

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

Die analytische Durchforschung der *livrets* erweist ab 1755 eine Abkehr von der narrativen Inhaltsbeschreibung der im Salon ausgestellten Kunstwerke hin zur Rückbesinnung auf den Einsatz von Titeln sowie eine stufenweise sprachliche wie redaktionelle Weiterentwicklung zu Kurztiteln. Waren der Salon und sein *livret* maßgeblich und richtungsweisend für den Gebrauch von Titeln in Frankreich? Und wie war die vergleichbare Situation jenseits der Landesgrenzen? Inwiefern gab es bereits vor den Ausstellungen der Académie royale Titel für Gemälde?

Inventare, Verkaufskataloge sowie Galerieverzeichnisse mit der Präsentation herrschaftlicher, adeliger oder großbürgerlicher Kunstsammlungen, die im 18. Jahrhundert teils mit Stichreproduktionen ausgewählter Werke, teils ohne Illustrationen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden, sind naheliegende Quellen zur Beantwortung dieser Fragen.⁶⁹⁸ Wie die gemalten Galeriebilder, in denen es um »Kennerschaft und Kunstbetrachtung, um die gesellschaftliche Rolle der Kunst und des Künstlers, um Status und Repräsentation des Sammlers« ging⁶⁹⁹, waren auch die gedruckten Galerieverzeichnisse sowohl eine Machtdemonstration des fürstlichen Sammlers, dem die Kunst zu Diensten stand, wie auch eine indirekte Bestätigung des gestiegenen sozialen Stellenwerts von Kunst und Künstlern. Die gelehrten Vorworte und Bildbeschreibungen in den prachtvoll illustrierten Großfolianten leisteten darüber hinaus einen bedeutsamen Beitrag zur Etablierung der Kunstgeschichte.⁷⁰⁰

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

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

699 SCHÜTZE 2016, S. 65.

700 BÄHR 2006, S. 47.

Pariser Salon um eine in verhältnismäßig kurzen Zeitabständen regelmäßig und periodisch stattfindende Wechselausstellung zeitgenössischer Kunstprodukte handelte, die dort in der Regel nur einmal gezeigt wurden: Ein Titel am Exponat war nicht zwingend erforderlich, weil der die Kunstschau begleitende Katalog den vorbeiströmenden Besuchern kurze, rasch zu erfassende Werkbenennungen bot. Die Titelgebung für Ausstellungsstücke folgte somit einer anderen Logik als die Benennung von älteren, in Kunstgalerien oder Sammlungen aufbewahrten Arbeiten: Die dort beschriebenen Kunstschatze verblieben länger in einem orts- oder sammlungsgebundenen Zusammenhang, und auf ihre inhaltsreiche Detailbeschreibung wurde mehr Gewicht gelegt als auf eine knappe Namensgebung. Die folgende stichprobenartige und keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebende Rundschau in Kunstverzeichnissen des 18. Jahrhunderts erlaubt einen vergleichenden Einblick in die Welt der Titel, die ab dem frühen 17. Jahrhundert – anfänglich nur sporadisch – für Kunsterzeugnisse, insbesondere Bilder und Statuen, nachweisbar sind.

5.1. Inventare und Verkaufskataloge

Die Getty Provenance Index® Databases⁷⁰¹ bietet einen Überblick über seit 1550 in verschiedenen Ländern Europas erstellte Sammlungsinventare und Nachlässe. Eine kursorische Durchsicht dieser Dokumente für die Zeit bis zum Ende des 18. Jahrhunderts ergibt, dass in Bestandsverzeichnissen, insbesondere in den Hinterlassenschaftsaufstellungen, Kunstwerke fast ausschließlich mit Beschreibungen (»un quadro con«, »tableau où est peint« u. dgl.) versehen wurden; die Angaben – im Fließtext und ohne drucktechnische Heraushebung – enthielten den Bildinhalt, Namen des Künstlers, Bemerkungen zu Bilderrahmen, -träger und -maßen sowie den Schätzwert.⁷⁰² Die ganz selten aufscheinenden Titel sind als sprachliche Zufallsprodukte zu werten, die zwar grundsätzlich die Kenntnis und das Vorhandensein von Titeln belegen, nicht aber als Ausdruck eines bewussten »Titel-Wollens« gewertet werden können (in Klammer der Eigentümer bzw. Erblasser und das Jahr der Inventarisierung):

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

702 Nachlassinventare dienten nicht als Handreichung für Kunstliebhaber, sondern vor allem zur zweifelsfreien Identifikation der erfassten Stücke, wozu es eingehender Werkbeschreibungen bedurfte (HÉNIN 2012a, S. 133); hinzu kommt, dass – anders als bei königlichen und adeligen Kollektionen – diese Inventarisierungen häufig von kunsthistorisch nicht geschulten Personen, insbesondere Notaren, vorgenommen wurden, denen die allenfalls schon vorhandenen Bildtitel fremd waren.

Un Lazaro resusita. Ducati 5 (Andrea Grimani, 1553)
 Venere che a tolto l'archo di man d'amore (anonyme Sammlung, 1576)
 un Christo in crose (Chiara Giustinian, 1587)
 Il Giuditio, del Beato Giovanni, vale ogni denaro (Alessandrino-Bonello, 1598)
 L'Archa di Noe, del Bassano, di palmi 8 di larghezza, con sua cornice di nero indorata, stimata: scudi 60 (Alessandrino-Bonello, 1598)⁷⁰³

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

- 24. Adoration des bergers; sur le devant un grand berger jouant de la musette avec un bonet rouge, après Annibal Carrache
- 32. Triomphe de Vespasien et de Tite, après Jules Romain
- 37. Hercule combattant Anthée
- 69. Europe enlevée par un taureau blanc; elle est renversée sur le dos et tient d'une main un voile sur sa teste, du Titien⁷⁰⁶

⁷⁰³ Weitere Beispiele: »Un Sponsalio di Santa Caterina, copia del Correggio, stimato: scudi 10« (Alessandrino-Bonello, 1598); »Un Christo con due discepoli nel viaggio d'Emaus, di mano del Bassano« (Kardinal Pietro Aldobrandini, 1603); »La Natività del Signore, di mano d'Andrea del Sarto« (Kardinal Pietro Aldobrandini, 1603); »Rapto delle Sabine, del Bassano, long. p.di 9, alt. 6 1/2« (Carlo Emanuele I, Herzog v. Savoyen, 1631); »Een Adam en Eva, van Hendrick van Balen f. 183« (Jan van Maerlen, 1637); »De heijlige Dry Coningen, van Arckelis« (Jannitje Rijcken, 1643); »Een avontmael Christi« (Jannitje Rijcken, 1643); »une Vierge avecq le petit St. Jean du filz dud. Sr. Cornu, prisé ... XII lt.« (Simon Cornu, 1644) usw.

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

⁷⁰⁵ BREJON DE LAVERGÉE 2000.

⁷⁰⁶ GROUCHY 1894, S. 34–37. Die verdienstvolle Studie Wildensteins über Pariser notarielle Nachlassverzeichnisse des 18. Jahrhunderts ist leider keine verlässliche Quelle zur Titel-Verwendung (Daniel WILDENSTEIN, *Inventaires après décès d'artistes et de collectionneurs français du XVIII^{ème} siècle*, Paris 1967). Die Objektbezeichnungen in den Inventaren beginnen mit »représentant« und kennzeichnen damit eine Inhaltsbeschreibung; dennoch verleiht ihnen Wildenstein durch unterstreichende Hervorhebung im Text einen – tatsächlich aber nicht gegebenen – Titel-Charakter. Denn dass mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit keine Titel verwendet wurden, zeigen andere ver-

Im Gegensatz zu den oben genannten Inventaren scheinen in den von der Getty Provenance Index® Databases ab 1650 registrierten Verkaufskatalogen schon ab dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts häufig Titel auf. Die Verzeichnisse sollten vor allem eine kurze, einprägsame Bezeichnung des Verkaufsobjektes für interessierte Käuferkreise bereitstellen, was auf den bedeutenden Beitrag des Kunstmarktes zu Entstehung und Einsatz von Titeln hinweist (in Klammer jeweils Ort und Jahr der Transaktion), z. B.

Christo orante nel Monte Oliveto (Wien/Österreich, 1670)
Elia Profeta, che risuscita un figliol morto (Wien/Österreich, 1670)
Die Zerstörung Trojā (Strasbourg/France, 1673)
The Building of Noah's Ark (London, 1682)
Jethro Beaten from the Protection of Moses (London, 1686)
Joseph v. Potiphars Weib (Wolfenbüttel/Deutschland, 1690)
A Virgin Mary (London, 1691)
Lazarus verwekkinge (Amsterdam, 1695)
De Bruyloft van Cana (Amsterdam, 1696)⁷⁰⁷

öffentliche Bestandsaufnahmen aus demselben Zeitraum, wie z. B. die Verzeichnisse von Pierre Mignard II. von 1733, Vintimille 1746, Testard 1749, Delahaye 1753, La Brosse 1769 oder Cramayel 1779 (Getty Provenance Index® Databases; <http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb?path=pi/pi.web>; 2. 7. 2017): Die dort mit »repräsentant« oder im Fließtext erfassten Gegenstände erfahren darin keinerlei besondere Kennzeichnung (eine Ausnahme ist lediglich das Inventar der Marquise de Pompadour mit kursivierten Hervorhebungen). Einen Beleg für diese auch in anderen Ländern anzutreffende Vorgangsweise bieten etwa die Verzeichnisse von Sammlungen in Bologna aus der Zeit zwischen 1640–1707, in denen die Bildbezeichnungen unterschiedslos mit Angaben zu Künstler, Maltechnik, Maßangaben, Bilderrahmen etc. vermergt sind und daher ebenfalls keine Titel bilden (z. B. MORSELLI 1998, S. 319–335).

707 Weitere Beispiele ab dem Ende des 17. Jahrhunderts: »Die Sündflut«, Strasbourg 1673; »Hercules betwixt good and evil, by Bourignon«, London 1690; »Christi Flucht nach Ägypten«, Wolfenbüttel/Deutschland 1690; »Een Doode Christus«, Amsterdam 1700; »The Flight into Egypt, with a fine Landskip, and Buildings«, London 1711; »Den Dood van Germanicus, met veele bystaende Krygsoversten, een ongemeen heerlyk en konstig stuk«, Amsterdam 1716; »Een Broodbreking, door Jouvenet«, Den Haag 1723; »Christus à table avec Simon le pharisien, ayant la Madelaine à ses pieds«, Brügge/Belgien 1728; »Une Susanne«, Paris 1737; »La Résurrection de Notre Seigneur«, Paris 1745; »Descente de Croix«, Lille 1746; »La mort de S. Louis«, Paris 1747; »Le Frappement du Rocher; Copie du Tableau du Poussin«, Paris 1750 usw. Vgl. weiter »The Getty Provenance IndexR Databases« unter der Suchkategorie »Sales Catalogues; Search Sale Descriptions«; der Mangel an Beispielen aus italienischen Verkaufskatalogen dürfte mit den Erfassungskriterien der Datenbank zusammenhängen, nicht aber auf ein systematisches Fehlen solcher Verzeichnisse des Kunsthandels aus Italien hindeuten.

