

KATHARINA KRAUSE

Par les préceptes et par les exemples. Überlegungen zur Ausbildung der Maler im Paris des 17. Jahrhunderts

Ein Versuch, systematisch und umfassend von der Pariser Malerausbildung des 17. Jahrhunderts zu handeln, muß scheitern. Zu einer solchen Systematik sollten – modern formuliert – die Geschichte der Lehrgegenstände, ihre Zuordnung zu Fächern, die Geschichte der Lernziele und der didaktischen Verfahren gehören, die einen halb-wüchsigen, vielleicht 14jährigen Werkstattlehrling dazu befähigten, zum geachteten Maler des Königs und Akademiemitglied aufzusteigen. Nicht einmal dieses Ausbildungsziel stand das ganze Jahrhundert über unumstritten fest. Denn bis weit in das letzte Drittel des Jahrhunderts hinein war die Lage beherrscht vom Konflikt zwischen der Pariser Malerzunft auf der einen sowie der königlichen Akademie der Maler und Bildhauer auf der anderen Seite. Es war ein Streit, in dem es vor allem um handfeste ökonomische Vorteile auf dem städtischen und dem

höfischen ›Markt‹ für Bildwerke ging, weniger um eine grundsätzlich differierende Konzeption von Malerei. Dieser Streit wurde hauptsächlich anhand von Fragen der Ausbildung ausgetragen, so daß sich ein Blick allein auf die didaktischen Konzepte und auf die Praxis der Ausbildung lohnt.¹

Dieser Blick muß sich auf Ausschnitte beschränken, weil die Partei der Akademiker entschieden mehr an schriftlichen Quellen hinterlassen hat als die der Zunft. So hat sich die Forschung in den letzten Jahren darauf konzentriert, ein Bild von den Vorstellungen der Akademie zu erzeugen, die der Zünfte aber fast ganz vernachlässigt.² Immerhin bestand auf Seiten der Akademie einigermaßen Einigkeit darüber, was ein guter Maler beherrschen müsse, auch darüber, daß dies ein großes Programm darstelle. Trotz seines konfliktbehafteten Verhältnisses zur Akademie

1 Der einzige Versuch eines Überblicks über das Thema ist: Carl Goldstein, *Teaching art. Academies and schools from Vasari to Albers*, Cambridge 1996. Vgl. außerdem den sehr nützlichen Sammelband *Children of Mercury. The education of artists in the sixteenth and seventeenth centuries*, hrsg. v. Laurie Rubin, New Providence 1984.

2 Zur Geschichte der Akademie an dieser Stelle nur die wichtigste Literatur: Anatole de Montaiglon, *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, 2 Bde., Paris 1853; Paul Lacroix, *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, in: *Revue universelle des arts* 3–4, 1856; Louis Vitet, *L'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris 1861; Jules Guiffrey, *Histoire de l'Académie de Saint-Luc*, in: *Archives de l'art français*, 1915; Jacques Thuillier, *Académie et classicisme en France: Les débuts de l'académie royale de peinture et de sculpture* (1648–1663), in: Stefano Bottari (Hrg.), *Il mito del classicismo nel Seicento*, Messina/Florenz 1962, 181–209; Thomas E. Crow, *Painters and public life in eighteenth century Paris*, New Haven/London 1985, 26ff.; Antoine Schnapper, *The debut of the Royal Academy of painting and sculpture*, in: June Hargrove (Hrg.), *The French Academy. Classicism and its antagonists*, Lon-

don/Toronto 1990, 27–36; Thoms W. Gaethgens, *The tradition of antiacademism in eighteenth-century french art*, in: ebd. 206–218; Stefan Germer, *Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV.*, München 1997, 348ff., zur Einrichtung der Vorträge 352ff.; Paul Duro, *The Academy and the limits of painting in seventeenth century France*, Cambridge 1997; Antoine Schnapper, *L'Académie: enseignement et distinction des mérites*, in: Ausst.-kat. *Les peintres du roi. 1648–1793*, Musée des Beaux-Arts de Tours/Musée des Augustins, Toulouse, Paris 2000, 61–68. Für Vorläufer: Guillaume Bigourdan, *Les premières sociétés scientifiques de Paris au XVIIe siècle. Les conférences de Bureau d'adresse, les réunions du P. Mersenne et l'Académie de Montmor*, in: *Comptes-rendus de l'Académie des sciences* 163, 1916, 937–943, und 164, 1917, 129–134, 159–162; René Pintard, *Le Libertinage érudit dans la première moitié du XVIIe siècle*, Paris 1943, 87–101. Vgl. jetzt aber Antoine Schnapper, *Le métier de peintre au Grand Siècle*, Paris 2004.

3 André Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, Premier Entretien* [1666], hrsg. v. René Démoris, Paris 1987, 127–131. Eine nützliche Übersicht über die verschiedenen Versuche, die Kenntnis der Malerei zu systemati-

können André Félibiens Schriften dazu dienen, die Aufteilung dieses Programms in einen theoretischen und einen praktischen Teil – in Kopf- und in Handarbeit – aufzuzeigen: Den einzigen Gegenstand der Theorie bildete demnach die Disposition des Werks im Geist des Malers, wozu freilich zahlreiche Kenntnisse, insbesondere literarisch vermittelte, nötig waren.³ Es muß – in Hinsicht auf das Selbstverständnis der Académie – verwundern, daß deren Ausbildungsprogramm diese Kenntnisse nicht vermittelte,⁴ sich vielmehr, um die handwerklichen Grundlagen der Bildkünste zu verbessern, auf Fächer aus der Mathematik, Geometrie und Perspektive, bzw. auf die Anatomie beschränkte. Der »pictor doctus« oder der »peintre-philosophe« stellen vor dem Hintergrund dieses Ausbildungsprogramms einen Wunsch dar, der aus Kreisen der »amateurs« vornehmlich des 18. Jahrhunderts an die Künstler herangetragen wurde und in ein Konstrukt der Kunstgeschichte einging.⁵

Die Selbstbehauptung der Akademie gegenüber den Zünften hat eine diskursanalytisch interessierte,⁶ aber auch eine künstlersoziologische⁷ Forschung daran vorübergehen lassen, daß

in beiden Institutionen ähnliche Auffassungen von geeigneten Lehrformen herrschten. Daher muß hier in wenigen Exempeln der Abstieg in die Niederungen der handwerklichen Ausbildung und die an Kunstwerke herangetragenen Anforderungen, gerade auch aus den Zünften, versucht werden. Es gilt freilich auch, die Differenzen zwischen *Académie* und *Maitrise* auf dem Hauptfeld der Debatte aufzusuchen: Immer wieder scheint in den programmatischen Äußerungen zur Ausbildungsfunktion der Akademie, aber auch zur Definition von dem, was ein Handwerk sei, das kontrastierende Begriffspaar der »préceptes« und der »exemples« auf, das an der sich wandelnden Pädagogik des 17. Jahrhunderts, über handwerkliche Lehre oder Schulung an der Akademie hinaus, gespiegelt werden muß.⁸ Dabei ist die Relation zwischen den auf die Kunstproduktion zielenden Regeln und den in der Ausbildung eingesetzten Exempeln zu bestimmen und auf jenen Prozeß zu beziehen, in dem die *Académie* Verfahren entwickelte, Regeln in Übereinkunft nicht allein aus der Tradition heraus zu begründen und sich damit von der *Maitrise* abzusetzen. Welchen Anteil dabei eine

sieren, gibt Christian Michel, *Les conférences académiques: enjeux théoriques et pratiques*, in: *La Naissance de la théorie de l'art en France, 1640–1720* (= *Revue d'esthétique* 31/32), 1997, 71–82. Zum Verhältnis von Theorie und Praxis bei Félibien vgl. a. Manfred Boos, *Französische Kunstliteratur zur Malerei und Bildhauerei 1648 und 1669. »Das Gesuch des Martin de Charmois« (1648) und André Félibiens »Vorwort« zu seiner Conférences-Ausgabe (1669)*, Diss. München 1966.

4 Nennenswerte Buchbestände erwarb die Académie royale de peinture et de sculpture erst 1747 als Geschenk des Königs (Eugène Müntz, *La bibliothèque de l'ancienne académie royale de peinture et des sculpture [Bibliothèque de l'école nationale des beaux-arts] 1648–1793*, in: *Mémoires de la société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France* 24, 1897, 33–50). Unterricht durch die Lektüre antiker Autoren erfolgte auf der Grundlage dieser Bücher allein in der 1747 gegründeten École des élèves protégés, die nach dem Muster eines Collège organisiert war und in diesem Punkt dessen Lehrformen übernahm (Louis Courajod, *Histoire de l'école des beaux-arts au XVIIIe siècle. L'école des élèves protégés*, 1874, Nachdruck Nogent-le-Roi 1994, 14f., 21, 33f.).

5 Tom Holert, *Künstlerwissen. Studien zur Semantik künstlerischer Kompetenz im Frankreich des 18. und*

frühen 19. Jahrhunderts (Diss. Frankfurt a.M.), München 1997, 15ff., 35.

6 Germer (wie Anm. 2).

7 Nathalie Heinich, *Du Peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris 1993; vgl. Schnapper 2004 (wie Anm. 2).

8 Einen guten Teil seiner Fragen verdankt der vorliegende Beitrag der Forschung zur Bildungsgeschichte: Roger Chartier, Marie-Madeleine Compère u. Dominique Julia (Hrg.), *L'éducation en France du XVIe au XVIIIe siècle*, Paris 1976; Jean de Viguier, *L'institution des enfants. L'éducation en France 16e–18e siècle*, Paris 1978; Georges Huppert, *Public Schools in Renaissance France*, Urbana/Chicago 1984; Laurence W. B. Brockliss, *French higher education in the seventeenth and eighteenth centuries. A cultural history*, Oxford 1987, 136–139; Amedeo Quondam, *Il metronomo classicista*, in: *I Gesuiti e la Ratio Studiorum*, hrg. v. Manfred Hinz u.a., Rom 2004, 379–507. Die in unserem Zusammenhang wichtigste Literatur zum »exemplum«: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrg. v. Joachim Ritter, Darmstadt 1971, Bd. 1, s.v. Beispiel, Sp. 818ff.; Claude Bremond, Jacques Le Goff u. Jean-Claude Schmitt, *L' »exemplum«* (Typologie des sources du moyen âge), Turnhout 1989; John D. Lyons, *Exemplum. The rhetoric of example in early modern France and Italy*, Princeton 1989.

mathematisch-exakte oder eine naturkundlich-empirische Fundierung erhielten, wie sich Induktion und Deduktion in der Académie royale de peinture et de sculpture zu den zeitgleichen Debatten in der Académie royale des sciences verhielten, wird in Grundzügen dargestellt. Sich nicht ausgiebig mit der Regulierung der Theorie – Kopfarbeit der Künstler im Sinne von Félibiens Definition – auseinandergesetzt, Theorie und die dazu nötigen Lektüren nicht zum Lehrgegenstand erhoben, die Arbeit an der induktiven Ableitung der Regeln mittels der Analyse von Werken nur widerwillig und nur vorübergehend betrieben zu haben: diese Versäumnisse erscheinen im folgenden als Gründe für den Mißerfolg der Akademie bei der vollständigen Konditionierung junger Künstler im Sinne einer Regelästhetik.

Colbert und Félibien: Forderungen an das Ausbildungsprogramm der Académie royale de peinture et de sculpture

Am 9. Januar 1666 hielt Jean-Baptiste Colbert in seiner Eigenschaft als Vizeprotektor in der Akademie eine Grundsatzrede, die in der Formulierung Félibiens erhalten ist. Daraus seien die wichtigsten Passagen als Grundlage der folgenden Erörterungen zitiert: »Il dit que dans les Sciences et les Arts, il y a deux manieres d'enseigner, sçavoir, par les préceptes et par les exemples, que l'une instruit l'entendement, et l'autre l'imagination; et que comme dans la Peinture l'imagination est la partie qui travaille davantage, il est constant que les exemples sont très-necessaires pour se perfectionner dans cet Art, et servent les plus à conduire seurement les jeunes

Etudians. Qu'ainsi il lui sembloit que si dans l'Academie on proposoit pour modele les ouvrages des meilleurs Maîtres, et qu'on montrât en quoi consiste la perfection de l'Art; cette maniere d'enseigner jointe aux autres exercices qui se pratiquent dans l'Academie seroit d'une très-grande utilité. Car quoi que la perfection d'un ouvrage dépende particulièrement de la force et de la beauté du genie de celui qui s'y applique; néanmoins on ne peut nier que les observations qu'on feroit ne fussent très-profitables puisque dans ce travail, de même que dans tous les autres, l'Experience découvre beaucoup de choses necessaires à ceux qui étudient, lesquels profitans des remarques des plus sçavans peuvent même s'exempter de plusieurs recherches qui emportent bien du tems lorsqu'on est obligé de les faire. C'est ainsi que dans plusieurs autres Arts, particulièrement dans la Musique et et dans la Poësie qui conviennent les plus avec la Peinture, l'on a trouvé des règles infaillibles pour s'y perfectionner, bien que tous ceux qui les sçavent ne deviennent pas également capables de les pratiquer.«⁹

Diese Instruktion Colberts ist zu Recht zu einiger Beachtung gelangt. Es ist also zur Genüge bekannt, daß die Akademiker die Aufgabe, Vorträge über Bilder zu halten, nur mit hartnäckigem Zögern und vor allem ohne große Ausdauer angingen. Wie schon vor Colberts Intervention zogen sie es vor, wenn überhaupt, über allgemeine Themen der Malerei zu sprechen, statt sich mit einzelnen Werken der modernen Malerei und der antiken Plastik auseinanderzusetzen. Sie zogen die Formulierung von Vorschriften der Debatte über Exempel vor, und sie blieben damit dem Beispiel italienischer Malerakademien treu.¹⁰

9 André Félibien, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, Paris 1669, hier zit. n. der Ausgabe Trévoux 1725, Bd. 5, ND Farnborough 1967, 301ff. Vgl. für Textausgaben auch Henri Jouin, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Recueillies, annotées et précédées d'une étude sur les artistes écrivains*, Paris 1883; André Fontaine, *Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris 1903; Alain Mérot, *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*, Paris 1996; Jutta Held, *Fran-*

zösische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat. Le Brun und die ersten acht Vorlesungen an der königlichen Akademie, Berlin 2001, 237–421. Zum Datum von Colberts Besuch in der Akademie vgl. Jennifer Montagu, *The expression of the passions. The origin and influence of Le Brun's »Conférences sur l'expression générale et particulière«*, London/New Haven 1994, 70, Anm. 21.

