurea L 1779, Nr. 36; Fabius Dorso L 1781, Nr. 20; Mezentius L 1783, Nr. 180; Cicero/Archimedes L 1787, Nr. 171; Papirius Praetextatus L 1795, Nr. 400; Marcus Curtius L 1799, Nr. 35; Cleobulus L 1801, Nr. 37; Merkur/Herse L 1767, Nr. 26; L 1802, Nr. 59; Marc Aurel L 1806, Nr. 503; Domitian L 1808, Nr. 383; Ptolemäus



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



43. Livret 1779, Nr. 36.

Erstaunlich ist dabei, dass nicht alle diese unkonventionellen Bildfindungen eine Erläuterung, ja zuweilen nicht einmal eine Beschreibung erhielten, wie sie unterdessen in den Salon-Katalogen vielen Historien (und selbst Genrestücken und Skulpturen) beigegeben wurden. In den oben angeführten Beispielen fehlte etwa zu den Geschichten des Mezentius (abgesehen vom Quellenhinweis auf Vergils *Äneis*) oder des Cleobulus jegliche Erklärung, obwohl sie angesichts der ausgefallenen Neuartigkeit der Bilderzählung gewiss eine hilfreiche Handreichung für das Publikum gewesen wäre. Die gleiche Feststellung trifft für weitere Ausstellungsstücke zu, wie etwa die von Xenophon übermittelten Berichte von Meidias, der seine Schwiegermutter Minia (Untersatrapin in der kleinasiatischen Troas) ermordete, oder von Abradates (Herrscher in Susa) und seiner vom Perserkönig Cyrus in Ehren gefangen gehaltenen Ehefrau Panthea, oder – aus den Gesängen Ossians – das Schicksal von Gaul und Evirchoma.²⁹⁶ Über die Gründe für diese Ungereimtheiten können nur Mutmaßungen angestellt werden. Während renommierte Akademiker wie Brenet, Lagrenée, Lépicié und andere selten versäumten, ihren Historien ausführliche Erläuterungen beizufügen, schienen weniger bekannte Künstler eher bereit, von einer Kommentierung (oder selbst einer Inhaltsangabe) abzusehen.²⁹⁷ Sicher lag aber die Entscheidung zum Verzicht im Ermessen des Autors, wenn er dem Redakteur keinen Formulierungsentwurf für einen Katalogeintrag zur Verfügung stellte. Denkbare Erklärungen dafür sind unterschiedliche Einschätzungen des Künstlers über den Informationsstand des Publikums oder die Überlegung, dass durch diese Unterlassung eine Ablenkung der Betrachtenden von der unmittelbaren Einwirkung des Gemäldes durch eine längere schriftliche Erklärung verhindert würde; implizit wäre damit zugleich die Qualität des Kunstwerks als allein aus sich selbst heraus »lesbar« betont worden. Vielleicht aber hielt der Autor lediglich den für die Formulierung eines passenden, ausführlicheren Kommentars notwendigen Aufwand für entbehrlich, oder hatte – noch banaler – den Zeitpunkt für die rechtzeitige Abgabe einer Erklärung zur Aufnahme in das *livret* versäumt.

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

²⁹⁶ L 1817, Nr. 488, 491f., 1045.

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

Die thematische Verschiebung der Bildinhalte und der Stimmungswandel des zeitgenössischen Kunstgeschmacks ab der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts weg vom Interesse an althergebrachten Erzählstoffen hin zu neuen Motiven war auch eine Reaktion auf Veränderungen in der Käuferschicht. Herrscher und Hof von Versailles traten als Auftraggeber für Geschichtsgemälde immer mehr zurück, und die Aristokratie bevorzugte für ihre neu entstehenden Stadtpalais kleindimensionierte, dekorative Bilder sowie Familienporträts.²⁹⁸ Zur selben Zeit entstand ein zunehmend wohlhabenderes, selbstbewusstes und mit Besitz- und Bildungsanspruch ausgestattetes Bürgertum, das sich für Kunst und Freizeit zu interessieren begann und Genre-Motive bevorzugte. Die im Historienfach tätigen Künstler waren also gezwungen, sich nach einer neuen Klientel umzusehen. Hier bot der Salon als institutionalisierte Begegnungsebene zwischen Künstlern, Kunst und Gesellschaft ein ideales Forum zur systematischen Erschließung eines neuen Absatzmarktes. Die als Leistungsschau der französischen Kunst begonnene Ausstellungsserie entwickelte sich nebenher zu einer auf die wechselnden Vorlieben des Publikums abzielenden Verkaufsmesse, die von den teilnehmenden Akademikern zunehmend zur markt- und werbemäßigen Präsentation ihrer Erzeugnisse sowie zur persönlichen Selbstdarstellung mit zahlreichen, nicht immer künstlerisch hochwertigen und dem Qualitätsanspruch der königlichen Kunststiftung entsprechenden Exponaten genutzt wurde. Auf Drängen des Generaldirektors für die königlichen Bauten, de Tournehem, wurde daher 1748 eine Jury eingerichtet, die über die Zulassung von Bildern zur Ausstellung entscheiden sollte.²⁹⁹ Der neue Kundenkreis verfügte allerdings nicht über die hohe Kennerschaft des »gentil homme«. Die neumodischen Themen der Historien Gemälde waren manchen Salonbesuchern unbekannt – sie zählten zu diesem Zeitpunkt nicht mehr zum allgemeinen Bildungskanon. Angesichts des Widerspruchs zwischen der zum Bildverständnis erforderlichen Sachkenntnis und dem realen Wissensstand der kunstbeflissenen Schaulustigen ergab sich daher die Notwendigkeit, das abgebildete Geschehen und die handelnden Personen von bisher nicht präsentierten neuen Sujets zu erläutern.³⁰⁰ Deshalb empfahl Michel-François Dandré-Bardon, wie schon

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

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

300 VAN DE SANDT 1986, S. 43.

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

Die Veränderungen der Themenwahl wirkten sich auch auf das quantitative Verhältnis zwischen säkularen und sakralen Bildgegenständen aus. Bis zum Ende der 1770er-Jahre wiesen die *livrets* ein weitgehend ausgewogenes Verhältnis zwischen mythologischen und historischen Bildthemen einerseits und religiösen Sujets – Altes und Neues Testament sowie Heiligenbilder – andererseits auf. Gegen Ende des Jahrhunderts verschob sich unter dem Einfluss der Aufklärung und antiklerikaler Revolutionsideologien die zahlenmäßige Relation hin zu einem deutlichen Übergewicht der profanen Motive³⁰², die dann auch Themen der nationalen Vergangenheit sowie des 1789 erfolgten revolutionären Umsturzes umfassten; diese Entwicklung bewirkte bis zu den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts die weitgehende Verdrängung sakraler Bildmotive aus dem Salon. Im weltlichen Themenbereich kam es ab Mitte der 1760er-Jahre zunächst zu einer Rückbesinnung auf die ruhmreiche nationale Vergangenheit,³⁰³ Sujets aus der französischen Geschichte mit Episoden aus dem Leben französischer Herrscher hielten Einzug in die Malerei, wobei oft auf deren Großmut und Munifizienz verwiesen wurde.³⁰⁴

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

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

302 CONISBEE 1981, S. 108.

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

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

305 BÄTSCHMANN 1986, S. 157, wertet Benjamin Wests Gemälde *The Death of General Wolfe* von 1771 als Ausgangspunkt für diese Verbindung von Historienbild und zeitgenössischem Ereignis in Frankreich, ohne aber – abgesehen von der zeitlichen Abfolge – einen nachvollziehbaren Beleg für einen tatsächlichen Kulturtransfer von London nach Paris zu geben.

306 »Il nous faut du national sans doute. Notre histoire fournit une foule de beaux faits à peindre sur le compte de nos Rois & de nos grands hommes. Si l'on veut en peindre un

Zusehends fanden daneben die Berichte antiker Autoren ihren Platz als zitierte Vorlagen für Geschichtsbilder – zu Beginn vornehmlich römische Dichter wie Ovid, Vergil oder Horaz, ab der Jahrhundertmitte vermehrt auch Homer sowie griechische Dramatiker und Geschichtsschreiber. Bei Sakralbildern wurde nur mehr selten auf die Bibel oder die Apostelgeschichte Bezug genommen. Dabei fällt zu Anfang der 1770er-Jahre die ungewöhnliche Häufung von Gemälden mit Episoden aus dem Leben des hl. Ludwig IX. (1214–1290) auf. Die große Anzahl der 1773 im Salon gezeigten Bilder mit Szenen aus seinem Leben entsprang einem öffentlichen Auftrag für die königliche Kapelle in der *École militaire*; sie wurden von verschiedenen Akademikern gemalt, weshalb eine nicht nur bewundernde Kritik die für eine einheitliche Kirchenausstattung zu unterschiedlichen Bildgrößen sowie die uneinheitliche Darstellung von Aussehen und Bekleidung des Königs bemängelte.³⁰⁷ Der Grund für die Themenwahl dürfte nicht nur in der Suche nach unverbrauchten Bildmotiven gelegen haben, sondern auch in der Bedachtnahme auf die herannahende 500. Wiederkehr des Todesjahres und auf das Gedenken an die 1297 erfolgte Heiligsprechung des Kapetingers, an dessen Namensfest am 25. August jeweils die Akademie-Ausstellungen stattfanden. Mit dem Revolutionsjahr 1791 kam der religiös konnotierte Rückbezug auf den heiligen König zwar zum Erliegen, wurde aber nach der Jahrhundertwende erneut zu einem beliebten Zitat aus dem kollektiven Gedächtnis der »Grande Nation«.³⁰⁸ Im Rückgriff auf das nationale Erbe wurde auch St. Denis, Märtyrer, erster Bischof von Paris und französischer Nationalheiliger, wiederholt als Vorlage gewählt.³⁰⁹

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

se préparant au combat, qu'on représente Philippe Auguste, avant la bataille de Bovines, déposant sa couronne sur un Autel [...] Nos Héros fourniroient des traits aussi beaux; mais je voudrais des inscriptions au bas des Tableaux comme des Estampes: sans cela, pour l'ordinaire, ce sont des énigmes dont tout le monde n'est pas à même de deviner le mot« (C.D. 178, S. 13f.).

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

308 L 1747, Nr. 86; L 1765, Nr. 21; L 1773, Nr. 1, 3, 8, 23, 25, 104, 145, 162; L 1775, Nr. 3; L 1779, Nr. 23; L 1785, Nr. 8; L 1787, Nr. 177f.; L 1789, Nr. 155; L 1791, Nr. 15, 46, 637; L Ak 1791, Nr. 167; L 1808, Nr. 495; L 1810, Nr. 459, 825; L 1812, Nr. 541; L 1814, Nr. 39, 587, 786, 936; L 1817, Nr. 116, 219, 366, 575, 659, 673, 691; L 1819, Nr. 165, 197, 993, 1101; L 1822, Nr. 546, 559, 657, 1131, 1171, 1312.

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

310 Heinrich IV. L 1753, Nr. 98; L 1777, Nr. 140, 156; L 1779, Nr. 138, 168 ; L 1781, Nr. 203; L 1783, Nr. 150; L 1789, Nr. 159; L 1791, Nr. 435; L 1804, Nr. 450; L 1806, Nr. 180, 235, 314, 429 ; L 1808, Nr. 111, 425; L 1810, Nr. 41f., 480, 679, 1200; L 1814, Nr. 9, 161, 490, 587, 589,

et sans reproche«³¹¹, aber ebenso seinen Sohn Heinrich II., den bourbonischen Ludwig XIII. den Gerechten, oder dessen Nachfolger auf dem Thron Ludwig XIV.³¹² Selbst Karl d. Große wurde in die Ahnenreihe der gallischen Vorfahren einbezogen; gerne wurde dabei die Anekdote von seiner Tochter Emma erzählt, die ihren Geliebten Eginard heimlich aus ihrem Gemach trägt.³¹³ Die Auswahl der geschichtlichen Rückgriffe war zum Teil von aktuellen Ereignissen beeinflusst: Die wiederholte Darstellung der Belagerung von Calais³¹⁴, die Rettung Frankreichs durch Jeanne d'Arc³¹⁵ und die siegreichen Schlachten des Connétable Du Guesclin³¹⁶ im 100jährigen Krieg gegen die Engländer stellten einen indirekten, für das zeitgenössische Publikum aber leicht zu durchschauenden Bezug zum Siebenjährigen Krieg mit dem Inselkönigreich um die Vorherrschaft in Nordamerika (1754–1763) und zu den Napoleonischen Kriegen her, in denen London auf der Seite der Gegner Bonapartes stand.

Die Schilderung Karls V. als Tyrann, der die Völker der amerikanischen Kolonien unterdrückte (L 1793, Nr. 487), bot eine willkommene Gelegenheit zur Abrechnung mit dem österreichischen Widersacher.

Während die diesseitigen, nicht-kirchlichen Bildfindungen einen beachtlichen inhaltlichen Aufschwung erfuhren, entstanden im sakralen Bereich kaum nennenswerte Neuschöpfungen: Zu den wenigen Ausnahmen zählten im Salon

602, 607, 643, 694, 849, 924, 1405; L 1817, Nr. 293, 372, 549, 593, 643, 663, 739; L 1819, Nr. 11, 99, 407bis, 462, 878, 945, 987, 1102, 1674; L 1822, Nr. 5, 75, 407, 558, 851. Sully L 1777, Nr. 229; L 1785, Nr. 69; L 1787, Nr. 23; L 1789; Nr. 184; L 1801, Nr. 446; L 1814, Nr. 520, 1404; L 1822, Nr. 693. In einem Beitrag von 2010 beleuchtete Aurore CHÉRY die Gründe für die große Popularität Heinrichs IV. und erinnerte an Voltaires *Henriade*, die zahlreichen Theaterstücke über den Herrscher, und Ludwigs XVI. ideologisches Interesse an seiner bezugnehmenden Identifizierung mit dem »roi bienfaisant« (<https://crcv.revues.org/10466#tocto1n3>; 4.7.2017).

311 Franz I. L 1791, Nr. 389; L 1804, Nr. 377; L 1808, Nr. 19; L 1810, Nr. 566; L 1814, Nr. 476, 608, 629; L 1817, Nr. 35, 132, 247, 274, 591; L 1819, Nr. 159, 334, 461; L 1822, Nr. 108, 565, 1132f. Bayard L 1777, Nr. 22; L 1781, Nr. 108; L 1783, Nr. 12; L 1787, Nr. 237; L 1808, Nr. 196; L 1814, Nr. 370; L 1817, Nr. 132, 642; L 1819, Nr. 1009; L 1822, Nr. 100, 854.

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

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

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

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

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

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

Den Anstoß zu einer weiteren Wende bei der Selektion moderner Historienthemen löste der politische Umsturz des Jahres 1789 aus: Die Französische Revolution wirkte sich auf das Kunstgeschehen nicht nur durch den Wegfall von Teilen einer kaufkräftigen und kunstinteressierten Bevölkerungsschicht aus Adel und Großbürgertum aus. Die Verwerfungen in der privaten Käufer-schicht und der schon gegen Mitte des Jahrhunderts spürbare Stimmungswandel im Geschmack des Publikums dämpften das bereits in den vorangegangenen Jahrzehnten gesunkene Interesse an der »grande manière« und dem »genre noble«. Zur Belebung dieser höchsten Gattung der Malerei hatte bereits 1727 der Duc d'Antin als Generaldirektor der königlichen Baudirektion zwölf Historienbilder aus der Hand bedeutender Künstler bestellt und im Louvre ausstellen lassen. Zwanzig Jahre später orderte sein Nachfolger Lenormant de Tournehem im Auftrag des Königs 11 im Salon vorgestellte Historiengemälde.³¹⁸ Aber auch eine neuerliche Initiative seines Sukzessors zur Beauftragung von vier Historien mit guten Taten der römischen Imperatoren für die königliche Residenz in Choisy blieb 1765 ohne weitere Folgen für einen bleibenden Aufschwung der Gattung.³¹⁹ Eine Salonkritik von 1775 forderte daher den Adel auf, sich im eigenen Interesse für die kommemorativ Überlieferung seiner herausragenden Dienstleistungen für den Staat mittels der Historienmalerei einzusetzen; im Gegensatz dazu wären neureiche Parvenus eher an der Verschleierung ihrer niederen Herkunft und an lasziven oder nur phantasievollen Bildern und Landschaften anstelle von herausragenden Taten interessiert.³²⁰ Der Comte d'Angiviller, Generaldirektor der königlichen Bauten, hatte sich deshalb dafür eingesetzt, dass der Monarch ab 1774 jährlich vier bis fünf Aufträge für Historienbilder vererbe, insbesondere an Akademiker, die sich mit hervorragenden

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

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

319 CROW 1985, S. 12f., 79f., 154. Noch 1787 klagte der Salon-Berichterstatler im »Journal encyclopédique«: »L'observation la plus générale qu'on entend faire, c'est qu'il y a trop de portraits [...] L'histoire est nécessairement d'un haut prix: il y a trop peu de personnes en état de la juger; les dorures, les glaces, les fenêtres nombreuses de nos appartemens, y laissent trop peu de vuide à occuper: les excès du jeu & les bizarreries d'un luxe peu raisonné enlèvent impérieusement le superflu des fortunes, & de là l'abandon qu'on a fait en général des tableaux d'histoire. À peine en verroit-on, si le vrai protecteur des arts, si le roi ne se faisoit pas un devoir d'en demander chaque année un certain nombre à son académie« (C.D. 1360, S. 392f.).

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

Begebenheiten aus der französischen Geschichte befassen sollten.³²¹ Im Salon des Jahres 1777 zeigte er zehn für den König bestellte Gemälde³²², 1785 wurden zwölf Historien nach Begebenheiten aus der griechischen oder römischen Antike und der französischen Nationalgeschichte für den Salon 1787 bestellt³²³, 1789 waren es erneut zwölf Geschichtsbilder.³²⁴ Dennoch ging die Anzahl der zwischen 1793 und 1802 im Salon gezeigten Historiengemälde, verstärkt durch das vorübergehend auf jährliche Ausstellungen umgestellte und damit für die Anfertigung stets neuer, arbeitsaufwendiger Geschichtsdarstellungen zu kurze Zeitintervall³²⁵, merklich zurück. Unter den 1042 mit Nummern versehenen Werken im Ausstellungsführer des Jahres 1793 fanden sich nur etwa 110 gemalte oder gezeichnete Historien.³²⁶ Zur Stützung der sinkenden Nachfrage schrieb das nationale Comité de salut publique am 24. April 1794 einen Wettbewerb zum Thema der glorreichsten Epochen der Französischen Revolution aus.³²⁷ Mit derselben Zielsetzung enthielt das Vorwort zum *livret* 1795 einen Appell an die Künstler, sich nach den Verfolgungen durch Vandalismus, Terror sowie einer ungerechten und gehässigen Kritik wieder an den Ausstellungen zu beteiligen, für welche »die Nation ihnen (Anm.: den Künstlern) ihre Pforten öffne, sie unter ihre Ägide nehme, würdige und tröste«. ³²⁸ Und im *livret* des folgenden Jahres lud der für die schönen Künste zuständige Innenminister die Künstler

321 DÉZALLIER D'ARGENVILLE 1781, S. XVIII.

322 VAN DE SANDT 1986, S. 44.

323 GUIFFREY 1873, S. 87–89.

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

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

326 VAN DE SANDT 1986, S. 46, FN 26, nennt 1462 ausgestellte Werke, erklärt aber die Zählmethode nicht (z. B. wie die häufigen Mehrfachnennungen unter einer Zahl gewertet wurden). Die ungefähren Zahlenverhältnisse zwischen der Gesamtzahl ausgestellter Exponate und darunter befindlichen Historiengemälden in den folgenden Salons lauten etwa: L Ak 1791 321: 50; L 1795 735:65; L 1796 638: 57; L 1798 536: 49; L 1799 483: 36; L 1800 537: 37; L 1801 486:44; L1802 515: 60. Historienbilder machten also nur etwa zehn Prozent der Ausstellungsstücke aus.

