

Thomas Kirchner

## NEUE THEMEN – NEUE KUNST? ZU EINEM VERSUCH, DIE FRANZÖSISCHE HISTORIENMALEREI ZU REFORMIEREN

Man war sich in Frankreich um die Mitte des 18. Jahrhunderts weitgehend einig, daß die Malerei, vor allem die Historienmalerei, in einer tiefen Krise stecke. Es wurden die unterschiedlichsten Versuche unternommen, der ersten Gattung wieder zu ihrer alten Blüte zu verhelfen, etwa durch gezielte Auftragsvergabe, durch eine Veränderung des Preisgefüges zugunsten der Historie, durch eine Verbesserung der Ausbildung an der Académie Royale de Peinture et de Sculpture, nicht zuletzt durch eine intensive, breitangelegte theoretische Diskussion. In der Académie wurden die seit Jahrzehnten ruhenden »Conférences« wieder aufgenommen, und nach einer Phase publizistischer Trägheit erschien eine große Anzahl von Traktaten. Besonders bezog die gerade entstehende Kunstkritik Stellung, häufig in polemischer Form. Das enzyklopädische Interesse brachte zudem eine Reihe von »Dictionnaires« hervor. Immer wieder wurde im Zusammenhang mit diesen Bemühungen auf die moralisch-erzieherische Aufgabe der Historienmalerei hingewiesen, der diese in der letzten Zeit nicht nachgekommen sei. Zwar war der Anspruch auch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht fallengelassen worden, die das Erscheinungsbild der Malerei bestimmenden galanten Themen konnten de facto dieser Forderung aber nicht genügen. Andere Gesichtspunkte waren in den Vordergrund getreten.

Die Stellungnahmen sind bekannt, sie müssen im einzelnen nicht wiederholt werden.<sup>1</sup> Stellvertretend sei hier La Font de Saint Yenne zitiert, der als einer der ersten erneut auf einer Historienmalerei beharrte, die sich mit *exempla virtutis* an den Betrachter wendet: »Quel pouvoir n'a pas sur notre ame la vue des actions vertueuses et héroïques des grands hommes mises devant nos yeux par un pinceau savant et éloquent, pour nous inviter à les imiter!«<sup>2</sup> Nachdem in der ersten Jahrhunderthälfte inhaltliche Gesichtspunkte vernachlässigt worden waren, so sehr, daß die Bildinhalte geradezu austauschbar erschienen, rückte durch diese Überlegung die Frage der Themenwahl wieder in den Mittelpunkt des Interesses, denn nicht jedes Sujet konnte den pädagogischen Anforderungen gleichermaßen genügen.

Mit den Bemühungen um eine Erneuerung der Historienmalerei reagierten engagierte Künstler, Theoretiker und Kritiker auf eine Entwicklung, die die Kunst seit der Wende zum 18. Jahrhundert grundlegend verändert hatte: das schrittweise Zurückdrängen der bis dahin alles dominierenden *raison* zugunsten des *sentiment*. Hatte Roger de Piles durch die Aufwertung der Farbe auch die Sinne des Betrachters angesprochen wissen wollen, so ersetzte der *Abbé Du Bos* in seinen 1719 erstmals erschienenen »Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture« die auch in der allgemeinen Wissenschaftsdiskussion angeschlagene *raison* als Beurteilungsinstanz vollends durch den *sentiment*: Je mehr ein Kunstwerk den Betrachter bewege, desto höher sei seine Qualität einzuschätzen. Mit dieser rezeptionsästhetischen Neubestimmung reagierte Du Bos nicht nur darauf, daß der klassische Kunstbegriff, der auf der *raison* fußte und sinnliche Momente unberücksichtigt ließ, sich als zu eng erwiesen hatte und die Kunst in ihrer Entwicklung behinderte; es war nun auch möglich, eine Neuorientierung der Kunst theoretisch zu untermauern, die sich durch eine Umstrukturierung des Publikums ergab.

Die klassische französische Kunst (und nicht nur die bildende Kunst) hatte sich an eine Elite gewandt. Der idealtypische Rezipient war der höfische *gentil homme* gewesen, der die Muße und die Mittel besaß, sich das zum Verständnis eines Kunstwerks notwendige Wissen anzueignen.<sup>3</sup> Als sich nach der Fertigstellung von Versailles der Hof als Auftraggeber zurückzog, mußten sich die Künstler nach einem anderen Kundenkreis umsehen. Die neue Klientel, an deren Bedürfnissen sie sich nun zu orientieren hatten, genügte indes nicht dem hohen Bildungsideal eines

*gentil homme*. Durch die Verschiebung des Beurteilungskriteriums baute Du Bos die Bildungsbarriere ab und ermöglichte damit eine breite Rezipierbarkeit eines Kunstwerkes. Dies bedeutete – zumindest tendenziell – eine Demokratisierung der Kunst, denn *sentiment* besitzt erst einmal jeder: »... tous les hommes peuvent juger des vers et des tableaux, parce que tous les hommes sont sensibles, et que l'effet des vers et des tableaux tombe sous le sentiment.«<sup>4</sup>

Du Bos war der Überzeugung, daß das veränderte Rezeptionsverhalten sich nicht nennenswert auf die Bewertung von Kunstwerken auswirke: Die Historienmalerei werde weiterhin am höchsten eingeschätzt werden, da sie den Betrachter am meisten bewege. Jedoch hatte mit dieser Umorientierung die Gattungshierarchie ihre Verbindlichkeit verloren, denn warum sollte nicht etwa eine Landschaft den Betrachter ebenso bewegen wie ein Historienbild, oder sogar noch stärker? In einem anderen Punkt zeitigten Du Bos' Überlegungen darüber hinaus eine unmittelbare Folge für die erste Gattung. Es ist dies die Frage der Themenwahl. Mit dem Einsetzen des *sentiment* als maßgeblicher Beurteilungsinstanz mußten nämlich Sujets von der Darstellung ausgeschlossen bleiben, die den Rezipienten emotional nicht ansprachen, da sie ihm nicht vertraut waren. Denn anders als der Poet könne der Maler nicht in neue, unbekannte Themen einführen und die Akteure im ersten Akt vorstellen: »Au contraire le peintre à qui ces moïens manquent, ne doit jamais entreprendre de traiter un sujet tiré de quelque ouvrage peu connu; il ne doit introduire sur sa toile que des personnages dont tout le monde, du moins le monde devant lequel il doit produire son tableau, ait entendu parler. Il faut que ce monde les connoisse déjà, car le peintre ne peut faire autre chose que de les lui faire reconnoître.«<sup>5</sup> Andernfalls bleibe der Betrachter ungerührt, was sich ja unmittelbar auf die Einschätzung der Qualität eines Kunstwerkes auswirkte. Diese Beschränkung der Themenauswahl war der Preis, der für das neue Publikum, für die Popularisierung der Kunst entrichtet werden mußte.<sup>6</sup>

Damit war die Historienmalerei auf einen genau umschreibbaren Themenkanon festgelegt, der nur schwer erweitert werden konnte. Und selbst bei dem bekannten Themenbestand würde sich eine Gruppe herauskristalisieren, die den Betrachter besonders bewegte und so eine Komposition schätzenswert erscheinen ließ. Der Niedergang der Histoire war absehbar: Das stete Wiederholen einiger weniger Sujets mußte zu Ermüdungserscheinungen beim Rezipienten führen angesichts einer Gattung, die nichts Neues zu bieten hatte. Du Bos, der diese Entwicklung bereits in Ansätzen beobachtete, entgegnete nicht sehr überzeugend, daß Langeweile nicht aufkommen müsse, denn ein guter Künstler wisse auch bekannten Themen immer neue Aspekte abzugewinnen. Zu diesem Zweck riet er, einen anderen Zeitpunkt der Geschichte zur Darstellung auszuwählen oder aus der eigenen Phantasie Details hinzuzufügen.<sup>7</sup>

Erstaunlicherweise gab es keinen Widerstand gegen die weitreichenden Überlegungen Du Bos'. Offensichtlich entsprachen sie den Anforderungen der Zeit, und die Académie war zu schwach, um ihnen ihre eigenen Vorstellungen entgegenhalten zu können. Erst in den späten vierziger Jahren, also knapp dreißig Jahre nach dem Erscheinen von Du Bos' Werk, wurden Gegenstimmen laut. So wurde die Kritik an Du Bos' Schrift häufig im Zusammenhang mit einer Kritik am Zustand der Kunst formuliert, ja man schien seine Ausführungen geradezu für den beklagten Niedergang der Kunst verantwortlich machen zu wollen. Als erster meldete sich *La Font de Saint Yenne* zu Wort. Ihm ging es im besonderen Maße um die Wiederbelebung der Historienmalerei. Deren herausragende Bedeutung lag für ihn im wesentlichen in dem moralisch-erzieherischen Wert begründet, woraus sich auch die Aufgabenstellung ergibt, dem Betrachter tugend- und heldenhafte Themen vorzuführen. Durch diese Bestimmung wurde die Themenwahl wieder zu einer zentralen Frage. So wies er gleich zu Beginn seiner Kritik des Salons von 1746, den »Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France« (1747), auf diesen Umstand hin, um dann festzustellen, daß viele der zeitgenössischen Künstler gerade in diesem Punkt scheiterten. Besonders beklagte er, daß die Maler immer wieder dieselben, bereits »mille et mille fois« behandelten Sujets auswählten. »Ignorent-ils l'empire de la nouveauté sur notre esprit, et qu'elle tient lieu tous les jours de mérite à nos écrits?«<sup>8</sup> Nicht das Bekannte reizte den Betrachter also, sondern das Neue, Unverbrauchte. Den jungen Künstler verwies er zur Orientierung an die klassischen Texte, die Ilias, die Odyssee und die Äneis, die Schriften des Horaz, aber auch an moderne Autoren: Boileau, Tasso und Milton.<sup>9</sup>

