

Kunst, Geschichte und Aufklärung

Des Grafen Caylus Beitrag zur Begründung der Kunstgeschichte

Von Markus A. Castor

Graf Caylus, Archäologe, Zeichner, Sammler, Kunstmäzen und einer der Begründer der Kunstgeschichte, hat im Gegensatz zu seinem deutschen Widerpart, Johann Joachim Winckelmann, eine kümmerliche Rezeption erfahren. Sein Wirken und sein umfassendes Œuvre sind prädestiniert, die Aufklärung und den Beginn der Kunstgeschichte als komplexes und oft widersprüchliches Geflecht zwischen Theorie und Praxis neu zu lesen. Insbesondere sein wissenschaftliches Verfahren, das ihn zu einem neuen Geschichtsmodell der antiken Kunst führt, basiert auf sensualistisch geprägten Voraussetzungen, die von denen Winckelmanns gründlich verschieden sind.

Erinnert man sich einer vom kollektiven Gedächtnis vergessenen «Grösse», sei es eine Entdeckung, Geisteshaltung oder Persönlichkeit, bedarf dieser Blick einer Rechtfertigung. Diese kann für den Wissenschaftler, den das betrifft, allein in der Geschichte der eigenen Disziplin, also in der Selbstvergewisserung über die eigene Profession, liegen. Über die Spezialisierung hinaus mag die Aktualität eines Themas genügen, um einer Annäherung an das Nichtkanonische Aufmerksamkeit zu schenken. Anne-Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692–1765), muss die Kunstgeschichte deshalb interessieren, weil sein wissenschaftliches Werk als einer der frühesten Versuche zu werten ist, der geschichtsbewussten Betrachtung der Künste ein methodisches Fundament und historisches Gerüst zu geben. Als Zeitgenosse Voltaires, dessen historiographisches Werk gemeinhin als Meilenstein der erwachenden Geschichtsphilosophie gilt, wird auch der Graf Caylus ins rechte Licht der Aufklärungsgeschichte des 18. Jahrhunderts zu rücken sein.

Aber auch abseits aller akademischen Spezialisierung verspricht die Beschäftigung mit dem Werk des Comte Gewinn. Die Diskussion um den Aufklärungsgedanken hat in der Auseinandersetzung mit den postmodernen Geschichtskonzeptionen weit über die Disziplinen der historischen Wissenschaften hinaus einen neuen Schub erfahren. Insbesondere auf dem Feld der bauenden und bildenden Künste hat seit den achtziger Jahren die Polarisierung fast weltanschaulicher Positionen ein Höchstmass an öffentlicher Resonanz erfahren. Die Gegnerschaften wurden mit einer Vielzahl begrifflicher Etikettierungen – modern/historisch (postmodern), Fortschritt/Ende der Geschichte, funktionalistisch/ästhetisch – bedacht. Sie erinnern nicht von ungefähr an die Querelle des Anciens et des Modernes, die im 17. und 18. Jahrhundert um Altes und Neues stritten. Doch solcherart Opposition entspricht mit ihrer schematischen glatten Unterscheidung keineswegs den Voraussetzungen von Aufklärung im 18. Jahrhundert, die im Wechselspiel von rationaler Analyse und sinnlicher Erfahrung ihre Schlagkraft und eine unübersichtliche Bandbreite unterschiedlicher Positionen entwickelte.

Was liegt also näher, als die Bedingungen von Aufklärung an ihren Wurzeln ins Visier zu nehmen? Caylus, aus diesem Blickwinkel betrachtet, steht mit seinem Lebenswerk im Brennpunkt der Versuche, den Künsten eine neue, moralische und gesellschaftliche Funktion zuzuordnen, ihre Geschichte zu rekonstruieren und daraus den Fortgang der Kunst zu gestalten.