327 HEIM 1989, S. 29.

328 Trotzdem ging in diesem Jahr die Anzahl der teilnehmenden Künstler (242) und ihrer eingereichten Werke (735 Nummern) zurück – KOCH 1967, S. 161, zählt bei Einberechnung von unter einer Nummer zusammengezogenen Arbeiten 907 Exponate. Die Begeisterung, sich in einer Flut von unbekanntem und unbegabten Amateuren den Kommentaren eines kritischen, häufig sachunkundigen Publikums zu stellen, war enden wollend. Bereits ein halbes Jahrhundert zuvor hatte ein Salonkritiker Verständnis geäußert, dass arrivierte Künstler die Ausstellung nicht benötigten und ihren Ruf nicht den zahlreichen »gedruckten Flugschriften« mit »willkürlichen, bizarren und lächerli-

erneut ein, der Nachwelt die ruhmreichen Taten der Nation zu übermitteln;³²⁹ noch in der Einleitung zum Katalog von 1799 appellierte er an das Gefühl der Kunstschaffenden für ihre eigene Würde und ihre Dankesschuld gegenüber der Regierung.³³⁰ In Befolgung dieser Einladung widmeten sich die Maler verstärkt der Präsentation revolutionärer Themen. Ereignisbilder (Werner Hager) mit Begebenheiten aus der Realgeschichte, Schlachtenszenen und Propaganda-Historien zur Glorifizierung der napoleonischen Ruhmestaten waren nun mehr gefragt als antike Themen; sie beherrschten und belebten den Salon.³³¹ Ab 1804 nahm mit tatkräftiger Unterstützung durch öffentliche Aufträge und nach Wiederherstellung der zweijährigen Abfolge der Expositionen die Menge der Historienbilder wieder zu.

Mit dem Siegeszug der Revolution trat im Gegensatz zu den bisher gewohnten Stoffen aus Mythologie und Antike sowie den unterdessen hinzugekommenen Themen aus früheren Epochen der französischen Geschichte ein gänzlich neuer und zeitaktueller Themenkreis ins Blickfeld der Künstler. Ihre Arbeiten sollten nun die politischen Errungenschaften der Revolution feiern und sie propagandistisch im Land und über seine Grenzen hinaus verbreiten. Gegenstand der Kunstwerke wurden die Verherrlichung des neuen Frankreichs, die Erfolge und Ideale der Revolution wie Freiheit, Gleichheit, die Herrschaft der Vernunft, Patriotismus und Selbstaufopferung für das Vaterland.³³² Ruhmreiche Schlachten, Belagerungen und militärische Triumphe wurden gefeiert und in den *livrets* mit zum Teil ausführlichen militärischen Lageschilderungen versehen.³³³

chen Meinungen eines unbedarften, ignoranten und ignorierten Tribunals« aussetzen wollten (C.D. 1245, S. 593f.; ebenso C.D. 76, S. 7, und MdF 1757:10.2/182–184).

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

330 L 1799, S. 5f.

331 VAN DE SANDT 1986, S. 46f.

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

333 Z. B. L 1789, Nr. 69; L 1791, Nr. 132, 134, 183, 219; L 1793, Nr. 646; L 1798, Nr. 266; L 1799, Nr. 56, 206; L 1800, Nr. 16f., 64, 247, 274, 314, 350; L 1801, Nr. 74, 94, 121, 227, 258, 334f., 710bis; L 1802, Nr. 95, 111, 182, 267–269, 700; L 1804, Nr. 10, 228, 298–300, 516; L 1806, Nr. 111–113, 117, 241, 252, 338, 496; L 1808, Nr. 28, 138, 272, 300, 382; L 1810, Nr. 138, 249, 369, 408, 495, 571, 578, 754; L 1812, Nr. 391, 659, 803.

Revolution, Freiheit, Hingabe an das Vaterland oder Napoleon und seine Familie wurden nicht selten in Form von Allegorien bejubelt und zu ihrer Deutung mit unterschiedlich ausführlichen Erklärungen ausgestattet.³³⁴ Porträts von Helden und Märtyrern der Revolution wie Robespierre, LePeletier, Beaurepaire, von Abgeordneten der Nationalversammlung, Gesellschaftstheoretikern, philosophischen Vordenkern und Wegbereitern der neuen Freiheit wie Voltaire, Montaigne und Rousseau³³⁵, revolutionäre Ereignisse und Gedenkstätten (Tuileriensturm, Erstürmung der Bastille, Ballhauschwur, Convention usw.) ergänzten den revolutionären Motivenschatz.³³⁶ Auch traditionelle Sujets wurden zur Versinnbildlichung progressiver Tugenden und epochaler Triumphe herangezogen: David³³⁷ und seine Schüler wählten antike Stoffe mit Beispielen von Heroismus und Patriotismus als Metapher für die revolutionäre Gegenwartssituation.³³⁸ Frivole Genre-Stücke fanden zwar weiterhin ihr Publikum, wurden aber von den prüden Freiheitskämpfern weniger gerne gesehen.³³⁹ Unter den von nationalem Pathos getragenen Darstellungen nahmen in der Periode des Direktoriums und des ersten Kaiserreichs die zahlreichen, agitatorisch dem Personenkult dienenden Darstellungen Bonapartes und seiner Erfolge, Tapferkeit, Wohltätigkeit und Fürsorge für seine Soldaten, aber auch seines Großmuts gegenüber besiegten Feinden breiten Raum ein (Abb. 44 und 45).³⁴⁰

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

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

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

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

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

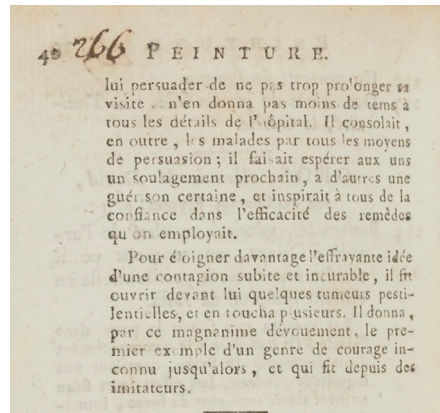
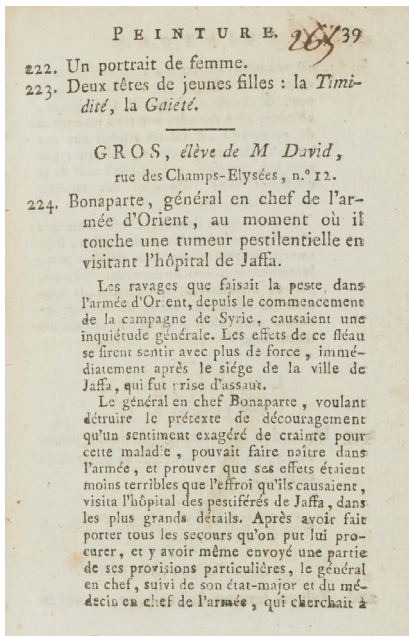
338 HEIM 1989, S. 33; WENZEL 1979, S. 195.

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

340 U. a. L 1802, Nr. 907, 912f.; L 1804, Nr. 77, 208, 224, 244, 375; L 1806, Nr. 131, 437f.; L 1808, Nr. 150, 203, 236, 276, 332; L 1810, Nr. 128, 195, 275, 339, 659; L 1812, Nr. 219, 309, 394, 645, 715, 877, 958.



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



45. Livret 1804, Nr. 224.

schen Huldigungen auf sein Wirken auch der Rekurs auf die ruhmreiche französische Vergangenheit und das bourbonische Herrscherhaus. Der Anschein einer bruchlosen Fortführung der französischen Herrschaftslinie sollte die Thronusurpation Napoleons legitimieren; mit dem Untergang des politisch-militärischen Sterns des Korsen verschwanden jedoch in einer beispiellosen *damnatio memoriae* ab 1814 schlagartig alle bildnerischen Bezugnahmen auf seine Person aus dem Salon. Aus demselben Grund erweiterten und verstärkten die 1815 an die Macht zurückgekehrten Bourbonen zur Festigung ihres wiedergewonnenen Thrones die bildnerische Erinnerung an weitere bedeutende Vorfahren wie Ludwig VI., Ludwig VIII., Ludwig XII., Ludwig XVI. und seine Gattin Marie-Antoinette, Heinrich III. und Karl VI. Allegorien spielten gleichnishaft auf den nach Frankreich zurückgekehrten Frieden, dynastische Eheschließungen und Erbfolgehoffnungen an.³⁴¹

Die neue bürgerliche Käuferschicht von zu Wohlstand gekommenen Kaufleuten, Industriellen, Militärs und Politikern hatte allerdings weniger Interesse an großen, repräsentativen Bildern mit der Darstellung heldenhafter Taten; das großstädtische, mit dem Beginn der industriellen Revolution konfrontierte Publikum wollte vielmehr kleinere, leicht verständliche und als Wohnungsdekor geeignete Kunstwerke³⁴² mit pittoresken Landschaften, die seine Natursehnsucht befriedigten³⁴³, und die Wiedergabe von berührenden, moralisch erbaulichen, vermehrt auch Kinderszenen einbeziehenden Alltagsschilderungen.³⁴⁴ Die großen, dramatischen Sujets traten in den Hintergrund, und die Künstler wählten vermehrt stimmungsgeladene, weniger handlungsorientierte Stoffe. Kirchner spricht von »höherer« und »niederer« Kunst, die weiterhin nebeneinander einher liefen.³⁴⁵ Unter den Geschichtsbildern im Salon machte sich eine Zunahme erotisch angehauchter Darstellungen bemerkbar, die sich vor allem

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

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

343 Nicht zuletzt deshalb verlangte die Compagnie ab 1774 von Landschaftsmalern als Rezeptionsstück eine Ansicht der Umgebung von Paris, wie Jean-Baptiste Marie Pierre, Erster Maler des Königs, dem königlichen Baudirektor d'Angiviller in einem Schreiben mitteilte; angesichts der Schönheit dieser Landschaft sprach sich Pierre für Studien in und nach der Natur sowie gegen im Atelier komponierte Ideallandschaften aus (FURCY-RAYNAUD 1905/1973, Bd. 21, S. 25f., 28).

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

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



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

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

³⁴⁶ Es entstand der Ansatz zu einem eigenen Gattungsbegriff, wie das Sitzungsprotokoll der Akademie vom 30. September 1752 zeigt, worin der um die Akademie-Mitgliedschaft ansuchende Zunftmaler Porlier als »Peintre dans le genre des fêtes galantes« erwähnt wurde (M Bd. 6/333). CONISBEE zufolge wäre bereits Watteau 1717 mit dieser eigens für ihn geschaffenen Bezeichnung in die Académie aufgenommen worden (CONISBEE 1981, S. 21; so auch LOIRE 1993, S. 37); allerdings findet sich im Académie-Sitzungsprotokoll nur der Hinweis auf das – von ihm selbst gewählte – Rezeptionsstück »une feste galante« (M Bd. 4/150, 252). Beispiele u. a. L 1738, Nr. 43, 55, 57, 104, 106, 109–112, 140; L 1741, Nr. 50, 91, 93; L 1743, Nr. 5, 58f., 72f.; L 1746, Nr. 6, 11; L 1747, Nr. 55, 90f., 112; L 1750, Nr. 16, 24, 26f., 32, 69; L 1755, Nr. 12, 42, 64, 127; L 1759, Nr. 16, 47, 53, 83, 120; L 1761, Nr. 6–8, 58, 101; L 1763, Nr. 2, 15, 52, 72f., 92; L 1769, Nr. 5, 30, 131, 153, 170f., 184; L 1771, Nr. 16, 97, 99, 172f.; L 1773, Nr. 5f., 17, 19, 48, 156, 165; L 1777, Nr. 28, 30f., 41, 147, 151, 154; L 1779, Nr. 7–11, 19f., 28, 139, 141; L 1783, Nr. 8–10, 14, 34, 78; L 1791, Nr. 4, 51–53, 247; L 1793, Nr. 2, 4f., 22,

Bisweilen wurden diese sinnlich-reizvollen Themen zu freizügig ausgeführt, was kritische Reaktionen hervorgerufen haben dürfte; so erklärt sich die Aufforderung des Académie-Protectors, das für die Prüfung der Zulassung von Exponaten zum Salon bestellte Auswahlkomitee möge hinsichtlich der Beurteilung der Ausstellungswerke strenger vorgehen.³⁴⁷ Die definitorischen Trennlinien zwischen Genre und Historienmalerei begannen allmählich zu verschwimmen und nach Thema, Gestaltung und Komposition durchlässig zu werden. Einen nicht unwesentlichen Beitrag zu dieser Entwicklung leistete Diderot, der Bilder – von Greuze oder Joseph Vernet – auf dieselbe künstlerische und vor allem sittliche Ebene wie Historiengemälde stellte: In seiner Salonkritik von 1763 erblickte der Enzyklopädist in der moralisch bewegenden Schilderung bürgerlicher Szenen ähnliche Qualitäten wie in den der Ständeklausel verpflichteten Geschichtsbildern:³⁴⁸ Genremalerei wie Historienmalerei stünden vor denselben Herausforderungen; sie erforderten Geist, Einbildungskraft, die Kenntnis von Perspektive, Farben, Ausdruck und Leidenschaften, Komposition usw.³⁴⁹ Als kunsttheoretische Begründung für die Aufweichung der thematischen und gestalterischen Grenzen zwischen den Gattungen und die angestrebte Nobilitierung bürgerlich-alltäglicher Themen diene vor allem die Einbeziehung von Figuren in die Komposition, weil ihr Ausdruck, die Leidenschaftsdarstellung und ihre Gestaltung nach der gültigen akademischen Doktrin von jedem Künstler höchste Meisterschaft und Geschick verlangten.³⁵⁰ Die Entstehung einer eigenen Gattung zwischen Genre und Historie machte den Übergang zwischen den bisher hierarchisch streng voneinander getrennten Kategorien fließend und transparent. Die Gattungsgrenzen wurden durchlässig – in Einzelfällen konnten die Nobilitierungsbestrebungen sogar Tier- und Landschaftsdarstellungen (etwa bei Oudry oder Vernet) erfassen.³⁵¹ Besonders eindrücklich lässt sich dieser Verlauf an der Landschaftsmalerei ablesen.

25, 39, 385, 405, 679f., 767; L 1798, Nr. 6, 37, 54, 178f., 195, 260, 279, 286, 353; L 1800, Nr. 60, 70, 90f., 108, 297; L 1802, Nr. 7, 36, 63, 66f., 119, 137; L 1808, Nr. 4, 6f., 153, 220, 356, 374, 417, 557; L 1812, Nr. 67, 92, 96f., 199f., 235, 310, 410, 555, 1303; L 1819, Nr. 15, 301, 526, 898, 911.

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

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

349 ASSÉZAT 1876, Bd. 10, S. 508f.

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

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

3.3. Die Aufhebung der Gattungsgrenzen

Die Umwälzungen der Französischen Revolution führten als Begleiterscheinung zu einer Politisierung des nationalen Kunstgeschehens. Der neue Geist verlangte ideologisch wirkmächtige Bilder voll Ernst und ethischen Werten, die an Vernunft und gesellschaftliche Verantwortung appellierten; dies galt insbesondere für die Historienmalerei.³⁵² Die neo-klassizistische Hinwendung zur Antike, die Erschließung neuer, motivisch interessanter Landstriche durch die napoleonischen Feldzüge, die damit verbundene Rückbesinnung auf die französische Vergangenheit sowie die sozialen und politischen Unruhen der Zeit, in denen Künstler Anspielungen auf die zeitgenössische Wirklichkeit in metaphorische Bezugnahmen auf die Vergangenheit verkleideten, trugen nun zur Wiederbelebung des »grand genre« bei. Das wieder erwachte, propagandistisch motivierte Interesse an der Geschichtsmalerei begünstigte auch die »historische Landschaft«, die bisweilen als »heroisch« bezeichnet wurde, und nun im Einklang mit diesem Aufschwung einen Platz in der künstlerischen Rangordnung neben oder unmittelbar nach der Historienmalerei und vor allen anderen Gattungen beanspruchte.³⁵³ Landschaftsmaler nutzten die Gelegenheit, um mit »historischen Landschaften« das Bestreben nach Annäherung oder Gleichstellung mit der Königsdisziplin der Malkunst zu untermauern. Ihre Bilder waren kleiner dimensioniert als die oft mächtigen »grandes machines« und entsprachen damit besser dem bürgerlichen Kunstgeschmack; sie stellten mythologische, biblische oder historische Figuren und Ereignisse in den Rahmen einer detailliert wiedergegebenen, den Bildcharakter bestimmenden Naturdarstellung, der in den Historien nur eine den Ort der Handlung umschreibende Rolle zukam. Den hohen Stellenwert der historischen Landschaftsmalerei in der Zeit vom letzten Viertel des 18. bis in die ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts unterstrich die 1816 erfolgte Stiftung eines eigenen Rom-Preises für diese Gemäldegattung.³⁵⁴ Eine treibende Kraft hinter dieser Kunstfördermaßnahme war Pierre-Henri Valenciennes (1750–1819), Mitglied der Académie royale de peinture et de sculpture und Verfasser eines 1800 erschienenen, viel beachteten Lehrbuchs der Perspektive mit einem eigenen, über 300 Seiten umfassenden Abschnitt zur Landschaftsmalerei.³⁵⁵ Darin sah er die historische Landschaft

352 OTTANI CAVINA 2004, S. 184.

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

354 Ib. S. 119f.

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

nicht an einer, sondern an der ersten Stelle nach der Geschichtsmalerei.³⁵⁶ Zu dieser Zeit galt er als bedeutendster Vertreter der neu entstehenden Gattung in Frankreich sowie Doyen einer neuen Schule, die Poussins klassische Tradition mit der Naturliebe der Aufklärung, Historie und Landschaft in der neuen Gattung des »paysage héroïque« vereinte.³⁵⁷ Durch diese Initiative der franzö-

furt/Main 1995, S. 34–61). Valenciennes scheiterte in seinen Bemühungen um Aufnahme in die neu gegründete Académie des Beaux-Arts, wurde aber 1812 zu ihrem Professor für Perspektive ernannt.

