

6. Wie kam der Titel zu den Bildern?

Die umfangreiche wissenschaftliche Literatur zu Salon und Salonkritik beschäftigt sich nur selten und am Rande mit der Titelgebung für Werke der bildenden Kunst. Das *livret* erhielt in diesem Kontext nur geringe Beachtung. Die nun vorliegende Studie ist damit die erste Untersuchung, die das reichhaltige Material der Salon-Kataloge auf ihren Beitrag zu Entstehung, Verwendung und sprachlichen Entwicklung von Titeln im Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts untersucht. Welche Schlussfolgerungen lassen sich aus den Ergebnissen dieser Analyse ziehen?

Die aus dem Rundblick in kunsthistorischen Katalogen und Verzeichnissen gewonnenen Erkenntnisse dokumentieren, dass Titel als Ausnahmeerscheinung sowohl in Frankreich wie auch im europäischen Ausland bereits am Ende des 16. Jahrhunderts sporadisch in Erscheinung traten. Spätestens ab dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts waren sie in Europa – in Italien, Frankreich, England, Belgien, Holland, Österreich – bereits eine übliche Form der Benennung von Kunstwerken. Besonders häufig kamen sie in Verkaufskatalogen zum Einsatz, wogegen Nachlassinventare und vergleichbare Aufstellungen mindestens bis zum Ende des nächsten Jahrhunderts nur Werkbeschreibungen mit Zusatzinformationen zu den erfassten Arbeiten wie Künstler, Maßangaben, Schätzpreise u. dgl. enthielten, von geringfügigen Ausnahmen abgesehen, aber keine Titel trugen. Sammlungsverzeichnisse (wie etwa in Frankreich die von Le Brun und Bailly erarbeiteten Kataloge der Kunstschatze Ludwigs XIV.) verwendeten bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts zumeist Werkbeschreibungen. Doch tauchten schon ab den letzten Dezennien des 17. Jahrhunderts in einigen Inventaren auch Titel auf, wie in der prachtvollen Vorstellung der Sammlungen Ludwigs XIV. (*Tableaux du Cabinet du Roy*) oder in den Aufzeichnungen der Kollektionen von Jabach und Mariette; frühe vergleichbare Beispiele im Ausland finden sich in Italien (Silos' Beschreibung der römischen Sehenswürdigkeiten) und England (*Description of the Earl of Pembroke's Pictures*), wie z. B.

Venus se contemplatur in speculo, quod sustinet Cupido (Silos 1673; Pinacotheca sive Romana Pictura et sculptura)

Jesus-Christ à table avec deux de ses disciples dans le chasteau d'Emaüs (Félibien 1677/1727; Tableaux du Cabinet du Roy)

Notre Seigneur mangeant chez les Pharisiens où la Magdelaine luy lave les pieds (Grouchy 1894; Everhard Jabach, collectionneur parisien 1695)

Carpioni. Midas's Judgment, and the Fleaing of *Martias* (Gambarini 1731; Description of the Earl of Pembroke's Pictures)

Von den heute üblichen Kurztiteln unterschieden sie sich vor allem durch schwerfälligere Formulierungen, einen – angesichts der dem damaligen Publikum bekannten topischen Bildinhalte entbehrlichen – Detailreichtum sowie durch die – wenn auch durch Satzzeichen segmentierte – Verbindung mit nicht zum Titel gehörigen Elementen wie Autor, Bildmaße und andere ergänzende Anmerkungen zum Werk.

Die unterschiedliche Abfassung der Verzeichnisse mit oder ohne Betitelung mag mit der Zweckbestimmung der Sammlungsregister zusammenhängen. Im Gegensatz zu internen, für den privaten Bereich erstellten Bestandsaufnahmen scheinen zur Publikation bestimmte Inventare eher mit Titeln ausgestattet worden zu sein: Sie sollten ein qualifiziertes Publikum erreichen, wofür kurze Bildnamen besser als umfangreiche Werkbeschreibungen geeignet erschienen. Angesichts der verschiedenen Inventarerstellungsformen zwischen dem Ende des 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts reicht dieser Befund allerdings nicht für den Versuch einer klaren Abgrenzung; möglicherweise muss daher das wesentliche Unterscheidungsmerkmal nicht so sehr im Adressaten der Verzeichnisse gesucht werden, sondern vielmehr im Zeitpunkt ihrer Erstellung: Denn ab der Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden (insbesondere im deutschsprachigen Raum) zahlreiche, opulent bebilderte Galeriewerke mit den Sammlungen adeliger Herrscherhäuser, die – einem ab dieser Zeit in Europa allgemein feststellbaren Trend folgend – fast ausnahmslos Titel verwendeten.