In seinen »Sentimens sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure« (1754), der Kritik zum Salon von 1753, präzisierte La Font seine Vorstellungen. Wegen des erzieherischen Wertes wollte er nun nur noch historische Bildvorlagen zulassen, nicht jedoch der Mythologie entnommene Sujets.<sup>10</sup> Diesen mangle es an Ernsthaftigkeit und moralischer Strenge. Zum Beweis, daß noch genügend Themen in der Geschichte zu finden seien, die seinen Anforderungen genügten, führte er eine Reihe darstellenswerter Sujets an, die vorbildliche moralische Handlungen von Akteuren der antiken Geschichte, wie Sokrates, Alexander, Hannibal etc., zum Gegenstand haben.<sup>11</sup> Bei der Erläuterung der einzelnen Themen – von denen nach Charles-Nicolas Cochin keines »est propre à faire un bon effet«<sup>12</sup> – stellte der Kritiker deren für die Auswahl maßgeblichen moralisch-erzieherischen Wert in den Vordergrund.

Durch die Erweiterung des Themenkanons um bisher nicht gebräuchliche, weitgehend unbekannte Sujets ergab sich nun das Problem, daß die Erkennbarkeit eines Bildes nicht mehr gewährleistet war. Von ihr hing jedoch die moralische Wirksamkeit einer Darstellung ab, da sich der Betrachter kaum eine Tugend zum Vorbild nehmen konnte, wenn es ihm nicht möglich war, das Thema ohne große Schwierigkeiten zu entschlüsseln. Mit der lapidaren Warnung an den Künstler, nicht »une énigme impénétrable«<sup>13</sup> herzustellen, war diesem kritischen Punkt nicht beizukommen. »La plupart des sujets neufs et singuliers seront ignorés du grand nombre des spectateurs peu familiers avec l'histoire, dans ce tems où l'on ne lit presque plus . . . que des brochures, des historiettes galantes, et des dictionnaires.«<sup>14</sup> La Font stand vor dem Problem, daß der an die Formulierung neuer Themen geknüpfte Bildungsanspruch sich nicht zur Deckung bringen ließ mit dem realen Kenntnisstand des Kunstpublikums. Er schloß die unbekanntesten Sujets deshalb jedoch nicht aus, vielmehr verfiel er auf eine Idee, die Du Bos sicherlich abstrus vorgekommen wäre: Er wollte den Kunstwerken einen erläuternden Text begeben. Bei druckgraphischen Reproduktionen nach Bildern war dies relativ einfach, indem die Geschichte unter der Darstellung beschrieben wurde. Bei Gemälden sollte das Thema auf einer am Rahmen befestigten Kartusche vermerkt werden.<sup>15</sup> Einen der größten Vorzüge seines Vorschlages sah er für den Betrachter in »... l'épargne du tems perdu à fatiguer sa mémoire, souvent sans succès, pour déchiffrer ces emblèmes. L'amour propre en ce moment, un peu mortifié de se voir convaincu d'ignorance, inspire nécessairement du dégoût pour l'ouvrage, et souvent une critique injuste, et de mauvaise humeur. Il n'en sera pas de même dès que l'on pourra s'en instruire, les premiers regards se porteront sur l'explication du sujet . . .«<sup>16</sup> Durch den begleitenden Text erfährt der Betrachter, wovon er sich beeindruckt zeigen soll. Der Anspruch, die Historienmalerei solle *exemplum virtutis* liefern, hat unter diesen Umständen freilich etwas Konstruiertes.

Wie La Font betonte auch der *Comte de Caylus* – Archäologe, Sammler, Amateur und Mitglied sowohl der Académie Royale de Peinture et de Sculpture als auch der Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres – die Bedeutung inhaltlicher Gesichtspunkte. Das Gelingen eines Kunstwerkes hänge im besonderen Maße von der richtigen Themenwahl ab. »C'est donc la faute du sujet et non celle du génie qui produit quelquefois à l'esprit une apparence de médiocre . . .«<sup>17</sup> Und Caylus stimmte mit La Font auch darin überein, daß die zeitgenössische Historienmalerei an einer mangelnden Themenvielfalt kranke. Um hier Abhilfe zu schaffen, griff er die Anregung des Kritikers auf und unterbreitete den Malern ebenfalls Vorschläge darstellenswerter Szenen. Wo La Font dies jedoch auf circa dreißig Druckseiten unternommen hatte, veröffentlichte Caylus gleich mehrere Werke: 1755 erschienen die »Nouveaux Sujets de peinture et de sculpture«, 1757 die »Tableaux tirés de l'Illiade, de l'Odyssée d'Homere et de l'Eneide de Virgile; avec des observations générales sur le costume« und ein Jahr später, 1758, »L'Histoire d'Hercule le Thebain, tirée de differens auteurs; à laquelle on a joint la description des tableaux qu'elle peut fournir«.

Im Unterschied zu La Font schätzte Caylus besonders Themen aus der antiken Literatur, nicht so sehr aus der Geschichte, die La Font ja wegen ihres erzieherischen Wertes bevorzugt wissen wollte. Den Vorteil der Fabel, wie die literarisch-mythologischen Stoffe umfassend genannt wurden, sah Caylus darin, daß sie den Betrachter eher als historische Themen zu interessieren vermochte. Durch die Vielschichtigkeit, die Eleganz, den Ausdruck eines breiten Spektrums an Leidenschaften gebühre diesem Bereich der Vorrang. Außerdem gestatte die Fabel dem Künstler

vergleichsweise größere Freiheiten als die Geschichte.<sup>18</sup> Caylus sah sie praktisch als eine für künstlerische Bedürfnisse bereits aufbereitete Geschichte. Moralisch-erzieherische Gesichtspunkte spielten bei diesen Überlegungen keine Rolle.

Caylus maß der Frage der Themenwahl eine solch große Bedeutung zu, daß er die Künstler damit nicht allein lassen wollte. In der Jugend fehle es ihnen an Zeit, um neben dem Erlernen ihres eigentlichen Handwerks noch zur Lektüre zu kommen, und im fortgeschrittenen Alter lasse ihre Einbildungskraft nach und damit die Fähigkeit, literarische Vorlagen in lebendige Bilder umzusetzen.<sup>19</sup> Caylus leistete also die intellektuelle Vorarbeit, von der er annahm, daß sie den Künstler überfordere. Hierin sah er seine Aufgabe als Amateur. Er ging sogar so weit und riet dem Künstler von einem zu intensiven Studium der antiken Literatur ab. Dies könnte ihn demnach anziehen, daß er darüber die eigene Kunst vernachlässige, denn es sei nicht möglich, gleichzeitig zwei Künsten zu frönen.<sup>20</sup>

In den hauptsächlich dem Werk des Pausanias entnommenen »Nouveaux Sujets« führte Caylus ein breit gefächertes Spektrum von für die Historienmalerei tauglichen Themen auf. Den einzelnen Beschreibungen ist im allgemeinen zu entnehmen, welche Überlegungen ihn zur Auswahl der jeweiligen Sujets bewogen haben: Diese geben ein *exemplum virtutis*, bieten dem Künstler die Möglichkeit, kompositorische Probleme überzeugend zu lösen, sie sind amüsant oder weisen schlicht den Vorteil auf, daß die Wiedergabe einiger Frauen im »age de plaire« eine Komposition reizvoll erscheinen lasse.

In den beiden später erschienenen Sammlungen sind nicht mehr einzelne, voneinander unabhängige Sujets aufgeführt, sondern Folgen von miteinander in Verbindung stehenden Themen. Für die »Tableaux« durchforstete Caylus systematisch die Textvorlagen von Homer und Vergil nach darstellungswerten Sujets. Detaillierter als bei den »Nouveaux Sujets« beschrieb er jeweils das von ihm ausgewählte Ereignis, benannte bei der Darstellung zu beachtende Accessoires, skizzierte sogar manchmal eine Komposition. Eine nähere Begründung, was die Themen zur Wiedergabe besonders auszeichnete, findet sich im Unterschied zur vorhergehenden Schrift nicht.

