

Die Objektivierung der zeichnenden Hand

Radierung als Erkenntnisinstrument zwischen Kopie und Neuerfindung
bei Anne-Claude Philippe de Thubières¹

Markus A. Castor

Verstand und Sinnlichkeit verschwistern sich, bei ihrer Ungleichartigkeit, doch so von selbst zu Bewirkung unserer Erkenntnis, als wenn eine von der anderen, oder beide von einem gemeinschaftlichen Stamme ihren Ursprung hätten.²

»Der Herr Graf von Caylus, der mit dem Geschmack an den Wissenschaften ein gründliches Studium der Künste verbindet, verlangt, dass nur diejenigen von der Mahlerey reden sollen, die ihre Grundsätze studiert haben. Die bloße Wissenschaft zu schreiben ist nicht hinreichend, ein Subject zu behandeln; man muß seine Materie vom Grund aus kennen. Die Unwissenheit verräth sich auch mitten unter den Annehmlichkeiten des Stils.«³

Folgt man der Argumentation des Grafen Caylus, so setzt das rechte Verständnis des Kunstwerks die kunstpraktische Erfahrung und ein Maß an handwerklicher Fertigkeit voraus – ohne die poetische Erfahrung der Kunst weder Kennerschaft noch Wissenschaft. Das lässt sich auch wörtlich lesen. Ohne den Umgang mit Grundierung, Mal- und Zeichenmaterial droht dem Kunsturteil die Gefahr der Fehleinschätzung, wird Hasard. Die von Caylus durch Quellenstudium und chemisches Experiment fundierte Rekonstruktion der enkaustischen Malerei mag – auch ob des Streits über die Ersterfindung mit Diderot⁴ – ein außergewöhnliches Beispiel sein. Mit der praktischen Umsetzung des Forscherbefundes im Versuch des Malers Joseph-Marie Vien verband sie Antike und Zeitgenossenschaft.⁵ Weniger aufsehenerregend, doch sowohl in unserem Zusammenhang als auch für die Grundlegung der Künste bedeutsamer, ist das bis heute in seiner Verbindlichkeit kaum angefochtene Medium künstlerischen Schaffens und wissenschaftlich anschaulichen Dokumentierens, die Zeichnung. Dass, aus Caylus' Perspektive betrachtet, nicht der Künstler der in Kunstdingen favorisierte Richter sein kann, liegt am Fehl seiner historisch methodischen Ausbildung, zu deren Aneignung das bildnerische Schaffen kaum Zeit lässt. Es ist der Amateur und Dilettant, der die philologisch repetitive Antiquarsgelehrsamkeit und die auf Annehmlichkeit des Stils verpflichtete Kunstschriftstellerei entschlackt, ins Positive wendet und an die kunstpraktisch qualifizierten Kenntnisse und damit das konkrete Werk als Ausgangs- und Endpunkt aller Bemühungen zurückbindet.⁶

Diese Grundsätze zu kennen, heißt in diesem Zusammenhang kunstpraktisch nachschaffend sich ein Bild zu machen, das durchaus unter Einschluss der psychomotorischen Fertigkeiten die Hand zuhilfe nimmt, um das Wissen weit über die sprachliche Durchdringung des Gegenstandes hinaus zu mehren. Der hier empfehlende Amateur beherzigte selbst die von ihm angemahnte Praxis, und so sind uns etwa dreitausend radierte Zeichnungen aus der Hand des Grafen Caylus überliefert.⁷ Diese zeit seines Lebens als fast manische Produktivität aufscheinende Beschäftigung zeitigte zahlreiche Konvolute, die – oft in Kooperation mit Künstlern und Sammlern – zu Publikationen führten, deren Kennzeichen das Repetieren, Deklinieren und Variieren in einer großen Reihe von Zeichnungen ist.

Es sind vor allem die folgenden drei Aspekte rund um die Zeichnung, welche die Bedeutung und den Wandel des Mediums um die Mitte des 18. Jahrhunderts erklären helfen und die hier beleuchtet werden sollen.

Nur der Blick auf den soziologischen Kontext dieser Produktivität vermag die Intention ihrer Hervorbringungen und die damit verbundene Absicht des Grafen zu fassen. Allein die Quantifizierung deutet eine Funktionsverschiebung der Zeichnung an. Wer ist Adressat der vielen Zeichnungskonvolute und welchem Umfeld verdanken diese ihre Entstehung? Die kunsttheoretische Begründung der fundamentalen Rolle von Zeichnung liefert Caylus selbst, sei es mit den Vorträgen zur Künftlerausbildung oder mit den Erläuterungen seiner meist illustrierten wissenschaftlichen Diskurse. Die Einlösung der von Caylus propagierten Bedeutsamkeit der reproduzierenden Zeichnung anhand exemplarischer Arbeiten soll schließlich das Zusammenspiel von kritischer Reflexion und kunstpraktischer Aneignung kenntlich machen, samt dem hiermit erzielten Erkenntnismehrwert.

Anne-Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus war als Amateur, Mäzen, Antiquar, Schriftsteller und Sammler auf die mündliche und schriftliche Verbreitung seiner Ansichten zur Kunst, seiner wissenschaftlichen Ergebnisse zur Kunstgeschichte und Künftlerausbildung, zur Entdeckung verschollener Techniken und Verfahren verpflichtet. Doch ohne Veranschaulichung, ohne bildliche Ansprache waren weder die Ergebnisse noch die Absicht des Autors glaubhaft einsichtig zu machen. Folgt man der Argumentation seiner zahlreichen *Conférences* und *Discours* und selbst den Thesen, die sich hinter den vielen *Contes* und *Recits* seines literarischen Werkes entdecken, so erscheint sein bildnerisches Œuvre als Konsequenz einer empiristisch beeinflussten, doch ohne jede philosophische Letztbegründung daherkommenden Kunsttheorie; ein dynamisch fortschreitendes, offenes System, dass von der anhaltenden Vermehrung der Exempla und ihrer, die vorgängigen Thesen verifizierenden so gut wie falsifizierenden Funktion lebt. Die Aktualität, die ein solcher Blick auf Caylus und sein Œuvre mit sich führen mag, ist die durch diesen Zweiklang von Theorie und Praxis beförderte Eignung, auch die Genese der eigenen Disziplin im Kontext ihres Umgangs mit Bildern erneut bewusst zu machen. Einerseits geht dies weit über die hier gestellte Frage nach der Bedeutung der Reproduktionsgraphik hinaus. Ande-

rerseits erhält das Medium der reproduzierten Zeichnung hier zentralen Status und wird zum Schlüssel für das Verständnis Caylusschen Vorgehens.

Als jugendlicher *Curieux* erkundet der Graf zeichnend die neuen Pariser Moden und Themen der *Régence*, um dann als unersättlicher Kopist Arbeiten von Künstlerfreunden und Meisterwerke der großen Sammlungen seiner Zeit nachzusteichen.⁸ Als *Amateur honoraire* an der *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* faltet er in zahlreichen *Conférences* seine Ansichten zur Künftlerausbildung aus, und als Autor von Dissertationen und Kompendien arbeitet er sowohl zu technischen Fragen der bildenden Künste als auch zu Themenhandbüchern, die den jungen Malern anhand des antiken Epos neue Inhalte der Historienmalerei vorschlagen.⁹ Als Antikenkenner sammelt er mithilfe eines weitgespannten Helfersnetzwerks,¹⁰ sticht und beschreibt mehr als achthundert Werke und Artefakte seiner Antikensammlung zwischen Ägypten, Griechenland, Rom, Hetrurien und Gallien in einem siebenbändigen *Recueil*.¹¹ Zuletzt geben die zahlreichen *Mémoires* der *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* Raum für Detailstudien zu Fragen der antiken Kunstgeschichte und deren angemessener Aktualisierung. In diesem so umfang- wie variationsreichen Schrifttum kommt Caylus wiederholt auf Bedeutung und Stellenwert der Zeichnung zu sprechen. Im Kontext der an der königlichen Kunstakademie gehaltenen *Conférences* weist der Amateur – der Absicht nach – den Künstlern den erfolgreichen Weg zu Eigenständigkeit und individueller Meisterschaft. Hier lässt sich des Grafen Funktionszuweisung an die Zeichnung als Voraussetzung künstlerischen und wissenschaftlichen Tuns aufzeigen.

Schreibfeder und Zeichenstift – Watteau, Bouchardon, Mariette

Wie stimmig bei Caylus das Argument der praktischen Erfahrung mit der Zielrichtung inhaltlicher, letztlich kunstpolitischer Leitlinien einhergeht, lässt sich über sein gesamtes Œuvre hinweg verfolgen. Dabei schließt die erstaunliche Reziprozität von Mittel und Aussage, Form und Inhalt durchaus die Themen des literarischen Œuvres der Frühzeit ein, mit deren »Sprachskizzen« zu den *Mœurs basses et galantes* der Verse, *Contes* und Theaterstücke die empirische Beobachtung Ausgangspunkt kritischer Beschreibung der Pariser Bevölkerungsgruppen zwischen Adel und niederem Volk ist.¹²

Es war Watteau, mit dem er Studien nach dem Modell durchführte und der ihn in die Grundlagen der Zeichenkunst, insbesondere seiner Techniken einführte.¹³ Aus dieser Zusammenarbeit folgt eine Vielzahl von Radierungen nach Watteauschen Bilderfindungen (Abb. 1).¹⁴ Doch bei aller frühen Begeisterung für das Schaffen seines Künstlerfreundes distanziert sich Caylus bereits wenige Jahre nach dessen Tod von den spontanen, bisweilen flüchtigen oder verspielten Zeichnungen und einer Orientierung an der Thematik der *fêtes galantes*. 1731 wird der Graf Mitglied der *Académie*



1 Comte de Caylus nach Watteau, Radierung, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Aa16, fol., Tome 2, Dessins du Cabinet du Roy, gravés par le comte de Caylus

mie Royale de Peinture et de Sculpture und tritt dezidiert mit Absicht zur Erneuerung des Akademismus und Klassizismus, d. h. vor allem der Historienmalerei an.¹⁵ Diesen Wandel, der ebenso sehr als geistig sittlicher wie als stilistisch formaler zu beschreiben wäre, gilt es im Blick auf das Zeichnungskorpus zu berücksichtigen. Ihn beschreibt markant der spätere, stilistische Gegenpol zu Watteau, Edme Bouchardon, Protegé des Grafen. Es ist Bouchardon, nach dessen Zeichnungen Caylus seine Folge der *Cris de Paris* sticht, die Figuren und Sitten des einfachen Volks um das Quartier de la Halle und die Place Maubert versammelt. Es ist wiederum Bouchardon, der die zeichnerischen Vorlagen für die Stiche der *Pierres gravées du Cabinet du Roy* (1730) anfertigt. Und es bleibt Bouchardon, der Caylus den emblematischen Entwurf zu einem antiken Tempel seines Gartens vorlegt, wie er sich dann als Frontispiz im *Recueil des Antiquités* wiederfindet. Im Bogen von den Zeichnungen der Jugend bis zur dokumentierenden Zeichnung im Antikenkompendium lässt sich der Funktionswandel der Zeichnung vom *delectare* zum *etudiare* beschreiben.