10 Zur Originalität des exemplarischen Vorgehens vgl. Jacqueline Lichtenstein, *De l'idée de la peinture à l'analyse du tableau. Une mutation essentielle de la*

Colberts so überlieferte Bemerkungen zu den Aufgaben von »préceptes« und »exemples« stimmen in auffallender Weise mit jenen Passagen überein, in denen André Félibien 1666 ein Lehrbuch zur Malerei skizziert hatte. Auch Félibien zweifelt daran, daß Regeln für die Unterrichtung angehender und fertiger Maler, die über den Durchschnitt hinausragen, ausreichen. So will er, vor allem auf dem Feld der Praxis, neben den »préceptes« auch Beispiele verwenden. Während die Vorschriften dazu dienen, den angehenden Zeichner als Lehrling, d.h. in der Werkstatt, »de degré en degré comme par la main« zu führen, werden »des exemples familiers« dazu herangezogen, die Schüler zu befähigen »de se conduire eux-mêmes dans un travail, qui doit être celui de toute leur vie.«¹¹ Zugespitzt ließe sich sagen, daß Regeln für die stark gelenkte Grundausbildung von Anfängern nützlich seien, Exempel hingegen zu größerer Selbständigkeit befähigten. Félibien möchte daher sein geplantes Unterrichtswerk mit einigen Beispielen anreichern, an denen man die Schönheit und Vollendung der drei Teile der Malerei, der (ideellen) Komposition, der Zeichnung und der Farbgebung, demonstrieren könne.¹²

Lernen zu zeichnen – Beispiele in den Werkstätten

Die technischen Fertigkeiten des Zeichnens und Malens wurden in den Werkstätten der Maler gelehrt. Die Verträge, die mit den *Maîtres-Pein-*

tres über die Ausbildung von Lehrlingen abgeschlossen wurden, sind ausgesprochen lakonisch – was nur belegt, daß die Konventionen der Ausbildung gefestigt genug waren, weitere Ausführungen überflüssig zu machen.¹³ So müssen die Übersichtstafeln von Henri Testelin, die in den 1670er Jahren in der Akademie diskutiert wurden, dazu herhalten, um über die Praxis der Werkstätten zu informieren (Abb. 1). Auf der *Table premiere des preceptes de la peinture sur le trait* (1675) ist im Feld des Freihandzeichnens von »Jeunes estudians« die Rede; gemeint sind, wie die Diskussionsbeiträge belegen, die Lehrlinge in den Werkstätten, bevor sie zur Weiterbildung in der Akademie zugelassen werden. Das Zeichnen von Konturen, soll nach dem Augenmaß an »de bons exemples« geübt werden; der Kontur muß sicher sein, bevor an ein Schattieren zu denken ist. Nur wenige und eher einfache Vorlagen sollen dem Anfänger zum Kopieren vorgelegt werden, der sich auf keinen Fall einer Hilfsquadratur bedienen darf. Bevor die Linearperspektive gelehrt wird – die auf Testelins Tafel den Schluß des Curriculums bildet –, müssen die jungen Zeichner nach der Natur zeichnen können: »afin de conserver leur genie dans sa liberté et se former le jugement a bien comprendre l'apparence des choses.«¹⁴

Geübt wird also nach Vorlagen und nach der Natur, wobei in den Werkstätten 1675 nicht Aktstudien, sondern allenfalls Teile des menschlichen Körpers nach der Natur oder dem Gipsabguß

théorie de l'art, in: *La Naissance de la théorie de l'art en France, 1640–1720* (= *Revue d'esthétique* 31/32), 1997, 16–35, hier 22; Edouard Pommier, *L'Académie royale de peinture et de sculpture et le modèle italien*, in: *Les peintres du roi 1648–1793* (wie Anm. 2), 51–60. Für die Vorträge, die 1593/94 in der römischen Accademia di San Luca über die »Teile« der Malerei, nicht über Bildbeispiele gehalten wurden, vgl. Detlef Heikamp (Hrg.), *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, Florenz 1961, seither Steffi Roettgen, *Der Maler als Principe. Realität, Hintergrund und Wirkung von Zuccaris akademischem Programm*, in: Matthias Winner u. Detlef Heikamp (Hrg.), *Der Maler Federico Zuccari. Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, Beiheft 32, Rom 1999, 301–315.

11 Félibien (wie Anm. 3), 130. So schon ders., *De l'origine de la peinture et des plus excellens peintres de l'antiquité*, Paris 1660, 5f.

12 Félibien (wie Anm. 3), 131: »Et enfin il faudrait accompagner ces enseignemens de quelques exemples, où l'on ferait voir la beauté et la perfection de ces trois parties, COMPOSITION, DESSIN et COLOURIS.«

13 Vgl. Reed Benhamou, *Public and private art education in France, 1648–1793*, in: *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 308, Oxford 1993, 1–183, hier 17–23; Isabelle Richefort, *Peintre à Paris au XVII^e siècle*, Paris 1998, 20–28.

14 Henri Testelin, *Sur les sentiments des plus habiles peintres*, Amsterdam 1696, in: Mérot (wie Anm. 9), 297–366, hier 304. Vgl. außerdem den Traktat von

TABLE PREMIERE DES PRECEPTS DE LA PEINTURE SUR LE TRAIT.

1. Sa Définition de son

2. Son Genre

1. à vous doit de sa observation faire à regard de

2. à plus avancer pour qu'il devienne

3. Si on peut que qui est de deux manières

1. de la règle et de l'compas

2. Perspective qui représente la surface des figures et s'en observe par

1. Que c'est une Lettre Royale ou une Mécanique démonstration qui a toujours quelque dimension en sa largeur pour delier qu'elle puisse avec

2. Que c'est ce qui borne et termine l'étendue de la surface d'un sujet et qui marque les diverses parties quelle renferme.

3. Que ce sont de certains lignes qui servent à représenter les Corps selon leur

4. Qu'il est permis de tracer les superficies lesquelles ne peuvent avoir autre fin que servir à tracer un terme et que les mouvements sont

Laquelle est immuable puis qui parcourt toute la chose visible de la nature et celle dont l'imagination peut concevoir quelque idée sans des figures corporelles

Mais son plus laborieux sujet est le corps humain, car il faut bien peindre jusqu'aux moindres mouvements de son ame.

1. Il ne doit habiter le main et le legsment à copier de bon exemple à vous d'œil et se servir pour le tracez avant que d'appliquer les couleurs.

2. Il ne doit faire des originaux terminés et fins de peu d'ouvrage pour les commencentions

3. Il ne doit point se servir de guides dans son étude ce qui engourdit le jugement mais il faut que lui après avoir libérement pour acquiescer de la facilité

4. Il ne doit attendre d'être en art de pouvoir dessiner d'après le naturel avant que d'entreprendre l'usage des règles de la perspective afin de conserver leur genre dont ils laborent et se former le jugement à bien comprendre l'apparence des choses

1. L'habitant à travailler promptement surtout en dessinant d'après le naturel qui est mouvant ou il faut se retrancher à faire les figures d'une grandeur moyenne à l'angle visuel et à une distance proportionnée de l'œil à son modèle.

2. Étudier soigneusement les belles statues antiques pour s'en construire les Edifices

3. Marquer fort proprement toutes les parties de leur dessin avant que de peindre l'ombre

4. Observer dans les figures mais de former les contours par grandes parties comme en dessinant

L'architecture sans s'arrêter aux points musculaires les dessinant selon leur caractère, à savoir

5. Il ne faut pas particulièrement des règles de la géométrie et de la perspective pour s'en servir facilement, et avec sûreté à l'égard des Corps solides et immuables, car quand une animal et singulièrement l'homme et ses divers membres le dessiner par le moyen de la règle et de l'compas a cause de la variété de ses parties et de ses mouvements il faut construire d'un air de forme imprimée dans l'esprit pour servir de guide au jugement regardant principalement à la position.

6. Observer comme un moyen fort propre pour dessiner sans de composer à opposer la partie qui se remuante sur les lignes à plomb et traversante pour se former un aspect de quatre intellectuel.

7. Dessiner les modèles proprement comme de son sans changer aucune de leurs parties avant qu'on en eût formé d'autre une autre nature qu'en proportionnant chaque partie à une première par une autre comparaison afin que si on veut servir de ce dessin l'œil dans la liberté de représenter les parties que l'on jugera à propos, ce dessin demeurant dans la fidélité des modèles soit

1. Le plan qui est une superficie plane sur laquelle est marquée la forme et l'étendue des choses en leur accorde avec leur nature.

2. Le profil qui marque les membres et saillies du corps solides leurs proportions et hauteurs

3. L'élevation qui est ce qui parvient et achève la construction du corps ou édifice

4. L'œil et l'objet d'une seule vue dont les rayons se rassemblent en un seul point

5. L'œil et l'objet doivent être tous deux immuables

6. Il faut concevoir une superficie comme transparente avec l'œil et l'objet au travers de laquelle soit marquée toutes les opérations de l'objet qui est ce que l'on appelle Tableaux.

7. L'œil et le sujet et le tableau doivent être fins de dessin convenable, laquelle on determine ordinairement au double de la grandeur du sujet ou du tableau, cette situation ainsi déterminée est le principal sur lequel on fonde le moyen de représenter quelque chose que se fait en perspective

8. On doit arrêter le traitz après qu'il aura formé toutes les parties de l'ouvrage pour les tableaux qui doivent être vués de près, mais aux tableaux il doit être arrêterment prononcés en telle sorte pourvu qu'il ne paraisse point de traitz de loin d'être devienne avec vués

1. Forme
2. Aspect
3. Situation

1. Droite
2. Circulaire
3. Mixte

1. On ne peut représenter à incertain qui s'entreferment égale ment pour des parties rustiques et Champêtres.

2. Noble toujours certaines ne s'opposent rien de douteux pour passions, graves et sérieux

3. Grand fort rustique choses, et parfait pour des héros

4. Plus on a de figures qui n'ont rien que de nécessaires et magistres pour des Corps d'Église, ou sanctifiés

1. Manière
2. Antiquité

Le Tableau

L'Objet

Des principes de l'œil.

Lois de l'Optique le 4. février 1635

1. Henri Testelin, Table premiere des preceptes de la peinture sur le trait, 1675

sowie andere Naturgegenstände gemeint sein können, denn die Akademie besaß seit 1654 das Monopol für das Zeichnen nach dem männlichen Akt.¹⁵ Das Übungsmaterial und die Blätter der

Lehrlinge sind allerdings nur in sehr seltenen Fällen erhalten. Eine Vorstufe in der Zeichenausbildung ist z.B. durch die Übungen dokumentiert, die Michelangelo um 1524 vermutlich

Pierre Lebrun, um 1635, in: Mary Philadelphia Merrifield (Hrg.), *Original treatises dating from the XIIth to the XVIIIth centuries on the arts of painting*, 2 Bde., London 1849, hier Bd. 2, 759–841.

15 Lubin Baugin, der für kurze Zeit (1651–1655) der Akademie angehörte, hielt vor deren Gründung »chez luy Academie pour la peinture« (zit. n.: Ausst. kat. *Lubin Baugin*, Musée des Beaux-Arts d'Orléans/Musée des Augustins, Musée des Beaux-Arts de Toulouse, Paris 2002, 45). Zur Einrichtung einer »école du dessin« in der Akademie, in der die Eleven zwischen 1671 und 1686 an Aktstudien der Professoren im Zeichnen trainiert wurden, bevor sie zur »école du modèle«, dem Aktsaal, zugelassen wurden, vgl. Schnapper 2000 (wie Anm. 2), 65 f.; generell: Goldstein (wie Anm. 1), 165 f.

16 Paul Joannides, *Michel-Ange élèves et copistes*, Musée du Louvre. Département des arts graphiques. *Inventaire général des dessins italiens VI*, Paris 2003, Nr. 29, 145–149; Luitpold Dussler, *Die Zeichnungen des Michelangelo*. *Kritischer Katalog*, Berlin 1959, Kat. Nr. 644, 287; vgl. a. das Blatt in Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Nr. 13, ebd., Nr. 343, 186. Vgl. u.a. Gabriele Bleeker-Byrne, *The education of the painter in the workshop*, in: *Children of Mercury* (wie Anm. 1), 28–39.

17 Marie Antoinette Fleury, *Documents du Minutier central concernant les peintres, les sculpteurs et les graveurs du XVIIe siècle (1600–1650)*, Paris 1969, 323–326, hier 323 f.