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

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

sischen Regierung (für Historienmaler gab es einen *Prix de Rome* bereits seit 1663) wurde die Landschaft aus der allgemeinen Kategorie des »genre secondaire« (auch als »petites manières« bezeichnet) herausgehoben, zu der sie bis dahin unterschiedslos gemeinsam mit Portraits, Stilleben, Architekturstücken usw. zählte, und rangmäßig der Historie angenähert.³⁵⁸ Der neue Rom-Preis war deshalb nicht unumstritten.³⁵⁹ Die Académie des beaux-arts, Nachfolgerin der 1793 aufgelösten Académie royale de peinture et de sculpture, sah darin zu Recht die Gefahr einer Durchbrechung der strengen Gattungsgrenzen.³⁶⁰ Die neue Auszeichnung wurde daher nur alle vier Jahre vergeben und der Wettbewerb an strenge inhaltliche Vorgaben geknüpft: als Gegenstand durften nur Historienthemen gewählt werden, um reine Landschaften auszuschließen. Die Größe der dargestellten Personen wurde mit mindestens 4 und höchstens 8 Zoll reglementiert;³⁶¹ damit konnte ein messbarer Unterschied zwischen historischer Landschaft und Historienmalerei definiert und die Preisvergabe an eine reine Landschaftsdarstellung unterbunden werden, in der zu kleine Figuren aufgehen würden. Zugleich sollte den Landschaftlern der Anspruch verwehrt werden, sich auf dem Umweg über zu große Figuren zu Historienmalern zu erklären.

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

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

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

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

361 GIRAUDON 2002, S. 88.

Ein Interesse zur narrativen Anreicherung der Landschaftsbilder manifestierte sich bereits in den frühen *livrets*, wo in die Szenerie eingefügte Figuren genannt wurden, die klassische Themen von Historiengemälden waren – Diana, Moses, Mars, Venus usw. Die Bedeutung der Einbeziehung von Figuren in Landschaften zur Weckung des Interesses der Betrachter erkannte bereits die *Encyclopédie*.³⁶² Beispiele für diese Vorgangsweise fanden sich schon im ersten Katalog von 1673, z. B. »De M. Charmeton, un Paysage representant Diane qui va à la chasse avec ses filles« oder »De M. Cotelte deux tableaux, l'un dans un Paysage ovale où est présenté un petit Moyse dans un berceau à la Fille de Pharaon«.³⁶³ Danach wurde erst im Salon des Jahres 1746 der Name einer in die Landschaft eingestellten Person angeführt.³⁶⁴ Die ausdrückliche Erwähnung von Figuren diente nicht nur dem besseren Verständnis des Bildinhaltes, sondern machte auch das Bestreben nach Anreicherung des Gemäldes und Aufwertung der Gattung durch Einbeziehung der schwieriger zu malenden Personendarstellungen sichtbar.³⁶⁵ Die Titelform des »paysage historique« mit

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

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

364 »Un Paysage & des Figures, dont la principale est Dellius, qui préfère la Campagne aux grandeurs de la Ville« (L 1746, Nr. 97). Quintus Dellius, römischer Militärbefehlshaber und Politiker des ersten vorchristlichen Jahrhunderts.

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

Namensnennung eingefügter Personen konnte sich im *livret* allerdings längere Zeit nicht durchsetzen: Die Figuren wurden nicht mehr namentlich angeführt und ihre Anwesenheit in der Landschaft während geraumer Zeit nur mittels der aussageschwächeren Allgemeinformel »paysage orné de figures (et animaux)« angezeigt. Stattdessen fanden sich Mischformen der Betitelung mit der Gattungsbezeichnung als Landschaft und einer im Titel vorangestellten Figur oder Historie wie »Apollon Berger; Paysage«, »Le retour de Tobie & de l'Ange [...]»; le reste est un Paysage, orné de grandes fabriques«, »Robinson dans son île, paysage«, »Edipe trouvé par le berger Phorbas. Paysage« oder gar nur »paysage dans le style antique« und dgl.³⁶⁶ All diesen textlichen Mischvarianten gemeinsam war die Zielrichtung einer Gleichstellung, wenigstens aber Heranführung an die Historien Gemälde.

Im Zusammenhang mit den Erwähnungen der historischen Landschaft im Salon-Führer kündigte sich der Einzug des Begriffs »paysage historique« in die Kataloge an. Die erste Verwendung des Ausdrucks brachte aber der Bericht des *Mercur de France*, der im Ausstellungsjahr 1725 ein fehlendes *livret* ersetzte: »De M. Raoux, le Portrait de l'illustre Mlle Prevost, peinte en Bacchante, dansant, & tenant une grappe de raisin; avec un fond de paysage historié; grand Tableau en hauteur«.³⁶⁷ Doch erst 1787 (mit einer Ausnahme im Salon-Führer von 1761) fand sich der Terminus »paysage (oder composition) héroïque« im Ausstellungskatalog³⁶⁸, und erst im *livret* des Jahres 1793 wurde ein Bild als »paysage historique« bezeichnet. Ab dem Folge-Salon 1795 diente diese Bezeichnung aber wiederholt zur Benennung von Gemälden mit Landschaftshistorien (Abb. 47 und 48).³⁶⁹

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

366 L 1787, Nr. 212; L 1789, Nr. 174; L 1795, Nr. 70; L 1796, Nr. 120; L 1798, Nr. 34; L 1799, Nr. 13; L 1801, Nr. 341; L 1802, Nr. 738; L 1806, Nr. 33; L 1814, Nr. 3f., 451, 1340 usw.

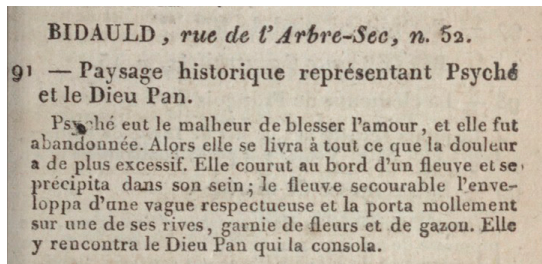
367 MdF 1725: 9.2/2266. Die Erwähnung im medial weit verbreiteten Salon-Bericht lässt erkennen, dass der neue Gattungsbegriff von Künstlern verwendet wurde und auch bereits Eingang in den öffentlichen Kunstsprachgebrauch gefunden hatte.

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

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



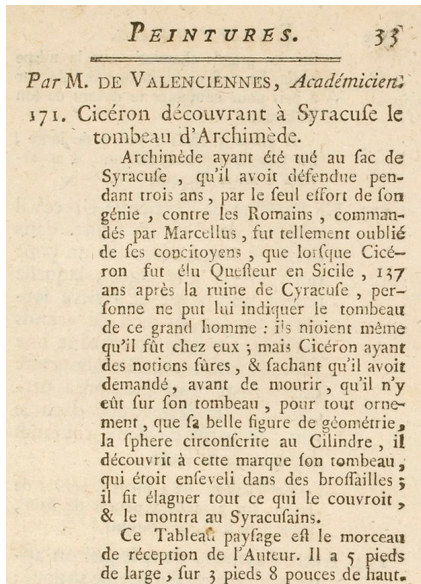
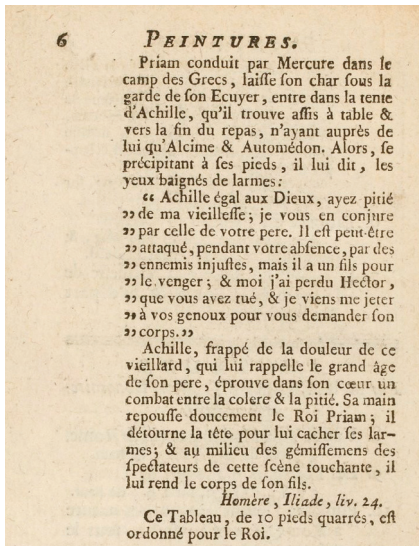
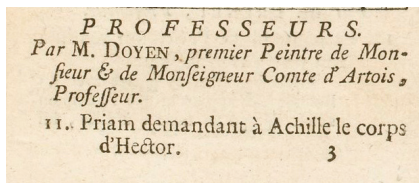
47. Jean-Joseph-Xavier Bidault, *Paysage historique représentant Psyché et le Dieu Pan*, 1819, Öl/Lw, 97,5 x 130 cm, Paris, Musée du Louvre.



48. Livret 1819, Nr. 91.

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

370 Z. B. L 1787, Nr. 174 Hermes; L 1791, Nr. 32 Hippolyte, 38 Ödipus, 42 Odysseus, 141 Loth, 162 Egeria; L Ak 1791, Nr. 56 Belisar, 61 Narziss, 130f. Ödipus, Odysseus; L 1793, Nr. 508



49. Livret 1787, Nr. 11

50. Livret 1787, Nr. 171

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

Ödipus; L 1795, Nr. 246 Belisar, 361 Brutus, 494–496 Æneas, Chloe, Argus, 506 Belisar; L 1796, Nr. 36 Adonis, 38 Daphne, 120 Robinson; L 1798, Nr. 77 Tell, 150 Diana, 153 Clorinde; L 1799, Nr. 325 Rouzeau; L 1800, Nr. 22 Daphne, 194 Ödipus; L 1801, Nr. 23 Aristid, 357 Evander; L 1804, Nr. 91 Apollo, 239 Theokrit; L 1806, Nr. 12 Paris, 61 Aristide, 86f. Hegesipp, Telemach, 180 Heinrich IV., 183 Plinius, 332 S. M. l'Impératrice, 403 Tobias; L 1808, Nr. 207f. Du Guesclin, Franz I., 336 Pythagoras, 607 Belisar; L 1810, Nr. 73f. Tankred, Apollo, 280–282 Bayard, Franz I., 479 Blondel, 675 Bayard; usw.

diese Bezeichnung.³⁷¹ Stattdessen fügte er der Auflistung seiner Gemälde zum Teil ausführliche Erläuterungen bei, wie dies Geschichtsmaler – darunter sein Lehrer Doyen – bereits seit geraumer Zeit taten (Abb. 49 und 50).³⁷²

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

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

Die mit Valenciennes zunehmende Bedeutung der historischen Landschaft lässt sich an der Anzahl von im Salon vorgestellten Werken der Gattung ablesen.³⁷⁴ Dabei kann Pomarède Einschätzung nicht uneingeschränkt zugestimmt werden, wenn er von einer verschwindend geringen Anzahl »echter historischer Landschaften vor 1800« spricht.³⁷⁵ Eine von Carol Rose Wenzel erstellte Statistik verzeichnet bereits ab 1804 eine Zunahme auf 27 % (bis dahin hätte die Menge der historischen Landschaften nur etwa 20 % aller im Salon gezeigten Landschaften ausgemacht), mit gleichbleibendem Niveau bei etwa 30 % bis 1822 und danach einem erneuten Rückgang auf den Stand vor 1804.³⁷⁶ Der

371 L 1819, Nr. 1683. GALLO 2003, S. 101f., irrt: Entgegen seiner Behauptung sind die 1795 im Salon ausgestellten Arbeiten Valenciennes' (L 1795, Nr. 494–500) im *livret* nicht unter dem Sammelbegriff »paysage historique« angeführt. In Valenciennes' *Elémens* findet sich der Begriff nur selten (VALENCIENNES 1800, S. 384f.).

372 C.D. 367; L 1787, Nr. 171–174.

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

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

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

376 WENZEL 1979, S. 216, 370. Allerdings fehlt auch dieser Zählung die Nachprüfbarkeit der erfassten Gemälde anhand ihrer Katalognummern. Dennoch kritisiert die Autorin ebendiesen Mangel (ib. S. 168) bei BENOIT 1897, S. 394–397, der für den Zeitraum 1790–

Versuch einer eigenständigen Erfassung der von 1804 bis 1827 im Salon ausgestellten historischen Landschaften anhand der Titel führt zu einem abweichenden Ergebnis: In der Fußnote³⁷⁷ sind jene Gemälde angeführt, die im *livret* als »paysage«, »vue«, »site«, »environs de« u. dgl. gekennzeichnet sind und einen Hinweis auf eine mythologische oder historische (ausnahmsweise auch zeitgenössische) Begebenheit oder auf antike Bauwerke und Ruinen (ausgenommen einige »gotische« Bauten) enthalten. Auch diese Zahlen vermögen angesichts verbleibender Unsicherheiten bei der Zurechnung nur einen – allerdings nachprüfbaren – Näherungswert anzuzeigen. Nimmt man Wenzels Gesamtzahl der jeweils ausgestellten Landschaften als verlässlich (weil anhand der Betitelung nachzähl- und überprüfbar)³⁷⁸, so ergibt die Auswertung ein von ihren Werten (um 30 % für historische Landschaften) beträchtlich abweichendes Bild: Die anhand der Titel identifizierten Landschaftshistorien machen nur einen Prozentsatz zwischen 5 und 10 % aller Landschaftsbilder aus.³⁷⁹

Eine ähnliche Entwicklung lässt sich bei den Porträts erkennen, die als »portrait historié« oder »portrait dans le genre historique« für Personenbildnisse oder Rollenbilder auftraten. In Frankreich war besonders in der Rokoko-Malerei die Präsentation von Personen in mythologischer Verkleidung beliebt, wobei auch auf Le Bruns Zeichnungen menschlicher Emotionen rekurriert

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

377 L 1804: 184 Landschaften, davon 10 historische, d. s. etwa 6 % (Nr. 24, 91, 178, 239, 283, 409, 471f., 475, 515); L 1806: 180 Landschaften, davon 16 historische, d. s. etwa 9 % (Nr. 12, 33, 61, 86f., 109, 183, 267, 304, 403, 506, 517, 546–548, 561); L 1808: 168 Landschaften, davon 20 historische, d. s. etwa 12 % (Nr. 23f., 71, 100, 127–129, 131–134, 207f., 305, 336, 502f., 582f., 607); L 1810: 228 Landschaften, davon 14 historische, d. s. ungefähr 6 % (Nr. 73–75, 148, 193, 280–282, 425, 479, 675, 703, 855, 858); L 1812: 269 Landschaften, davon 21 historische, d. s. etwa 8 % (Nr. 19f., 49, 51, 69, 72, 80, 83, 131, 316f., 345f., 594, 660, 751f., 913, 976, 1332); L 1814: 272 Landschaften, davon 21 historische, d. s. etwa 8 % (Nr. 4, 100, 117, 139–141, 177, 313, 379–383, 590, 766, 893, 967f., 1340); L 1817: 233 Landschaften, davon 21 historische, d. s. etwa 9 % (Nr. 36, 61, 81, 103f., 303–306, 435, 495f., 577, 590, 600f., 728–730, 740f., 788). L 1819: 391 Landschaften, davon 37 historische, d. s. etwa 10 % (Nr. 13, 67–69, 91, 95, 106, 112, 114, 179, 220, 393, 408, 458f., 547, 576, 710, 812, 885f., 929f., 932, 934, 941f., 1020–1022, 1062, 1089, 1092f., 1197, 1601, 1668); L 1822: 468 Landschaften, davon 24 historische, d. s. etwa 5 % (Nr. 80, 93–95, 122, 150, 154, 193, 423, 428, 463, 712, 762, 881, 936, 1053, 1074, 1164, 1239, 1260, 1262, 1265); L 1824: 694 Landschaften, davon 33 historische, d. s. etwa 5 % (Nr. 134, 156f., 175, 195, 276, 283, 414–417, 580, 589, 644, 757, 798, 801, 1000, 1068–1071, 1263, 1330–1334, 1339, 1388, 1403, 1474, 1479, 1639f.); L 1827: 477 Landschaften, davon 23 historische, d. s. etwa 5 % (Nr. 77, 79–81, 89, 120f., 140, 194, 386, 651, 792, 798, 836, 838f., 883, 963, 1005, 1014, 1434, 1602, 1690).

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

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

wurde.³⁸⁰ Die Bedeutung der »peinture d'âme« hatte Rückwirkungen auf die Motivik des Historiengemäldes, weil die Offenbarung der Seele den Bemühungen zur Wiederherstellung der Gattungshierarchie zuwiderlief und durch Annäherung des Genre an das Geschichtsbild die Egalisierung der Gattungen begünstigte.³⁸¹ Die Suche nach unverbrauchten Sujets, gepaart mit dem Bestreben nach Heranführung des schöpferischen, nur sich selbst verpflichteten Künstler-Genies an die soziale Stellung bedeutender Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, führte bald zu Porträts und Rollenporträts bekannter Schauspieler und Künstler, die zusammen mit der Darstellung der von ihnen vorgeführten Geschichten in den Mittelpunkt der gesellschaftlichen Aufmerksamkeit rückten.³⁸² Die Darstellung von Personen im Zustand emotionaler Bewegung, deren eindruckliche Wiedergabe ein maßgebliches Kriterium für die Beurteilung eines gelungenen Historiengemäldes bildete, fand damit – ausgehend von Schauspieler- und Rollenporträts in England³⁸³ – Eingang in Personen- und Landschaftsbildnisse auch in Frankreich. Nichts dokumentiert deutlicher das neue Selbstbewusstsein dieses Personenkreises und seinen sozialen Aufstieg vom Maler-Handwerker bzw. dem lange mit zweifelhaftem Ruf behafteten Schauspielertum zu gefeierten und bewunderten Idolen der Gesellschaft. Da der Gesichtsausdruck sowohl bei Porträts wie bei Geschichtsbildern eine wesentliche Rolle spielte, ließ sich ein Wertunterschied zwischen den

380 L 1737, S. 6, 8, 12, 20; L 1742, Nr. 63, 75; L 1743, Nr. 73, 87, 111; L 1745, Nr. 96–98, 115; L 1746, Nr. 68, 70, 94; L 1753, Nr. 48, 72; L 1755, Nr. 53, 105; L 1757, Nr. 22; L 1759, Nr. 71; L 1761, Nr. 99; L 1765, Nr. 64; L 1769, Nr. 83; L 1771, Nr. 60; usw. Der Begriff des »portrait historique« war schon zu einem frühen Zeitpunkt – 1671/72 – in den Akademie-Protokollen bekannt und belegt (M Bd. 1/357, 380), wurde aber etwa auch im *Mercure de France* (MdF 1731: 1/138) verwendet.

381 BÄTSCHMANN 1986, S. 157f.

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

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

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

Von diesem Ruhm wurden auch Schriftsteller und Dramatiker erfasst, die nicht nur mit ihrem Leben, sondern auch mit ihren Werken als literarische Bildvorlage für eine zusätzliche Ausweitung des Themenkanons der Historienmalerei sorgten: Zeitgenössische Romane, Kinderbücher, Erzählungen und Schriften – von Voltaire, Chateaubriand, Rousseau u. a. m. bis hin zu fremdsprachigen Autoren (Dante, Gessner, Defoe, Richardson, Walter Scott, Ossian usw.) – lieferten ab dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts Erzählstoffe für neue Historienbilder. Auch Theaterstücke wurden bildwürdig – von Racine, Corneille, Belloy usw.³⁸⁹

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

385 BENOIT 1897/1975, S. 255f.

386 L 1800, Nr. 181f.; L 1804, Nr. 325; L 1806, Nr. 24, 488, 510; L 1812, Nr. 962; L 1814, Nr. 761, 949; L 1817, Nr. 177, 186; L 1819, Nr. 57, 370; L 1822, Nr. 1110. Zu Entstehungsgeschichte und Interpretation von *Ménageots* berühmtem Gemälde mit dem Tod Leonardos in den Armen von François I. s. BAUMGARTNER 2014.

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

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

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



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

Par M. MÉNAGEOT, Académicien.