Auch Gerard Hoets wertvolle Zusammenstellung holländischer Verkaufskataloge des 17./18. Jahrhunderts belegt für dieselbe Periode die im kommerziellen Zusammenhang gebräuchliche Verwendung von Titeln.⁷⁰⁸ Sie wurden schon ab dem ersten Katalog von 1684 herangezogen, insbesondere für oft dargestellte und weithin bekannte religiöse oder mythologische Themen; daher kam es häufig zum Einsatz von Indefinit-Titeln. Als Beispiele für die Titelvergabe sollen hier nur einige Gemälde aus den ersten Verkaufslisten zwischen 1684 und 1700 vorgestellt werden (alle Zitate jeweils mit dem Jahr der Verkaufsausstellung sowie Katalogseite und -nummer):

- Georgione de Castel Franco, de vluchting van Maria met Joseph in Ægypten (1684, 1/4)
 Een Ecce Homo, van Gerard Lairese (1687, 9/75)
 Een Cain en Abel, levens groote, van Carelotti zyn beste trant (1693, 16/1)
 Lot met zyn Dogters (1695, 24/46)
 Adam en Eva, van Cornelis van Haerlem (1696, 33/17)⁷⁰⁹

⁷⁰⁸ HOET 1752/1976.

⁷⁰⁹ Weitere Beispiele aus dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts: »Pieter Paulus Rubbens, een laest Oordeel, zynde een grauwtje« (1684, 2/23); »David met 't Hooft van Goliad, den trant van P. Veronéze« (1696, 36/49); »Een Hemelvaerd Christi, heel goet van Philip Wouwerman« (1697, 40/4); »De Doping Christi, van Karel Vermander« (1698, 43/17); »Europa, van P. P. Rubbens« (1699, 45/16); »De Schilder Apelles, van Rottenhamer« (1699, 51/72); »Een Doode Christus, van S. Vouët« (1700, 53/25); »St. Jans Predicatie in de Woestyne, van Aertje van Leyden« (1700, 57/68); »De Roof van Proserpina, van den Ouden Nieuland« (1700, 60/25); sowie von 1684: 1/5, 10; 2/23; 3/35, 40, 54; 4/60, 64; 1687: 8/58; 10/101; 1693: 16/4, 9; 18/37; 1695: 22/1; 23/13; 24/49; 28/3; 31/83, 93, 97; 1696: 32/2; 38/94; 1697: 40/1; 43/14; 1699: 45/5, 20; 46/36; 48/14; 50/58, 65, 70; 1700: 52/1f., 4; 53/13–15, 21; 54/1, 4–8; 55/24; 56/36; 57/81; 58/82, 93f.; 59/1, 10; 60/26; 61/46f. usw. Auch in Frankreich hatte sich 1763 die Entwicklung zur Betitelung bereits verfestigt, wie etwa der Verkaufskatalog der Sammlung Peilhon erkennen lässt (z. B.: »Notre-Seigneur à table chez Simon le Pharisien, peint sur toile de trois pieds huit pouces de haut, sur cinq pieds quatre pouces de large«; »Le songe de saint Joseph, peint sur bois, de seize pouces de haut, sur cinq de large«; »Déjanire enlevée par le Centaure Nessus: très-belle copie«; »Danaé assise sur un lit: elle soutient de la main droite un rideau rouge, & de la gauche son drap« (Catalogue raisonné des tableaux du cabinet de feu M. Peilhon, Secrétaire du Roi & Fermier Général, Paris 1763, S. 7f., 11).

5.2. Galerienverzeichnisse

Sammlungsverzeichnisse sollten einen herrschaftlichen Kunstbesitz eindrucksvoll und übersichtlich einer qualifizierten, kunstinteressierten und -kennerischen Öffentlichkeit vorstellen: Zur Benennung der Werke wurden im Einklang mit dem generellen Zug zur Betitelung etwa ab Mitte des 18. Jahrhunderts im allgemeinen Titel herangezogen. Dennoch gibt es schon für die Zeit davor einzelne Beispiele betitelter Kunstpublikationen. Eine der ältesten Veröffentlichungen, die inhaltlich einem Galerienverzeichnis nahekommt, stammt aus Rom, wo Ioanne Michaelae Silos in seiner zweibändigen, auf Latein verfassten, ungebildeten Präsentation religiöser und profaner Gemälde und Statuen aus römischen Kirchen, adeligen Wohnsitzen und privaten Museen – *Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura* – bereits im Jahr 1673 Titel verwendete. Bei den zahlreichen Heiligenbildern beschränkte sich die Benennung auf den Eigennamen der dargestellten Sakralperson; viele andere Textstellen zeigen aber, dass Gemälde bereits einen kurzgefassten Titel trugen:⁷¹⁰

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

LEO MAGNVS Attilam flagellum Dei sistit (Leo d. Große gebietet Attila, der Geißel Gottes, Einhalt, S. 11)

CHRISTI DOMINI – in Coelum ascensus (Christi Himmelfahrt, S. 15)

SABINARUM RAPTUS (Der Raub der Sabinerinnen, S. 19)

IAEL Sifaram clavo perimit (Jael tötet Sifera mit einem Nagel, S. 46)⁷¹¹

710 Die in Klammern angeführten Seitenzahlen bei den Zitaten beziehen sich auf SILOS 1673 (Übersetzung d. Verf). Die Titel der Objekte wurden in römischen Majuskeln angegeben, danach folgte etwas kleiner ihr Aufbewahrungsort und sodann kursiv der Autor, ergänzt von einem poetischen Epigramm in Hexametern zum Gegenstand des Werkes. Im Vorwort beklagte der Autor die großen Schwierigkeiten, Zugang zu den Adels-Palazzi mit den Kunstwerken zu erhalten; in ihrer ausführlich kommentierten Übertragung von Verzeichnis und Titel in die italienische Sprache erklärt BONSANTE 1979, S. 292, die Zugangsbeschränkungen mit dem in zeitgenössischen Quellen berichteten ungebührlichen Verhalten von Ausländern, welche von Kardinälen und Prälaten freundlich empfangen wurden, diese aber nach ihrer Rückkehr in die Heimat für die dort gesehenen »nackten und lasziven Bilder« verleumdeten.

711 Weitere Titel z.B. »IUDITTHA cum reciso Holophernis capite« (Judith mit dem abgeschlagenen Haupt des Holofernes, S. 27); »DIANA Acteonem in Cervum mutat« (Diana verwandelt Aktäon in einen Hirsch, S. 50); »P. SCIPIONIS AFRICANI Maioris continentia« (Die Enthaltbarkeit des Scipio Africanus d. Ä., S. 56); »APOLLO MARSYAE pellem detrahit« (Apollo schindet den Marsyas, S. 58); »RINALDVS ARMIDAM deserit« (Rinaldo verlässt Armida, S. 77); »Dominica coena« (Das letzte Abendmahl,

Kurz danach entstand 1677 in Frankreich die von Félibien betreute Herausgabe von Sammelbänden mit Stichen nach den *Tableaux du Cabinet du Roy*.⁷¹² Da im Jahr 1719 der Vorrat der Sammelbände erschöpft war, fasste der Hofbibliothekar Abbé Jean-Paul Bignon die verbliebenen Bestände 1727 zu einer Neuauflage in 23 einheitlich gestalteten Bildbänden zusammen; 1743 folgte eine »blinde«, unbilderte Neuauflage als *Catalogue des volumes d'estampes dont les planches sont à la Bibliothèque du Roy*. Sowohl das Stichwerk wie der Katalog verwendeten konzis gefasste Titel und Indefinit-Titel.⁷¹³ Bemerkenswert ist dabei auch hier die Tendenz zur Verkürzung der Bezeichnungen im Zeitraum zwischen den Stichpublikationen (ab 1677) und dem bilderlosen Verzeichnis von 1743, wobei freilich auch zu berücksichtigen ist, dass die Designation in den Bildbänden wegen ihres Repräsentationscharakters umfänglicher und pompöser gestaltet wurde als im auf Kürze und Übersichtlichkeit abstellenden Katalog; aber selbst im Stichwerk (das die kurz gefassten Bildernamen auf Lateinisch und Französisch wiedergab, um sowohl internationale, gebildete Bevölkerungsschichten wie auch das französische Salon-Publikum anzusprechen)⁷¹⁴ wichen die von Félibien angeführten Titel gelegentlich von einer etwas längeren Bezeichnung auf den in seinem Opus abgebildeten Gravüren ab, was die noch nicht endgültig abgeschlossene Titelwerdung erkennen lässt. Die folgenden Beispiele aus den oben erwähnten Ausgaben der Jahre 1727 und 1743 verdeutlichen dies:

S. 85); »MERCURIUS ARGUM obruncat« (Merkur tötet Argus, S. 122); »PHAETON-TIS CASVS« (Der Sturz des Phaëton, S. 146). Bisweilen erschienen sogar Ansätze zu einem Explikativ-Titel: »ELIAS in caelum raptus curru igneo« (Elias wird auf dem Feuerwagen in den Himmel entrückt, S. 147); »D. PAULUM vipera impetit in Melitensi Insula« (Eine Schlange attackiert den hl. Paulus auf der Insel Malta, S. 158).

712 Die mit großen Tafeln opulent ausgestatteten, nach Themen gegliederten Sammelbände (mit Gravüren von Bildern, Statuen, Tapisserien, Bauten, Hoffesten, Schloss-, Park-, Stadt- und Festungsplänen usw.) wurden zwischen 1671 und 1683 hergestellt und als Gunstbeweis des Königs und zur Verbreitung seiner Ruhmestaten an fremde Höfe und Botschafter, französische und ausländische Würdenträger, Hofkünstler und einflussreiche »hommes de lettres« verteilt (GRIVEL 1985, S. 36–40, 47–53; GARCIA 2010, S. 19f.; QUABITZSCH 2016, S. 85–88). In einer Vorrede zur Veröffentlichung der Drucke unterstrich Félibien die Bedeutung des Kupferstichs für die Bewahrung, Vervielfältigung und Verbreitung von Kunstwerken, für die Kenntnis der Triumphe und Prachtbauten des Königs sowie der Entdeckungen der von ihm gestifteten Akademien; zu jedem Gemälde kündigte er zudem eine »explication sommaire« des Bildgegenstandes, der Entstehungsgeschichte und Informationen zum Urheber des Werkes an (FÉLIBIEN 1677/1727, S. 1f.).

713 BONFAIT 2012, S. 110f.

714 HÉNIN 2013, S. 200.

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

Hercule se iettant dans un bucher allumé sur le mont oeta (1727, Bd. 1, Stich)

Hercule sur le bûcher (1743, S. 2 Nr. 33)

Jesus-Christ à table avec deux de ses disciples dans le chasteau d'Emaüs (1727, Bd. 1, S. 4)

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

Die zeitlich letzte Erfassung der königlichen Sammlung erfolgte 1752 durch Nicolas-Bernard Lépicié.⁷¹⁶ Der Verfasser, der Texte seines *Catalogue raisonné des Tableaux du Roy* vor Publikation der Versammlung der Akademiker vortrug⁷¹⁷, verwendete ausschließlich kursivierte Titel, Indefinit- und Explikativ-Titel; daneben zog er auch Artikel-lose Bildnamen heran, die hier schon vor ihrer in den *livrets* erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts einsetzenden Verwendung Platz fanden.⁷¹⁸

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

715 Weitere Belege für die eintretende Verkürzung z. B.

»La vertu heroïque victorieuse des vices« (1727, Bd. 1, S. 3)

»La Vertu héroïque« (1743, S. 2, Nr. 36).

»Enlèvement de Dejanire par le Centaure Nesse« (1727, Bd. 1, S. 6)

»Enlèvement de Déjanire« (1743, S. 2, Nr. 32).

»Enée sauvant son Pere de l'embrasement de Troye« (1727, Bd. 1, S. 8)

»Énée & Anchise« (1743, S. 2, Nr. 34).

»Moïse tiré des eaux du Nil par la fille de Pharaon« (1727, Bd. 1, S. 11)

»Moïse sauvé« (1743, S. 1, Nr. 4).

716 Der Ständige Sekretär und Historiograph der Académie ordnete das 1752 und 1754 veröffentlichte, unvollendet gebliebene und in zwei Bänden nur italienische Meister erfassende Verzeichnis nach Schulen und Malern und stellte der Besprechung ihrer Werke jeweils einen Abriss des Lebenslaufes sowie eine Darstellung ihrer künstlerischen Bedeutung voran.