18 Ebd., 324. Vgl. a. das Inventar von Simon Vouet (1640): »Divers modèles de cire et terre, d'enfants et

seinen Schüler Antonio Mini absolvieren ließ (Abb. 2). Das Blatt weist einen Musterkopf wohl von Michelangelos Hand auf; Mini hat diesen Kopf sehr unbeholfen zweimal, in Feder und in Kreide, wiederholt.¹⁶

In manchem »paquet« an Stichen und Zeichnungen, das im Nachlaßinventar eines Malers verzeichnet ist, mögen nicht nur Vorlagen für die Werkstattproduktion, sondern auch für die Ausbildung der Lehrlinge enthalten gewesen sein. Noch keineswegs berührt von den akademischen Reformen, die gerade auch die Auswahl der »bons exemples« betreffen sollten, zeigt sich beispielsweise der Nachlaß des »maître peintre et sculpteur« Charles Hurel (1648), der neben weiteren nicht genauer beschriebenen Bündeln an Stichen »un paquet de Rubens«, »un paquet de Vouet«, Stiche nach Antiken von Perrier, aber auch »un grand jugement de Michel-Ange, collé sur toile« besaß.¹⁷

Zudem belegen Inventare von Malerwerkstätten, daß recht häufig Abgüsse von Körperteilen – nach der Natur –, Abgüsse von Antiken und von modernen Statuen bzw. Statuetten in den Werkstätten aufbewahrt wurden. Auch dafür bietet der Nachlaß von Charles Hurel Belege. Er umfaßte »une figure d'anatomie et une petite figure d'enfant (4 livres); onze autres petites figures tant de femmes que d'enfants, et autres prisées à raison de 10 sols pièces (110 s.), quatorzes pièces, tant têtes, pieds, que autres membres, prisées 10 sols pièce (7 livres)« sowie unter den Gemälden »un

autres figures de bas-relief (50 livres)« (ebd., 750); das Testament von Pierre Mignard (1653), in dem er einem »M. Perot [...] toutes mes testes et corps, bustes, pieds et mains de plâtre«, seinem Valet Charles »modelles de bois, testes et enfans de sires avec les caisses dans les quelles il sont« sowie das gesamte Malmaterial und -werkzeug hinterläßt (Chiara Parisi u. Giuseppe Scalià, Pierre Mignard à Rome: un testament ignoré et d'autres sources inédites, in: Jean-Claude Boyer [Hrg.], *Pierre Mignard »Le Romain«*, Paris 1997, 17–32, hier 30f.); das Inventar von Pierre Mignard (1660) mit zahlreichen von ihm selbst angefertigten gemalten Kopien sowie u. a. drei Bänden mit Carracci-Zeichnungen, »qui sont pieds, mains, testes et figures«, »des figures nuds [...] pensées et autres dessins« (Jacques-Jules Guiffrey, Documents sur



2. Michelangelo Buonarroti und Antonio Mini, Studienblatt, Feder und schwarze Kreide, Paris, Louvre, Inv. Nr. 684

grand tableau copié d'après le Poussin, où est dépeint une Vierge et Saint Joseph, garnie de sa bordure d'or bruni (15 livres)«.¹⁸ Wir wissen allerdings nicht, ob diese Modelle dem Inhaber der Werkstatt als Vorlagen dienten oder ob sie auch für die Ausbildung der Lehrlinge heran-

Pierre Mignard et sur sa famille [1660–1696], in: *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1875, 1–144, hier 22–26); das Inventar von Charles Le Brun (1690), im Haus in der Manufacture des Gobelins: »Une petite Figure de cire rouge, un torse de Laocoon, et 50 autres morceaux de ronde bosse qui sont testes, corps, bras, jambes et une figure de cheval, le tout de plâtre à la peinture pour modèle [20 livres]; une figure d'Hercule d'après celui de Farnaise de ronde bosse en plâtre et un groupe aussi de plâtre de trois figures [3 livres], une figure de cire [...] un mort [Höhe 2 1/4 pieds], un petit Marc Aurel aussi de cire, huit autres morceaux de cire, six petits enfans de plâtre [10 livres]; im Haus am Fossé de la doctrine chrétienne »le torse moullé sur l'antique [8 livres], deux testes de Venus moullés sur l'antique [8 livres],

gezogen wurden. Eher geringwertiges Material ist bei Hurel neben einem repräsentativ gerahmten Gemälde verzeichnet. Die Darstellungen von Werkstätten aus Italien oder den Niederlanden¹⁹ lassen indes vermuten, daß nach dem vorhandenen Material geübt wurde; demnach konnte auch ein weiterer Abschnitt der Ausbildung, der bei Testelin schon den »plus avancez« vorbehalten ist, in den Werkstätten absolviert werden: das Zeichnen nach dreidimensionalen Modellen.

Das Insistieren auf den »bons exemples« seitens der Akademie ist vor dem Hintergrund dieser Ausbildungspraxis verständlich. Denn das Üben der Handfertigkeit und die Fixierung auf die Vorbilder barg aus der Sicht der Akademiker die Gefahr, daß sich die Schüler eine Manier angewöhnten. Philippe de Champaigne sprach daher im Juni 1672 in der Akademie gegen die Kopisten eines Stils/einer Manier, und wandte sich damit genauso gegen das Studium nach Vorlagen wie gegen die Abhängigkeit der Lehrlinge von ihrem Meister. Die Akademie folgte ihm in seiner Argumentation und benannte diejenigen Maler, aus deren Werken die Summe der guten Eigenschaften zu ziehen sei: »On convint que dans le commencement de toutes les disciplines, un jeune écolier, encore privé des notions dont il a besoin, est obligé de se soumettre aveuglément aux instructions et aux méthodes de son maître;

quand il possède bien les principes et qu'il a fait une étude de l'antique, il lui est important de se proposer les ouvrages de Raphaël pour l'imitation du beau naturel et pour la correction du dessin, et les ouvrages du Titien pour l'agréable union des couleurs; ainsi des ouvrages des autres grands peintres, selon qu'ils ont excellé dans les talents particuliers.«²⁰

Regeln in Akademie und Werkstatt

Trotz dieser Bemühungen um die Kontrolle der »exemples«, die sich auch in der Auswahl der in der Akademie kommentierten Werke aus den königlichen Sammlungen spiegelt, galt das Interesse der meisten Akademiker der Formulierung von Regeln. Henri Testelins Lehrtafeln können als der gründlichste Versuch einer Niederschrift solcher Regeln gelten.²¹ Viel wegen ihres Schematismus gescholten, stellen sie doch einen interessanten Versuch dar, das in Universitäten verbreitete Prinzip der Wissenspräsentation für die Malerei zu übernehmen. Nebenbei sei daran erinnert, daß derartige Schemata besonders im protestantischen Milieu gepflegt wurden, dem auch Testelin entstammte. Seine Tafel über die Vorschriften zur Linie in der Malerei läßt einem spekulativen Umgang mit der Zeichnung keinen und einem allgemein definitorischen nur sehr wenig Raum:

dixhuit morceaux de la Diane, du Faune, du Gladiateur, du L'Antin, d'Apollon [30 livres], un buste de faune [4 livres], une teste du jeune Faune moulé sur l'antique [20 livres], quatre figures moullés sur l'antique[.] deux jeunes Faunes qui jouent de la flute, un jeune Bacchus, un Faune qui tient une flute de Pan [20 livres]; in Montmorency »six testes de bosses d'après monsieur François [Duquesnoy], deux testes des enfans du Laocoon, une teste de femme faune, deux figures d'enfans d'après mr. François [Duquesnoy], une autre teste de jeunes homme et une teste de faune [...] y compris cinq modeles de cire rouge [9 livres]« (2.3.1690, Paris, Archives nationales, MC LXV, 126). Le Brun stellte 1648 der Akademie seine Raffael-Kopien zur Verfügung, damit die Schüler sich daran »dans la correction, l'élégance et le grand goût de ce génie sublime« bilden könnten (Montaignon [wie Anm. 2], Bd. 1, 43); zu Le Bruns Geschenk von Gipsen nach einem »Écorché« vgl. ebd., 56f.

19 Es ist bemerkenswert, daß Darstellungen von Werkstätten oder auch Aktsälen in Frankreich ausgesprochen selten sind. Ließ der entschiedene Akzent auf der Historienmalerei nicht zu, daß im Medium der Genremalerei produzierte Bilder zur Propagierung der neuen Freien Kunst herangezogen wurden? Eine Ausnahme stellt Abraham Bosses Kupferstich und Radierung *Le noble peintre* dar (Alain Mérot, *La peinture française du XVIIe siècle*, Paris 1994, 22).

20 Mérot (wie Anm. 9), 224–228, Zitat von 227.

21 Vgl. Hans W. van Helsdingen, Testelin's *Sentimens* (1696). Een onoplosbar probleem?, in: *Academies of Art between Renaissance and Romanticism (= Leids Kunsthistorisch Jaarboek 5/6, 1986/87)*, 1989, 203–215; Thomas Kirchner, *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts* (Diss. Berlin 1987), Mainz 1991, 19f.; Montagu (wie Anm. 9), 218f.

22 Dazu schon Giovan Battista Armenini, *De' veri pre-*

nämlich nur die obersten sechs Zeilen. Unten folgen Angaben zur Praxis der Zeichnung, die sich in ein freihändiges, dem Augenmaß folgendes Zeichnen und in ein geometrisches, exakt konditioniertes Zeichnen aufspaltet. Die Tafel ist von oben nach unten auch als Curriculum zu lesen und macht Vorschriften für das Nacheinander der Verfahren. Zwischen einigen der so niedergelegten »préceptes« und den als solche abqualifizierten »Faustregeln« und »Geheimnissen« der Werkstätten²² sind auf den ersten Blick keine Unterschiede festzustellen. Daß alle Konturen der Zeichnung deutlich nachgezogen werden sollten, bevor die Lavierung aufgebracht werde,²³ ist eine Vorschrift, die nur aus ästhetischen Konventionen heraus begründet werden kann und weder auf Naturbeobachtung noch auf dem Studium der Antiken beruht. Aber es ist eine gültige Konvention, wohingegen die »Flammenfigur« der »École de Florence« als ein veraltetes, angeblich von den *Maîtres-Peintres* bevorzugtes Ideal zum Beweis für den Irrglauben der handwerklich orientierten Maler an unbegründete Regeln erhalten muß.²⁴ Wie lange die Differenz zwischen Zunft und Akademie zwar behauptet, aber auf dem Areal der Regelbildung und -anwendung nicht wirklich vollzogen war, zeigt auch die Geschichte der auf die Malpraxis zielenden Lehrbücher: Der *École de la miniature*

des Claude Boutet stellte Roger de Piles 1684 ein Büchlein an die Seite, das sich als Ergänzung zu Charles Du Fresnoys Theorie der Malerei verstand und mit Illustrationen des Akademiemitglieds Jean-Baptiste Corneille versehen war.²⁵

Die Akademie maßte sich mit gutem Grund nicht das Urteil an, die Zunft habe ihrerseits keine Vorschriften gehabt. Der Blick in die Wörterbücher der Zeit belehrt uns, daß jede handwerkliche Tätigkeit dann als »art« bezeichnet und damit zunftwürdig werden konnte, wenn für sie zutraf: »Principalement un amas de préceptes, de règles, d'inventions et d'expériences, qui étant observées, font réussir aux choses qu'on entreprend, en les rendant utiles et agréables.«²⁶

Die Zunftregeln der Maler, insbesondere die Kriterien für die Beurteilung von Qualität gehen vor allem aus den Akten über Streitfälle mit den Kunden hervor. Darüber gibt es zahlreiche Zeugnisse, wobei der Streit sich fast immer an der Ähnlichkeit von Porträts entzündete und einer gewissen Situationskomik nicht entbehrt. Denn die Porträtierten, anders war die Prüfung nicht zu bewerkstelligen, mußten vor den zur Prüfung abgestellten *Jurés* zum Vergleich mit ihrem Bildnis antreten. Das Urteil der Geschworenen wird die Kunden nicht immer zufriedengestellt haben: Als z.B. der Bürger von Paris Jean-Baptiste de Bourdelon Klage erhob, das vom *Maître-Peintre*

cetti della pittura [1586], hrg. v. Maria Gofferi, Turin 1988, 12.

23 Testelin (wie Anm. 14), 304: »ils doivent [...] 3. Marquer fort precisement toutes les parties de leur dessein avant de poser l'ombre.«

24 Aus der Diskussion über den *Hl. Michael* von Raffael, 7. Mai 1667, in Mérot (wie Anm. 9), 66. Vgl. zur Schlangenfigur auch: Charles-Alphonse Du Fresnoy u. Roger de Piles, *L'Arte della Pittura di Carlo Alfonso Du Fresnoy* [1668], Rom 1713, Vers 107ff. mit dem Kommentar von de Piles, 102: Die flammenartige bzw. schlängelnde Form des Konturs wird als Effekt der gegenseitigen Einwirkung zweier Muskeln beschrieben. Es geht um einen fortlaufenden Kontur, wobei der Kontrapost als Ursprung des Wechsels zwischen entspannten und angespannten Partien einer Figur beschrieben ist. Die flammenartige bzw. schlangenähnliche Form beschreibt de Piles ausdrücklich als angenehm und anmutig. Hilaire Pader dagegen hatte sie entschieden kritisiert (*La peinture*

parlante, 1657, ND Genf 1973, 19). Zur Kritik an der Praxis der Werkstätten vgl. a. Roland Fréart de Chambray, *Idee de la perfection de la peinture*, 1662, ND Farnborough 1968, Preface (nicht paginiert).

25 [Roger de Piles], *Les premiers elemens de la peinture pratique enrichis de figures de proportion mesurées sur l'Antique, dessinées et gravées par J. B. Corneille Peintre de l'Académie Royale*, Paris 1684. Vgl. zu diesen Schriften Donald Posner, Concerning the »mechanical« parts of painting and the artistic culture of seventeenth-century France, in: *Art Bulletin* 75, 1993, 583–598, hier 594.

26 Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois*, Den Haag/Amsterdam 1690, s.v. »art«. Vgl. dagegen s.v. »science«: »une connoissance certaine et évidente par ses causes.« Dazu Heinich (wie Anm. 7), 171. Vgl. schon Isidor, *Etymologiae* I, i, 2: »ars vero dicta est quod artis praecipit regulisque consistat.«

Augustin Justinart hergestellte Bildnispaar Bourdelons und seiner Frau sei nicht ähnlich geraten, erhielt er von den *Jurés* den folgenden Bescheid: »Celuy dud. sieur Bourdelon la peinture assez bonne quoyque pas finie, la ressemblance passable [...] Quant à celuy de lad. demoiselle Bourdelon la teste m'a paru assez bien peinte, la ressemblance juste, mes [!] pour ce qui regard [!] les abit fort negligé aussy bien que le fond qui ne paraist qu'esbauché.«²⁷

Nachahmung der Natur und Beherrschung der malerischen Technik gehörten nun aber zu denjenigen Dingen, die nicht dem Akademieunterricht oblagen bzw. dort von Fortgeschrittenen durch das Studium der Antiken überwunden werden mußten. Im Bereich der Regeln konnte die Akademie also den Bruch mit dem System der Zunft vollziehen. Es erstaunt nicht, daß die Regeln als »préceptes [...] bien plus judicieux« ihr im Einklang mit Colberts Wunsch²⁸ daher besonders wichtig wurden und von ihr auf ein neues Fundament gestellt werden sollten.