151. Léonard de Vinci, mourant dans
les bras de François Premier.

Léonard de Vinci, Peintre Florentin, né en 1455, que l'on peut regarder comme l'homme le plus universel de son siècle, tant par ses profondes connoissances que par ses talens agréables, fut appelé à la Cour de François Premier; ce Prince le logea dans son Château à Fontainebleau, il l'aimoit tant, que Léonard étant tombé malade, il alloit le visiter souvent; un jour comme le Roi entroit chez lui, Léonard de Vinci, voulant se soulever pour lui témoigner sa reconnoissance, tomba en foiblesse, le Roi voulut le soutenir, & cet Artiste expira dans ses bras.

Ce Tableau, de 10 pieds quatrés, est pour le Roi.

52. Livret 1781, Nr. 151.

3.4. Zusätzliche Bildinformationen

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

Maße

Erstmals brachte das *livret* des Salons von 1704 eine einzige Maßangabe für drei wegen ihrer außergewöhnlichen Dimensionen auffällige Gemälde Jouvenets (L 1704, S. 33f.). In den folgenden Jahren muss die Bedeutung dieser Angaben für die Beschreibung und Identifizierung von Kunstwerken vermehrt ins Bewusstsein des kunstinteressierten Publikums getreten sein: Denn der Berichterstattung im *Mercure de France* zur über 20 Jahre später organisierten nächsten Ausstellung des Jahres 1725 war bereits eine beträchtliche Häufung dieser Daten für Historien, Genre- und Landschaftsstücke sowie Skulpturen zu entnehmen; Porträts wurden weniger mit Maßangaben als durch allgemeine Hinweise (»Buste grand comme le naturel«; »grand tableau en hauteur« u. dgl.) gekennzeichnet.³⁹⁰ Das Vorwort des Katalogs zur 1737 wieder aufgenommenen Ausstellungsreihe teilte mit, dass die Exponate »nach Ordnung und Symmetrie« platziert wären – also nicht nach Künstlern zusammengefasst.³⁹¹ Zwecks besserer Auffindbarkeit und Erleichterung des Weges durch die Ausstellung würden Gemälde von außergewöhnlicher Größe mit ihren Abmessungen versehen, sodass auch die mittleren und kleinen Formate anhand des *livret* und des beschriebenen Ortes der Hängung leicht gefunden werden könnten (z. B. »L'Assomption de la Vierge, destinée pour la Chartreuse de Lyon, en hauteur de 18. pieds sur 8. par M. TREMOLIERES, Adjoint Professeur«; L 1737, S. 6). Tatsächlich führte das *livret* aber nur vierzehn Gemälde unter etwa 320 Ausstellungsstücken als Großformat auf, sodass fraglich ist, inwieweit diese Daten wirklich

390 MdF 1725: 9.2/2253–2272.

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

eine nützliche Orientierungshilfe bieten konnten. Ab 1738 nahm die Menge der Maßangaben jedoch merklich zu und erfasste bereits Bilder ab vier Fuß – in einem Fall sogar mit nur sechs Zoll.³⁹² Die Abmessungen »größerer« Kunstwerke lagen, folgt man den *livret*-Eintragungen, in der Regel nicht unter einem Fuß (*pied*).³⁹³ Ab den 1750er-Jahren erhielten ungeachtet ihrer geringen Größe gelegentlich auch kleinere und im Salon weniger ins Blickfeld tretende Arbeiten aller Gattungsbereiche – biblische und mythologische Historien, Zeichnungen, Landschaften, Genre- und Andachtsbilder sowie Porträts oder Werke auf selten verwendeten Bildträgern wie Holz und Kupfer – in Zoll (*pouce*) ausgedrückte Abmessungen, doch nahm die Anzahl kleindimensionaler Nennungen gegen Ende des Jahrhunderts merklich ab.³⁹⁴ Aber selbst die Anmerkungen mit den Ausmaßen größerer Arbeiten neigten sich dem Ende zu: Das *livret* des ersten nach-revolutionären Salons 1791 kam fast gänzlich ohne diese Werte aus, möglicherweise wegen der Überforderung der Redakteure mit der sprunghaft angestiegenen Zahl der Exponate, die eine maßgenaue Erfassung ausschloss. Ab dieser Zeit wurden die – wegen der seit 1739 üblichen, die leichte Auffindbarkeit in den Ausstellungsräumlichkeiten garantierenden Nummerierung der Exponate überflüssigen – Maßangaben selten und verschwanden nach 1800 gänzlich – wohl auch wegen der im *livret* viel Raum beanspruchenden, enorm gestiegenen Anzahl der Ausstellungsstücke.

Literarische Quellen

Ab 1737 – schon früher als bei Hénin angegeben³⁹⁵ – wurden auch narrative Vorlagen zum Bildgegenstand angeführt, welche die Autorität der Textvorlage und ihre Übereinstimmung mit der piktoralen Ausführung hervorheben sollten.³⁹⁶

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

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

394 Z. B. L 1753, Nr. 8, 43; L 1755, Nr. 44f., 79, 85, 87; L 1757, Nr. 63, 83, 97–99, 123; L 1759, Nr. 47, 78f.; L 1765, Nr. 130, 133; L 1773, Nr. 28–34, 47, 49, 51, 57, 62–64; L 1785, Nr. 12, 14, 42, 109; L Ak 1791, Nr. 59, 61, 70, 93. Die Maßangaben wurden den Werkbeschreibungen bis in die 1760er-Jahre unmittelbar und ohne typographische Kenntlichmachung hinzugefügt; erst danach erfolgte ihre Wiedergabe als kleingedruckter, vom Titel erkennbar abgesetzter Zusatz (s. dazu S. 81f.).

395 HÉNIN 2012b, S. 114.

396 »A côté, Enée chez Didon, Reine de Cartage, à laquelle il se découvre. Le moment où Didon caresse l'Amour sous la figure d'Ascagne, tiré du premier Livre de l'Eneïde de



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

Derartige Hinweise fanden sich immer wieder in den Katalogen der folgenden Ausstellungen. Das Publikum wurde vermehrt mit Informationen über die historischen Quellen (Bibel, antike Schriften und Mythen, später auch zeitnah erschienene Bücher und Theaterstücke) oder literarischen Texte (La Fontaines Fabeln, Ovids Metamorphosen, ein Theaterstück des bekannten Komödienautors Philippe Néricault Destouches usw.) versorgt, die als Inspiration für die Bildthemen dienten. Der Verweis auf die Vorlage war zuweilen recht kreativ gestaltet: Nonnotte schrieb einem anonymisierten Porträt ein Couplet als Bildsujet ein, Restout bemühte eine Reisebeschreibung des Jerusalemer Tempels von 1604 zur Unterstreichung der Authentizität seiner Darstellung der Tempelweihe, und Dandré-Bardon verzichtete auf eine Bildbezeichnung, um stattdessen im Katalog zwei Gedichte Rousseaus als Anregung für seine Gemälde wiederzugeben.³⁹⁷

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

397 Z. B. L 1738, Nr. 82–85 (La Fontaine), 145f. (»Dom Guichotte«; Homer), 156 (Plinius); L 1739, S. 7 (La Fontaine/Oudry), 10 (Ovid/Dandré-Bardon), 19 (Destouches/Lancret); L 1740, Nr. 91 (Apuleius); L 1741, Nr. 2, 14 (Racines Tragödie *Athalie*; Plutarch); L 1742, Nr. 11–13, 110, 115 – aus einem auf dem Bild selbst wiedergegebenen Couplet (Nonnotte), 122f., S. 30f.; L 1743, Nr. 11–13 (Restout), 35f. (Dandré-Bardon); L 1745, Nr. 7, 11, 108; L 1746, Nr. 58; L 1747, Nr. 3f., 8f., 57, 83; L 1748, Nr. 8, 11, 66, S. 25 (Troy); L 1750, Nr. 5, 14 –

Die Bedeutung der Berufung auf eine Textgrundlage und deren inhaltlich getreue malerische Wiedergabe bildete einen wesentlichen Teilbereich der kunsttheoretischen Diskussionen in der Académie, wie sie in Félibiens *Conférences* niedergelegt sind. So wurden beispielsweise in der Diskussion nach Nocrets 1667 vorgetragener Besprechung von Veroneses *Christus in Emmaus* Zweifel an der in der Hl. Schrift nicht erwähnten großen Zahl der Umstehenden beim Mahl Jesu mit den zwei Jüngern geäußert (Abb. 53).

In der 6. *Conférence* zu Poussins *Mannalese* wurde in der anschließenden Auseinandersetzung über den Vortrag die Übereinstimmung der Komposition mit dem Wortlaut der Bibel hinterfragt.³⁹⁸ Auch in der *Heilung der Blinden von Jericho* des als Vorbild viel bewunderten französischen Klassikers erfuhr die Frage, ob die Heilung in oder außerhalb eines Hauses erfolgte und ob die Stadt Jericho hinreichend genau beschrieben wäre, eine gelehrte Erörterung anhand einer Textauslegung des Neuen Testaments.³⁹⁹ Und de Champaigne bemängelte an Poussins *Eliézer et Rébecca* das Fehlen der im Alten Testament erwähnten Kamele, während eine gegenteilige Meinung die Weglassung dieses Details im Interesse der Klarheit des Hauptgeschehens verteidigte.⁴⁰⁰

Eigentümer und Auftraggeber

Ab 1738 erhielten die Salonbesucher zusätzliche Informationen, die den Eigentümer oder Auftrags- bzw. Leihgeber ausgestellter Arbeiten anzeigten. Sie wurden in den folgenden Jahren zunehmend häufiger genannt, wobei anfänglich besonders König, Hof, Adel, Kirchen und hoher Klerus in Erscheinung traten. Der Umstand, dass ab den 1750er-Jahren vermehrt auch Angehörige des Großbürger- und des gehobenen Beamtentums sowie Künstler-Sammler angeführt wurden, beleuchtet den sozialgeschichtlichen Wandel in der Zusammensetzung der kunstinteressierten Käuferschicht.⁴⁰¹ Allerdings waren nicht alle Eigen-

mit einem gelehrten Hinweis auf die Ikonologie Cesare Ripas, S. 28; L 1751, Nr. 61 – zwei Supraporten mit Sujets aus dem Gedicht eines mit *** anonymisierten Autors; L 1755, Nr. 10, 60f., 153, 175; L 1765, Nr. 44, 57; L 1775, Nr. 28; L 1783, Nr. 11–13, 150, 184; L 1787, Nr. 11f., 16, 22f., 120, 183, 189; L 1798, Nr. 106, 278, 310, 324, 336; usw.

398 FÉLIBIEN 1668, S. 101f.

399 Ib. S. 131–137.

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

401 Z. B. L 1738, Nr. 95f., 98f., 164, 167, 176–179; L 1739, Van-Loo S. 6, Oudry S. 8 und 17, Lamy S. 9, Bouchardon S. 18f. sowie Gemälde zur Herstellung von Wandteppichen in der königlichen Gobelins-Werkstatt in Beauvais S. 10f.; L 1740, Nr. 5f., 64, 84, 101, 110; L 1741, Nr. 1, 14, 23, 28–35, 63f., 71; L 1748, Nr. 7–9, 21–26, 65; L 1753, Nr. 33, 35, 37, S. 29f.;

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

Diese Zurückhaltung fehlte in den nachfolgenden *livrets* der Jahrzehnte 1750/1760 und kehrte erst gegen Ende dieser Periode in Einzelfällen wieder.⁴⁰² Das Akademie-*livret* 1791 kannte noch einige Beispiele von Öffentlichkeitsscheu;⁴⁰³ die Kataloge der Revolutionsjahre 1791–1795 enthielten überhaupt keine Hinweise auf Eigentümer der ausgestellten Werke, ausgenommen die Angabe »appartient à la nation« oder die Auszeichnung einer Arbeit mit einem staatlichen »prix d'encouragement«.⁴⁰⁴ Die Gründe dafür mögen mannigfaltig gewesen sein: Einerseits der Wunsch, im *livret* für einen engeren Bekanntenkreis zwar namenlos, aber anhand der Abbildung identifizierbar als Kunstliebhaber und öffentlich bedeutsame Persönlichkeit vorgestellt zu werden, andererseits die Sorge über die Zurschaustellung des eigenen, den Erwerb von Kunstwerken gestattenden Wohlstandes, echte oder vorgetäuschte Bescheidenheit, oder aber bei Porträts die Angst vor abträglichen Kommentaren des Publikums zur dargestellten Person?

Das offizielle Salon-*livret* von 1791 und die Kataloge folgender Ausstellungen boten zudem das seltsame, wenn auch in der Folge selten wiederkehrende Schauspiel, dass auch Künstler ihren Namen verbargen – wohl wegen der erstmaligen Teilnahme an einer Kunstschau und einer Hemmung, sich der öffentlichen Kritik zu stellen.⁴⁰⁵

-
- L 1755, Nr. 42, 81; L 1757, Nr. 36; L 1763, Nr. 61f., 135, 140; L 1773, Nr. 11f., 85; L 1781, Nr. 27, 57, 197, 269; L 1785, Nr. 168, 238; L 1787, Nr. 2, 29, 35, 55, 90, 125f., 159, 199; L 1789, Nr. 23, 26f., 45, 53, 58, 70–73, 96, 118, 120, 122, 152f., 170–174, 179, 183, 187f., 195, 200, 229 usw.
- 402 Z. B. L 1741, Nr. 31f.; L 1745, Nr. 108f.; L 1746, Nr. 71; L 1748, Nr. 35; L 1769, Nr. 211; L 1781, Nr. 27, 57, 197, 269; L 1785, Nr. 6, 23, 95, 154; L 1787, Nr. 87, 172f., 213, 218; L 1789, Nr. 94f.; usw. Die Feststellung, dass sich heutige Kunstsammler im Bestreben, unerkannt zu bleiben, von ihren barocken Vorgängern unterscheiden (ARCO-HUSSLEIN 2016, S. 9), wird durch diese *livret*-Eintragungen widerlegt.
- 403 Z. B. L Ak 1791, Nr. 131–133, 150, 183, 192, 219.
- 404 Z. B. L 1793, Nr. 111, 125, 658; L 1806, Nr. 221, 496.
- 405 L 1791, Nr. 428, 458, 516, 522f., 584; a. z. B. L 1804, Nr. 328, 926; L 1806, Nr. 564; L 1810, Nr. 862; L 1812, Nr. 272–274, 822–829; L 1814, Nr. 9, 248; L 1817, Nr. 3–5; L 1819, Nr. 12; L 1822, Nr. 11–15, 181, 1777; L 1824, Nr. 19–25; usw. Ein vergleichbares Phänomen verzeichneten die Kataloge der ab 1769 organisierten Sommer-Ausstellungen der Royal Academy of Arts, wo bereits ab Beginn teilnehmende Künstler ihre Identität nicht preisgeben wollten (siehe GRAVES 1905/1970, Bd. 1, S. 45ff., »Anonymous«). Der Grund für das im Vergleich zur Pariser Akademie frühere und umfangreichere Auftreten dieser Erscheinung ist vermutlich darin zu suchen, dass – im Gegensatz zum Salon – bereits von Anbeginn der Londoner Ausstellungstätigkeit auch nicht der Royal Academy angehörige Künstler

Die im Salon-Führer neu hinzutretende Nachricht zu den Besitzverhältnissen diene in gleicher Weise der Reputation und Eigenwerbung der ausführenden Kunstschaffenden, deren Ansehen und Marktwert auf diese Weise dokumentiert und unterstrichen wurde, wie auch der Beleuchtung der gesellschaftlichen Position der kunstsinnigen Sammler und Mäzene.⁴⁰⁶ So beschrieb Parrocel den Ein- und Auszug des türkischen Botschafters in Paris und empfahl sich damit als Chronist bedeutender höfischer Zeremonien (L 1746, Nr. 52f.). Der Bildhauer Bouchardon informierte mittels »explication«, dass sein schon früher als kleines Terrakotta-Modell gezeigter Amor nun in lebensgroßer Ausführung für den König in Marmor angefertigt werde (L 1746, Nr. 57). Chardin ließ verlauten, dass ein Bild das Pendant zu Gemälden im Besitz des Fürsten von Liechtenstein und des schwedischen Hofes bilde (L 1747, Nr. 60). Pigalle teilte mit, dass zwei der für den preußischen König geschaffenen Statuen in seinem Atelier zu besichtigen wären (L 1748, S. 24). Oudry »hatte die Ehre«, anlässlich einer Hirschjagd im Jahr 1729/30 den König (und alle teilnehmenden Edelmänner) »nach der Natur«⁴⁰⁷ zu zeichnen und zu malen (L 1750, Nr. 33). Und die Bildhauer-Brüder Adam machten die Ausstellungsbesucher auf den prestigeträchtigen königlichen Mäzen ihrer Skulpturen aufmerksam (L 1737, S. 18, 24). Lambert-Sigisbert Adam (l'aîné) ging dabei so weit, dass er der Beschreibung seiner in Terrakotta ausgeführten Herrscher-Allegorie den Hinweis beifügte, das Werk eigne sich zur Aufstellung in einem Bassin der königlichen Gärten (L 1750, Nr. 49), was aber im *livret* eine indirekte Distanzierung des Redakteurs von dieser Anmaßung nach sich zog.⁴⁰⁸ Die gehörige Vorgangsweise zur Genehmigung eines Aufstellungsortes im öffentlichen Raum

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

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

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

408 Der illustre Bildhauer hatte schon 1737 im Salon das Modell eines Brunnens mit Neptun und Amphitrite vorgestellt, den er zur selben Zeit im Schlosspark von Versailles ausführte (L 1737, S. 18), und hielt es wohl im Vertrauen auf den seinerzeitigen königlichen Auftrag für angezeigt, publikumswirksam auf ein vergleichbares, aber nicht bestelltes Werk aufmerksam zu machen; s. a. S. 42.

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

Schon bald erkannten geschäftstüchtige Künstler eine weitere Möglichkeit, im Salon Werbung in eigener Sache zu betreiben: sie ließen die Öffentlichkeit wissen, dass sich Ausstellungsexponate (noch) in ihrem Eigentum befänden. Diese »Publicity« war von Interesse für die Aussteller, weil die Akademie ihren Mitgliedern die Ausübung des Kunsthandels untersagte.⁴¹⁰ Die Kunstwerke waren also noch zu haben, was die allmähliche Entwicklung des Salons zu einer Kunst- und Verkaufsmesse im 18. Jahrhundert bezeugt.⁴¹¹ Die Verfügbarkeit der Arbeiten zeigte zugleich, dass erfolgreiche Maler im Genre- und Landschaftsbereich nicht mehr nur auf Bestellung, sondern »auf Vorrat« für den Markt produzierten.⁴¹² Neben dem Verkaufsgenie Jean-Baptiste Oudry⁴¹³ und seinem Sohn Jacques-Charles Oudry bedienten sich auch die Maler LaJoue (L 1746, Nr. 88f) und Galloche (L 1751, Nr. 3) schon früh dieser Marketingstrategie. Die Hinweise auf die Verfügbarkeit der Artefakte entfielen ab Mitte des 18. Jahrhunderts (ausgenommen vereinzelte Erwähnungen im Salon-Führer des Jahres 1763). Sie kehrten erst nach der Revolution – dann aber intensiviert – zurück, bedingt durch die von den politischen und kriegerischen Wirren ausgelöste Emigration potenter Käuferschichten, was den Künstlern verstärkte Anstrengungen zur Erschließung neuer Abnehmerkreise abverlangte. Die Vermerke zur Disponibilität der Objekte bezogen sich meist auf kleinere Arbeiten – Genre-, Blumen- und Seestücke, Landschaften, Stiche, Skizzen und Zeichnungen; große Künstlernamen, Historien Gemälde und (schwerer zu verkaufende) Bildhauerarbeiten

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

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

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

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

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

blieben die Ausnahme.⁴¹⁴ Mit der für die Verkaufsaussichten ebenso nützlichen Beifügung der Adressen – 1793 im Anhang zum Katalog und ab 1795 direkt bei den Künstlernamen im *livret* – verschwanden ab der Wende zum folgenden Jahrhundert die Informationen über die Verfügbarkeit von Arbeiten; 1812 warb der Salon-Führer nur noch für zwei im Besitz von Bildhauern befindliche Stücke. Der Kunstmarkt hatte sich zu diesem Zeitpunkt bereits so weit entwickelt, dass es dieser Erwähnung nicht mehr bedurfte.⁴¹⁵ Nicht zuletzt barg der Vermerk ja auch die latente Gefahr, die solcherart bezeichneten Werke könnten als unverkäufliche »Ladenhüter« erscheinen.