Ein Großteil der vielen Projekte nimmt seinen Anfang in der Rue Richelieu, im Hôtel Crozat.¹⁶ Caylus schließt hier Freundschaft mit Charles Antoine Coypel, der ihm die *Collection du Roi* öffnet und dem er später die Aufnahme in die *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, zu dessen Direktor Coypel avanciert, zu einem guten Teil verdanken wird. Aus seinem Besitz verwendet Caylus ein Konvolut von Rembrandt zugeschriebenen Zeichnungen¹⁷ als Vorlage zu seiner »Histoire de Joseph«, deren besondere Herausforderung in der Wiedergabe der Licht- und Schattenverhältnisse des Vorbildes liegt und deren Absicht die moralische Belehrung der Jugend mit alttestamentarischen Exempeln ist.¹⁸ Bereits 1728 und 1729 wurde hier der Plan, Handzeichnungen systematisch zu erfassen und zu präsentieren, umgesetzt. Pierre Crozat ließ in seinem *Recueil d'Estampes* die *Collection du Roi* sowie eigene Stücke publizieren. Jean de Julienne verbreitete Watteaus Werke unter dem Titel »Figures de différents caractères de Paysage, & d'Études dessinées d'après Nature par Antoine Watteau« (351 Zeichnungen, 2 Bde., 1726–1728) sowie den sogenannten *Recueil Jullienne* (1725) mit 271 Stichen nach Gemälden Watteaus. Julienne favorisiert ausschließlich die Radierung als Imitation der Zeichnung, da diese letztlich den Duktus der Handzeichnung wendiger wiederzugeben vermag, womit er die Crozatsche Konzeption weit hinter sich lässt. Caylus war – u. a. neben dem jungen François Boucher – Mitarbeiter beider Werke. Für ihn war die etwa 19.000 Zeichnungen umfassende Sammlung Crozat sowie die *Collection du Roi* unerschöpfliches Reservoir, das ihm erlaubte, sich die Manieren der Renaissancemeister zeichnend einzuverleiben.

Mit Pierre-Jean Mariette als großem Sammler und selbst Autor druckgraphischer Werke wird der Graf früh, bereits 1719, bekannt. Neben Watteau trug Mariette wesentlich zu Caylus' technisch-künstlerischen Fertigkeiten bei.¹⁹ Unbedingte Präzision (*précision du trait*) und eine Balance von Detail und Ensemble zeichnen das Bemühen beider aus, die zusammen für den *Recueil Crozat* (1729 und 1740) arbeiten.²⁰ Mariette besaß ein Konvolut von Karikaturzeichnungen aus der Sammlung des Earl of

Arundel, die Leonardo zugeschrieben wurden. 1730 erscheint, auf 32 Blätter verteilt, der *Recueil de Testes de Caractère & de Charges dessinées par Léonard de Vinci Florentin & gravées par M. le C de C*,²¹ der entgegen der Gewohnheit der Zeit die Köpfe ohne jedes Rahmenwerk auf freiem Grund, in der Art von Medaillen, mit dem Ziel getreuester Wiedergabe vorstellt.²² Die Kooperation der beiden Kenner bleibt für viele Jahre fruchtbar. Sie publizieren 1747 den zweibändigen *Recueil des peintures antiques d'après Pietro Santo Bartoli*. Noch 1763, mit Caylus' Ankauf von Werken aus der Sammlung Colberts, die Darstellungen der südfranzösischen Altertümer versammelte, plante er mit Mariette einen Ergänzungsband zu Antoine Desgodets *Les edifices antiques de Rome* von 1682.

Caylus' Tätigkeit fällt in eine Zeit umtriebiger, abseits des Hofes entfalteter Produktivität und einer auffälligen Vermehrung von Mappenwerken, die zumeist Sammlungen, vollständig oder nach ihren berühmten Gemälden, nach Schulen oder im Blick auf herausragende Zeichnungen strukturieren.²³ Sieht man von den ökonomischen Interessen ab, die für Caylus kaum Geltung beanspruchen dürfen, so zielen die Unternehmungen auf ein – wenngleich begrenztes – Publikum. Und es ist gerade diese in den Schriften wiederholt benannte *Public*, eine Art *Scientific Community* der Interessierten, die Adressat der theoretischen Auslassungen ebenso wie der gezeichneten Beispiele ist. Nicht nur, dass die Arbeiten sich an ein breiteres Publikum, an eine Öffentlichkeit richten und diese zum Prüfstein von Qualität und Wahrhaftigkeit machen, die Vielzahl der Projekte sind selbst schon Gemeinschaftsproduktionen. Die gemeinsame Fabrikation der gezeichneten Kompendien und literarischen wie wissenschaftlichen Schriften, ja die Anfertigung der einzelnen Zeichnung, all das unterliegt so von Anbeginn einer Kontrollinstanz, die vom kritischen Blick des Mitstreiters lebt. Doch was sind konkret die Kriterien der Beurteilung? Der Blick auf die Zeichnung im Kontext ihrer theoretischen Bedeutungszuschreibung, wie sie in den kunsttheoretischen Texten des Grafen ausformuliert wurden, mag da helfen.

Auge und Hand – die Theorie des Amateurs und die Künstlerausbildung

Es ist bezeichnend, dass Caylus, der 1731 als *Amateur honoraire* in die *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* eintritt, seine Antrittsrede zur Thematik der Zeichnung hält (7. Juni 1732, *L'étude du dessin*, wiederholt am 5. Juli 1732). Die Zeichnung lasse vorzüglich den Weg eines Künstlers erkennen, so Caylus. Sie ist damit einerseits Anschauungsgegenstand, der sich selbst genügt, andererseits dient sie der Vorbereitung auf dem Weg von der Idee des Malers zu seinem eigentlichen Werk, dem Gemälde. Auch deshalb dürfe sich die Zeichnung nie einer einzigen Manier, einem einzigen Vorbild verschreiben, ein Fehler, den zu vermeiden durch das umfangreiche Studium nicht nur *eines* sondern möglichst vieler der Alten Meister und ihrer

Zeichnungen garantiert wird. Es ist die Nachzeichnung, die aufgrund der erforderlichen hohen Aufmerksamkeit tiefste Spuren und einen bleibenden Eindruck beim Kopisten hinterlässt. Das Abbild oder Nachbild schreibt sich nicht nur in den Zeichengrund, im Falle der Radierung in die Wachsschicht der vorbereiteten Platte ein, sondern zugleich in den psychomotorisch stimulierten, zerebralen Komplex, lagert sich sozusagen ab in einer Art Bildgedächtnis, einer Memoria, die dann wiederum bei der konkreten Bildgestaltung hereinspielen wird.²⁴ Zweifellos ist es der Kenner vom Schlage eines Caylus, der dem Künstler die richtigen Vorbilder zu nennen imstande ist – Caylus empfiehlt insbesondere Raffael. Gegen die flüchtige Ausführung und den raschen Effekt kommt der Zeichnung damit die fundamentale Funktion zu, ihren Gegenstand zu durchdringen und präzise zu »begreifen«.²⁵

Auch wenn Caylus' theoretische Ausführungen auf eigener Praxis fußen, seiner Antrittsrede wird nur bescheidener Erfolg zuteil. Doch das Thema der Zeichnung ist in vielen der nachfolgenden *Conférences* an der *Académie* wiederholt Gegenstand der Untersuchungen, mit denen Caylus zu originär künstlerischen Problemstellungen (*Sur la manière et les moyens de l'éviter, Réflexions sur la peinture, Sur la couleur, Sur le costume*) die Leitlinien künstlerischer Orientierung festschreibt. Auch in seinen zahlreichen Künstlerviten (Le Sueur, Trémolières, Le Moyne, Anguier, Bouchardon u. a.) führt er die Vorbildlichkeit, nun der jüngeren, französischen großen Meister nachvollziehbar vor Augen.²⁶ Caylus' kunsttheoretische Lehrstücke für die Professoren und die jungen Künstler der Akademie sind immer auch kunstpolitische Einflussnahme, einschließlic einer selbstkritischen Anklage und Kritik an der *petite manière* der Franzosen. Die rechte Manier wird Dreh- und Angelpunkt, das Resultat der jeweils individuellen Übersetzungsleistung der Wahrnehmung über die Hand auf das Papier wird zum Prüfstein des guten Geschmacks. Ist dieses Moment der eigenständigen, gerade nicht nachahmenden Manier Zielpunkt der schöpferischen Auseinandersetzung und des Lernens des Künstlers, so schließt der Begriff eine Theorie ein, die der Imitation einen herausgehobenen Platz im Prozess der Aneignung künstlerischer Fertigkeiten zuspricht. Die Fähigkeit, sich eines größtmöglichen Potentials spezifischer, formaler Bildlösungen zu versichern, garantiert ein Höchstmaß an Flexibilität (gegenüber der Vielzahl der Objekte, die in fortlaufender Reihe zu erfassen sind, gegenüber den vielfältigen Aufgabenstellungen des Historienbildes.) Das ist längst nicht mehr das Modell des beseelten Künstlers, dessen individuelle Meisterschaft von göttlicher Teilhabe abhängt.²⁷ Caylus stellt damit keineswegs die Unterschiedlichkeiten des Talents in Abrede, verlangt jedoch eine der eben diesem natürlichen Talent angemessene Schulung. Naturbeobachtung und Imitation ausgewählter Vorbilder sind nur die Basis, auf welcher die Imaginationskraft des Künstlers Neuentwürfe wagt, in die sich sein individuelles Ingenium einschreibt und die ihn dann unverwechselbar machen.

Das Bildarchiv, die Vorbilder und die quantifizierende Einfühlung

Caylus exerziert diese als Methode zu verstehende Anwendung der Zeichnung vor. In seinem Konvolut nach den Meisterzeichnungen der *Collection du Roi* zeigt sich die ganze Bandbreite zeichnerischer Eigenarten und personaler Stillagen, wenn die Flexibilität der Hand im Nachahmen der Manieren erprobt wird. Caylus radierte nach den Carraches, nach Guerchin, Parmesan, Michel-Ange, Rubens, Van Dyck, Rembrandt, Paul Bril und vielen mehr. Was ist hier Kopie, was mischt sich unweigerlich als Anteil des Kopisten in die qua definitionem auf exakte Nachahmung verpflichtete Wiedergabe hinein?

In der Wahl des technischen Mittels zur Reproduktion, der Radierung, liegt auf den ersten Blick ein scheinbares Paradoxon beschlossen. Soll einerseits das Original möglichst genau wiederholt und damit die individuelle Künstlerhandschrift kopiert werden, so eignet der hochflexiblen Technik eben diese Möglichkeit, die vom Apparat der Hand unikat eingeschriebenen Spuren zu fixieren. In dieser Konzentration und Übung verwandelt sich der Zeichner in der Tat die Signatur des Vorbildes an, ja in diesem nachschaffenden Prozess selbst entdeckt sich das sinnliche »Verständnis« für den im Vorbild zum Ausdruck gelangenden Wahrnehmungsakt und seine Übertragung ins Medium. Das gewählte Mittel, diese Übereinstimmung zu erreichen, also einen individuellen Duktus zu unterdrücken, ist genau jenes, in welchem sich die individuelle Handschrift am deutlichsten lesbar machen lässt: die Zeichnung.