*Rational fundierte Regeln in Perspektive,
Ausdruck und Modellstudium
Gegen die Geometrisierung der Malerei*

An drei Feldern kann die Ausarbeitung von Regeln der neuen, rational begründeten Art besonders gut aufgezeigt werden: im Bereich der Perspektive, wobei der Konflikt mit dem Perspektivlehrer Abraham Bosse ein besonderes Schlaglicht auf die Verfahren wirft, die die Akademie für die Begründung ihrer Regeln ablehnte: im

Bereich des Ausdrucks und im Bereich der Anatomie sowie der Proportionierung der menschlichen Figur. An allen Debatten war Charles Le Brun maßgeblich beteiligt.

Fast 15 Jahre, von 1651 bis in die Mitte der 1660er Jahre, dauerte der Streit zwischen der Akademie und ihrem Lehrer für Perspektive Abraham Bosse. Es können hier bei weitem nicht alle Aspekte dieses Streits, der 1661 in Bosses Ausschluß aus der Akademie und im Entzug der Lehrbefugnis kulminierte, dargestellt werden.²⁹ Vor allem die Frage nach der Relation von Theorie und Praxis sowie die theoretischen und sozialen Implikationen der Regelbildung sollen im folgenden interessieren. Bosse war schon in den 1640er Jahren als Sprachrohr der Perspektivkonstruktion aufgetreten, die der Mathematiker Girard Desargues erstmals 1636, damals noch für ein eher gelehrtes Publikum, veröffentlicht hatte. Vor allem in der dritten von Bosses Schriften, der *Manière universelle de Mr. Desargues pour pratiquer la perspective...* von 1648, sollte er den Universalanspruch von Desargues' Methode auf Geltung für »des Arts pour les ouvrages de la main« zum Ausdruck bringen.³⁰ Bereits hier war – im Jahr der Akademiegründung und des Lehrauftrags an Bosse – genug Zündstoff für den späteren Konflikt angelegt. Denn Bosse begreift die Malerei ausdrücklich als ein Handwerk, das über die Anwendung korrekter Verfahren zur perspektivischen Konstruktion in seiner Produktion grundlegend verbessert, keinesfalls aber zur Freien Kunst nobilitiert werden soll. Jedes Handwerk müsse von Grund auf verstanden und

27 Paris, Archives nationales, Z¹ 413, 5.7.1692. Die Bilder wurden mit 22 bzw. 40 livres bewertet. 1691/92 gab es durchschnittlich alle zwei Monate einen solchen Fall. Die Zeichnung des Akademiemitglieds Nicolas de Plattenmontagne ist ein seltener Beleg für ein Damenbildnis aus dem bürgerlichen Milieu (Ausst.-kat. *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV 1660–1715*, Rouen, Musée des Beaux-Arts, Nantes/Toulouse 1997, Nr. 72, 233).

28 Begriff aus der Diskussion über den *Hl. Michael* von Raffael (Mérot [wie Anm. 9], 66). Zu Colbert vgl. oben bei Anm. 9.

29 Vgl. Carl Goldstein, Studies in seventeenth century French art theory and ceiling painting, in: *Art Bulletin* 47, 1965, 231–256; ders.: The platonian beginnings of the Academy of painting and sculpture in Paris, in: *Academies of Art between Renaissance and Romanticism* (= *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 5/6, 1986/87), 1989, 186–202; Martin Kemp, *The science of art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven/London 1990, 123–131; Heinich (wie Anm. 7), 147–152; Sheila McTigue, Abraham Bosse and the language of artisans: genre and perspective in the Académie royale de peinture et de sculpture, 1648–1670, in: *Oxford Art Journal* 21, 1998, 1–26.

daher nach drei Punkten organisiert werden: [1.] »ce que vous avez à faire [...] [2.] les moyens de le faire [...] [3.] de le faire effectivement.«³¹ Der Maler-Handwerker ist also selbst angesprochen, auch wenn die Laien zum idealen Lesepublikum des Traktats zählen.

Bosse wird sich hauptsächlich dem zweiten Punkt widmen und keinen Zweifel an der grundsätzlichen Qualität seiner Methode lassen: »Touchant les *moyens de faire* [...] ceux qui viennent de la recherche en *tastonnant* sont nécessairement suiets à estre *fautifs*, et ne sçauroient estre justes ou precis que par hazard; et ceux qui viennent du raisonnement sur *connoissance* doivent estre *infaillibles*, ou si vous voulez justes et precis.«³²

Nicht Erfahrung, die in der Anfangsphase der Ausbildung erworben und nützlich werden kann, sondern Methoden aus Kenntnissen heraus sind das einzige, mit Gewißheit korrekte Mittel des Malers, wobei die monofokale Perspektive universale Geltung für alle Themen und Motive im Bild beansprucht. In Bosses wiederholt vortragener Ansicht – »Il ne faut pas dessiner comme l'œil voit« – spiegelt sich ein Mißtrauen gegenüber der Sinneserfahrung, das über Desargues von Descartes vermittelt ist und zur mathematisch strengen Geometrisierung des Gemäldes führt.³³

Nicht nur für die Praxis selbst, sondern auch für die Regelbildung zeitigt diese Mathematisierung der Handwerke klare Konsequenzen. Kopf und Hand werden bei der Formulierung von Regeln schärfer getrennt als je zuvor: Wer die Re-

geln finden und begründen kann, muß sie nicht zur Anwendung bringen können; wer die Arbeiten ausführt, muß nach den Regeln verfahren. Zwischen beiden steht ein Vermittler, der die Regeln memoriert hat, ohne deren Fundament verstanden zu haben, der aber über sie verfügt, »jusques à les pouvoir enseigner et faire executer, et ne les sçauroit avoir inventées ni les mettre à exécution.« Dieser Vermittler, dem Bosse selbst seine praktische Erfahrung voraus hat, muß immer »les suietions de l'Art, de l'ouvrage, et de la matière« kennen.³⁴

Die Akademie sollte in den kommenden Jahren Wert darauf legen, die Regeln der Malerei nicht fremden Experten zu überlassen, sondern sie selbst zu entwickeln. Nicht nur den Architekten konnte Vitruvs Definition von der »ars« als Vereinigung von Theorie (*ratiocinatio*) und Praxis (*fabrica*) als Argument für die Erhebung des Metiers zur Freien Kunst nützlich sein – und gerade diese Statusbesserung war das besondere Anliegen der Akademiker in ihrem Streit mit der Zunft.³⁵ Auch in der Bewertung von Erfahrung sollte sich die Akademie in wichtigen Nuancen von Bosse unterscheiden. Beide verurteilten die gedankenlose Routine, die sie für ein Merkmal der Werkstätten hielten; aber einen Effekt der Empirie, die die Akademie ab 1667 in ihren Conférences vor Exempeln aus der Geschichte der Malerei übte, sollte die Entwicklung von »préceptes« darstellen. Die Akademie setzte zudem auf das Auge als Maß der Dinge. Sie insistierte also in der vorakademischen Ausbildung auf dem Training von Auge und Hand und begnügte sich

Vgl. jetzt auch die Beiträge in: *Abraham Bosse, savant graveur. Tours, vers 1604–1676*, Ausst.-kat. Paris/Tours, Paris 2004, sowie Marianne Le Blanc, *D'acide et d'encre: Abraham Bosse (1604?–1676) et son siècle en perspectives*, Paris 2004, bes. 202–229.

30 Abraham Bosse, *Maniere universelle de Mr. Desargues, pour pratiquer la perspective par petit-pied comme le geometral. Ensemble les places et proportions des fortes et faibles touches, teintes ou couleurs*, Paris 1648, 1.

31 Ebd., 1.

32 Ebd., 1f.

33 Vgl. McTighe (wie Anm. 29), 17; Goldstein (wie Anm. 29), 193 ff.; Kemp (wie Anm. 29), 128 ff.

34 Ebd., 3. Vgl. McTighe (wie Anm. 29), 9.

35 Vitruv I, 1. In der Übersetzung durch Claude Perrault 1673: »Cette science s'acquiert par la pratique et par la théorie«. Vgl. den Vortrag von Gaspard Marsy, 5. 11. 1676, Sur la pratique-theorie et la theorie-pratique des beaux-arts, in: Thomas Hedin, *The sculpture of Gaspard and Balthazard Marsy. Art and Patronage on the early reign of Louis XIV with a catalogue raisonné*, Columbia 1983, 239, sowie das Préface zu Testelin (wie Anm. 14), 299.

mit dem Grad von Exaktheit, der sichtbar, vom Auge wahrzunehmen sei.³⁶ Lineal und Zirkel, für Bosse das Werkzeug des »géomètre« und daher auch der Malerei als Instrument angemessen, waren nach Auffassung der Akademie nicht Attribute von Wissenschaft, sondern Handwerk, somit Zeichen für die von Bosse betriebene Verbreitung – die verwerfliche Vulgarisierung – von mechanischen Fähigkeiten. Daraus resultiert auch das von Testelin überlieferte Verbot der Quadrierung beim Kopieren von Werken; hier ist nur ein imaginäres Gitternetz erlaubt, wohingegen Bosse den Porträtmaler ungeniert ein Gitter benutzen läßt.³⁷

Die Akademie und mit ihr Félibien sollten die Perspektive zum praktischen Teil der Malerei zählen. Die Argumente für diese Auffassung sind außerhalb der Akademie 1662 in der *Idée de la perfection de la peinture* von Roland Fréart de Chambray zusammengestellt. Zwar beharrt Chambray auf der korrekten Anwendung der monofokalen Perspektive, und es läßt sich vermuten, daß er für deren Explikation Abraham Bosses Schriften verwendet hat.³⁸ Wohl aus didaktischen Gründen kommt Chambray, der an Werken Raffaels die Regeln der Malerei erläutert, erst nach und nach auf alle Teile der Malerei zu sprechen, die der vollkommene Maler beherr-

schen müsse. So überhäuft er nicht sein erstes Exempel, den Stich Marc Anton Raimondis zum Parisurteil, mit einem Kommentar zu allen Sparten der Malerei. Hier stehen noch die technischen Probleme der Malerei, allen voran die Perspektive, zur Erläuterung an.³⁹ Die *Kreuzabnahme* dient Chambray dann aber als Exempel für die gewissenhafte Anwendung des »Costûme«.⁴⁰ Dieses Lehnwort aus dem Italienischen definiert Chambray als »un Stile sçavant, une Expression iudicieuse, une Convenance particuliere et spécifique à chaque figure du Sujet qu'on traite.«⁴¹ Vor allem falsche Beispiele, insbesondere Michelangelos *Jüngstes Gericht*, führt er vor, um den Rang dieses Prinzips für die Malerei zu erläutern. Fehler auf diesem Gebiet könnten zwar nur von den »yeux de l'esprit« gesehen werden, aber gerade deswegen seien sie dem Urteil »des personnes iudicieuses, et des gens de lettres« unterworfen.⁴² Daraus schließt Chambray für die Ausbildung des Malers und die Hierarchie seiner Unterrichtsfächer: »Or ie n'appelle étudié que ce qui concerne les operations d'esprit, et les iudicieuses Observations sur la partie du Coustûme, lequel est comme un lieu, ou un Composé de l'invention et de l'expression, les deux plus nobles de nos cinq Principes, où consiste tout ce qu'il y a d'ingenieux et de su-

36 Vgl. die Debatte über die Proportionen in der Baukunst, die sich an Claude Perraults Vitruv-Ausgabe von 1673 entzündet (Georg Germann, *Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie*, Darmstadt 1980, 179–184).

37 Testelin (wie Anm. 14), 308: »Il faut s'imaginer un carrelage intellectuel pour placer chaque partie à l'endroit où les choses se rencontrent diamétralement opposés; et à l'égard de la proportion, comparer leurs grandeurs selon la diversité des parties. Ce moyen s'étend universellement sur toutes choses et en tous temps, non seulement pour les premiers étudiants mais aussi pour les avancés.« Zu Bosses Radierung vgl. Mérot (wie Anm. 19), 183.

38 Chambray (wie Anm. 24). Vgl. Bernard Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris 1964, 57. Bosse wird Chambray ein recht gequältes Lob erteilen (*Le peintre converty aux règles de son art* [1667], hrg. v. Roger-Armand Weigert, Paris 1964, 101 ff.). Das Buch zielt auf die Kunstkennner, nicht auf die Maler. Insofern trifft Bättschmanns Bemerkung zu, es sei dem Autor hauptsäch-

lich an der Schulung des »jugement«, nicht an der Formulierung von Regeln gelegen (Oskar Bättschmann, Fréart de Chambray et les règles de l'art, in: *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640–1720* (= *Revue d'esthétique* 31/32), 1997, 60–69, 66f.).

39 Chambray (wie Anm. 24), 208–217.

40 Ebd., 50–53. Chambray bezieht sich auf den Stich von Marc Anton Raimondi (B. 32). Vgl. zum folgenden Jacques Thuillier, *Polémiques autour de Michel-Ange*, in: *Le XVIIe siècle* 36/37, 1957, 353–391; Thomas Puttfarcken, *The discovery of pictorial composition. Theories of visual order in painting, 1400–1800*, New Haven/London 2000, 231 ff. Anders Kirchner (wie Anm. 21), 22, der in seiner Typologie einer literarischen bzw. einer wissenschaftlichen Nobilitierung der Malerei Chambray als Muster für die letztere Ausrichtung kommentiert.