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

718 »Le Sauveur tenant un globe«; »Une Sainte-Famille, accompagnée de S.t Michel«; »Une descente de Croix«; »Silence de la S.te Vierge«; »Assemblée des Dieux« (LÉPICIE 1752, S. 8, 66, 83, 121). Weitere Beispiele: »La S.te Famille, nommée communément la Vierge au lapin«; »Un Ecce homo entre deux Soldats«; »Persée combattant le Monstre, & délivrant Andromède«; »Prédication de Saint Jean dans le Désert«; »Combat d'Hercule contre Achelouüs«; »Bain de Diane« (ib. S. 19, 23, 31, 161, 230, 251).

719 Eine umfangreiche Studie zu Inhalt und Entstehung dieses nach Fertigstellung unveröffentlicht gebliebenen Inventars bietet BREJON DE LAVERGNÉE 1987. Neben einer Liste der in der Sammlung vertretenen Künstler und der heute üblichen Titel ihrer Werke enthält seine Abhandlung einen ausführlichen Katalogteil mit dem Originaltext des Le

Konservator der Gemälde in Versailles; es wurde 1709/10 fertiggestellt und enthielt den Stand der Sammlung zum Ende der Regierungszeit Ludwigs XIV., wurde aber erst 1899 veröffentlicht.⁷²⁰ Ein weiteres, im Getty Research Institute aufbewahrtes, undatiertes und unsigniertes handschriftliches Manuskript der Bildersammlung des Königs, dessen Entstehung auf die Zeit zwischen 1710 und 1725 geschätzt wird, orientierte sich zwar am Inventar Baillys, gliederte sich aber nach anderen Kriterien, nämlich nach bereits gestochenen, für eine Gravüre geeigneten sowie nicht gestochenen Werken. In einer bearbeiteten und auszugweise abgedruckten Version dieser Handschrift⁷²¹ wurden u. a. Beispiele für Gemälde von Valentin, Poussin und Vouet vorgestellt, die – abgesehen von ihrem kunsthistorischen Interesse – belegen, wie wesentlich in einer wissenschaftlichen Veröffentlichung die schriftgetreue, vom Originaldokument nicht abweichende Wiedergabe ist: In der publizierten Druckversion wurden nämlich mit »représentant« eingeleitete Beschreibungen durch eine typographische Heraushebung als Titel markiert, z. B. bei Valentin »Un tableau représentant *Une bohémienne qui paroist dire la bonne aventure à deux hommes. Figures comme nature, ayant de hauteur 4 pieds 2 pouces sur 4 pieds 10 pouces de large*«. ⁷²² Der Abdruck der ersten, mit Stichen nach Gemälden Raphaels beginnenden Originalseite des Manuskripts lässt jedoch deutlich erkennen, dass in der handschriftlichen Version keine Hervorhebung stattfand.⁷²³ Und es besteht kein Grund zur Annahme, dass das Inventar bei anderen Künstlern von dieser Übung abgewichen wäre.

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

720 Eine nicht weiter verfolgte Vorgängerstudie Baillys gruppierte die Künstler in zwei Klassen – »les plus habiles maîtres« und andere – eine Klassifikation, wie sie sich zwar in ähnlicher Form im Ausstellungskatalog des Hôtel de Senneterre fand, in einem Inventar aber unlösbare Einordnungsschwierigkeiten mit sich bringen musste. Die Endversion beinhaltete daher eine Gliederung nach nationalen Schulen und nicht mehr wie bei Le Brun nach dem Zeitpunkt der Erwerbung der Werke (ENGERAND 1899, S. VII–IX).

721 BREJON DE LAVERGNÉE 2010, S. 493f.

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

723 Die Problematik der drucktechnischen Übertragung von Handschriften beleuchtet u. a. Montaignon im Vorwort zur Edition der Académie-Protokolle; er habe »[...] imprimé en italique les noms d'artistes, pour les accuser et en rendre la recherche plus facile [...]« (M Bd. 1/XI). Unerwähnt blieb dabei aber, ob auch andere Textstellen, und gegebenenfalls welche, durch eine Kursivierung gekennzeichnet wurden – die handschriftlichen Protokolle konnten eine solche graphische Hervorhebung nicht leisten (andernfalls hätte der Herausgeber nicht eigens auf die von ihm vorgenommene Abänderung hinweisen müssen); das belegen u. a. auch die handschriftlichen Aufzeichnungen in der Collection Deloynes.

In allen drei Inventaren erfolgte die Nennung des Künstlers an erster Stelle, noch vor dem Bildtitel: das ermöglichte nicht nur die übersichtliche Erfassung des Bestandes, sondern dokumentiert zugleich den Stellenwert, der von Sammlern und Kunstfreunden dem Urheber von Kunstwerken und weniger dem Bildgegenstand beigemessen wurde. Sie enthielten – anders als der etwa zeitgleich entstandene Katalog des Hôtel de Sennec terre von 1683 – keine Titel, sondern ausschließlich mit Formen von »représentant« eingeleitete Beschreibungen des Bildgegenstandes. Erst mit Lépiciés späterer Bestandserfassung trat – in zeitlicher Übereinstimmung mit dem analogen Wandel im *livret* – eine vollständige Hinwendung zur Betitelung ein: Der Akademiker verwendete die (sicher schon vorgefundenen) Titel, setzte sie kursiv und fügte jeweils eine ausführliche Gemälde- und Zustandsbeschreibung in anderen Lettern hinzu. Einige Beispiele vermögen den Unterschied zu veranschaulichen. Im Katalog des Hôtel de Sennec terre wurden zwei Gemäldebezeichnungen durch den ausdrücklichen Hinweis ergänzt, dass sie der königlichen Sammlung entstammten; die dort angeführten Titel sind nachstehend den Formulierungen in den Inventaren von Le Brun, Bailly sowie Lépicié gegenübergestellt:⁷²⁴

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

Le Brun 149. Un tableau de la main du Corrège représentant l'esposalisse de Ste. Catherine (Brejon S. 203f., Nr. 149)

Bailly 1. Un tableau représentant la Vierge tenant le petit Jésus qui présente un anneau à sainte Catherine, dite l'Epousaliste, et sur le fond saint Sébastien tenant des fleches [...] (Engerand S. 126, Nr. 1)

Le mariage de S.te Catherine (Lépicié 1754, S. 141)

29. Le Portrait du Marquis de Guaste, qui est dans le Cabinet du Roy [...] (1683)

Le Brun 54. Un autre tableau du Titien représentant le portrait du Marquis delguari, sa femme et ses enfans peint sur toille (Brejon 131f., Nr. 54)

Bailly 7. Un tableau représentant le portrait du marquis Delgouaste posant la main sur le sein de sa femme [...] (Engerand S. 72, Nr. 7)

Le portrait du Marquis du Guast (Lépicié 1754, S. 34)⁷²⁵

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

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

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

Hier wird der Vormarsch des Titels in der Mitte des 18. Jahrhunderts bemerkbar, wie er auch in den *livrets* und in anderen Medien zu verzeichnen war. Der Grund für die Abkehr von den bereits im Ausstellungskatalog des Hôtel de Sennecterre gegebenen Titeln bei Le Brun und Bailly ist nicht bekannt; er dürfte aber in der Zweckbestimmung und dem Usus beim Inventarisieren zu suchen sein, die eine möglichst genaue, vollständige Beschreibung und Erfassung der Werke zum Ziel hatten. Dennoch fällt auf, dass die Titel nicht einmal als zusätzliche Erwähnung Eingang in die Inventare fanden; mangels schriftlicher Unterlagen kann nur vermutet werden, dass die temporäre, »private« Ausstellung als eine für die Zitierung im königlichen Bestandsverzeichnis unzuverlässige und deshalb unerhebliche Quelle nicht in Betracht gezogen wurde.

Im Zusammenhang mit den Inventarisierungen der königlichen Gemäldesammlung verdienen auch andere Bestandsaufnahmen Erwähnung, wie die Verzeichnisse der Aufnahmestücke der Académie royale, auf die bereits an anderer Stelle hingewiesen wurde (S. 205–207); auch hier machte sich im Zeitverlauf ab den 1750er-Jahren der in den *livrets* und in anderen Publikationen feststellbare Trend zur Kürzung des Titels bemerkbar.

Zu den eindrucksvollsten Beispielen prunkvoller Sammlungsbeschreibungen zählte in Frankreich die von Dubois de Saint-Gelais, Sekretär der Académie royale, 1727 publizierte, für Künstler und Kunstfreunde zugängliche prächtige Bildersammlung des Duc d'Orléans *Description des Tableaux du Palais royal*;⁷²⁶ zwischen 1786 und 1808 folgte eine mit Stichen der Gemälde illustrierte Fassung.⁷²⁷ In den Publikationen kamen nur Titel sowie Indefinit-Titel vor, wobei

Le Brun »75. Un autre tableau du Guide représentant une Magdelaine aiant les deux mains croisées sur l'estomac« (Brejon S. 146f., Nr. 75)

Bailly »12. Un tableau représentant une Magdeleine ayant les deux mains jointes sur l'estomac« (Engerand S. 153, Nr. 12)

»La Magdeleine« (Lépicicé 1754, S. 223).

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

Le Brun »160. Un tableau d'Annibal Carrache représentant un St Sébastien« (Brejon S. 214, Nr. 160)

Bailly »14. Un tableau représentant saint Sébastien attaché à un arbre« (Engerand S. 143, Nr. 14)

»Saint Sébastien« (Lépicicé 1754, S. 173).

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

727 Das umfangreiche, drei Bände umfassende Bildwerk war nach nationalen Schulen geordnet; der letzte, der französischen Malerei gewidmete Band enthielt zahlreiche Werke von Poussin, aber auch von Claude Gelée, Valentin de Boulogne, de Champagne, Le Brun, Le Sueur, Hyacinthe Rigaud, Watteau und anderen. Unter den Titeln folgten die Nennung der Schule, des Künstlers (mit biografischen Daten), die Angabe von Bildträger und -dimensionen sowie eine Inhaltsbeschreibung mit würdiger Hervorhebung der Bildqualitäten.

in beiden Versionen mit wenigen Ausnahmen dieselben Formulierungen verwendet wurden: Das ist eine indirekte Bestätigung der Annahme, dass Entstehung und Gebrauch von Titeln nicht notwendig der Stichreproduktion eines Gemäldes folgten, sondern einem schon zuvor gegebenen Zeittrend entsprachen. Die wenigen Abweichungen zwischen den beiden Dokumenten zeigen sich insbesondere in der gelegentlichen Weglassung des bestimmten Artikels, die sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts auch in den *livrets* bemerkbar machte:

Le Ravissement de S. Paul (1727, S. 331)

Ravissement de S. Paul (1808, Poussin/Französische Schule)

Un Soleil couchant (1727, S. 106)

Soleil couchant (1808, Le Lorrain/Französische Schule)

Un Sacrifice à Vénus (1727, S. 164)

Offrande à Vénus (1808, Netscher/Holländische Schule)

Pierre Crozat, französischer Kunstmäzen und Bankier des Königs, arbeitete ab Beginn der 1720er-Jahre an der Herausgabe von Stichen nach den »schönsten Gemälden Frankreichs« (*Recueil d'Estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins qui sont en France*).⁷²⁸ Alle Bildtafeln trugen einen Titel, darunter zahlreiche ohne Artikel, wie »Guerison des dix Lepreux par Jesus-Christ« (Bd. I, Nr. 80), »Repos en Egypte« (Bd. I, Nr. 112) oder »Portement de Croix« (Bd. I, Nr. 114).⁷²⁹ Ein im Jahr 1755 von Saint-Aubin illustrierter Katalog der Sammlung Crozats enthielt ebenfalls unterschiedliche Formen der Betitelung.⁷³⁰

728 MATZNER 2016C, S. 131–139, 211f.: In seinem zwischen 1729 und 1742 veröffentlichten Kunstprojekt ordnete Crozat die von ihm als Höhepunkt der künstlerischen Entwicklung hoch geschätzte italienische Malerei in chronologischer Abfolge. Nach seinem Tod führte der Kunsthändler und -experte Pierre-Jean Mariette das Vorhaben weiter, das aber nicht über Werke der italienischen Schule hinausgelangte. Im Vorwort schilderte Mariette die Geschichte und den Nutzen der Reproduktionsgraphik zum Erhalt der vergänglichen Gemälde und zur Verbreitung von ihrer Kenntnis; der gelehrte Herausgeber setzte sich auch mit Stilvergleichen und Provenienzfragen auseinander und fügte neben Lebensläufen der Künstler bei der Beschreibung ihrer Gemälde auch Verweise und Zitate aus der kunsthistorischen Literatur bei (BÄHR 2006, S. 5). Der spätere Verkaufskatalog der Sammlung von 1751 enthielt ebenfalls viele Titel, Erklärungs-Titel und Indefinit-Titel, daneben aber immer noch Beschreibungen.