Im schnellen Überblick über die vielen hundert Blätter könnte man den Eindruck gewinnen, es handele sich dabei um mittelmäßige, im negativen Sinne dilettantische, jedenfalls alles andere als virtuose Arbeiten. Man ist vielleicht verführt, hieraus die – letztlich absurde – Auffassung abzuleiten, Caylus habe sich damit bewusst von den *Gens de Metier* abgrenzen wollen.²⁸ Diese subversive Tätigkeit trüge mit Absicht die Kennzeichen des Gelegenheitszeichners, als Signet des Amateurs.²⁹ Dabei wird die künstlerisch technische Schwierigkeit des Unterfangens übersehen und ebenso die von Caylus ja gerade eingeforderte praktische Kenntnis, die der Problematik des kopierenden Zeichnens gerecht werden kann. Eine solche Ansicht mag auch Zeugnis der Prägung durch einen Blick sein, den sich die Kunstgeschichte als Disziplin durch den sakrosankten Katalog der herausragenden Meisterwerke selbst verordnet hat; eine hermeneutische Falle, die über ein selektives Bildrepertoire ohne weiteres Zutun zu einer – aus Sicht des Handwerks – überheblichen Position des Schriftgelehrten führt. Gehen wir also davon aus, dass die als Radierung ausgeführten Zeichnungen ihrer Absicht nach die bestmögliche Ausarbeitung darstellen.

Unter dem Generaltitel des *Cabinet du Roi*, das in 15 Bänden Stiche nach der Sammlung des Königs zusammenfasst, finden sich die um 1730 entstandenen, etwas mehr als 200 Blätter des Grafen Caylus, bisweilen unter dem Titel *Pieces à l'eau-forte par le Comte de Caylus d'après les dessins des grands maîtres qui sont dans le Cabinet du Roi de France*.³⁰ Die Kenntnis aller Zeichnungen lässt die Absicht vermuten, mit

der Serie eine repräsentative Übersicht über die Kunst der Neuzeit zu geben, nach Schulen, kunsttopographisch oder nach den wichtigsten Meistern verschiedenster Gattungen geordnet. Ein solcherart konzises Kompendium, auf dem Weg zu einer Kunstgeschichte in Bildern, dürfte die Zeitgenossen interessiert haben, und nicht von ungefähr findet sich die Caylussche Mappe etwa im Dresdner Kupferstichkabinett unter Carl Heinrich von Heineken. Zwar dekliniert hier der Graf nahezu alle Schulen der abendländischen Malerei ab dem Cinquecento durch, doch tatsächlich liegt hier keine vollständige Übersicht vor, welche dem Sammlungsbestand oder dem Kunstaufkommen quantitativ und klassifikatorisch gerecht werden könnte. Das Projekt zu den Radierungen ist wohl primär mit der Intention entstanden, eine Publikation zur Unterweisung von Künstlern und Sammlern vorzubereiten. Angesichts der Anzahl ausgeführter Blätter und der Bevorzugung bestimmter Künstler und Schulen kann mit einigem Grund davon ausgegangen werden, dass die vollständige Realisierung des Projektes stecken blieb. Am Ende stehen einige zu Bänden gebundene, kommentarlose Serien von Abzügen, und in Paris wandert ein Konvolut in die Sammlung der Kunstakademie (1747), was den ihr zgedachten pädagogischen Wert bekräftigt. Thematisch scheint sich Caylus weniger beschränkt zu haben, denn wir finden Landschaften, Akademien, fortgeschrittene Entwurfszeichnungen zu mythologischen wie religiösen Historien, flüchtige Skizzen und ausgearbeitete, vielfigurige Szenen. Es ist dem Grafen um die Variabilität der Künstlerhandschriften und Bildauffassungen zu tun.

Wachstafel und Säurebad – die Spuren der lesenden Hand

Sieht man von den Chiaroscuro-Blättern und ihrer Kombination der Techniken von Holzstich und Radierung, die Caylus zusammen mit Nicolas Le Sueur ausführte, ab, besteht Caylus' graphisches Werk nahezu vollständig aus radierten Zeichnungen.³¹ Die Radierung bot den Vorteil, die Radiernadel wie eine Zeichenfeder, mit ihrer freien Beweglichkeit und möglichen Spontaneität zu führen. Als Ätzzradierung, die nicht das Einritzen auf der Metallplatte erforderte, sondern die ungleich geschmeidigere, säurefeste Beschichtung der Platte bearbeitete, war diese Technik einer besonders leichten Linienführung bei Kontur aber auch Schraffur zuträglich. Sie erlaubte, auch durch die Arbeit der Säure, im Resultat eine gleichmäßigere Linienführung, ein sozusagen objektivierender Faktor, der die unwillkürlichen Bewegungen (etwa die Zitterbewegungen bei verlangsamer, suchender Linienbewegung des Kopisten) auf ein Minimum zu reduzierten ermöglichte. Die Variation der Linienstärken ließ sich leicht durch verschiedene Radiernadeln bewerkstelligen, eine weitaus kontrolliertere Verfahrensweise als die Varianten der Strichführung des Vorbilds durch die nachzeichnende Hand zu simulieren. Zugleich garantierte die Radierung ein schnelles und ökonomisches Arbeiten im Blick auf die Kosten und den Umfang der Serien.³²

Bildzeichen zwischen Linie und Fläche

Einige Beispiele mögen den Variationsreichtum, aber auch die Unterschiede in der Ausführung erläutern, die auf ein jeweils spezifisches Interesse am Vorbild schließen lassen. Das Kopieren nach der *Kreuzabnahme* Peruginos (Abb. 2) hatte mit einem deutlich beriebenen Blatt der Ausgangszeichnung zu kalkulieren. In der Nachzeichnung werden dann auch lediglich die Schattierungen übertragen, die der Zeichner mit Schraffenlagen anzugeben suchte; durch Abrieb oder Gebrauch getönte oder eingefärbte Partien des Blattes werden ausgelassen, unklare Stellen wie etwa die Baumkrone des Mittelgrundes oder die Horizontlinie am linken Blattrand werden summarisch vereindeutigend und in Nachahmung des gestischen Zeichenduktus hinzuerfunden. Binnenstrukturen der Figuren und Körperkontur reduzieren sich beim Kopisten auf die Angaben, welche die eindeutige Linie zu geben imstande ist. Die durch parallele Schraffenlagen nachgearbeiteten Verschattungen verzichten ganz auf die Kopie der Einzellinie und setzen mehr auf den summarischen Eindruck. Selbst die Detailzeichnung, der Heiligenschein des Johannes, die Anatomie der Füße, respektiert kaum die Vorlage, sondern entwickelt sich ganz aus der Hand des Kopisten und seinen eingübten Bewegungsmodulen heraus. Thema der Kopie sind hier mehr Komposition und Figurerfindung als die mühsame Einfühlung in die Detailzeichen des Künstlers.

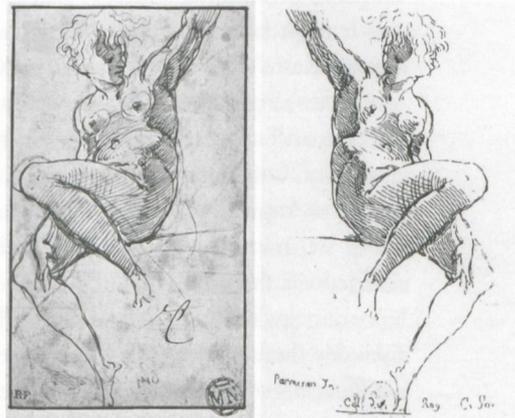


2 Comte de Caylus nach Perugino, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Aa16 und Pietro di Cristoforo Vannucci, gen. Perugino, Piétà, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 4378

Wie komplex sich die Reproduktion im Falle laviertes Zeichnung zeigt, kann das Beispiel nach Parmigianino verdeutlichen (Abb. 3). Umso erstaunlicher, wie es die Radierung vermag, die Atmosphäre des Bildraums, die Figurauffassung und die stilistische Eigenart des Zeichners wiederzugeben. Ein Beispiel, das die ungleich aufwendigere Kombination von Radierung und Holzschnitt nahelegt, hier aber dennoch allein mit dem Mittel der gezeichneten Linie zu klar lesbarer Entscheidung drängt und dem Vorbild gleichwohl gerecht zu werden sucht. Ganz anders die untersichtige Aktstudie des gleichen Künstlers (Abb. 4), die selbst noch das An- und Absetzen des Zeichenstiftes, die nachgezogenen Konturverdoppelungen, freilich unter Auslassung der Pentimenti wiedergibt.

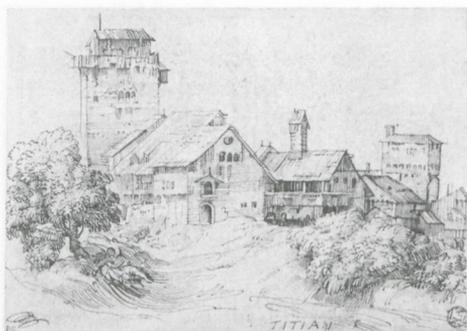


3 Francesco Mazzola (Parmigianino), La Sainte Famille avec un ange enfant ou le petit saint Jean, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 6446 und Comte de Caylus nach Parmigianino, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Aa16



4 Francesco Mazzola (Parmigianino), Femme nue, étude pour l'Eve de la Steccata, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 6462.BIS und Comte de Caylus, Nachstich, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Aa16

Im Falle der Landschaft nach Tizian (Abb. 5) kommt die Vorlage dem Kopisten entgegen, wenn sie mit ihrer Konzentration auf die Linie das Kopieren unter die Prämisse einer *exactitude* stellt, die allenfalls durch technische oder ökonomischen Bedingtheiten ihre Einschränkung findet. Welche Bandbreite hiermit glaubhaft abzustecken war, mag die Zeichnung Nr.93 des Konvolutes (Abb. 6) nach dem vermeintlichen Vorbild Michelangelos anschaulich werden lassen – ein gestisches Feuerwerk, das mit seiner Variabilität zwischen expressiver, fast nur noch sich selbst bezeichnender Linie, Konturstrichen, abstrahierenden Strichlagen und einfachen wie komplexen Schattenschraffuren das Blatt wie ein Netzwerk überzieht.



5 Venetianisch, Kopie nach Tizian, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 5581 und Comte de Caylus nach Tizian, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Aa16



6 Comte de Caylus nach Michelangelo, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Aa16

Wie lässt sich der schmale Rest des Spielraums fassen, der bewusste oder unbewusste Zeit- und Personalstil des Kopisten, den dieser auf die nachzuschaffenden Vorbilder vergangener Zeiten projiziert? Ein Interpretationsspielraum, der mit der Vorlage und all denjenigen Gestaltungselementen erhöht wird, die nicht über die gezeichnete Linie definiert werden.