Technische Angaben

Zu den ab 1737 hinzutretenden Erläuterungen zählten technisch-organisatorische Angaben: Ein als Kleinformat im Salon vorgestelltes Historienbild sollte in großer Ausführung für den König ausgearbeitet werden, ein Gipsmodell wurde als Pendant zu einer schon im Vorjahr ausgestellten Gruppe präsentiert, oder es wurde über die Bestimmung von vier Flachreliefs für einen Brunnen der Stadt Paris informiert.⁴¹⁶ Von kunsthistorisch-technischem Interesse war die im Katalog erwähnte Übertragung eines von Antoine Coyppel, später Erster Maler des Königs, im Alter von nur 20 Jahren geschaffenen Freskos auf eine Leinwand

414 L 1741, Nr. 27–30; L 1742, Nr. 34; L 1743, Nr. 120; L 1745, Nr. 44; L 1746, Nr. 43–45, 46, 88f.; L 1747, Nr. 36, 44–46, 50; L 1748, Nr. 27f., 32f., 36, 104, 106, 108; L 1750, Nr. 35, 38–48, 97; L 1751, Nr. 3, 28–33; L 1753, Nr. 21–32, S. 13; L 1763, Nr. 140, 182; L 1785, Nr. 5; L Ak 1791, Nr. 70; L 1796, Nr. 41–44, 54, 67–70, 79, 163, 191f., 206, 225, 359–363, 368f., 398, 402f., 407–409, 428f., 498, 609, 616, 807, 810, 817–823, 824–831, 845, 852; L 1798, Nr. 45, 64f., 99, 116, 159f., 169–171, 187, 231f., 243–246, 272, 308, 313, 324, 333, 343, 366, 397–399, 403, 508f.; L 1799, Nr. 26, 37, 56f., 59–63, 75, 78, 82, 99, 166–168, 185f., 201–204, 238, 272f., 289–293, 315, 317–319, 348–351, 713–715; L 1800, Nr. 18, 43–45, 52, 70–77, 80f., 99, 103f., 147, 153, 162, 184, 272, 329, 335–338, 342, 352, 354, 370–373, 403, 434, 451; L 1802, Nr. 11f., 65, 109, 122, 136, 139, 187–189, 198–200, 207f., 253, 256–258, 304f., 314–318, 429–431, 440, 612f., 615f., 725–727; L 1804, Nr. 7–9, 310; L 1806, Nr. 24–26, 112–115, 117–122, 142–145, 278, 316f., 379f., 419; L 1812, Nr. 1029, 1343.

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

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

durch den »mit dieser Technik vertrauten« Restaurator Picau(l)t; das Exponat muss auf großes Publikumsinteresse gestoßen sein, denn es wurde 1746 neu-erlich, und mit der gleichen Beschreibung, im Salon gezeigt.⁴¹⁷ Im Zuge der Neuausrichtung des Katalogs im Jahre 1755 (siehe Kapitel 2.3.) wurden die Hinweise varianten- und inhaltsreicher und nannten beispielsweise die Tageszeit der Bildwerdung; Stimmungs- und Beleuchtungsangaben; die für eine Kirche oder ein Palais geplante Entwurfsausführung; die bevorstehende Ausfertigung des Ausstellungsstückes in einem anderen Material; den Ort der Besichtigungsmöglichkeit einer im Salon nicht gezeigten Arbeit – vor allem bei Fresken und schwer oder gar nicht zu bewegendem, großformatigen Skulpturen; den Bestimmungsort bestellter Tafelbilder und Bildhauerwerke; den Hinweis auf Pendantfiguren; die Erklärung als Bestandteil einer Serie (wie bei Vernets Hafenbildern); die vorgesehene Ausführung eines Gemäldes als Tapisserie; Hintergrundinformationen zur Invention des Autors; Vangorp versprach die Anfertigung von Porträts binnen vier Stunden; ein Kollege teilte mit, dass fast alle Figuren in seinem Bild Porträts wären; ein anderer hatte ein Gemälde vor Ort gemalt und alle Personen nach dem Leben wiedergegeben usw.⁴¹⁸

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

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

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

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

Porträts

Auch Personenbildnisse wurden mit ergänzenden Zusatzinformationen versehen, die aber wegen der eindeutigen Nennung der abgebildeten Persönlichkeiten kaum sprachliche Variationen aufweisen. Sie bilden eine gesonderte, durch Eigennamen charakterisierte Kategorie der Bildbezeichnung, die in nur zwei Varianten auftrat: Im ersten überlieferten Katalog aus dem Jahr 1673 wurde dem Namen der abgebildeten Person jeweils die Bezeichnung »Portrait

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

420 Schnitzrahmen, z. B. bei Supraporten: L 1738, Nr. 32f.; L 1742, Nr. 17, 23; L 1746, Nr. 31, 34f. Quadratisch: L 1738, Nr. 24, 34, 59f.; L 1740, Nr. 80. Gerahmt: L 1737, S. 14f.; L 1738, Nr. 58; L 1742, Nr. 26. Oval: L 1737, S. 12; L 1740, Nr. 127; L 1767, Nr. 145. Rund: L 1767, 146. Miniatur: L 1739, S. 20.

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

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

de« vorangestellt, was dem Charakter einer Inhaltsangabe entspricht, z. B. »dix Portraits; [...] Le second de Monsieur de Monsieur Seignelay; [...] Le six où est représenté M. de la Grange Religieux de Saint Victor« oder »cinq Portraits, à sçavoir celuy de Monsieur Remy«. ⁴²³ Diese Art der Formulierung fand sich auch im nächsten *livret* von 1699, doch erschienen dort daneben bereits reine Namens-Titel, wie »M. Lambert de Torigny«, »Les Demoiselles Loison soeurs«, oder »Madame Guyot« (L 1699, S. 14, 16). Beide Textvarianten prägten auch die ersten identifizierbaren Rezeptions-Porträts im Salon des Jahres 1704: Goberts Aufnahmestücke trugen Titel, während LeMoynes Porträtbüste den Charakter einer Inhaltsbeschreibung aufwies: »M. Boulogne le jeune«, »M. Vancleve« und »Le Portrait de M. Mansard Surintendant des Bâtiments, Arts & Manufacture de France & Protecteur de l'Académie«. ⁴²⁴ Diese beiden Textformeln wechselten danach ständig ab, wobei bis zum Ende der Académie die Anführung mit »représentant« und »portrait de« zahlenmäßig überwog.

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

- Format: Ganzfigur (für das Herrscherhaus und hochrangige Persönlichkeiten), Kniestück, Brustbild, im Profil, zu Pferd⁴²⁵
- Rollenbild: als mythologische Gestalt in Form des »portrait historié« – häufig Hebe (Göttin der Jugend) und Diana, aber auch als Venus, Flora oder Aurora, als Muse, Najade, Vestalin, oder – besonders gewagt – als Bacchantin; bei Männern als Apollo, Herkules, Jäger oder Gärtner, oder nach literarischen Vorlagen⁴²⁶

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

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

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

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

- Attribute: für Damenporträts genderspezifische Gegenstände wie Musikinstrumente (Harfe, Vielle, Gitarre, Flöte), Stickerei, Brief, oft ein Buch (manchmal antike Klassiker), Malpalette u. dgl.; bei Männern Helm, Tabakdose oder für ihren Beruf typische Gegenstände; bei Kinderbildern Spielzeug, Puppen oder Haustiere⁴²⁷
- Kleidung und Stofffarbe: Witwenkleidung, in Harnisch bzw. Uniform, nach polnischer Art u. Ä.⁴²⁸
- Funktion bzw. soziale Stellung der abgebildeten Person⁴²⁹
- Biographische Angaben wie z. B. Alter oder eine stattgefundene Verhehlung⁴³⁰

Ab etwa 1765 machte sich eine Veränderung bemerkbar: Immer weniger Porträts wurden mit solchen Ergänzungen versehen, und Personenbildnisse ohne ergänzende Angaben oder Beschreibungen nahmen zu – vor allem bei hochgestellten und öffentlich bekannten Persönlichkeiten.⁴³¹ Die erklärenden Bemerkungen traten zu Gunsten einer Konzentration auf die kurze Benennung der dargestellten Persönlichkeit zurück und verzichteten auf das schmückende Beiwerk einer verbalen Beschreibung des ohnehin Sichtbaren – auch in dieser Gattung sollte die Malerei dem Betrachter lediglich unter Nutzung der nur ihr zur Verfügung stehenden Mittel verständlich bleiben. Im selben Zeitrahmen gingen ab den 1760er-Jahren auch die als »portrait historié« bekannten Rollenbilder gegenüber den naturgetreu gemalten Personendarstellungen zurück. Ab Beginn des folgenden Jahrzehnts kamen sie nur noch selten vor; sie verschwanden während der ersten Revolutionsjahre, kehrten danach aber vereinzelt wieder zurück. Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts traten vermehrt Schauspieler-Rollenporträts hinzu.⁴³²

427 L 1737, S. 14f., 21; L 1738, Nr. 15, 56, 65f., 116, 123, 128, 137, 142f., 148; L 1739, S. 14–17; L 1741, Nr. 86; L 1742, Nr. 57–59, 130; L 1745, Nr. 74, 76, 80, 101; L 1747, Nr. 62f., 120, 129bis.

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

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

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

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

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

Entpersonalisierung

Ab 1742 verstärkte sich ein 1704 erstmals auftretendes Phänomen der Anonymisierung des Konterfeis (L 1704, S. 30): 1742 waren es nur drei Personen, 1743 aber bereits 9, und 1745 erneut 8, die ihre Identität hinter *** oder als Leerstelle mit Punkten ... anstelle eines Namens verbargen. Diese Vorgangsweise erfreute sich mit der in den folgenden Jahren sprunghaft wachsenden Anzahl von Personendarstellungen steigender Beliebtheit, wie sich besonders aus den Katalogen ab der Wende zum 19. Jahrhundert ablesen lässt.⁴³³ Ein besonderer Grund hierfür ist den Salon-Führern nicht zu entnehmen – sowohl männliche wie weibliche Personen mochten nicht erkannt werden. Die Motive dafür mögen mannigfaltig gewesen sein: Eine bewusste Strategie zur Erregung von Aufmerksamkeit beim Rätseln über die verdeckte Persönlichkeit, die sich für Eingeweihte gelegentlich durch einen Hinweis auf ihre berufliche oder gesellschaftliche Stellung dennoch erraten ließ? Oder – bei kirchlichen Würdenträgern – ein (für die damalige galante Gesellschaft allerdings wenig verbreitetes) Bewusstsein der Unziemlichkeit selbstgefälliger Schaustellung? Oder der Wunsch, für einen engeren Bekanntenkreis zwar erkennbar als Kunstliebhaber genannt zu sein, andererseits jedoch die Furcht vor dem Neid der Zeitgenossen und die Sorge gegenüber der Zurschaustellung der eigenen, die Beauftragung oder den Ankauf von Kunstwerken gestattenden Prosperität?⁴³⁴ Oder gar

433 Z. B. L 1738, Nr. 41, 56; L 1742, Nr. 115, 117, 129; L 1743, Nr. 54, 57, 64f., 86, 88, 104f., 123; L 1745, Nr. 3, 75, 81, 149f., 152, 154, 167; L 1748, Nr. 70f., 85f., 88, 89 bis, 90f., 95, 98, 100, 110; L 1753, Nr. 13, 40, 72, 102, 127; L 1755, Nr. 29, 51f., 56f., 66, 73, 95f., 109, 140, 161, 169; L 1757, Nr. 23, 110f., 117; L 1759, Nr. 49, 70–72, 84f., 89, 108–111, 125; L 1765, Nr. 81, 219; L 1767, Nr. 46, 49, 51, 97; L 1771, Nr. 209, 236; L 1773, Nr. 140, 165; L 1775, Nr. 266; L 1777, Nr. 97, 242; L 1779, Nr. 108, 130, 226, 277, 286f.; L 1781, Nr. 72, 107, 159, 247, 275; L 1783, Nr. 75, 118, 141, 223; L 1785, Nr. 47, 57, 105, 221, 250f.; L 1787, Nr. 18f., 73, 81, 117, 147f., 225f., 244; L 1789, Nr. 227, 252, 281; L 1791, Nr. 44, 258, 296, 759; L Ak 1791, Nr. 168, 230, 270, 286, 312; L 1793, Nr. 181, 236; L 1795, Nr. 52, 195, 1071; L 1796, Nr. 1, 87, 117, 245f., 281, 388, 462; L 1798, Nr. 72, 79, 172–176, 192f., 200, 206, 236, 354, 356, 539, 806; L 1799, Nr. 3–5, 76f., 93, 121, 147, 155, 160, 178, 181f., 210, 246f., 704, 724; L 1800, Nr. 5, 65, 105, 111f., 143, 150, 157, 163, 167f., 173, 294–296, 319, 381, 402; L 1804, Nr. 2, 14–18, 60, 80–83, 144, 156, 233, 349, 373, 406, 459, 640; L 1806, Nr. 3, 9, 57, 74, 83, 91, 95f., 104, 107; L 1810, Nr. 9, 106f., 125, 142–145, 223, 239, 301, 316, 328, 354f., 371f., 406, 411, 415, 460, 695, 717, 838, 972f., 1024–1026; L 1812, Nr. 2f., 10, 90, 103, 111, 114–116, 118, 122f., 158–166, 182, 190, 193f., 196f., 206–208, 262, 271, 295, 299, 302, 315, 325, 338, 342, 406, 415, 426, 430f., 457, 475, 526, 545, 558, 561, 574, 598, 615, 653, 655, 672, 690, 696, 699, 719, 723, 725, 728, 735, 744, 761, 767, 769, 772f., 797, 826–828, 852f., 893, 903, 917, 963, 965, 971f., 1015f., 1049f., 1057, 1084f., 1102, 1109, 1116f., 1120f., 1133, 1309, 1312f., 1319 usw.

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

Bedenken wegen abfälliger Kommentare des Publikums zur dargestellten Persönlichkeit? Und bei Bildnissen unverheirateter weiblicher Personen gewiss das Interesse an der gefälligen Selbstpräsentation auf dem gesellschaftlichen Parkett, gleichzeitig aber der Wunsch nach Abgrenzung gegenüber unerwünschten oder unkontrollierten Näherungsversuchen? Schließlich gelegentlich wohl auch der Wunsch, nicht in einer zu gewagten Verkleidung oder Rolle (etwa als Bacchantin) erkannt zu werden.

Eine andere Frage stellt die wachsende Flut von Porträts im Salon, die deshalb in den *livrets* ab der Jahrhundertwende vermehrt nur noch summarisch als »plusieurs portraits« zusammengefasst, namentlich aber nicht mehr identifiziert wurden.⁴³⁵ Welche Personen wurden danach noch eigens benannt? Es waren Personen von Stand, Vertreter des öffentlichen Lebens und, wie man heute sagen würde, Persönlichkeiten öffentlichen Interesses.⁴³⁶

Aufnahmestücke

Die Zusatzinformationen in Form der »explications« begannen auch die Kennzeichnung von in den Salons ausgestellten Aufnahmestücken zu umfassen. Rezeptionsarbeiten wurden in den ersten Académie-Ausstellungen nur selten gezeigt und in den Salon-Verzeichnissen zunächst auch nicht als solche erwähnt.⁴³⁷ Im Ausstellungsführer von 1673 sind nur zwei Werke durch einen Abgleich mit den Akademie-Protokollen als Probearbeiten erkennbar – LeClerc's Stich der kirchlichen Trauerfeierlichkeiten für den verstorbenen Protektor der Akademie, und wahrscheinlich auch eines der vier Blumen-Stillleben von Baudesson:⁴³⁸ Die Sitzungsniederschriften sprechen zwar nur allgemein von einem Blumen-gemälde, doch legt der kurze Zeitabstand zwischen der Vorlage des Aufnahmestücks im Jahre 1673 und seiner Nennung im *livret* desselben Jahres die

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

436 Z. B. L 1767, Nr. 2–10, 52f., 61, 64; L 1769, Nr. 50–54, 59f., 156f., 187f., 190–199, 200–203; L 1771, Nr. 58–60, 127–134, 208–211, 224–226; L 1773, Nr. 42–45, 62–64, 77–81, 128–135, 169–171, 187–192; L 1775, Nr. 42–45, 93–95, 123–127, 170; L 1785, Nr. 30f., 43–46, 87–93, 95–100, 141f. usw.

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

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

Annahme nahe, dass eines der Blumenstücke das Rezeptionsstück des Malers war. Ähnlich war die Situation 1699: Obwohl seit der letzten Schausstellung bereits 26 Jahre verstrichen waren, in denen keine Aufnahmestücke ausgestellt werden konnten, ist im Katalog nur eine Probearbeit zu identifizieren, nämlich ein in unmittelbarer zeitlicher Nähe zur Ausstellung entstandenes Jagdstück mit dem Selbstporträt Desportes.⁴³⁹ Auch in der fünf Jahre später folgenden Ausstellung war das Erscheinungsbild kaum verändert: Erneut fanden trotz des nun relativ kurzen Zeitabstands zur vorangegangenen Kunstschau nur wenige, in den Akademie-Akten identifizierbare Rezeptionsarbeiten den Weg in den Salon. Dazu zählten zwei Porträts von Gobert, die Bronzestatue LeMoynes mit dem Schirmherrn der Compagnie, Hardouin-Mansart, sowie eine Herkules-Historie von Tavernier.⁴⁴⁰ In allen Fällen handelte es sich um zwischen 1699 und 1703 entstandene Arbeiten, die 1704 erstmals die Möglichkeit zur Vorführung im Salon nutzen konnten. Der nächste Salon wurde wiederum erst nach längerer Pause im Jahre 1725 organisiert, doch ist kein Katalog dieser Ausstellung bekannt; die Besprechung im *Mercure de France* bietet keinen Anhaltspunkt für Rückschlüsse auf eventuell gezeigte Aufnahmestücke.⁴⁴¹ Abgesehen von diesen Beispielen fanden sich in den ersten *livrets* keine Spuren älterer Probestücke, obwohl sie gemäß den Statuten in der Académie aufbewahrt wurden und somit für Ausstellungszwecke zugänglich waren.