Dem letzten der drei Kataloge, der »Histoire d'Hercule«, liegt eine quellenkritisch erarbeitete Lebensbeschreibung des antiken Helden zugrunde. Einen breiten Raum nimmt jeweils die Entwicklung der einzelnen Themen aus den unterschiedlichen Quellen ein, die Caylus überprüfte, auswertete und einander gegenüberstellte. Stärker als die »Tableaux« gibt sich die Schrift mit dieser Vorgehensweise betont wissenschaftlich. Weiter hob der Autor den zur Darstellung günstigsten Zeitpunkt einer Geschichte hervor und skizzierte kurz, wie die Szene wiedergegeben werden könnte.

Caylus hielt es aber nicht nur für notwendig, das Thema gewissenhaft zu erarbeiten; davon nicht zu trennen war für ihn die Notwendigkeit, Fragen des *costume* genau zu beachten: Architektur, Kunst, Mode, Geographie, Botanik etc. So fügte er den »Tableaux« eine umfangreiche Untersuchung zu diesem Bereich bei, ohne dessen gebührende Berücksichtigung ein Kunstwerk nicht gelingen könne.<sup>21</sup> Caylus war in dieser Frage unerbittlich. Es ist Cochins Empörung darüber bekannt, daß der Amateur von Carle Van Loo verlangt habe, die Ornate der Bischöfe auf einem Bild zum Leben des Hl. Augustinus müßten einheitlich weiß gezeigt werden, da dies dem historischen Befund entspreche.<sup>22</sup> Van Loos Entgegnung, daß dies der künstlerischen Qualität des Bildes abträglich sei, wollte Caylus nach dem Bericht Cochins nicht akzeptieren, denn in seinen Augen genoß historische Korrektheit absolute Priorität gegenüber anderen Kriterien. Er verpflichtete in dieser Frage die Künstler der Wissenschaft, der sein eigentliches Interesse galt: der Altertumskunde beziehungsweise Archäologie.

In dieser Disziplin hatte Caylus mit seinem Hauptwerk, dem siebenbändigen »Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines« (1752–1767)<sup>23</sup>, neue Maßstäbe gesetzt. Im engeren Sinne handelte es sich bei dem Werk um eine erweiterte Beschreibung seiner eigenen Sammlung. Es ging ihm dabei jedoch nicht allein um die Erstellung eines reich illustrierten Bestandskatalogs; vielmehr wollte er durch die genaue Untersuchung der antiken Artefakte über die Kulturen, den Fortschritt der Künste etc. Aufschluß geben. Er verwahrte sich dagegen, daß die Gegenstände antiquarischer Betrachtungen bisher lediglich als Illustration oder als Beleg zur

Geschichte gedient hätten, nicht jedoch als eigenständige, an sich aussagekräftige Objekte.<sup>24</sup> Dahinter stand der Wunsch, die Altertumskunde aus ihrer Rolle als Hilfsdisziplin zu befreien und ihr die Position einer selbständigen Wissenschaft zuzusichern. Die Methode, die diesen Anspruch untermauern sollte, war die *comparaison*, die Caylus auf eine Stufe stellte mit den *observations* und der *expérience*, der Vorgehensweise der Physiker.<sup>25</sup>

Das Forum, vor dem Caylus die Ergebnisse seiner archäologischen Forschungen vortrug, war die Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres, der er seit 1742 angehörte. Hier entwarf er seine Rekonstruktionsversuche der antiken Kultur, die die Grundlage bildeten für sein Konzept einer anzustrebenden zeitgenössischen Kunst. Denn es stand für ihn außer Frage, daß die Ergebnisse dieser sich dezidiert wissenschaftlich gebärdenden Disziplin für die moderne Kunst verbindlich zu sein hatten. So unterstrich Caylus in der Einleitung zu dem »Recueil« die Bedeutung dieses Werkes gerade auch für den Künstler, der sich an dem dort entworfenen Bild der antiken Kunst orientieren sollte.<sup>26</sup> An einer – scheinbaren – Nebensächlichkeit läßt sich seine Überzeugung von der Priorität wissenschaftlicher Gesichtspunkte ebenfalls ablesen: Caylus hatte die »Nouveaux Sujets« der Académie de Peinture et de Sculpture zugeeignet. In der Widmung kündigte er an, daß er seine Arbeit – bei positiver Resonanz – fortsetzen und die Ergebnisse den Akademikern zur Begutachtung vorlegen wolle. Nun unterbreitete er aber die »Tableaux« und die »Histoire d’Hercule« der Académie des Inscriptions et Belles Lettres, die diese Themenkataloge mit ihrem Privileg versah. Wie ist der Sinneswandel zu erklären? Eigentlich hätte es nahegelegen, sich mit dem Anliegen, wie angekündigt, an die Institution zu wenden, die über den Wert der (ausschließlich für den künstlerischen Gebrauch bestimmten) Schriften zu urteilen vermochte, an die Académie de Peinture et de Sculpture, der Caylus seit 1731 als »Amateur-honoraire« angehörte. Sie war ebenfalls autorisiert, Schriften mit einem Privileg auszuzeichnen. Offensichtlich war dem Archäologen bei diesen beiden Werken jedoch mehr an der Autorität der Institution gelegen, die für die wissenschaftliche Korrektheit seiner Ausführungen bürgen konnte. Sie weist den Weg, den die Kunst in den Augen von Caylus zu beschreiten hatte.

Caylus stand mit seinem Konzept einer historisch-wissenschaftlichen Ansprüchen genügenden Malerei nicht allein. Vor allem Theoretiker und Kritiker beharrten auf der Wichtigkeit der Beachtung des *costume*, und immer wieder gab es für sie Grund zur Beanstandung, wenn die Künstler zu frei mit der Historie umgegangen waren.<sup>27</sup> Aber auch an der Kunst-Akademie trug man sich mit ähnlichen Gedanken. So hatte 1747 Nicolas Fréret, Sekretär der Académie des Inscriptions et Belles Lettres, die Erstellung eines Dictionnaire angeregt, der den Bereich des *costume* abdecken sollte, soweit er die Kunst betraf. Die Akademiker machten sich den Vorschlag zu eigen. Sie waren von ihm so angetan, daß sie Claude-François Carême mit dem eigens für dieses Projekt geschaffenen Amt eines »dessinateur attaché à l’Académie pour ce sujet, avec droit de séance et rang sur la liste après les académiciens«<sup>28</sup> betrauten. Die Ernsthaftigkeit des Anliegens zeigte sich auch darin, daß man Carême auf dieses Amt immerhin einen Eid leisten ließ.<sup>29</sup> Der »Dictionnaire pour le costume« kam nicht zustande, vermutlich bedingt durch Frérets Tod 1749. Das Vorhaben wurde jedoch einige Jahre später von Michel-François Dandré-Bardon aufgegriffen.

Es war vor allem *Charles-Nicolas Cochin*, seit 1755 Sekretär der Académie, der sich diesem Konzept einer zunehmenden Verwissenschaftlichung der Kunst widersetzte. In einem 1765 vor den Académiciens gehaltenen Referat »Du Costume dans la peinture« hielt er den Vorstellungen von Caylus entgegen, daß es genüge, wenn in den Kunstwerken gewissen allgemein bekannten elementaren Fakten nicht widersprochen würde, ansonsten solle die Kunst auf ihre Freiheit bedacht sein: »Donnons la tunique aux Grecs, la tiare et la longue robe aux Asiatiques, la toge aux Romains; mais réservons-nous la liberté de varier à l’infini ces mêmes ajustemens, d’y ajouter, d’y retrancher, d’en imaginer même, en conservant toujours le caractère distinctif de chaque nation. Gardons-nous d’accepter des loix toujours plus austeres qu’agréables...«<sup>30</sup>

Es bleibt die Frage, ob es einer Kunst, die an erster Stelle wissenschaftlichen Kriterien genügen muß, möglich ist, moralisch-erzieherisch zu wirken. *Caylus* äußerte sich in seinem »Discours sur la peinture et la sculpture« im Sinne einer solchen Kunst der *exempla virtutis*.<sup>31</sup> Man könnte er-

warten, diese Überlegung gerade bei der Behandlung der Frage der Themenwahl aufgegriffen zu finden. Man begegnet ihr jedoch einzig bei den »Nouveaux Sujets«, wo sie eines von mehreren Auswahlkriterien bildete, nicht hingegen bei den »Tableaux« und der »Histoire d'Hercule«. Das Konzept einer historisch-wissenschaftlichen Anforderungen genügenden Kunst, das besonders in diesen beiden Sammlungen zum Tragen kommt, ließ, wie es scheint, nicht die Berücksichtigung von Kriterien zu, die in Konkurrenz zu den Ergebnissen wissenschaftlicher, sprich archäologischer Forschung treten könnten, seien diese nun künstlerischer Natur, wie in dem skizzierten Fall des Van Loo-Bildes, oder moralischen Ursprungs.