41 Ebd., 54.

42 Ebd., 57.

43 Ebd., 118f.

44 Ebd., 132.

45 Ebd., Preface, nicht paginiert.

blime dans la Peinture: les trois autres, c'est-à-dire, la Proportion, le Coloris, et la Delineation perspective, regardant plustost le mecanique de l'art, que le Spirituel, et n'estant, par maniere de dire, que les Instruments de la Science de la Peinture: si bien que ceux qui appliquent tout leur esprit à ces Parties là, travaillent plustost en gens de mestier, qu'il n'estudient: Aussi ne sont-ils nommez par les Sçavants, que des Desseigneurs praticiens.«⁴³

Domenichino und vor allem Poussin sind die Muster für den »peintre savant«, der wie die »gens de lettres« aus Büchern sein Wissen für die korrekte Darstellung der Motive in der Historienmalerei zieht.⁴⁴ Wer in einem Bild liest wie in einem Buch und mehrfach das Prinzip des »ut pictura poesis« bemüht, kann für die rein »mechanischen« Teile der Malerei nur ein eingeschränktes Interesse aufbringen. Hier nennt Chambray immerhin Regeln, die freilich strukturell den Regeln der Werkstätten ähneln; denn er geht von allgemeinen Prinzipien aus und führt von dort aus seine Bildanalysen durch. Beispiele dienen ihm allein als didaktisches Instrument, um auch die hartnäckigsten Zweifler zu überzeugen: »Or comme ie sçay qu'il est extremement difficile de detromper les Esprits qui sont déjà prevenus d'un Abus courant et envieilly, qui a mesme pour

pretexte une liberte specieuse, ie n'ay pas crû que ce fust assez de dire les choses, et de les prouver par de purs raisonnements, si ie n'en faisois encore voir plus sensiblement l'importance par des Exemples, et des Demonstrations authentiques. Dans ce dessein, i'en ay choisi quelques-uns parmi les Ouvrages de nos Peintres les plus celebres, sur lesquels ayant fait l'application de tous les Principes que l'avance, il ne reste plus aucun sujet de douter de leur verité.«⁴⁵

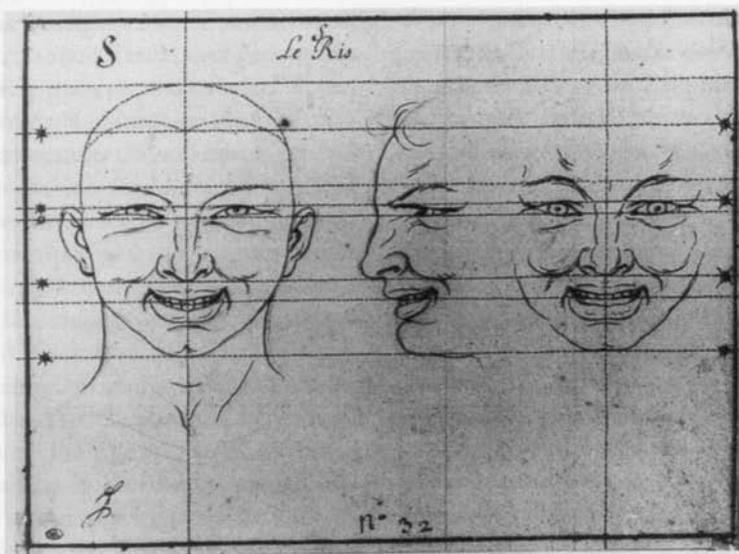
Zudem überprüft er seine fünf Exempel, die vier gelungenen Werke Raffaels und das schlechte Beispiel von Michelangelos *Jüngstem Gericht*, zwar auf Ausführung und Anwendung des Decorums, für ein Urteil über die *Inventio* als gelehrte und formale Disposition eines Werks fehlen Chambray aber die Kriterien.

Die Physiologie des Ausdrucks

Die Akademie sollte nach Bosses Ausschluß, den ganz wesentlich Charles Le Brun betrieb, einen weniger mathematisch-exakten Weg in der Perspektivausbildung gehen, ohne den Anspruch auf die rationale Fundierung ihrer Regeln aufzugeben.⁴⁶ Dazu eignete sich das Feld des Ausdrucks. Nach einer Reihe von Vorträgen und Diskussionen, die einzelnen Gemälden und Skulpturen

46 Dazu legte schon 1657 Guillaume Le Bicheur seinen Charles Le Brun gewidmeten *Traité de perspective* vor. Eine Einschränkung der Perspektivregeln auf die Darstellung von Bauten schlägt auch Grégoire Huret vor (*Optique de pourtraiture et de peinture*, Paris 1670). Vgl. dazu Kemp (wie Anm. 29), 125, und Heinrich (wie Anm. 7), 150f. Die geringe Akzeptanz von »schwierigen« Ableitungen der Perspektivkonstruktion zeigt sich vielleicht auch in der Seltenheit, mit der Perspektivtraktate in den Buchbeständen von Malern und Bildhauern aufgelistet sind. Trotz der Schwierigkeit, die die Quellengattung des Inventars besonders kleiner Bibliotheken bereitet (keine Inventarisierung durch Fachleute, keine vollständige Auflistung von Einzeltiteln), läßt sich die Aussage machen, daß Perspektivtraktate entschieden seltener waren als z. B. historische Literatur. Ausnahmen sind: »un livre d'architecture et perspective de Houdins« (wohl Samuel Marolois, *La Perspective*, Amsterdam 1638, mit Stichen von Hondius) und Jacques Du Cerceau, *Leçons de perspective positive* (1576) im Nachlaß von Charles Hurel 1648 (Fleury [wie Anm. 17],

323); Pietro Accolti: *Lo inganno degli occhi. Prospettiva pratica*, Florenz 1625 und eine Euklid-Ausgabe im Besitz von Pierre Mignard, 1660 (Guiffrey [wie Anm. 18], 24) sowie Marolois' *Perspective* im Nachlaß von François Girardon (Paris, Archives nationales, MC XXXIII, 429, 25.9.1715). Im Nachlaß von Simon Vouet sind pauschal »quarante livres, tant d'architectures que de perspectives et autres, servant à la peinture« aufgeführt (Fleury [wie Anm. 17], 750). Vouet hatte die Zeichnung für das Frontispiz des *Thaumaturgus opticus* von Jean-François Nicéron (1636) geliefert. Ganz anders stellen sich die Buchbestände bei Jacques Lemercier (1654) und Louis Le Vau (1670) dar. Beide besaßen nahezu alle wichtigen Perspektivtraktate, allerdings nicht die von Abraham Bosse (Annalisa Avon, *La biblioteca, gli strumenti scientifici, le collezioni di antichità e opere d'arte di un architetto del XVII secolo*, Jacques Lemercier (1585–1654), in: *Annali di architettura*, 1996, 179–197; Hillary Ballon, *Louis Le Vau. Mazarin's collège, Colbert's revenge*, Princeton 1999, 149–174).



3. Charles Lebrun, *Das Lachen*, Feder. Paris, Louvre, G. M. 6469

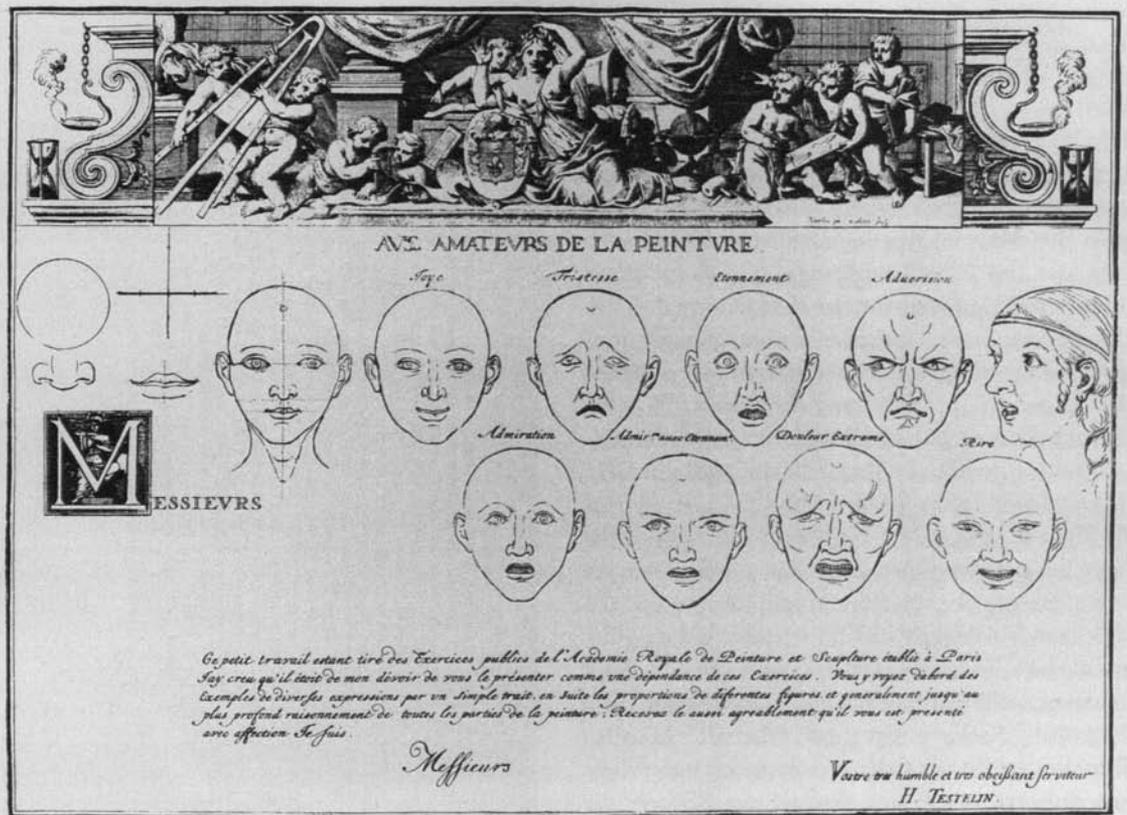
galten und die trotz zunehmender Systematik vorwiegend Einzelprobleme erörtert hatten, ging die Akademie im April 1668 mit dem Beitrag Charles Le Bruns über die »expression des passions« zu zusammenfassenden Erörterungen über.⁴⁷ Le Brun löste die Aufgabe, »préceptes plus judicieux« aufzustellen, im Rückgriff auf naturwissenschaftliche, physiologische Erkenntnisse. Wie schon mehrfach dargestellt wurde, paraphrasierte er in seinen einleitenden Bemerkungen zu den physiologischen Grundlagen und zur Systematik der »passions« Descartes' Schrift über die *Passions de l'âme* (1648), benutzte aber auch weitere Untersuchungen, die zu Descartes durchaus im Widerspruch standen.⁴⁸ Doch dies scheint damals nicht weiter gestört zu haben. Die Begründung durch die Physiologie und die Ordnung der Leidenschaften nach einem offenbar bei weiteren Akademikern bekannten und akzeptierten Modell genügten, um Le Bruns Untersuchungen eine lange Nachfolge zu bescheren.

Über das Bildmaterial, mit dem er möglicherweise seinen Vortrag vor der Akademie illustrierte, ist keine Klarheit zu erlangen. Die drei überlieferten Serien von Ausdrucksköpfen gehen die Aufgabe, die im Text formulierten Regeln zu demonstrieren, auf unterschiedliche Weise an. Nur die Serie, die mittels Majuskeln zu einem Alphabet der Leidenschaften geordnet ist und entsprechend benutzt werden kann, wird man als Versuch ansehen dürfen, die physiologisch fundierten Regeln auch im Bild zu formulieren (Abb. 3). Gezeigt sind ein Männerkopf von vorn, derselbe Kopf, nun allerdings mit Haaren, im Profil sowie ein weiterer Männerkopf, an dem die jeweilige »passion« in heftiger Ausprägung zu sehen ist. Horizontale Linien geben das Gerüst, an dem sich die Partien des Gesichts im Ruhezustand ausrichten, und somit das jeweilige Maß der Abweichung an – als ob der Nutzer der Bilder die Regel mit geometrischer Präzision anwenden solle. Die Serie mit frontal gesehenen

47 Kirchner (wie Anm. 21), 33–37; Montagu (wie Anm. 9), mit Edition des Texts; Held (wie Anm. 9), 140–148.

48 Vgl. Montagu (wie Anm. 9), 156–162.

49 Anatole de Montaiglon (Hrg.), *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648–1793*, 10 Bde., Paris 1879–1909, hier Bd. 1, 346.



4. Henri Testelin nach Charles Le Brun, *Ausdrucksköpfe*, 1696

Köpfen stellt vermutlich Vorstudien dar, wohingegen eine weitere Folge auf die Abstraktion zum haar- und bartlosen Männerkopf mittleren Alters, auf die graphische Reduktion und die frontale, das Maßnehmen ermöglichende Ansichtigkeit verzichtet. Le Brun zeigt nun in schattierten Köpfen von Männern, Frauen und Kindern, größtenteils aus seinen eigenen Werken, aber auch nach Antiken, Belege für die geglückte Darstellung der Leidenschaften (Abb. 4). Hier gerinnt die Regel zum Exempel, das vom Musterblatt alter Art nur in Kenntnis des Begleittextes zu unterscheiden ist.

Le Bruns *Traité des passions* stellt einen Modellfall für die Bestrebungen dar, Regeln aus Kenntnissen abzuleiten und sie mittels Exempeln zu demonstrieren. In der zeitlichen Abfolge der

Bemühungen in der Akademie könnte man sein Verfahren als Beleg dafür ansehen, daß Colberts Wunsch nach der empirischen Begründung von Regeln aus einem Corpus von bestehenden Kunstwerken als unerfüllbar beiseitegeschoben war. Aber im Januar 1670 schlug Le Brun selbst vor, die bisherigen Diskussionen in der Akademie, und darunter gerade auch die von Colbert angeregten Debatten über Werke aus den königlichen Sammlungen, zu sammeln, zu redigieren und daraus Regeln abzuleiten: »Il estoit necessair d'en recueillir les fruits et tirer de se travail les matières quy se pevent establir en presépte pour l'instruction de la jeunesse et la satisfaction de ceux qui dirent cognoistre la beauté de la peinture.«⁴⁹ Es mag sein, daß Testelins Tafeln ein Ergebnis dieser Bemühungen darstellen.