Die denkbaren Gründe für die geringe Anzahl ausgestellter Probearbeiten in den frühen, durch einen Katalog dokumentierten Ausstellungen sind mannigfaltiger Natur: Zum einen beteiligten sich an diesen Salons noch zahlreiche Künstler, die als Gründerväter (»Anciens«) oder Mitglieder der ersten Stunde (»Académiciens primitifs«) keine Aufnahmestücke vorzulegen hatten.⁴⁴² Zum anderen ließ der vieljährige Zeitabstand zwischen den frühen, bereits ab 1655 in den Protokollen der königlichen Stiftung dokumentierten Aufnahmestücken und den bis 1737 seltenen, von ihr organisierten öffentlichen Kunstevents die Arbeiten zum Zeitpunkt der jeweiligen Veranstaltung als nicht mehr aktuell erscheinen. Die Künstler waren deshalb eher bemüht, anstelle älterer Gemälde mit von der Académie vorgegebenen Themen eigene Inventionen vorzustellen, die ihre Kreativität und künstlerische Entwicklung zeigten und dem sich wandelnden Publikumsgeschmack Rechnung tragen konnten. So präsentierte Paillet 1673 statt seiner von der Académie vorgeschriebenen Probearbeit von

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

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

441 MdF 1725: 9.2/2253–2272.

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

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

Danach wurde die Kennzeichnung von Probearbeiten erst 1751 wieder aufgenommen, und 1753 waren zum ersten Mal alle gezeigten Aufnahmewerke ausdrücklich markiert; dies wurde in den folgenden Jahren fortgesetzt.⁴⁴⁶ Allerdings war die hervorhebende Erfassung der Rezeptionsstücke nicht immer lückenlos; einige Arbeiten wurden nicht als solche erwähnt, können aber anhand anderer Quellen – insbesondere den Sitzungsprotokollen der königlichen Stiftung – identifiziert werden.⁴⁴⁷ Mehrere nur als Gipsmodell ausgestellte Skulpturen wurden vermutlich deshalb nicht als fertige Aufnahmestücke gewertet.⁴⁴⁸ 1789

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

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

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

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

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

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

wurden im Salon das letzte Mal Rezeptionsstücke ausgestellt. Der Akademie-Katalog von 1791 enthielt zwar noch entsprechende Referenzen⁴⁴⁹, verlor aber wegen der Öffnung des Salons für jedermann seine Funktion als Verzeichnis aller ausgestellten Exponate; im offiziellen Ausstellungsführer fehlten die indirekten Bezugnahmen auf die 1793 aufgelöste Kunststiftung durch Nennung von nicht mehr erforderlichen Probestücken. Die allerletzte Erwähnung einer Probearbeit (»Titon et l'Aurore«) erfolgte im *livret* von 1800; der Akademie-Anwärter Simon Julien war zu diesem Zeitpunkt bereits verstorben.⁴⁵⁰

3.5. Kunsthistorische Aspekte der Historienmalerei im Spiegel des *livret*

Die Ausstellungskataloge der Académie dokumentieren nicht nur die kontinuierliche Herausbildung des Bildnamens, sie sind auch ein kunsthistorisches Lehr- und Lesebuch, das unterschiedliche Facetten der vielfältigen Anforderungen an die Geschichtsmalerei sowie ihre thematische Vielfalt und Wandelbarkeit widerspiegelt. Gemeinsam mit den Diskussionen in der Académie royale und der kunsttheoretischen Literatur des 18. Jahrhunderts liefern sie aufschlussreiche Informationen zur Bedeutung und zu Relevanz und wesentlichen Komponenten dieser Königsdisziplin der Malerei.⁴⁵¹ Der Stellenwert dieser Kunstgattung kommt auch in ihrer bevorzugten, eingehenden Behandlung in französischen Nachschlagewerken des 18. Jahrhunderts zum Ausdruck.⁴⁵²

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

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

451 Die inhaltliche Ausformung des bereits von Leon Battista Alberti verwendeten Begriffs (ALBERTI 1436/2014) war ein Produkt der Lehrmeinung der im 17. Jahrhundert gegründeten Kunstakademien, insbesondere der Pariser Académie royale und ihrer von Félibien herausgegebenen *Conférences*, in deren Mittelpunkt die kunsttheoretische Erörterung hervorragender Geschichtsbilder stand. Zur Bedeutung der *Conférences* für Kunstgeschichte und -theorie siehe u. a. GAEHTGENS 1996, S. 31–34. FÉLIBIEN 1676, S. 61, stellte dazu fest: »HISTOIRE parmy les peintres. Il y en a qui s'occupent à représenter diverses choses. Comme des Paisages, des Animaux, des Bastiments, & des Figures humaines. La plus noble de toutes ces especes est celle qui qui represente quelque Histoire par une composition de plusieurs Figures. Et ces sortes de Peintres s'appellent Histoire. C'est ce que Vitr. nomme Megalographia, c'est-à-dire, une Peinture d'importance«.

452 Siehe z. B. PERNÉTY 1757/1972, S. 359, oder WATELET 1788, S. 412. DANDRÉ-BARDON 1759, S. 75f., formulierte im »Vocabulaire pittoresque, ou explication des termes, propres aux arts de peindre et de sculpter«: »HISTOIRE: objet de la Peinture le plus noble & le plus

Die Historienmalerei wurde, ganz im Sinne von »ut pictura poesis«, in enger Verwandtschaft zur Tragödie gesehen, insbesondere zur *Poetik* des Aristoteles. Dieser charakterisierte sie als nachahmende, kunstvolle Darstellung einer ernsten und in sich abgeschlossenen Erzählung über Menschen in hoher Stellung und glücklichen äußeren Verhältnissen, deren Handlungen Mitleid und Furcht erregen.⁴⁵³ Es handelte sich also um eine großflächige, mit Stilhöhe abgehandelte Narrative mit der Abbildung handelnder Figuren in körperlicher und seelischer Bewegung. Wesentlich war dabei die überzeugende Bilderzählung und -deutung, zu der die Auswahl des geeigneten Darstellungszeitpunktes zählte, der in einem einzigen dramatischen Handlungsmoment simultan die erzählerische Sukzession und den peripathetischen Wendepunkt des Ereignisses erfassen konnte.⁴⁵⁴

Die Analyse der *livrets* und zahlreicher, bisher nicht unter diesem Gesichtspunkt ausgewerteter Quellen, insbesondere aus der Salonkritik, bietet einen Einblick in einige der von den Zeitgenossen als bedeutsam wahrgenommene Elemente der Historienmalerei. Zu den kompositorischen und inhaltlichen Ansprüchen, denen sie Genüge zu tun hatte, zählte unter anderem die Wiedergabe von Gefühlsregungen.

difficile à traiter. Elle exige beaucoup de génie, un esprit éclairé, un jugement solide & délicat. Le grand caractere de Dessein, les belles formes de l'Antique, l'intelligence des expressions, la science du Costume; ces connoissances ajoutées à celles qui sont particulieres aux autres genres de l'Art, & pour le dire en un mot, toutes les merveilles de la Nature sont les objets d'étude, dont un Peintre d'Histoire doit s'occuper. On dit Historier un portrait, quand on l'agence conformément aux principes des tableaux d'Histoire.

453 »Es ist also die Tragödie die nachahmende Darstellung (Mimesis) einer ernsthaften Handlung, die in sich abgeschlossen ist und eine gewisse Ausdehnung hat, in poetisch geformter Sprache – wobei ein jedes dieser Kunstmittel in den einzelnen Teilen verschieden angewandt wird – von Handelnden und nicht durch Bericht, im Durchgang durch Mitleid (Rührung) und Furcht (Schrecken) schließlich eine Reinigung von derartigen Affekten bewirkend« (zit. in FLASHAR 2013, S. 163).

454 Wichtige vergangene Ereignisse und erhabene Stoffe von besonderer Dignität wurden in großem Stil und unter Beachtung der dem Absolutismus eigenen »Stände-Klausel« (d. h. die Vorführung von »Menschen in hoher Stellung«: Herrscher, Staatsmänner, Feldherren, Tugendhelden und -heldinnen, Philosophen und Dichter) und mit Betonung einer vorbildhaften *virtus* verarbeitet. Einen fast unerschöpflichen Motivenvorrat dafür boten die antike Geschichtsschreibung, wie etwa Plutarchs Biographie von Alexander d. Gr. als präfigurierende Herrscherfigur, die mittelalterlichen Alexander-Romane (BÄTSCHMANN 1986, S. 156–159; SCHNEIDER 2010, S. 17, 22) oder die römische Geschichtsschreibung. Nahezu alle Werke der großen Literatur, barocke Tragödien oder Opern boten ebenfalls Stoffe für die frühneuzeitliche Historienmalerei.

Die Darstellung von Gemütszuständen

Diesem wesentlichen Gesichtspunkt hatte 1668 Le Brun einen eigenen Vortrag in der königlichen Kunststiftung gewidmet, in dem er die Wichtigkeit der bildlichen Wiedergabe des Gefühlsausdrucks bei der Darstellung von Personen analysierte.⁴⁵⁵ Der Akademie-Direktor ergänzte seine als *Expressions des passions de l'âme*⁴⁵⁶ veröffentlichten Ausführungen durch zahlreiche gezeichnete⁴⁵⁷ Beispiele menschlicher Emotionen, und schuf damit einen für lange Zeit gültigen Kanon der Wiedergabe von Affekten; die Stecher Sébastien LeClerc (1696) und Jean Audran (1727) machten sie einem breiteren Publikum zugänglich (Abb. 54 und 55).⁴⁵⁸ Die richtungsweisenden Äußerungen des Premier peintre du Roi bildeten einen bedeutsamen Beitrag zur Entstehung einer akademischen Kunstdoktrin – wie die *Conférences* der königlichen Stiftung dienten auch sie der Verwissenschaftlichung der Kunst und damit der Nobilitierung der Künstler.

Den großen Einfluss dieser Vorgaben für die malerische Gestaltung, die der Kunstkanon der Zeit dem gelungenen Ausdruck von Emotionen beimaß, erwies beispielhaft die ausführliche Schilderung des wegen seiner außergewöhnlichen Größe mit Maßangaben (»20. pieds de long«) angeführten Gemäldes *Die Mahlzeit Christi bei Simon dem Pharisäer* von Jean-Baptiste Jouvenet im *livret* des Jahres 1704: Die Anführung im Salon-Katalog erfolgte zwar nicht mittels Titel, bot dem Maler aber die Gelegenheit zur Erklärung der im Bild wiedergegebenen Gefühlswelt (Abb. 56 und 57).⁴⁵⁹

Der Akademiker stand unter dem Einfluss der Darstellung menschlicher Leidenschaften durch Le Brun, die auch als wichtiges Hilfsmittel zur Wiedergabe des zeitlichen Ereignisverlaufs angesehen wurden: Der Gang der Handlung konnte durch die quasi-narrative Inbezugsetzung – vor allem durch Gesichts- und Körperausdruck – der eine erkennbare Vor- und Nachgeschichte repräsentierenden »Verlaufsfiguren« im Bild verdeutlicht werden.⁴⁶⁰ Mit dem ausdrücklichen Hinweis auf die unterschiedlichen emotionalen Gemütszu-

455 MICHEL 2012, S. 263f.

456 LE BRUN 1727.

457 LE BRUN 1702.

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

459 »Le Peintre a exprimé la force de la grace de J.-C. sur le cœur de la femme pecheresse qui se vint jeter à ses pieds dans le festin où il avoit esté invité par Simon. L'on y remarque, & les differents mouvements qui se passerent dans l'esprit des Conviez sur l'indignité da la femme, & la puissance du Sauveur, & la joye du Ciel sur la penitence des pecheurs« (L 1704, S. 34).

460 KOHLE 1990, S. 130.



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

stände wollte Jouvenet unterstreichen, wie sehr sein Schaffen auf der Höhe der Zeit stand. Der Maler rekurrierte, wie Kirchner darlegte, in der Bewegtheit von Gesichtsausdruck und Körper der Personen auf die zeichnerischen Vorgaben seines Vorbilds.⁴⁶¹ Die an sich überflüssige verbale Erklärung der Stimmungslage der handelnden Personen unterstrich die bewusst gewählte Übereinstimmung mit der akademischen Doktrin und die Hochschätzung der Relevanz der Affektwiedergabe. Gerade damit wurde aber auch indirekt eingeräumt, dass die bildliche Darstellung der Emotionen unzureichend sein könnte, um das Anliegen zu verdeutlichen und das Gemüt des Betrachters zu bewegen.

Die Erörterung dieses wesentlichen Aspekts von Historienbildern durchzog wie ein roter Faden die in der Académie gehaltenen Erörterungen zu ausgewählten Meistergemälden. Besonders deutlich wurde das Gewicht der male-

461 Die majestätische Haltung Christi verweise auf »La Tranquilité«, Ausdruck und Kopfhaltung der Ehebrecherin erinnerten an Le Bruns »Abatement«, Simon zeige »Étonnement«; der Engel und die Figur rechts hinter Jesus sollten möglicherweise »Admiration« und »profonde Veneration« ausdrücken; die Mimik weise aber Schwächen auf, die durch eine übertriebene, aufgesetzt wirkende Gestik kompensiert werden sollte (KIRCHNER 1991, S. 84–86, 165).



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

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

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

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

rischen Verdeutlichung von Affekten in Le Bruns Besprechung von Poussins *Mannalese*, doch nahm das Thema auch in anderen Bildbesprechungen breiten Raum ein.⁴⁶² Der langjährige Sekretär und Historiograph der Académie, Henri Testelin, hatte 1675 die *Conférences* ausgewertet und daraus eine Vorlesung über die malerische Gestaltung des Ausdrucks verfasst. Der Text wurde in seinen 1680 erstmals erschienenen *Sentimens des plus habiles peintres sur la pratique*

462 FÉLIBIEN 1668. Vgl. dazu auch LICHTENSTEIN 2006, welche die Vorträge nach den darin angesprochenen Werten gliedert (S. 123f., 126, 137, 145, 152, 166–170, 183, 193f., 199–201f., 242, 288–290, 399, 443).

de la peinture veröffentlicht und von einer graphischen Zusammenfassung als »troisième table des préceptes de peinture sur l'expression« mit Leitlinien zur Ausbildung der Académie-Studenten begleitet.⁴⁶³ Antoine Coypel, seit 1714 Direktor der Académie und ab 1716 Premier peintre du Roi, betonte in seinem *Discours sur l'Esthétique du peintre* die Wichtigkeit der Physiognomie zur Darstellung von Charakter und Gefühlen der abgebildeten Personen; Handlung, Gesten und Bewegung müssten die Figuren zum Sprechen bringen.⁴⁶⁴ Sein Sohn Charles-Antoine Coypel, ab 1747 ebenfalls Direktor der Académie und Premier peintre, hielt in *Parallele de l'Eloquence & de la Peinture* dafür, dass zwar jedermann zwiespältige Gefühle durch die Rede zum Ausdruck bringen könne – die Verdeutlichung widerstreitender Gefühlsbewegungen durch einen Stummen jedoch ein Meisterwerk erfordere; der Maler hingegen vermöge diese Gemütsregungen mit hohem künstlerischem Anspruch zu verwirklichen.⁴⁶⁵ Angesichts der Bedeutung, die der Affektdarstellung beigemessen wurde, ist es nicht erstaunlich, dass Diderots *Encyclopédie* dem Thema einen umfangreichen Eintrag von De Jaucourt widmete.⁴⁶⁶ Auch die Salonkritik hob die Rolle der Veranschaulichung von Emotionen hervor.⁴⁶⁷ Ihre Bedeutung erhellt nicht zuletzt aus dem 1759 eingebrachten Vorschlag des Comte de Caylus, einen jährlichen Preis für die beste Darstellung eines als Wettbewerbsthema vorgegebenen Gefühlsausdrucks in einer Kopfstudie auszuloben; der Vorschlag wurde nach Sicherstellung der erforderlichen Finanzierung im Jahr danach verwirklicht.⁴⁶⁸ Die anhaltende Bedeutung einer gelungenen Wiedergabe des Ausdrucks wurde

463 TESTELIN 1696, S. 19–25, und Anhang; M Bd. 2/52. Siehe auch LICHTENSTEIN 2006, S. 566–571. KIRCHNER 1991, S. 15–21, schildert die gegensätzlichen Haltungen von FÉLIBIEN, der praxisorientierte Vorgaben zur Erstellung von Kunstwerken für nicht umsetzbar hielt und stattdessen auf das freie Genie des Künstlers setzte, und TESTELIN, der im Auftrag der Akademie und ihres Ausbildungsauftrages mit seinen »préceptes« ein künstlerisches Regelwerk erarbeitete.

464 JOUIN 1883, S. 336–339, 350.

465 COYPEL 1751, S. 33f.

466 DE JAUCOURT 1765b, S. 150–152.

467 1748 vermerkte beispielsweise ein Kritiker, der die Wiedergabe der Gemütsbewegungen mit dem wesentlichen Aktionsmoment der Historie verknüpfte, »que les Peintres sont obligés de chercher à exciter des passions; le moment qui en fournit le plus est sans doute préférable pour eux [...] il est certain que le moment où le plus de passions nous occupent, est le plus intéressant pour nous« (C.D. 36, S. 81–83). Und der Abbé Laugier meinte, dass »Un Tableau sans expression est un corps sans ame. Il n'y a que l'expression qui plaise, qui interesse, qui attache. C'est là le but essentiel à quoi tout le reste doit se rapporter. Il faut que tout serve à l'expression, que tout lui cède, que tout lui soit sacrifié« (LAUGIER 1753, S. 66).

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

im *livret* selbst nach der Jahrhundertwende mit gesonderten Erläuterungen unterstrichen.⁴⁶⁹ Freilich erhebt sich dabei die Frage, ob auch Akademiker oder bekanntere Historienmaler als die beiden im Beispiel erwähnten Autoren dieser verbalen Stütze zum Verständnis ihres Werkes bedurften oder sich ihrer bedient haben.

Der »moment frappant«

Ein weiteres, vielleicht das wichtigste Erfordernis der Historie war die gelungene Wahl des für die Darstellung der Handlung geeigneten Zeitpunkts. Die kunsttheoretische Erörterung dieser Aufgabe verlief im Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts unter starker Bezugnahme auf Begriffe der antiken Rhetorik und den Vergleich der unterschiedlichen Möglichkeiten von Dichtkunst und Malerei zur Darstellung heroischer Themen. Der Maler (oder Auftraggeber) hatte das Ereignis nicht mehr durch eine Mannigfaltigkeit von transitorischen Handlungen darzustellen, sondern den wichtigen Augenblick zu bestimmen, in dem sich die Empfindungen der Teilnehmer konzentrierten.⁴⁷⁰ Daher hatte er den idealen Augenblick zur Darstellung der Historie sorgsam auszuwählen und dabei auf die klassische Einheit von Zeit, Ort und Handlung sowie auf die damit verbundenen – vergangenen wie zukünftigen – Gefühlsregungen Bedacht zu nehmen.⁴⁷¹ Die Bedeutung des einen Moments im Handlungsablauf, der die Einheit sichtbar zum Ausdruck bringen sollte, war daher auch Gegenstand der

469 Z. B. in Trezels »La mort de Marc Aurèle«, wo es u. a. heißt »On a cherché à exprimer dans l'attitude du jeune homme le désir de régner [...] Les autres personnes expriment ou l'amour et l'admiration pour l'Empereur mourant, ou l'effroi que leur inspirent pour l'avenir l'insensibilité de Commode [...]« (L 1806, Nr. 503), oder in Van Derlyns »Caius Marius sur les ruines de Carthage« mit der erklärenden Hinzufügung »l'auteur s'est attaché à exprimer à la fois les sombres regrets de l'ambition déconcertée, et le dernier espoir d'une éclatante vengeance« (L 1808, Nr. 595).