Handelte es sich bei den »Nouveaux Sujets« um einen ersten, eher unsystematischen Versuch, einzelne, nicht zusammenhängende Themen aufzuführen, in der Vorgehensweise vergleichbar mit dem Katalog des von Caylus nicht sonderlich geschätzten La Font de Saint Yenne, so sind die beiden anderen Sammlungen Ausdruck eines Konzepts, das über die bloße Erweiterung des Themenkanons hinausgeht. Nicht nur die Art und Weise der Erarbeitung der Bildvorlagen hebt diese Werke ab, Caylus verfolgte mit ihnen auch ein anderes Ziel. Er wollte mit den »Tableaux« und mit der »Histoire d'Hercule« keinen Katalog von einzelnen, in sich eigenständigen Themen liefern, wie man es auf den ersten Blick meinen könnte – er hatte in den »Nouveaux Sujets« bemerkt, daß die (als Einzelthemen tauglichen) Sujets aus den Texten des Homer und Vergil ohnehin bereits bekannt und häufig wiedergegeben seien<sup>32</sup> –, sondern er wollte vielmehr das Programm für einen Zyklus entwerfen, der die drei literarischen Vorlagen beziehungsweise die Vita vollständig wiedergibt. So hoffte Caylus auf einen Prinzen, der ein solch riesiges Unternehmen finanzieren würde<sup>33</sup>, das in seinem Umfang etwa die von Philipp IV. bei Rubens in Auftrag gegebene Serie zu Ovids Metamorphosen für das Jagdschloß Torre de la Parada weit übertroffen hätte.<sup>34</sup> Denn zur Ilias führte er 190 Themen an, zur Odyssee 257 und zur Äneis 199. Auch wenn die Figuren nur 55 bis 60 cm messen sollten (wie in den vielfigurigen Kompositionen Poussins), so war ein solcher Plan doch kaum zu verwirklichen. Nicht anders bei der Geschichte des Herkules, zu deren Wiedergabe nach Caylus 107 Themen notwendig zu sein scheinen.

Das wesentliche Problem dieses Konzeptes liegt jedoch nicht in der Frage seiner Realisierbarkeit. Vielmehr hatte das Bemühen, der Komplexität einer literarischen Vorlage mit Hilfe einer solch großen Anzahl von Themen gerecht zu werden, zur Folge, daß die einzelne Darstellung an Bedeutung verlor und Gefahr lief, alleine, aus dem Zusammenhang gerissen, unverständlich zu werden.<sup>35</sup> Damit wurde die Kunst jedoch zur bloßen Illustration von Literatur beziehungsweise Geschichte degradiert.

Nun könnte man meinen, daß sich die Künstler gegen eine solche Rollenzuweisung als Illustratoren zur Wehr gesetzt hätten, und so erstaunt es ein wenig, daß an der Kunst-Akademie beziehungsweise an ihrer Dependance, der Ecole Royale des Elèves Protégés<sup>36</sup>, ähnliche Bestrebungen zu beobachten sind. Es war das ausdrückliche Ziel, mit Hilfe der 1749 eröffneten Ecole das beklagte Niveau der Historienmalerei durch eine intensivere und verbesserte Ausbildung anzuheben. Ein wesentlicher Teil des Lehrplanes sah vor, dem kleinen Studentenkreis gründliche Kenntnisse in Geschichte, Mythologie, Literatur und Bibelkunde zu vermitteln. Für diese Aufgabe wurde eigens ein Professor angestellt. Es war dies bis zu seinem Tod im Jahr 1755 der Sekretär und Historiograph der Académie *Bernard Lépicié*. In seinem ersten Bericht an den Surintendant des Bâtiments Le Normand de Tournehem skizzierte Lépicié – nach Aussagen Cochins ein Vertrauter von Caylus<sup>37</sup> – seinen Unterrichtsplan<sup>38</sup>: Die Grundlage solle das Studium von Bossuets »Histoire universelle« bilden, darauf aufbauend würden Calmets »Histoire des Juifs« und Rolins »Histoire ancienne« herangezogen. Der modernen Sekundärliteratur wollte er Texte der antiken Geschichtsschreiber folgen lassen. Dieser Unterricht werde ergänzt durch die Lektüre von Homer, Vergil, Ovid etc. In seinem Einführungsvortrag präziserte Lépicié vor den Schülern seine Vorstellungen. Er wolle mit ihnen in Anlehnung an Bossuets »Histoire universelle« die gesamte Geschichte von der Schöpfung bis zur Gegenwart durchgehen und dabei auch die den Bereich des *costume* betreffenden Fragen behandeln. Jede der (entsprechend der damaligen historischen Literatur) zwölf Epochen werde ein Thema zu einer Zeichnung liefern, die die Schüler in einer Mappe sammeln sollten. »Dès que vous aurez achevé ce travail, tous les sujets qui vous seront

donnés par la suite se trouveront nécessairement compris dans ces différentes époques. Vous en ferez de même des desseins que nous rangerons par ordre chronologique dans les portefeuilles indiqués ci-dessus, et ces diverses compositions formeront pour sa Majesté un recueil aussi curieux qu'intéressant, c'est-à-dire, par rapport au costume, une histoire parlante et représentative de tous les temps, où les plus grands événements seront marqués et liés par une chronologie exacte.«<sup>39</sup>

Die Ausbildung war also nicht nach künstlerischen Gesichtspunkten aufgebaut, sondern vorrangig nach einem historisch-wissenschaftlichen Ordnungsprinzip, der Chronologie. Die Brisanz des Konzeptes kann aus den Formulierungen Lépiciés selbst entnommen werden. Denn am Ende der Ausbildung würde der Schüler nicht eine Mappe mit Kunstwerken vorweisen können, sondern bestenfalls eine Serie von gleichmäßig über die Epochen der Weltgeschichte gestreuten Illustrationen historischer Ereignisse. Die Funktion des aus den jeweils besten Blättern zusammengestellten Portefeuille unterstrich diese Eigenschaft. Die Mappe sollte dem König vorgelegt werden, damit sich dieser an Hand der Zeichnungen über historische Ereignisse informieren könne. Wichtig war für einen solchen Zweck nicht der künstlerische Wert, sondern die historisch korrekte Wiedergabe der Ereignisse mit allen dazugehörigen Details. Eine Darstellung der Ereignisse unter vorrangig künstlerischen Gesichtspunkten, wie man es als Aufgabenstellung für einen angehenden Historienmaler erwarten könnte, war nicht gefragt. Aber auch eine mögliche moralisch-erzieherische Funktion kam nicht zur Sprache, an die man ja bei einer solch prominenten Aufgabe wie der Instruktion des Herrschers zumindest als Anspruch denken könnte und die die von Lépicié vorgesehenen Themen auch durchaus erlauben würden.<sup>40</sup> Sie könnte jedoch in Konkurrenz treten zu der Bestimmung der Zeichnungen als Anschauungsmaterial. Was angefangen hatte als ein Versuch zur Reform der Historienmalerei, erwies sich für die Kunst als äußerst problematisch; sie wurde zu einer Beschreibung der Geschichte mit anderen Mitteln, zu einer »histoire muette«. Die Schüler wurden mit einem solchen Konzept nicht zu Historienmalern ausgebildet, sondern zu Geschichts(buch)illustratoren.<sup>41</sup>

Die Tendenz der – überspitzt formuliert – Entmündigung des angehenden Künstlers läßt sich auch bei den Bemühungen von *Michel-François Dandr -Bardon*, dem Nachfolger Lépiciés als Professor an der Ecole des Elèves Protégés, beobachten. Der Künstler, bereits seit 1752 Professor an der Pariser Akademie und seit 1754 Direktor der Akademie von Marseille, hielt am 1. März 1755 seine Antrittsvorlesung in der neuen Position über »L'Histoire, pour l'instruction des élèves protégés du roy«. <sup>42</sup> Am 4. September 1756 stellte Dandr -Bardon in einem anlässlich der Verleihung des Grand-Prix in Anwesenheit des Surintendant des Bâtiments gehaltenen Vortrag sein Projekt einer speziell für Künstler aufbereiteten »Histoire universelle« vor. <sup>43</sup> Bei einem solchen Vorhaben konnte er sich mit Caylus einig wissen. Dieser hatte sich von einem solchen versprochen, »... de mettre les peintres en état de parcourir plusieurs volumes en peu de tems, et avec d'autant plus d'attrait que ces ouvrages ne leur seront présentés que par rapport à leur art.« <sup>44</sup> Und so versuchte der Akademiker auch gar nicht, die Berechtigung für sein Anliegen zu begründen, er proklamierte sie lediglich. <sup>45</sup>