Die Quellenlage für Kunstausstellungen ist dünner, weil es vor dem Pariser Salon keine regelmäßig in relativ kurzen Zeitabständen und über längere Zeiträume periodisch stattfindende Schaustellungen zeitgenössischer Werke gab. Die aus Florenz und Rom bekannten, eher sporadisch zustande gekommenen Aktivitäten boten keine Leistungsschau kontemporanen künstlerischen Schaffens, sondern dienten zur Ausschmückung kirchlicher oder weltlicher Feste mit Leihgaben alter Meister aus Sammlungen begüterter Adelsfamilien. Diese Gelegenheitsausstellungen wiesen einen niedrigen Grad von Kontinuität und regelmäßiger Wiederkehr auf, weil ein an der Ausrichtung der Veranstaltungen über die *longue durée* interessiertes, institutionelles Mäzenatentum fehlte; daher kam es auch nicht zu einer kontinuierlichen Erstellung von Katalogen mit der Ver-

wendung von Titeln. Im Pariser Salon hingegen waren Titel bereits am Ende des 17. Jahrhunderts in Gebrauch, wie die *livrets* von 1699 und 1704 beweisen: Ihr Einsatz wurde durch den Umstand begünstigt, dass sich – wie in den Verkaufskatalogen und Sammlungsinventaren – auch im Ausstellungswesen die Werke zunächst auf die Verbildlichung topischer, von alters her überlieferter und allgemein bekannter Bildstoffe aus Religion, Geschichte und Mythologie beschränkten – sie konnten kurz und prägnant mit wenigen Worten definiert und betitelt werden, wie

Le Centaure Nesse & Dejanire

Le reniement de S. Pierre (L 1699, S. 8, 10)

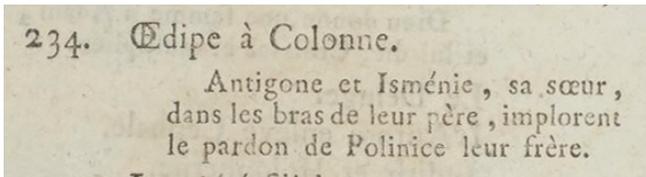
Unter dem Druck eines sich wandelnden Publikumsgeschmacks begannen jedoch die Kunstschaffenden in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, anstelle dieser stereotyp verwendeten Motive vermehrt seltenere, ausgefallene Erzählstoffe zum Bildgegenstand zu machen. Mit dieser Ausweitung des Motivenrepertoires kam der Titel vorübergehend in die Krise, weil er nicht mehr als taugliches Mittel zur Erklärung der neuartigen Bildnarrative erschien: Die Formulierungen der Werkbezeichnung wurden deshalb vielfältiger und ausführlicher – sie sollten den Inhalt des Kunstwerks möglichst genau erfassen und dem Betrachtenden durch eine eingehende Beschreibung verständlich machen. Diese Entwicklung kam dem Informationsbedürfnis eines zahlenmäßig anwachsenden, historisch und kulturell aber weniger gebildeten Publikums entgegen, das sich vermehrt für Kunst, Ausstellungsbesuche und Kunsterwerb zu begeistern begann, oft jedoch nicht mehr über das nötige Sachverständnis verfügte.

Dass zur Jahrhundertmitte dennoch eine Rückkehr zur Betitelung einsetzte, war dem Zusammenwirken mehrerer Faktoren zu verdanken. Ihr Auftreten wurde durch das Vorbild der Stiche vorbereitet, deren an Druckerzeugnissen orientierten Legenden sich als Wegbereiter der Titulierung erwiesen; Gravüren wurden ab dem 2. Viertel des 18. Jahrhunderts mit einem kursiv gesetzten oder durch Anführungszeichen erkennbaren Titel zitiert und bald darauf auch mit dem Begriff »titre« apostrophiert: Entsprechend diesem Vorbild wurden im *livret* auch Gemälde und Skulpturen ab dem Ende der 1750er-Jahre mit Titeln ausgestattet. Die Wiederkehr des Titels entsprach darüber hinaus den Ansprüchen von Kunstmarkt und -handel sowie der beginnenden Salonkritik. Verdichtete, leicht lesbare Formulierungen stellten sich für die intermediale Identifikation der Ausstellungsstücke, ihre Interaktion mit dem wachsenden Kunstmarkt sowie für den kunsttheoretischen Diskurs über Maler und Werk

als hilfreicher heraus denn eingehendere Informationen zum Bildinhalt. Die Entwicklung hin zu leicht und rasch erfassbaren Kurztiteln bezeugt ihre wirkmächtige Bedeutung und die Erkenntnis ihres praktischen Werts durch und für Kunstschaffende wie Publikum. Nicht zuletzt verdient auch der Anteil der Pariser Académie an der Titellentstehung und -gestaltung Hervorhebung: Die Wiederkehr des Titels war eng mit der Tätigkeit einiger ihrer Mitglieder verbunden – den Redakteuren, Sekretären und Erstellern von Sammlungsinventaren. Als Akademiker und königliche Hofmaler waren sie federführende Autoritäten im Kunstbetrieb: Ihre Verfasserstätigkeit setzte Maßstäbe für den Sprachgebrauch im öffentlichen Kulturleben – Medien, Salon-Kataloge und Verzeichnisse von Kunstschätzen – und führte zur graduellen, sich in diesen verschiedenen Bereichen parallel entwickelnden Evolution des modernen Kurztitels.

