

Kommentare zu Bildern. Die „Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture“ (1667)

KATHARINA KRAUSE (Marburg)

Die französischen Akademien der Künste waren die Institutionen, in denen das Reden und Schreiben über Kunstwerke und Kunstliteratur in einer Weise möglich gemacht wurde, die bis heute in den Institutionen der Kunstgeschichte weiterwirkt. Die Académie Royale de Peinture et de Sculpture und die Académie Royale d'Architecture als Zusammenschluß von Künstlern, dazu einige ihnen verbundene „amateurs“ wie André Félibien und Claude Perrault, haben Kommentare zu Gemälden, Skulpturen und Texten vorgelegt, die das Verhältnis von „Bild und Text“ einmal nicht der Belastung des Wettstreits zwischen den Gattungen unterworfen und daher zu einer wissenschaftlichen, der Überprüfung zugänglichen Form fanden.¹ Der Begriff „Kommentar“ wird allerdings in Kunstliteratur und Kunstgeschichte außerordentlich selten verwendet.² Dies mag daran liegen, daß er so fest mit der Instanz des philologischen, theologischen und juristischen, einen Text Stelle für Stelle begleitenden Kommentars verbunden war und ist, daß er sich als Bezeichnung für ähnliche Anstrengungen zu Werken der Malerei, Plastik und Architektur nicht anbietet. Ferner sei darauf hingewiesen, daß bis zur Einrichtung der Kunstgeschichte als universitäres Fach nur ein Text als Klassiker galt und eines Stellenkommentars

-
- 1 André Félibien, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*, Paris 1669. Wieder abgedruckt in: André Félibien, *Entretiens sur les Vies et sur les Ouvrages des plus excellens Peintres anciens et modernes*, Teil 5, Paris 1688; hier zitiert nach André Félibien: *Œuvres*, Trévoux 1725, Bd. 5, Nachdruck Farnborough 1967. Der Abdruck bei Henry Jouin (Hg.), *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris 1883, ist in der Orthographie modernisiert. Dies gilt auch für die jüngste handliche Ausgabe durch Alain Mérot (Hg.), *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*, Paris 1996. – Claude Perrault (Hg.), *Les dix livres d'architecture de Vitruve corrigez et traduits nouvellement en François, avec des Notes et des Figures. Seconde Edition revue, corrigée, & augmentée*, Paris 1684, verkleinerter Nachdruck Brüssel, Pierre Mardaga, 1988. Die erste Ausgabe erschien 1673.
 - 2 Das Register von Julius von Schlosser, *La letteratura artistica*, Wien / Florenz 1964, kennt nur zwei Schriften, die als Kommentar bezeichnet sind: Lorenzo Ghibertis *Commentarii* und Felipe de Guevaras *Comentarios de la pintura*. Beide wurden nicht zu Lebzeiten der Autoren publiziert. Beide enthalten keine eingehenden Analysen einzelner Werke.

für wert befunden wurde — Vitruvs „Zehn Bücher über die Architektur“ — und daß demnach der „Kommentar“ dem Bereich der Kunstliteratur als feste Form insgesamt fremd bleiben mußte. Dennoch soll das Folgende zeigen, daß in den französischen Akademien — gestützt auf einige ältere Versuche italienischer Kunstliebhaber — Verfahren entwickelt wurden, die Textkommentaren ähneln, sofern nicht die grundlegenden Unterschiede der Medien Bild und Text dem entgegenstehen. Dies wird hier in enger Beschränkung auf einen knappen Ausschnitt von Texten versucht. Denn nur so kann geklärt werden, wie das gemeinsame Interesse aller Beteiligten, der Beamten Ludwigs XIV., der Kunstliebhaber und der Künstler, die 1669 publizierten „Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture“ im einzelnen bedingte. Ziel war es, zu einer angemessenen Begrifflichkeit und Sprachform zu finden, die die Vermittlung des Gesehenen an ein weit gestreutes Publikum — darunter mit dem König konkurrierende Auftraggeber und auszubildende Künstler — erlaubte. An dieser Stelle kann also nicht untersucht werden, welche Faktoren zum Aufstieg der „amateurs“ beitrugen und wie sich damit das Interesse für die eingehende Betrachtung des Einzelwerks, sei es in einer Galerie, sei es in einem stärker ortsgebundenen Zusammenhang, verband.

Die präzise Beschreibung, die im Lauf des 17. Jahrhunderts als anerkannte kunstliterarische Form an die Stelle des älteren ekphrastischen Modells trat, hat in jüngster Zeit vermehrt die Aufmerksamkeit der Forschung gefunden.³ Nicht gefragt wurde bisher, ob das Bedürfnis zur Erläuterung von Kunstwerken unter mehr als nur inhaltlichen Aspekten erforderte, daß die ausführliche Beschreibung auch formaler Eigenschaften eines Bildes die auf Miterleben der Bildhandlung ausgerichtete Ekphrasis ersetzte. Diese Frage kann hier nicht beantwortet werden; das weiter unten präsentierte Material mag aber die Differenzierung und zugleich enge Verbindung von Beschreibung und Formen des Kommentierens im Umfeld der französischen Akademien belegen.