In der geplanten »Histoire universelle« sollte die Geschichte für den Künstler beziehungsweise für den angehenden Künstler aufbereitet werden. Dazu gehörte nicht nur eine Auswahl künstlerisch umsetzbarer Themen, es würden auch die für eine historisch korrekte Darstellung notwendigen Aspekte benannt werden. Das Werk wäre also eine Art Vermittlungsinstanz zwischen den historischen Wissenschaften und dem Künstler, die es diesem erlaube, den wissenschaftlichen Erkenntnissen gerecht zu werden. Der Künstler benötige ein solches Hilfsmittel, da er nicht noch gleichzeitig »historien«, »mythologue«, »littérateur« und »antiquaire« sein könne. <sup>46</sup> Dandr -Bardon betonte zwar, daß die Historie die Kunst nicht dominieren dürfe, an der grundsätzlichen Überzeugung, daß die Kunst auch wissenschaftlichen Ansprüchen genügen müsse, änderte dies jedoch nichts. <sup>47</sup> Ebenso ließ er an der Wissenschaftlichkeit seiner eigenen Vorgehensweise keinen Zweifel aufkommen. Dem möglichen Einwand, daß sein Unternehmen an den Bedürfnissen und Kenntnissen des Betrachters vorbeigehe, da dieser die Themen in einem Kunstwerk nicht identifizieren könnte, begegnete er später mit dem Vorschlag La Font de Saint Yennes, die Bilder durch einen Text zu erläutern. <sup>48</sup>

Das Projekt sollte sich aus fünf Abschnitten zusammensetzen: »l'histoire sacrée«, »l'histoire profane«, »la fable ou les dieux du paganisme« und »le costume des anciens peuples«.<sup>49</sup> Als Einführung war ein kunsttheoretisches Traktat vorgesehen. Es wurden schließlich drei Teile fertiggestellt: 1765 erschien der zweibändige »Traité de peinture, suivi d'un essai sur la sculpture. Pour servir d'introduction à une histoire universelle«, 1769 folgte die dreibändige »Histoire universelle, traitée relativement aux arts de peindre et de sculpter« und 1772 das ebenfalls dreibändige Werk »Costume des anciens peuples«. Der Titel des Kernstücks, der »Histoire universelle«, trägt, denn in den drei Bänden ist lediglich das Alte Testament ausgewertet, was Diderot zu der ironischen Bemerkung veranlaßte, daß fünfzig Bände für das Gesamtunternehmen nicht ausreichten, wenn der Autor mit derselben Gründlichkeit fortführe.<sup>50</sup> Der Themensammlung ist vorangestellt ein »Vocabulaire pittoresque ou explication des termes, propres aux arts de peindre et de sculpter«. Als Einleitung dient der Vortrag, den Dandré-Bardon 1756 vor der Académie gehalten hatte.

Die Auswahl der vorgeschlagenen Themen hat Dandré-Bardon vorrangig unter künstlerischen Gesichtspunkten vorgenommen. Wesentliche Kriterien waren das Vorhandensein einer Handlung und/oder handlungsmotivierender Leidenschaften. Eine weitere Begründung der ausgewählten Sujets erübrigte sich. Das Unternehmen einer »Histoire universelle« umfaßte jedes nur mögliche Thema. Moralisch-erzieherische Gesichtspunkte blieben unberücksichtigt. Die Erläuterungen schließen häufig umfassende Angaben zur Komposition ein. Besondere Aufmerksamkeit brachte der Autor dem Gemütszustand der einzelnen Akteure und dessen Ausdruck entgegen.

Nun könnte man eine so weitgehende Festlegung damit erklären wollen, daß Dandré-Bardon sich mit der Studie primär an angehende Künstler wandte. Man wird sich dann jedoch mit Diderot fragen müssen, wie weit eine solche Bevormundung des jungen Künstlers seiner Entwicklung förderlich ist.<sup>51</sup> Denn ihm wurde nicht nur jegliche intellektuelle, sondern auch die kreative Arbeit abgenommen. Der Künstler fand sich auf das Handwerkliche beschränkt. Ob damit das Ziel, die Historienmalerei in ihrem Niveau anzuheben, erreicht werden konnte, ist zu bezweifeln.

Dandré-Bardons Beiträge zeichnen sich kaum durch Originalität aus, sie verdienen aber eine besondere Beachtung, weil sie Aufschluß geben über die in den Kreisen der Académie diskutierten Fragen, denn der Autor war darauf bedacht, möglichst den Vorstellungen seiner Kollegen zu entsprechen. So griff er mit dem »Costume des anciens peuples« das von Fréret 1747 angeregte Académie-Projekt auf. Und er versuchte, sich der Zustimmung der Institution zu versichern, wenn er die Académie bat, seine hier vorgestellten Schriften mit einem Privileg zu versehen. Durch dieses erhielten die Studien einen quasi offiziellen Charakter.<sup>52</sup> Es scheint, als habe sich der Künstler zum Sprachrohr der Académie erheben wollen. So machte er sich nach seiner Ernennung zum Professor an der Ecole des Elèves Protégés Überlegungen zu eigen, die damals im Mittelpunkt der Diskussion um die Verbesserung der Historienmalerei standen. Mit einem geradezu bürokratischen Eifer ging er daran, das Standardwerk zu dieser Frage zu verfassen. Es war wohl das Interesse der Zeit an Enzyklopädien, Grundlagenwerken, Zusammenfassungen einzelner Fach- und Wissensgebiete, das Dandré-Bardon hier leitete. Vielleicht hätte so eine umfassende Themensammlung entstehen können, eine Art Bestandsaufnahme des in der Historie Darstellbaren, aber kaum ein praktisches Hilfsmittel für den Künstler.

Die Bemühungen um eine Erweiterung des Themenkanons wurden mit Aufmerksamkeit verfolgt, sie sind eigentlich von keiner Seite kritisiert oder gar in Frage gestellt worden. Die Studien von La Font de Saint Yenne, Caylus und Dandré-Bardon, selbst dessen Vortrag aus dem Jahr 1756, wurden im »Mercure de France«, im »Journal encyclopédique« und in »L'Année littéraire« ausführlich vorgestellt. Wenn Kritik formuliert wurde, so an der Ausführung, nicht aber an dem zugrundeliegenden Plan.<sup>53</sup> Auch ein offensichtlich unter den Künstlern verbreitetes und von Cochin formuliertes Unbehagen betraf nicht den eigentlichen Kern der Bemühungen. Es war ein Nebeneffekt der Diskussion, gegen den er sich in seiner »Lettre sur les donneurs d'idées« (1757) verwahrte: die Gefahr, daß die Künstler über die Formulierung neuer Themen zusehends von Nicht-Künstlern, Amateuren, dominiert würden.<sup>54</sup> Diese Kritik zeigt eine Skepsis gegenüber dem eingeschlagenen Weg, sie darf aber nicht als ein prinzipieller Einwand gegen die hier beschriebenen Bemühungen mißverstanden werden. Man kann davon ausgehen, daß Cochin mit



dem eigentlichen Anliegen durchaus sympathisierte; so wählte er zum Beispiel für sein nachträglich eingereichtes Académie-Aufnahmestück ein in der Kunst bis dahin noch nicht behandeltes Thema: »Lycurgue blessé dans une sédition« (1760).<sup>55</sup> Und mit dem langen Text, der das dargestellte Ereignis erläutert, griff er La Font de Saint Yennes Anregung einer Beschriftung auf.<sup>56</sup>

Die hier verfolgte Diskussion scheint nur ein gutes Jahrzehnt aktuell gewesen zu sein. 1747 machte La Font de Saint Yenne auf das Problem aufmerksam, dessen Lösung in den fünfziger Jahren angegangen wurde. Auch Dandré-Bardon stellte sein Projekt einer »Histoire universelle« 1756 vor; als die ersten drei Bände schließlich 1769 erschienen, waren die allgemeinen Überlegungen bereits über die Frage hinweggegangen. Und so hat Dandré-Bardon das Werk auch nicht fortgesetzt, obwohl er erst einen Bruchteil der ursprünglich geplanten Texte ausgewertet hatte.

Am Ende lagen lediglich umfangreiche Sammlungen zur antiken Literatur und zum Alten Testament vor. Warum der Abbruch der Bemühungen, die doch offenbar noch nicht abgeschlossen waren? – Der Versuch einer Erweiterung des Themenkatalogs für die Malerei zeitigte die Schwierigkeit, den Betrachter in das Konzept einzubinden. Hofften La Font de Saint Yenne und Dandré-Bardon, mit einer Beschriftung die Verstehbarkeit eines Kunstwerkes sicherzustellen, so übergab Caylus das Problem, ohne eine Lösung anzubieten. Er hielt dem Einwand, die von ihm vorgeschlagenen Szenen könnten vom Betrachter nicht verstanden werden, lediglich entgegen, daß sich die Künstler nach dem »renouvellement des arts« auch nicht hätten davon abhalten lassen, Themen aus den Metamorphosen darzustellen, »... sujets ... dont la plupart avoient besoin d'un commentaire.«<sup>57</sup> Es waren aber nicht allein die neuen, unbekanntenen Themen, durch die ein seinen Vorstellungen entsprechendes Kunstwerk Gefahr lief, unverständlich zu werden; hierzu trug wesentlich bei, daß Caylus – wie auch sein Kollege Winckelmann – die Kunst den wissenschaftlichen Erkenntnissen der Archäologie verpflichten, wenn nicht sogar unterordnen wollte.