Caylus kopiert gerade das, was durch seine individuelle Unverwechselbarkeit einmalig ist, nämlich die Manier des Künstlers. Im kopierenden Aneignen entwickelt sich jedoch das Maß an Variabilität (der Hand wie des Bildervorrates), welches dem Künstler das Mittel an die Hand gibt, zum größtmöglichen Ausschöpfen des historisch bis jetzt erreichten zu gelangen.³³ Damit erweist sich der kopierende Blick auf die Vorgänger als das Agens, welches zum Fortschritt der Künste beiträgt, ein Fortschreiten, welches der Aktualisierung des Vorgängigen, des Blicks auf die Alten bedarf, um modern sein zu können. Insofern ist der persönliche Anteil des Kopisten ganz unschädlich, ja geradezu *der* Überschuss, der dem nachschaffenden Künstler Stimulans zur Entdeckung seiner ureigenen Talente ist.

Die Schwierigkeiten der Beschreibung und die Anschauung

Im Gegensatz zu den naturkundlichen Werken mit ihren gleichen Fragen nach Arten, Landschaften, Verwandtschaften und Herleitungen, welche sich aber auf einen so und nicht anders vorfindbaren Gegenstand beziehen, arbeitet die Reproduktion von Kunstwerken mit einem bereits schon ausdeutbaren Vorbild.³⁴ Diese Subtilität der Lage verkompliziert deshalb, da sowohl Medium des Vorbildes als auch das der Wiedergabe die Bedingungen der Kunst mit sich führen. Was sind also die Kriterien, die den Grad der Differenz überprüfbar machen? Die sogenannte Zeichnungswissenschaft fußt bis heute nicht auf einem erkenntniskritischen Instrumentarium, welches es erlauben würde, eine Phänomenologie der Zeichnung mittels klassifikatorischen, objektiv nachvollziehbaren Elementen stringent anzuwenden.³⁵ Es geht dabei um die Benennung der Stilelemente, die erlauben, Landschaftsstil, Schulen, Gattungsstil und individuelle Handschrift auseinanderzuhalten. Inwieweit ist das Strichbild begrifflich überhaupt sauber zu fassen? Für die historisch geprägte Funktion der Kunstgeschichte rührt dies nicht zuletzt an die Frage der Autorschaft, und die Disziplin beruhigt sich bis heute mit dem von Friedländer eingeführten Begriff der Kennerschaft.³⁶ Sie verlässt damit aber kaum den bloß semiwissenschaftlichen Ort vor den Bildern. Zweifellos kann und muss dieser, wenn man so will, unwissenschaftliche Urgrund zugleich als wertvolle Voraussetzung einer Erkenntnis geschätzt werden, die sich nicht zuletzt im Laufe eines Forscherlebens aufbaut. Wie weit aber lässt sich hier begriffliche Aufklärung bringen?

Fassen wir die Zeichnung als Summe aller Bewegungen, insbesondere von Hand und Instrument auf, so benennen wir nur einen Bruchteil der Formursache und haben einzukalkulieren, dass dieser individuelle Habitus nicht vollständig der Kontrollgewalt des Autors obliegt. Hier kann es nicht um eine nur annähernd komplette Analyse des Strichbildes aus dieser Perspektive gehen. Zu berücksichtigen wären Länge, Volumen, Verlaufsform, Flächentönung und -strukturierung, Veränderungen des Bewegungsdrucks, Pausen, Beziehungen zum Umfeld im Strichverband, Rückläufigkeitstendenzen in der Bewegung und Strichlagen als Resultat der Vorausschau. Zudem im Spannungsverhältnis von kontrollierter, gesteuerter Arbeit und Spontaneität bliebe die Frage nach dem unbewegten Bewegten: Handgelenk, Finger, Arm, was bewegt das Instrument, was die Platte, aus welcher Position etcetera?

Vor allen anderen Gestaltungsmerkmalen ist es der Konturstrich, der hier als das zweckmäßigste Instrument der nachahmenden Zeichnung in den Vordergrund tritt, da es vor allem anderen um das Hervorbringen der Gestalt geht. Hier drückt sich sozusagen die ästhetische Einstellung am sichtbarsten durch. Ist der Konturstrich zusammengesetzt oder suggeriert er die Entität der Gestalt? Die durchgehende Linie verhindert ein spezifisches, allemal ein spontan künstlerisches Formniveau. Bisweilen erscheinen uns die Caylusschen Wiedergaben auch deshalb wenig virtuos, da sie den Gestus, der zur ganzheitlichen und für das kunstwerkgeschulte Auge stimmigen Zeich-

nung gehört, unterdrücken, gleichzeitig aber – und im Gegensatz zum Kupferstich – die Spuren einer manuellen Verfertigung mit sich führen. Im Falle der Zeichnungen nach den Meisterzeichnungen hat die Hand aber im selben Moment die vorgefundene Spontaneität, also den Individualstil oder – um mit Caylus zu sprechen – die Manier des Autors anschaulich zu machen; ein eigentlich widersinniges Verfahren, das den Kopisten zur sklavischen Unterdrückung seiner eigenen Zeichenimpulse nötigt.

Darstellungsmedium und Zeichenstil bestimmen sich aus der Funktion, die der bildlichen Darstellung zugeordnet wird. Die Multifunktionalität der reproduzierenden Zeichnung, zwischen pädagogischem Instrument, wissenschaftlicher Funktionalisierung und künstlerischem Eigenwert sowie als Ausdruck einer Stilpräferenz, führt zu einer Problemlage, die die Beurteilung des Zeichenkorpus erschwert. Dies hat dann Auswirkungen insbesondere auch auf die Beurteilung der Zeichnungen unter dem Aspekt der Qualität, deren Einschätzung nicht selten mit der Entdeckung echter oder vermeintlicher Virtuosität gekoppelt ist. Doch das Virtuose liegt hier in der Beherrschung, sowohl der Technik und der sie einfangenden Kennerschaft (Eidos) als auch in der über die Zweckursache definierten Zurücknahme des eigenen Kunstwillens. Wird dieser eigene kreative Impuls zurückgenommen, so kann eben keine virtuose Beeindruckung entstehen.³⁷

Caylus' Auswahl, die Absicht, ein nach Schulen und Meistern geordnetes Kompendium zu präsentieren, scheint insofern unterminiert, als sich durch die Wahl der Blätter nach der Maßgabe ihrer Qualität und Variabilität, nach dem Kriterium ihrer Nützlichkeit für die aktuelle Kunstproduktion und die Fortentwicklung des guten Geschmacks, kein objektives, die bloße Produktion respektierendes Tableau ergibt. Das ist legitime und subjektive Position des Autors, der Teil, Ursache und Einlösung der stilistisch historischen Entwicklung zu einem neoklassischen Stilideal ist. Dies als Grund für ein an der Linie orientiertes, den Umriß-Stil favorisierendes Vorgehen zu unterschlagen, wäre naiv. Doch die im Blick auf die Antipoden Watteau und Bouchardon frappierend eindeutige Tendenz gründet ebenso sehr auf den »technischen« Bedingungen, die für die Vermehrung der Bilder im Kontext einer Verwissenschaftlichung seit Beginn der Aufklärung eine Rolle spielen. In welchem Maße eine solche Projektion des (klassizistischen) Stilwillens auf den Komplex der intendierten, objektiven Wiedergabe von Vorbildern und Artefakten durchschlägt, mag die Betrachtung der Caylusschen Kopien nach der Überlieferung der Antike beleuchten.³⁸

Auge und Wort – die Konturierung der Geschichte im *Recueil*

Neben aller Theorie, neben der Kenntnis der antiken Schriften und dem kritischen Blick auf die überquellenden Vorarbeiten der Antiquarskollegen bleibt es die Praxis, die Caylus die Brücke von der Antike zur Kunst seiner Zeit schlagen lässt, eine Wie-

derbelebung aus dem Geist der Antike ohne jede rückwärtsgewandte Melancholie.³⁹ Ohne die eigene praktische Erfahrung im Zeichnen und Stechen, ohne die Ausbildung seines Geschmacks für die Werke der Renaissance und ohne die Kenntnis praktischer Naturnachahmung, ja selbst ohne das Interesse für die Sitten und Gebräuche des Heute, wären die Bände seines *Recueil des Antiquités* so nur schwerlich möglich gewesen. Auch der *Recueil* hat das Anliegen, den Künstlern ein Instrument zur ihrer Ausbildung vorzustellen,⁴⁰ wie es mit den konkreten Übernahmen von reproduzierten Artefakten in der Malerei am eindrücklichsten durch Marie-Joseph Vien erfolgte.

Die fortlaufende, prinzipiell unabschließbare Arbeit der sukzessive publizierten Bände mit ihren Revisionen, Querbezügen und Komplettierungen von Serien entspricht der Calyusschen Sammlungspraxis, die jeweils für einen Band bearbeiteten Stücke an die *Collection du Roi* weiterreicht, um erneut den Fundus mit neuentdeckten und unbekanntem Werken aufzufüllen. Dieses Projekt ständiger, dynamischer Modifikation führt gleichwohl zu veröffentlichten Büchern. Deren Fixierung der Artefakte in der bildlichen Wiedergabe hatte zumindest vorläufig eine Eindeutigkeit zu behaupten.

Der Graf kommt im ersten Band seiner antiken Kunstgeschichte auf die Funktion der bildlichen Wiedergabe zu sprechen, sie dient »à étudier fidèlement l'esprit et la main de l'Artiste«.⁴¹ Der Gelehrte habe sich aus der Perspektive des antiken Künstlers heraus über die Anschauung der Denkmäler zu sättigen – idealiter tut es der Leser ihm angesichts der Bildtafeln gleich.

Die Arbeitsschritte der Analyse der »Zeichnung« des Artefakts, das Säubern, die Materialproben und chemischen Analysen, das Wiegen und Vermessen, die Nachzeichnung durch Caylus oder den angestellten Künstler samt nachträglicher Korrekturen, all das fügt sich zu einem Tableau von Bildern und Fakten, welches unabhängig von den Zufälligkeiten des Fundes strukturiert sein will. Caylus spannt so das einzelne Objekt in die Koordinaten von Ikonographie, Gattung und Material ein. Doch nur das am prägnantesten als Rückkoppelungssystem zu beschreibende Vorgehen erlaubt die sinnfällig Abfolge, deren Grobstruktur durch die Kapitel der Kulturen und Epochen (Ägypten, Griechenland, Rom, Etrurien, Gallien) vorgegeben ist. Die Artefakte dort einzuordnen, ist damit letztlich Folge der Einschätzung seiner formalen Merkmale einerseits sowie der Antikenkenntnis nach ihren Quellen und schriftlichen Zeugnissen andererseits. Wenn dann die Methode des Vergleichs Basis der Ordnung wird, schließt sich der Kreis, und freilich lassen sich Zirkelschlüsse so nicht vermeiden. Doch Caylus ist gegenüber jeder Kritik nicht nur offen, die Publikation selbst fordert zu Einspruch, Korrektur und Ergänzung heraus.

Wie dem auch sei, die Methode macht die Notwendigkeit des bildlichen Vorführens offenkundig (Abb. 7).⁴² Hier erschließt sich die Manier als multifunktionaler Anzeiger in doppelter Weise: anschaulich durch die radierte Wiedergabe und intellektuell durch die Vorführung des Autors im Text. Sie ist, in Kombination mit allen anderen Faktoren der Analyse, Basis zur glücklichen Entdeckung der Sprache der Kunst, zunächst der Künstlerhandschrift, dann der Kunstlandschaft und Epoche. Doch auch

hier muss »verrechnet« werden, um den individuellen Überschuss in Abzug zu bringen und zu den überindividuellen Merkmalen – etwa denjenigen der Epoche – vorzudringen zu können. Die formalen Anzeiger des Stils, des Kunstwollens der Zeit oder eines Volkes müssen von der persönlichen Manier des Künstlers geschieden werden.