Der historische Ort

Maßgeblich für die Arbeit an einer Sprache, in der man sich über Kunst verständigen könne, waren die Jahre von 1664 bis ca. 1685, die Jahre also, in denen Jean-Baptiste Colbert (1619-1683) als Surintendant des Bâtiments du Roi amtierte und

3 Bildbeschreibung hat unter systematischen, historischen und pragmatischen Aspekten interessiert. Vgl. u.a. Gottfried Boehm / Helmut Pfotenhauer (Hg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, München 1995; Raphael Rosenberg, „Von der Ekphrasis zur wissenschaftlichen Bildbeschreibung. Vasari, Agucchi, Félibien, Burckhardt“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 58, 1995, 297-318; Ernst Rebel (Hg.), *Sehen und Sagen. Das Öffnen der Augen beim Beschreiben der Kunst*, Ostfildern 1996; Raphael Rosenberg, „André Félibien et la description de tableaux. Naissance d'un genre et professionnalisation d'un discours“, in: *Revue d'esthétique* 31, 1997, 149-59.

die Kunstpolitik Ludwigs XIV. bestimmte.⁴ In der Mitte der 60er Jahre machte man sich in Frankreich durchaus keine Illusionen über die nationale Rangfolge in der Welt der Künste: Noch konnte Italien, insbesondere das antike wie das moderne Rom, zu Recht beanspruchen, Künstlern das lohnendere Ziel für Studienaufenthalte zu bieten und ihnen ihr Leben lang nicht nur Auskommen, sondern auch Anerkennung durch wohlhabende und verständnisvolle Kunstkenner zu sichern. Dafür gab es aus der Sicht der französischen Künstler — die sich Colbert wohl zu eigen machte — zwei prominente und aktuelle Beispiele: Der berühmteste französische Maler, Nicolas Poussin, residierte in Rom und war nach seinem Mißerfolg in Paris (1640-42) durch nichts zu einer Rückkehr in die französische Hauptstadt zu bewegen. Für die wichtigste Bauaufgabe der Zeit, die Hauptfassade des Louvre, warb Colbert unter Mühen einen römischen Künstler, Gianlorenzo Bernini, an.⁵

Berninis Scheitern in Paris, zu dem die Kabale der französischen Architekten nicht unwesentlich beigetragen hat, markiert 1665 einen Wendepunkt im königlichen Bauwesen und im Selbstbewußtsein der französischen Künstler. Dennoch ist man sich darin einig, daß die Ausbildung der Künstler der Verbesserung bedürfe. Die Interessen der Künstler und die des Surintendant begegnen sich in den Akademien: Die Académie de peinture et de sculpture war 1648 als ein Zusammenschluß von Malern und Bildhauern gegründet worden, die den Zwängen des Pariser Zunftwesens zu entkommen suchten.⁶ Eine Künstlerausbildung, die neben der üblichen Lehre der Werkstätten angesiedelt war und für Fähigkeiten im Aktzeichnen sowie für ausreichende mathematische Grundkenntnisse zur Beherrschung der Perspektive sorgen sollte, war hier kombiniert mit regelmäßigen Zusammenkünften der Mitglieder, die über die Grundbegriffe ihrer Kunst disputieren wollten. Trotz der Protektion durch die Regentin Anna von Österreich, die die Arbeiten für das Königshaus den Académiciens vorbehielt, waren der Fortbestand der Akademie und der Privilegien ihrer Mitglieder während der Fronde mehr als einmal in Gefahr geraten. Die Protektion des Oberintendanten und seine Teilhabe an der Reform der

4 Über alle Facetten von Colberts Wirken im Dienst Ludwigs XIV. informiert übersichtlich der Ausstellungskatalog, *Colbert 1619-1683*, Paris 1983; zu Colberts Kunstpolitik vgl. u.a. Jacques Thuillier, „Reflexions sur la politique artistique de Colbert“, in: *Un Nouveau Colbert*, Paris 1985, 257-86.

5 Vgl. u.a. Robert W. Berger, *The Palace of the Sun King. The Louvre of Louis XIV.*, University Park 1993; Irving Lavin, „Le Bernin et son image du Roi-Soleil“, in: *Il se rendit en Italie, Festschrift André Chastel*, Rom 1987, 441-78; Antoine Picon, *Claude Perrault ou la curiosité d'un classique*, Paris 1988, 157-96.

6 Paul Duro, *The Academy and the Limits of Painting in Seventeenth-Century France*, Cambridge 1997. Die wichtigste Quelle zur Geschichte der Akademie in ihren Anfängen ist: Anatole de Montaiglon (Hg.), *Mémoires pour servir à l'histoire de l'académie royale de peinture et de sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*, 2 Bde., Paris 1853. Verfasser der Mémoires war Henri Testelin, Gründungsmitglied und Sekretär der Akademie.