*Die Anatomie und der Kontrapost des
Hl. Michael – Deduktion und Induktion
vor einem Gemälde Raffaels*

Die Vorträge und die Debatten über die Gemälde der königlichen Sammlungen sind der einzige ernsthaft verfolgte Versuch, aus berühmten Exempeln der Malerei Regeln abzuleiten. Doch auch hier trat das Bemühen zutage, aus Kenntnissen abgeleitete Maximen für die Beurteilung der Bilder heranzuziehen, denn es wurde implizit zwischen den »mechanischen« und den »geistigen« Teilen der Bildproduktion differenziert. Nur für letztere konnte das induktive Verfahren der Regelfindung greifen. Le Bruns Vortrag über den *Hl. Michael* von Raffael (Abb. 5) und die anschließende Debatte vom 7. Mai 1667 sowie die Lehren, die Testelin aus der Diskussion für seine *Tables de préceptes* zog, können die Möglichkeiten des deduktiven Verfahrens für die »mechanischen«, des induktiven Verfahrens für die »geistigen« Teile der Malerei aufzeigen helfen. Le Brun hatte sein Exempel, Raffaels Erzengel Michael, in allen Punkten gelobt, als sich ein namentlich unbekannter Zuhörer erhob und Raffael die Mißachtung einer anatomischen Regel vorwarf. »Il posa pour fondement et pour maxime générale que dans quelque membre du corps que ce puisse être, un côté de ce membre ne peut être enflé, que l'autre côté qui est à l'opposite non seulement ne diminue de sa grosseur, mais encore ne se retire et ne fasse une figure toute contraire, en sorte que dans une jambe ou dans un bras, les contours doivent être dessinés, de telle manière que leur rondeur et leurs renflements ne soient jamais vis-à-vis les uns des autres. Or il prétendait que le dessus et le dessous du bras droit de saint Michel était dessiné de telle façon que les contours [...] étaient entièrement égaux [...] en sorte [...] que le contour de ce bras,



5. Raffael, *Der Hl. Michael*. Paris, Louvre

dont le muscle devait paraître en un endroit plus qu'en l'autre, était tracé par des lignes égales et semblables à celles qui formeraient un œuf.«⁵⁰

In der nun folgenden Debatte taucht schließlich die Frage nach den physiologischen Grundlagen dieser vermeintlichen Maxime auf, und die Akademie kommt, durch eine Zwischenfrage von Charles Perrault dazu veranlaßt, aufgrund

⁵⁰ Mérot (wie Anm. 9), 64. Dieser Beitrag Le Bruns hat trotz seines maßstäbesetzenden Charakters kaum das Interesse der Forschung auf sich gezogen. Vgl. aber Held (wie Anm. 9), 64–69.

⁵¹ Vgl. Emmanuel Coquery, *L'anatomie d'une académie, in: L'Idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640–1700)*, hrsg. v.

Olivier Bonfait, *Rom/Paris 2002*, 141–160, bes. 153 ff. Lektionen in Anatomie fanden donnerstags und samstags statt. Bereits 1662 hatten sich die Studenten beschwert, daß der Unterricht in »géométrie pratique, la perspective, les ordres d'Architecture, l'anatomie et autres parties de l'art« nicht mehr abgehalten werde (Montaignon [wie Anm. 49], Bd. 1, 191).

ihrer Kenntnisse und des gemeinsamen visuellen Gedächtnisses zum Schluß, daß der Redner das Bild weder richtig betrachtet noch überhaupt recht habe. Seine Vorschrift wird durch den Hinweis auf die physiologischen Grundlagen von Raffaels Darstellung als unwissenschaftliche, schädliche Konvention abgetan.

Wir sind hier im Bereich jener Fertigkeiten, die nach Auffassung aller Beteiligten für die Praxis der Malerei fundamentale Bedeutung hatten und wie die Perspektive in der Akademie gelehrt werden mußten. Anatomie wurde seit 1666 von dem Chirurgen Qualtroux unterrichtet, der anders als Bosse nicht die Doppelrolle von »Fachlehrer« und praktizierendem Künstler-Handwerker einnahm und daher nicht nach Dominanz über das gesamte Areal der figürlichen Malerei strebte.⁵² Anatomische Kenntnisse waren vor allem beim Modellstudium gefordert, das in der Polemik gegen die Zunft das entscheidende Kriterium für die Besserstellung der Akademie bildete. Am Beispiel des Aktzeichnens läßt sich daher besonders gut zeigen, wie die Bemühungen der Akademie um eine wissenschaftliche Fundierung einen neuen Typus von Vorschriften schufen, die sich von denen der Werkstätten unterschieden. Aus didaktischen Gründen mußte das Modellstudium detailliert geregelt werden, denn die verfügbaren Modelle entsprachen nur selten dem Kanon der männlichen, durch Alter und Status geregelten Schönheit. Bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts hatte sich der Berufszweig des professionellen Aktmodells formiert. Was dieses Angebot bedeutete, läßt sich an den Berichten über die selbstorganisierten Aktstudien aus den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts ermessen: »Il y a quelque quarante ou cinquante ans qu'un Bourgeois de Paris logé près Saint-Eustache, prêta sa sale à quelques-uns de ses amis, au nom-

bre de sept ou huit, tous jeunes gens, qui savoient un peu dessiner; mais dans la résolution de se perfectionner, et de dessiner d'après le naturel. Pour cela ils choisirent un petit homme foible appellé Vaudechoux, qui leur servit de modèle près de six mois, et alors se rendoient à la rue du Cocq, dans la cave de l'un d'entre eux. Après Vaudechoux, ils prirent, pour leur servir de modele, un certain ivrogne de Savetier, nommé Marin, mais bel homme et bien formé [...] Celle manière de trafic à montrer son corps simplement et gagner sa vie si à son aise, fut cause que depuis, Dubois, Branlan et Girard louèrent des sales les uns après les autres; le premier dans la cour des cuisines du Louvre; des deux derniers ailleurs. [...] De ces trois modèles Branlan passoit pour le plus achevé; c'était un maçon de trente ans, et si bien fait que le Brun l'ayant mené à Rome, les Italiens le préférèrent à Caporali.«⁵³

Immer wieder ist in den Nachrichten über die frühe Geschichte der Akademie die Sorge um die Qualität der Modelle und um die Kosten zu spüren. Die Anstellung eines zweiten Modells sollte es ermöglichen, »l'art de grouper une ou plusieurs figures« zu üben.⁵³ Man war noch weit entfernt von der Situation des 18. Jahrhunderts, die Johann Christian Mannlich eindrücklich beschreibt. Für sein Bild mit Venus und Vulkan von 1765 saß ihm »le fameux Deschamps [...] De tous les models qu'j'ai eu dans ma vie Dechamp [!] etoit le seul qui a eu le talent de se penetrer du personnage qu'il devoit représenter; il étoit vieux mais encore vigoureux et bien fait. Il connoissoit l'histoire ancienne, la mythologie, la Bible ainsi que les characters de leur personages célèbres, qu'il savoit s'appropriier en imitant l'expressions des Sentimens qu'ils éprouvoient dans la situation ou ils se trouvoient, que le peintre devoit leur donner.«⁵⁴

52 Henri Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, 3 Bde., Paris 1724, hier Bd. 2, 500. Vgl. a. Richefort (wie Anm. 13), 46, Anm. 29.

53 Montaiglon (wie Anm. 2), Bd. 1, 54f.; Bd. 2, 7; vgl. außerdem Montaiglon (wie Anm. 49), 25, 27 zu den Einnahmen durch die Gebühren und zur Entlohnung Girards als Modell im Jahre 1649; 328 (1668) zur Be-

sichtigung von »deux esclaves Turque que Monseigneur Colbert [...] a fait venir des Galèr [!] de Toulon pour servir de modelle, lesquels la Compagnie a veu, les ayant fait despouller.«

54 *Histoire de ma vie: mémoires de Johann Christian von Mannlich (1741–1822)*, ed. par Karl-Heinz Bender et Hermann Kleber, 2 Bde., Bd. 1, Trier 1989, 195.

Da die Zeichenausbildung immer auch der Einprägung von Mustern diene, bestand die Gefahr, daß sich die Schüler an den Modellen unschöne, weil unangemessene anatomische Eigenheiten einprägten. Im Streit über die Frage, ob man die Eleven anleiten solle, das Modell so wiederzugeben, wie es aussah, oder bei der Überarbeitung der Konturen im »grand goût« zu verfahren, entschieden sich die Akademiker mehrheitlich für den Naturalismus: Die Schulung des genauen Blicks erschien ihnen wichtiger, aber sie konnten auch darauf vertrauen, daß die ästhetische Korrektur beim nächsten Punkt des Curriculums, beim Zeichnen nach den Antiken, erfolgen würde.⁵⁵

Nebenbei sei bemerkt, daß dieser Naturalismus in den Aktzeichnungen der Akademie nicht nachzuweisen ist. Aber er gründete sich auf den Anspruch, die Wirkungsweise der Natur sei in der Zeichnung – und letztlich auch im fertigen Gemälde – nachzuvollziehen. Nicht nur als Anspruch an die Regeln neuer Art tritt hier die Begründung in der Naturbeobachtung klar hervor. Eine nicht mehr ganz neue, aber in Paris noch nicht völlig selbstverständliche künstlerische Konvention wird so empirisch, durch Kenntnisse aus einem anderen Fach, sogar aus einer anderen Fakultät der Wissenschaften, abgesichert. Auch auf dem Feld der »mechanischen« Teile der Malerei emanzipieren die Regeln der neuen Art die bildenden Künste aus dem Handwerk. Anders als von Colbert angemahnt, sind in diesem Stadium nicht die Schwesterkünste der Musik und der Poesie, sondern die

neuen Naturwissenschaften das Vorbild. Es wird noch zu zeigen sein, inwiefern eine solche empirische Absicherung von Regeln sich mit Lehren aus den Poetiken oder der Musiktheorie verbinden ließ.

Es war freilich nicht Le Bruns Ziel gewesen, am *Hl. Michael* nachzuweisen, daß Raffael die Anatomie perfekt beherrscht habe. Das schlichte Figurenzeichnen mußte geübt und schließlich gemeistert werden, aber die reine Technik sollte vom Maler für die intelligente und angemessene Verbildlichung seiner Invention angewendet werden. So waren aus dem Gemälde eine Reihe von Maximen zu gewinnen: Das erste, aus dem Bild abzuleitende Prinzip wird erst von Testelin ausformuliert. Es ist unmittelbar mit den Überlegungen zur Anatomie und zur Methode des Modellstudiums verknüpft. Denn der *Hl. Michael* ist ein Musterfall für die Genauigkeit bei den Studien nach der Natur, die erst im zweiten Schritt dem Bildinhalt und dem Status der Figuren angepaßt werden. So heißt es in den Erläuterungen zur *Table ... sur le traict* im Sinne einer klaren, nach kontroverser Debatte gefundenen Vorschrift: »les étudiants devaient esquisser leurs figures légèrement et promptement, selon la règle d'opposition et de comparaison pour concevoir la vivacité du mouvement de l'action et l'esprit dont le naturel est animé, afin que par cette promptitude ils s'en impriment l'idée, et s'en remplissent l'esprit tellement que leur dessin paraisse animé de la même vivacité du naturel, après quoi en peut repasser sur les contours pour les rectifier, les marquant de grand en grand, sans

55 Zur Kontroverse vgl. Emmanuelle Delapierre, La quête d'un vêtement d'idées. La question des proportions du corps humain au XVIIe siècle, in: *La Naissance de la théorie de l'art en France* (wie Anm. 38), 211–219, hier 215f.; Christian Michel, Le chevalier Bernin et l'enseignement artistique en France, in: Chantal Grell u. Milovan Stanić (Hrg.), *Le Bernin et l'Europe. Du baroque triomphant à l'âge romantique*, Paris 2002, 95–105.