Über den objektivierenden Blick als Basis, über die präzise Beschreibung hinaus, hilft nur der Vergleich, und dieser macht erst ab einer kritischen Masse Sinn. Auch hier ist die Reproduktion Mittel, macht durch ihre Verfügbarkeit den Vergleich überhaupt erst möglich. Und nicht von ungefähr ist das Caylussche Credo der Aufruf an die Sammler, ihre Werke zu publizieren.⁴³ In Konsequenz verbietet sich so das eindeutige Urteil, und diese Methode setzt die Ablehnung jeder sich festlegenden Systematik voraus. Immerzu muss die neuerliche Verschiebung des Befundes durch neu aufgefundene Werke und die Veränderung der Vergleichsgrundlage einkalkuliert werden. Das heißt aber auch, jedes zunächst vielleicht unbedeutend erscheinende Artefakt verdient Aufnahme. Auch deshalb wurde die Caylussche Sammlung bisweilen als Anhäufung von Scherben und Fragmenten karikiert.

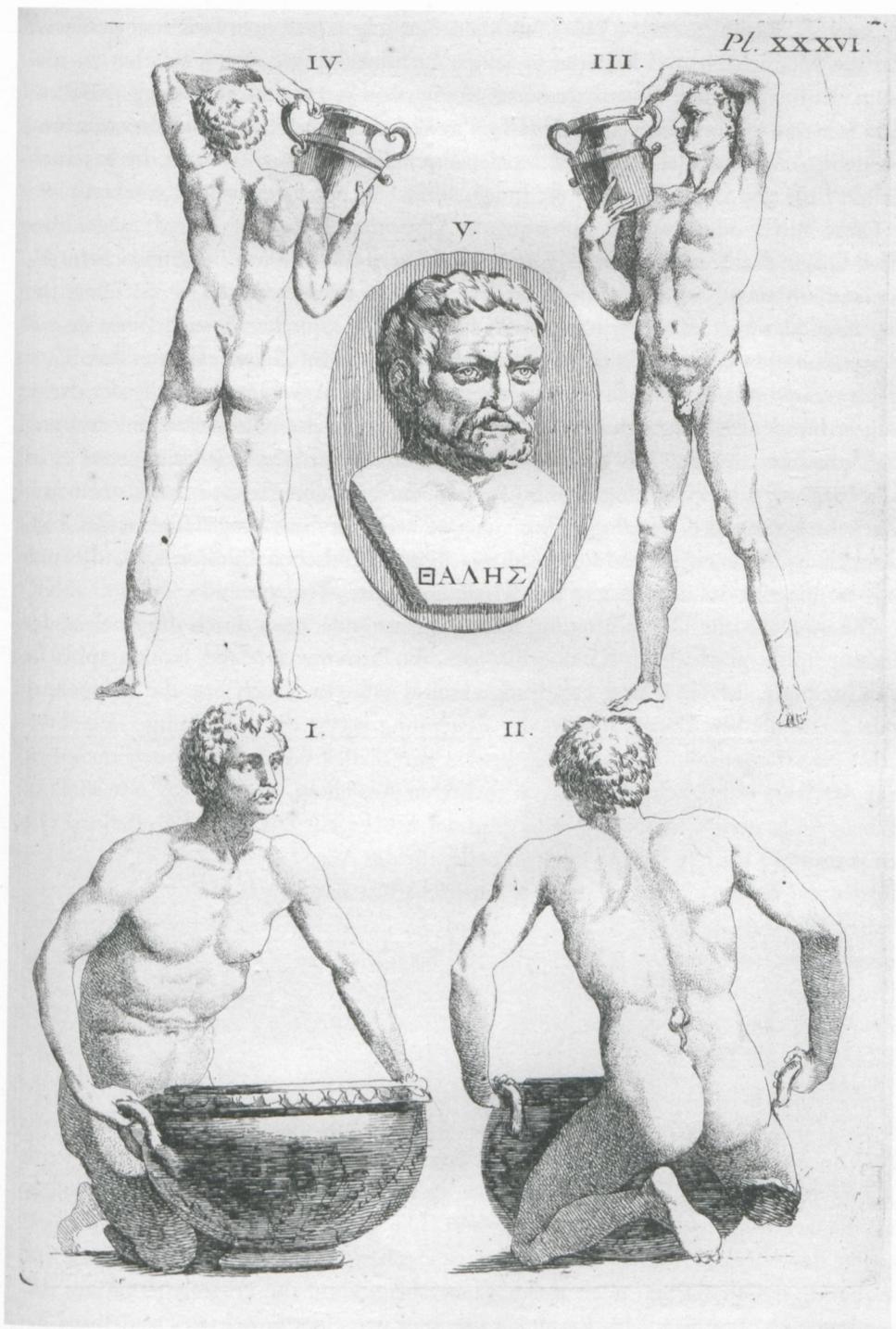
Wenn der Graf betont, dass jedes der Stücke durch seine Hände gegangen und von ihm oder zumindest unter seiner Überwachung gestochen worden sei, behauptet der Autor zugleich die maximale Übereinstimmung von Original und Reproduktion.

Wenn das im Einzelfall auch nicht der Wahrheit entspricht, hat dies doch für die gezeichnete Radierung Konsequenzen.⁴⁴

Caylus balanciert bei der graphischen Wiedergabe der Fundstücke zwischen einer Blattfeldaufteilung, die sicher nach den ästhetischen Kriterien der Zeit beeinflusst ist (Symmetrie, Verzicht auf Rahmung) und zugleich durch die Reduktion und Konzentration auf die objektive Reproduktion bestimmt wird. Jedes Objekt wahrt den gebührenden Abstand vom Nachbarn und alles erscheint auf weißem Blattgrund. Die Wiedergabe verzichtet darauf, den Unterschied des Materials veranschaulichen zu wollen. Der geschlossene Kontur der Figuren hat die Aufgabe, die Erkennbarkeit des Gegenstandes aufrechtzuerhalten. Schatten werden durch Schraffen abseits jeder Oberflächenbeschaffenheit



7a Kniender Satyr, dem Atelier des Desiderio da Firenze zugeschrieben, um 1540, schwarz patinierte Kleinbronze, H.: 17,5 cm, Paris, Bibliothèque Nationale de France



angegeben. Wenn die hellen Partien durch Auslassung repräsentiert werden, erschwert das die Möglichkeit, das Material in seinen Lichtbrechungsgesetzen sichtbar zu machen. Farbe, Material, Oberflächenerscheinung und haptische Anmutung entfallen. Die Schattenangaben bleiben in der Regel so verhalten, dass hier keine Verwechslung entsteht, auf Kosten der dreidimensionalen Erscheinung. Das alles leistet der beschreibende Text, und Caylus setzt auf die Imaginationskraft des Lesers und Betrachters.

Diese mehr oder minder konsequente Vereindeutigung der Gestalt gegenüber dem Original erhöht die Vergleichbarkeit und vermindert ein Zeichenrauschen. Alles wird in unaufwendiger Strichlage ökonomisch repräsentiert. Die zeichnerische Form ist idealiter nichts anderes als das Destillat der typischen Sprache, wie sie aus den kulturellen Umständen hervorgeht und von ihnen geprägt wird. Ist es dem Grafen möglich, mit dem Studium der aktuellen Sitten und Gebräuche sowie der damit eng verbundenen Idiome der Pariser Quartiers, mit der etymologischen Entdeckung die Sprachentwicklung seit dem mittelalterlichen Epos nachzuzeichnen, so ist es in Übertragung prinzipiell möglich, die Sprache der bildlichen Form – im historischen Zurückschreiten – in gleicher Weise zu verstehen. Voraussetzung dafür ist das Eindringen in die spezifischen, formalen wie ikonographischen Bildlösungen, die sich insbesondere in der Entdeckung der Wiederholungen offenbaren.

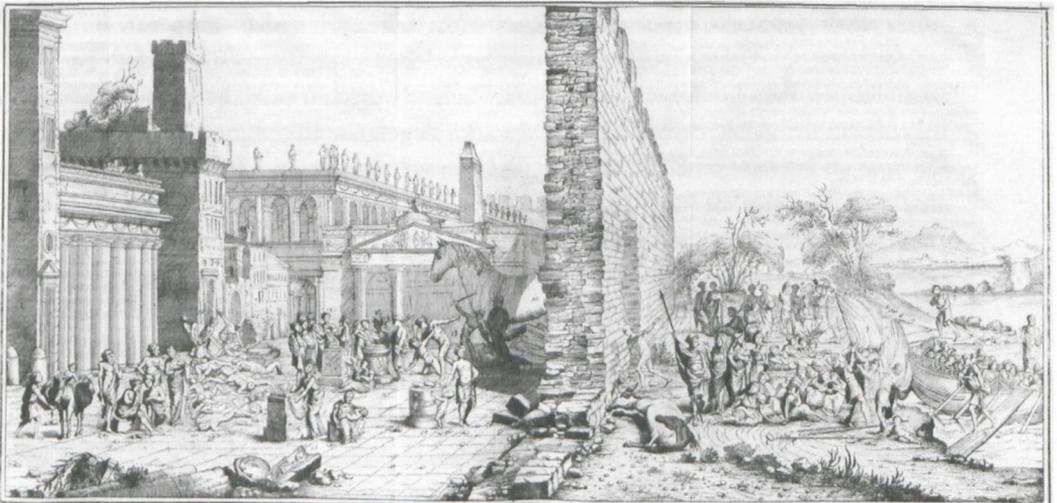
Die intellektuelle Durchdringung seiner Gegenstände, etwa durch die Analyse der Ikonographie, geschieht in Katalogeinträgen, die Provenienz, Maße, ikonographische Beschreibung, Material und Erhaltungszustand erfassen. Doch erst die Koppelung mit der bildlichen Darstellung in der Zeichnung ergibt die vollständige »Beschreibung« des Gegenstandes, die im Gegensatz zur Textlektüre eine Ad-hoc-Erkenntnis des Artefakts ermöglicht. Oftmals in mehreren Ansichten, immer aber mit Maßangaben, konzentriert sich die Wiedergabe der Stücke auf das, was mittels der Linie zu vermitteln ist. Die damit einhergehende, für das Auge leicht lesbare Prägnanz der Realia, das Erfassen der wesentlichen Eigenschaften, darf mit Recht als wissenschaftliches Zeichnen angesprochen werden; und die strikte Beibehaltung dieses Linearismus erhöht die Vergleichbarkeit der Stücke auch abseits der Kenntnis des Originals. Die Beschreibung der Oberflächen und Farben geschieht durch den Text. Die radierte Zeichnung hingegen »stellt den Gegenstand vor«, imaginiert ihn. Das Verstehen der Bilder setzt die Lektüre und das Verständnis des Textes die Anschauung voraus.

