

4. Von der Inschrift zum Titel:

Kursivdruck, Bilderrahmen und Kartuschen

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

Inscription, ce qu'on met au dessus d'une chose pour la faire connoître [...] est aussi l'inscription qui est au commencement ou à la première page d'un livre, qui contient le nom de l'Auteur, ou la manière dont il traite [...]⁵²²

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

INSCRIPTIONS (subst. fem.) Phrase courte qu'on emploie quelquefois pour servir d'explication à un ouvrage de l'art [...] Un grand nombre de tableaux ne font pas le plaisir qu'ils devraient procurer, parce qu'on n'en

⁵²² FURETIÈRE 1701; DICTIONNAIRE DE TRÉVOUX 1771. Diderots *Encyclopédie* brachte 1770 lediglich einen kurzen, im Wesentlichen auf Werke der Literatur bezogenen Beitrag und verwies für Gemälde auf den Begriff »inscription«: »TITRE, s. m. (Hist. mod.) inscription qui se met au-dessus de quelque chose pour la faire connaître. Voyez INSCRIPTION. Ce mot se dit plus particulièrement de l'inscription que l'on met à la première page d'un livre, qui en exprime le sujet, le nom de l'auteur, &c. Voyez LIVRE« (DE JAUCOURT 1770).

connaît pas le sujet ou l'idée de l'artiste. Il serait à souhaiter qu'au lieu des anciens rouleaux, on prit l'usage d'ajouter à sa bordure, un écusson ou une banderole, sur laquelle serait écrit, en très peu de mots, ce que le spectateur a besoin de savoir [...] Une estampe porte du moins un titre, et il serait facile d'en écrire un semblable sur la bordure d'un tableau. Ceux qui ont vu à Paris les salles de l'Académie royale de peinture et de sculpture, savent que ces inscriptions ne feraient pas un mauvais effet⁵²³

Lévesque war der einzige Autor, der als Merkmal der *inscription* (und darauf bezogen eines *titre*) ihre wortknappe Fassung ansprach. Die in seinem Artikel zitierten, ausgewählten Beispiele bezogen sich allerdings im Wesentlichen nur auf die kurzen Namen berühmter Persönlichkeiten an den ihnen gewidmeten Statuen sowie auf Stiche. Das Wort *phrase* deutete aber auch auf die Möglichkeit einer über kurze Texte hinausgehenden Satzkonstruktion für Werkbezeichnungen hin. Und tatsächlich war, wie Salonkritiken zeigen, die *inscription* keineswegs immer konzis abgefasst.⁵²⁴ Im 18. Jahrhundert fungierte sie häufig als längerer, lobender oder kritischer, vielfach in Versform gestalteter Kommentar zum Inhalt von Kunstwerken und Denkmälern – und nicht nur als kurz gehaltener, namensgebender Titel.⁵²⁵ Auch die Auseinandersetzung über die für Inschriften zu verwendende Sprache – Latein oder Französisch – lässt erkennen, dass es sich um umfangreichere Texte handelte (z. B. hielt der Präsident der Akademie in Amiens zwei Verszeilen für angemessen und in der Regel für ausreichend).⁵²⁶ Ein anderer Befürworter der Nationalsprache gab durch die in

523 Lévesque 1788, *Inscription*.

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

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

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

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

Lévesques indirekte Bezugnahme des Ausdrucks »titre« auch auf Gemälde blieb in den Nachschlagewerken noch ein Jahrhundert lang die Ausnahme;⁵²⁸ er selbst machte ebenfalls keinen bewussten Unterschied zwischen den Begriffen »Titel« auf Stichen und »Inscription« an den in der Académie verwahrten Aufnahmestücken. Erst 1876 hieß es im *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* von Larousse u. a.: »Dénomination sous laquelle est connue une œuvre d'art: Le TITRE d'un tableau, d'une statue, d'une gravure«.⁵²⁹ Diese Zitate zeigen, dass sich in den Lexika der Fachausdruck »Titel« für Schöpfungen der bildenden Kunst – ausgenommen für die schon früher »betitelten« Stiche – erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts durchzusetzen vermochte. Dieser Befund ist erstaunlich, nicht nur weil Titel im *livret* – und in der Salonliteratur – schon beträchtlich früher auftraten. Auch die Verwendung des Begriffs im kunsthistorischen Diskurs war, wie noch gezeigt wird, bereits ab Mitte des 18. Jahrhunderts anzutreffen, als die allmähliche Verdrängung der »inscription« zur Bezeichnung von Kunstgegenständen durch den Fachausdruck »titre« einsetzte. Man kann nur annehmen, dass der zögerliche Eingang des Terminus in die Nachschlagewerke auf deren aufwendige Kompilation zurückzuführen war, die zur unreflektiert fortgeführten Übernahme von seit langem in Gebrauch stehenden Begriffsdefinitionen verleitete.

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

528 Noch im Jahr 1832 formulierte der *Dictionnaire abrégé de l'Académie Française* unter »titre« lapidar: »Inscription à la tête d'un livre, d'un chapitre«, und selbst im *Dictionnaire de la Langue Française* (LITTRÉ 1874) fand sich unter diesem Schlagwort nur der Verweis auf die Titel von Büchern: »Inscription en tête d'un livre, indiquant la matière qui y est traitée, et ordinairement le nom de l'auteur qui l'a composé«.

529 LAROUSSE 1876.

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

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

Die Betitelung von Gemälden in den Niederschriften der Académie royale

Die Sitzungsprotokolle der Künstlervereinigung zeigten bis etwa 1690 keine Verwendung von Titeln für Schöpfungen der bildenden Kunst; Gemälde, Skulpturen und Gravüren – fast durchwegs Aufnahmestücke – wurden gänzlich ohne Nennung des Sujets angeführt.⁵³⁰ Die Worte »titre« bzw. »intitulé« schienen nur vereinzelt und lediglich für Druckwerke auf. Das erste Beispiel dafür stammt aus dem Jahr 1649 für ein der königlichen Stiftung zugeeignetes Buch »intitulé ›Sentiments sur la distinction des manières diverses de peinture, dessein et graveures, et des originaux d'avec leur copie«.⁵³¹ Erst ab 1655 stellten sich Hinweise auf das Thema des Kunstwerks ein, die zwar mit »représen-

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

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

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

Stilleben, Landschaften, Schlachtenbilder, Portraits und andere Motive des »genre secondaire« wurden in den Aufzeichnungen der Compagnie meist nur cursorisch und ohne nähere Determinierung angezeigt. Ihre Erwähnung erfolgte nicht nur mit »représentant«, sondern auch mit vergleichbaren Wendungen wie »sur le sujet«, »à sçavoir« oder, allgemeiner gehalten, »sur les talans«.⁵³³ Diese Zitate für Aufnahmewerke unterstreichen zugleich, dass die Mitgliedschaft in der Académie nicht nur Historienmalern, sondern schon ab ihrer Gründung auch Künstlern mit einer Spezialisierung in anderen, als minder betrachteten Gattungen offenstand.

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

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

533 »à sçavoir diverse tableaux de fleurs et de fruits« (1663, M Bd. 1/223); auch M Bd. 1/231, 239; M Bd. 2/6, 358. Erst 1699 findet sich erstmals die genauere Beschreibung eines Stillebens: »[...] un grand vase, remply de diversse fleurs [...] represanté une tige de pavaux, accompagné de quelque feillage de chardon« (M Bd. 1/344). »a présanté des tableaux de son ouvrage sur le tallan du paysage« (1663, M Bd. 1/225); auch M Bd. 1/337; M Bd. 2/8, 51, 175, 192; »a présanté de son ouvrage, à savoir des portraits« (1663, M Bd. 1/231); auch M Bd. 1/204, 327, 360; M Bd. 2/175, 318; »tableau, sur le talant des animaux« (1665, M Bd. 1/275); »Parrosel, Peintre, a fait voir des tableaux représentant des bastailles« (1676, M Bd. 2/70); »Peintre sur le talant de l'architecture, a présenté un morceau d'architecture« (1681, M Bd. 2/195).

17. Jahrhunderts⁵³⁴, entwickelte sich dann aber rasch zur ständigen Übung – zumeist mit der traditionellen Einleitungsformel »représente«.⁵³⁵ Bis zu den ersten, im Fließtext durch Satzzeichen oder große Anfangslettern erkennbar abgesetzten Titeln sollte es allerdings noch fast fünf Jahrzehnte dauern.⁵³⁶ Auch die noch später, ab Mitte des 18. Jahrhunderts, ausnahmsweise erfolgte Markierung durch Anführungszeichen oder Kursivsetzung⁵³⁷ blieb ohne erkennbare Folgewirkung. Der Beginn des Jahres 1769 folgte noch vereinzelt dieser Vorgangsweise⁵³⁸, danach entfielen die Anführungszeichen und damit der Titel-Charakter. In weiterer Folge – z. B. 1785 und 1786 – wurden »titre« und »intitulé« nur mehr ausnahmsweise und ausschließlich für literarische Werke

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

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

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

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

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

herangezogen.⁵³⁹ Es blieb also bei Einzelfällen, und eine allgemeine Übung zur Namensgebung für Gemälde oder Skulpturen bildete sich in den Protokollen der Kunstakademie nicht heraus.⁵⁴⁰ Der Grund für diese Entwicklung ist nicht zuletzt im Umstand zu suchen, dass bei der Themenvergabe für die Aufnahmestücke, die den Großteil der in den Aufzeichnungen genannten Werke bildeten, nur das Motiv bezeichnet wurde, nicht aber der erst vom Künstler unter Berücksichtigung der besonderen Aspekte seiner Werkgestaltung zu erwartende Bildname vorweggenommen werden sollte.

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

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

Die Verwendung solcher Inschriften war im selben Zeitraum bereits in Rom bekannt: Charles Errard, erster Direktor der Académie de France in Rom und 1672 zum Principe der Accademia di San Luca gewählt, sorgte für die Erweiterung der einer dynastischen Ahnengalerie vergleichbaren Sammlung von Porträts der römischen Akademiker; die Bilder erhielten gemalte ovale Rahmen von einheitlicher Dimension, denen unten eine Kartusche mit Name und Todesjahr eingefügt war (MARZINOTTO 2016, S. 45–48). Für weitere Beispiele von Inskriptionen mit Namen und Funktion der abgebildeten Person in den Porträts von Päpsten, Kardinälen und anderen bedeutenden Persönlichkeiten siehe TIBERIA 2016, S. 35, 37, 40, 51, 53. Giuseppe Ghezzi (1634–1721), Maler, Kunstkennner und -liebhaber, langjähriger Sekretär der mit der Pariser Académie in engem Kontakt stehenden römischen Accademia (die insbesondere von französischer Seite in den Jahren 1676/77 betriebene Verschwisterung der beiden Institutionen unterblieb wegen aufkommender politischer Divergenzen zwischen Papst und König; CAMBONI 2016, S. 28–30) berichtete von »cartelle« mit würdigenden lateinischen Texten unter den Porträts verstorbener Akademie-Mitglieder, päpstlicher Förderer und Kardinal-Protektoren (GHEZZI 1696, S. 8).

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

Die Bezeichnung der Druckgraphik in den Akademie-Akten nahm einen anderen Verlauf als die Benennung von Gemälden. Die Rezeption der Berufsgruppe der Stecher wurde 1655 auf Grundlage einer königlichen Verordnung in den Statuten geregelt: Sie durften zwar keine Gemälde anfertigen, waren jedoch alleine befugt, Gemälde von Akademikern als Reproduktionsgraphik zu stechen.⁵⁴¹ Die Bedeutung ihrer Arbeit folgert schon allein aus dem Umstand, dass Stiche bereits ab den ersten Salon-Ausstellungen als Kunstwerke eigenen Rechts gezeigt wurden.⁵⁴² Allerdings waren Stecher anfänglich wenig an einer Aufnahme in die Künstlervereinigung interessiert, weil sie keinem Gildenzwang unterworfen waren und daher ohnedies einen den Akademikern vergleichbaren Status freier Künstler genossen.⁵⁴³ Die Motivation stieg aber mit dem Erlass eines königlichen Dekrets im Jahre 1714, das den von der Compagnie approbierten Drucken einen urheberrechtlichen Schutz vor Raubkopien gewährte; ab 1736 erwähnen die Sitzungsprotokolle regelmäßig Stiche, die der Compagnie aus diesem Grund zur Genehmigung vorgelegt wurden.⁵⁴⁴

Anfänglich war die Druckgraphik in der Akademie nicht unumstritten, weil sie nicht als Kunst, sondern lediglich als handwerkliche Kopie eines Kunstwerks betrachtet wurde. Sie galt bisweilen auch als dessen »Übersetzung«, deren schöpferischer Charakter nicht allgemein anerkannt wurde.⁵⁴⁵ Die gerin-

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

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

543 MICHEL 2010a, S. 483f.

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

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

gere Achtung, die der Stechkunst ursprünglich entgegengebracht wurde, kam nicht zuletzt im Titelblatt des *livret* zum Ausdruck, wo Stiche erst ab 1755 als eigene Kategorie angeführt wurden; bis zu diesem Zeitpunkt blieben sie nur unter dem Generalbegriff »autres ouvrages« zusammengefasst. Während in den ersten Jahrzehnten nach Gründung der Akademie nur wenige Stecher und ihre Rezeptionsarbeiten erwähnt wurden, kam es in den 1670er-Jahren fast jährlich zu Neuaufnahmen. Das Interesse ging zwar ab dem nächsten Jahrzehnt merkbar zurück, doch nach 1700 kam es in den Niederschriften und Inventaren der Akademie regelmäßig zur Anführung neu akkreditierter Graveure mit ihren Probestücken, zumeist Porträts von Akademie-Angehörigen. Dabei wurden auch durch große Anfangsbuchstaben eingeleitete Titel von Stichen angezeigt, wie »livre d'estampes représentant les Mystères de la vie de N. S. J. C.« (Parosel, 1696) oder »planche [...] représentant une Elévation du Christ en croix« (Audran, 1709).⁵⁴⁶

Diese Neuerung trug zu einer bedeutsamen Weiterentwicklung bei, auf die ein Jahrhundert später Lévesque in Watelets *Encyclopédie* hinwies – nämlich die Rückwirkung der Legenden auf Graphiken zur Herausbildung von Titeln für Gemälde und andere Werke der bildenden Kunst. Ein frühes Beispiel in den Aufzeichnungen der Compagnie bildete die 1685 erfolgte Schenkung einer Gravüre, die bereits mit einer thematischen Inhaltsbeschreibung, nicht aber schon mit einem Titel, ausgestattet war: »Mr. Baudet a fait présent à la Compagnie d'une estampe qu'il a gravée d'après un tableau de Monsieur le Poussin, représentant le jeune Moyse foulant aux pieds la couronne du Pharaon« (Abb. 60).⁵⁴⁷

Diese Textierung wurde fast wortgleich in ein Inventar übertragen, das 1683 von Le Brun als unveröffentlicht gebliebene, erste erhaltene Bestandsaufnahme der königlichen Sammlung und nochmals 1709/10 von Bailly erstellt wurde.⁵⁴⁸ Die Übereinstimmung der sprachlichen Sequenz in den beiden Verzeichnissen belegt die prägende Wirkung der Legende auf dem Reproduktionsstich für die Betitelung der Originalvorlage: Die Bezeichnung in der Akademie-Niederschrift und in den Inventaren entsprach der dritten Zeile aus den Versen unter

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

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

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

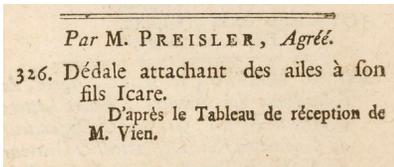


60. Étienne Baudet, *Moïse enfant foulant aux pieds la couronne de Pharaon*,
Stich (nach Nicolas Poussin), um 1670.