56 Testelin (wie Anm. 14), 308 und 310f.

57 Mérot (wie Anm. 9), 67.

58 Claude Fleury, *Traité du choix et de la méthode des études*, Montréal/Paris 1998, 131. Der Traktat wurde

1675 für die Erziehung des Duc de Longueville verfaßt und erstmals 1686 gedruckt (vgl. François de Dainville, Note pour une introduction au traité des études de l'abbé Fleury, in: ders., *L'éducation des Jésuites [XVIe–XVIIe siècle]*, Paris 1978, 43–52). Vgl. a. John Locke, *Some thoughts concerning education* (1692), Oxford 1989, 143: »And the Beauty or Uncomeliness of many Things [...] will be better learnt, and make deeper Impressions on them, in the *Examples* of others, than from any Rules or Instructions can be given about them.«

59 Nachdem die ältere Forschung die Rolle des Cartesianismus für die Wissenschaftsgeschichte im Frankreich

s'arrêter aux petits muscles ou mouvements d'artères, qu'il faut couler doucement en finissant l'ouvrage.«

Wie diese Überarbeitung zu erfolgen habe, lehrt das Michaelsbild: Der Gegensatz zwischen anatomischer und zeichnerischer Bildung der beiden Figuren ist ein Beispiel für die auf Naturstudien basierende »liberté de donner à leurs figures tels caractères de force ou de faiblesse convenables à leurs sujets, ce qui est la principale fin à laquelle toutes leurs études se doivent rapporter.«⁵⁶

Ein weiteres sehr allgemeines Prinzip ist der »contraste«, der nicht nur das gesamte Bild, sondern in einer Abwandlung des antiken klassischen Kontraposts auch die Einzelfigur bestimmen muß – hier sind es der Gegensatz zwischen dem Engel und dem Satan und die Motive in der Haltung des Engels. Der geforderte Kontrast ist zudem in der Spannung zwischen der männlichen Stärke des Engels und seiner Leichtigkeit im Flug angelegt. Er ist überdies Ausdrucksmittel für eine »pensée« des Malers: Der Dämon, der in allen Einzelheiten wie von einem großen Gewicht niedergedrückt erscheint, wird doch nur von der Fußspitze des Engels berührt. Dies zeige, »que la cause d'un si terrible accablement vient de la puissance divine, laquelle, agissant d'une manière invisible et toute spirituelle, paraît et montre ses effets sur les corps qui peuvent être vus.«⁵⁷ Das Einsetzen des kompositorischen und motivischen kontrapostischen Verfahrens ist also auf vorbildliche Weise mit der Invention des Malers verbunden.

des 17. Jahrhunderts sehr hervorgehoben hatte, obwohl Cartesianer (wie auch Jesuiten) von der Académie des sciences ausgeschlossen blieben, wird jüngst trotz Differenzen zu England die Rolle der Naturkunde betont. Vgl. Roger Hahn, *The anatomy of a scientific institution. The Paris academy of sciences, 1666–1803*, London 1971, bes. 1–27; Claire Salomon-Bayet, *L'institution de la science et l'expérience du vivant. Méthode et expérience à l'Académie royale des sciences 1666–1793*, Paris 1978, 1–100; Alice Stroup, *A company of scientists. Botany, patronage and community at the seventeenth-century Parisian royal academy of sciences*, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1990,

Exempel zwischen Induktion und Didaxe

»Des préceptes tout seuls, donnés en général, seront toujours secs et stériles«. Im Unterricht haben daher Beispiele einen guten Platz. »[Ils] serviraient à donner aux préceptes du corps et de l'agrément«,⁵⁸ nützen also, wie es auch Fréart de Chambray handhabt, zur Erläuterung und zur Demonstration anderweitig begründeten Wissens. In dieser Weise lassen sich auch die Vorlagen begreifen, nach denen die Lehrlinge in der Malerwerkstatt das Zeichnen üben.

Anders verhält es sich mit Colbert, Le Brun und Félibien: Gewiß verharret auch bei ihnen das Exempel in der Didaxe, aber sie erwarten, erst aus der Betrachtung der Beispiele Vorschriften zu entwickeln, in einem induktiven Verfahren vom Einzelfall zum Allgemeinen fortzuschreiten. Es liegt nahe, diese Wende zur Induktion auf die Wissenschaftstheorie Francis Bacons und seiner Nachfolger zu beziehen. 1666 war in Paris die Académie royale des sciences gegründet worden.⁵⁹ Zwar zogen Ludwig XIV. und Colbert dabei den Plan des niederländischen Gelehrten Christian Huyghens dem Vorschlag von Claude Perrault vor und gründeten nur zwei Abteilungen, eine mathematische und eine naturkundliche, statt auch die »Belles-Lettres« und die »Histoire« mit den anderen Wissenschaften in einer Institution zu vereinigen.⁶⁰ Aber neben dem mathematischen Systemdenken, das im Rahmen der Akademie auf den Kreis um Marin Mersenne zurückging, erhielt eben auch die Naturkunde einen festen Platz. Es ist gut möglich,

bes. 66–120; Laurence W. B. Brockliss, *The scientific revolution in France*, in: Robin Porter u. Mikulas Teich (Hrg.), *The scientific revolution in national context*, Cambridge 1992, 55–99; Barbara Shapiro, *A culture of fact. England, 1550–1720*, Ithaca/London 2000, 133ff. Für die Rolle des Visuellen in der Accademia dei Lincei vgl. jetzt David Freedberg, *The eye of the lynx. Galileo, his friends, and the beginnings of modern natural history*, Chicago/London 2002.

⁶⁰ Vgl. dazu Roger Taton, *Les origines de l'Académie Royale des Sciences*, Paris 1965, 37ff.; Antoine Picon, *Claude Perrault, 1613–1688 ou la curiosité d'un classique*, Paris 1988, 43.

daß die Brüder Perrault zwischen den beiden Akademien vermittelten, Claude, der zu den Gründungsmitgliedern der Académie des sciences gehörte, und Charles, der als *Commis Colberts* und *Conseiller honoraire* an den Sitzungen der Académie de peinture et de sculpture teilnahm.⁶¹ Claude Perrault sollte die beiden Partien der »Physique [...] sçavoir la *Philosophique et l'Historique*« klar voneinander absetzen und seinem eigenen Part entschieden den Vorzug geben. Beiden Teilen ist als Ziel gemein, »de connaître et d'expliquer les choses de la nature, dont l'une qu'on appelle historique consiste dans le dénombrement et dans la description de toutes les particularités qui peuvent être connues par les sens; et une autre qu'on nomme philosophique, qui tâche de découvrir par le raisonnement les causes et les raisons cachées de toutes ces particularités«.⁶²

Das deskriptive, vom Einzelphänomen zum Naturgesetz vorschreitende Verfahren mag zwar nie zum Ende kommen, und wegen der Fülle der Erscheinungen bedarf es der Zusammenarbeit vieler Gelehrter, aber es kann den Überlegungen der Philosophen die nötige Bestätigung verschaffen: »Le raisonnement [...] a besoin d'être confirmé ou corrigé par l'évidence qui est particulière à l'expérience et qui doit toujours l'emporter sur la probabilité qui est d'ordinaire le seul effet du raisonnement dans la recherche des choses naturelles.«⁶³

Claude Perrault verwirft daher das auf ein universales Prinzip zielende Streben der »géomètres« in der Akademie, die sich in diesem Punkt an Descartes hält. Gar nicht cartesianisch ist auch sein Beharren auf der Sinneserfahrung: Hier trifft

sich Claude Perrault mit den Malern und Bildhauern in der Académie de peinture et de sculpture, die allenfalls in der Übernahme einzelner Erkenntnisse Descartes folgen, aber bereits aus der Grundeigenschaft ihres »Fachs« der visuellen Wahrnehmung Vertrauen schenken.⁶⁴ Zu den Parallelen gehört auch die Ablehnung eines universalen Fundaments für die Künste, gleich ob es sich um die von Bosse favorisierte geometrische Perspektive oder um das von Fréart de Chambray propagierte »Costûme« handelt.

Wissenschaft oder Kunst – die Differenz zur Poesie

Die Académie de peinture et de sculpture hätte ihren Beratern aus den Kreisen der »gens de lettres« folgen und alles, was Félibien zur Theorie der Malerei zählte, zu ihren Lehrgegenständen erheben können. Dem stand die Tradition aus den italienischen Akademien entgegen. Zudem konnte auch eine noch so profunde Kenntnis des darzustellenden Stoffs keine vollständige Anleitung zur *Inventio* geben. So gab es zwar mehr als einen Teilbereich der Malerei, der seine Regeln aus den Poetiken entlieh – und die Anwendung von Normen aus der Dichtkunst war mehr als einmal Gegenstand von Debatten in der Académie. Die Kontroversen, die sich an den vielfigurigen Historienbildern von Nicolas Poussin entzündeten, verhalfen der Akademie dazu, die Unterschiede zwischen den Wort- und den Bildkünsten zu formulieren.⁶⁵ Sie machte aber einmal mehr deutlich, warum sie für die Regelbildung auf das Studium der Exempel aus der Geschichte der Malerei angewiesen war.

61 Neuere naturkundliche Schriften sind in den Buchbeständen der Künstler nicht nachgewiesen. Allein Jacques Lemercier besaß eine Ausgabe von Bacons Werken (»*Euvres*«, im Wert von 15 livres; vgl. Avon [wie Anm. 46], 192).

62 Claude Perrault, *Essais de physique, ou Recueil de plusieurs traitéz touchant les choses naturelles*, in: *Œuvres de physique et de mécanique de Mrs. C. et P. Perrault*, Amsterdam 1727, Bd. 1, 59, Bd. 3, 8.

63 Aus den Protokollen der Akademie, hier zit. n. Salomon-Bayet (wie Anm. 59), 74, Anm. 1.

64 Für den Wert von Bildern in der Académie des Sciences vgl. Stroup (wie Anm. 59), 80–83; Gabriele Bickendorf, *Après Colbert: un divorce des sciences et des beaux-arts?*, in: *Ruptures. De la discontinuité dans la vie artistique*, hrsg. v. Jean Galard, Paris 2002, 100–121.

65 Vgl. u. a. Max Imdahl, Caritas und Gnade. Zur ikonischen Zeitstruktur in Poussins *Mannalese*, in: Fritz Nies u. Karlheinz Stierle (Hrg.), *Französische Klassik*, München 1985, 137–166; Wilhelm Schlink, *Ein Bild ist kein Tatsachenbericht. Le Bruns Akademierede von 1667 über Poussins »Mannawunder«*, Freiburg

In manch einem Punkt gleicht das Verfahren, das die Akademie beim Studium der Bilder angewandte, dem Studium von Texten, wie es in den Collèges in Form der *Praelectio* praktiziert wurde: Der Redner ging das zu studierende Bild nach Kriterien durch, die von Fall zu Fall wechseln mochten, aber von ihm von vornherein festgelegt waren.⁶⁶ Während aber für die Texte das Corpus an Kriterien und die Regeln, nach denen neue Texte zu erstellen wären, durch rhetorische Schriften und Poetiken seit der Antike bis in Detailprobleme hinein feststanden, mußten diese Einzelheiten für die Bildkünste noch geklärt werden.

Über die Wahl oder Behandlung des Stoffs in der Historienmalerei hinaus mußten die Regeln für den praktischen Bereich der Künste – solange sie sich auf dem Areal der Naturnachahmung allein bewegten – aus Geometrie und Naturkunde begründet werden, allerdings nur soweit, wie es das Auge wahrnehmen konnte. Für die »ordonnance« – die Formierung der Bildidee im Geist des Malers – gab es keine Hilfe aus den Nachbarakademien. Und gerade hier geriet die werkmonographische Betrachtung eines Beispiels an ihre Grenzen, gleich ob es sich darum handelte, Vorschriften aus Exempeln abzuleiten oder Vorschriften an Exempeln zu demonstrieren.

Beispiele aus der Kunst, genauso wie die beispielhafte Erzählung mit Anfang und Ende der Geschichte, konnten immer nur als ganze betrachtet werden. Selbst wenn Champaigne in seinem Vortrag über die *Grablegung* Tizians ausdrücklich sagte, er wolle sich nur über das Kolorit des Bildes und den Ausdruck der Figuren äußern, führte die Diskussion zur ganzheitlichen

Betrachtung – und damit zur Zeichnung und Komposition sowie den Fehlern, die Tizian gemacht habe.⁶⁷ Es war nicht leicht, Beispiele zu finden, die sich für die Ableitung von Regeln auf allen Feldern der malerischen Erfindung und Ausführung eigneten. Nicht einmal Poussins *Mannalese* blieb von Kritik verschont und konnte nur mühsam von Le Brun als Exempel gerettet werden. Die Behandlung des Ganzen schloß das formale Arrangement der Figuren auf der Fläche mit ein, ein Thema, das die Kunsttheorie zuvor nur wenig behandelt hatte.⁶⁸ Auch zur »ordonnance« arbeitete Testelin eine Vorschriftentafel aus, die eine große Menge an Einzelheiten enthält. In seinem Begleitschreiben zur Tafel und zum Exempel – Poussins *Mannalese* – mußte er aber die Bankrotterklärung der Akademie mitaufnehmen: »Toutes ces observations [...] ayant été ainsi expliquées et prouvées par les exemples des principaux ouvrages des plus excellents peintres, furent jugées très dignes d'être établies en forme de préceptes certains et autorisés, mais on conclut néanmoins qu'il n'était pas possible de prescrire des règles sur la forme des ordonnances, parce que chacun y doit agir selon la disposition et la force de son génie et dans toute la liberté de ses propres conceptions et de son esprit; que cette partie dépendait donc d'un talent surnaturel, et que le conseil qu'on pouvait donner aux étudiants se réduisait à ces trois chefs: à savoir premièrement, de bien étudier les histoires dans les meilleurs auteurs, afin d'en bien comprendre l'idée principale et les circonstances essentielles; secondement, de ménager discrètement le contraste en toutes les parties de son dessin, pour en former une agréable harmonie à la vue, et enfin de s'atta-

1996, 68ff.; Katharina Krause, Die Kamele Eliezers und die Elefanten des Porus. Typologie und »Parallèle« in Historien von Nicolas Poussin, Sébastien Bourdon und Charles Le Brun, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 24, 1997, 213–230; Christopher Hughes, Embarras and disconvenance in Poussins's Rebecca and Eliezar at the well, in: *Art History* 24, 2001, 493–519; Held (wie Anm. 9), 36f.

⁶⁶ Michel (wie Anm. 3), 74, sieht eine Nähe des Verfahrens der Bildauslegung zur Textauslegung nach der jesuitischen Ratio studiorum. Die von den Jesuiten

praktizierte »praelectio« ist als Verfahren indes bereits aus dem scholastischen Universitätsunterricht bekannt. Vgl. Viguerie (wie Anm. 8), 166ff. Zu Parallelen und Unterschieden von »Conférences« und schriftlichem Textkommentar vgl. Katharina Krause, Kommentare zu Bildern: Die »Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture« (1667), in: Glenn W. Most (Hrsg.), *Commentaries = Kommentare* (Aporemata 4), Göttingen 1999, 245–281.

⁶⁷ Mérot (wie Anm. 9), 68–73, Vortrag vom 4. 6. 1667.

⁶⁸ Puttfarken (wie Anm. 40), 245–262.

cher aux beaux exemples des plus excellents ouvrages afin de se remplir l'esprit de belles idées pour s'en servir dans la construction des ordonnances.«⁶⁹ Erst an dem Punkt, an dem die Akademie ihr großes Ziel des Regelwerks, der eindeutigen Vorschrift, aufgeben muß, entsinnt sie sich wieder des Auftrags, den Colbert erteilt hatte.