Zweifelloso liegt hierin auch ein gutes Stück Projektion beschlossen. Doch – sieht man vom ökonomischen Aufwand einmal ab – wie ließe sich ein vergleichbarer Grad an Objektivität aufrecht erhalten, hätte man an eine zum malerischen drängende Wiedergabe gedacht. Der Verzicht auf die Binnenzeichnung erhöht die Detailgenauigkeit der Dinge, auf die es Caylus ankam. Die Unterlassung befördert die Objektivität des Abbildes. Welchen Sinn hätte es ergeben, mit der fraglichen Angabe von Farben und Oberflächen noch mehr Zeitgeschmack auf die Fragmente antiker Alltagskunst zu übertragen? Im Resultat kann man von einer korrekten Darstellung der Objekte seines Sammlungsbestandes sprechen.

Inversion von Text und Bild und die Causa finalis der Anstrengungen

Ein Beispiel aus den *Mémoires* der *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* mag zum Ende einerseits das Wechselspiel von Text und Bild, von gelehrter Exegese und Indienstnahme der Zeichnung erläutern, andererseits die Funktion antiker Rekonstruktion für die Aktualisierung und Wiederbelebung, die Veranschaulichung der Antike ansprechen.

Caylus hielt den Vortrag zur ersten Akademiesitzung nach Ostern 1757. Der Beitrag gerät zur Kritik an den Literaten, die ohne eigene Anschauung die bildenden Künste zu kennen glauben. Es geht um die Beschreibung des Pausanias, die dieser von den Gemälden des Polygnot zu Athen gibt, eine Ekphrasis, die eine ikonographische Beschreibung der Gemälde vorlegt, welche allenfalls mit Richtungsangaben Komposition und Bilderfindung, um die es dem Grafen besonders geht, veranschaulicht. Mit der Schilderung der Handlung, der Nennung von Namen, verbleibt der Urtext im Status unanschaulicher Aufzählung und unterschlägt den Kunstcharakter. Die Caylussche Hermeneutik mit Quellenzitat und angefügter Erläuterung wird ergänzt durch zwei zeitgenössische »Kupfer« – so der deutsche Text –, deren Detailfehler Caylus in seiner Abhandlung freimütig anspricht und mit Worten korrigiert.



1 Le Vaseau de Menelaüs
2 Achilleus et Eriochon
3 Le Pavillon de Menelaüs dit le
4 Myrin Helios
5 Menas fils de Priam
6

7 Eltra mare de Thesie
8 Troyennes captives
9 Quatre autres Troyennes
10 Epoteus
11 Le Cheval de bois

PREMIER TABLEAU
L'EMBARQUEMENT DES GRECS
après la prise de Troye.
Pausanias Paus.
K

12 Serment d'Ayas
13 Le Dieu fils d'Atreus
14 Neoplotime
15 Un autr. un enfant
16 d'une vieille femme

17 Des hommes: l'un
18 Priam l'aut
19 Sican et Anchialus
20 Thoas et le fils

Die von Lorrain⁴⁵ ausgeführten, »mit Scheidwasser« (Salpetersäure) ausgeführten beiden Platten zu den Gemälden des Polygnot, die Pausanias in seiner Reisebeschreibung Griechenlands erwähnt, sind Querformate, die der originalen Anbringung in einem Säulenumgang entsprechen mögen (Abb. 8). Zum besseren Verständnis sind den Einzelszenen Legenden beigegeben, die dem Leser die Orientierung auf dem überbevölkerten Bildplan erleichtern sollen.⁴⁶

In Absatz 8., zur »Einschiffung der Griechen« (»Über diesen Frauen, die zwischen dem Nestor und der Aethra sind, befinden sich vier Gefangene: Klymene, Kreusa, Aristomache und Xenodice. Und über diesen siehet man vier andere auf einem Bette, nämlich: Deinome, Metioche, Pisis, und Kleodice.«), greift Caylus in die Ordnung des Pausanias ein, denn: »Dieser Ordnung fehlt es an Genauigkeit. Man hat daher auf der Platte diese beyden Gruppen von Gefangenen bloß so vorstellen wollen, dass die eine auf einem nähern, und die andere auf einem enfernern Plan erscheint.« Und Caylus schließt: »Diese Umstände [des von Pausanias geschilderten] machen den Charakter der Subjecte aus. Die Kunst des Mahlers besteht in der Wissenschaft, sie anzuordnen.«

In seinem *Discour* rücküberführt Caylus die Ekphrasis des Autors in die Reinvencion der bildlichen Darstellung. Hier deutet der »Maler« den antiken Text aus. Die bildliche Neuerfindung folgt dabei zunächst den Vorgaben, die der Text eindeutig festgeschrieben hatte, setzt in der folge aber auch auf das Wissen um die Regeln, das Caylus zuvor in der Analyse antiker Wandmalerei vermehrt hatte. Doch angesichts der Stiche wird im Resultat deutlich, dass solcherart Bildschöpfung wesentlich vom Kunstschaffen seiner Zeit und den eigenen Vorstellungen und Präferenzen einer Historienmalerei bestimmt wird, die es neu zu beleben galt. Waren die beiden Themensammlungen der *Tableaux tirés* nur Lesebücher,⁴⁷ die im Verzicht auf jede bildliche Illustration den Malern viele hundert sprachlich gefasste Bildsequenzen als Vorschläge für eine variationsreiche Historienmalerei unterbreiteten, so gibt Caylus hier selbst anschauliche Beispiele für Bildlösungen. Die Bilder erscheinen dann als komponiertes Zusammen zahlreicher Versatzstücke, die zwar im Detail die korrekte Wiedergabe der Realia wahren, als Werk jedoch überfrachtet in Kompartimente gelehrter Einzelszenen zerfallen. Re-Invention auf Basis einer Imagination von Wahrscheinlichkeiten ist hier die Voraussetzung zu Innovation, zu Inventionen, die es vermögen, die Kunst voranzubringen, nicht im Sinne einer Teleologie, die einem Ziel zustrebt, sondern als ständig neu zu leistende Aktualisierung einer der Zeit angemessenen Kunst.

Verständige Anschauung

Die Besonderheit des Zeichnungskorpus Caylus liegt zweifellos in der multifunktionalen Indienstnahme des Mediums, zwischen pädagogischem Anschauungsmaterial, künstlerisch propagandistischem Instrument und dokumentarisch wissenschaftlichem Erkenntnismittel, das nicht zuletzt der kunsthistorischen Perspektive ein anschauliches Äquivalent der begrifflichen Erkenntnis hinzufügt. Die zahlreichen graphischen Arbeiten des Grafen beanspruchen keinen künstlerischen Eigenwert. Sie komplettieren als unverzichtbare Erkenntnisquelle die Sicht auf eine Geschichte der Künste, von der Antike über die großen Schulen der Renaissance bis hin zur aktuellen Bilderproduktion des 18. Jahrhunderts. Im Kontext des Gesamtwerks wird deutlich, wie und wie sehr das zeichnerische Erfassen – im Unterschied zur sprachlich intellektuellen Aneignung – selbst zum Instrument bildhafter, eidetischer Erkenntnis wird und die Kapazitäten des Logos komplementiert, und sei es mit Projektionen, die ja auch für das Wort nicht ausgeschlossen sein sollen. Das Wechselverhältnis zu verstehen, setzt zunächst die Analyse des jeweiligen Bildwerks nach seinen künstlerisch handwerklichen Kriterien im Kontext seiner Entstehung voraus.

Sieht man von den Textbüchern zu Homer und Vergil einmal ab, werden nahezu alle Schriften und Unternehmungen des Grafen Caylus von zeichnender Erkundung begleitet. Eine Tätigkeit, die als ein von der intellektuellen Durchdringung zunächst unabhängiges und dieses ergänzendes und übersteigendes Erkenntnisinstrument zu lesen ist. Wie sehr die Zeichnung die begriffliche Erkenntnis kontrolliert und vice versa, steht zu untersuchen aus. Hier muss nach dem nonverbalen, durch Anschauung und bildliche Wiedergabe erreichten Erkenntniszugewinn gefragt werden. Erkenntnis ist hier nur in actu zu gewinnen.⁴⁸ Sie fällt auseinander, wenn sie nicht sinnenhaft praktiziert und produziert wird, so, wie nur die immer neu einsetzende und sich damit selbst wiederum modifizierende Anschauung der Frisuren im Vergleich die Datierung erlaubt.

Das, was das Interesse des Grafen ausmacht, durch die Menge der Bilder zu einer Art vergleichendem Sehen zu gelangen, welches mit jeder hinzugefügten Katalognummer dazulernt, wird durch die Stabilität des Mediums, das der Zeichnung, garantiert. Sie gibt eine so weit wie möglich objektive Folie für den Vergleichsmaßstab ab und sorgt für eine Versachlichung des nachschaffenden Zugriffs auf die Objekte; die Variationen kommen den Gegenständen zu, nicht der Sicht auf diese. Zeichnen wird bei Caylus zum Erkenntnisinstrument und in seiner metaphorischen Ausdehnung zum Mittel des wahrnehmenden Subjekts schlechthin. Indem er die Artefakte der Überlieferung zeichnend abzutasten versucht, zeichnet er in der Summe ein Bild der Sitten und Gebräuche in ihrer historischen Entwicklung, wenngleich unter Einschluss der zeitlich bedingten, nur vorläufigen Sicht auf die Dinge.

Das hat, mit dem Verdienst und der Fähigkeit, die Zeichnung reproduzierend der Wissenschaftsgemeinschaft zugänglich zu machen, zu einem Fortschritt unserer

Kenntnisse beigetragen. Die – zumindest in Lehre und Vermittlung – auf das bildliche Surrogat angewiesene Disziplin der Kunstgeschichte kennt diese Problematik seit ihren Anfängen. Auch das 18. Jahrhundert, mit seiner Vermehrung von wissenschaftlichen Dokumentationen durch Zeichnung und graphische Wiedergabe, führt den Anspruch auf objektivierende Erkenntnis in der Anschauung mit sich. Wir sind mit unseren digitalen Versionen der Bildervielfältigung und dem neuerlichen Versuch, begriffliche Erkenntnis und Anschauung fruchtbar zusammenzuführen, nicht allzu weit davon entfernt.

Um auf den Anfang zurückzukommen: Das, was den Erfolg eines Johann Joachim Winckelmann ausmachte, das Vermögen, den Leser in sprachlich schönem Stil an der Versenkung ins Meisterwerk teilhaben zu lassen und mit der literarisch geschliffenen Rede die Anschauung ans Wort zu binden, weicht bei Caylus, dem Alterthumskundler, einer trocken nüchternen Sprachlichkeit, die den argumentativen Nachvollzug zur anstrengend ermüdenden Lektüre macht. Verstand und Sinnlichkeit bleiben getrennt. Doch die Unermüdlichkeit des Sammelns zeitigt eine Anschaulichkeit in Bildern, Bilder, deren Entdeckung im möglichst klaren Vergleich und nicht im meditativen Versenken zu finden ist.