Akademie 1664 sicherten den Académiciens das Monopol an den für die nahe Zukunft zu erwartenden, lukrativen und ruhmreichen Arbeiten für Ludwig XIV. 1671 sollte auf die Initiative Colberts hin die Gründung der Académie de l'architecture folgen.⁷

Colbert scheint in den Akademien, nach italienischem Muster, das probate Mittel gesehen zu haben, unter den französischen Künstlern ein technisches und theoretisches Niveau zu halten bzw. in der Ausbildung des Nachwuchses zu erreichen, das dem der Italiener ebenbürtig sei und es bald übertreffen sollte. Das Reden und Schreiben über Kunst diente den Académiciens also dazu, sich als zur „théorie“ fähige Künstler über die Handwerker der Zunft („maitrise“) zu erheben; es diente auch dazu, Regeln zu formulieren, die in der Ausbildung die unregelmäßigen Tricks der „pratique“ ersetzten.⁸ Zudem trat Öffentlichkeit im Unterricht und Verschriftlichung an die Stelle der in den Werkstätten vom Meister zum Lehrling weitergegebenen Geheimnisse.

Zum Ruhm des seit 1661 allein regierenden Königs, darüber lassen die Widmungsschreiben aller Texte dieser Zeit keinen Zweifel, ließ Colbert die rege Bautätigkeit dieser Jahre, die Aufträge an Maler und Bildhauer zum Schmuck der königlichen Wohnsitze und die Ankäufe von Kunstwerken der Antike und der Moderne, von Tieren und Pflanzen, von einer nicht weniger regen Publikations-tätigkeit begleiten,⁹ die die Regeln für die Kunstpraxis und für die eigene Praxis — die der Veröffentlichung — erst noch finden mußte. Es ging darum, die Leistungen des Königs, der als Mäzen Autor aller Werke war, in allen Sparten von Kunst und Wissenschaft durch Beschreibungen und im Bild — großformatigen Radierungen — über den Hof hinaus im In- und Ausland bekannt zu machen und für alle Ewigkeit zu bewahren. Das Wissen um die Vergänglichkeit ephemerer Werke wie z.B. der höfischen Feste, aber auch der soliden Leistungen aus Malerei, Skulptur und Architektur bezogen Colbert und seine Mitarbeiter aus ihrem Wissen um den Untergang der antiken Kultur.¹⁰

7 Wolfgang Schölller, *Die „Académie Royale d'Architecture“ 1671 - 1793. Anatomie einer Institution*, Köln / Weimar / Wien 1993.

8 Die Auffassung, Kunst sei eine Wissenschaft, die ihre Praxis theoretisch fundiere, ist durch Vitruv I, 1 legitimiert und seit Leone Battista Albertis Traktaten *de pictura* (1435/36) und *de re aedificatoria* (1485) ein Argument innerhalb des Emanzipationsprozesses von Künstlern aus dem zünftig gebundenen Handwerk (vgl. auch Anm. 42). Zur Strategie der Akademie, sich mit Hilfe der „conférences“ von der „maitrise“ abzugrenzen vgl. auch Duro 1997 (wie Anm. 6), 41ff.

9 Marianne Grivel, „Le Cabinet du Roi“, in: *Revue de la Bibliothèque Nationale* 18, 1985, 36-57 mit älterer Literatur.

10 Katharina Krause, „«Les plus excellents Bastiments de France». Architekturgeschichte in den Stichfolgen des Ancien Régime“, in: *architectura*, 1995, 29-57.

Auch hier war eine Sprachform erst noch zu finden: Die Fachbegriffe, die zum einen der italienischen Kunsttheorie, zum anderen dem Vokabular der Werkstätten entstammten, waren so in das höfisch geprägte Französisch einzufügen, daß das Publikum dieser Veröffentlichungen — der europäische Hochadel — nicht von der Lektüre abgeschreckt wurde, das Gemeinte aber zweifelsfrei zu verstehen war.¹¹ Die französische Fachsprache der Kunstgeschichte ist in den Akademien selbst und in ihrem Umfeld sowie in der Historiographie der Bâtiments entstanden.

Der Bedarf nach einer Ausbildung junger Künstler in der „théorie“ ihrer Kunst und die Veröffentlichung von Leistungen Ludwigs XIV. aus allen Bereichen seiner Herrschaft, insbesondere aber aus den Künsten, haben das Reden und Schreiben über grundlegende Texte und Werke der Architektur, Malerei und Plastik zu einer den Künstlern wie ihrem Auftraggeber gleichermaßen erwünschten Übung erhoben.