EINST GRÖßER ALS WINCKELMANN

Hierarchische Blöcke, die uns heute als Stellvertreter der Aufklärung entgegentreten, Voltaire, Rationalismus, Gleichheit, die Enzyklopädie, Winckelmann, sind in ihrem Diskurs, der sie dazu gemacht hat, aufzusprennen. Erst dann lassen sich neue, sinnvolle Aussagen über Winckelmann machen oder gar neue Fragen formulieren. In diesem Falle wäre das ein Stück Aufklärung über deutsche Geistesgeschichte. Denn worin ist der Ruhm des Stendalers begründet, oder (postmodern angewendet) welche Qualitäten seines Entwurfs haben dem Machtdiskurs entsprochen, der die «Geschichte der Kunst des Altertums» (1764) bis heute als Urgrund historischer reflexiver Kunstbetrachtung in der Selbstspiegelung deutscher Geschichtswissenschaft gelten lässt?

Einer der wichtigsten Gegenspieler Winckelmanns war der fünfzehn Jahre ältere Anne-Claude Philippe de Thubières, dessen Einfluss auf die Kunst zu Lebzeiten ungleich grösser gewesen ist. Bis auf wenige Ausnahmen ist seine Leistung heute unbekannt und im Strom der Geschichte auf Grund gesunken. Goethe, Lessing und Herder haben die Werke des Grafen zumeist lobend rezipiert. Seit der Jahrhundertwende, der Kenntnisnahme durch die Gebrüder Goncourt und Samuel Rocheblaves monographischem Essay, fand die Wissenschaft in ihren Archiven keinen Zugang mehr zu seiner Person. Bezeichnenderweise setzte seit den achtziger Jahren ein Interesse an der Figur des Comte ein, das nicht monographisch, sondern partikulär auf einige zeitgeschichtliche Phänomene, zum Beispiel die Ägyptenmode oder das Historienbild, ausgerichtet ist.

Caylus' Œuvre markiert mit seinem Vergessen und der kaum überschaubaren Vielfalt zugleich die Blindheit, die die Brille des konventionell gewordenen Begriffs Aufklärung verursacht hat:

«Das vertraute Geständnis, das Sie mir in Hinsicht der Encyclopädisten gemacht haben, schmeichelt mir sehr; ich denke aber, dass es ihnen schwer fallen wird, Ihnen zu schaden; wenigstens nicht in Italien, wo Ihre Entdeckungen gründlich erwiesen sind. Dies ist auch in Frankreich der Fall, und unsere Denkschriften werden immer die eitle Vermutung der Encyclopädie ... zernichten.»

Das schreibt der Abbé Barthélemy im Dezember 1755 aus Neapel an Caylus. Als Leiter des

königlichen Medaillenkabinetts in Paris war er auf seiner Italienreise mit der Akquisition neuer Antiken, auch für den Grafen, beauftragt. Sein Brief irritiert bei der Frage nach den aufklärerischen Kräften um die Mitte des Jahrhunderts. Aufklärung als Epoche (1715–1789) oder Geisteshaltung muss in ihrer Zwiespältigkeit und Widersprüchlichkeit akzeptiert sein, wenn ihre wissenschaftliche Bearbeitung erhellend sein möchte. Caylus war weder Gegenauflärer noch eigentlich Revolutionär. Als erklärter Feind Diderots (dieser schrieb 1765 einen Spottvers auf den Tod des Grafen) ist er Gegner des Verfahrens und der Absicht der Enzyklopädie, das unüberschaubar gewordene faktische Wissen in ein, wenn auch umfangreiches Korsett zu zwängen. Er hält das Vorgehen der Enzyklopädisten dem der Jesuiten vergleichbar und verachtet den *esprit philosophique*, der sich intellektualistisch gebärdet. Sein Leben als Privatgelehrter mit fast bürgerlichem «Anstrich» und seine Schriften drängen gleichwohl auf eine Lesart seiner Person, die eine aufklärerische, auf Werten basierende Neuordnung des Ancien Régime mit Hilfe der Kunst und ihrer Geschichte betreibt.