Der Werdegang des Titels im Salon-Führer war von zwei wesentlichen Daten gekennzeichnet: Dem Übergang zur »explication« der Ausstellungsstücke ab dem Jahr 1737 mit der sich daraus ergebenden konsequenten Hinwendung zu Bildbeschreibungen, und der 20 Jahre später erfolgten Entscheidung für die Rückkehr zur Betitelung im Jahr 1757. Während die ersten *livrets* von 1699 und 1704 fast ausschließlich als Titel zu wertende Sprachformeln verwendeten, führte die anschließende Umstellung ab 1737 von der listenmäßigen Anführung der Exponate hin zu ihrer kommentierenden Erläuterung. Die Redakteure des Ausstellungskatalogs verzichteten auf Titel und lieferten stattdessen Inhaltsangaben, in denen die Gemälde mit der Einleitung »tableau représentant« beschrieben wurden – der Deskriptiv- oder Narrativ-»Titel« hielt seinen Einzug in die *livrets*. Allmählich entstanden extensivere Formulierungen, die sich bemühten, den Bildinhalt möglichst in einem einzigen, längeren Satz – dem Erklärungs-Titel – zu erläutern. Da sich diese Methode als sprachlich umständlich und wenig zufriedenstellend erwies, wurden anfänglich zusätzliche Deutungselemente unterschiedslos im Fließtext beigefügt. Damit wurden aber *livret* und Werkbezeichnungen zusehends unübersichtlich und für Salonbesucher, die beim Ausstellungsrundgang vor allem an einer rasch les- und erfassbaren Inhaltsidentifikation interessiert waren, unhandlicher und schlecht verwendbar. Der Verkauf des *livret* war aber eine wesentliche Einkommensquelle der Académie royale, und daher nimmt es nicht wunder, dass sie nach Möglichkeiten suchte, um diesem Umstand Abhilfe zu verschaffen. Also feierte der Titel am Ende der 1750er-Jahre seine Rückkehr in den Salon.

Die Herausbildung der endgültigen Titelform verlief nicht linear; sie war das Ergebnis pragmatischer Erprobungs- und Formulierungsversuche, für die das in relativ kurzen Zeitabständen periodisch erscheinende *livret* ein ideales Experimentierfeld bot, und die bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts in überlap-



71. Livret 1796, Nr. 234.

penden, zeitlich nicht immer säuberlich voneinander abzugrenzenden Etappen erfolgten. Der Fortgang bewegte sich weg von langatmigen Bildbeschreibungen hin zu kurzen, meist auf das Ausmaß von ein oder maximal zwei Zeilen beschränkten Titelgebungen für alle im Salon vertretenen Gattungsbereiche. Ergänzende Bildkommentare wurden räumlich oder typographisch vom Titel abgetrennt und längere Textvarianten vermehrt durch sprachökonomisch und konzis gehaltene Kurzfassungen ersetzt. Die Logik der sprachlichen Titelentwicklung folgte einer sukzessiven verbalen Verdichtung durch Herauslösung von nicht unmittelbar zum Titel gehörigen Elementen bis hin zum heute gängigen Kurztitel. Die allgemeine Bewegung hin zur Titelkürzung erfasste auch andere kunsthistorische Veröffentlichungen wie beispielsweise Kunstinventare und -verzeichnisse aller Art: Ab dem vierten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, und vermehrt nach Umgestaltung des *livret* durch den neu ernannten Akademie-Sekretär Cochin ab Mitte der 1750er-Jahre, wurden inhaltliche wie technische Erklärungen (Maßangaben, Art des Bildträgers, Maltechnik, Eigentümer des Kunstwerks usw.) augenfällig vom Titel separiert und nach einem Absatz und in kleineren Drucklettern beigefügt. Damit trat die Betitelung anschaulich aus dem Text hervor, und der Salonbesucher konnte sich mit dem Bildnamen begnügen oder im Falle von eingehenderem Interesse oder inhaltlichem Unverständnis des Bildmotivs der optisch abgesetzten Erläuterung weitere Einzelheiten entnehmen. Mit der Freisetzung des Titels von ergänzenden Kommentaren kam die Titelgenese im Salon-Katalog an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert zum Abschluss, wie etwa folgendes Beispiel (L 1796, Nr. 234) stellvertretend für viele andere belegt (Abb. 71).