Die Einrichtung der „Conférences“

1669 veröffentlichte André Félibien, von Colbert mit vielen Aufgaben in der Publikation der königlichen Kunstunternehmungen betraut, den ersten und einzigen Band der „Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture“; er enthält die ersten sieben, 1667 durch Mitglieder der Académie vorgetragene Bildkommentare.¹² Jean-Baptiste Colbert, dem der Band gewidmet ist, hatte am 9.4.1667 in seiner Eigenschaft als Vizeprotektor bei der Preisverleihung in der Akademie eine Grundsatzrede über die Ausbildung der „jeunesse“ gehalten und angeordnet, daß die Mitglieder der Akademie, zuerst der Kanzler und die Rektoren, von nun an einmal im Monat vor ihren Kollegen, den Schülern der Akademie und interessierten „amateurs“ jeweils über ein Werk aus der königlichen Sammlung vortragen sollten. Colberts Ansprache ist nur in der „Préface“ von Félibiens Ausgabe der „Conférences“ überliefert: Zweck und Form der Veranstaltung werden hier mit wünschenswerter Klarheit angegeben:

Il dit que dans les Sciences & et les Arts, il y a deux manieres d'enseigner, sçavoir, par les préceptes & par les exemples, que l'une instruit l'entendement, & l'autre l'imagination; & que

11 Zu diesem Problem vgl. z.B. Roland Fréart de Chambray, *Idée de la Perfection de la Peinture*, Le Mans 1662, Nachdruck 1968, „Avertissement au Lecteur“ (nicht paginiert): Da der Autor seinen Text „aux yeux de la Cour“ präsentieren möchte, rät ihm ein Freund, auf die „termes Italiens“ zu verzichten. „Ce Conseil, qui m'a semblé iudicieux et fort raisonnable, m'a neantmoins fait assez de peine, ne trouvant pas d'autres mots purement françois qui eussent des Expressions aussi fortes que celles de ces Barbarismes, que l'usage a comme naturalisez parmi tous les Peintres.“

12 S. o. Ann. 1. Eine Übersicht über alle „Conférences“ gibt Bernard Teyssède, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris 1957, 656ff.

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, & servent le plus à conduire seurement les jeunes Etudians. ... Car quoi que la perfection d'un ouvrage dépende particulièrement de la force & de la beauté du genie qui s'y applique; néanmoins on ne peut nier que les observations qu'on ne feroit ne fussent très-profitables puisque dans ce travail ... l'experience découvre beaucoup de choses necessaires à ceux qui étudient. ... C'est ainsi que dans plusieurs autres Arts ... [Musik, Poesie] l'on a trouvé des regles infaillibles pour s'y perfectionner, bien que tous ceux qui les sçavent ne deviennent pas également capables de les pratiquer.

Que pour bien instruire la jeunesse dans l'art de peindre, il seroit donc necessaire de leur exposer les ouvrages des plus sçavans Peintres, & dans des Conferences publiques, faire connoitre ce qui contribüe le plus à la beauté & à la perfection des Tableaux. Que chacun ayant la liberté de dire son sentiment l'on feroit un examen de tout ce qui entre dans la composition d'un sujet, & même que les avis differens qui se pourroient rencontrer, seriroient à découvrir beaucoup de choses qui seroient autant de préceptes & de maximes.¹³

Colbert betont im folgenden, daß dieses Verfahren in der Akademie und überhaupt neu sei¹⁴ und beschwichtigt Ängste der Maler, die bald ebenso viel Vergnügen daran fänden, „à parler des beautez d'un Tableau, qu'à les faire voir par leurs Pinceaux & par leurs Couleurs.“ Als didaktische Verfahren zur Ausbildung der Künstler sind hier also (mündliche oder schriftliche) Regeln und Muster einander gegenübergestellt. Sie richten sich an unterschiedliche Fähigkeiten: an Einsicht und Einbildungskraft des jungen Malers. Die folgenden Sätze machen allerdings deutlich, daß die beiden Bereiche nicht ganz gleichwertig sind. Trotz der Beteuerung, die Vollendung eines Werks sei Sache des Genies, setzt Colbert den Wert der Ausbildung hoch an

13 Félibien 1725 (wie Anm. 1), Bd. 5, 301f.

14 Dies trifft für die Akademien von Malern und Bildhauern zu. Vorträge von Künstlern gab es 1593/94 in der römischen Accademia di S. Luca, jedoch über die „Teile“ der Malerei, nicht über Bildbeispiele (Detlef Heikamp [Hg.], *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, Florenz 1961). Das (nicht erfüllte) Projekt der römischen Akademie hat Vorbildlich auf das (nicht erfüllte) der französischen von 1653 eingewirkt, wonach die Künstler über „Zeichnung, Helldunkel, Farbe und Ausdruck“ – ebenfalls nicht am Beispiel – reden sollten (Vgl. Teyssèdre 1957 [wie Anm. 12], 623-27; Thomas Kirchner, *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz 1991, 13f.). Zur Kommentierung von Texten in den Akademien der Literaten sei hier nur auf die „Querelle du Cid“ verwiesen.

und geht davon aus, daß aus der Betrachtung der Muster Regeln zu gewinnen seien — und dies auch dann, wenn unter den Diskutanten in der Akademie keine Einigkeit bestehe. Colberts Konzept setzt also ein mündiges Publikum voraus, das mit dem offenen, durchaus Widersprüchliches enthaltenden Corpus von Regeln umzugehen weiß und selbst urteilt.