Heinrich Wölfflins Einfühlungsbegriff zielte nicht nur auf den Kunstgenuss, sondern auch auf die Fortentwicklung der Disziplin der Kunstgeschichte selbst, die mit der Bewertung der Formgebung eines Werkes durch den Vergleich eine empirische Grundlage des Kunsturteils zu geben trachtet. Mit dieser Frage von Sehen und Erkennen⁴⁹ wird mehr als Connoisseurship intendiert, sie setzt das Urteilsvermögen auf der Basis bewusst gemachter Beobachtungen voraus. Bei Caylus bleibt der visuelle Vergleich nie ohne Worte, auch wenn der Zwang zum unendlichen Fortschreiben keine endgültigen Ergebnisse verspricht. Es ist die Zeichnung, die hier die größten Schnittmengen zu erzeugen vermag.

1 Für Hinweise, die Durchsicht des Typoskripts und konstruktive Kritik danke ich bestens Mona Mathe und Stefania Alexa Stork.

2 Doch Kant bleibt die Synthese erkenntniskritisch versperrt, denn er fährt fort: »welches doch nicht sein kann, wenigstens für uns unbegreiflich ist.« Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, B 84/85/§ 31. Das Motto nimmt die hier zentral gestellte Frage vorweg, die freilich mehr angesprochen als beantwortet wird. Mit seiner Wendung bringt Kant die für das gesamte 18. Jahrhundert drängende Problematik – ohne tatsächliche Aufklärung – auf den Punkt. Die in der Huserlischen Phänomenologie vielfältig gewendete Problematik überführt erst Heidegger in eine transzendentalphilosophische Auflösung. Seine späte Frage nach dem In-der-Welt-Sein und dem Einigenden von Sinnlichkeit und Verstand stellt das Moment der *Subjektivität* als Sphäre ihrer Gemeinschaftlichkeit ins Zentrum (zum Fundament dieser Subjektivität vgl. Kurt Fischer, *Abschied – Die Denkbewegung Martin Heideggers*, Würzburg 1990 [Phil. Diss. Universität Innsbruck 1988], S. 135).

3 Anne-Claude Philippe de Thubières, *Beschreibung des Pausanias von zweyen Gemälden des Polygnotus*, Vortrag an der *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1757. Das Zitat aus dem Band der vom Historiker, Lexikographen und Verleger und späteren Professor für Geschichte der Universität Erfurt, Johann Georg Meusel ins Deutsche übertragenen *Mémoires* des Grafen. Der Lehrer des als »das gelehrte Deutschland in Person« titulierten Meusel, der Philologe Christian Adolf Klotz (zur Zeit der Ausgabe Professor für »Philosophie und Beredsamkeit« an der Universität Halle), besorgte die Ausgabe der Schriften unter dem Titel *Des Herrn Grafen von Caylus Abhandlungen zur Geschichte und zur Kunst* (Altenburg: in der Richterischen Buchhandlung 1769). Das Zitat S. 243. In den *Mémoires* der Académie u.d.T. *Description de deux tableaux de Polygnote, donnée par Pausanias*, 1757, S. 34 (»LE CONTE DE CAYLUS, qui joint au goût des Lettres une étude profonde des arts, ne permet de parler de la Peinture qu'à ceux qui en ont étudié les principes. Pour traiter un sujet, il ne suffit pas de savoir écrire, il faut connoître à fond sa matière: l'ignorance se trahit au milieu des grâces du style«).

4 Sowie der Auseinandersetzung über die Qualität antiker Malerei schlechthin, insbesondere mit Charles-Nicolas Cochin, der den Nutzen antiker Malerei im kritischen Blick auf Caylus in abrede stellte.

5 1749 experimentierte Caylus zur antiken Technik der Enkaustik, nachdem er sich ausführlich mit den Ausgrabungen in Herculaneum und Pompeji und den dabei zutage getreten Malereien beschäftigt hatte. Vgl. Caylus' Schrift *Mémoire sur la peinture à l'encaustique et sur la peinture à la cire* von 1755, die im Frontispiz mit der Reproduktion einer Minerva Joseph-Marie Viens (heute Sankt Petersburg, Eremitage) begleitet wird, ein aufsehenerregendes Gemälde

in Wachsmalerei, welches der Maler nach Caylus' Rezeptur gefertigt hatte. Siehe hierzu Thomas W. Gaetgens, *Joseph-Marie Vien, Peintre Du Roi, 1716–1809*, Paris u. a. O. 1988.

6 Es ist das Jahr seiner Kritik an Watteau, in dem er vor der Académie das Selbstverständnis des Amateurs, das Bild seiner Selbst darlegt (*Dissertation sur l'amateur*, lu à l'Académie le 7 sept. 1748). Der Amateur hat das genaue Gegenbild des Curieux zu sein, der nach seinem zufälligen Geschmack urteilt und die Mode beeinflusst: »C'est ainsi que la mode, qui ne devrait pas influer sur le goût, a presque banni les tableaux italiens de nos cabinets, qui ne nous présentent aujourd'hui que des tableaux flamands.« Der Geschmack des Amateurs hingegen hat für die Kunstentwicklung, also den Fortgang der Kunst nützlich zu sein.

Nicht zuletzt die literarischen Qualitäten Johann Joachim Winckelmanns sind es, die den Erfolg des römischen Antikenverwalters bis ins 19. Jahrhundert trug und diesen als Begründer der Archäologie der Erinnerung der Disziplin einschrieb. Gleichwohl kommt das trocken nüchterne, auf den empirischen Befund gestützte Vorgehen des Grafen von Caylus der Archäologie im modernen Sinne ungleich näher.

7 Am vollständigsten im Pariser *Cabinet des Estampes* unter *Ed. 98 à Ed. 98c* [5 Bände in folio]: *Recueil des estampes gravées par le comte de Caylus*.

8 Einen so kompakten wie prägnanten Überblick des Œuvres als historisch bedeutsame Vorarbeit zum papierernen *Musée imaginaire*, nicht zuletzt im Kontext der deutschen Rezeption, gibt José Ignacio Gómez Álvarez: »El conde de Caylus y los orígenes del imaginario moderno«, in: *Historia del Arte* 14 (2001), S. 189–204.

9 *Tableaux tirés d'Illiade, de l'Odysée d'Homère et de l'Énéide de Virgile avec des observations générales sur le costume*, Paris: Tilliard 1757, CII, S. 396; ferner *L'histoire d'Hercule le Thébain tirée de différents auteurs; à laquelle on a joint la description des tableaux qu'elle peut fournir*, Paris: Tilliard 1758, S. 234 sowie *Nouveaux Sujets de peinture et de sculpture*, Paris: Duchesne 1755 u. 1760, S 72.

10 Vgl. demnächst: »Des Grafen Caylus Italienische Agenten – Zur Genese der Kunstgeschichte im Kontext europäischer Konkurrenzen«, in: *Rome and the Constitution of a European Cultural Heritage in the Early Modern Period: The Impact of Agents and Correspondents on Art and Architecture*, Akten des internationalen Kolloquiums Rom, 13. – 16. Oktober 2005, hrsg. von Christoph Frank, Rom 2010.

11 *Recueils d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines (et gauloises)*, Paris 1752–67, 7 Bände, letzter posthum.

12 Vgl. zum untergründigen Zusammenhang der uns heute zunächst disparat erscheinenden Interessen des Grafen vom Verf.: »Jeu de plume et de crayon: le comte de Caylus et la galanterie libertines«, in: *Les Discours artistiques de l'amour à l'âge classique* [Littératures classiques; 69], hrsg. von Kirsten Dickhaut u. Alain Viala, Paris 2009.

- 13 Vgl. den Beitrag: »Caylus et le cercle artistique parisien«, in: *Caylus, mécène du roi – Collectionner les antiquités au XVIIIe siècle*, sous la direction d'Irène Aghion, Ausst. Kat. BNF, Institut National d'Histoire de l'Art, Paris 2002, S. 37–43.
- 14 Er radiert neben Audran und Lépicicé 22 Zeichnungen Watteaus für das Projekt der »Figures de différents Caractères« sowie ferner die *Suite de figures inventées par Watteau gravées par son ami C.*
- 15 Caylus 1748 gelesene *Conférence* über das Leben des Antoine Watteau ist folglich ambivalent. Neben aller Betonung der Freundschaft macht die Kritik des Grafen, die dem Œuvre Watteaus mangelnde Anatomie, das Fehlen des Heroischen und Allegorischen, die Unfähigkeit, Leidenschaften darzustellen, insbesondere aber das Fehlen eines eigentlichen Gegenstandes im Sinne einer Handlung vorwirft, die Wendung zu einem neuen Klassizismus deutlich.
- 16 Zum Hôtel Crozat als Pariser Innovationszentrum vgl. die Dissertation von Cordélia Hattori, *Pierre Crozat (1665–1740), un financier et collectionneur et mécène*, Paris 1998 sowie zur Rolle der Zeichnung in diesem Kontext: »Le Recueil Crozat«, in: *Quand la gravure fait illusion. Autour de Watteau et Boucher. Le dessin gravé au XVIIIe siècle*, Ausst. Kat. Valenciennes 2007, S. 17–25.
- 17 Seit Frits Lugt seinem Schüler Van Eckhout zugeschrieben.
- 18 *Histoire de Joseph, accompagnée de dix figures, relatives aux Principaux Evénements de la Vie de ce Fils du Patriarche Joseph et gravées sur les modèles du fameux Rembrandt par Monsieur le Comte de Caylus, Honoraire de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres; Ouvrage utile aux jeunes gens, tant pour les Mœurs que pour les Principes du Dessin*, Amsterdam: chez Jean Neaulme, Libraire 1753 (30,8×20 cm, 10 Drucke).
- 19 Zu Caylus und Mariette vgl. Krzysztof Pomian, *Caylus et Mariette: une amitié*, in: Ausst. Kat. Paris 2001/2, S. 45–51.
- 20 *Description sommaire des dessins des grands maîtres d'Italie, des Pays-Bas et de France. Du cabinet de Feu M. Crozat. Avec des Réflexions sur la manière de dessiner des principaux Peintres. Par P.J. Mariette*. In mehreren Exemplaren in der BNF, ferner *Recueil d'Estampes d'après les plus beaux Tableaux et d'après les plus beaux Deseins qui sont en France, dans le Cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le Duc d'Orléans, & dans d'autres Cabinets. Divisé suivant les différentes Écoles, avec un abrégé de la Vie des Peintres, & une Description Historique de chaque Tableau*, 2 Bde. Paris 1729–1742 (2. Aufl. 1763 bei Basan; Ex. in Coburg, Veste u. München, Staatl. Graphische Sammlung). Zunächst auf Anregung des Regenten Philippe II. als Galeriewerk geplant, wird das Vorhaben nach dem Tod des Duc d'Orléans von Crozat mit Mariette als eine Art Kunstgeschichte nach Schulen in geplanten 9 Bänden und einer Auflage von 900 Exemplaren realisiert werden. Caylus arbeitete als einer der Radierer neben
- Cochin, Le Sueur und Série nach Zeichnungen, während die Gemälde von 38 weiteren, zumeist etablierten Künstlern (von Jean & Benoît Audran bis Cornelis Vermeulen) ausgeführt wurden. Zu den Galeriewerken vgl. die umfangreiche Studie von Astrid Bähr, *Repräsentieren, bewahren, belehren: Galeriewerke (1660–1800) – Von der Darstellung herrschaftlicher Gemäldeansammlungen zum populären Bildband*, Hildesheim u. a.O. 2009.
- 21 MDCCXXX, à Paris chez J. Mariette, rue St. Jacques aux Colonnes d'Hercules.
- 22 Aus Crozats Besitzt ferner der *Recueil de Testes d'Antoine Van Dyck, tirées du Cabinet de M. Crozat et gravées par M. le C. de C.*, en 1735, 31 Blätter von Caylus und Titelblatt von Edme Bouchardon.
- 23 Den historischen Kontext und den Wandel vom 17. zum 19. Jahrhundert, in welchem die Reproduktionsgraphik nach Zeichnungen eine auch für die Kenntnis der Sammlungen bedeutsame Funktion übernahm, hat zuletzt Claudia-A. Schwaighofer für die sog. Mappenwerke beleuchtet: *Von der Kennerchaft zur Wissenschaft – Reproduktionsgraphische Mappenwerke nach Zeichnungen in Europa 1926–1857*, Berlin & München 2007 [Münchener Universitätschriften des Instituts für Kunstgeschichte; 6], [Phil. Diss. München 2006]. Hier soll es mehr um die Analyse dessen gehen, was sich anhand der Eigenheiten der Zeichnung über ihre Funktion und Bedeutung aussagen lässt.
- 24 Vgl. den Exkurs zum Gemälde des Polygnot am Ende des Beitrags. Inwiefern dieses Modell der Memoria dem antiken Modell rhetorischer Erinnerungstechniken verbunden ist (Rhetorica ad Herennium, Quintilian, Vergleich der *memoria rerum* und *memoria verborum!*) oder sich an den physiologischen Erkenntnissen der nachcartesianischen Zeit, besonders im Blick auf die Arbeiten von John Locke, Étienne Bonnot de Condillac und Pierre Coste anlehnt, steht zu untersuchen aus.
- 25 Zur praktischen theoretischen Bedeutung der Zeichnung für die Akademie und ihre interpretatorische Leistung im Rahmen ihrer Reproduktionsfunktion vgl. Norberto Gramaccini u. Hans Jakob Meier, *Die Kunst der Interpretation – Französische Reproduktionsgraphik 1648–1792*, München & Berlin 2003, hier insbes. S. 55ff.
- 26 Siehe demnächst: *Les Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Tome IV, hrsg. von Jaqueline Lichtenstein und Christian Michel, Paris: Éditions ENSBA 2010.
- 27 Hier wirkt das Seicento-Modell des Dreiklangs von Antike, Renaissance und Naturstudium nach, verzichtet aber gänzlich auf die metaphysische Beseelung des Künstlers. Zum Wandel der kunsttheoretischen Position, die sich zugleich an den italienischen Vorbildern modelliert und sich von diesen absetzt, vgl. »Die Conférences der Académie Royale de Peinture et de Sculpture und die Autonomie der Kunst – Kunstdialog als Agens historischer Entwicklung«,