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

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

BELLORI 1672, S. 450, zitierte Poussins Gemälde bereits als »Mosè bambino calpesta la corona di Faraone [...]«. Das Gemälde trägt im Musée du Louvre den fast identen Titel »Moïse enfant foulant aux pieds la couronne du Pharaon«. Bereits im Jahr davor – 1684 – fanden 6 Stiche nach Poussin Erwähnung mit durch große Anfangsbuchstaben eingeleiteten Titeln wie »représentant: la première un Frapement de rocher, la seconde l'Adoration du veau d'or [...]« (M Bd. 2/278). Weitere Beispiele für die Vorreiterrolle von Stichen bei der Betitelung von Gemälden vgl. M Bd. 2/324 und BREJON DE LAVERGNÉE 1987, S. 420f.



61. L 1787, Nr. 326.

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

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

Ein vergleichbares Anschauungsstück aus späteren Jahren enthielt im *livret* von 1787 die in Abb. 61 und 62 gezeigte Gravüre⁵⁵²: Die Rezeptionsarbeit, die dem Stecher Preisler als Vorlage diente, war 1755 im Salon ausgestellt und im Katalog wie folgt verzeichnet worden: »représentant Dedale dans le Labyrinthe, attachant les ailes à Icare« (L 1755, Nr. 37). Die Graphik verlieh dem Original

550 MdF 1737: 9/2020.

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

552 C.D. 367.

dagegen die Kurzbezeichnung »Dedale et Icare«.⁵⁵³ Dennoch hielt sich Dézaliers Verzeichnis der Rezeptionsarbeiten in der Académie royale von 1781 eher an den längeren Wortlaut im Salon-Führer: »Dédale qui attache des ailes à son fils Icare«.⁵⁵⁴ In diesem Fall konnte sich also der Kurztitel der Druckgraphik nicht gegen den Wunsch nach einer etwas inhaltsreicheren Bezeichnung durchsetzen. Die von Stichen angebotenen Titel oder Titel-Elemente wurden somit nicht immer unverändert übernommen. Félibiens Stichsammlung *Tableaux du Cabinet du Roy* beispielsweise enthält eine Arbeit nach einem Gemälde von Guido Reni, dessen anders geformter Titel kürzer lautete als die Legende auf dem Stich:

Hercule sur un buscher alumé (Gemälde)

Hercule se iettant dans un bucher allumé sur le mont cœta (Stich)⁵⁵⁵

Eine ähnliche Gegebenheit dokumentiert ein weiteres Gemälde Chardins (»Un Tableau représentant un singe qui peint«; L 1740, Nr. 58), das 1743 im *livret* als Gravüre von Pierre-Louis Surugue fils mit dem kurzen Titel »Singe de la peinture« (L 1743, S. 38) vorgestellt wurde; der Stich selbst hatte allerdings noch lapidarer formuliert: »Le Peintre«.⁵⁵⁶

Diese Beispiele bestätigen die Anregung oder Vergabe von Titeln durch Stiche, zeigen aber auch, dass die Herausbildung einer allgemein akzeptierten Betitelung über mehrere Etappen verlaufen konnte und die Druckgraphik nicht immer den letztgültigen Wortlaut bestimmte. Zum Teil sind solche Variationen eine Folge der Tatsache, dass besonders populäre Werke von verschiedenen Stechern zur Vorlage gewählt wurden, der sie unterschiedliche Legenden beifügten; bis zur Aufnahme in ein Museum mochte die Formulierung danach

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

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

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

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

verschiedene Stadien durchlaufen, was schließlich auch zu längeren, inhaltsreicheren und bisweilen der Originalfassung im Salon-*livret* näherliegenden Sprachversionen führen konnte.

Der zeitliche Zusammenfall der beginnenden Betitelung von Stichen mit der 1737 erfolgten Wiederaufnahme der lange unterbrochenen Ausstellungstätigkeit der Académie kam nicht von ungefähr. Die mit der Kunstschau verbundenen wirtschaftlichen Belange und das Interesse von Künstlern, Sammlern, Kunstinteressierten aller Art sowie einem schau- und vergnügungssüchtigen Publikum im Salon steigerten die Nachfrage nach preisgünstigen, leicht erhältlichen Reproduktionen der Werke bedeutender Künstler; ein darauf befindlicher Titel unterstützte den sachkundigen Diskurs über das Original und garantierte die rasche und zweifelsfreie Identifikation der zugrunde liegenden Vorlage. Einen weiteren Aspekt der Wirkung von Stichen hatte schon früher Félibien im Vorwort zur Sammlung der *Tableaux du Cabinet du Roy* erläutert: sie dienten nicht nur der grenzenlosen Propagierung der in Gemälden verewigten Taten des Königs und seiner prunkvollen Bautätigkeit, sondern auch zur weiten Verbreitung neuer Erkenntnisse der von ihm gegründeten Akademien sowie zur Vervielfältigung und konservatorischen Erhaltung der vergänglichen Gemälde.⁵⁵⁷ Ähnlich kommentierte der *Mercure Galant* die Bedeutung der Druckgraphik: Sie verbreite das Ansehen Frankreichs, die Kenntnis seiner Geschichte und Sehenswürdigkeiten, und trage durch die Darstellung historischer Begebenheiten und die Taten großer Persönlichkeiten zur Allgemeinbildung bei.⁵⁵⁸ Bereits die ersten *livrets* nach Wiederbeginn der Ausstellungstätigkeit belegten das gestiegene Ansehen der Gravüren; sie wurden 1740 – im Gegensatz zur bis dahin üblichen, der Ordnung im Ausstellungssaal folgenden Verteilung über den gesamten Katalog – auf wenigen Seiten zusammengefasst und in den folgenden Salon-Führern übersichtlich unter einem eigenen Abschnitt gruppiert.

Der wesentliche Beitrag der Druckgraphik zur Bezeichnung von Kunstwerken erweist sich nicht nur in ihrer oben dargestellten Funktion der Formulierung von Titeln; er äußert sich auch im frühen Einsatz des Begriffs »titre« für Stichwerke. Die ersten, noch vorsichtigen Ansätze kündigten sich in den Akten der Compagnie im Zusammenhang mit einem 1735 erwähnten Stich nach einem Gemälde Lancrets an: »appelé ›Les amours du bocage««. Der noch nicht

557 FÉLIBIEN 1677/1727, S. 1f.

558 *Mercure Galant* 1686:2/Avis.

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

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

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

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

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

Diese neue Art der Formulierung fand sich in weiteren Beispielen der Jahre 1735 und 1736⁵⁶⁰ und wurde ab 1737 zur vorherrschenden, stets mit Zitatzeichen versehenen Form der Bezeichnung von Stichen in den Sitzungsniederschriften.⁵⁶¹ Ab 1738 kam es sodann auch zum Einsatz des Fachterminus »titre«, der sich ab 1740 zur vorwiegend genutzten Formel für Stichbenennungen entwickelte, z. B.

Mr Moyreau, Académicien, a présenté à la Compagnie deux épreuves d'une planche qu'il a gravée d'après Vovremens, ayant pour titre »Quartier de rafraichissement«
morceau [...] d'après le Féti, dont le sujet a pour titre »l'Homme condamné au travail«
planche qu'il a gravée d'après M. Chardin, aiant pour titre »La Mère Laborieuse«.⁵⁶²

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

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

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

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

Diese Vorgangsweise beschränkte sich aber nicht nur auf die Akademieprotokolle. Sie wurde auch für andere Bereiche übernommen, wie etwa für das 1745 erstellte Bestands-Inventar nach Ableben des Chevalier de la Roque, das zwei Gemälde Chardins mit ihrem in einer Stichfassung von Cochin gegebenen Namen in Kursiv (»sous les Inscriptions de *la Fontaine* & de *la Blanchisseuse*«)⁵⁶³ zitierte, die wegen ihrer Kürze und der drucktechnisch kursivierten Heraushebung als Titel zu werten sind (weitere Beispiele für Titel in Verkaufskatalogen und Nachlässen siehe Kapitel 5.1.). Ab diesem Zeitpunkt wären Bonfait zufolge alle Elemente der Betitelung vorhanden gewesen, und auf dem Weg über die Stiche hätte sich der Titel in Verkaufs- und Sammlungskatalogen eingebürgert.⁵⁶⁴ Diese Feststellung wird beispielhaft von der Ankündigung einer öffentlichen Gemäldeversteigerung hauptsächlich italienischer und flämischer Meister in Rotterdam im Jahr 1730 bestätigt, wo im *Mercure de France* zahlreiche dem Katalog entnommene, aber nicht eigens als solche bezeichnete Titel genannt wurden;⁵⁶⁵ zum Vergleich ist der Nennung im *Mercure* die Originalbezeichnung im holländischen Verkaufskatalog⁵⁶⁶ vorangestellt:

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

D'Antoine Corregio. Léda dans l'eau avec le Cigne, 24. pouces de large sur 18⁵⁶⁷

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

Es ist kein Zufall, dass die Titelbildung und die Heranziehung der Bezeichnung »Titel« für Kunstwerke ihren Ausgang von der Druckgraphik nahmen. Der in seiner äußerlichen Erscheinung einem Druckerzeugnis ähnelnde Text des Stichs und seine typographische Vervielfältigung begünstigten die Etablierung des bis dahin nur für Bücher und andere Publikationen gebräuchlichen Begriffs auch für Erzeugnisse der bildenden Kunst. Denn bereits ab dem Ende

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

564 BONFAIT 2012, S. 122.

565 MdF 1730: 7/1682–1685.

566 HOET 1752/1976, Teil 1.

567 Z. B. auch »De Triumph van de Vrede, op koper, door Guido Bolonese, h. 1 v. 3 en een half d. br. 1 v. 7 en een half d« (ib. S. 355, Nr. 40); »De Guido Rheni. Le Triomphe de la Paix. 15. pouces & demi de large sur 7. & demi«. »Het Badt daer Diana door haere Maegden gepaleert wert, door Poelenburg, h. 11 en een vierde d. br. 1 v. 2 en een half d« (ib. S. 358, Nr. 77); »Corn. Poelembourg. Bain de Diane, 14. pouces & demi de large«.

des 16. Jahrhunderts wurden den Künstler- wie den Reproduktions- oder Interpretationsgraphiken häufig neben technischen Angaben zum Stecher und zum Schöpfer der Originalvorlage am unteren (zuweilen auch oberen) Rand auf den Inhalt bezogene Inschriften beigefügt – eine Widmung, Gedichte, Verse, Zitate oder Sinnsprüche, bei Porträts bald auch die Namen und Amtstitel der abgebildeten Personen. In der französischen Terminologie wurden diese Angaben im eingeschriebenen Begleittext konsequenterweise als »lettre« (für die technischen Daten) bzw. »légende« (für inhaltsbezogene Textzusätze) bezeichnet.⁵⁶⁸ Trotz ihrer Bedeutung für das Verständnis des Bildmotivs und für die Herausbildung von Titeln finden diese Begriffe in deutschsprachigen Standardwerken zur Graphik wenig Aufmerksamkeit. Der über die Nennung technischer Daten und der Angabe von Künstler, Stecher, Verleger usw. hinausgehenden Beschriftung wird kaum Beachtung geschenkt. Koschatzkys fünfsprachiges Verzeichnis wichtiger Fachausdrücke streift »lettre« nur im Zusammenhang mit Vorzugsstücken »avant la lettre«, dem »Abdruck eines Bildes, ehe der Künstler selbst oder zumeist ein eigener Schriftstecher es mit der Beschriftung, der sogenannten Dedikation oder Adresse, versehen hat.« Rebel verzichtet auf jeglichen diesbezüglichen Hinweis.⁵⁶⁹

In den *livrets* wurden die Ausdrücke »titre« oder »intitulé« nur selten herangezogen – erstmals 1759 und bezeichnenderweise für Druckwerke sowie ab 1796 im Vorwort (»Avertissement«) zur Bezeichnung des Titelblattes.⁵⁷⁰ 1793 verwies der Katalog in seiner Einleitung auf die vom Nationalkonvent beauftragten Kunstwerke als Ausdruck der Förderung und Anerkennung durch das »Regime der Freiheit«: Diese Arbeiten würden mit dem Vermerk »désigné sous le Titre d’Ouvrages appartenans à la Nation« besonders hervorgehoben;⁵⁷¹ hier diente der Begriff als zusammenfassende Überschrift für eine Gruppe von

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

569 Koschatzky 1972, S. 11f., 406; Rebel 2009.

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

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

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

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

64. Livret 1796, Nr. 276.

Objekten, nicht aber für ein Gemälde. Die Ausstellungsexponate – zumeist Gravüren – wurden nur selten von dem Fachausdruck begleitet (z. B. »Autre, dont le titre est: *Pensent-ils à la Musique*«; L 1771, Nr. 294).⁵⁷² Eine seltene Ausnahme von der auf Stiche und Druckwerke beschränkten Betitelung bot das *livret* von 1796, wo der Maler Pierre-Nicolas Legrand den von ihm gewählten Titel für sein Gemälde wissen ließ (Abb. 64). Gerade dieses Zitat unterstreicht, dass die Verwendung des Begriffs am Ende des 18. Jahrhunderts für alle Kunstwerke, und nicht nur für Stiche, zum allgemeinen Sprachgebrauch gehörte. Dass solche Beispiele im *livret* nur ausnahmsweise auftraten, ergibt sich aus dem Umstand, dass darin die Titel selbst angeführt wurden und ihre als selbstverständlich wahrgenommene Existenz keiner zusätzlichen, eigens hinzugefügten Hervorhebung durch die Fachbezeichnung »titre« bedurfte.