Félibiens Ausgabe der „Conférences“

Überliefert sind uns die Ansprachen der Maler indes in einer bereits erheblich verfestigten Fassung: Félibien hat die Aussagen der Redner nicht nur redigiert und um Bildbeschreibungen ergänzt. Er hat ihnen auch eine ausführliche „Préface“ vorangestellt, in der er die Gattungen und Bestandteile der Malerei in hierarchischer Ordnung — aus der Sicht des Produzenten — benennt. Daraus leitet er die Kriterien für die Beurteilung der Bilder ab und gibt zugleich vor, diese seien von den Rednern der Akademie aus den kommentierten Bildern gewonnen worden.¹⁵ Die „composition“ des Bildes, d.h. die Erstellung des Werks, das Historienbild oder Allegorie ist, zerfällt Félibien zufolge in den höher stehenden Bereich der „théorie“ und in die „pratique“. Zur „théorie“ gehört alles, was die Konzeption angeht: die Kenntnis des Sujets, die angemessene Darstellungsweise — der aus dem Italienischen stammende Begriff des „Costume“ verrät, daß es hier auch um Realienkunde geht —, bis hin zur „disposition de toutes choses“, einer immer noch mentalen Leistung des Künstlers, der aus und in der „imagination“ das Bild entwirft. Die Praxis umfaßt „ordonnance“, „dessein“, „couleur“, „clair-obscur“, „expression“ — demnach all das, was mit der Hand auszuführen ist —, also die Ordnung der Figuren und Gruppen auf der Leinwand, die korrekte Zeichnung der einzelnen Figuren, das Kolorit, das Hell-Dunkel und die Darstellung der Affekte.¹⁶ Es ist all das, was durch Übung vor der Natur oder vor dem vorbildlichen Werk älterer Meister — in Kenntnis der Regeln — eingeübt und im Hinblick auf ein Gemälde neu studiert werden kann und was im Gegenzug, als Ergebnis künstlerischer Handarbeit, auf dem Bild zu sehen ist. Akzeptiert man Félibiens Auffassung, muß also vom Betrachter/Kommentator — über den Augenschein hinausgehend — entschieden werden, ob das Werk auch Beleg für exzellente „théorie“ seines Schöpfers ist.

Félibien bringt die „Conférences“ in ein kunstkritisches und kunsthistorisches System, das er der italienischen Kunstliteratur entlehnt. Demnach wurden in den ersten fünf Bildbesprechungen Werke vorgeführt, die jeweils nur in wenigen Teilbereichen der Malerei herausragten: Charles Le Brun habe am „Hl. Michael“ Raffaels (Abb. 1, S. 268) „dessein“ und „expression“ gelobt. Philippe de Champaigne

15 Stefan Germer, *Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien*, München 1997, 356ff.

16 Félibien 1725 (wie Anm. 1), 312f.

habe Tizians „Grablegung“ als Muster für „couleur“ vorgeführt. Gérard Van Obstal habe am „Laokoon“ das vollendete Verhältnis von „dessein“ und „expression“ demonstriert. Nicolas Mignard habe Raffaels „Hl. Familie“ im Hinblick auf „expression“ und „les jours et les ombres“ gerühmt. An Veroneses „Gastmahl zu Emmaus“ fand Jean Nocret „ordonnance“ und „facilité“ vorbildlich. Erst im sechsten Vortrag, von Charles Le Brun, sei ein Gemälde präsentiert worden, das alle Bestandteile der Malerei — ausdrücklich genannt werden „composition“, „dessein“, „proportion“, „couleur“, „lumières“ und „expression“ — in Vollendung aufweise. Es ist die „Mannalese“ von Nicolas Poussin (Abb. 2, S. 269). Wie ein Nachtrag muß daher Sébastien Bourdons Vortrag über Poussins „Blindenheilung“ anmuten, der der Akademie ein Exempel für „convenance“ präsentiert habe.¹⁷

Die Unterscheidung von Teilen der Malerei, die auf den Arbeitsprozeß bezogen werden, und deren Benennung geht auf die italienische Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts zurück; diese Kriterien seien weiter unten kommentiert. Vorerst muß nur festgehalten werden, daß Félibien ein Interpretationsschema aus der Geschichte der italienischen Malerei auf das Verhältnis von Frankreich und Italien überträgt und dabei einen französischen Maler als den Vollender darstellt. Im Kreis der Carracci war es bereits üblich gewesen, den berühmten Malern des 16. Jahrhunderts jeweils eine Fähigkeit, die im Werk überwiege, zuzuweisen und nur einem einzigen — in diesem Fall dem Bolognesen Niccolò dell' Abbate — die Summe und damit höchsten Ruhm zuzugestehen.¹⁸ Das Denkschema sollte im 17. Jahrhundert in Rom Schule machen, erlaubte es doch nicht nur, die verschiedenen Personalstile der Maler als Überwiegen einer oder mehrerer Fähigkeiten zu begründen,¹⁹ sondern auch Persönlichkeiten auszumachen, die immer wieder von neuem die Malerei zur Vollendung führten. Während Giovanni Pietro Bellori und Carlo Cesare Malvasia in Annibale Carracci diesen Maler erkennen, überträgt Félibien das Schema auf einen Epochen und Nationen übergreifenden Wettstreit, in dem Poussin siegt.