An diesem Punkt setzte Cochins Kritik an. Nicht nur, daß die Kunst durch die Verwissenschaftlichung ihrer Eigenständigkeit und Freiheit beraubt werde, sondern auch ihres Publikums. Denn ein historisch-wissenschaftlichen Ansprüchen genügendes Kunstwerk könne zwar eine kleine Zahl von Gelehrten zufriedenstellen, dem normalen Betrachter bleibe es aber verschlossen. Cochin fügte an diese Überlegung die rhetorische Frage, für wen der Künstler eigentlich arbeite, für eine Handvoll Gelehrter oder für die breite Öffentlichkeit.<sup>58</sup> Der Künstler hielt es für wesentlich, daß die Malerei – wie er in Anlehnung an Du Bos formulierte – »parle à tous les yeux«.<sup>59</sup>

Die Betonung historisch-wissenschaftlicher Gesichtspunkte hatte besonders in der von Caylus geforderten Ausschließlichkeit eine weitere Auswirkung. Sie ließ sich nur schwer vereinbaren mit dem Anspruch einer Kunst der *exempla virtutis*. Zwar war es durchaus möglich, daß Kunstwerke beiden Vorstellungen genügten, als uneingeschränkte Gültigkeit beanspruchende Prinzipien konnten die Konzepte jedoch jeweils nur Bestand haben, wenn keine anderen Kriterien mit ihnen konkurrierten beziehungsweise wenn sich alle anderen Kriterien ihnen unterordneten. Zudem unterwarf sich die Kunst mit der Entscheidung einer wissenschaftlichen Vorgehensweise den Grundsätzen der jeweiligen – hier historischen – Disziplinen. Und in den historischen Disziplinen setzte sich gerade die Erkenntnis durch, daß Wissenschaftlichkeit nur der Wahrheitsfindung dienen dürfe und sich mit anderen Aufgabenstellungen nicht verträge. So wies auch die sich formierende moderne Geschichtswissenschaft die traditionelle Bestimmung als eine *historia magistra vitae* von sich.<sup>60</sup> Die moderne Wissenschaft war im eigentlichen Sinne a-moralisch, sie mußte es nach ihrem Selbstverständnis sein. Eine von einer sich solchermaßen definierenden Wissenschaft geleitete Kunst konnte eine moralisch-erzieherische Aufgabe nicht erfüllen. Hierdurch erklärt sich im wesentlichen der oben – besonders in den Themenkatalogen von Caylus – festgestellte Verzicht auf eine sittliche Funktion der Kunst.

Was hatte die hier verfolgte Diskussion nun erbracht? Betrachtet man die Überlegungen, von denen die Bemühungen ihren Ausgang genommen hatten, so konnten die um 1765 vorzuweisenden Ergebnisse kaum zufriedenstellen. Es waren qualitative Gesichtspunkte mit quantitativen vermengt worden. Mit unverbrauchten Themen hatte man gehofft, das Niveau der Historienmalerei anheben zu können, ohne sich aber über die Auswahlkriterien für die neuen Sujets ernsthaft

Gedanken zu machen. Im Eifer des Gefechts war übersehen worden, daß es nicht vornehmlich neuer Themen bedurfte, sondern neuer Inhalte. Diese Erkenntnis drängte sich um so mehr auf, als die Kunst zu dieser Zeit schon mit ersten Ergebnissen aufwarten konnte, die den ursprünglichen Überlegungen gerecht wurden. Es seien hier Cochins bereits erwähnte Zeichnung »Lycurgue blessé dans une sédition« genannt und die ebenfalls auf dem Salon von 1761 gezeigten Werke Challes', »Socrate recevant la ciguë«, und Baudouins' »La mort de Britannicus«. 1764 erarbeitete Cochin für die Ausstattung des Schlosses von Choisy ein Programm, das ausdrücklich nicht-kriegerische Themen zum Inhalt haben sollte: »On a tant célébré les actions guerrières qui ne vont qu'à la destruction du genre humain; n'est-il pas raisonnable de représenter quelquefois les actions généreuses et pleines d'humanité qui chés les bons rois ont fait le bonheur de leur peuples.« Und zu den einzelnen Themen bemerkte er: »Rien ne peut être plus relatif au cœur pacifique de notre monarque que le sujet d'Auguste fermant les portes du Temple de Janus . . . Nous trouvons encore dans l'histoire de Titus un sujet qui peut retracer avec plaisir au roy ce sentiment digne de son humanité qu'il éprouva après la bataille de Fontenoy . . . Une autre circonstance de la vie de Trajan nous peut fournir un sujet rempli de justice et d'humanité . . . Enfin Marc-Aurèle prit un soin extrême pour soulager son peuple dans un temps de famine et de peste, scène touchante . . . qui a de plus l'avantage de peindre l'âme des rois vraiment dignes d'être adorés de leurs sujets. Il ne sera besoin que d'indiquer le sujet; l'application se fera naturellement par tous les cœurs sensibles à un roy chéri et si digne de l'être.«<sup>61</sup> Cochin entwickelte also eine Folge von *exempla virtutis*, die besonders auf den Herrscher zugeschnitten waren. Er unterschied sich damit deutlich von Lépicie, der die von den Schülern der Ecole des Elèves Protégés angefertigten Zeichnungen lediglich zur Unterrichtung des Herrschers über historische Sachverhalte bestimmte. Die schließlich für Choisy ausgeführten Gemälde stellten zwar nur bedingt zufrieden, und Ludwig XV. zog den Werken, die ihm als moralisches Leitbild dienen sollten, solche von Boucher vor, doch markiert das Programm einen wichtigen Punkt in der offiziellen Kulturpolitik. Von hier führte der Weg zu den umfangreichen Staatsaufträgen, mit denen d'Angiviller nach 1774 wesentlich die Entwicklung einer Historienmalerei im Sinne von La Font de Saint Yenne fördern sollte, nicht von den besprochenen Werken Caylus' und Dandré-Bardons.

Auch an der Académie waren einschneidende Veränderungen zu beobachten. Zum ersten Mal wurden für den Grand-Prix als Aufgaben Themen gewählt, die nicht dem Alten Testament entnommen waren: »La mort de Socrate« (1762), »Tuillie fait passer son char sur le corps de son père« (1765), »Alexandre coupe le nœud gordien« (1767), »Germanicus apaise la sédition dans son camp et veut renvoyer son épouse« (1768), um nur einige zu nennen.<sup>62</sup> Es mußte nun wie ein Anachronismus anmuten, daß gerade zu dem Zeitpunkt Dandré-Bardons Themenkatalog zum Alten Testament erschien, als die alttestamentarischen Sujets in der Ausbildung stark an Bedeutung verloren.

Die Beispiele machen deutlich, daß sich die theoretischen Bemühungen um neue Themen erübrigt hatten. Sie waren von der Kunst überholt worden. Die Themenkataloge gingen an den Interessen und Bedürfnissen der Künstler vorbei. Es sollten sich – ganz im Sinne von La Font de Saint Yenne – Themen der antiken griechischen und römischen Geschichte durchsetzen. Diese waren offensichtlich besser als biblische und mythologische Sujets geeignet, die zu der Zeit geforderten Inhalte und Tugenden zum Ausdruck zu bringen. Die Diskussion, einmal angeregt, hatte sich verselbständigt, nur war dabei das ursprüngliche Anliegen in den Hintergrund gedrängt worden, und dies war aktueller denn je.

### Anmerkungen

<sup>1</sup> Siehe Jean Locquin, *La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris 1912, S. 162–165.

<sup>2</sup> La Font de Saint Yenne, *Sentimens sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure, écrits à un particulier en province*, o. O., 1754, S. 51.

<sup>3</sup> Vgl. hierzu Erich Auerbach, *La Cour et la Ville*, in: ders., *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*, Bern 1951, S. 12–50.

<sup>4</sup> Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris 1733, II, Section 24, S. 360. Zwar schränkte Du Bos an anderer

Stelle diese Aussage ein, dies ändert jedoch nichts an der Bedeutung des von ihm vollzogenen Schrittes, s. ebd., Section 22, S. 334 f. Vgl. hierzu auch Peter Bürger, Zur Auffassung des Publikums bei Du Bos und Desfontaines, in: ders., *Studien zur französischen Frühaufklärung*, Frankfurt a. M. 1972, S. 44–68.

<sup>5</sup> Du Bos, a. a. O. (Anm. 4), I, Section 13, S. 104.

<sup>6</sup> Ähnliches gilt von den Allegorien: Auch sie hinderten den Betrachter, von einer Komposition bewegt zu werden, wenn sie ihm nicht hinreichend bekannt seien. Entsprechend hätten lediglich eingeführte Allegorien ein »droit de bourgeoisie«; neue hingegen, die den Köpfen der Künstler in den letzten hundert Jahren entsprungen seien, wollte Du Bos aus der Malerei verbannt wissen. Nicht nur, daß sie unverständlich seien, sie interessierten den Betrachter überhaupt nicht, s. ebd., Section 24, S. 183 f. Als Negativbeispiel verwies er auf die Bilder der Medici-Galerie, wo Rubens eine große Anzahl neuer Allegorien eingeführt habe, s. ebd., S. 204 f.

<sup>7</sup> Ebd., I, Section 26, S. 220 ff.