in: Barbara Marx u. Christoph Oliver Mayer (Hrsg.), *Akademien und/oder Autonomie. Akademische Diskurse vom 16. bis 18. Jahrhundert*, Frankfurt, Berlin u. a. O. 2009, S. 141–236.

28 Das argumentiert aus der Position einer soziologischen Perspektive, die dem Klischee vom Adeligen aufsitzt, der sich durch ernsthafte Arbeit öffentlich diskreditiert. Solcherart Fokus unterschlägt nicht nur die lange vorbereitete Bedeutung des Zeichnens für den Hofmann, wie sie noch bei Monsieur zum tragen kommt, sondern argumentiert geradezu gegen die aufgeklärte Selbstpositionierung des Grafen Caylus an.

29 So bei Joachim Rees, dessen Arbeit ohne Frage das Verdienst zukommt, die Problematik der Zeichnung im Rahmen seiner monographischen Arbeit zum Grafen Caylus erstmals ausführlich thematisiert zu haben (*Die Kultur des Amateurs – Studien zu Leben und Werk von Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus*, Weimar 2006).

30 Bisweilen auch unter dem Titel *Le Cabinet du Roy, 222 Gravures à l'eau forte d'après les originaux dans le Cabinet du Roy par Anne-Claude Philippe Thubières, Comte de Caylus*, Paris um 1750, 70,5 × 49,5 cm.

31 Hierzu arbeitet Caylus mit Nicolas Le Sueur als Holzstecher zusammen.

32 Eine schöne Beschreibung des Verfahrens bei Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg & Frankfurt a.M. M DC LXXV, TA 1675, I, Buch 2 (Skulptur), S. 51: »Wann man nun zu radiren anfangen will, mus man unterschiedliche eiserne Steffte haben: derer etliche zu den feinen Strichen spitzig, andere zu den gröbern mittelmässiger, andere zu den groben Strichen breiter und stumpfer geschliffen seyen. Also fange man nun an, nach Erforderung der Sache, mit diesen Stefften durch den Firniß auf das Kupfer zu radiren, alles nach behöriger Vernunft der Zeichen-Kunst, und wechsle damit ab, zu Führung grober, mittelmässiger und feiner Striche, wie es die Arbeit viel oder wenig erfordert: solcher maßen, dass die Endigung der Striche rein oder spitzig komme.«

33 Inwiefern dieses Modell des akademischen Amateurs die Autorität der Professoren der Akademie infrage stellt, müsste eine Untersuchung des seit Akademiegründung (André Félibien) gespannten Verhältnisses von Künstlern und Amateuren der Akademie beantworten.

34 Vgl. *Rec. I*, S. iii und insbesondere zur Botanik als einer Art Leitwissenschaft: *Rec. III*, S. 32. Buffon steht der künstlichen (theoretisch begründeten) Klassifikation ebenso kritisch gegenüber. In seiner *Histoire Naturelle* ab 1749 fordert er, durch wiederholtes Ansehen und ohne Vorurteil die sich hieraus entstehen Eindrücke zu Verhältnissen auszubilden. Die Formen gilt es als Resultat einer Kette von Ursache und Wirkung zu fassen. Durch die Rückwendung zur Vergangenheit erschließt sich diese Kausalität in der Rekonstruktion (*Epoques de la Nature*, Paris 1765).

35 Der Versuch von Degenhart, zu den Voraussetzungen einer Wissenschaft der Handzeichnung zu gelangen, blieb bis heute ohne wirkliche, systematisch ausgebaute Nachfolge (Bernhard Degenhart, »Zur Graphologie der Handzeichnung. Die Strichbildung als stetige Erscheinung innerhalb der italienischen Kunstkreise«, in: *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 1 (1937), S. 225–342).

36 *Von Kunst und Kennerschaft*, bis heute in zahlreichen Auflagen, erstmalig als *On art and connoisseurship*, London 1942.

37 Den Anteil des Personalstils von demjenigen der korrekten Kopie zu scheiden, ist neben der methodisch-technischen Frage letztlich nur in der Quantifizierung aller Arbeiten bei gleichzeitigem Insistieren auf der detaillierten Ausdeutung des Einzelbefundes zu leisten. Ein solches Vorhaben hätte darüber hinaus eine anthropologische Perspektive einzuführen, die die Phänomenologie der Zeichnung mit physiopsychologischen Erkenntnissen und idealiter einer Psychohistorie von Wahrnehmung und Gestaltung kurzschließt.

38 Erst mit der Vermehrung der technischen Verfahren im fortschreitenden 18. Jahrhundert, die dann auch die Farbwerte angemessen darzustellen ermöglichte, wird der Oberfläche und der Gestalt jenseits der Linie wieder mehr Gewicht zugesprochen. Vgl. hierzu jüngst Ulrike Boskamp, *Primärfarbe und Farbharmonie – Zur Farbe in der französischen Naturwissenschaft, Kunstliteratur und Malerei des 18. Jahrhunderts*, Weimar 2009.

39 Hier wäre deutlich zu machen, wie wenig sich die Position des Grafen leichthin auf eine der Seiten der *Querelles des Anciens et des Modernes* festlegen lässt.

40 *Rec. I*, S. 82 u. II, S. 77ff.

41 *Rec. I*, Avertissement, S. vii.

42 Die Kleinbronze wohl eine Renaissancearbeit; im *Recueil*, wie alle auf der Seite angegebenen Stücke, als griechisch klassifiziert, mit dem Fundort Herculaneum. Die Werke wurden Caylus als Teil einer Lieferung aus Rom zugesandt (vgl. *Recueil III*, S. 140–142).

43 Vgl. z.B. *Rec. I*, S. v.

44 Ein Vergleich mit der heutigen Praxis des wissenschaftlich-archäologischen Zeichnens, ihren Vorteilen im Vergleich zu photographisch technischen Verfahren für Fundansprache und -aufnahme sowie ihrem Vermögen, wissenschaftliche Aussagen (!) im Befund graphisch klar und deutlich darzustellen, liegt nahe.

45 Es handelt sich dabei um den früh verstorbenen, von Caylus protegierten Maler der *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, der auch die Schilde des Hesiod und Virgil für Caylus zeichnete.

46 Zu den Beschreibungen des Pausanias vgl. 249–254 in der dt. Übersetzung, Klotz 1769.

47 Vgl. Anm. 7 sowie hierzu ausführlich Luca Giuliani, *Bilder nach Homer – vom Nutzen und Nachteil der Lektüre für die Malerei*, Freiburg i. Br. 1998. Die Tatsache, dass den von Caylus ausgewählten und den Künstlern anempfohl-

nen Themen kaum Erfolg beschieden war, lag auch an der fehlenden Verständlichkeit für den Betrachter. Die Inhalte sind bereits damals nur noch mit dem Buch in der Hand – oder einer Legende als Beigabe – verständlich gewesen. Zur Diskussion um die Frage des Historienbildes und seiner Wiederbelebung durch neue Themen vgl. Thomas Kirchner, »Neue Themen – neue Kunst? Zu einem Versuch, die französische Historienmalerei zu reformieren«, in: *Historienmalerei in Europa*, Ausst. Kat. Köln, hrsg. von E. Mai, Mainz 1990, S. 107ff. sowie Peter Johannes Schneemann, *Geschichte als Vorbild – die Modelle der französischen Historienmalerei 1747–1789*, Berlin 1994.

48 Vgl. Anm. 2. Für Kant ist die Wendung des hier gewählten Mottos Beschreibung dessen, was als Anschaulich-

keit oder figürliche Synthesis die Ungleichartigkeit auf Zeit überbrückt. Diese *synthesis speciosa* als Basis der *formalen Anschauung* setzt die beiden ungleichen Instrumente auf Zeit ins Verhältnis einer *Affinitas*. Das heißt, die figürliche Synthesis von repetitiver Anschauung und spontanem, begrifflich konstituiertem Verstehen entdeckt sich im Actus.

49 Das hat bis heute nichts an Brisanz eingebüßt. Der Titel des Buches von Reinhard Brandt, *Die Wirklichkeit des Bildes. Sehen und Erkennen – Vom Spiegel zum Kunstbild* von 1999, der damit den ein knappes Jahrhundert zuvor publizierten Leitgedanken seines Namensvetters Paul Brandt (*Sehen und Erkennen* von 1911) wiederholt, stellt erneut die Frage: Was ist ein Bild?