Zudem gewinnen die „Conférences“ in der Auswahl und der Reihenfolge der kommentierten Werke an Kohärenz; es wird der Eindruck erweckt, den Vorträgen habe ein bereits von Anfang an festgelegtes Programm zugrundegelegen. Über die Vorgehensweise bei der Auswahl wissen wir nichts; aber allein die Mühsal, mit der Félibien die Vorträge in ein — sein — System zwingt, und die Existenz weiterer, nicht in die Sammlung aufgenommenener Kommentare weckt Mißtrauen gegenüber diesem Bild von den Vorgängen in der Akademie. Tatsächlich setzten die kommentierenden Künstler die Akzente zum Teil anders als Félibien. Zumindest der Vortrag

17 Félibien 1725 (wie Anm. 1), 304ff.

18 Vgl. das Sonett von Agostino Carracci in: Charles Dempsey, *Annibale Carracci and the beginnings of baroque style*, Glückstadt 1977, 60ff.

19 Vgl. hier auch den Kommentar Nicolas Mignards zu Veronese, Félibien 1725 (wie Anm. 1), 388.

Champaignes scheint einigermaßen spontan zustande gekommen zu sein, und es gab — gerade im Fall Poussins — heftigen Widerspruch gegen die Bewertung seiner Bilder.

Die Vorträge wurden vor den Bildern, die aus der königlichen Sammlung in den Saal der Akademie gebracht wurden, gehalten; sie umfassen daher keine ausführlichen Beschreibungen, die dem Zuhörer das Bild noch einmal vor Augen stellen sollen. In dieser Auslassung ist die Funktion einer Bildbeschreibung als Reproduktion des Gemäldes indirekt angegeben. Die umfangreichen beschreibenden Partien im Druck der „Conférences“ sind die Zutat Félibiens, er ging offenbar davon aus, daß die Leser zum Zeitpunkt der Lektüre weder Zugang zum Werk noch zu einer graphischen Reproduktion hätten. Die gedruckte Ausgabe ist nicht illustriert.

Es ist nicht immer auszumachen, wo Félibiens Zusätze enden und das Referat der Rede beginnt. Trotz dieser Unsicherheit kann festgestellt werden, daß die Reden an Umfang und an Subtilität der Beobachtungen zunahmten und daß die Auswahl des Bildes wie der kommentierten Eigenschaften meist in Reaktion auf den Vorredner erfolgte. Charles Le Brun hatte mit seinem Vortrag ein Muster für die Verfahrensweise vorgegeben, nämlich nur einige Aspekte des ausgewählten Werks zu kommentieren. Im Interesse eines vollständigeren Corpus an Beobachtungen und Regeln konzentrierte sich der jeweilige Nachfolger auf das vom Vorgänger nicht Beachtete. Wenn Le Brun an Raffaels „Hl. Michael“ besonders Zeichnung und Ausdruck kommentierte, dann darf die Entscheidung Philippe de Champaignes für ein Werk Tizians und für die Farbe auch als Wiederholung eines bekannten Kontrasts der Protagonisten zweier „Schulen“ gelten.²⁰ Trotz eines zugrundegelegten Schemas von Kriterien — Fähigkeiten der Maler/Teile der Malerei —, die allerdings flexibel gehandhabt wurden und in der Terminologie nicht fixiert waren, besteht der größte Teil der „Conférences“ in Kommentaren auf der Grundlage genauer Beobachtungen, die am Werk selbst gemacht werden.

*Le Bruns Vortrag über den „Hl. Michael“ von Raffael, 7. Mai 1667:
Zeichnung und Ausdruck*

Le Brun beginnt seine Rede zu Raffaels „Michael“ (Abb. 1, S. 268) mit Bemerkungen zur Anlage der Figur, wobei er auf die Schwierigkeit des Sujets, einer in der Luft schwebenden Figur, hinweist. Als Grundprinzip beider Figuren macht Le Brun den „Kontrast“ aus — die gegenläufige Ausrichtung der Körperteile. Anschließend geht er zur Zeichnung über. Beurteilt wird zunächst die Richtigkeit in der Anatomie der Figuren, dann wird darauf hingewiesen, daß Raffael wie die

20 Zur Differenz Raffael – Tizian auch die Diskussion nach der vierten Conférence, Félibien 1725 (wie Anm. 1), 375f.

„Peintres de l'Antiquité“²¹ den Kontur dazu verwende, die „connaissance de la veritable forme du corps“ zu vermitteln. Deshalb verliere sich Raffaels „trait principal“ nicht einmal in den entfernten Teilen (oder den Extremitäten?) und tendiere doch selten zu „Härte und Trockenheit“. Es schließt sich eine inhaltliche Charakterisierung des Sujets an — „Saint Michel dans cette action qui exprime la force & la puissance de Dieu“ —, und im folgenden bestätigt Le Brun, daß Raffael mit dem Ausdruck der gesamten Figur und des Gesichts dieses Thema angemessen, d.h. in Vollendung, ins Bild gesetzt habe.