729 Andere Beispiele in MATZNER 2016C: »Les trois Déesses se préparant pour le jugement de Paris« (Bd. I, Nr. 66); »Nativité de Jesus-Christ« (Bd. I, Nr. 81); »Resurrection du Lazare« (Bd. I, Nr. 87); »La Chute de Phaëton« (Bd. I, Nr. 90); »Mort de la Sainte Vierge« (Bd. I, Nr. 91); »Adoration des Bergers« (Bd. I, Nr. 104, 121) usw. Zur Bedeutung des *Recueil Crozat* siehe u. a. MIHATSCH 2015, S. 78–83.

730 »S. Laurent sur le gril environné de plusieurs Soldats ; par le Chevalier LANFRANC«; »une Sainte Vierge; par Charles COYPEL«; »l'Odorat, représenté par une jeune Fille qui

Aus England stammt das von Carlo Gambarini 1731 verfasste kleinformatige Vademecum zur Sammlung des Earl of Pembroke in Wilton House (*Description of the Earl of Pembroke's Pictures*), dem eine spätere, durch Stiche ergänzte Ausgabe folgen sollte.⁷³¹ Der Herausgeber verwendete vielfach im Mengentext durch Satzzeichen abgegrenzte Titel und Explikativ-Titel.⁷³² In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden sodann weitere Sammlungskataloge und Galeriewerke, wie etwa der 1775 erschienene, umfassende Führer zur königlichen Galerie in Florenz (*Catalogo delle pitture della R. Galleria*).⁷³³ Das Verzeichnis enthielt viele, auch längere Erklärungs-Titel, denen häufig im Fließtext durch eine Interpunktion abgetrennte zusätzliche Erläuterungen hinzugefügt wurden.⁷³⁴

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

jette des parfums dans une cassolette, & d'autres personnes qui flairent des fleurs; par RAOUX«; »le Triomphe d'Amphytrite; par BON-BOULOGNE«; »Bain de Diane; par le Cavalier LIBERI« (DACIER 1993, Catalogue Nr. 60, 189, 194, 213f., 383).

731 GAMBARINI 1731, S. XIII.

732 »Palma, Jun. St. John preaching in the Wilderness; containing twenty Figures as big as the Life, nine Foot long, and about seven Foot high; in it are the Faces of Tintoret, and of his Master Titian; it cost Earl Philip 600 Pistoles«; »Carpioni. Midas's Judgment, and the Fleaing of Martias«; »Andrea Schiavone. Our Saviour riding into Jerusalem upon an Ass, 21 Figures as big as the Life; it belong'd to King Charles the First, and one Jaback, a Merchant of Flanders, bought it in Cromwell's Time, with many others, and carried them to Paris, where he sold many to the King« (ib. S. 14, Nr. 1; 18, Nr. 3; 84f., Nr. 1). Weitere Beispiele u. a. ib. S. 14, 18–20, 26f., 79, 93, 107 usw.

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

734 Die Kunstwerke sind im Katalog nach nummerierten, mit »c.« bezeichneten Abschnitten erfasst, innerhalb derer sie z. T. mit fortlaufenden Zahlen angeführt werden. Die Titel bezogen sich meist auf traditionelle sakrale Themen wie: Sintflut (c. 18/22), Kreuzabnahme (c. 25/43), Christi Geburt (c. 49/113), Anbetung der Könige (c. 26/47), Mariä Himmelfahrt (c. 6/48), Verklärung Christi (c. 33/63), Adam und Eva (c. 38/77, c. 51/118f.), die Hl. Familie (c. 46/101), Heiligendarstellungen (c. 22v/38; c. 285/5; c. 407/104), aber auch auf Stoffe aus der antiken Mythologie: »Andromeda esposta al mostro, liberata da Perseo che sta sul medesimo in aria di compiacenza« (c. 25/44); »Ganimede nell'aria rapito dall'aquila di Giove. Di Antonio Domenico Gabbiani fiorentino« (c. 46/103); »Tancredi ferito sulle ginocchia a Vafriano a cui Erminia presta pietoso soccorso« (c. 31/62) usw.

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

- Das erste Galeriewerk stellte die Kurfürstliche Gemäldegalerie in Dresden vor:⁷³⁶ 100 ihrer Meisterwerke wurden 1753/1757 in einer zweibändigen Prachtausgabe in französischer und italienischer Sprache als Kupferstiche präsentiert; die Ausgabe enthielt ausschließlich Titel, zum Teil ohne Artikel.
- 1764 veröffentlichte Matthias Oesterreich einen bilderlosen Sammlungskatalog, die *Beschreibung der Königlichen Bilder-Gallerie und des Kabinetts im Sans-Souci*, der auch in französischer Sprache aufgelegt wurde; 1770 erschien eine zweite, erweiterte Auflage (1771 ebenfalls auf Französisch). Das Verzeichnis verwendete ausschließlich kurze, selten mehr als fünf Wörter umfassende Titel, kaum einen Erklärungs-Titel und keine Indefinit-Titel.⁷³⁷
- Wenig später folgte 1767 die Beschreibung der Fürstlich Liechtensteinischen Gemäldegalerie in Wien⁷³⁸, die ein vielfältiges, uneinheitliches Bild der Beteilung aufweist: Viele sprachlich als Titel formulierte Designationen verloren durch unterschiedslos angefügte Bemerkungen (wie »di mezza figura« u. dgl.) den potenziell vorhandenen Titel-Charakter. Neben reinen Inhaltsbeschrei-

736 RECUEIL DRESDE 1753/57: Mit Stolz verwies das Vorwort (»Avertissement«) im letzten Absatz darauf, dass es sich um das erste derartige Werk in Deutschland handle. Näher dazu siehe SCHUSTER 2016, S. 141–153, 214f.

737 OESTERREICH 1764. Beispiele für Titel: »Abraham opfert seinen Sohn Isaac« (Nr. 3); »Rinaldo auf dem Schooße der Armida« (Nr. 4); »Der feurige Schlangenbiß« (Nr. 19); »Der großmüthige Scipio« (Nr. 38); »Coriolan, als seine Mutter zu ihm kommt und um Verschonung der Stadt Rom bittet« (Nr. 75); »Des Midas Urtheil« (Nr. 90). LOCKER 2006, S. 226–232, bietet eine ausführliche Sammlungsgeschichte.

738 FANTI 1767. Dem ungebildeten, in italienischer Sprache verfassten Katalog der Kunstschätze Fürst Joseph Wenzels von Liechtenstein im Gartenpalais in der Rossau (*Descrizione completa di tutto ciò che ritrovasi nella Galleria di pittura e scultura di Sua Altezza Giuseppe Wenceslao del S. R. I. Principe Regnante della Casa di Lichtenstein*) folgte 1780 eine französischsprachige Ausgabe (DESCRIPTION LIECHTENSTEIN 1780; MATZNER 2016d, S. 175–177, 215f.). In der Vorrede (»Protesta«) zur italienischen Fassung bot Vincenzo Fanti, »Inspettore della medesima Galleria«, eine Einführung in die Geschichte der Malkunst (mit Betrachtungen u. a. zu Anatomie, Perspektive, Kolorit, »costume« – Gebräuche und Traditionen der Völker, usw.); auf die Beschreibung der Sammlungstücke folgte ein Abschnitt mit zum Teil ausführlichen Lebensläufen der Künstler samt Quellenhinweisen auf die dafür konsultierte Literatur. Die französischsprachige Ausgabe brachte keine wörtliche Übersetzung der italienischen Vorgängerversion; den nachstehend angeführten italienischsprachigen Titeln ist zum Vergleich jeweils die französische, optisch klarer gefasste, modernere Titel-Version angefügt: »Santa Maria Maddalena di mezza figura, che tiene in mano un Crocifisso, del medesimo Van-Dyk« (S. 73, Nr. 358); »La Magdeleine tenant dans ses mains un Crucifix. Esquisse originale de ce peintre« (S. 16, Nr. 31). »Il Sacrificio di Noé colla sua famiglia dopo il diluvio« (S. 102, Nr. 514); »Le sacrifice de Noé. Dans les débris d'un temple écroulé [...]« (S. 149f., Nr. 534). »Un Quadro rappresentante Cassandra, che sacrifica nel Tempio di Minerva sorpresa da Ajace, di Pietro Paolo Rubens« (S. 73, Nr. 362); »Ajax et Cassandre. Cassandre sacrifie à Minerve« (S. 66, Nr. 175).

bungen (deren Wortlaut der im Pariser Salon-*livret* lange Zeit üblichen Formel »*tableau représentant*« entspricht)⁷³⁹, fanden sich alle Arten von Benennungen: Titel, Erklärungs- und Indefinit-Titel, zum Teil ergänzt durch mit Satzzeichen erkennbar abgetrennte Hinzufügungen.

– Die unbedeutende *Beschreibung der Churfürstlichen Bildergalerie in Schleisheim* aus dem Jahr 1775 verwendete hauptsächlich kurze Titel, aber auch Erklärungstitel und ganz wenige Indefinit-Titel.⁷⁴⁰

– Der gleichfalls bilderlose Sammlungskatalog in deutscher und französischer Sprache mit dem *Verzeichniß der Herzoglichen Bilder-Galerie zu Salzthalen* von 1776 brachte ebenfalls zahlreiche Titel – und einige Indefinit-Titel – sowie viele erzählerische Explikativ-Titel.⁷⁴¹

– 1778 folgte die vom pfälzischen Kurfürst Carl Theodor beauftragte Erstellung eines prunkvollen zweibändigen Katalogs der kurfürstlichen Gemäldesammlung in französischer Sprache durch Nicolas de Pigage von der römischen Accademia di San Luca.⁷⁴² Die Gemälde wurden ausschließlich mit kurzen, sel-

739 Besonders eingehend bei Rubens' *Decius Mus*-Zyklus (FANTI 1767, S. 60–66), aber z. B. auch »*Quadro, che rappresenta il Rè Dario Codomano ucciso da Besso Pretore di Bactra, a qual funesto avvenimento si rappresenta Alessandro il Macedone*« (ib. S. 39, Nr. 135; in leicht gekürzter Übersetzung d. Verf.: »Bild, das den von Bessos, Prätor in Baktrien, getöteten König Darius Codomannus darstellt, bei welchem tragischen Ereignis der Makedone Alexander auftritt«.