Bei Testelins Empfehlungen treten die Versäumnisse der Akademie besonders deutlich zutage. Zwar empfahl man das Studium der besten Autoren, aber um die Lektüre ihrer Schüler – und damit um den ganzen ersten, theoretischen Teil aus Félibiens Ausbildungsprogramm – kümmernte sich die Akademie nicht. Die wenigen Künstler, die ein Collège besucht hatten, konnten lateinische Texte lesen und hatten ein gewisses Quantum an antiken Autoren gründlich studiert.⁷⁰ Darauf reagierte Roger de Piles mit seiner Bücherliste, in die er nur französische Übersetzungen antiker Schriften und einige italienische Werke aufnahm. Die Liste ist bemerkenswert kurz, kürzer und weniger spezialistisch als die Bibliographien von Schrifttum zu den Künstlern, die 1651 der Ausgabe von Leonardos *Trattato della pittura* und 1674 Luigi Scaramuccias *Finezze de pennelli Italiani* beigegeben wurden.⁷¹ Schwerpunkte unter den 26 Titeln bilden die

Bibel und Kirchengeschichte – Godeau oder Baronius –,⁷² griechische und römische Geschichte und Dichtung, antiquarische und mythographische Forschung, Kunsttheorie von Horaz über die Italiener des 16. Jahrhunderts bis hin zu Junius, Fréart de Chambray und Félibien. Mit der *Perspective pratique* von Jean Dubreuil (1642) ist eine Konkurrenzschrift zu denjenigen von Desargues und Bosse vertreten.⁷³ Die modernen Autoren behandelt de Piles recht kritisch oder mit Rücksicht auf sein in der Lektüre unerfahrenes Publikum: Leonardos Schrift sei »sans beaucoup d'ordre«, Lomazzo »un peu diffus et trop ennuyeux« und von Chambray ist »au moins la Préface« zu lesen. Uneingeschränktes Lob erfährt nur Félibiens Werk über *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre* von 1663. Immerhin, da »la plûpart des bons livres« übersetzt seien, gebe es keinen Maler, »qui ne puisse prétendre en quelque façon aux Belles Lettres.«⁷⁴

Es ist wenig wahrscheinlich, daß sich die Akademie auf die Schulbildung ihrer Mitglieder und ihrer Eleven verlassen konnte. Zum Bildungsstand der Maler und Bildhauer im Paris des 17. Jahrhunderts gibt zwar es keine verlässlichen Angaben, und Buchbestände in den Nachlässen sind kein sicherer Indikator. Aber es läßt sich

69 Testelin (wie Anm. 14), 345.

70 Zum Lektürekanon der Collèges: Viguerie (wie Anm. 8), 159ff.; Huppert (wie Anm. 8), 53f.; Brockliss (wie Anm. 8), 136–139. Als Fallstudie eines ramistischen Unterrichts vgl. Anthony Grafton, *Teacher, text and pupil in the renaissance classroom*, in: *History of Universities* 1, 1981, 37–70. Zum Schulwesen vgl. Chartier/Compère/Julia (wie Anm. 8), bes. Kap. 4 und 5. Zum Bildungsstand der Künstler vgl. Martin Weyl, *Passion for reason and reason of painting. Seventeenth-century art and theory in France*, New York 1989, 76–93.

71 Charles-Alphonse Du Fresnoy u. Roger de Piles, *L'art de peinture*, Paris 1668, 127–131 (zit. in: Jan Białostocki, *Doctus artifex and the library of the artist in XVIth and XVIIth century*, in: *De Arte et Libris, FS Erasmus 1934–1984*, hrg. v. Abraham Horodisch, Amsterdam 1984, 11–22, hier 21). Vgl. Kate T. Steinitz, *Early art bibliographies. Who compiled the first art bibliography*, in: *Art Bulletin* 114, 1972, 829–837. Ebenfalls nur auf Traktate gestützt: Holert (wie Anm. 5), 47–58. Zu Du Fresnoy vgl. zuletzt: Christopher Allen, *Les deux premières éditions de*

»De arte graphica«, in: Jean-Claude Boyer (Hrg.), *Pierre Mignard »Le Romain«*, Paris 1997, 117–158; Henry Keazor, »Ad artis leges valde proficua: – »Natura« e »Antico« in Dufresnoy e Bellori, in: *L'idéal classique* (wie Anm. 51), 26–45; Sylvain Laveissière, Charles-Alphonse Dufresnoy, peintre secondaire, in: ebd., 252–260.

72 Antoine Godeau, *Histoire de l'église*, Paris, nouvelle édition, Paris 1663–1678; *Les Annales de l'Eglise, de ... Caesar, cardinal Baronius*, Paris: P. Chevalier, 1614, übers. von André Tod bzw. *Les Annales ecclésiastiques du ... Cardinal César Baronius, réduites en deux volumes et en langue française*, Paris: R. Thierry, 1616, übers. von Claude Durand.

73 Weitere Ausgaben erschienen 1647 und 1649. Vgl. Kemp (wie Anm. 29), 122, 125.

74 Du Fresnoy/de Piles, nach Białostocki (wie Anm. 71), 21.

75 Das folgende beruht auf der Lektüre der nachstehenden Inventare (nur die Nachlässe mit Buchbeständen aufgeführt): Akademiemitglieder: Laurent de La Hire (Archives nationales, MC XX 309, 29. I. 1657); Philippe de Champaigne 1674 (Bernard Dorival, La biblio-

doch feststellen, daß es zwischen Malern aus der *Maitrise* und Malern aus der Akademie im hier interessierenden Zeitraum keine signifikanten Unterschiede gab: Maler besaßen im allgemeinen nur wenige Bücher, und die von de Piles empfohlenen Fachgebiete waren darunter nur zum Teil gut vertreten.⁷⁵ Die Künstler verfügen oft über mehrere Bibelausgaben; sie interessieren sich für Kirchengeschichte – Baronius findet sich auch in kleinen Buchbeständen – und sie verfolgen religiöse Interessen, die bis in die aktuellen Debatten um die Auslegung augustinischer Schriften reichen. Die antiken Historiker sind ergänzt oder häufig auch ersetzt durch die Geschichte Frankreichs und die anderer Staaten, wobei mit der *Histoire des Turcs* von Nikolaos Chalcondylos⁷⁶ der Übergang zur Reiseliteratur erfolgt. Aus der antiken Dichtung sind häufig nur Ovids *Metamorphosen* anzutreffen, die sicher – wie von de Piles auch erwartet – als Handbuch zur antiken Mythologie benutzt wurden. Naturkundliche Schriften, die bei de Piles ganz fehlen, kommen gelegentlich vor. Bücher zur Kunsttheorie italienischer und aktueller französischer Provenienz sind allein bei den Protagonisten der akademischen Debatten oder jüngeren Künstlern nachzuweisen, bei Charles Le Brun, Philippe de

Champaigne oder Charles de la Fosse. Le Brun besaß Ateliers und Bücher in allen seinen Wohnsitzen, die größte »Bibliothek« befand sich in seinem Haus am Fossé de la doctrine chrétienne; darin war mit zwei Exemplaren von Sandrarts *Akademie*, Belloris *Vite*, einer Briefausgabe Pietro Aretinos, Leonardos Traktat in der Ausgabe durch Fréart de Chambray, mehreren Vitruv-Editionen, Palladio in der Übersetzung durch Chambray, dessen *Parallèle d'architecture antique avec la moderne*, Antoine Desgodets *Architecture antique* sowie zahlreichen weiteren nicht näher identifizierten Architekturbüchern nahezu alles vorhanden, was nach der Mitte des 17. Jahrhunderts im Quart- oder Folioformat an Kunstdliteratur repräsentativ gedruckt und somit in Inventaren beschrieben ist. Le Brun und Champaigne können nach Ausweis ihrer Bücher als »peintres savants« im Sinne de Piles' und anderer »gens de lettres« gelten. Was die Künstler von der literarischen Produktion ihrer eigenen Zeit wahrnahmen, die meist kleinformatig publiziert wurde, ist aus den Inventaren nicht zu ersehen. Indes war davon, nach den pauschalen Taxierungen, durchaus einiges vorhanden.

Die »belles lettres sont nécessaires pour échauffer le génie«,⁷⁷ schreibt de Piles, und sie

thèque de Philippe et de Jean-Baptiste Champaigne, in: *Chronique de Port-Royal* 19, 1971, 20–36; Charles Le Brun (Archives nationales, MC LXV, 126, 2.3.1690); François Girardon (Archives nationales, MC XXXIII, 429, 25.9.1715); Charles de La Fosse (Archives nationales, MC LXXVII, 149, 23.12.1716). Mitglieder der Zunft: Alphonse Louvain 1622 (Fleury [wie Anm. 17], 456); Daniel Dumonstier 1629 (Fleury [wie Anm. 17], 214); Jacques Blanchard 1638 (Richard Beresford, *Deux inventaires de Jacques Blanchard*, in: *Archives de l'Art français* 27, 1985, 107–134, hier 129f.); Simon Vouet 1649 (Fleury [wie Anm. 17], 756); Jean Blanchard 1645 (Fleury [wie Anm. 17], 49f.); Robert Camel 1635 (Fleury [wie Anm. 17], 106); Pierre Coroyé 1644 (Fleury [wie Anm. 17], 169); René Chailou 1646 (Fleury [wie Anm. 17], 119f.); Charles Hurel 1648 (Fleury [wie Anm. 17], 323); Pierre Mignard 1660 (Guiffrey [wie Anm. 18], 23ff.); Lubin Baugin, Akademiemitglied 1651–55 (Lubin Baugin [wie Anm. 15], 64, 1664). Vgl. a. Schnapper (wie Anm. 2), 267f. sowie für die sehr viel besser ausgestatteten Bibliotheken der Architekten Claude Mignot, Cabinets d'architectes du Grand

Siècle, in: *Curiosité. Études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, Paris 1998, 317–326. Noch nicht erschienen: Sylvie Deswartes (Hrg.), *La Bibliothèque artistique idéale: bibliothèques d'artistes et d'amateurs (XVIe-XX siècles)*. Beispiele aus Italien und den Niederlanden bei Białostocki (wie Anm. 71); seither auch Sarah McPhee, Bernini's books, in: *Burlington Magazine* 142, 2000, 442–448; Lothar Sickel, Pietro Veri. Ein Florentiner Künstler in Diensten des Herzogs von Bracciano, in: *Marburger Jahrbuch* 30, 2003, 183–209. Zur Verbreitung von Literatur generell: Henri-Jean Martin, *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVIIe siècle (1598–1701)*, Genf 1969; Roger Chartier, Publishing strategies and what the people read, 1530–1660, in: ders.: *The cultural uses of print in early modern France*, Princeton 1987, 145–182.

⁷⁶ In der Übersetzung durch Blaise de Vigenère oder Thomas Artus, z.B. *L'Histoire de la décadence de l'empire grec, et établissement de celui des Turcs*, Paris: Angelier 1584.

⁷⁷ Du Fresnoy/de Piles, nach Białostocki (wie Anm. 71), 21.

erfüllen damit einen ähnlichen Zweck wie die künstlerischen Exempel. Aber gerade deswegen ist eine Sparte der Literatur nur mit Vorsicht zu genießen: »Certains Romains sont encore bien capables d'entretenir le génie, et de le fortifier par les belles idées qu'ils donnent des choses: mais ils sont un peu dangéreux, à cause que l'Histoire y est presque toujours corrompue.«⁷⁸

Als einziges formales Prinzip für die Bildkomposition nennt die Akademie den nur vage bestimmten »contraste«. Wie um das Fehlen genauerer Regeln zu kompensieren, folgt in Testelins Vorschriftentafel zur »ordonnance« abschließend der Hinweis auf die »besten Exempel«. Sie dienen, wie Colbert es definiert hatte, als Anregung für die Imagination des Künstlers. Strittig konnte allein die Gewichtung zwischen Imagination und rationalem Verständnis – »entendement« – sein; man traf sich aber in der Bewertung, daß es einem jungen Künstler, gar einem Anfänger, gut anstand, den wohlfundierten technischen Regeln zur Naturnachahmung und den aus Exempeln abgeleiteten künstlerischen Vorschriften zu folgen, wogegen nur ein Genius den Grad der Vollendung erlangen

konnte.⁷⁹ Während das Urteil über Bilder dem rationalen »jugement« zugänglich war, während die Akademie und die Kunstkenner daran arbeiteten, Kriterien für das Kunsturteil zu entwickeln,⁸⁰ akzeptierte man auf dem Feld der Kreation von Werken die Grenzen der Regelästhetik. Die Unlust der Akademie, sich anhaltend dem Urteil über Exempel zu widmen und immer wieder neu zu erläutern, welches Beispiel in welchen Punkten von besonderer Qualität sei, ist angesichts ihrer Resignation vor der Regelung der Bildordnung verständlich, aber sie hatte Folgen. Einen festen Kanon von Exempeln hat sie mit ihren wenigen werkmonographischen Vorträgen nicht entwickelt. Die französischen Akademieschüler, die mit einem Stipendium nach Rom geschickt wurden, wußten trotz aller Versuche der Disziplinierung ihre Freiheiten zu nutzen. Das in Paris antrainierte Regelwerk half dann wenig. Angesichts der Fülle von Exempeln, die Rom den Stipendiaten bot, nährten sie ihre Imagination gerade auch an Werken des römischen Hochbarock, die die Akademie für wenig gelungen erklärt hätte.

78 Du Fresnoy/de Piles, nach Białostocki (wie Anm. 71), 21.

79 Hierzu an dieser Stelle nur: René Bray, *La Formation*

de la doctrine classique en France, Paris 1926, ND 1983, 85–98, mit zahlreichen Belegen.

80 Vgl. hierzu nur Lichtenstein (wie Anm. 10), 27–30.