„Faire voir“ ist der Begriff, dessen sich Félibien bedient, um Le Bruns Vorgehensweise wiederzugeben — ein Begriff, der zuvor in Kontrast zu „parler“ gestellt wurde.²² Aber nur für die Bemerkungen zum Gesicht des Engels ist der Zusammenhang von Beobachtung und Deutung in Beschreibung und Angabe des Affekts nachvollziehbar.

L'on voit une demi teinte entre les deux sourcils, qui marque dans cette partie une disposition à se mouvoir en s'élevant en haut, ou en s'abaissant sur les yeux, comme il arrive d'ordinaire aux personnes capables de grands soins, & chargez d'affaires importantes, & qui paroît encore lors qu'on se met en colere. Mais cette marque n'est mise là que pour ne laisser pas le front trop uni. Car cette partie demeure sans effet & sans mouvement, cet Ange méprisant trop l'ennemi qu'il a renversé pour s'appliquer beaucoup à le vouloir vaincre.²³

Die Feststellung der Färbung auf der Stirn führt zu einem ausführlichen Kommentar, der das physiologische und psychologische Vorwissen am zuvor erfaßten Sujet kontrolliert, um zu dem Schluß zu kommen, dies habe zunächst nur den formalen Zweck, die glatte Stirn zu beleben. Der Engel ist zwar fähig zum Zorn, bleibt aber ruhig, so sehr verachtet er seinen Gegner.

Le Bruns Schlußwort dehnt den Kommentar zum einzelnen Werk auf eine Bewertung des Malers aus: Raffael habe niemals etwas ausgelassen, „de ce qui peut contribuer davantage à la belle expression d'un sujet.“²⁴

In der anschließenden Diskussion gibt es zunächst nur Zustimmung, bis ein Diskutant den „mérite“ Raffaels anerkennt, aber zur anatomisch korrekten Darstellung des Körpers eine „maxime generale“ nennt und deren Beachtung an Raffaels Figuren vermißt. Es scheint sich um eines der Rezepte zu handeln, die in den Werk-

21 Hier sind nicht etwa Vasenmaler gemeint, vielmehr werden Beobachtungen an Skulpturen auf die aus literarischen Quellen bekannten Maler übertragen.

22 S. o. bei Anm. 14.

23 Félibien 1725 (wie Anm. 1), 336.

24 Félibien 1725 (wie Anm. 1), 337.

stätten kolportiert wurden und nicht auf Empirie, Aktstudien, beruhen. Statt diese Regel vor der Natur zu überprüfen (oder sich dies wenigstens vorzunehmen), überprüft die Versammlung allein die von dieser Voraussetzung aus gemachten Beobachtungen am Bild und verwirft sie:

... & tout le monde ouvrant les yeux chercha si en s'appliquant davantage à regarder ce Tableau, il pourroit y découvrir ce qu'ils n'avoient point encore aperçu. Tous s'approchèrent pour le considérer plus exactement, & tous jugèrent que la chose n'étoit point dessinée comme ce particulier s'imaginait de la voir. Un de l'Assemblée remarqua très-judicieusement, que comme il y a des Peintres qui chargent trop les parties de leurs ouvrages, soit dans les contours, soit dans les expressions, soit dans l'union des couleurs; il ne faut pas s'étonner si quelquefois l'on ne voit pas d'abord dans les ouvrages les plus accomplis cette insensible diminution & cette conduite si industrieuse par laquelle ils passent d'une partie à une autre, qui est le grand & admirable secret de l'Art.²⁵

Es bedarf eines Einwurfs von Charles Perrault, der als Vertreter Colberts an der Sitzung teilnimmt, damit nicht nur der Fehler in der Beobachtung — wenn auch entschuldbar —, sondern auch die zugrundeliegende Regel als falsch bewiesen wird. Aus ihren Erfahrungen am Akt, an antiken Statuen und Gemälden widerlegen nun mehrere Gesprächsteilnehmer die Maxime des ersten Diskutanten.

Le Brun weist im Verlauf der Diskussion noch mehrmals auf Einzelheiten — Schönheiten — des Bildes hin und nutzt die Gelegenheit zu Bemerkungen über Farbe und Helldunkel. Aus einer letzten Beobachtung heraus findet er zur Intention des Malers und bestätigt mit einer Beobachtung am Bild die schon zuvor getroffene Feststellung über das „Sujet“:

... le Démon semble écrasé de telle manière, qu'à bien considérer l'état & la disposition en laquelle il est, on le voit comme accablé sous un fardeau d'une pesanteur extraordinaire. Cependant Saint-Michel qui est le seul poids qui l'abat ne lui touche pas seulement du bout du pied. De sorte qu'il faut entrer dans la pensée du Peintre, pour trouver que la cause d'un si terrible accablement vient de la puissance divine, laquelle agissant d'une manière invisible & toute spirituelle, paroît & montre ses effets sur les corps qui peuvent être vûs.²⁶