Die Bandbreite seines Schaffens birgt die Problematik fehlender Eindeutigkeit, die Winckelmann auf den Begriff der edlen Einfalt reduzieren und dem historischen Gedächtnis übergeben konnte. Dass Winckelmanns Geschichte der Kunst nicht wenig Caylus verdankt, lässt dieser nur unwillig in seiner Korrespondenz durchblicken. Die Versuche des Grafen, mit dem deutschen Gelehrten in Kontakt zu treten, stossen bei Winckelmann auf wenig Resonanz. Ohne Frage haben die unerschöpflichen finanziellen Quellen des aus hohem Adel stammenden Comte die Vielseitigkeit seiner Interessen gefördert. Als Grossnichte der Marquise de Maintenon, Mätresse und zweite Gemahlin Ludwigs XIV., Sohn der Marthe-Marguerite de Valois, war er zur militärischen Karriere bestimmt. Doch nach siegreicher Laufbahn verlässt der Regimentskommandeur kurz vor dem Generalsrang und knapp zweiundzwanzigjährig die Armee.

Die anschließenden Reisen nach Italien, in die Levante, nach Holland und England sind Schlüsselerlebnisse für das Kunstinteresse des Grafen. Sein Reisebericht («Voyage d'Italie», 1714/15) steht in der Nachfolge Addisons (1700) und findet seine Fortschreibung durch Reisende wie Montesquieu (1728) oder de Brosse (1739). Die Bedeutung seiner umfangreichen Sammlung oft exotischer Fabeln und pikanter Contes, die nicht selten nach dem Motto «dem einfachen Manne aufs Maul geschaut» entstanden, wurde von den Sprachwissenschaftlern erkannt, seine Rolle als einer der ersten Mediävisten, die sich um das altfranzösische Epos verdient gemacht haben, mehr entdeckt denn bearbeitet.

KÜNSTLERISCHE PRAXIS

Es ist die künstlerische Praxis, die Caylus als Grundlage der Bewertung der Kunst in den Vordergrund stellt. Aus Konstantinopel 1717 nach Paris zurückgekehrt, lernt er unter Anleitung Watteaus und im Cabinet des Financiers Crozat das Zeichnen und eignet sich kopierend die Meister der Renaissance an. Er entwirft alle Illustrationen seiner wissenschaftlichen Abhandlungen, gibt eigene Stichsammlungen, zum Beispiel nach Werken von Bouchardon, Gillot oder A. Coypel, aber auch nach Rubens und van Dyck, heraus und versucht die antike Technik der Wandmalerei und Enkaustik nachschaffend zu erforschen.

Es ist diese praktische Vertrautheit mit dem Gegenstand, es sind seine technischen und chemischen Kenntnisse, die ihn als Experten, dessen Autorität man anruft, ausweisen. So ist er es

schliesslich, der um den römischen Skandal der sogenannten herculanischen Gemälde – unter den Augen von Mengs von zahlreichen Personen von Stande, dem König von England, von Kardinal Albani und Baron von Gleichen, eifrig gesammelte Malereien des venezianischen Fälschers Giuseppe Guerra – mit dem Einsenden einer Probe durch Condamin nach Paris zu Rate gezogen wird und schliesslich Gewissheit bringt.

Dieses Interesse der Anschauung dicht am Gegenstand spiegelt sich im Bestand seiner umfangreichen Sammlung, die er mit Unterstützung seiner Agenten, seit der Mitte des Jahrhunderts vermehrt aus den süditalienischen Grabungen, zusammenträgt und die sowohl Bronzeskulpturen und Büsten, Gemmen, Münzen und Inschriften als auch Kunsthandwerk des täglichen Gebrauchs, Beile, Kandelaber, Schmuck, auszeichnen. Diese Schätze werden nach ihrer wissenschaftlichen Bearbeitung zum Grossteil noch zu Lebzeiten durch zwei Schenkungen in die Kabinette der königlichen Sammlung eingegliedert. Sie bilden heute einen wichtigen Grundstock des Louvre.

In Auseinandersetzung mit dieser Bandbreite kunsthistorischer Artefakte entsteht das Hauptwerk, der «Recueil des antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises», der ab 1752 in kleiner Auflage erscheint und unmittelbar eine Zweitausendausgabe und eine Rezeption in England und Deutschland erfährt. Die sieben Bände legen erstmals einen Abriss der Kunstgeschichte vor, der die bis dahin künstlermonographisch orientierte Kunsthistoriographie im Gefolge Vasaris überwindet und mehr ist als eine bloss umfangreiche Sammlung antiker Werke, wie sie der



«Recueils d'Antiquités». Grabung nach Vassé, Sculpteur du Roi.