740 WEIZENFELD 1775. Beispiele: »Der ruhende Herkules sitzt auf einem Stein« (Nr. 55); »Die Sendung des Heiligen Geistes« (Nr. 79); »Die Ehebrecherin vor Christo« (Nr. 161); »Das Opfer Abrahams. Große Figuren« (Nr. 195); »Noe, und seine Familie opfern Gott nach dem Ausgange aus der Arche« (Nr. 23); »Der verschwiegene Pompejus will eher seine Finger verbrennen, als die geheimen Rathschlüsse der Römer entdecken. Kleine Figuren« (Nr. 62); »Der Fischzug des Apostels Petrus. Die Jünger bringen eine Menge nach der Natur gemalter Fische aus dem Wasser. In der Entfernung predigt Christus in einem Schiffe dem am Ufer stehenden Volke« (Nr. 28); »Der heilige Georgius mit dem Drachen zu seinen Füßen. Ein Mann mit einem Rosenkranze in der Hand kniet vor demselben« (Nr. 135); »Eine Kreuztragung« (Nr. 139, 223, 519).

741 EBERLEIN 1776. Beispiele für Titel: »Die Bekehrung Sauls. Er liegt, vom Pferde gestürzt, auf der Erde« (S. 19, Nr. 28); »Die Philister stechen dem Simson bey der Delila die Augen aus. Sie wendet sich weg« (S. 33, Nr. 88); »Die Taufe Christi. Christus stehet mit einem Fuße im Wasser [...]« (S. 37, Nr. 107); »Eine Ruhe auf der Flucht nach Egypten. Maria sitzt, und hat das Kindlein Jesus vor sich [...]« (S. 53, Nr. 176); »Achilles wird von dem Ulysses unter den Töchtern des Königs Lycomedes wieder gefunden. Er steht heroisch in Frauenzimmerkleidung [...]« (S. 86, Nr. 51); »Boreas entführt die Tochter des Königs Erechthei zu Athen, die Orythiam. Umher sind fliegende Kinder« (S. 97, Nr. 86); »Moses schlägt den Felsen, und es kommt Wasser aus demselben. Einige Israeliten schöpfen, und andere [...]« (S. 124, Nr. 20). Zu Sammlungsgeschichte und Katalog siehe ausführlich BLANKENSTEIN 2006, S. 74–79.

742 PIGAGE 1778. Für nähere Einzelheiten zur Sammlung siehe KOCH 2006, S. 87–115, und QUAEITZSCH 2016b, S. 155–163, 216. Vor der Veröffentlichung wurde das Prachtwerk der

ten zehn Worte und in aller Regel den Umfang von zwei Zeilen nicht übersteigenden Titeln (und Indefinit-Titeln) benannt, denen eine unterschiedlich lange Beschreibung und Erläuterung des Bildinhaltes folgte (Zitierungen mit Saalangabe, Seitenzahl und Bildnummer), z. B. »Un festin joyeux ou le Roi-boit« (première salle, S. 16, Nr. 20), das Jakob Jordaens laut einer dem Titel folgenden Zusatzerklärung in unterschiedlichen Kompositionen wiederholt dargestellt habe.⁷⁴³

– 1783 kam der erste Katalog der *Fürstlich Hessischen Gemäldeammlung in Kassel* heraus, der zeitgleich auch eine französischsprachige Fassung erhielt. Im Bestreben nach möglichst eingehender inhaltlicher Vorstellung des Bild-repertoires weist die Betitelung ein heterogenes, unübersichtliches Erscheinungsbild auf, das selten Kurzformulierungen nutzt und häufig unterschiedslos, nur durch eine Interpunktion abgetrennt, beschreibende Elemente mit sich führt.⁷⁴⁴

Pariser Académie royale de peinture et de sculpture zur Begutachtung vorgelegt, die es mit gemessen freundlichen Worten, aber ohne Enthusiasmus begrüßte: »Le dit Exemplaire donne non seulement une idée particulière & fidèle de tous les Tableaux de la Galerie de Dusseldorf; mais encore une idée générale de l'ordre dans lequel ils sont placés, & de leur grandeur entre eux; que le Manuscrit entrant dans un détail approfondi de chaque morceau, ajoute au plaisir que sont les Estampes spirituellement & soigneusement exécutées: ce qui concourt à former un tout très-intéressant, & qui peut devenir très utile aux Arts &c. &c.« (PIGAGE 1778, S. XIII).

743 Weitere Versionen werden im Kasseler Katalog unter Nr. 21 als Bohnen- oder Königsfest angeführt, und im *Salzdahlumer Verzeichniß* (Seite 14, Nr. 7) beschrieben als »Der Bohnenkönig auf dem Heiligen drey Königsfeste, nach dem Gebrauch der Brabanter. Der Bohnenkönig sitzt in der Mitte einer zahlreichen Gesellschaft [...]«; eine andere Variante besitzt das Wiener Kunsthistorische Museum.

Andere Belegbeispiele in PIGAGE 1778, die auch Designationen ohne Artikel umfassen: »Scipion Africain disposant des captives après la prise de Carthagene« (première salle, S. 8, Nr. 10); »Susanne au bain surprise par les deux vieillards« (seconde salle, S. 12, Nr. 69); »S' Ambroise prêchant au peuple« (seconde salle, S. 18, Nr. 78); »Une Sainte famille« (troisième salle, S. 15, Nr. 119); »Défaite de Maxence par Constantin le Grand« (troisième salle, S. 27, Nr. 138); »Repos de Diane et de ses Nymphes après la Chasse« (cinquième salle, S. 6, Nr. 250).

744 CAUSID 1783. Titel-Beispiele (Zitierung mit Seitenzahl und Bildnummer nach CAUSID 1783): »Jupiter in der Gestalt der Diane liebkoset die Calisto. Hinten sitzt der Adler mit dem Donnerkeil« (S. 18, Nr. 57); »J o h a n n e s taufet den E r l ö s e r. Linker Hand zween E n g e l, und zur Rechten eine Gruppe von Zuschauern« (S. 119, Nr. 104); »Die S o p h o n i s b e in Profil mit dem Giftbecher in der Hand, den ein vor ihr stehender Mann in kriegerischer Rüstung derselben überreicht. Hinter ihr steht ihre Begleiterinn« (S. 37, Nr. 14); »Die Errettung des jungen M o s e s aus dem Wasser durch die Tochter des Pharao, die ihn von ihrem Gefolge in Empfang nehmen läßt« (S. 47, Nr. 42); »Die Gefangennahme des Erlösers, und die dabey von P e t r o geschehene Verwundung des Malchus« (S. 63, Nr. 92); »Eine sitzende Venus, welcher ein A m o r einen Dorn aus

– Der 1787 erstellte, nicht illustrierte Katalog der Bildergalerie in München enthielt gleichfalls zahllose Titel und Explikativ-Titel, zum Teil ergänzt durch erläuternde Hinzufügungen und stets versehen mit maltechnischen Angaben.⁷⁴⁵

– Im selben Jahr wie die Kasseler Sammlung erschien 1783 das von Christian von Mechel erstellte *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien*.⁷⁴⁶ Die Kollektion war schon über ein Jahrhundert zuvor im 1659 erstellten *IUVENTARIUM* erfasst worden; anders als im *Verzeichniß* wurden darin – zwecks möglichst detailgenauer Definition und Beschreibung des Bestandes – noch keine Titel verwendet.⁷⁴⁷ Ein Vergleich der unterschiedlichen Bezeichnungen eines Gemäldes von Champaigne vermag den im Zeitraum zwischen den beiden Dokumenten eingetretenen Wandel zu verdeutlichen:

dem Fuße zieht« (S. 139, Nr. 162). Eine gute Übersicht über Entstehungsgeschichte und Präsentation der Sammlung findet sich bei GOLENIA 2006, S. 182–190.

745 BILDERGALERIE MÜNCHEN 1787; die Sammlungsgeschichte und -präsentation erzählt u. a. GRANZOW 2006, S. 338–343. Titelbeispiele im Münchener Galeriewerk: »Der Selbstmord der Lukretia, die in Beyseyn vieler Freunde aushaucht. Brutus wirft einen entsetzlichen Blick gegen den Himmel« (S. 3, Nr. 9); »Noe entrichtet sein Opfer nach dem Ausgange aus der Arche. Viele fangen wieder an, sich Hütten zu bauen. In ganzer Figur« (S. 4, Nr. 10); »Kain erschlägt seinen Bruder Abel« (S. 13, Nr. 78); »Der Fischzug Petri. Die Jünger bringen eine Menge nach der Natur gemalter Fische; in der Entfernung predigt Christus aus dem Schiffe dem außen gedrängt stehenden Volke. In Lebensgröße« (S. 24, Nr. 127); »Alexander, der Grosse, überwindet den König Darius: man sieht eine unzahlbar grosse Menge kleiner Figuren, und muß den seltnen Fleiß bewundern« (S. 30, Nr. 151); »Der heil. Sebastian in der Marter« (S. 30, Nr. 153).

746 MECHEL 1783, S. VII–XI, XIV–XIX, schildert im »Vorbericht« die Entstehung der Sammlung unter Erzherzog Leopold Wilhelm und ihre »grosse öffentliche« Neuaufstellung, die »lehrreich, und so viel wie möglich, sichtbare Geschichte der Kunst« werden sollte.

747 BERGER 1883. Auch das im Auftrag des Erzherzogs in den 1660er-Jahren von seinem Hofmaler Teniers verfasste *Theatrum pictorium* mit Kupferstichen von Werken aus der Sammlung des Habsburgers enthielt keine Titel, ebenso wenig wie die zwischen 1728 und 1733 im Auftrag Kaiser Karls VI. erstellten vier Bände eines *Theatrum artis pictoriae quo tabulae depictae quae in Caesarea Vindobonensi Pinacotheca servantur* mit Kupferstichen nach 156 Gemälden der kaiserlichen Sammlung; in einem 1735 erschienenen, mit *Prodromus* übertitelten Werk veröffentlichten Franz von Stampart und Anton von Prenner die vier Bände des *Theatrum* sowie weitere »besonders werthvolle Stücke« der habsburgischen Sammlung »von hohem und ungemeinen verstande« in kleinformatigen Stichen (ZIMERMAN 1888, S. VIIIff.; siehe auch MATZNER 2016a und MATZNER 2016b, S. 111f.).

Ein gar großes Stuckh von Öhlfarb auf Leinwat, warin der Cain den Abel erschlagen vnndt die Flucht genomben, darüber der Adam lamentiert, vnndt der Abel der Eua todter mitt dem Kopff in dem Schosz ligt (*Iuven-tarium*, 1659)⁷⁴⁸

Adam und Eva beweinen den Tod ihres Sohnes Abel, der erblaßt auf seiner Mutter Schooß liegt; Um sie sind drey Kinder [...] (*Verzeichniß*, 1783)⁷⁴⁹

Auch in England entstanden Galeriewerke. Die bedeutendsten Stücke der von Sir Robert Walpole angelegten Sammlung in Houghton Hall wurden ab 1773 in einem der prachtvollsten Kunstbände des 18. Jahrhunderts abgebildet.⁷⁵⁰ Ein schon früher angelegtes Verzeichnis in englischer und französischer Sprache gab eine knappe Beschreibung der Bilder, die dem 1747 vom jüngsten Sohn des Sammlers, Horace Walpole, unter dem Titel *Aedes Walpolianae*⁷⁵¹ verfassten Inventar entstammte; die Darstellung benützte zur Benennung der Werke fast ausnahmslos Titel, denen – der beschreibenden Zielsetzung entsprechend und im Text erkennbar abgesetzt – umfassende Zusatzerklärungen zur historischen Vorlage sowie kunsthistorische Querbezüge, die Namen der Künstler und die Bilddimensionen angeschlossen waren.⁷⁵²

748 BERGER 1883, S. CXXII.

749 MECHEL 1783, S. 83, Nr. 1. Weitere Exempel für Titel im *Verzeichniß*, denen zum Teil durch Satzzeichen abgetrennte Ergänzungen hinzugefügt sind: »Eine Grablegung Christi« (S. 3, Nr. 1; S. 5, Nr. 8); »Mars und Venus in einer Landschaft. Ein über ihnen schwebender Amor richtet auf sie seine Pfeile« (S. 4, Nr. 6); »Samson und Dalila. Samson ist in dem Momente vorgestellt [...]« (S. 103, Nr. 1); »Das Fest der Venus auf der Insel Cythere. Die Statue der Göttinn steht in einem Hain [...]« (S. 127, Nr. 18). Das Bestreben nach möglichst genauer Erfassung der Kunstwerke führte auch zu zahlreichen Explikativ-Titeln, wie etwa: »Der H. Sebastian an eine Säule eines zerfallenen Triumphbogens gebunden und mit vielen Pfeilen durchschossen. Zur Seite sieht man eine ferne Landschaft mit Figuren« (S. 5, Nr. 7); »Hero beweinet den ertrunkenen Leander, der am Ufer des Meeres liegt. Neben ihr steht ihre Amme die sie tröstet« (S. 95, Nr. 10).