In merklichem Kontrast zur Académie royale und zu den *livrets* erwiesen sich die Medien (insbesondere die Salonberichterstattung) als deutlich fortschrittlicher: Titel und die Bezeichnung »titre« fanden schon vor 1737 – der ersten Erwähnung für einen Stich in den Akademie-Niederschriften – Eingang in Publikationen. Darin kommt der bestimmende Beitrag gedruckter Veröffentlichungen zur Herausbildung einer bis dahin fehlenden kunsttheoretischen Fachsprache zum Ausdruck, die durch ihren Einsatz im Kunsthandel zusätzlich gefördert und verbreitet wurde.⁵⁷³ Der *Mercure Galant* brachte ab Ende des 17. Jahrhunderts regelmäßig kommerzielle Werbeanmeldungen von neu auf dem Markt angebotenen Stichen.⁵⁷⁴ Die Redaktion hatte sich 1686 aufgrund

572 Weitere Beispiele z. B. ein Stich von Porporati mit dem Zusatz »Elle a pour titre: *Prima Mors, primi Parentes, primus Luctus*« (L 1777, Nr. 275); *Le Pendant*, intitulé: *Le premier pas de l'Enfance* (L 1793, Nr. 464); »Une estampe intitulée: *Voyez la trahison*« (L 1802, Nr. 614); »Plusieurs cadres renfermant des dessins pour l'ouvrage intitulé: *Description des nouveaux jardins de la France et de ses anciens châteaux*« (L 1808, Nr. 69).

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

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

zahlreicher Wünsche der in- und ausländischen Leserschaft entschlossen, monatlich eine Liste neu erscheinender Gravüren mit Angabe von Stecher, Preis und Verkaufsstelle zu veröffentlichen.⁵⁷⁵ Wie Grivel anhand ausgewählter Jahrgänge zeigt, fanden sich darin zwar überwiegend Inhaltsbeschreibungen, vereinzelt aber auch Titel für Druckgraphiken.⁵⁷⁶ Was den Einsatz des Begriffs »titre« betrifft, so erbrachte die stichprobenartige Durchsicht der letzten Jahrgänge vor 1724, als die Publikation ihren Zeitungskopf änderte, keinen Hinweis auf eine Verwendung des Terminus für die darin besprochenen Stiche oder andere Werke der bildenden Kunst; die Zeitschrift wechselte zwischen 1714 und 1724 häufig ihren Namen sowie Verleger und Redakteure und konnte daher schon allein aus diesem Grund in dieser Frage keine kontinuierliche Blattlinie entwickeln. Auch die auf *Mercure de France* umbenannte Nachfolgepublikation kannte 1724 in ihrem ersten Erscheinungsjahr den Ausdruck »titre« noch nicht: Im August-Heft wurde aber ein Stich von Henri Simon Thomassin jr. besprochen, dem durch einen großen Anfangsbuchstaben im Fließtext ein Titel-Charakter verliehen wurde.⁵⁷⁷ Im nächsten Jahr kündigte das Magazin erneut mit Titeln ausgestattete Druckgraphiken des französischen Künstlers Nicolas Dorigny an.⁵⁷⁸ 1726 bot Jean Audran Stichwerke mit kursivierten Betitelungen u. a. nach Vorlagen von Jean Jouvenet zum Verkauf: »Ce sont deux grandes Compositions. *La Resurrection du Lazare, & la Pêche miraculeuse* [...]« (MdF 1726: 6/1228). Schließlich fand 1727 – immerhin 8 Jahre vor der ersten Titel-ähnlichen Erwähnung eines Stichs in den Akademieprotokollen – auch die Bezeichnung »titre« Eingang in die Zeitschrift, die zahlreiche Gravüren nach Jean-Antoine Watteau anzeigte.⁵⁷⁹ Weitere Beispiele folgten in den nächsten Jahren (darunter

575 *Mercure Galant* 1686: 2/Avis.

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

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

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

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

andere Stiche nach Watteau: »sous le titre *L'île de Cythere, & les Charmes de la vie*«), wobei die Betitelungen sprachlich unterschiedlich eingeleitet (*ayant pour titre, sous le titre, intitulé, représente, le sujet est* u. dgl.), jeweils aber kursiv hervorgehoben wurden.⁵⁸⁰ Dass sich dennoch nicht sofort eine einheitliche Usance einstellte, zeigt die Ankündigung weiterer Stiche in der Literaturzeitschrift, wo Titel-Begriff, »betitelt«, Titel in Kursiv oder mit großen Anfangsbuchstaben noch unterschiedslos verwendet wurden.⁵⁸¹

Die Betitelung von Gemälden in kunstbezogenen Medien

Obwohl Bilder bereits in den *livrets* von 1699 und 1704 mit Titeln vorgestellt worden waren, erhielten sie danach in den Salon-Katalogen ein halbes Jahrhundert lang nur mehr Beschreibungen. In Kunstpublikationen und in der Kunstberichterstattung machten sich hingegen bereits gegen Ende des 17. Jahrhunderts vereinzelt Betitelungen für Gemälde bemerkbar. So zitierte der französische Schriftsteller, Maler und Stecher Florent Le Comte in seinem 1699/1700 erschienenen dreibändigen *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture et graveure* nicht nur viele Titel auf Stichen – von Claude Mellan, Jacques Caillot sowie zahlreichen anderen Stechern mit Arbeiten nach Poussin⁵⁸² – sondern auch Titel und Indefinit-Titel von Gemälden.⁵⁸³ Dennoch dauerte es

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

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

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

583 »Un Moïse qui frappe le rocher«; »un Apollon poursuivant Daphné«; »une Danaé«; »une Venus donnant les armes à son fils Enée«; »le Miracle des Aveugles au sortir de Jericho«; »représenté le Tems qui decouvre la Verité« (LE COMTE 1699/1700, Bd. 3, S. 37); Titel finden sich auch in Le Comtes Beschreibung des Salons von 1699, worin er – wenig

einige Jahrzehnte, bis Gemälde in den Printmedien nicht mehr nur mit ihrem Inhalt – also ohne Titelgebung – be- und umschrieben (»représentant«) wurden.⁵⁸⁴ Eine frühe Ausnahme bildete dabei der Bericht über ein auf der Place Dauphine gezeigtes Bild Coypels, das einen mit großen Initialen vom Fließtext abgegrenzten Kurztitel erhielt.⁵⁸⁵

Ab dem zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts entstand zunächst eine Titulierung mit großen Anfangsbuchstaben wie z. B. im Bericht über ein als Vorlage für einen Gobelin bestimmtes Gemälde von Charles Coypel (»Ce Tableau [...] représente le Sacrifice d'Iphigénie; on a choisi le moment [...]«; MdF 1730:10/2299)⁵⁸⁶ oder mit kursiv herausgehobenen Textteilen – etwa bei der Besprechung von in der Académie ausgestellten Arbeiten von Anwärtern auf die Wahl zum Conseiller (»M. Vanloo [...] fit voir deux Morceaux, l'un représentant *l'Entrée de Jésus-Christ dans Jérusalem*; l'autre, *la Résurrection du Lazare*«; MdF 1735:6.2/1384).⁵⁸⁷ Im Folgejahr 1736 wurde auf dieselbe Weise von einer Académie-Ausstellung berichtet, über die allerdings kein Katalog vorliegt und die nicht am Fest des hl. Ludwig, des Namenspatrons des Königs, stattfand, sodass es sich (auch mangels darauf hindeutender Hinweise in den Sitzungsprotokollen) nicht um einen »Salon« handelte: In der Rezension wurden Gemäldebezeichnungen angeführt, die wegen ihrer kursivierten Wiedergabe als Titel zu werten sind, wie »dont l'un représentoit, *Nôtre Seigneur baptisé par S. Jean*, et l'autre, *l'Education de l'Amour*« oder »M. Vanloo, y exposa une *Fuite en Egypte*, et *Joseph & Putiphar*« (beide MdF 1736:7/1639). Dass die Anführung eines Titels noch keine selbstverständliche Gepflogenheit war, belegte zur selben Zeit ein Bericht im *Mercure de France* mit der Aufzählung von Gemälden in einem Nachruf auf den 1734 verstorbenen Akademiker Jean Raoux – sie wurden beschrieben, aber nicht mit einem Titel ausgestattet.⁵⁸⁸

Die Entwicklung schritt jedoch rasch voran. Zur Jahrhundertmitte war die drucktechnische Schrägstellung zur Markierung von Titeln bereits weithin gebräuchlich, und aus dieser Zeit stammen bereits auch Exempel für den Einsatz des Ausdrucks »titre« zur Vorstellung von Ausstellungsexponaten (die hier aber nicht inhaltlich analysiert, sondern nur als Belege für den Titel-Gebrauch

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

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

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

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

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

588 MdF 1734:2/346f.

erwähnt werden). In den nachstehend chronologisch angeführten Beispielen für die ab Mitte des 18. Jahrhunderts übliche Begriffsverwendung in französischen Medien sind die Titel-Bezüge zur besseren Kenntlichmachung in Fettdruck gesetzt:

Ce n'est point une Sainte Famille, mais c'est une Bambochade des plus agréables. Je ne pense pas que l'habile artiste [...] puisse s'offenser de cette remarque. Un Auteur doit être content de son Ouvrage, quand on n'y trouve à reprendre que le **titre**⁵⁸⁹

tableau intitulé *le Repos*⁵⁹⁰

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

intitulé *la Simplicité*⁵⁹²

intitulé *les Citrons de Javotte*

Il est **intitulé** dans le livre de l'explication *la Marchande à la toilette* un Tableau [...] que l'on a **intitulé** *la douce Captivité*⁵⁹³

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

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

Il est **intitulé**: *La douce captivité*⁵⁹⁴

C'est vraiment là mon homme que ce Greuze [...] j'en viens tout de suite à son tableau de la Piété filiale, qu'on **intitulerait** mieux: De la récompense de la bonne éducation donnée⁵⁹⁵

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

Il n'y a rien à ajouter aux **titres**, ils disent tout. Les petites figures qui composent les sujets, on ne saurait plus joliment, plus spirituellement faites [...] ⁵⁹⁷

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

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

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

592 Dieses Beispiel entstammt einer Randbemerkung auf Saint-Aubins (1724–1780) mit eigenhändigen Skizzen illustriertem *livret* von 1761 (DACIER 1993, S. 23f., 30–38). Der Künstler war ein Zeichner, Stecher und Maler, der sich in seinem künstlerischen Schaffen besonders der Beobachtung der Pariser Gesellschaft und des öffentlichen Lebens widmete, und u. a. Ansichten der Salons von 1753, 1757, 1761 sowie 1765 bis 1769 als Stich oder in aquarellierter Form verfertigte (KOCH 1967, S. 142).

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

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

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

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

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

Combien de noms qu'on ne lirait pas sur le livret, si l'on n'était admis à l'Académie qu'en produisant de pareils **titres!**⁵⁹⁸

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

[...] je vis [...] une Princesse toute jeune [...] je m'en allai vite pour mettre sur la toile ses traits [...] un tableau pour ce **titre**, à *la Divinité Bienfaisante*: [...] voilà mon modèle trouvé⁶⁰⁰

a pour **titre** la continence de Bayard⁶⁰¹

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

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

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

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

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

602 »Madame, il est allé par là, voir ce tableau **intitulé** *la Crainte*, par M. le Prince. Un tableau, qu'il a **intitulé** *la Crainte* [...] fait un contresens, puisque rien ne répond au sentiment qu'il a voulu rendre; l'expression du visage de l'héroïne [...] son attitude font naître des idées entièrement opposées [...] Il est plutôt à présumer, que craignant de scandaliser s'il eut indiqué son sujet sous le vrai **titre**, il l'a masqué sous un autre, pour qu'il ne fût point rejeté du Sallon« (*Étrennes pittoresques, allégoriques et critiques; opuscule mêlé, dont une partie peut faire suite & matière aux Annales de nos beaux-arts*, Paris 1778, S. 80; MÉMOIRES SECRETS, Bd. 11, S. 28). Andere Exempel für Betitelungen ib. S. 12, sowie *Étrennes pittoresques*, S. 85, 123.