470 BÄTSCHMANN 1986, S. 157.

471 KIBÉDI VARGA 2007, S. 263f. Der *Dictionnaire portatif* von 1757 stellte dazu unter dem Stichwort »Histoire« fest, dass die Geschichtsmalerei »consiste à saisir dans l'action un instant si caractérisé, que le spectateur la distingue au premier coup d'oeil de toutes celles qui en approchent« (PERNÉTY 1757/1972, S. 360). Bereits die in Frankreich bekannten italienischen Traktate des 16. Jahrhunderts, wie etwa Belloris kunsttheoretische Schriften, hatten diese Einheit als wesentliches Erfordernis für Historienbilder betrachtet. Belloris Texte waren in Frankreich nicht zuletzt auch deswegen bekannt, weil er ab 1652 wiederholt Sekretär der mit der Pariser Académie royale de peinture et de sculpture in Verbindung stehenden Accademia di San Luca in Rom war, die zu ihren Reihen auch französische Künstler zählte.

Diskussionen in der Akademie. Eine gewichtige Möglichkeit, diesem aus dem Sprechtheater abgeleiteten Anspruch Rechnung zu tragen, war die Darstellung von Affekten in Gestik und Mimik, die dem Betrachter das gesamte Ereignis am entscheidenden Höhepunkt vor Augen stellen sollte.⁴⁷² Die Versammlung verschiedener Momente in einem Geschehen sorgte für die Vergegenwärtigung der Zeit im Vor und Danach, wie Ekkehard Mai elegant formulierte:⁴⁷³ Es ist der Zeitpunkt, in dem die Handlung noch in der Schwebelage ist, und der die Aufmerksamkeit des Betrachters wecken soll.

Félibien betrachtete die Einheit der Handlung in der Vorrede zu seinen *Conférences* als unverzichtbare Komponente der Geschichtsmalerei: Figuren und Bildordnung sollten so angelegt werden, dass auch die der Darstellung vorangegangene Handlung erkennbar würde; selbst bei einer Vielzahl von Personen müssten sie alle in Bezug zur Haupthandlung stehen.⁴⁷⁴ Dieses Erfordernis der Aktionseinheit wurde in Poussins als richtungsweisend für die französische Malerei angesehenen Gemälden als vorbildlich verwirklicht angesehen.⁴⁷⁵ In der 6. *Conférence* zur Erörterung von Poussins »Die Israeliten empfangen das Manna in der Wüste« (*Die Mannalese*; Abb. 58) betonte Le Brun, dass zwar der Historiker ein Geschehnis mit vielen Worten in Form eines Diskurses erzählen könne. Der Maler jedoch verfüge nur über einen Augenblick zur Darstellung der Geschichte, wobei er bisweilen zum besseren Verständnis auch vorangegangene Ereignisse einbeziehen müsse. Wenn im Theater verschiedene, zu unterschiedlichen Zeiten stattgefunden Begebenheiten zu einer einzigen Handlung verbunden würden, so müsse diese Freiheit umso mehr dem Maler zugestanden werden: Daher habe Poussin in diesem Moment des Bildes nicht nur das schon am Boden liegende Manna gezeigt, sondern auch das vorangegangene Elend und die Verzweiflung der Israeliten, sowie die folgende freudige Sammlung des Himmelsbrottes und schließlich die Danksagung an Gott – und somit in einem einzigen Moment den zeitlichen Verlauf der Erzählung von der Verzweiflung bis zur glücklichen Errettung des Volkes Israel zusammengefasst.⁴⁷⁶ In der 5. *Conférence* wurde bei der Besprechung von Veroneses *Christus in Emmaus*

472 KIRCHNER 1991, S. 44f.

473 MAI 1990, S. 19.

474 FÉLIBIEN 1725, Bd. 5, S. 313.

475 MICHALSKI 2007, S. 261.

476 FÉLIBIEN 1725, Bd. 5, S. 412f., 424–428. 40 Jahre später kritisierte Diderot eine Arbeit Poussins, weil sie die Geschichte der von Jupiter verführten Nymphe Kallisto in einem Gemälde, aber mit zwei zeitlich und örtlich getrennten Szenen darstellte; das Gemälde im Philadelphia Museum of Art wird heute Karel Philips Spierincks zugeschrieben (<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/59195.html?mulR=824145002|12>).



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

auf den vom Künstler auserkorenen Zeitpunkt verwiesen, in dem Christus das Brot bricht und sich zu erkennen gibt, und ein Apostel – dessen Überraschung sich auf seinem Gesicht abzeichne – in tiefer Gemütsbewegung zurückschrecke.⁴⁷⁷ Jean-Baptiste de Champaigne hob in seinen Betrachtungen zu Poussins »L'Été ou Ruth et Booz« hervor, wie gut der im Gemälde gewählte Moment die gesamte Geschichte erfassen lasse.

Die Bedeutung des entscheidenden Augenblicks wurde aber auch in wirkungsästhetischen Untersuchungen hervorgehoben, die sich mit dem Eindruck auf den Betrachtenden befassten. In diesem Sinn betonte Henri Testelin, Mitbegründer und langjähriger Sekretär der Académie, der Rezipierende müsse mit einem Blick die in der Hauptperson konzentrierte und ohne unnötiges Beiwerk verwirklichte Bildidee erfassen können. Die gleiche Auffassung vertrat Antoine Coypel: Damit der Betrachter den Charakter des dargestellten Sujets auf den ersten Blick aufzunehmen vermöge, müsse der Maler die Einheit von Handlung und Haltung der Personen im Bild wahren.⁴⁷⁸ Daher forderte auch Diderot in

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

478 JOUIN 1883, S. 153–155, 284f.

seinem Bericht über den Salon von 1765 die unbedingte Beachtung der Kohärenz von Zeit und Handlung; diese Maxime diene der unmittelbaren Lesbarkeit einer Historienschilderung.⁴⁷⁹ Der Maler müsse seine Komposition einheitlich, zusammenhängend und direkt verständlich gestalten: Für die Erreichung dieses Zieles im Bild verfüge er jedoch nur über einen Moment – den »moment frappant« – von der Dauer eines Blicks, um an das soeben vergangene Handlungsereignis zu erinnern und auf das unmittelbar folgende vorauszuweisen – daher die Wichtigkeit der Bestimmung des geeignetsten Zeitpunktes.⁴⁸⁰

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

479 Deshalb auch die Kritik des Enzyklopädisten an der Allegorie, deren Verständnis kunsthistorisches Vorwissen voraussetze. Im Gegensatz dazu hatte FÉLIBIEN fast hundert Jahre zuvor im Vorwort zu den *Conférences* die Bedeutung allegorischer Kompositionen für die Historienmalerei unterstrichen. Auch Henri TESTELIN hielt in seinen *Sentiments* dafür, dass der Künstler dem Historienbild eine (zu heiligen oder profanen Themen jeweils passende) Allegorie beifügen dürfe, um das Geschehen mit dem Schleier der Fabel zu umgeben, sofern darunter nicht das Erfassen des Bildgegenstandes leide – das Bild würde damit für Kunstkenner interessanter (LICHTENSTEIN 2006, S. 251).

480 »Le peintre n'a qu'un instant; et il ne lui est pas plus permis d'embrasser deux instants que deux actions. Il y a seulement quelques circonstances où il n'est ni contre la vérité, ni contre l'intérêt, de rappeler l'instant qui n'est plus, ou d'annoncer l'instant qui va suivre. Une catastrophe subite surprend un homme au milieu de ses fonctions; il est à la catastrophe, et il est encore à ses fonctions [...] Chaque action a plusieurs instants; mais je l'ai dit, et je le répète, l'artiste n'en a qu'un, dont la durée est celle d'un coup d'œil. Cependant, comme sur un visage où régnait la douleur et où l'on a fait poindre la joie, je retrouverai la passion présente confondue parmi les vestiges de la passion qui passe; il peut aussi rester, au moment que le peintre a choisi, soit dans les attitudes, soit dans les caractères, soit dans les actions, des traces subsistantes du moment qui a précédé« (ASSÉZAT 1876, Bd. 10, S. 497, 499). In einem längeren Essay in Briefform betonte der Aufklärer und Philosoph bereits 1751 die Bedeutung jenes einzigen »moment frappant«, in dem der Maler all jene Elemente zusammenfassen müsse, die der Dichter mit vielen Worten beschreiben könne (DIDEROT 1751, S. 209, 215; ASSÉZAT 1876, Bd. 12, S. 89f.). Auch LA FONT DE SAINT-YENNE 1754, S. 19f., hob zur selben Zeit die für den Erfolg eines Gemäldes entscheidende Rolle dieses Augenblicks hervor. Mehr zu dieser Thematik siehe GAETHGENS 1996, S. 241–257, der auch die gleichzeitige Diskussion im deutschen Sprachraum (Gotthold Ephraim Lessing, Johann Georg Sulzer) erzählt. Treffend bemerkte etwa der durch Madame de Staël in gebildeten Schichten Frankreichs rezipierte, kunstinteressierte und -informierte deutsche Romantiker Ludwig Tieck in seinem Kunst- und Künstlerroman *Franz Sternbalds Wanderungen*, dass der Maler nicht nur den Gegenstand seiner Historie wähle: »Auch den Augenblick seiner Handlung muss er fleißig überdenken, damit er den größten, interessantesten heraushebe« (TIECK 1798/1966, S. 394, 525–527).

vertrat der Abbé die Auffassung, dass der Maler nicht über die gleichen Möglichkeiten wie der Schriftsteller verfüge, sowohl vorangegangene wie nachfolgende Elemente einer Handlung in ein Kunstwerk einzubeziehen.⁴⁸¹

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

[...] c'est le moment où l'Ange, après avoir arrêté le bras de ce Patriarche, luy annonce les promesses de Dieu (L 1746, Nr. 3; auch Nr. 34)

[...] On a choisi le moment où le Seigneur dit ces paroles à S. Pierre: Si je ne vous lave, vous n'aurez point de part avec moi (L 1755, Nr. 10; auch Nr. 68, 165)

Alexandre faisant peindre Campaspe [...] C'est l'instant où ce Prince en fait présent à Apelle (L 1765, Nr. 196)

Repas de Tantale. [...] On a saisi l'instant où Jupiter, s'en apercevant, redonne la vie à Pelops, le rend à sa mère, & condamne Tantale aux Enfers (L 1767, Nr. 144)

La Présentation de Notre Seigneur au Temple, au moment où Siméon prononce le Nunc dimittis (L 1771, Nr. 136)⁴⁸³

481 »Comme le tableau qui représente une action, ne nous fait voir qu'un instant de sa durée, le Peintre ne sauroit atteindre au sublime que les choses qui ont precedé la situation présente jettent quelquefois dans un sentiment ordinaire«. Und weiter: »Le Peintre qui fait un Tableau du sacrifice d'Iphigenie ne nous represente sur la toille qu'un instant de l'action. La Tragedie de Racine met sous nos yeux plusieurs instans de cette action [...] Cinquante Scènes qui sont dans une Tragedie doivent donc nous toucher plus qu'une seule Scène peinte dans un Tableau ne sauroit faire. [...] Le Tableau ne livre qu'un assaut à notre âme, au lieu qu'un Poëme l'attaque durant long temps avec des armes toujours nouvelles« (DU BOS 1719, S. 79, 384f.).

482 »A côté, Enée chez Didon, Reine de Cartage, à laquelle il se découvre. Le moment où Didon caresse l'Amour sous la figure d'Ascagne, tiré du premier Livre de l'Eneïde de Virgile« (L 1737, S. 15; weitere Exempel: L 1739, S. 19; L 1740, Nr. 109); »Un grand Tableau en largeur de 15 pieds sur 11, représentant la suite de l'histoire d'Esther: dans le moment qu'Aman monte les degrez du Palais d'Assuerus, tout le monde fléchit le genou devant luy, à l'exception de Mardochée. Esth. liv. 7.« (L 1742, Nr. 11); »Esquisse d'un Tombeau, projeté à la memoire de feu M. le Cardinal de Fleury. Comme les Tombeaux [...] ne sont érigez que pour faire connoître à la posterité les bonnes qualitez de ceux pour lesquels il sont élevez, on doit prendre les moments les plus intéressans de la vie de l'homme [...]: Ces moments sont ceux de son élévation & de sa fin que l'Auteur a pris dans la vie de M. le Cardinal de Fleury« (L 1743, Nr. 83); »Un grand Tableau pour le Roy, en largeur [...] représentant Venus qui exauce la priere de Pigmalion [...] éperduément amoureux: le Peintre a pris le moment où cette Déesse l'anime« (L 1745, Nr. 7; auch Nr. 11).

483 Weitere Beispiele L 1748, Nr. 8; L 1759, Nr. 91, 119; L 1761, Nr. 100; L 1763, Nr. 26, 92, 111, 120; L 1767, Nr. 220; L 1769, Nr. 132; L 1775, Nr. 130, 264; L 1777, Nr. 22, 224, 227; L 1779,

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts nahm die Häufigkeit der Bezugnahme auf den vom Künstler gewählten Zeitpunkt weiter zu. 1785 erwähnte das *livret* diesen Moment in drei von 26 Erklärungen zu Salon-Exponaten, 1787 wurde der wirkmächtige Augenblick in 10 von 27 Arbeiten angezeigt, und im Katalog des Jahres 1789 fanden sich vier Bezugnahmen darauf. Auch einige Skulpturen erhielten entsprechende Angaben, wobei gelegentlich der Begriff »action« oder »instant« herangezogen wurde. Noch das *Académie-livret* zum ersten nach-revolutionären Salon 1791 brachte einige Hinweise auf den gewählten Handlungsmoment, auch bei Skulpturen, und ausnahmsweise sogar in Rollenporträts, die damit in die Nähe von Historien rückten. Trotz seiner hastigen Fertigstellung wies selbst das offizielle Salon-*livret* entsprechende Anmerkungen auf; die nach-revolutionären Salons führten diese Übung fort.⁴⁸⁴ Die anhaltende Relevanz des gewählten Zeitpunkts belegte der im Katalog von 1796 veröffentlichte Abdruck des Ausstellungsreglements. Danach hatten die Künstler bei der Einreichung ihrer Werke nähere Angaben (»notices«) zur Handlung des Bildes für den Redakteur beizufügen.⁴⁸⁵ Vermutlich hatten die aus schriftlichen Quellen übernommenen, zunehmend längeren Erklärungen zu den Exponaten dazu geführt, dass der zu Kürzungen gezwungene Redakteur den wesentlichen Aspekt der Handlung nicht erkennen und korrekt erfassen konnte.⁴⁸⁶

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

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

484 Vgl. etwa L 1785, Nr. 9, 18, 144, 235; L 1787, Nr. 1, 13, 16, 22, 24, 103, 137, 172, 247, 265, 282; L 1789, Nr. 9, 193, 223, 283; L Ak 1791, Nr. 96, 106, 242; L 1791, Nr. 766; L 1793, Nr. 1, 80, 302, 306, 317, 488, 530, 648, 688, 710, 837; L 1795, Nr. 21, 59, 219, 306, 342, 367, 423, 484, 1036, 1081; L 1796, Nr. 84, 164, 220, 255, 276, 300, 304, 323, 438, 442; L 1798, Nr. 55, 278, 291, 386f.; L 1799, Nr. 201, 251; L 1800, Nr. 141, 146; L 1801, Nr. 46, 266, 413, 710 bis, 711; L 1802, Nr. 36, 230, 234, 258, 728, 730; L 1804, Nr. 10, 117, 194, 224, 245, 325, 364, 416, 425, 616, 641, 646; L 1806, Nr. 66, 230, 420, 437, 451, 549, 578; L 1808, Nr. 158, 180, 188, 196, 457, 490, 501, 713; L 1810, Nr. 64, 197, 217, 347, 369, 387, 390f., 469, 495, 502, 571, 578, 581, 613, 621, 659, 712, 727, 773, 974; L 1814, Nr. 159, 276, 308, 315, 332, 418, 639, 738, 761, 923, 931, 1043, 1046, 1422 usw.

485 »Dans les morceaux d'histoire ou de genre, l'action sera précisée. Dans le récit historique qu'enverra l'Artiste, il indiquera l'action véritable du tableau, en soulignant le passage qui désigne spécialement cette action ou ce moment de l'action. Par ce moment, le rédacteur, en donnant l'extrait du récit, sera sûr d'exposer le vrai Sujet du tableau« (L 1796, S. 4).

486 HÉNIN 2012b, S. 115.

C'est ce moment que le Peintre a choisi pour le sujet de son Tableau⁴⁸⁷

Les bâtimens, les Temples, les Idôles, les habillemens [...] dans cette Poësie qui n'a que le moment d'une action rapide, privée de circonstances précédentes, & préparatoires pour amener l'esprit du spectateur à cet événement présent [...]⁴⁸⁸

Armide est représentée dans le moment que le Tasse a peint si heureusement.⁴⁸⁹

M. Restout prend aujourd'hui le moment où Didon fait voir à Enée les batimens [...]⁴⁹⁰

Le Peintre n'a qu'un instant dont il puisse disposer, c'est à lui de prendre le plus favorable, de maniere [...] il mette le spectateur au fait de toute l'action, & lui en fasse sentir les antécédens & les conséquences⁴⁹¹

M. Vanloo a saisi le moment où la dispute est plus animée [...] Ce moment est sans contredit le plus heureux de toute l'action [...]⁴⁹²

M. *Dandré-Bardon* [...] a choisi son sujet de l'instant où ce Philosophe [...] emploie les derniers momens de sa vie [...]⁴⁹³

M. de Lagrènee a choisi le moment où Hercule le détache du Rocher⁴⁹⁴

La Peinture n'a qu'un instant: elle ne présente d'ordinaire que la catastrophe des événemens, c'est-à-dire un seul moment principal⁴⁹⁵

Ein anonymes Kritiker fragte sich, ob Restout nicht für seine *L'Annonciation* (L 1759, Nr. 4) einen besseren *moment* hätte wählen können, in dem nicht die Fügung in den göttlichen Willen, sondern die Furcht und das Erschrecken über das Erscheinen des Engels zum Ausdruck gekommen wären.⁴⁹⁶ Andere Salon-

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

488 Ib. S. 89.

489 Der Abbé Leblanc in »Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, etc. de l'Année 1747« zu einer Historie von Jean-Baptiste Pierre (L 1747, Nr. 7; C.D. 26, S. 63; weitere Beispiele ib. S. 70, 152, sowie C.D. 39, S. 57).