Benediktiner Bernard de Montfaucon 1719 vorlegte. Winckelmanns 1764 publizierte «Geschichte der Kunst des Altertums» konzentriert sich auf die Opera nobilia, zumeist römische Kopien nach griechischen Originalen, um schliesslich das Ideal der Klassik in der Abfolge der Künste herauszustellen. Caylus' Grundlage ist die ungeheure Masse künstlerischer Erzeugnisse, deren exaktes Wiegen, Vermessen und Beschreiben.

Er lenkt so den Blick auf andere Fragen, lässt auf der Suche nach einer Vorstellung von Kunstgeschichte zu anderen Ergebnissen gelangen als die Versenkung in Werke der Grossplastik. Wie Winckelmann hatte Caylus den Fortgang der Kunst mit Klima, Rasse und Staatsform in Verbindung gebracht. Doch lassen die Werke selbst kaum die Systematisierung zu, deren eingängige Formulierung die Winckelmannsche Darstellung zum gut erinnerbaren Modell machten. In seinem «Recueil», der ganz bewusst auf einen breit angelegten Teil theoretischer Darstellung verzichtet, heisst es: «Ich wünschte, der Antiquar wäre ganz auf seine Arbeit gebannt; alle Arten von System halte ich für eine Krankheit des Geistes.»

Caylus verzichtet auf jedes Apriori vorgängiger (angeborener) Ideen und entspricht damit der sensualistischen Tradition, wie sie Condillac zur gleichen Zeit in Frankreich fortschreibt. Vielmehr breitet hier Caylus die Bestände seiner Sammlung in aufwendigen und exakten Stichen aus und ordnet sie beschreibend in die Abfolge der Künste, von den Ägyptern, den Hetruern über die Griechen zu den Römern, ein. Alle Bände halten beständig diesen gleichförmigen Aufbau ein. Jeweils von neuem werden dem Leser Tableaus unterbreitet, deren wesentliches Ziel der stets wiederholbare und dann selbstsprechende Vergleich einzelner Artefakte ist. Das ist als Bildung des Urteils

durch Erfahrung und als Historisierung des Materials zugleich zu lesen. Ein Vorgehen, das dem naturwissenschaftlichen Verfahren, etwa dem der mit Buffon und Réaumur erwachenden Biologie, verwandt ist.

Dass die griechische Kunst den Ägyptern sehr viel mehr verdankt, die etruskische Kultur höher gewichtet werden muss, scheint anhand der einigen hundert Tafeln mehr als überzeugend. Der horizontale und vertikale oder der topographische und historische Kunsttransport macht die Grenzen durchlässiger, relativiert jede Epocheneinteilung und besteht auf Kontinuität, selbst über das Mittelalter hinweg («la communication des arts»). Ohne dem griechischen Altertum den ersten Rang streitig machen zu wollen – das zeigt schon des Grafen Verteidigung der Griechen gegen Piranesis Römer-Lob («Antiquité Romane», 1756) –, gelangt Caylus nicht zur Festschreibung des unerreichbaren Ideals, das Winckelmann in der griechischen Klassik und hier im strengen Stil fand und den Künstlern gleichwohl zur Nachahmung ans Herz legte. Die höchste Stufe der Entfaltung der Künste zeigt sich für Caylus im Hellenismus unter Alexander dem Grossen. Doch Caylus rühmt diese ohne alle Verbindlichkeit des Ideals, das keine anderen Vorbilder mehr zuliesse.

WIRKEN AN DER AKADEMIE

Noch heute scheint Winckelmanns Prinzip der Phasen des Klassischen, das der datierenden Disziplin Archäologie einst ein Gerüst gab, verbindlich. Legt man dem Qualitätsurteil über die Künste das Mass der Staatsform an, macht sie somit zum Ausdruck gesellschaftlicher Werte und Zustände einer Epoche, wird schnell der Unterschied des Franzosen des Ancien Régime zum Deutschen in Rom prägnant, dessen Bild der attischen Demokratie ihm Garant für die freie Entfaltung der Kunst unter den günstigsten Bedingungen des Landstrichs war.