603 »Le croiroit-on, plusieurs Artistes avoient si parfaitement oublié le point essentiel qui devoit servir de base à leurs travaux qu'ils ont fait mettre dans le livret le détail des sujets, mais sans **titre**. Il étoit trop tard pour y remédier lorsque l'on s'en est aperçu“ (FURCYRAYNAUD 1905/1973, Bd. 21, S. 167): Die Titel waren zwar vorhanden; sie bezogen sich aber rein deskriptiv auf die historischen Hintergründe der Bildmotive, nicht auf deren von d'Angiviller verlangte moralische Zielsetzung (HÈNIN 2012a, S. 149; HÈNIN 2012b, S. 115f.), wie sie bei GUIFFREY 1873, S. 104f., angeführt ist (z. B. »Cleonis et Biton: Trait de piété religieuse chez les Grecs«; »Cressinus se justifie d'une accusation de magie: Encouragement au travail«; »Honneurs rendus au connétable Du Guesclin: Respect pour la vertu«; »Le chevalier Bayard rend sa prisonnière à sa mère: Respect pour les mœurs«). Weitere Titel in der Korrespondenz zwischen dem kgl. Baudirektor d'Angiviller und Pierre, Erster Maler des Königs, von 1775 sind z. B. »La mort du Connétable du Guesclin;

schaffenden beinhaltete ein Brief des Malers Louis-Philibert Débuco(r)t von 1785, der nach Beanstandung seines Gemäldes (das den Erweis einer Wohltat des Königs zum Inhalt hatte) und daraufhin erfolgter Entfernung der Herrschergestalt aus dem Bild um Zulassung der bereinigten Arbeit zum Salon bat.⁶⁰⁴ Und selbst der satirische Bericht über den Salonbesuch einer in Kunstangelegenheiten unbedarften Bürgerfrau verwendete den Terminus.⁶⁰⁵

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

honneurs rendus à sa valeur et à ses vertus par la ville de Randan«, »Le président Molé saisi par les factieux« usw., oder 1779 – mit großen Anfangsbuchstaben aus dem Fließtext herausgehoben – z. B. »l'un est le Veau d'or au désert, et l'autre le Buisson ardent« (FURCY-RAYNAUD 1905/1973, Bd. 21, S. 43, 264).

604 »N'ayant d'autre fortune que mes ouvrages, j'ay pris le parti de changer entièrement la figure de Sa Majesté et d'ôter toutes les marques qui pouvoit la faire reconnoître. N'existant donc plus aucun titre dans le catalogue ny aucunes des causes pour lesquelles vous aviez donné cet ordre, je vous supplie, Monsieur, de [...] me faire la grâce de permettre que mon tableau soi [...] exposé au public« (GUIFFREY 1873, S. 75; L 1785, Nr. 156). Der Maler stellte in diesem Salon mehrere unter einer Nummer und ohne Titel angeführte Bilder aus, sodass eine Identifizierung des Werks anhand des Katalogs nicht möglich ist.

605 »Elle courut vite au No 5, ayant pour titre: Fidélité d'un Satrape de Darius« (C.D. 384, S. 5; L 1787, Nr. 5), sowie »M. Brenet, auteur d'un tableau qui a pour titre *le jeune fils de Scipion rendu à son pere par Antiochus*« (C.D. 381, S. 13; L 1787, Nr. 12).

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

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

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

Die wiederholte Verwendung von Titeln für Bilder in der medialen Berichterstattung bietet einen klaren Beleg, dass die kunstinteressierte Öffentlichkeit der traditionellen Benennungspraxis der Akademie – die in ihren Akten erst 1737 begonnen hatte, Stiche mit Titeln zu versehen – weit voraus war. Diese hier nur beispielhaft wiedergegebenen Zitate beweisen zudem, dass die Begriffe »titre« und »intitulé« für Gemälde ab der Mitte des 18. Jahrhunderts keine Seltenheit waren und in kunstkennerischen Kreisen zum usuellen Wortschatz zählten. Ihre Heranziehung macht außerdem deutlich, dass zu diesem Zeitpunkt bereits ein materielles Substrat in Form von real existierenden Titeln vorhanden war – andernfalls hätten die Kunstberichterstatter sich nicht darauf beziehen und sie zitieren können.

4.2. Kriterien der Titelgenese in Frankreich

In Abweichung von dieser mit Ausgangspunkt von den *livrets* erzählten Geschichte der Titelgenese vertritt vor allem die französische Kunstgeschichtsschreibung teilweise auch andere Positionen betreffend Art und Zeitpunkt der Titel-Entstehung. Der als maßgeblich angesehene Zeitraum variiert je nach gewählter Betrachtungsweise sowie den für eine Bewertung herangezogenen Merkmalen. Dazu zählen insbesondere die materielle Anbringung des Titels am Kunstwerk sowie seine Hervorhebung durch Kursivschreibung.

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

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

Die Anbringung des Titels in Bildnähe

In einer Vorlesungsreihe am Collège de France im Januar/Februar 2011 (*Le titre du tableau*) erläuterte der französische Kunsthistoriker Christian Michel, wie mit dem Heraustreten des Bildes aus der direkten Verbindung zwischen Künstler und Käufer und der Ausstellung vor einem unbekanntem Publikum die Notwendigkeit zur Deutung des Kunstwerks entstand. Schon im Anfangsstadium der ab 1737 wieder einsetzenden regelmäßigen Salon-Ausstellungstätigkeit hätten deshalb einige Maler wegen der Unkundigkeit des Publikums dem Akademie-Sekretär Erklärungen zu ihren Werken für den Ausstellungskatalog übermittelt. Damit beginne der Titel aufzutauchen, der freilich »nicht an einem bestimmten Tag erfunden« worden sei.⁶¹⁰

Der führende Experte für die französische Kunst des 18. Jahrhunderts sieht als Voraussetzung für die Existenz eines Titels eine Form von Materialität durch seine feste, unauflösliche Verbindung mit dem Artefakt. Erst mit einer konzisen Sprachfassung und ihrer Anbringung am Bilderrahmen oder an einem beigefügten *cartel* erhalte das Werk einen bestimmten Namen, und erst damit entstehe der Titel. Aus Lévesques Erwähnung von Inschriften an den Rahmen der Aufnahmestücke in den Akademieräumlichkeiten⁶¹¹ schloss er hinsichtlich des Beginns der Entwicklung hin zum Titel auf die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts. In Ermangelung von mit den Salon-Exponaten fest verbundenen Bildnamen und unter Berufung auf das Deckblatt des *livret* mit der Überschrift »explication« wertete er die darin enthaltenen Erläuterungen unterschiedslos, ohne Bedachtnahme auf ihre sprachliche Entwicklung hin zu Kurzbezeichnungen, nicht als Titel – selbst wenn der Wortlaut dieser Erläuterungen heute in gekürzter Form zur Betitelung diene.⁶¹² Mit dieser Bindung an die Anbringung am Werk, das damit einen stabilen, verfestigten Wortlaut als Namen erhält, vertritt

610 MICHEL 2011 (<http://www.college-de-france.fr/site/roland-recht/guestlecturer-2011-02-02-14h30.htm>; 5.9.2017, Minuten 4.15–4.35; 7.47–8.40).

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

612 »Il y a une revendication de ce caractère indissociable qui passe par la matérialité. Un titre est appliqué sur le cartel du tableau, aujourd'hui sur un cartel à côté du tableau, mais le titre même pour être indissoluble de l'œuvre doit lui être appliqué s'il n'est pas dans l'œuvre même. On ne peut mettre sur le même plan même si l'archéologie du titre peut passer aussi par le biais du livret du Salon, mais le livret du Salon ne donne pas de titres. Le titre même de ce que nous appelons livret pour le Salon c'est l'explication des tableaux, sculptures et gravures qui ont été présenté par Messieurs de l'Académie royale de peinture et de sculpture« (MICHEL 2011; <http://www.college-de-france.fr/site/roland-recht/guestlecturer-2011-01-26-14h30.htm>; 7.11.2017, Minuten 53.43–54.40); MICHEL 2012, S. 317.

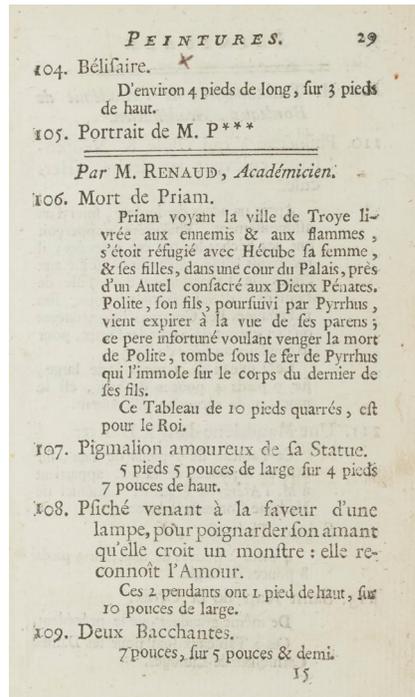
Michel einen Titel-Begriff, der nicht an die Form der linguistischen Verfasstheit anknüpft, sondern auf die äußere materielle Erscheinungsform abstellt.

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

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

614 Ib. S. 149f.

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



65. Livret 1785, Originalversion.

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

Der in Kapitel 2.4. dargestellte, auf die *livrets* – welche die Bildbenennung am Rahmen ersetzten – gestützte Befund beweist, dass dort kurze Titel zumindest seit Ende der 1750er-Jahre in Gebrauch standen. Ihre Existenz war die logische Voraussetzung für eine allfällige dinghafte Befestigung am Rahmen, wie sie Guiffrey zufolge 1738 auch schon versuchsweise erfolgte: Wären sie bereits damals am Ausstellungsobjekt angebracht worden, hätten sie zweifellos auch nach dieser Definition einen Titel dargestellt. Die Bezugnahme der medialen Berichterstattung zum Salon auf diese auch als »titre« angesprochenen Werkbenennungen bestärkt diese Feststellung. Auch Le Men bezeichnet das Vorhandensein eines Titels als Voraussetzung der Erfassung eines Werkes

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

zur Salonteilnahme: »L'envoi au Salon requiert l'existence du titre, puisque le tableau déposé est associé à l'inscription de son titre [...] sur le registre des entrées, dont le livret reprend les termes [...]«.⁶¹⁶ Die Autorin übersieht mit diesem zu allgemein gefassten, den diachronischen Verlauf vernachlässigenden Ansatz allerdings, dass Titel in den *livrets* erst ab Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden – davor wurden zur Designation der Arbeiten nur Inhaltsbeschreibungen herangezogen. Einen vergleichbaren Ansatz vertritt Hénin: Nach ihrer Auffassung liegt die Titel-Entstehung in den Ausstellungskatalogen zeitlich vor der Anbringung von Etiketten am Bilderrahmen. Die Nennung (»notice«) des Bildmotivs im *livret*, das zur Bildung des Publikums und zur Festigung des kollektiven nationalen Gedächtnisses beitragen sollte, hätte zur Geburt des Titels als offizielle Vorstellung der Bilder geführt.⁶¹⁷ Allgemein hätte sich die Betitelung allerdings erst im 19. und 20. Jahrhundert als Folge des Kunsthandels, der Ausstellungstätigkeit, der Ortsveränderlichkeit und der Reproduzierbarkeit der Kunstwerke eingebürgert: Bis dahin hätte in den Ausstellungsführern eine »veritable Heterogenität der Designation« geherrscht. Im Widerspruch dazu spricht die Kunsthistorikerin aber von den seitens der Künstler vergebenen »Titeln«⁶¹⁸ – die jedoch, eben weil sie Titel sind, keine heterogenen Werkbezeichnungen darstellen können. Hier wäre eine die schrittweise Herausbildung der Betitelung in den Salon-Katalogen berücksichtigende Differenzierung wünschenswert gewesen. Denn wie im Kapitel 2.3. gezeigt wurde, traten im *livret* ab 1755 vermehrt Titel auf; ab den 1760er-Jahren wurden sie fast ausschließlich verwendet, sodass danach von einer undifferenzierten Heterogenität nicht mehr die Rede sein kann.

Als wegweisendes Vorbild für die Formulierung der Werkbezeichnungen im Salon sieht die Autorin die textliche Entwicklung in Bestandsinventaren, ohne allerdings einen Beleg oder eine Begründung für diese behauptete Korrelation zu liefern. Denkt man daran, dass die ersten Salon-Kataloge überwiegend Titel verwendeten, während Le Brun etwa zeitgleiches Inventar der königlichen Sammlung von 1683 nur Bildbeschreibungen heranzog, so ist diese These zumindest hinterfragenswert. Denn Hénin verweist selbst, im Gegensatz zur angenommenen Vorbildwirkung von Inventaren, auf eine frühe »Tendenz zur periphrastischen Umschreibung« (»libre paraphrase«) bei Le Brun, dessen Bestandsaufnahme daher nicht prägend auf die zeitgleichen, kurze Titel verwendenden *livrets* eingewirkt haben kann. Zutreffend ist dagegen ihr Hinweis

⁶¹⁶ LE MEN 2012, S. 180.

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

⁶¹⁸ HÉNIN 2012b, S. 136.

für Lépiciés späteres Werkregister von 1752⁶¹⁹, das bereits kursiv gesetzte, kurze Nominalgruppen zur Bildbezeichnung wählte. Doch bleibt auch hier fraglich, ob das Verzeichnis die sprachliche Gestaltung der Ausstellungskataloge beeinflusste, oder ob nicht die etwa im selben Zeitraum in den *livrets* einsetzende Betitelung einem allgemeinen Zeittrend entsprach, wie er sich auch in der medialen Berichterstattung zu Themen der Kunst bemerkbar machte.