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

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

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

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

494 C.D. 75, S. 10.

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

496 ANONYM, Lettre critique, a un ami, sur les ouvrages de Messieurs de l'Academie, exposés au Sallon du Louvre, o. A. 1759, S. 11. Im selben Jahr verwies eine Salon-Besprechung im *Journal encyclopédique* auf den besonderen (im *livret* ebenfalls, aber mit anderer Formulierung bezeichneten) Handlungsmoment: »L'Auteur a pris le moment où le Decemvir

rezensionen von 1761, die Titel teilweise auch kursiv hervorhoben, betonten die – im *livret* nicht immer eigens bezeichneten – Handlungsmomente und zeigten damit deren Bedeutung im kunsthistorischen Diskurs.⁴⁹⁷ Auch Diderot hielt die Auswahl und geglückte Wiedergabe des »moment« für wichtig und kam in seinen Salonkritiken immer wieder darauf zurück, wie u. a. seine Kritik an Gemälden von Hallé und Doyen im Salon von 1761 erkennen lässt.⁴⁹⁸ Auch in den folgenden Jahren fanden sich viele Hinweise auf das Thema.⁴⁹⁹ 1773 rezensierte der *Mercure de France* (mit den in der handschriftlichen Übertragung der Collection Deloyne ersichtlichen orthographischen Freiheiten) eine Historie Doyens aus dem Leben des hl. Ludwig (L 1773, Nr. 25).⁵⁰⁰ 1777 präziserte ein Salonkritiker

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

497 »Le peintre a choisi l'instant où J. C. descendu de la croix est entre les mains de sa mère« (J.E. 1761, Bd. 6, S. 46; L 1761, Nr. 11); »C'est l'instant où le Roi, après sa maladie, est recu dans cette Ville« (O.L. 1761, Bd. 4, S. 174; L 1761, Nr. 70); »C'est le moment où Venus vient d'être blessé par Diomedé« (C.D. 1270, S. 32; L 1761, Nr. 90); »L'instant de l'action qu'a représentée M. Greuze, est celui où le pere de l'accordée délivre [...] la dot« (C.D. 94, S. 48; L 1761, Nr. 100). Weitere Beispiele in chronologischer Reihung: J.E. 1761, Bd. 6, S. 53; C.D. 101, S. 72; C.D. 1289, S. 12; J.E. 1763, Bd. 6.3, S. 117, und Bd. 7, S. 116; C.D. 108–111, S. 10, 57, 60; J.E. 1767, Bd. 8.2, S. 92; C.D. 1301, S. 195; C.D. 1318, S. 458f., 476; J.E. 1771, Bd. 7.3, S. 433; J.E. 1777, Bd. 8.1, S. 124; C.D. 178, S. 5, 11; J.E. 1781, Bd. 8.2, S. 311f., 316; J.E. 1783, Bd. 7.3, S. 540; J.E. 1783, Bd. 8.1, S. 167.

498 Zu Hallé: »Je voudrais bien que M. le professeur me dit quel est le moment qu'il a choisi. Ce bonnet carré m'apprend que le sermon commence ou qu'il finit; mais lequel des deux? Et puis ces deux instants sont également froids« (L 1761, Nr. 17; ASSÉZAT 1876, Bd. 10, S. 119), und bei Doyens Venus-Historie: »C'est que dans l'instant choisi par Doyen, il a fallu donner l'air de la douleur à la déesse du plaisir« (L 1761, Nr. 90; ASSÉZAT 1876, Bd. 10, S. 140). Weitere Beispiele für Diderots immer wiederkehrendes Interesse am geeignetsten Aktionszeitpunkt in seinen Salonkritiken siehe ASSÉZAT 1876, Bd. 10, S. 129, 138–140, 203, 209f., 215f., 277, 332, 363, 388f., 403, 428, 499, und Bd. 11, S. 188f., 210, 298f., 314, 339, 347, 417, 438, 476, 488; außerdem mehrmals in der Salonkritik von 1781: »Le retour au Capitole est le moment du tableau«; »C'est le moment où le marquis de Pescaire le rencontre mourant sous un chêne«; »Il est représenté au moment où il fait voir au conseil de guerre la lettre du roi«; »Cette figure a du mouvement; le moment choisi est sublime«; »L'artiste a prétendu saisir le moment où Catinat [...] trace à la hâte sur le sable son projet d'attaque, etc.; mais sans cette explication du livret, on pourrait fort bien le prendre tout platement pour un homme qui saigne du nez« (ASSÉZAT 1876, Bd. 12, S. 34, 47, 67f., 70).

499 »Une d'elles [...] est une image enfantine, qui [...] ne caractérise pas assez [...] le moment précieux de l'action où elle se trouve« (Mémoires secrets, Bd. 13, S. 123). 1773 wurde zu einer Skulptur berichtet: »Dans ce groupe en marbre, l'artiste, pour ménager la délicatesse du spectateur, a choisi le moment où le bourreau attache sa victime« (ib. S. 142; L 1773, Nr. 221).

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

den für eine Statue (L 1777, Nr. 232) ausgewählten, im *livret* nicht beschriebenen Moment »Puisque M. le Comte a choisi l'instant où le Prélat s'élève au rang des Virgiles & des Homères [...]«⁵⁰¹, und 1779 vermerkte ein Berichterstatter den vom Künstler ausgesuchten, im *livret* erneut nicht besonders hervorgehobenen Augenblick der Handlung: »L'artiste a choisi le moment où la reine se jette aux genoux du monarque Anglois pour [...] (L 1779, Nr. 161)«⁵⁰². Noch 1787 wurde selbst in einem satirischen Salonbericht der wesentliche Augenblick in zwei Bildern erwähnt (L 1787, Nr. 16, 22)⁵⁰³, und 1789 hielt ein Salonkritiker es für wichtig, eine genaue Beschreibung des vom Künstler bestimmten, im *livret* aber nicht angeführten Aktionsmoments zu geben (L 1789, Nr. 155).⁵⁰⁴

Die Bedeutung des »costume«

Ein anderes wesentliches Anliegen der Historienmalerei, dessen Bedeutung schon Félibien an zahlreichen Stellen seiner Schriften hervorgehoben hatte und auf dessen wissenschaftlich strenge Einhaltung später besonders der Comte de Caylus in verschiedenen Veröffentlichungen großen Wert legte, war die Beachtung der nach Völkern und Epochen verschiedenen Sitten und Gebräuche, Kleidung usw. in den Historienschilderungen.⁵⁰⁵

ein Bericht zu einem Bild des Architektur- und Ruinenmalers Robert (L 1775, Nr. 70) fest: »Le peintre a choisi le moment le plus intéressant du spectacle, celui où les cintres ont tombé« (*Mémoires secrets*, Bd. 13, S. 172; ein weiteres Beispiel ib., S. 186). Im selben Jahr meinte der *Mercur de France* zu einem Gemälde Viens (L 1775, Nr. 4): »Mars l'aide à monter dans son char; c'est du moins ce dernier moment que l'artiste a voulu rendre, mais qui n'est peut-être pas assez indiqué; par l'attitude de la Deesse; cette attitude est tranquille et n'annonce pas l'action qui doit suivre« (C.D. 165, S. 719).

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

502 A.L. 1779, Bd. 7, S. 39. Im selben Jahr berichtete ein Rezensent, dass der Bildhauer Monot (L 1779, Nr. 237) »a choisi le moment où cette actrice, dont la tête est tout-à-fait pittoresque, faisant le rôle de Clitemnestre dans l'Iphigénie en Aulide, du chevalier Gluck, dit aux soldats qui viennent saisir sa fille pour la conduire à l'autel« (*Mémoires secrets*, Bd. 13, S. 232; ein weiteres Beispiel ib., S. 222).

503 C.D. 384, S. 7, 10. Weitere Erwähnungen des »moment frappant« in Besprechungen von 1787, z. B. in C.D. 394, S. 1120; C.D. 1360, S. 459; C.D. 373, S. 17, 20; C.D. 372, S. 15; C.D. 376–377, S. 10.

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

505 Siehe z. B. FÉLIBIEN 1666, S. 48; FÉLIBIEN 1725, Bd. 2, S. 147–164, und Bd. 5, S. 312. Die Bedeutung des *costume* war auch der Accademia di San Luca bewusst; ihr Sekretär Giuseppe Ghezzi wählte dieses Thema für seine Rede anlässlich der Preisverleihung zum Wettbewerb des Jahres 1680, worin er über Art und Sitten der Bekleidung und Verwen-



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

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

dung von Stoffen bei allen antiken und modernen Nationen referierte (CIPRIANI 1988, S. 80). Einen frühen Hinweis auf die Wichtigkeit der historisch korrekten Wiedergabe von Gewändern in den *livrets* enthielt z. B. die Erklärung zu einem Gemälde Restouts mit dem ausdrücklichen Hinweis, dass die Zuhörer des hl. Vincent de Paul in der zu seinen Lebzeiten üblichen Mode Ludwigs XIII. gekleidet wären (L 1739, S. 11). Ein weiteres anschauliches Beispiel bot Viens Gemälde mit der Übergabe der Regentschaft Ludwigs d. Heiligen an seine Mutter mit einer traditions- und kirchenhistorisch »wissenschaftlichen« Erklärung der Kleidung der Königin und des anwesenden Kardinals (L 1773, Nr. 3). Aber auch später noch wurde eigens auf die im Bild verwendete historische Bekleidung aufmerksam gemacht (z. B. L 1812, Nr. 869f.).

Doch handle es sich bei der Legende von ihrer mystischen Vermählung mit dem Christuskind um eine als historisch angesehene, oft dargestellte Wundererscheinung, und im Übrigen müsse sich ein Künstler bisweilen den Anforderungen des Auftraggebers fügen und mit der Abbildung in Nationaltracht dem Zeitgeschmack und einem Wunsch nach porträtmäßiger Darstellung entsprechen.⁵⁰⁶ Ein Dreivierteljahrhundert später stellte der Abbé Leblanc 1747 zur Bedeutung des Begriffs mit Genugtuung, teilweise aber auch tadelnd fest:

Il y a longtems que les Peintres ne font plus de ces fautes grossieres contre ce que l'on appelle le Costume. Plusieurs d'entr'eux avant que de traiter un Sujet ont soin de consulter l'Historien qui le raconte; mais comme en général ils négligent beaucoup de connoissances qu'ils devoient avoir, on ne trouve pas dans leurs Tableaux tout ce qui seroit nécessaire pour caractériser le lieu de la Scène & les Acteurs qu'ils y introduisent. C'est ce que Le Poussin a toujours fait avec l'attention la plus scrupuleuse. Dans ses Tableaux, un homme instruit reconnoît au premier aspect, si l'action représentée se passe en Italie, dans la Grece ou en Egypte. On y distingue aisément un Romain d'un Grec ou d'un Gaulois⁵⁰⁷

Angesichts der Bedeutung des *costume* verwundert es nicht, dass beispielsweise der Maler Jaurat Wert auf die Erklärung legte, weshalb er seinen *Diogenes* (L 1747, Nr. 6) auf einem Athener Stadtplatz nicht vor einer Tonne, sondern einer großen Tonvase sitzend dargestellt habe. Auch die zeitgenössische Salonkritik war sich der Wichtigkeit der Einhaltung des *costume* bewusst. An Restouts *Ahasver* (L 1753, Nr. 1) lobte der Abbé Laugier die strikte Einhaltung des *costume* in Raumgestaltung und Bekleidung bis hin zu den orientalischen Stoffen, kritisierte aber bei Vien (L 1753, Nr. 161) die unzeitgemäße Ausstattung der hll. Maximin und Lazarus mit einer Mitra.⁵⁰⁸ Im selben Jahr schien einem Salon-Beobachter die Kleidung der Bischöfe in Vanloos *Dispute de S. Augustin contre les Donatistes* unpassend.⁵⁰⁹ Hingegen wurde Collin de Vermonts *Les noces de*

506 JOUIN 1883, S. 208f. Ähnlich argumentierte über ein Jahrhundert später Ludwig Tieck im Künstlerroman *Franz Sternbalds Wanderungen*: Die zeitgenössische Kleidung oder Tracht solle dem Empfinden des Betrachters das biblische oder historische Geschehen unmittelbar nahebringen; die Darstellung alter, fremder Gewänder überfordere die Imagination des Künstlers, selbst wenn ihre in der Wirklichkeit nicht ablesbaren Falten und Massen am Modell erprobt würden (TIECK 1798/1966, S. 118).

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

508 LAUGIER 1753, S. 23, 58.

509 »L'habillement des Évêques n'est point pris dans le costume. Du tems de saint Augustin tout l'ajustement se réduisoit à une pièce de drap, où il y avoit un trou pour passer la tête«

Thétis & Pelée (L 1753, Nr. 15) gelobt.⁵¹⁰ Wenige Jahre danach hob die *Année littéraire*, eine weit verbreitete, zwischen 1754–1776 in zehntägigen Abständen erscheinende Literatur- und Kulturzeitschrift, die gelungene Einhaltung des *costume* bei Silvestres *Le Temple de Janus fermé par Auguste* (L 1757, Nr. 1) hervor.⁵¹¹ 1759 erfuhr Doyen Anerkennung für die stilgerechten Handlungen und Akzessorien in seiner *Mort de Virginie* (L 1759, Nr. 119)⁵¹² und 1761 verdiente Bacheliers wirklichkeitsnahe Wiedergabe der ländlichen Bekleidung in seinem Gemälde *Les Amusemens de l'Enfance* (L 1761, Nr. 58) die Wertschätzung eines anonymen Salonniers.⁵¹³ Der Literat, Journalist und sich selbst als Amateur-Maler bezeichnende Mathon de la Cour bemängelte an Deshayes' *Le Mariage de la sainte Vierge* (L 1763, Nr. 42) die historisch inkorrekte Wiedergabe der Zeremonie, die bei den Juden nicht im Tempel und auch nicht bei Wachskerzenlicht, sondern im Elternhaus und mit Öllampen stattgefunden hätte.⁵¹⁴ Mehrere Salonkritiken lobten 1773 die Beachtung der Tradition in Darstellungen aus dem Leben des hl. Ludwig.⁵¹⁵ Und während eine Salonberichterstattung von 1777 die gelungene Einhaltung der Kleiderordnung an vier Statuen bedeutender Franzosen wie Sully oder Descartes beifällig kommentierte, erfolgte 1779 eine

-
- (C.D. 56, S. 19); dazu ebenso LA FONT DE SAINT-YENNE 1754, S. 12, sowie »Lettre au P. B. J. sur l'exposition des ouvrages de sculpture et de gravure qui s'est faite cette année au Louvre«, in: *Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts*, Bd. 1750/4, S. 2424.
- 510 »Le Peintre a fidèlement observé le Costume; chaque Dieu a les attributs, & les caracteres qui lui sont propres« (C.D. 55, S. 22f.).
- 511 A.L. 1757, Bd. 5, S. 335.
- 512 »exact & scrupuleux Observateur du Costume d'actions, comme du costume de lieu & d'accessoires« (O.L. 1759/4, S. 175).
- 513 O. L. 1761, Bd. 4, S. 153. Weitere Beispiele für die Bedeutung des *costume* siehe A. L. 1757, S. 340; A.L. 1767, S. 77; C.D. 1302, S. 243; C.D. 1293, S. 4, 37.
- 514 C.D. 101, S. 28; weiters bemängelte der Autor bei einer Darstellung der hl. Maria desselben Künstlers deren Buch, da die Hebräer Schriftrollen benutzten (C.D. 101, S. 32); Diderot teilte Mathons Kritik: »son Mariage de la Vierge, beau dans un temple, quoique le costume demandât qu'il fût célébré dans une chambre« (ASSÉZAT 1876, Bd. 10, S. 289; weitere Beispiele für die Beschäftigung mit Fragen des *costume* ib., S. 94, 141, 174, 357, 374, 504–506); der Enzyklopädist befasste sich auch in späteren Salon-Berichterstattungen häufig mit Fragen von Sitten und Bräuchen: »M. Bounieue n'y a point voulu suivre le costume français, ou plutôt la politesse française. Ce peintre, en effet, travaille couvert devant la dame qu'il peint« (ASSÉZAT 1876, Bd. 11, S. 525; L 1771, Nr. 203; andere Beispiele in ASSÉZAT 1876, Bd. 11, S. 502, 505, 520), oder in späteren Salonbeiträgen des Aufklärers: *Mémoires secrets*, Bd. 13, S. 115, 117, 126 (Salon 1773), 159, 176 (Salon 1775), 203, 214, 226f. (Salon 1779); *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, Bd. 10, S. 354; C.D. 156, S. 423 (Salon 1773).
- 515 J.E. 1773, Bd. 7.1, S. 122f.; C.D. 156, S. 435. Für weitere Beispiele für die Bedeutung und Erörterung des *costume* siehe z. B. C.D. 183, S. 3; J.E. 1781, Bd. 7.3, S. 499f., sowie Bd. 8.1, S. 135, und Bd. 8.2, S. 314; J.E. 1783, Bd. 7.3, S. 540.

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

Selbst nach der Revolution spielte die Frage des korrekten *costume* noch eine Rolle in der offiziellen Kunstpolitik Frankreichs: Chéry's Kritik des Salons von 1791 beanstandete zahlreiche Anachronismen in Monsiaus Schilderung der Heimkehr des Odysseus (L 1791, Nr. 13) und in Carle Vernets Gemälde mit dem Triumph des römischen Feldherrn Lucius Aemilius Paullus über den makedonischen König Perseus.⁵¹⁷ 1798 merkte Diderot in seinen *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie, pour servir de suite aux Salons* zum Thema gleichsam zusammenfassend und abschließend an:

[...] On a tout dit sur le costume, et il n'y a peut-être aucun artiste qui n'ait fait quelque faute plus ou moins lourde contre le costume⁵¹⁸

Der hohe Stellenwert, welcher der strikten Beachtung von Sitten, Bräuchen, Bekleidung usw. beigemessen wurde, erweist sich nicht zuletzt darin, dass der Comte de Caylus dem Thema ein 1757 erschienenes, nahezu 400 Seiten umfassendes Werk widmete, in dem er genaue Anleitungen zur stilgerechten Ausgestaltung von Gemälden nach Dichtungen von Homer und Vergil gab.⁵¹⁹ Dandré-Bardon veröffentlichte zwischen 1772 und 1774 ein umfangreiches, mit Beispielen in Druckgraphik bebildertes Werk (*Costume des anciens peuples*) über Sitten und Gebräuche von Römern, Griechen, Ägyptern und Persern im religiösen, zivilen, häuslichen und militärischen Bereich, auf das 1773 auch eine Salonkritik ausdrücklich Bezug nahm.⁵²⁰ Angesichts der Fülle dieser Quellen kann deshalb Schneider nicht zugestimmt werden, demzufolge »in der frühneuzeitlichen Historienmalerei [spielt] der Aspekt der historischen Treue bei der Sujetgestaltung kaum eine Rolle.«⁵²¹ Der Befund aus den *livrets* unterstreicht im Gegenteil nachdrücklich die Erkenntnis, dass die kunsttheoretischen Anforderungen an die Historienmalerei in den *livrets* und der den Ausstellungen gewidmeten Salonkritik intensiv erörtert und als tragende Elemente dieser hierarchisch an erster Stelle angesiedelten Gattung der Malerei gewertet wurden.

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

517 CHÉRY 1791, S. 4, 30f.

518 ASSÉZAT 1876, Bd. 12, S. 89.

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

520 C.D. 156, S. 435.

521 SCHNEIDER 2010, S. 64.