Der Begriff »titre« erlangte im *livret* – anders als im medialen Bereich – keine Bedeutung: Da die Ausstellungsstücke im Katalog Titel führten, wäre die zusätzliche Bezeichnung mit dem Fachausdruck redundant gewesen. Dass es sich aber tatsächlich um Titel handelte, die von der kunstinteressierten Öffentlichkeit auch als solche verstanden wurden, beweist in überzeugender Weise die Salonkritik: Ungeachtet der Übertitelung des *livret* mit »explication« sprach sie schon Mitte des 18. Jahrhunderts in Bezugnahmen auf Ausstellungsstücke von

deren »titre«. Diese Präsenz der titrologischen Fachterminologie unterstreicht die substanzielle Existenz von Titeln in den Salon-Katalogen: Denn wie hätten die für den Salon verantwortlichen Autoritäten sowie Künstler, Saloniers und Kunstzeitschriften in ihren publizierten Äußerungen von Titeln sprechen können, wenn es keine gegeben hätte?

Wenn Titel bereits vor Beginn der Académie-Ausstellungen in Europa nicht unbekannt waren, welchen Beitrag konnte dann der Pariser Salon zur Titelwerdung leisten? Der Ausstellungskatalog verwendete Titel schon in seinen Ausgaben von 1699 und 1704, die damit zu einem frühen Beispiel ihrer Erscheinung im europäischen Kontext zählen, auch wenn die anfänglich nur selten und unregelmäßig zustande gekommenen Expositionen keinen bruchlosen Entwicklungsverlauf zuließen. Die ab 1737 periodisch erfolgende Drucklegung des Salon-Führers bot jedoch die Möglichkeit zur kontinuierlichen Erprobung und stufenweisen Anpassung der werkbezeichnenden Titel-Gestaltung an die Wünsche und Interessen von Künstlern, Kritik, Kunstmarkt und Publikum – das führte zur Herausbildung und Verfestigung des Kurztitels als bestgeeigneter Name für bildkünstlerische Schöpfungen. Die derart mit einem Titel bezeichneten Exponate waren Auftragswerke, Sammlerbesitz oder für den freien Kunstmarkt angefertigte Arbeiten, die nach ihrer Ausstellung im Salon in den öffentlichen Raum entlassen wurden – zu den gegenwärtigen oder zukünftigen Eigentümern und in die mediale Berichterstattung; dort wurden sie mit ihren Salon-Titeln bekannt und in Verzeichnissen und Verkaufskatalogen damit benannt. Auf diese Weise verfestigte sich nicht nur der Name des spezifischen Kunstwerks, sondern auch ganz allgemein der Gebrauch von Titeln und Titelbegriff in der Öffentlichkeit. Die massenhafte Verbreitung der Werke durch die Druckgraphik unterstützte und förderte diese Entwicklung und erhöhte den Bekanntheitsgrad des Titels. Nicht zuletzt ist anzumerken, dass die anlässlich der Kunstschau herausgegebenen Kataloge und die darauf Bezug nehmende Salonkritik gemeinsam mit Künstlern und Autoren wie de Piles, Le Brun, Testelin, Félibien, Antoine Coypel, Desportes, Cochin, Diderot und anderen einen wesentlichen Beitrag zur Herausbildung einer bis dahin nur aus Italien bekannten kunsttheoretischen Fachsprache leisteten.

Angesichts der überragenden Stellung der Académie royale und des Salons im Kunst- und Kulturleben Frankreichs und ihrer Ausstrahlung ins Ausland kam dem *livret* und der sich darin widerspiegelnden Titelgenese eine besondere Vorbildwirkung zu. Die Verfügbarkeit kurz gefasster Wortbezeichnungen für Kunstexponate nach dem Vorbild des Salons zeitigte daher Auswirkungen auf das um die Jahrhundertwende international aufblühende Ausstellungswesen und den Beginn des aus dem heutigen Kultur- und Geistesleben nicht mehr

wegzudenkenden Musealbetriebs: Die ab 1769 jährlich organisierten Expositionen der Londoner Royal Academy of Arts verwendeten von Beginn an nur Titel, und auch in den neu gegründeten Museen (wie dem durch die napoleonischen Feldzüge bereicherten *Muséum Français* und dem *Musée du Luxembourg* für Gegenwartskunst) wurden den Exponaten Titel – deren Nützlichkeit sich in den *livrets* erwiesen hatte – als Bildlegenden in Etikettenform beigelegt. Das Beispiel des Salons bewirkte die Verfestigung der Titelgebung für Kunstwerke im öffentlichen Raum, Titel wurden zum unverzichtbaren Begleiter künstlerischer Schöpfungen.

Damit hatte die lange Reise des Titels ihr Ziel erreicht – der Titel war bei den Bildern angekommen.