Die Verzeichnisse der Probestücke zur Aufnahme in die Akademie bieten gleichfalls, worauf auch Hénin hinweist, kein einheitliches Bild. Die Herausbildung einer verbindlichen Praxis zur Registrierung dieser Bestände verlief nicht geradlinig: Entsprechend der Zielsetzung einer gründlichen Erfassung verwendete der Akademie-Sekretär Guérin 1715 vorwiegend Inhaltsbeschreibungen mit ausführlichen Informationen zu Autor, Bildkomposition sowie historischem oder mythologischem Hintergrund.⁶²⁰ Dézalliers modernere Fassung von 1781 sowie die letzte, nach der Französischen Revolution erstellte Inventarisierung vom 19. Dezember 1793⁶²¹ folgten dagegen – ebenso wie Charbins Version von 1775 – der unterdessen etablierten Praxis der Betitelung und wechselten zwischen Kurztiteln und längeren Explikativ-Titeln. Selbst wenn den Bestandsaufnahmen kein Beleg für ihre von Hénin angenommene Vorbildwirkung zu entnehmen ist, so zeigen die Verzeichnisse insgesamt doch eine im diachronischen Vergleich parallel zu den *livrets* verlaufende, deutliche Tendenz zu kürzeren Wortfassungen. Eine vergleichende Gegenüberstellung von Beispielen aus Akademieprotokollen (in Klammer Künstlername und Jahr der Erwähnung), *livret* (sofern die Rezeptionsarbeit ausgestellt wurde) und Inventaren verdeutlicht die im Laufe des 18. Jahrhunderts sukzessiv eintretende Verkürzung des Titel-Wortlauts (wiewohl bisweilen noch vereinzelt detailreichere Wortfassungen auftraten, wie etwa bei Troy fils und Deshayes⁶²²):

619 HÉNIN 2012a, S. 127, 135f., 140.

620 GUÉRIN 1715.

621 »Inventaire des tableaux à l'huile, en pastel, en émail et en miniature, les marbres, bronzes, terres cuites, plâtres, dessins, planches gravées, estampes en feuille, en volumes ou montées, et autres objets divers trouvés dans les salles de la cidevant académie de peinture et de sculpture« (FONTAINE 1910).

622 »représentant la punition de Niobé« (Troy fils, Ak 1708, M Bd. 4/66).

»Le Désastre affreux que Niobé attira sur sa famille, pour avoir troublé le sacrifice que les Thébains offroient à Latone« (DA S. 8).

»Niobe, femme d'Amphion, punie par la mort de ses sept enfants qu'Apollon et Diane tuent à coup de flèches pour s'être préférée à Latone, leur mère« (Inv. 1793/105).

»Le corps d'Hector préservé de la corruption par Vénus« (Deshayes, Ak 1759, M 1886, Bd. 7/91).

»Hector exposé sur les rives du Scamandre après avoir été tué par Achilles, & trainé à son char. Venus préserve son corps de la corruption« (L 1759, Nr. 92).

[...] açavoir comme Auguste fait fermer le temple de Janus à l'occasion de la Paix (Louis Boullogne d. J., Ak 1681)

Son sujet est le temple de Janus, fermé par August après la bataille d'Actium (G S. 55f.)

Auguste fait fermer le Temple de Janus après la bataille d'Actium (DA S. 11)

Auguste faisant fermer le Temple de Janus (Inv. 1793/64)⁶²³

Le sujet est *Magon député par Annibal, son frère, au Sénat de Carthage, qui y présente les anneaux des Chevaliers Romains tués à la bataille de Cannes* (Amand, Ak 1764)⁶²⁴

[...] dont le sujet est: »Magon, frère d'Annibal, qui, après la bataille de Cannes, demande de nouveaux secours au Sénat de Carthage« (Ak 1767)

Magon répand au milieu du Sénat de Carthage, les anneaux des Chevaliers Romains qui avoient péri à la bataille de Cannes (L 1765, Nr. 175)

Magon, après la bataille de Cannes, demande de nouveaux secours au Sénat de Carthage (L 1769/R, Nr. 115)

Magon, après la bataille de Cannes, demande de nouveaux secours au Sénat de Carthage (DA S. 72)

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

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

»Le Corps mort d'Hector préservé de la corruption par Vénus« (DA S. 61).

»Venus semant des fleurs sur le corps d'Hector pour le rendre incorruptible« (Inv. 1793/122).

623 M Bd. 2/193.

624 Hier kreierte Montaignons Edition der Akademie-Protokolle durch Kursivsetzung ausnahmsweise einen Titel. Der Verfasser beleuchtete die Problematik der drucktechnischen Übertragung von Handschriften im Vorwort der Ausgabe: Er habe »[...] imprimé en italique les noms d'artistes, pour les accuser et en rendre la recherche plus facile [...]« (M Bd. 1/XI). Unerwähnt blieb dabei aber, dass auch andere Textstellen in Kursiv gekennzeichnet wurden – die handschriftlichen Protokolle konnten aber eine solche graphische Hervorhebung nicht leisten (andernfalls hätte der Herausgeber nicht eigens auf die von ihm vorgenommene Abänderung hinweisen müssen); das belegen u. a. auch die handschriftlichen Aufzeichnungen in der Collection Deloynes, die keine einer typographischen Auszeichnung vergleichbaren Hervorhebungen aufweisen.

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

626 M Bd. 8/19. Weitere Beispiele:

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

L'Empereur Sévère qui reproche à Caracalla, son fils, d'avoir voulu l'assassiner dans les défilés d'Ecosse, & lui dit: *Si tu desires ma mort, ordonne à Papinien de me la donner avec cette épée* (L 1769, Nr. 151)

L'Empereur Sévère reprochant à Caracalla, son fils, d'avoir voulu l'assassiner dans les défilés d'Ecosse, en lui disant: »si tu veux ma mort, ordonne à Papinien de me la donner avec cette épée« (DA S. 77)

L'Empereur Sévère reprochant à son fils Caracalla (Inv. 1793/132) (Abb. 66)

Die unterschiedliche Länge der Werkangaben in den Verzeichnissen lässt keinen eindeutigen Rückschluss zu, ob und mit welcher Textierung und Form – Kartuschen, Bildlegenden (»cartel«) oder andere Vorkehrungen – die Rezeptionsarbeiten in den Sälen der Académie gekennzeichnet waren. Die Praxis folgte vermutlich der zeitlichen Entwicklung, die von längeren Beschreibungen an der Umrahmung bei frühen Aufnahmestücken hin zu kurz gefassten Titeln bei späteren Probearbeiten führte. Der Umfang einzelner Wortfolgen in den Inventaren lässt jedenfalls vermuten, dass nicht alle Aufschriften oder Titel in einer Kartusche erfasst werden konnten.

Eine weitere Variante der Titel-Entstehung bietet Bonfait, der zwischen der Bezeichnung des Bildträgers (»tableau«) und des Bildgegenstandes (»un tableau représentant«) unterscheidet: Erst der Übergang von der längeren Bildbeschreibung zu einer kurzen Nominalgruppe habe die Vereinigung von Bildträger und Bildgeschichte in Form des Titels bewirkt.⁶²⁷ Der Forscher nimmt dabei eine

»représentant [...] l'Enlèvement de Dejanire« (L 1704, S. 28).

»Il représente le Centaure Nesse, puni par Hercule de la violence qu'il avoit voulu faire à Dejanire sa femme, après l'avoir passée le Fleuve Even« (G 175f.).

»Le Centaure Nessus puni par Hercule de la violence qu'il avoit voulu faire à Déjanire sa femme« (DA S. 72).

»L'Enlèvement de Déjanire, par Nessus« (Inv. 1793/172).

»sur le sujet du rétablissement de la Religion Catholique dans Strasbourg« (Hallé père, Ak 1681, 1682, M Bd. 2/237).

»Le Rétablissement de la Religion Catholique dans Strasbourg« (GS. 126f.).

»Le Rétablissement de la Religion Catholique dans la Ville de Strasbourg« (DA S. 9).

»Le triomphe de la religion« (Inv. 1793/169).

»Le meurtre d'Abel en est le sujet. Le fratricide Caïn y est peint en la présence de Dieu, qui luy apparoît sur une nuée« (Noël Coypel père, Ak 1663, M Bd. 1/219; G 65f.).

»Le Meurtre d'Abel par Caïn« (DA S. 15).

»Le meurtre d'Abel par Caïn, son frère« (Inv. 1793/90)“.

»représentant le retour du jeune Tobie et de son père« (Lavallé-Poussin, Ak 1789, M Bd. 7/91).

»Le Retour du jeune Tobie, & sa rencontre avec son pere et sa mere« (L 1789, Nr. 197).

»Tobie, de retour à la maison de son père« (Inv. 1793/124).

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



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

arbiträre und von keinem Quellenbeleg gestützte Begriffstrennung zwischen den beiden Elementen vor: In Wirklichkeit handelt es sich um die linguistische Um- und Beschreibung eines einheitlichen Kunstwerks, wie auch andere – den Bildkörper nicht als gesonderten Gegenstand erwähnende Ausdrucksformen – z. B. »sujet de« oder bei Skulpturen »un groupe de« – erkennen lassen.

Kartuschen

Eine beliebte Möglichkeit zur Anbringung von Titeln oder kurzen Inhaltsangaben an Gemälden bestand in ihrer Einfügung in Kartuschen am Bilderrahmen. Spätestens seit Beginn des 17. Jahrhunderts wurden in Frankreich fest mit dem Plafond oder einer Wand verbundene Bilder oder Fresken auf diese Weise mit Inschriften versehen. Ein bekanntes Beispiel ist die Ausschmückung der Spiegelgalerie in Versailles, wo den zwischen 1678 und 1686 entstandenen Gemäl-

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

Kartuschen wurden auch noch im nächsten Jahrhundert für Gebäudeaus schmückungen herangezogen: So erläuterte Cochin 1764 im Zusammenhang mit der Planung des Bildprogramms für die Galerie des königlichen Schlosses in Choisy, dass in Augenhöhe befestigte Gemälde mit einer Beschriftung versehen werden könnten, Supraporten dafür aber zu hoch angebracht wären und Inschriften somit unleserlich bleiben würden.⁶³⁰

Das Aufkommen von Inskriptionen oder Titeln an Tafelbildern, die einem möglichen Ortswechsel unterworfen sind, ist bisher nur unzureichend erforscht. Die Beschäftigung der Compagnie mit der Eintragung von Informationen über verstorbene Mitglieder an der Rahmung ihrer Porträts beweist aber, dass Kartuschen oder Schildchen zu Ende des 17. Jahrhunderts keine grundsätzliche Neuigkeit waren und ein bekanntes Mittel zur ergänzenden Interpretation von Bildinhalten darstellten. Félibien berichtete anlässlich der Trauerfeierlichkeiten für den 1672 verstorbenen Pierre Séguier, Kanzler von Frankreich und seit 1661 Protektor der Académie royale, von würdigenden, zum Teil längeren Inschriften mit den Taten des Verstorbenen unter in Grisaille gemalten Bildern (Abb. 67).⁶³¹ 15 Jahre danach beschrieb der *Mercurie Galant* einen von der Académie gestalteten Dankgottesdienst für die Genesung des Monarchen nach einer gefährlichen Operation, für welchen die Compagnie eigens 9 große Gemälde und 24 Flachreliefs mit den hervorragendsten Taten des Herrschers anfertigen ließ. Le Brun steuerte ein Bild bei, das in der medialen Berichterstattung mit einem typographisch hervorgehobenen Titel versehen wurde: »qui représente l'Eglise

628 BONFAIT 2012, S. 105.

629 RAINSSANT 1687, S. II.

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

631 »Les bordures de tous ces tableaux avoient pour ornemens, des têtes de Mort, des Hiboux, & des Chauves-souris, oiseaux lugubres, & qui suivent les funeraillies. [...] Au bas du tableau, il y avoit une Chauve-souris, [...] & qui dans son bec tenoit un rouleau en forme de cartouche, où étoient les Inscriptions que j'ai rapportées« (FÉLIBIEN 1725, Bd. 4, S. 300f.); eine detaillierte Schilderung der Zeremonie bietet MICHEL 2012, S. 302f. Erklärende Inschriften fanden sich auch über Bildern: »Au dessus du tableau est écrit Eva prima Pandora« (FÉLIBIEN 1725, Bd. 3, S. 122). M Bd. 1/392 erwähnt in der 1672 vorgelegten Kostenabrechnung für die Zeremonie die Anfertigung von Kartuschen durch den Akademiker Jean Lemoyne (père).



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

victorieuse de l'Herésie«. ⁶³² Unter den Gemälden, die nach der kirchlichen Feier gestochen und in Druckform veröffentlicht wurden, befanden sich Erklärungen in Versen; selbst wenn die Zeitungsmeldung keinen Hinweis auf die äußere Präsentationsform der Gedichte enthielt, darf doch angesichts der Bedeutung der Veranstaltung und der noch nicht lange zurückliegenden ähnlichen Feierlichkeit an einen würdigen, Kartuschen-ähnlichen Apparat gedacht werden.