750 MATZNER 2016e, S. 183f., 216f.

751 WALPOLE 1747/52. Die bilderlose Zusammenfassung verstand sich laut »Introduction« eher als Katalog denn als Beschreibung der Sammlung. Die Einleitung bot eine ausführliche, kritisch wertende Vorstellung der verschiedenen italienischen Schulen sowie der französischen und der flämischen Malerei, jeweils mit ihren wesentlichen Exponenten, und schloss mit dem persönlichen Urteil des Autors, dass »all the qualities of a perfect Painter, never met but in RAPHAEL, GUIDO, and ANNIBAL CARACCI« (ib. S. XXXV).

752 Z. B. »The Battle of *Constantine* and *Maxentius*« mit einer sich über drei Seiten erstreckenden Schlachtenschilderung in lateinischer Sprache des römischen Historikers Zosimus, oder »Marcus Curtius leaping into the Gulph« mit einer vierseitigen Zitierung nach Livius (ib. S. 40–42, 80–82). Wenige weitere Beispiele genügen zur Veranschaulichung: »*Venus Bathing*, and *Cupids* with a Carr, in a Landscape, by *Andrea Sacchi*; one Foot ten Inches and half high, by two Feet six Inches wide«; »The Nativity, by *Carlo*

5.3. Ausstellungskataloge

Kennzeichen von Kunstausstellungen waren und sind ihre temporäre Begrenzung, örtliche Beweglichkeit sowie die einmalige Auswahl für einen gegebenen Anlass.⁷⁵³ Der Ausstellungskatalog dient nicht vorrangig einer eingehenden Beschreibung, sondern der raschen, auf das Wesentliche beschränkten Erfassung eines Kunstwerks, seines Inhaltes und des Autors sowie zur Erleichterung der diskursiven Verhandlung der Arbeiten durch eine kurze, namensgebende Betitelung.

Bei der Suche nach frühen europäischen Kunstausstellungen richtet sich der Blick zunächst auf Italien⁷⁵⁴, das nach Ansicht der Zeitgenossen die europäische Kunstszene bis ins 17. Jahrhundert beherrschte. In Rom gab es schon ab den ersten Jahrzehnten des Säkulums kleinere Ausstellungen zur Verschönerung kirchlicher und weltlicher Feste (u. a. im Pantheon seitens der *Congregazione dei Virtuosi*)⁷⁵⁵, doch sind diesbezügliche Dokumente spärlich gesät.⁷⁵⁶ Erst in

Cignani. The Thought of this Picture is borrow'd (as it has often been by other Painters) from the famous *Notte of Correggio* at *Modena*, where all the Light of the Picture flows from the Child«; »The Stoning of St. *Stephen*, a capital Picture of *Le Soeur*. It contains nineteen Figures, and is remarkable for expressing a most Masterly Variety of Grief. The Saint, by a considerable Anachronism, but a very common one among the *Roman Catholics*, is drest in the rich Habit of a modern Priest at high Mass«; »The Continnence of *Scipio*, by *Nicolo Poussin*; painted with all the Purity and Propriety of an ancient Bass-relief. The Story is told by *Livy*, Lib. XXVI. Cap. 50. »Captiva deinde a militibus adducitur ad eum adulta virgo, adeo eximia forma [...]« (ib. S. 45f., 54, 89).

753 KOCH 1967, S. 5, der auch eine hilfreiche Einführung in die Frühformen der antiken Schaustellung sowie in das niederländische und italienische Ausstellungswesen vom 15.–17. Jahrhundert wie Verkaufs-, Atelier-, Festtags- oder Brauchtumsausstellungen bietet (S. 10–86). Unter Bedachtnahme auf das Kriterium der zeitlichen Begrenztheit von Ausstellungen trifft Florian GASSNERS in der deutschen Wochenzeitung *Die Zeit* (No 31 v. 27. Juli 2017, S. 10) getroffene Wertung des »Armamentarium Heroicum« (Ambrasische Heldenkammer) von 1601 als »der erste Ausstellungskatalog der Kunstgeschichte« nicht zu – es handelt sich vielmehr um das mit Stichen und lateinischsprachigen Erklärungen versehene Sammlungsverzeichnis der Ambraser Fürstenporträts.

754 Einen guten Überblick über den Beginn des Ausstellungswesens in Florenz, Bologna und Rom bietet LEMAIRE 2004, S. 15–24.

755 Die *Virtuosi* waren eine 1543 von dem Zisterziensermönch Desiderio d'Adiatorjo (»Piombatore«, d. h. Siegelbewahrer der päpstlichen Bullen und Kanoniker der Kirche im Pantheon) gegründete und im Pantheon angesiedelte Künstler-Kongregation; sie veranstaltete bis 1750 periodisch Ausstellungen, übte aber bis zum ersten Viertel des 19. Jahrhunderts keine didaktischen Aktivitäten aus. Viele Mitglieder waren zugleich Angehörige der *Congregazione dell'Accademia di San Luca*, deren Sekretär Giuseppe Ghezzi auch ein *reggente* der *Virtuosi* war (TIBERIA 2016, S. 13, 16, 24).

756 DE MARCHI 1987, S. VIII, XV.

der zweiten Hälfte des Jahrhunderts entwickelte sich in Rom ein von Künstlerzusammenschlüssen getragenes, organisiertes Ausstellungswesen, und zu Ende des Jahrhunderts fanden im Jahreslauf bereits vier Ausstellungen statt.⁷⁵⁷

Besondere Beachtung fanden die künstlerischen Wettbewerbe der Accademia di San Luca, Vorgängerin und Vorbild der Pariser Académie royale;⁷⁵⁸ die damit verbundene Ausstellungstätigkeit erlangte aber nicht dieselbe Prominenz wie die späteren periodischen Veranstaltungen der Académie royale in Paris und der Royal Academy of Arts in London.⁷⁵⁹ Eine weitere Kunstschau boten die jährlichen Ausstellungen in San Lauro⁷⁶⁰, die Giuseppe Ghezzi (langjähriger Sekretär der Accademia di San Luca) zwischen 1682 und 1717 organisierte; seine handschriftlichen Notizen enthalten Titel für Ausstellungsobjekte, die allerdings durch De Marchis Edition dieser Aufzeichnungen kontaminiert sein könnten, weil die Autorin Interpunktion und Großschreibung den modernen italienischen Kriterien anpasste: Obwohl sie nach eigenem Bekunden Titel durch Großschreibung des Anfangsbuchstabens kenntlich machte, lassen Einträge wie »Madonna, di Rafaele«, »La Circe, di Guido« oder »Christo alla colonna, del Guercino« keinen Zweifel, dass für religiöse und mythologische Themen bereits vorhandene Titel verwendet wurden.⁷⁶¹

757 Eine der römischen Ausstellungen fiel auf den Fronleichnamstag (HASKELL 1960, S. 107): Sie wurden zum Teil von adeligen Familien gesponsert, die wertvolle Bilder alter Meister aus ihren Sammlungen zur Schau stellten und damit sowohl die Religion wie sich selbst ehrten. Unter den bis zu 200 Exponaten machten zeitgenössische Arbeiten nur einen vergleichsweise geringen Anteil aus (ib. S. 114f., 118). Am selben Festtag fand in Paris die jährliche »exposition de la jeunesse« statt.

758 PIETRANGELI 1974, S. 14f. Zwischen 1663 und 1700 fanden zum Fest des hl. Lukas insgesamt über zwanzig Wettbewerbe in den Bereichen Zeichnung, Architektur und Skulptur statt: Im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts erfolgten die Kunstwettbewerbe aber nur noch unregelmäßig und wurden erst nach Stiftung der »Concorsi Clementini« durch Papst Clemens XI. (1700–1721) wieder jährlich abgehalten; nach dem Tod des Pontifex kamen sie wegen finanzieller Schwierigkeiten der Accademia bis zur zweiten Hälfte des Jahrhunderts erneut nur mehr in unregelmäßigen Zeitabständen zustande (HAGER 1981, S. 5f.; CIPRIANI 1988, Index, sowie S. 41; BROOK 2016, S. 32, 36, 40).

759 Arnaud widmet in seiner umfangreichen Geschichte der Accademia di San Luca einer Ausstellungsaktivität keine besondere Beachtung und erwähnt lediglich die von Carlo Maratta (»principe« von San Luca in den Jahren 1664/65, 1699 sowie 1706–1713) eingeführten »fêtes solennelles, au Capitole, à l'occasion des concours annuels« (ARNAUD 1886, S. 66). Auch LUKEHART 2009 präsentiert keine weiteren Erkenntnisse zu diesem Thema.

760 HASKELL 1960, S. 116f.

761 DE MARCHI, S. 15; weitere Beispiele S. 42–45, 53 usw. Nicht nur Gemälde bereits verstorbener Künstler trugen Titel; auch die Bilder der von Ghezzi als »avventizij« angeführten lebenden Maler waren bisweilen damit ausgestattet, z. B. »Una Tentazione di S. Antonio,

Haskell erkennt in den Pantheon-Ausstellungen »eine Funktion, die wenigstens einige der Attribute des Pariser Salons« aufwies, ohne diese Ansicht allerdings mit näheren Argumenten zu untermauern; aber auch er räumt ein, dass gedruckte Kataloge erst »sehr viel später« nach Beginn des 18. Jahrhunderts entstanden, und nennt dazu als konkretes Beispiel lediglich einen Katalog von 1736 einer Ausstellung in S. Giovanni Decollato.⁷⁶² Keine der verfügbaren schriftlichen Aufzeichnungen birgt – abgesehen von der Schilderung einiger Feste der Accademia di San Luca – Hinweise auf eine Verfertigung oder Herausgabe von Katalogen. Das diesbezügliche Schweigen von Quellen wie Sekundärliteratur lässt darauf schließen, dass für die nur wenige Tage währenden Veranstaltungen keine mit dem Pariser Salon vergleichbaren Listen von Werkbezeichnungen angefertigt wurden. Ein weiterer Grund für das Ausbleiben von Verzeichnissen der Exponate mag darin liegen, dass – anders als in Paris mit einem kontinuierlich regierenden, an Kunst, Propaganda und Selbstinszenierung interessierten Königshaus – die Amtsdauer der wechselnden Päpste mit unterschiedlich stark ausgeprägtem Kunstinteresse eine vergleichbare Redaktionsanstrengung nicht begünstigte. Allerdings erhebt sich damit die Frage, ob und gegebenenfalls in welcher Weise der Autor – und auch der Name des Werks? – den Betrachtenden zur Kenntnis gebracht wurden – durch eine Signatur, ein beigefügtes »cartellino« oder durch einen Hinweis am Bilderrahmen? Die Erwähnung von »cartelle« unter den Porträts verstorbener Mitglieder der Accademia di San Luca (s. FN 540) sowie der Hinweis auf die Kennzeichnung preisgekrönter Wettbewerbs-Arbeiten in Ghezzi's gedruckten Festschriften bieten mögliche Ansatzpunkte für eine interessante, das Thema dieser Untersuchung aber bei weitem übersteigende Forschungsaufgabe.