Auch Caylus ordnet, Winckelmann vergleichbar, die Kunst dem moralischen Fortschritt zu, im Vorgriff auf Lessing und Schillers Bildung des Menschengeschlechts. Doch wieviel praktischer – gegenüber Winckelmanns Wehklage, die die Kunst vom Ufer des Meeres verloren sieht – dieses Vorgehen ist, zeigen die Aktivitäten des Grafen im Umfeld der beiden Akademien («peinture et sculpture; inscriptions»), deren Mitglied er seit 1731, bzw. 1742 war. Mit seinen Schriften über Homer (1757), den «Nouveau sujets de peinture et de sculpture» (1755) sowie mit der Ausschreibung zahlreicher Preise für junge Künstler versucht er die Historienmalerei aus ihrer akademischen Erstarrung zu befreien und ihr neue Inhalte und Aufgaben zuzuweisen. Gegen das starre Reglement in der Tradition Le Bruns, gegen das Ornamentale des Rokoko und den Kanon der immer gleichen, sinnentleerten Themen wird ein neuer, historisch bewusster Blick auf die Alten gelenkt.

Diese Wiederbelebung aus dem historisch kritischen Studium der Antike lässt sich gut an Gemälden von Malern wie Carle Vanloo, Hubert Robert und Joseph Marie Vien ablesen, deren *antiquité* die neuen Erkenntnisse, etwa die Entdeckungen der Malereien Herculaneums und Pompeis, zu verarbeiten scheinen. Dass es sich dabei um den Versuch einer Erneuerung der Kunst und – angesichts der vehementen Politisierung um 1750 – der Gesellschaft handelt und nicht um blosser Neubelebung rückwärtsgewandter Antikennachahmung, macht der Vergleich zu den starren Formeln des akademischen Neoklassizismus des späten 18. Jahrhunderts deutlich.

Caylus ging es auch um den Fortschritt der Malerei zur Ehre Frankreichs, wie überhaupt die zunehmende Differenz nationaler Identitätsstiftung durch die Kunst im Verlauf des Jahrhunderts in den Blick gerät. Das mag schon in dem von Caylus protegierten Unternehmen der Expedition des Architekten Le Roy anklagen, der im unmittelbaren Wettlauf mit den Engländern Stuart und Revett auszog, die Monumente Athens zu vermessen und zu reproduzieren («Les Ruines des Plus Beaux Monuments de la Grèce», 1758).

Man ist verführt, dies als Anfang der Geschichte zu lesen, die den trockenen Rationalismus französischer Prägung gegen den tieferschürfenden Idealismus deutschen Geistes ausspielen will. Die literarisch verpackte Metaphysik des nackten menschlichen Körpers eines Winckelmann, sein stilles Versenken in die Grösse des vornehmen Meisterwerks, etwa die des Torso Belvedere einerseits und die auf materialreicher Faktenkenntnis aufbauende, eher spröde Präsentation des Franzosen mit seiner mühseligen Vergleichung endloser Scherbenreihen andererseits. Ein Vorurteil, wie es den Blick auf die Kunstgeschichte bis heute geprägt hat.

«La sensation de la couleur est incommunicable.» Das Lernen durch Sehen, wie es Caylus empfiehlt, das sich durch ständige Wiederholung und Neulernen authentischer Überlieferung einen Erfahrungsschatz aneignet, ermöglicht die Ausbildung des *bon goût* und steigert die Einbildungskraft. Solcherart Erkenntnis enthält sich bisweilen der Rede und verzichtet auf die Verfestigung des Urteils in der Systematik. Das schützt den Grafen vor der Not, das «eigentlich» anders Gesehene im Sinne der nun einmal verfassten Prinzipien falsch zu interpretieren, gegen die ursprüngliche *sensation* als das auszugeben, was es nicht ist. Das wäre der Fehler der sich selbst zu gewissen Aufklärung, die dogmatisch wird. Um so mehr gilt es, die scheinbaren Nebensächlichkeiten, die Randfiguren zum Hauptdarsteller auf Zeit zu machen, und sei es darum, das vorgefasste Bild des Altbekannten zu erschüttern.