Bonfait zufolge wären Kartuschen für Titel an Gemälden zu Beginn des 18. Jahrhunderts eingeführt worden, doch bedürfe es noch eingehenderer

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

Untersuchungen zu diesem Thema.⁶³³ Da die historischen Originalrahmen vieler Gemälde im Laufe der Zeit durch modernere Rahmungen ersetzt wurden⁶³⁴, dürfte ein derartiges Forschungsvorhaben allerdings auf beträchtliche logistische Herausforderungen stoßen. Michel brachte in seiner Vorlesung einige Beispiele für Kartuschen an Originalrahmen, u. a. für ein vom König beauftragtes Gemälde von Charles-Antoine Coypel, das sich heute im Musée des Beaux-Arts in Lille befindet: Die Rahmung weise eine Kartusche auf, deren »inscription« zwar nach einer Neuvergoldung und wegen der unterdessen üblichen Beifügung eines »cartel« als überflüssig weggefallen sei; die Präsenz der Kartusche bezeuge aber die Entstehung und Anbringung von Titeln. Aufnahmestücke in der Académie royale (von denen La Font de Saint-Yenne berichtete) aus den 1720/1740er-Jahren, wie Gustaf Lundbergs Portrait des Akademie-Mitglieds Charles-Joseph Natoire oder Amédée Vanloos *Martyrium des hl. Sebastian*, trugen Michel zufolge Kartuschen an der Bildumrahmung zur Einfügung eines Titels, dessen Kürze durch ihr Fassungsvermögen begrenzt gewesen wäre. Deshalb habe Le Bruns berühmtes Gemälde im 17. Jahrhundert noch die längere Bezeichnung *Les reines de Perse aux pieds d'Alexandre* getragen, später aber den Kurztitel *La tente de Darius* erhalten. Auch die vorhandenen, aber leer gebliebenen Kartuschen an Gemälden von Le Sueur, die Ludwig XVI. neu rahmen ließ, zeigten die Geburt des Titels an.⁶³⁵

Das Thema wurde 1751 in der Akademie aufgegriffen, als Claude-François Desportes am 6. Februar ein (nicht erhaltenes)⁶³⁶ Memorandum vortrug, in dem er die Notwendigkeit zur Anbringung von »inscriptions« unten an den Gemälden (»au bas des Tableaux«) zum besseren Verständnis des Bildgegenstandes betonte. Das Sitzungsprotokoll enthält keine näheren Angaben über seine Argumentation, doch lässt die Antwort des Akademie-Direktors einige Rückschlüsse zu. Coypel hielt nämlich ebenfalls dafür, dass eine kurze Erklärung in einer Kartusche die künstlerische Bearbeitung von weniger bekannten Historienthemen gestatten würde.⁶³⁷ Zwar bevorzuge er ihre Anbringung

633 BONFAIT 2012, S. 119–122.

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

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

636 HÉNIN 2013, S. 226.

637 »Il est certain qu'avec une courte explication, placée dans un cartouche au bas de la bordure du tableau, nous nous trouverions en état de traiter non seulement des faits historiques qu'on n'ose choisir, dans la crainte qu'ils ne soient pas assez généralement connus, mais aussy nous pourrions saisir, dans des sujets, des instans singuliers et délicats, que nous rejettons dans l'appréhension que le langage muet de la Peinture ne fût pas suffisant pour les faire connoître« (M Bd. 6/257–259).

im Bild selbst; eine Inschrift wäre aber bei höher angebrachten Bildern schwer auszunehmen, weshalb sie jedenfalls in einer Kartusche am Gemälde Rahmen wiederholt werden sollte. Er selbst habe diese Vorgangsweise in einigen für den König gemalten Stücken gewählt, und die Neuerung habe allgemeinen Beifall gefunden. Man solle deshalb nicht zögern, den Einsatz von Inschriften unten am Bild einzuführen, falls möglich: Die Kundigen würden dadurch nicht beleidigt; wohlgesinnte Unkundige würden Beifall zollen, und wer nicht kenntnislos erscheinen wolle, wäre dankbar, nicht nachfragen und seine Unwissenheit offenlegen zu müssen. Vage erscheint lediglich die einschränkende Bedingung »[...] introduire, si on le peut, l'usage des inscriptions [...]«: An welches Hindernis mag Coypel gedacht haben? Ging es um die mit höheren Kosten verbundene Einarbeitung von Kartuschen in den Rahmen?⁶³⁸ In vielen Bestandsaufnahmen war ein vorhandener Rahmen ein wesentliches Element der Bewertung. Wären die Angaben an der Rahmung zu schlecht sichtbar gewesen? Handelte es sich um die Berücksichtigung von Vorgaben des Auftraggebers? Oder hätte die Länge von Inschriften das Fassungsvermögen einer Kartusche gesprengt? Ähnlich wie der Akademie-Direktor trat 1753 der Abbé Leblanc in einer Salonbesprechung für eine ergänzende Information zu den gezeigten Historien ein.⁶³⁹ Im nächsten Jahr empfahl sodann La Font de Saint-Yenne aus vergleichbaren Überlegungen den Künstlern, denen er für Historien Gemälde die Wahl neuer und dem Publikum daher zumeist unbekannter Sujets vorschlug, die Anbringung von Kartuschen unten am Bild. Die geistreichen Allegorien in Rubens Gemälden beispielsweise wären ohne die schriftlichen Erläuterungen auf den danach angefertigten Stichen nicht verständlich.⁶⁴⁰ Da aber viele Gemälde nie gestochen würden, verbliebe ihr Sinn dunkel:

638 Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts machte das Aufkommen billigerer Materialien (wie etwa Stuckgips vermischt mit Leimwasser) die Anfertigung von Ornamenten sowie die Rahmenverzierung u. a. mit Kartuschen kostengünstiger als die bis dahin üblichen handgeschnitzten Rahmungen (CAHN 1989, S. 15; FUCHS 1985, S. 136).

639 »[...] seroit même à souhaiter que les Peintres qui, pour nous instruire, traitent des sujets d'histoire peu connus, eussent l'attention d'indiquer le fait par quelque passage de l'Auteur dont ils l'ont tiré. La plupart de ceux qui voyent un Tableau ne sont pas scavans, & ceux qui le sont le plus, ne peuvent avoir toute l'histoire assez présente pour reconnoître une action particuliere, ce qui est absolument nécessaire pour juger du mérite de celui qui l'a présentée« (C. D. 63, S. 116f.).

640 Bereits De Piles hatte im Cours de Peinture nicht nur die Freude an der enträtselnden Sinnsuche in der Allegorie, sondern auch die Kritik an ihrer unverständlichen Dunkelheit erwähnt (DE PILES 1708, S. 4).

»Le plus sûr moyen pour lever ce voile qui nous cache un des plus grands agréments des tableaux historiques, c'est de renouveler l'ancien usage dans la renaissance de la Peinture et qui se pratique encore dans les sujets d'histoire exécutés dans les tapisseries, c'est, dis-je, de placer un cartouche dans le bas du tableau où sera écrit sur un fond très clair, et en caractères noirs, le sujet que le peintre a choisi. On peut encore placer ce cartouche au milieu de la bordure sur un fond jaune, clair, ou doré très pâle et jamais argenté, parce que ce dernier noircit infailliblement. On voit ce défaut dans les bordures des tableaux des chefs-d'œuvre de l'académie de Peinture. Celui du Sr. Vien par exemple qui a été exposé au dernier salon, qui aurait pu en pénétrer le sujet sans le livre? Et lorsqu'il sera placé à demeure dans une église, ceux qui en sont instruits aujourd'hui, n'y étant plus dans trente ou quarante ans, qui pourra l'enseigner aux spectateurs? Il est donc très important aux Peintres de mettre au bas de leurs tableaux l'explication de leurs sujets historiques qui ne saurait être trop serrée. Je vais proposer celle-ci comme un exemple pour mettre au bas du tableau dont je viens de parler, elle ne saurait être plus courte. *St. Lazare, St. Maximin, les Stes. Marthe et Marie-Madeleine forcés par les Romains de quitter Jérusalem, & d'être exposés sur un bâtiment sans voiles ni rames.*«⁶⁴¹

Auch bei einem Historienbild Vanloos (L 1753, Nr. 7) hielt der kunstinteressierte Literat eine »inscription« unter dem Gemälde für unverzichtbar zu dessen Verständnis.⁶⁴² Wenn der Autor von der Verwendung eines silberfarbenen Grundes für Kartuschen abrät, weil dieser unweigerlich schwarz würde, ist klar, dass er Kartuschen in den Räumlichkeiten der Académie gesehen haben muss. Leider wird aber aus seinem Diskussionsbeitrag nicht klar, ob sie nur den Namen des Autors anzeigten oder aber auch Inhaltsangaben (und in welcher Form – als Titel oder als Beschreibung?) enthielten. Sein Eintreten für die Anbringung von Titeln an Salon-Exponaten einerseits, aber das Fehlen einer expliziten Erwähnung vorhandener Titel an den Aufnahmestücken andererseits – was doch eine eindrucksvolle Unterstützung für sein Anliegen gewesen wäre – werfen die Frage auf, ob in der Akademie bereits Betitelungen erschienen? Der Salon-

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

642 »Le sujet de ce tableau sera une énigme éternelle, si l'on n'a soin de mettre une inscription au-dessous« (LA FONT DE SAINT-YENNE 1754, S. 23). Mit diesem Bild wurde Vien am 27. November 1751 als Kandidat (agrégé) in die Académie zugelassen und erhielt damit auch die Berechtigung zur Ausstellung im Salon, wo er die Arbeit im Jahr 1753 vorstellte (weitere Einzelheiten zur Entstehungsgeschichte des Gemäldes s. GAEHTGENS 1988, S. 20–23, 142f.).

kritiker berief sich in seiner Wortmeldung auf den Abbé Du Bos sowie den Akademiker De Boze⁶⁴³, der für Gemälde und Medaillen gleichfalls die Anbringung von das Bildthema erläuternden Legenden wünschte. Außerdem schlug er für die Rückseite von Porträts hervorragender Persönlichkeiten den Vermerk ihres Namens sowie des Künstlers vor, damit die dargestellten Personen auch von der Nachwelt erkannt werden könnten. Wie berechtigt diese Anmerkungen waren, beweist etwa Dézalliers Beschreibung der Rezeptionsarbeiten in den Akademieräumlichkeiten, wo ein Gemälde als *Un Portrait inconnu d'un peintre* angeführt wurde.⁶⁴⁴ Auch Chardin musste in seinem 1775 erstellten Inventar der Rezeptionswerke vermerken, dass einige Stücke keinen Namen trügen und ihre Bildmotive nicht bekannt seien.⁶⁴⁵ Der oben kursiv betonte, längere Textvorschlag für Viens Gemälde – dessen historisch nicht verbürgtes Sujet La Font de Saint-Yenne für darstellungsunwürdig erachtete⁶⁴⁶ – zeigt im Übrigen, dass (anders als von Lévesque postuliert) eine Inschrift durchaus längere Wortfolgen umfassen durfte.⁶⁴⁷

Die Frage nach der Verständlichkeit und Interpretation von Historienbildern sowie das Erfordernis zusätzlicher Informationen blieb auch nach dem Beitrag des Salonkritikers ein wiederkehrendes Thema kunsttheoretischer und organisatorischer Erwägungen, wie eine Salonbesprechung im Jahr 1755 dokumentiert.⁶⁴⁸ 1765 verlieh De Jaucourt diesem Anliegen zusätzliches Gewicht

643 Die Sitzungsprotokolle der Akademie erwähnen am 10. Juli 1751 »M. de Boze, Amateur, a lu une Dissertation sur les inscriptions des tableaux. Cette Dissertation roule sur la distinction qu'il faut faire pour placer des inscriptions aux tableaux« (M Bd. 6/277). Der gelehrte Historiker und Numismatiker Claude Gros de Boze (1680–1753) war seit 1706 ständiger Sekretär der Académie des inscriptions et belles-lettres, wurde 1715 Mitglied der Académie française und 1727 der Académie royale de peinture et de sculpture (http://fr.wikipedia.org/wiki/Claude_Gros_de_Boze; 17.06.2013).

644 DA 1781, S. 48.

645 »3 autres Tableaux représentant des Portraits, non reconnus; 3 autres Tableaux de Paysage sans nom de peintre; 16 autres Tableaux d'histoire de sujets non reconnus, et sur lesquels il n'y a point de nom« (zit. in McALLISTER JOHNSON 2000, S. 39, FN 26).

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

647 Das Gemälde ist im L 1753, Nr. 161, mit einer durch die Formel »Autre Tableau [...] représentant sainte Marthe [...]« eingeleiteten Inhaltsbeschreibung, aber keinem Titel, angeführt. Auch im Bereich der Literatur waren ausführliche Titel aus didaktischen Gründen und zur Klarstellung des Inhalts über lange Perioden üblich, und wurden erst im Laufe der Zeit kürzer (MONCELET 1972, S. 86).

648 »[...] une ancienne plainte, qui demande par quelle raison la fable obtient sur l'histoire auprès de nos Artistes une préférence qu'assurement elle ne mérite point [...] plusieurs d'entr'eux [...] ont répondu [...] qu'en traitant l'histoire, ils se verroient à tout moment dans la nécessité pour donner l'intelligence de leurs tableaux, d'en écrire au bas le sujet« (Journal économique, Dezember 1755, S. 90f.).

durch die Berufung auf die antiken Griechen, die bereits den Inhalt von Gemälden durch eine kurze Inschrift bezeichnet und damit den Kennern die Möglichkeit geboten hätten, die gelungene Ausführung des Themas zu beurteilen.⁶⁴⁹ Aber noch 1777 vermisste ein Salonberichterstatter neben einer vermehrten Darstellung von Historien aus der Nationalgeschichte die – offenbar benötigte – Anbringung von Erklärungen unter den Gemälden, so wie bei Stichen.⁶⁵⁰ Eine generelle Gepflogenheit oder gar Verpflichtung zur Anbringung von Texten am Bilderrahmen entstand gleichwohl im Salon bis zum Ende der Compagnie nicht. Denn noch am 1. Mai 1790, kurz vor ihrer Auflösung, enthielt das Sitzungsprotokoll der Kunststiftung die Aufforderung zur – eine wegen zu später Anmeldung im *livret* fehlende Anführung ersetzende – Anbringung von Textelementen am Bildrand;⁶⁵¹ diese Bestimmung wäre nicht erforderlich gewesen, hätte bereits ein entsprechender Usus bestanden, und nichts bekundet im Umkehrschluss besser die Erkenntnis, dass Titel im *livret* eine Anbringung am Kunstwerk ersetzen. Erst mit der Gründung eines öffentlich zugänglichen Museums für die königlichen Sammlungen im Jahr 1793 wurde diese Vorgangsweise zur durchgängigen Praxis. Aber noch zwei Jahre später beklagte ein Journalist das Fehlen von Autor und Sujet an den Bildern.⁶⁵²

Künstlernername oder Bildname?

Zu den Aufgaben, die noch einer näheren Untersuchung bedürfen, zählt nicht nur die Suche nach dem Zeitpunkt der ersten Anbringung inhaltlicher Informationen an oder unmittelbar beim Kunstwerk, sondern auch die Frage nach deren Inhalt: Name des Künstlers, Entstehungsdatum oder Titel des Werks? In seiner Vorlesungsreihe zeigte Michel, wie in der Académie royale de peinture et

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

650 »Nos Héros fourniroient des traits aussi beaux; mais je voudrais des inscriptions au bas des Tableaux comme des Estampes: sans cela, pour l'ordinaire, ce sont des énigmes dont tout le monde n'est pas à même de deviner le mot« (C.D. 178, S. 14).