Die Bedeutung eines Beständigkeit garantierenden Mäzens oder einer institutionellen Basis für die Etablierung regelmäßiger Ausstellungen und die Herausgabe damit verbundener Kataloge beleuchten die Veranstaltungen zum Fest des hl. Lukas der Accademia del Disegno in Florenz, die zwischen 1706 und 1767 stattfanden.⁷⁶³ Ihre Kataloge enthielten – wie etwa ein Exemplar von 1729 belegt – keine Titel, sondern kurze Beschreibungen, die im Fließtext und ohne

del S.r Giovanni Odazij« oder »Un S. Giovanni al deserto, quadro grande, di Giovanni Battista Brughi« (ib. S. 248, 314).

762 HASKELL 1960, S. 116, 119.

763 HASKELL 2000, S. 12–14, erwähnt die Veröffentlichung eines Ausstellungskatalogs und -führers anlässlich einer mehrtägigen, 1706 unter der Schirmherrschaft des Großherzogs organisierten Ausstellung in Florenz, die neben zahlreichen schon verstorbenen, bedeutenden Künstlern auch Arbeiten lebender Zeitgenossen vorstellte; wenige weitere Ausstellungen mit Katalogen folgten in unregelmäßigen Zeitabständen.

abgrenzende Interpunktion mit dem Namen des Leihgebers verknüpft wurden.⁷⁶⁴ Deshalb kann Hénins Feststellung, die Ausstellungen wären von einem dem Pariser Salon vergleichbaren Katalog begleitet worden⁷⁶⁵, nicht vorbehaltlos zugestimmt werden: Die Pariser *livrets* waren bereits ab 1699 in Layout und Übersichtlichkeit (z. B. Zusammenfassung der Werke nach Künstlern und Gliederung nach Anordnung der Exponate) ansprechender, fast möchte man sagen moderner, gestaltet; sie wurden zum Vorbild für die neuzeitliche Kataloggestaltung.

Bei all den oben genannten Veranstaltungen handelte es sich um Gelegenheitsausstellungen von kurzer, nur wenige Tage umfassender Dauer, die in unregelmäßigen Zeitabständen stattfanden und keine nachhaltige Bedeutung erlangten. Sie dienten zur Kultausstattung religiöser und säkularer Festlichkeiten und waren hauptsächlich auf die Schaustellung alter Werke aus Privatbesitz fokussiert, während Gegenwartskunst einen vergleichsweise geringen Raum einnahm.⁷⁶⁶ Ihre Institutionalisierung im 18. Jahrhundert sowie damit einhergehend das Auftreten von Publikum und öffentlicher Kritik als Ansporn für die Künstler und der Qualitätsvergleich zwischen ihnen waren die folgenschwerste Neuerung für den Kunstbetrieb seit der Renaissance.⁷⁶⁷

Bei der Suche nach Salon-ähnlichen, regelmäßig wiederkehrenden und von Katalogen begleiteten Veranstaltungen fallen in erster Linie vergleichbare Aktivitäten in England ins Auge, wo die Royal Academy of Arts in London ab 1769 jährlich eine öffentliche, mit dem Verkauf von Katalogen finanzierte Ausstellung veranstaltete, an der sich auch Personen beteiligen konnten, die nicht Akademie-Mitglied waren.⁷⁶⁸ Wie im Salon machten Landschaften, Por-

764 Im Florentiner Katalog von 1729 z. B. »Cristo Flagellato d'Alberto Duro dell'Illustrissima Sig. March. Maria Gostanza della Stufa Peroni«; »Giove con Io mutata in Vacca di Livio Meus dell' Illustriss. Sig Bartolommeo Ugolini«; »Un Disegno d'un' Abramo, che sacrifica Isacco di Mecarino dell' Illustriss. Sig. Cav. Francesco Maria Gabburri«; »Un Modello d'un Bacco del Sig. Gioacchino Fortini dell' Illustriss. Sig. Cav. Filippo Guadagni« (FORTINI 1729, S. 19–21). Für Beispiele aus dem Florentiner Katalog des Jahres 1706 siehe HÉNIN 2012b, S. 102, 105.

765 HÉNIN 2012b, S. 101.

766 KOCH 1967, S. 105–123.

767 BÄTSCHMANN 2012, S. 9f.

768 Zur Gründung der Academy und der Entstehung ihrer Ausstellungspraxis siehe z. B. HODGSON 1905, S. 9f. (mit einem Verzeichnis der Mitglieder und ihren anlässlich der Aufnahme übergebenen »Diploma Works«, ib. S. 353–363), PEVSNER 1940, S. 196–199, sowie HUTCHINSON 1968, S. 34–81. Ein Stich von Pietro MARTINI zeigt die von einem »Hanger«, später einem Hanging Committee besorgte dichte Platzierung der Exponate, wie sie zur selben Zeit auch typisch für den Pariser Salon war (<https://art.famsf.org/pietro-antonio-martini/exhibition-royal-academy-1978133; 13.05.1017>). Die vom britischen

träts und Genrestücke den Großteil der gezeigten Bilder aus; ihre Bezeichnung entsprach der im Salon üblichen Benennungsweise.⁷⁶⁹ Auch Historien Gemälde führten kurze Titel (selten etwas längere Explikativ-Titel), gelegentlich mit beigefügten Ergänzungen.⁷⁷⁰ Einige Aussteller nutzten die Möglichkeit, dem Titel nach Absatz und in Kleindruck einen längeren Inhaltskommentar anzufügen – allerdings beträchtlich später als im Pariser Salon, wo diese Neuerung bereits 1767 eingeführt worden war.⁷⁷¹

Auch in Frankreich gab es neben der Académie royale de peinture et de sculpture noch andere, zum Teil informelle Ausstellungen.⁷⁷² Die bekannteste

Kunsthistoriker und -händler Algernon Graves in 8 Bänden publizierte, alphabetisch geordnete Liste der Teilnehmer an den Ausstellungen zwischen 1769 und 1904 (GRAVES 1905/1970) belegt, dass bereits ab dem ersten Ausstellungsjahr Titel, und keine beschreibenden Inhaltsangaben, verwendet wurden.

Auch im deutschsprachigen Raum kam es unter dem Einfluss des Pariser Vorbildes in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts zu periodischen Ausstellungen – etwa in Dresden (ab 1764) und Berlin (ab 1786) (KLUGE 2014). Doch erst 1895 – an die 250 Jahre nach der Pariser Gründung – entstand, sieht man von den in längeren Intervallen seit 1851 organisierten und jeweils auch eine große Kunstschau einbegreifenden Weltausstellungen ab – mit der Biennale in Venedig eine weitere Veranstaltung ähnlicher Art (ALTSCHULER 2008, S. 12f.).

769 Alle Beispiele in GRAVES 1905/1970 zitiert mit Angabe von Künstlern und Ausstellungsjahr(en): »Tygers reposing« (Catton 1769); »Portrait of a gentleman; half length« (Chamberlin 1769); »The triumph of mercenary love« (Blackburn 1772); »A large landscape« (Gainsborough 1769); weitere Beispiele siehe Barbier 1792; Bromley 1786; Th. Forrest 1771; Fuseli 1780–1825 mit zahlreichen Erklärungstiteln; G. Hamilton 1770–1776; W. Hamilton 1774; H. Howard 1794–1846; Jefferys 1775; S. Jennings 1792–1834; A. Kauffman 1769–1796; T. W. Martin 1775, 1778–1812; C. M. Metz 1782–1794; A. Runciman 1774–1782; H. Singleton 1785ff.; Benjamin West 1770–1818 usw.

770 Z. B. »The departure of Regulus from Rome« (Benjamin West 1769); »The Annunciation« (Cipriani 1769); »The feast of the Centaurs« (Grimm 1769); »Venus showing Aeneas and Achates the way to Carthage« (A. Kauffman 1769); »Cyrus consoling Panthea, who is lamenting the unfortunate death of her husband Atradata« (Foldstone 1773); »Cleopatra weeping over the Ashes of Mark Anthony« (Allan 1771); »Cephalus and Procris«; »The angel appearing to Hagar and Ishmael« (E. Edwards 1771).

771 Z. B. Kirk 1785–1795; Keman 1794–1804; H. Howard 1816; W. Fisk 1836–1845; Sir G. Harvey 1843–1847; Simson 1834–1845; Edward M. Ward 1839–1878. Im Vorwort erklärte Graves »all the titles have been copied word for word«, erwähnt aber auch nicht näher umschriebene Kürzungen bei Titeln aus der Zeit nach 1800; außerdem habe er »added the note to the title of the picture«, wobei der Begriff »note« undefiniert bleibt (möglicherweise Walpoles Anmerkungen in den »Aedes Walpolianae« zu Bildern aus der Sammlung seines Vaters). Ohne Einsicht in die Originalkataloge verbleibt sohin eine Restunsicherheit, ob diese Form der hinzuzufügenden Inhaltserklärung für Historien eventuell schon vor den oben angeführten Beispielen verwendet wurde (GRAVES 1905/1970, S. VIII).

772 Eine vorzügliche Präsentation von Ausstellungsforen, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts neben der Académie royale temporär in Paris tätig waren (und anlass-



70. Duché de Vancy Gaspard, *Exposition de tableaux, place Dauphine*, 1780, lavierte Zeichnung, 22 x 27,5 cm, Paris, Musée Carnavalet.

war die »exposition de la jeunesse« in Paris, die jährlich zu Fronleichnam auf der Place Dauphine in jahrmarktähnlicher Atmosphäre, ohne gesamtordnende Organisation und deshalb auch ohne Kataloge, unter freiem Himmel stattfand (Abb. 70).⁷⁷³

Aufgrund ihrer Beliebtheit und des großen Publikumsandrangs nahmen selbst Akademiemitglieder gerne diese Möglichkeit zur Schaustellung ihrer Werke wahr, bis die Compagnie ihnen 1737 – nach und angesichts der Wieder-

bezogen auch *livrets* herausgaben), bietet Sarah SALOMON, *Die Kunst der Außenseiter. Ausstellungen und Künstlerkarrieren im absolutistischen Paris jenseits der Académie*, Göttingen 2021.

773 Zu Einzelheiten zu dieser Ausstellung siehe KOCH 1967, S. 169–171, CROW 1985, S. 82–88, und WRIGLEY 1995, S. 29–38. Erwähnung verdienen in diesem Zusammenhang auch die in Rom veranstalteten Ausstellungen der Académie de France à Rome mit Arbeiten ihrer Stipendiaten, den Gewinnern des jährlichen Rom-Preises der Pariser Académie royale (GUÉGAN 2014).

aufnahme der eigenen Ausstellungstätigkeit – die Teilnahme an dieser Konkurrenzveranstaltung untersagte.⁷⁷⁴ Andere – von Katalogen begleitete – Ausstellungen fanden in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in mehreren Städten Frankreichs statt, etwa in Toulouse, Bordeaux oder Lille.⁷⁷⁵

Die größte Aufmerksamkeit der französischen Kunstszene richtete sich allerdings auf die Hauptstadt. Dort bemühte sich im 18. Jahrhundert die in der *Communauté de Saint-Luc* zusammengeschlossene Malergilde um die Gleichstellung mit der *Académie royale* durch rangerhöhende Anerkennung als »Académie« de Saint-Luc und Eintragung dieses Titels in den »Almanach royal«, einer Art offizieller Amtskalender des Königsreichs.⁷⁷⁶ Mit dieser Zielsetzung veranstaltete die Gilde mehrere, im Anspruch dem Salon vergleichbare Ausstellungen (1751, 1752, 1753, 1756, 1762, 1764, 1774).⁷⁷⁷ Nach dem Vorbild der

774 SFEIR-SEMLER 1992, S. 33; LEMAIRE 2004, S. 36f.

775 Vgl. die seit 1861 wöchentlich als Beiblatt zur *Gazette des Beaux-Arts* erscheinende *Chronique des arts et de la curiosité* No 31 – 1884 v. 4. Oktober, S. 434. Einen guten Überblick über Ausstellungsaktivitäten in französischen Provinzhauptstädten in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts bietet MAËS 2014. Die toulousanischen Kataloge von 1751 bis 1791 veröffentlichte MESURET 1972. Hinsichtlich der Ausstellungstätigkeit in Bordeaux siehe HÉNIN 2012b, S. 120, FN 16.