<sup>8</sup> La Font de Saint Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*, La Haye 1747, S. 6. Die auf einer solchen Überlegung beruhenden und im folgenden untersuchten Bemühungen zur thematischen Erneuerung der Historienmalerei werden in der kunsthistorischen Literatur immer wieder einmal erwähnt, sie sind jedoch noch nicht umfassend betrachtet worden. Gabriele Sprigarth, die sich in ihrer Arbeit *Themen aus der Geschichte der römischen Republik in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Ikonographie des 18. Jahrhunderts*, 2 Bde., Phil. Diss. München 1968 bisher am eingehendsten mit dieser Frage beschäftigt hat, ist vorrangig an dem Geschichtsverständnis, besonders an der Einstellung zur Thematik der römischen Republik, interessiert, s. ebd., I, bes. S. 95–104, 108–113; Jörg Garms, *Machine, Composition und Histoire in der französischen Kritik um 1750*, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XVI, 1, 1971, S. 39–41 bindet die Bemühungen besonders des Comte de Caylus in die kunsttheoretische Diskussion ein.

<sup>9</sup> La Font de Saint Yenne, a. a. O. (Anm. 8), S. 9.

<sup>10</sup> La Font de Saint Yenne, a. a. O. (Anm. 2), S. 65–73.

<sup>11</sup> Ebd., S. 77–107.

<sup>12</sup> Charles-Nicolas Cochin, *Lettre sur les donateurs d'idées*, adressée à M. de Boissy, in: ders., *Recueil de quelques pièces concernant les arts, extraites de plusieurs Mercuries de France*, I, Paris 1757, S. 57.

<sup>13</sup> La Font de Saint Yenne, a. a. O. (Anm. 2), S. 53.

<sup>14</sup> Ebd., S. 108 f.

<sup>15</sup> Für ein auf dem Salon von 1753 ausgestelltes Bild Viens, das der Kritiker ohne Erläuterung für unverständlich hielt, schlug er folgenden Text vor: »St. Lazare, St. Maximin, les Stes. Marthe et Marie Madeleine forcés par les Romains de quitter Jérusalem, et d'être exposés sur un bâtiment sans voiles ni rames.«, ebd., S. III. La Font gab hier in verkürzter Form die Eintragung des Salon-Kataloges von 1753 wieder, vgl. *Explication des peintures, sculptures, et d'autres ouvrages des Messieurs de l'Académie Royale*, Paris 1753, S. 32 f.

<sup>16</sup> La Font de Saint Yenne, a. a. O. (Anm. 2), S. 113.

<sup>17</sup> Comte de Caylus, *Des Causes de la petite manière de l'école française*, Bibliothèque de l'École des Beaux Arts, Paris, MS 522, S. 43.

<sup>18</sup> Comte de Caylus, *Nouveaux Sujets de peinture et de sculpture*, Paris 1755, S. 7, vgl. auch ders., *L'Histoire d'Hercule le Thebain, tirée de differens auteurs, à laquelle on a joint la description des tableaux qu'elle peut fournir*, Paris 1758, S. 3. Dort heißt es: »Les nouveautés qui réunissent l'avantage des artistes et le brillant des arts, ne peuvent guères se trouver que dans les sujets de la fable; leur expression grande, noble, riche, variée, claire à tous les esprits, et mêlée du costume des anciens, qui donne de l'élégance aux bagatelles mêmes, doit être regardée comme une mine, inépuisable, formée par l'imagination des anciens, épurée par le consentement des siècles, et qui parlant aux modernes la langue des arts, féconde pour ainsi dire leurs idées.«

<sup>19</sup> Comte de Caylus, *Tableaux tirés de l'Illiade, de l'Odyssée d'Homere et de l'Eneide de Virgile; avec des observations générales sur le costume*, Paris 1757, S. II f.

<sup>20</sup> Comte de Caylus, *Réflexions sur la peinture*, in: ders., *Vies d'artistes du XVIIIe siècle. Discours sur la peinture et la sculpture. Salons de 1751 et de 1753. Lettre à Lagrenée*, hrsg. v. André Fontaine, Paris 1910, S. 136 f. Dora Wiebenson, *Subjects from Homer's Iliad in Neoclassical Art*, *The Art Bulletin*, 46, 1964, S. 23–37 untersucht unter anderem den Einfluß von Caylus' Themenvorschlägen zur Ilias in den »Tableaux« auf die europäische Kunst. Sie stellt ihn im wesentlichen in der künstlerischen Gestaltung einzelner Themen fest, zur Erweiterung des Themenkatalogs trug das Werk von Caylus jedoch kaum bei. Die in diesem Punkt abweichende Meinung von Helge Siefert, *Themen aus Homers Ilias in der französischen Kunst (1750–1831)*, München 1988, S. 16–23 überzeugt nicht.

<sup>21</sup> *Observations sur quelques parties du costume, selon Homere*, s. Caylus, a. a. O. (Anm. 19), S. XXXVII–CII. Caylus hatte bereits in einem am 1. Juli 1752 vor den Künstlern in der Académie gehaltenen Vortrag »l'importance et l'étendue du costume« behandelt, s. *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*. 1648–1793, hrsg. v. Anatole de Montaiglon, VI, Paris 1885, S. 325.

<sup>22</sup> Charles-Nicolas Cochin, Du costume dans la peinture, in: ders., *Recueil de quelques pièces concernant les arts, extraites de plusieurs Mercur de France*, II, Paris 1771, S. 21 f.

<sup>23</sup> Ab dem dritten Band wurden auch gallische Artefakte einbezogen. Der letzte Band des Werkes erschien erst nach dem Tod des Autors. Zu den archäologischen Forschungen von Caylus s. Samuel Rocheblave, *Essai sur le Comte de Caylus. L'homme – l'artiste – l'antiquaire*, Paris 1889, bes. S. 260–327.

<sup>24</sup> Comte de Caylus, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, I, Paris 1752, S. II. Um hier Abhilfe zu schaffen, schlug Caylus 1754 an der Académie des Inscriptions et Belles Lettres auch einen Wettbewerb vor, der ausdrücklich nicht die Antike im allgemeinen, ihre Geschichte, ihre Philosophie etc. zum Gegenstand haben sollte, sondern gedacht war zur Förderung der Erforschung der antiken Artefakte: »Il ne s'agit que des antiquités, c'est-à-dire de ce qui a rapport aux usages religieux, civils, militaires des anciens peuples, ainsi qu'à leurs arts à la manière dont ils les ont cultivés, et aux médailles, inscriptions, bas-reliefs, bustes, figures antiques, vases et autres monuments de toute espèce, dont l'explication ou la découverte peut répandre quelque jour sur ces matières.« – so der Sekretär der Académie Bougainville, der das Projekt in der Versammlung am 26. März 1754 vortrug. *Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles lettres, avec Les Mémoires de littérature tirés des registres de cette Académie*, XXV, Paris 1759, S. 2.

<sup>25</sup> Caylus, a. a. O. (Anm. 24), S. III.

<sup>26</sup> »J'aurai du moins ouvert une carrière féconde en découvertes, et dans laquelle l'homme de lettres comme l'artiste doivent également entrer.«, ebd., S. XII f.

<sup>27</sup> Siehe Locquin, a. a. O. (Anm. 1), S. 165–171.

<sup>28</sup> *Procès-verbaux*, a. a. O. (Anm. 21), VI, S. 54.

<sup>29</sup> Ebd., S. 56.

<sup>30</sup> Cochin, a. a. O. (Anm. 22), S. 41 f. Interessant ist die Haltung der Académie zu den Ausführungen Cochins. Wie bei solchen Anlässen üblich, wurde in den Sitzungsprotokollen nach einer knappen Skizzierung des Vortrags eine Würdigungsfloskel vermerkt: »La Compagnie a témoigné en être satisfaite!« Ursprünglich hatte es wesentlich zurückhaltender geheißen: »La compagnie ne l'a point désapprouvé.« *Procès-verbaux*, a. a. O. (Anm. 21), VII, Paris 1886, S. 312.

<sup>31</sup> Comte de Caylus, Discours sur la peinture et la sculpture, in: ders., *Vies d'artistes du XVIIIe siècle. Discours sur la peinture et la sculpture. Salons de 1751 et de 1753. Lettre à Lagrenée*, hrsg. v. André Fontaine, Paris 1910, S. 186.

<sup>32</sup> Caylus, *Nouveaux Sujets*, a. a. O. (Anm. 18), S. 7 f.

<sup>33</sup> Caylus, a. a. O. (Anm. 19), S. XXVII.

<sup>34</sup> Die 1636–38 von Rubens und seiner Werkstatt

angefertigte Serie umfaßte 112 Gemälde, von denen 63 mythologische Szenen wiedergeben, unter diesen sind wiederum 41 Themen den Metamorphosen entnommen. Vgl. Svetlana Alpers, *The Decoration of the Torre de la Parada*, Brüssel 1971 (= Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, IX).