651 »il n'y aura plus de Supplément au livret du Sallon [...] les Artistes qui apporteroient des morceaux dont ils n'auoient pas envoyé précédemment l'annonce au rédacteur du livret, seroient obligés de mettre leurs noms, la note et l'explication au bas desdits ouvrages« (M Bd. 10/60).

652 »C'est encore pour l'utilité du public, pour faciliter son instruction, que nous proposons d'écrire, au bas de chaque tableau, son sujet et le nom du peintre [...] une courte légende [...] laisserait, empreints dans la mémoire, les traits les plus intéressans de l'histoire, ancienne et moderne, et enfin les noms des artistes célèbres« (La décade philosophique, littéraire et politique, Paris 1791, Sammelband 4, S. 215); siehe dazu auch HÉNIN 2013, S. 281f.

de sculpture im 18. Jahrhundert Titel entstanden, als Inschriften (»inscriptions«) oder Titel (»titres«) am Bilderrahmen von Rezeptionsarbeiten der Akademiker angebracht wurden. Dazu vermerkte die Kuratorin der Gemäldesammlung des Louvre, Marie-Catherine Sahut, dass auf den ersten Kartuschen eher der Name des Künstlers und keine Inschriften (oder Titel) aufschienen. Der Vortragende bestätigte dies am Beispiel von Jaques-Louis David, der bei seinem Aufnahmestück⁶⁵³ den Rahmen von der Akademie zurückforderte, auf dem oben sein Name (und nicht der des Gemäldes) angebracht war.⁶⁵⁴ Sahuts Anmerkung wird durch Pietro Antonio Martinis Druckgraphik der Salon-Ausstellung des Jahres 1785 gestützt, die nicht nur die an den Gemälden angebrachten Nummern erkennen lässt, wie etwa bei Davids *Schwur der Horatier*. Sie zeigt darüber hinaus prunkvolle Verzierungen der Bilderrahmen und in einigen Fällen darüber angebrachte Kartuschen, wie links am Bildrand beim Porträt mit der Inschrift »Mr VIEN PAR Mr DUPLESSIS« (L 1785, Nr. 43) sowie am rechten Bildrand über der abgeschnittenen Wiedergabe des Rezeptionsstücks von Taillasson (L 1785, Nr. 110) mit dem deutlich lesbaren Text »Par M. TAILLASSON«, möglicherweise ergänzt durch sein Geburtsjahr »1745«. Titel sind dagegen nicht zu erkennen (Abb. 68–69).

Auch andere Quellen bezeugen, dass Kartuschen ursprünglich nur zur Anführung des Künstlernamens herangezogen wurden: McAllister Johnson machte auf das Aufnahmestück von Pierre-Antoine Baudouin von 1763 aufmerksam, dessen Originalrahmen oben seinen Namen (»Par M. BAUDOIN«) trug⁶⁵⁵ – aber keinen Titel. Einen weiteren Hinweis auf die Nennung des Künstlers am Bild bietet 1773 der imaginäre Ausstellungsbesuch eines englischen Lords, der sich bei der Betrachtung eines Gemäldes (vermutlich L 1773, Nr. 7 »Une jeune Grecque endormie«) erkundigt: »Le nom de l'Auteur est sur

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

654 MICHEL 2011 (<http://www.college-de-france.fr/site/roland-recht/guestlecturer-2011-02-02-14h30.htm>; 5.9.2017, Minuten 1.30–2.25). Demgegenüber vermutet Bonfait, dass die Verwendung von Kartuschen mit Titeln am Bilderrahmen bereits ab etwa 1700 allmählich üblich wurde (BONFAIT 2012, S. 122). Anders dagegen Hénin, welche die Institutionalisierung von Titeln erst mit der 1816 erfolgten Gründung der Académie des beaux-arts ansetzt (HÉNIN 2012a, S. 140). Die erstmalige Verpflichtung zur Anbringung von Name und Werktitel am eingereichten Ausstellungsexponat enthielt 1879 das Règlement rectifié des Salon-livret: »Chaque ouvrage exposé devra être muni d'un cartel portant le nom de l'auteur et l'indication du sujet. L'indication est facultative pour les portraits« (CAHN 1989, S. 27; L 1879, S. C, Art. 5).

655 McALLISTER JOHNSON 2000, S. 39. Da die im Salon gezeigten Werke gerahmt waren, bedurfte es keiner Signatur – die Bezeichnung am Rahmen genügte (GARCIA 2010, S. 313).



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



69. Detail von Abb. 68.

le cadre, M. Vien, n'est-ce pas?«⁶⁵⁶ Und ein Pamphlet von 1775 stellte im Zuge eines fiktiven Salon-Rundgangs bereits verstorbener Maler-Größen zu einem Portrait von Drouais (L 1775, Nr. 42) fest: »Parbleu, Messieurs, lisez: Louis-Stanislas-Xavier de France, Monsieur, frere du Roi, né le 17 Novembre 1755. Vous voyez que cet auguste Prince va tout à l'heure avoir 20 ans«;⁶⁵⁷ Da sich diese Angaben nicht im *livret* befinden, kann davon ausgegangen werden, dass es sich um eine biographische Angabe zum Namen der dargestellten Person am Bilderrahmen – aber keinen Titel – handelte; eine Eintragung im Bild selbst, wie sie bei Porträts im 16. und 17. Jahrhundert üblich war (etwa bei Lucas Cranach oder Hans Holbein), wäre wegen der raumfordernden Länge dieser Inschrift wenig wahrscheinlich.

Die Angabe des Künstlernamens – und weniger des Bild-Sujets – entsprach dem vorrangigen Interesse von Künstlern wie Publikum. Hénin zufolge begann Louthembourg daher ab 1763 seinen im Salon ausgestellten Werken in großen Blockbuchstaben den Namen am Bilderrahmen hinzuzufügen, um sich von den Schlachtenbildern seines Lehrers François Joseph Casanova (dem Bruder des berühmten Abenteurers und Literaten Giacomo Casanova) abzugrenzen; einer Vermutung Diderots zufolge hätte Casanova ganz oder teilweise von seinem Schüler Louthembourg gefertigte Gemälde als eigene Arbeiten ausgegeben.⁶⁵⁸ Doch dürften für die Namensnennung daneben gewiss auch gesellschaftlicher wie künstlerischer Ehrgeiz sowie kommerzielle Zielsetzungen Pate gestanden haben. Allerdings handelte es sich anfänglich, wie etwa bei Louthourbourgs in derselben Ausstellung vorgeführtem Akademie-Aufnahmewerk *Un Paysage avec Figures & Animaux* (L 1763, Nr. 154) am rechten unteren Bildrand, nicht um eine Signierung am Bilderrahmen, sondern im Gemälde selbst.

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

656 C. D. 148, S. 16.

657 C. D. 163, S. 17.

658 HÉNIN 2012b, S. 109; HÉNIN 2013, S. 278. Einen hilfreichen Einblick in die Signaturpraxis französischer Künstler seit der Renaissance gibt Charlotte GUICHARD, *La signature dans le tableau aux XVII^e et XVIII^e siècles: identité, réputation et marché de l'art*, in: *Sociétés & Représentations*, vol. 25, no. 1, 2008, S. 47–77.

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

660 »Je revins sur mes pas pour admirer des Marines de la plus grande vérité. Il y en avoit une assez belle collection, on me dit qu'elles n'étoient pas toutes du même Auteur... En effet, je remarquai qu'il y avoit certains cadres, sur lesquels étoit gravé en gros caractères le nom du Peintre« (C. D. 123, S. 16).

Es gab aber auch Kritiker, nach deren Ansicht die Nennung des Künstlers die Aufmerksamkeit und das wertschätzende Urteil des Betrachters beeinträchtigte. Roger De Piles hielt die Kenntnis des Namens eines Bildes zur Beurteilung seiner Qualität für entbehrlich, meinte dabei aber den Namen des Autors und nicht des Gemäldes.⁶⁶¹ Fast ein Jahrhundert später verurteilte der Akademie-Direktor Charles-Antoine Coypel die verbreitete Meinung, die Schönheit eines Kunstwerks könne nur in Kenntnis der Identität seines Urhebers empfunden werden.⁶⁶² Die Bemerkung eines Salonbesuchers im Jahr 1775 (»Les noms des Artistes sont sur le petit livre«)⁶⁶³ lässt andererseits darauf schließen, dass zu Beginn des letzten Viertels des 18. Jahrhunderts nicht einmal die Angabe des Künstlers am Exponat, geschweige denn eines Titels, eine allgemeine Übung bildete. Ein Vergleich der von Michel auf 1720/1740 angesetzten Präsenz von Kartuschen mit Titeln an den Aufnahmestücken in den Akademieräumlichkeiten und dem Einsatz von Kartuschen im Salon macht hier auf einen wesentlichen Unterschied aufmerksam: Die Ausstellungsexponate wurden erst deutlich später mit Inhaltsbezeichnungen versehen, nicht nur mit Rücksicht auf das *livret*, dessen Informationswert nicht geschmälert werden sollte, sondern auch weil die Rahmen von den Künstlern selbst gestellt wurden, die zunächst vor allem ihren Namen anzeigen wollten und keine einheitliche Form aufwiesen, während die in der Akademie verwahrten Probestücke scheinbar mit uniformen, von der Compagnie zur Verfügung gestellten Rahmen ausgestattet waren.⁶⁶⁴

661 »Vous voulez qu'un Tableau demeure sans nom, & que les connoisseurs ne le puissent trouver? [...] il est toujours fort agreable d'en sçavoir l'auteur. Mais [...] la veritable connoissance de la Peinture, consiste à sçavoir si un Tableau est bon, ou mauvais [...] la pratique que vous avez à connoistre de qui sont la plupart des Tableaux que vous voyez [...] est une connoissance un peu superficielle, & où la memoire a plus de part que le jugement« (DE PILES 1677, S. 5–9).

662 »Sans vous en appercevoir, le nom de l'Auteur vous prévient pour ou contre son ouvrage« (COYPEL 1747, S. 4; C.D. 28, S. 4). Im selben Sinn äußerte sich der Abbé Laugier, der für Kritiker jeder Art von Kunstwerk wünschen würde, dass sie die Arbeit unbeeinflusst und ohne Kenntnis des Autors beurteilten (LAUGIER 1771, S. 16f.).

663 C.D. 162, S. 23.

664 Siehe FN 611.

*Kursivsetzung*⁶⁶⁵

Neben den Kartuschen am Bilderrahmen weist die französische Kunstgeschichtsschreibung der Kursivsetzung eine besondere Bedeutung für die Entstehung und Kennzeichnung von Titeln zu.⁶⁶⁶ Michel erinnerte in seiner Vorlesung daran, dass Bild-Titel in Frankreich heute allgemein kursiv, andere Bildbezeichnungen hingegen in Anführungszeichen wiedergegeben würden. Die typographische »Umwälzung« (»basculement«) hin zur Kursivierung sei in den *livrets* aber erst spät, nämlich 1878, vollzogen worden.⁶⁶⁷ Davor hätte es sich nur um Erläuterungen (»explications«) der ausgestellten Kunstwerke gehandelt. Hénin hingegen hält die Schrägstellung, die ihren Ausführungen zufolge in einem Ausstellungskatalog erstmals für die 1798 in Italien erbeuteten Gemälde vorgenommen wurde, weniger für ein wesentliches Merkmal der Betitelung als vielmehr für eine Zitierung.⁶⁶⁸ Diese Feststellung ist zutreffend, wie die bereits in den Anfängen der Salonrezension eingesetzte typographische Kursivsetzung zur Kenntlichmachung von Titel-Zitaten nach dem *livret* belegt; daneben wurden aber auch andere Daten wie Künstlernamen, kunsttheoretische Anmerkungen zu den Arbeiten usw. in dieser Form akzentuiert.⁶⁶⁹ Nach Ansicht Bonfaits wäre der Titel anlässlich der Zusammenführung mit Kunstwerken entstanden – realiter an einem Ort oder virtuell in einer kommentierten Liste als Vorläufer des Katalogs.⁶⁷⁰ Als Beispiel führt er die Kursivsetzung zur Bezeichnung von Gemälden in einer gedruckten Auflistung der *Mays de Notre-Dame* von 1704 an:⁶⁷¹ Die Kursivierung würde den Titel-Charakter betonen. Eine

665 WILBERG spricht von »Verschiebung« (zit. in ERNST 2005, Anm. 54). Die Neigung der Schrift nach rechts (Auszeichnungsschrift) bewirke eine die Aufmerksamkeit des Lesers erregende Hervorhebung; sie verweise auf Andersartigkeit, nicht jedoch auf besondere Wichtigkeit (ib. S. 62, 64f.).

666 »L'initiale majuscule du titre imprimé en italiques en fait le nom propre de l'œuvre, quel que soit le contenu du titre« (LE MEN 2012, S. 176).

667 MICHEL 2011 (<http://www.college-de-france.fr/site/roland-recht/guestlecturer-2011-02-02-14h30.htm>; 23.9.2017, Minuten 3.10–3.35).

668 HÉNIN 2012a, S. 140f.

669 Z. B. in chronologischer Reihenfolge C.D. 8, S. 4–9; MdF 1739: 9.2/2220–2227; C.D. 11; C.D. 14, S. 13f.; C.D. 95, S. 47; A.L. 1761/6, S. 3–13; A.L. 1771/5, S. 289–301; Correspondance littéraire, philosophique et critique, Bd. 10 (éd. M. Tourneux), S. 352–354, 358; A.L. 1777/6, S. 316; C.D. 375, S. 10–15; C.D. 376, S. 6–19.