776 FURCY-RAYNAUD 1903/04, Bd. 19, S. 283–286, 290–293, 307, 342–345, 364f. In der langjährigen Auseinandersetzung wurden verschiedene Argumente ausgetauscht, bis hin zum Recht auf das nobilitierende Tragen des Degens oder zur Unterscheidung in offiziellen Dokumenten zwischen »nobles hommes« für die Akademiker und »honorable hommes« für Gildenmitglieder (ib., S. 210). Die jahrzehntelange Kontroverse endete 1775 mit der Niederlage der Gildenvereinigung und ihrer 1776 erfolgten Auflösung (VAN DE SANDT 1984, S. 79; SFEIR-SEMLER 1992, S. 33). Dass die *Communauté* in ihren Reihen durchaus bedeutende Künstler hatte, zeigen sowohl die spätere Aufnahme einiger Mitglieder in die königliche Akademie (Brenet, Duplessis, Huet, Hutin oder Vigée-Lebrun) sowie die Tatsache, dass nicht alle Maler es für ihr Fortkommen als notwendig oder sinnvoll erachteten, sich um die Aufnahme in die königliche Stiftung zu bewerben (wie etwa Liotard); so auch MICHEL 2012, S. 147.

777 Damit sollte auch der Konkurrenz durch die Mitglieder der *Académie royale* begegnet werden, die durch die Salon-Ausstellungen die Möglichkeit hatten, in Eigenverantwortung hergestellte und nicht beauftragte Arbeiten zum Verkauf anzubieten (MICHEL 2012, S. 112). Die mit der Vorbereitung von Ausstellungen verbundenen finanziellen und organisatorischen Herausforderungen waren allerdings erheblich belastender als für die unter dem Schutz des Königs stehende *Compagnie*, wobei sich die Suche nach wechselnden, geeigneten Ausstellungsräumlichkeiten als eine der größten Schwierigkeiten erwies. Außerdem fanden die Ausstellungen im Gegensatz zur königlichen Stiftung nicht immer zu einem traditionell wiederkehrenden Termin statt; im Interesse der Publikumswirksamkeit bemühte sich die *Communauté*, ihre Veranstaltungen möglichst zwischen den alle zwei Jahre ausgerichteten Salons anzusetzen (GUIFFREY 1872, Vorwort).

Académie brachte die Zunftvereinigung auch Kataloge ihrer Ausstellungen heraus. Wie die Salon-*livrets* nannten sie sich »Explication«.

In den Jahren von 1751 bis 1762 zogen die Gilden-*livrets* zur Bezeichnung der durchnummerierten Ausstellungsobjekte vornehmlich die Variante einer mit »tableau représentant« eingeleiteten narrativen Beschreibung heran; erst ab 1764 kamen Titel zum Einsatz⁷⁷⁸, doch verschwand die Wendung mit »représentant« nur zögerlich. Im Gegensatz dazu hatte die Académie royale bereits früher – beginnend ab 1755, und seit 1757 fast ausschließlich – nur mehr Titel verwendet. Die Maitrise folgte nicht nur im äußeren Erscheinungsbild des *livret* dem Vorbild der Académie royale; auch inhaltlich waren aemulatorische Parallelen zum Salon bemerkbar.⁷⁷⁹

778 Die bei den nachstehenden Beispielen in Klammern angegebenen Hinweise beziehen sich auf Ausstellungsjahr und Katalognummer, z. B. »Saint Pierre pénitent, Tableau de 2 pieds [...]« (1764, Nr. 1); »Venus sur un nuage, qui présente à Énée les armes forgées par Vulcain pour combattre Achille au siege de Troye« (1764, Nr. 2); »L'Enlèvement de Proserpine« (1764, Nr. 10); »L'École de Zeuxis. Ce Vieillard est supposé au milieu de ses Élèves & faisant une étude de Guerrier pour un de ses Tableaux. C'est pourquoi le modèle tient une épée. Zeuxis dessine sur une peau, le papier n'étant pas encore en usage. L'an du monde 3564« (1774, Nr. 55). In der Ausstellung des Jahres 1764 fanden sich unter 143 Arbeiten aus allen Gattungen immer noch 26 »Deskriptiv-Titel« (etwa 18%); 10 Jahre später – 1774 – war ihre Zahl unter 258 Exponaten auf nur mehr 6 gefallen (1774, Nr. 3, 28f., 193, 257f).

779 Beispielsweise in der Anonymisierung von Porträts (1751, Nr. 4–6; 1752, Nr. 3f., 106f., 111, 124–126, 132, 139, 151, 162f., 170, 174, 176, 195, 197, 216, 218, 220, 234–236, 241f., 255, 260, 262; 1753, Nr. 5f., 79, 90, 96, 103, 118, 125, 127, 141, 152–154, 186, 192–199, 201, 206, 209f.; 1756, Nr. 24, 27, 43, 80f., 97; 1762, Nr. 1, 3, 22, 58, 68, 78, 94, 107, 112; 1764, Nr. 77, 84, 89, 103, 133; 1774, Nr. 101, 112, 159f., 164, 171, 174, 220–224, 231) oder Eigentümern von Werken (1752, Nr. 9; 1756, Nr. 12–15; 1762, Nr. 109, 111; 1774, Nr. 22, 38, 63, 111, 150, 193–195, 219, 252) durch xxx oder eine mit ... markierte Leerstelle. Hinweise auf die Maltechnik wurden mit Absatz, aber in gleichen Lettern angefügt (1774, Nr. 43, 47–49, 69, 85, 130); auch die Bildträger fanden Erwähnung. Wie in den Salon-Führern wurden literarische Vorlagen für Gemälde zitiert (1762, Nr. 24, 36f., 39, 118; 1764, Nr. 14, 16). Noch im Eigenbesitz von Künstlern befindliche, verkäufliche Arbeiten (1752, 7, 21f., 249; 1764, Nr. 52–55, 64–68; 1774, Nr. 82, 84, 254) fanden ebenso Erwähnung wie etwa die Ankündigung der beabsichtigten Subskriptions-Auflage von nach der Natur gemalten Veduten als Stichreproduktion (1774, Nr. 90). Ab der ersten Ausstellung wurden wie in den Salon-Katalogen auch Rezeptionswerke gekennzeichnet, besonders häufig im letzten Ausstellungsjahr 1774, als wollte die Gildengemeinschaft durch die Vielzahl dieser Nennungen ihre eigene Attraktivität für neue Mitglieder unter Beweis stellen (1751, Nr. 90; 1762, Nr. 150; 1764, Nr. 71, 74, 80, 129f.; 1774, Nr. 62, 64, 67, 131, 135, 139, 153, 155f., 163, 169, 176, 237); in einigen Fällen wurden sogar die für den Kandidatenstatus (*agrément*) vorgelegten Stücke angezeigt (1774, Nr. 188, 200, 212, 255). Die Saint-Luc-*livrets* verzichteten auch nicht auf Beispiele für die Bedeutung des in Historien gewählten »moment frappant« (1752, Nr. 5; 1762, Nr. 37; 1764, Nr. 114).

5.4. Zur Sprache und Übersetzung von Titeln

Wie die Ankündigung einer niederländischen Gemälde-Auktion in französischen Medien (siehe S. 191), aber auch vorzitierte, in zwei Sprachen veröffentlichte Bestands-Inventare sowie Verkaufs-Kataloge in verschiedenen Städten Europas erkennen lassen, wurden Titel sowohl in der Sprache des Kunstsachfenden wie auch in anderslautenden Übersetzungen zitiert. In Frankreich etwa enthielt das Inventar von Kardinal Richelieu von 1643 viele französischsprachige Titel für sowohl italienische wie flämische Arbeiten; Mazarins Bestandsaufnahme von 1662 verzeichnete hingegen hauptsächlich italienische Betitelungen. Die Inventarlisten der Kunstwerke im Besitz von La Vrillière von 1681 sowie des berühmten Pariser Sammlers Jabach von 1695 bedienten sich dagegen ausschließlich der Muttersprache ihrer Eigentümer. Auch im Bestandsverzeichnis des Duc d'Orléans von 1727, das neben Italienern und Franzosen auch zahlreiche deutsche und flämische Maler aufweist, wurden die Arbeiten nur auf Französisch aufgelistet, ebenso wie etwa in der umfangreichen Sammlung des Marquis de Marigny. Die Aufzählung ließe sich fortsetzen; hier sei nur noch auf die französischsprachigen Verkaufslisten der Sammlung von Jullienne von 1767, des Comte de Caylus von 1773, sowie von Mariette von 1775 verwiesen, die zahlreiche, verkaufsrelevante Zusatzinformationen wie Provenienz, Qualität der Ausführung, allenfalls Informationen zu Künstlern, Maltechnik usw. sowie kurze Titel wie auch Erklärungs-Titel anführten. Im südeuropäischen Raum bediente sich Pozzos 610 Bilder umfassendes Sammlungsverzeichnis von 1634 ausschließlich der italienischen Sprache, während die Inventare von Martín de Saavedra Guzmán y Galindo von 1630 und des Conde-Duque de Olivares von 1682 sowohl Italienisch wie auch Spanisch heranzogen. Der Kunstschatz der römischen Familie Doria-Pamphilj wurde in verschiedenen Aufstellungen (u. a. 1648, 1709, 1725, 1730) stets auf Italienisch konzipiert. Die Gemäldeverzeichnisse von Rijcken (1643), Floris Soop (1657), Cornelis de Vries (1682), Pieter Six (1703) und anderen bedeutenden holländischen Kunstsammlern waren durchwegs in niederländischer Sprache verfasst.⁷⁸⁰

Maßgeblich für die Erfassung der Bilder war zwar vornehmlich die Sprache des Eigentümers. Ausnahmen von dieser Übung und Übertragungen von Titeln in andere Sprachen trugen aber dazu bei, dass sie – zusätzlich zu ihrer zeitabhängigen Ortsveränderlichkeit – textlichen Variationen unterworfen

780 Alle genannten Kataloge und Verzeichnisse s. Getty Provenance Index® Databases.

blieben.⁷⁸¹ Die geringe Zahl der für Vergleichszwecke herangezogenen Inventar- und Katalogfassungen erlaubt zwar keine weitergehenden Schlussfolgerungen zur Entwicklung der Betitelung: Im Wesentlichen folgte sie jedoch der auch in anderen Quellen im Zeitverlauf erkennbaren Tendenz, nach einem anfänglichen Bestreben zur möglichst genauen Erfassung des Bildinhalts durch eine extensive, beschreibende Textierung allmählich kürzere Versionen heranzuziehen, die den heute gebräuchlichen modernen Titeln entsprechen.

781 VOGT 2006, S. 25, zitiert BRYSONS Begriff der »textual control of the image« für die Ersetzung eines Titels durch eine bessere oder zutreffendere Version, was seine Bedeutung für die diskursive Verhandlung eines Kunstwerks unterstreiche.