<sup>35</sup> Caylus stellte in den »Tableaux« selbst fest, daß einzelne der von ihm vorgeschlagenen Kompositionen unverständlich blieben, sobald sie aus dem Zusammenhang herausgelöst würden. S. Caylus, a. a. O. (Anm. 19), S. XXIX.

<sup>36</sup> Zu der Schule, ihrer Gründung und ihrer Geschichte s. Louis Courajod, *L'Ecole royale de élèves protégés, précédée d'une étude sur le caractère de l'enseignement de l'art français aux différentes époques de son histoire et suivie de documents sur l'Ecole royale gratuite de dessin fondée par Bachelier*, Paris 1874.

<sup>37</sup> Charles-Nicolas Cochin, *Mémoires inédits sur le Comte de Caylus, Bouchardon, les Slodtz*, hrsg. v. Charles Henry, Paris 1880, S. 47.

<sup>38</sup> Das Schreiben ist abgedruckt bei Courajod, a. a. O. (Anm. 36), S. 33 f.

<sup>39</sup> Jean Locquin hat den Vortrag veröffentlicht unter dem Titel: Bernard Lépicie à l'Ecole royale des élèves protégés, *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1909, S. 93–97. Das wiedergegebene Zitat befindet sich auf S. 95.

<sup>40</sup> Die Themen sind wiedergegeben ebd., S. 96 f.

<sup>41</sup> Es bestand durchaus ein Bedürfnis an historischen Illustrationen, wie die vielen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erschienenen Stichwerke zur Geschichte bzw. illustrierten Geschichtswerke zeigen, vgl. Sprigarth, a. a. O. (Anm. 8), I, S. 146–150. Problematisch wurde es jedoch, wenn die gesamte Historienmalerei Gefahr lief, auf dieses Konzept verpflichtet zu werden.

<sup>42</sup> *Procès-verbaux*, a. a. O. (Anm. 21), VI, S. 409.

<sup>43</sup> Conférence sur l'utilité que les jeunes artistes peuvent retirer d'un cours d'histoire universelle, traité relativement à la peinture, ebd., VII, S. 21. Der Vortrag wurde ausführlich besprochen im *Mercur de France* vom Oktober 1756, S. 165–173 und in *L'Année Littéraire*, Jg. 4, 1757, VI, S. 266–282.

<sup>44</sup> Comte de Caylus, *De l'Usage des poèmes par rapport à la peinture*, Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts, Paris, Ms 523, S. 17.

<sup>45</sup> »Une histoire universelle, exposée favorablement aux arts de peindre et de sculpter, est-elle utile à des jeunes artistes? Leur est-elle même nécessaire? Ce n'est point un problème à discuter, c'est une vérité constante, décidée, avouée.« Michel-François Dandrè-Bardon, *Histoire universelle, traitée relativement aux arts de peindre et de sculpter, ou Tableaux de l'histoire, enrichis de connoissances analogues à ces talents*, I, Paris 1769, S. 144.

<sup>46</sup> Ebd., S. 146.

<sup>47</sup> Ebd., S. 150. Da in den Augen Dandrè-Bardons eine historisch korrekte Wiedergabe notwen-

dig war, dabei aber die Gefahr bestehe, daß das Künstlerische, Pittoreske zu kurz komme, hoffte er, mit einer Verbindung beider Gesichtspunkte eine zufriedenstellende Lösung anbieten zu können. Es werde derjenige Künstler bevorzugt, der, »... non moins occupé de la vérité des événements que des charmes de l'art, associe sans pédantisme et sans libertinage l'historique au pittoresque; soumet les faits à ces heureuses licences qui les embellissent sans les altérer...« Michel-François Dandré-Bardon, *Traité de peinture, suivi d'un essai sur la sculpture. Pour servir d'introduction à une histoire universelle, relative à ces beaux-arts*, I, Paris 1765, S. 105.

<sup>48</sup> Ebd., S. 94.

<sup>49</sup> Ebd., S. XIII.

<sup>50</sup> Denis Diderot, *Œuvres complètes*, hrsg. v. Jules Assézat und Maurice Tourneux, XVII, Paris 1876, S. 498.

<sup>51</sup> Ebd. Diderot hielt es für sinnvoller, wenn die Schüler zwanzig Werke der bedeutendsten Künstler analysierten, als wenn sie die Studie Dandré-Bardons durcharbeiteten.

<sup>52</sup> *Procès-verbaux*, a. a. O. (Anm. 21), VII, S. 259, 272 f. (für »Traité de peinture«), S. 357 f., 390 f. (für »Histoire universelle«), VIII, Paris 1888, S. 214, 220 (für »Costume«).

<sup>53</sup> So ist neben den bereits zitierten kritischen Äußerungen Cochins und Diderots in der »Correspondance littéraire« vom 1. August 1758 ein Verriß von Caylus' »Histoire d'Hercule« zu finden: »Le sujet de ces ouvrages est excellent, l'exécution en est médiocre.« *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.*, hrsg. v. Maurice Tourneux, IV, Paris 1878, S. 26.

<sup>54</sup> Cochin, a. a. O. (Anm. 12), S. 51–62.

<sup>55</sup> Cochin war 1751 als Mitglied in die Académie aufgenommen worden. Auf Grund seiner besonders anlässlich der Italienreise erbrachten Leistungen, bei der er den designierten Surintendant des Bâtimens Marigny begleitet hatte, erließ ihm die Académie das Aufnahmewerk. Mit dem freiwillig nachträglich eingereichten Blatt verfolgte Cochin sicherlich programmatische Absichten.

<sup>56</sup> Wenige Jahre später, 1764, erläuterte Cochin im Zusammenhang mit der Planung des Programms für die Galerie von Choisy, daß die in Augenhöhe angebrachten Hauptbilder mit einer Beschriftung versehen werden könnten, hingegen die Supraporten so gestaltet sein müßten, daß sie ohne Erklärung aus sich heraus verständlich sind, da bei ihnen die Möglichkeit einer Rahmenbeschriftung nicht bestehe. S. Cochin an Marigny am 24. Oktober 1764, in: *Correspondance de M. de Marigny avec Coypel, Lépicié et Cochin*, hrsg.

Marc Furcy-Raynaud, *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 3. Serie, XIX, 1903, S. 331.

<sup>57</sup> Caylus, a. a. O. (Anm. 19), S. XXX.

<sup>58</sup> Cochin, a. a. O. (Anm. 22), S. 39. Watelet brachte ähnliche Bedenken vor: Wenn alle Betrachter genaue archäologische Kenntnisse besäßen, so wäre die Beachtung des *costume* eines der wichtigsten Gesetze, wenn hingegen die Betrachter keine Vorstellungen von diesem Bereich hätten, so wäre dessen Beachtung nebensächlich. Den richtigen Weg suchte Watelet in der Mitte zwischen den beiden Extremen. Auf jeden Fall sah er die Gefahr, daß bei einer wissenschaftlichen Vorstellungen entsprechenden Vorgehensweise die Darstellungen an Reiz verlieren könnten. Und so wollte er auch einen Verstoß gegen den *costume* akzeptieren, wenn dadurch das Kunstwerk anderweitig an Attraktivität gewinne. S. Claude-Henry Watelet und Pierre-Charles Lévesque, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, I, Paris 1792, S. 498–506 (Stichwort »costume«).

<sup>59</sup> Cochin, a. a. O. (Anm. 22), S. 9.

<sup>60</sup> Siehe hierzu den grundlegenden Aufsatz von Reinhart Koselleck, *Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte*, in: *Natur und Geschichte. Karl Löwith zum 70. Geburtstag*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1967, S. 196–219, und den Artikel »Geschichte, Historie« von G. Scholz, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. v. Joachim Ritter, III, Darmstadt 1974, bes. Sp. 352–361.

<sup>61</sup> Cochin an Marigny am 14. Oktober 1764, in: *Correspondance de M. de Marigny avec Coypel, Lépicié et Cochin*, hrsg. v. Marc Furcy-Raynaud, a. a. O. (Anm. 56), 3. Serie, XIX, 1903, S. 324 f. Dandré-Bardon hatte ebenfalls ein Programm ausgearbeitet, die Sujets erschienen Cochin jedoch nicht so geeignet wie die von ihm vorgeschlagenen, da »l'application en est plus éloignée«, ebd., S. 326. Zu dem Projekt s. Locquin, a. a. O. (Anm. 1), S. 23–26 und Sprigarth, a. a. O. (Anm. 8), I, S. 70–82.

<sup>62</sup> Lediglich in den Anfängen des Grand-Prix hatte es einige der aktuellen Geschichte entnommene Themen als Aufgabe gegeben. Zwischen 1762 und 1775 wurden keine biblischen Themen gestellt, erstaunlicherwise sind sie jedoch in den achtziger Jahren häufig vertreten. S. A. Duvidier, *Liste des élèves de l'ancienne école académique et de l'Ecole des beaux-arts qui ont remporté les grands prix de peinture, sculpture, architecture, gravure en taille douce, gravure en médailles et pierres fines, et paysage historique depuis 1663 jusqu'en 1857*, IX, *Archives de l'Art Français*, IX, 1857/58, S. 273–308.