670 BONFAIT 2012, S. 119.

671 »Explication et inventaire général de tous les tableaux votifs présentés par les orfèvres joailliers de Paris, depuis le premier jour de may 1630 jusqu'à la présente année 1704, avec les noms des peintres qui les ont faits et l'Explication de ce qu'ils représentent, Paris 1704« (zit. in BONFAIT 2012, S. 124). Die *Mays de Notre-Dame* waren von der Gilde der Goldschmiede zwischen 1630 und 1704 jährlich zum ersten Maitag für die Kathedrale

weitere, 1707 herausgegebene Liste hätte sodann den Titel jeweils an den Kopf der Beschreibung des Bildwerks gesetzt, damit aber auf die kursive Setzung verzichten können. Der französische Kunsthistoriker hält dafür, dass bereits in Félibiens *Entretiens* von 1666 einige berühmte Gemälde mit einem durch Kursivschreibung hervorgehobenen Namen angeführt wären. Allerdings ist die von ihm erwähnte »*la Nave del Giotto*«⁶⁷² schwerlich als Titel zu werten, stellt die Formulierung doch keine Namensgebung für ein Kunstwerk dar, sondern bringt eine textuelle Verbindung von Bildgegenstand und Künstler. Selbst bei den besonders zahlreich für Poussin genannten »Titeln«⁶⁷³ fällt es schwer, sie als solche anzuerkennen: die mit Ausdrücken wie »représente« eingeleiteten Bildinhalte werden zwar gelegentlich in Titel-verdächtig kurzen Worten, aber ohne drucktechnische Färbung umrissen⁶⁷⁴ und können daher nicht als Namensgeber, sondern nur als Inhaltsbeschreibungen gewertet werden. Das Gleiche gilt für die von Bonfait als Bildname anerkannte Formulierung »*Ce qu'on nomme la grande Passion*«⁶⁷⁵ Unter Heranziehung linguistischer Kriterien weist die nicht vom Fließsatz abgehobene Bezeichnung keinen erkennbaren Titel-Charakter auf; Ähnliches gilt für das Gemälde Poussins »*qu'on appelle la Peste*«.⁶⁷⁶

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

von Notre-Dame gestiftete Gemälde. Zu Bedeutung und Geschichte der *Mays de Notre-Dame* siehe VAILLANT 1880/81, S. 390–450, sowie OLIVIER 1994, S. 75–90.

672 FÉLIBIEN 1666, S. 121. Unter den weiteren, von BONFAIT genannten Beispielen darf *la Madonna della Gatta* (FÉLIBIEN 1725, Bd. 4, S. 52) als Titel gelten, der aber noch keine endgültig verfestigte Bildbezeichnung darstellte (in FÉLIBIEN 1725, Bd. 2, S. 169, ist die Rede von *Quadro della Gatta*). Ebenso wenig kann »*un tableau où la Vierge est représentée avec le petit Jesus & Sainte Catherine: on appelle le tableau au lapin blanc [...]*« (FÉLIBIEN 1725, Bd. 3, S. 64) als namensgebender Titel anerkannt werden, weil die betonende Heraushebung aus dem Fließtext fehlt. Weitere Kursiv-Titel siehe FÉLIBIEN 1725, Bd. 4, S. 54.

673 BONFAIT 2012, S. 116.

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

675 FÉLIBIEN 1725, Bd. 3, S. 376.

676 FÉLIBIEN 1725, Bd. 4, S. 20.

677 MICHEL 2011 (<http://www.college-de-france.fr/site/roland-recht/guestlecturer-2011-02-02-14h30.htm>; 5.9.2017, Minuten 3.35–3.42).

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

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

Ein Missverständnis unterläuft Bonfait bei einem Zitat aus den *Entretiens*, wenn er folgende Textierung als Titel wertet:

Il fit [...] un autre grand tableau, où il a représenté comment la Vierge s'apparut à Saint Jacques dans la ville de Saragoce en Espagne, où depuis on bâtit un Temple à son honneur, qu'on appelle *Nuestra Señora del Pilo*⁶⁸⁰

Der Name bezieht sich nicht auf das Bild, sondern auf die Basilika *Nuestra Señora del Pilar* in Saragossa, wie auch die anderen, stets kursiv angeführten Ortsbezeichnungen bezeugen. Tatsächlich finden sich in den *Entretiens* fast keine Kursiv-Titel. Vom Mengentext typographisch abgesetzte Titel tauchen nur ganz vereinzelt auf, wie etwa Callots Stich mit dem Titel *Ecce homo*⁶⁸¹, dessen Kursivsetzung freilich mehr der schon damals für Stiche beginnenden Betitelung und der durch Jahrhunderte überlieferten lateinischen Bezeichnung geschuldet ist. Viel häufiger wurden Quellenzitate, biographische Angaben, Verse usw.⁶⁸², Ortsbezeichnungen, Namen von Kirchen und Institutionen⁶⁸³ oder kunsthistorische sowie maltechnische Begriffe⁶⁸⁴ in Kursiv angeführt. Die

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

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

681 FÉLIBIEN 1725, Bd. 3, S. 367.

682 FÉLIBIEN 1725, Bd. 2, S. 47, 114, 116, 218, 223, 246f., 249f., 265f., 275, 303, 319f., 325, 377; Bd. 3, S. 17, 122, 152, 156, 217, 343, 503; Bd. 4, S. 88, 193, 363. Zitate wurden bisweilen auch in Großdruck angeführt: Bd. 2, S. 321; Bd. 3, S. 286; Bd. 4, S. 261, 274f., 284–301.

683 FÉLIBIEN 1725, Bd. 2, S. 64, 70, 131f., 141f., 231f., 243, 253; Bd. 3, S. 73, 129, 138, 150, 159, 165, 193, 250f., 273, 295, 394, 474; Bd. 4, S. 72, 169, 171, 188, 370, 381, 409, 420.

684 FÉLIBIEN 1666, Bd. 1, S. 234; FÉLIBIEN 1725, Bd. 2, S. 23–26, 159f., 305, 336; Bd. 3, S. 83, 91, 235, 451; Bd. 4, S. 90f., 127, 135, 143, 168.

Namen der Künstler hingegen wurden durch Großbuchstaben betont⁶⁸⁵, was – ebenso wie ihre Anführung in Kartuschen am Bilderrahmen – darauf hindeutet, dass ihre Erwähnung bedeutender als die Angabe des Werkinhalts war.

In den *livrets* tauchten bereits ab 1704 und bis zum Ende der Académie im Jahr 1793 differenzierte Druckformen und -größen, einschließlich der Kursivierung, zur Gliederung und übersichtlicheren Gestaltung verschiedener Katalogeinträge auf;⁶⁸⁶ die Kursivsetzung von Titeln setzte dagegen erst spät ein. Vereinzelt trat sie bereits 1870, kurz vor der allgemeinen Einführung im Jahr 1878, in Erscheinung; dabei handelte es sich vor allem um lateinisch- und andere fremdsprachige Titel, um Zitate, Sprichwörter, bekannte Texte wie Lafontaines Fabeln, um Heroen der Antike, aber auch um Titel, denen ein typographisch anders gestalteter Untertitel beigelegt wurde.⁶⁸⁷ Die uneinheitliche Vorgangsweise beim Einsatz der Kursivierung mag mit den verschiedenen Druckereien zusammenhängen, die im Laufe der Jahrzehnte mit der Herstellung des *livret* betraut waren. Erst ab 1872 wurden die Kataloge von der französischen Nationaldruckerei hergestellt, und in diesem Jahr fanden sich bereits weitere Titel in kursiven Lettern – insbesondere für kunsthandwerkliche Artefakte mit der Darstellung bekannter mythologischer Themen oder mit Motiven nach alten Meistern, die als Aquarell, Miniatur oder in Porzellan, Fayence u. dgl. gefertigt wurden.⁶⁸⁸ Ähnlich wurde im *livret* 1875 vorgegangen, wo fremdsprachige Eigennamen, Begriffe, Zitate oder Schiffsnamen kursiv gedruckt wurden.⁶⁸⁹ Ab 1878 wurden Titel durchgehend kursiviert; ganz seltene, in Grundschrift ausgeführte Ausnahmen betrafen fremdsprachige Wendungen und Eigennamen.⁶⁹⁰

685 FÉLIBIEN 1725, Bd. 2, S. 66f., 71f., 111f., 115, 119f., 122–125, 193, 213f., 224–227, 231, 233, 235, 243, 300, 302, 328f., 351, 360; Bd. 3, S. 56f., 67, 71f., 105f., 108–113, 115–120, 126f., 130, 132–134, 149, 153f., 165f., 188f., 247f., 275, 283, 289f., 298–300, 303–308, 312f., 319, 327–329, 332, 358, 365, 387f., 392, 399, 403f., 438, 456–458, 465, 493, 512, 517–519, 521, 529–531; Bd. 4, S. 164, 167, 175f., 178f., 183, 202f., 205f., 213–216, 239f., 268, 272, 306, 312, 328–330, 332, 337, 359–361, 395–397, 403f., 406, 414, 416f., 425f.

686 Z. B. Nennung des Redakteurs und des mit der Hängung betrauten »tapissier«, Name und Rangbezeichnung der Akademiker, Hinweise auf die Platzierung der Exponate, später Quellenangaben für Bildthemen (Theaterstücke, Bücher), kunsttheoretische Anmerkungen zu den Arbeiten, Verweise auf die Originalvorlagen von Stichen, die Adressen sowie Lehrmeister der ausstellenden Akademie-Angehörigen, Maßangaben, Leihgeber von Exponaten, die Einleitung zum *livret* (»avertissement«) usw.

687 L 1870, Nr. 157 (*Vénus Libyca*), 172 (*Quaerens quem devoret*), 303 (*L'Ave Maria; intérieur du couvent d'Aramont*), 491f. (*Blanchette; race havanaise*), 540f. (*Ecce homo; Mater dolorosa*), 567 (*Flagrante delicto*), 771 (*El Salam; mœurs et coutumes arabes du sud de l'Algérie*), 960 (*Le berger et la mer. Lafontaine, Livre IV, fable 2*) usw.

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

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

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

Im *livret* konnte die Kursivsetzung allerdings keine besondere oder gar konstitutive Bedeutung für die Entstehung von Titeln erlangen, denn ihre Funktion ist vor allem die abgrenzende Hervorhebung im Mengentext. Eine derartige Betonung war im Katalog aber gar nicht erforderlich, weil für die Kennzeichnung als Titel seine räumlich isolierte, von anderen Textelementen abgesetzte Platzierung ausreichte.

Im Fließsatz hingegen bewirkt die Kursivierung nicht nur eine Zitierung, sondern auch die konstitutive Markierung als Titel, der im Textzusammenhang ohne dieses typographische Hilfsmittel als solcher nicht erkennbar wäre. Beispiele für diese Form der Kennzeichnung gab es schon bald nach dem Wiederbeginn regelmäßiger Salon-Ausstellungen in der aufkommenden Salonkritik. Während ab 1738 der Titel im Ausstellungskatalog für zwei Jahrzehnte den erklärenden Bildbeschreibungen weichen musste, betonte ein Rezensent bereits im selben Jahr seine in freier, verkürzter Fassung dem *livret* entnommenen Werkbezeichnungen durch die Kursivform und machte sie damit zum Titel: »[...] ses figures sont composées à ravir. C'est ce qu'il prouve encore [...] par une *Venus qui entre au Bain* [...]«.⁶⁹¹ 1739 zog der Setzer des *Mercure de France* dieses drucktechnische Instrument zur Sichtbarmachung seiner anhand der Bildbeschreibungen im *livret* verfassten Titel heran:

1. *Vénus, qui présente l'Amour à la Nymphe Calipso.* 2. *Telemaque dans l'Isle de Calipso parmi les Nymphes, caressant l'Amour.* 3. *Galatée sur les Eaux*⁶⁹²

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

691 C.D. 8, S. 4 (zum Vergleich im *livret*: »Un tableau chantourné représentant Venus, qui descend de son Char soutenue de l'Amour, pour entrer au Bain, par M. Boucher, Professeur«; L 1738, Nr. 43); zahlreiche weitere Beispiele siehe C.D. 8, S. 5f., 8, usw.

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

La restauration des tableaux du Luxembourg [...] La veuve Godefroy en a réparé quatre [...] savoir: *la Naissance de Louis XIII; la Félicité de la Régence; la Fuite de la Reine du château de Blois; et la Paix confirmée dans le Ciel*⁶⁹³

Auch in späteren Jahren gab es mannigfache Beispiele für kursiv gehaltene Titel in den Salonbesprechungen, auf die hier nicht ausführlicher eingegangen werden soll; ihre weite Verbreitung zeigt aber die Übernahme dieser Verfahrensweise in Massenpublikationen wie etwa dem *Journal encyclopédique*⁶⁹⁴ oder dem *Observateur littéraire*⁶⁹⁵: »l'indifférence même des Amateurs du Salon à l'égard de son *Hector tué par Achille, & conservé par Vénus*, qui fait le sujet de ce Tableau.«⁶⁹⁶ Als weiterer Beleg für das Aufkommen kursivierter Titel in französischen Kulturzeitschriften sei noch abschließend auf die von Élie Fréron gegründete, 1754 bis 1790 wöchentlich in Brieffolgen erschienene Literaturzeitschrift *L'Année littéraire* verwiesen, die 1769 Titel in dieser Druckform anführte.⁶⁹⁷

693 FURCY-RAYNAUD 1903/04, Bd. 19, S. 78; außerdem S. 297, 324f., 331–333; weitere, wegen der Verbindung mit »représentant« aber unsichere, Titel-Gebungen S. 7, 42, 82, 113, 199f.

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

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

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

697 »Le Tableau de la *Publication de la Paix en 1749*«; »représente *le Roi reçu à l'Hôtel de Ville à son retour de Metz*« (A.L. 1761, Bd. 6, S. 3f.); weitere Beispiele z. B. ib. S. 6f., 9–11, sowie HÉNIN 2012a, S. 141, FN 42.