25 Félibien 1725 (wie Anm. 1), 340.

26 Félibien 1725 (wie Anm. 1), 344.

Nur auf den ersten Blick scheinen Rede und Diskussion die Lehren Félibiens spiegelbildlich zu bestätigen. Es wird am Bild bewiesen, daß Raffael über sein Thema nachgedacht hatte und damit die Ansprüche im theoretischen Teil der Malerei erfüllte: Seine Wiedergabe des Kampfs zwischen Engel und Dämon ist dem Gegenstand angemessen. Es wird ferner bewiesen, daß Raffael die zugehörige Praxis beherrschte: Er bediente sich der korrekten anatomischen Darstellung des Körpers und der verständlichen Präsentation der Affekte. Indes sind hier zwar vorgefundene Kriterien benutzt, doch jeweils nur in Auswahl bzw. mit Erweiterung. Raffaels Bild wird hier nicht mit Hilfe eines fertigen, kompletten Rasters an Kriterien befragt. Die Rangfolge und die Gewichtung der Kriterien wird sich im Verlauf der „Conférences“ klären, wenn auch nicht bis zu dem Stadium, das Félibien suggeriert. Und erst recht nicht wird das Raster jenes Stadium erreichen, das die Formulierung von Regeln für den Unterricht an der Akademie erlaubt.

Die „Conférences“ 2 - 7: Aspekte der Malerei in Vortrag und Diskussion

Die folgenden „Conférences“ werden andere Teile der Malerei — wie Kolorit, Helldunkel, Komposition — erörtern. Dabei kommen weitere Aspekte zur Sprache. Das Problem der Alterung von Bildern²⁷ und die Frage der Eigenhändigkeit fallen in das Ressort von Kennerschaft, sind Teil einer nur nachlässig gehandhabten „Text“-kritik.²⁸ Probleme der Maltechnik werden nur einmal — zur Entschuldigung von Raffaels Schwierigkeiten mit dem Helldunkel — erörtert.²⁹ Weitere Vorbilder aus der Antike werden aufgedeckt, ähnlich wie für Raffaels Umgang mit dem Kontur werden sie nicht für einzelne Figurenmotive benannt, sondern für die nach Alter und Stand der Dargestellten charakteristische Proportionierung des Körpers.³⁰ Es wird damit bestätigt, daß der Maler — es ist Poussin — die Gesetzmäßigkeiten der antiken Skulptur verstand und auf sein Sujet anzuwenden vermochte. Umgekehrt bestätigen die in der Diskussion genannten Beispiele für die Rezeption des „Laokoon“ innerhalb der „Ecole de Rome“, daß das vom Kommentar ausgewählte Exempel für den Unterricht an der Akademie bedeutsam ist.³¹ Der Rang der Exempel besteht auch in ihrer Provenienz aus der Sammlung des Königs, dies wird an

27 Félibien 1725 (wie Anm. 1), 379, 401.

28 Félibien 1725 (wie Anm. 1), 346. Die Frage mußte vernachlässigt werden, da die Echtheit der Bilder als Werke der königlichen Sammlung nicht angezweifelt werden konnte. Unter Kunstkennern wurde das Problem von Echtheit / Eigenhändigkeit / Zustand sonst ausgiebig diskutiert. In der Folge der Aufteilung kuratorischer Aufgaben auf Konservator und Restaurator haben Fragen nach dem Zustand von Gemälden seit dem 19. Jahrhundert lange zu den tendenziell vernachlässigten Problemen in der Kunstgeschichte gehört.

29 Félibien 1725 (wie Anm. 1), 379f.

30 Félibien 1725 (wie Anm. 1), 409ff., 438f.

31 Félibien 1725 (wie Anm. 1), 366.

Raffaels „Hl. Familie“, die für Franz I. gemalt sei, explizit.³² Bekanntschaft mit dem Künstler gilt als Beweis für die Korrektheit des Kommentars.³³

Erst in den Diskussionen zu den beiden letzten Reden, über Poussins „Mannalese“ und „Blindenheilung“, wird das Thema ins Zentrum der Debatte gestellt, das in den letzten Jahren die Forschung besonders interessiert hat: das Verhältnis des Historienbildes zu seiner Textvorlage, das Verhältnis der Malerei zu Geschichtsschreibung und Dichtung.³⁴ Dies ist ein Thema, das innerhalb des sich hier entwickelnden Verfahrens und Systems zur Kommentierung von Bildern randständig ist. Die Maler erfassen und kommentieren ausgewählte Phänomene des Bildes; dazu gehört auch die Untersuchung, wie der Maler sein „sujet“ aufgefaßt habe. Dieses „sujet“ ist der in der „théorie“ bis zur „disposition des figures“ fertiggestellte Entwurf, „sujet“ ist also nicht die eventuell einem Text entnommene, sondern die zum Bildgedanken verarbeitete Geschichte. Nur dieses Produkt künstlerischer Arbeit ist am Bild sichtbar und damit der Analyse dieser Bildkommentare zugänglich. Allerdings wird mit der Forderung nach Angemessenheit der Darstellung die Frage nach dem Umgang mit dem Text und der von ihm überlieferten Geschichte zugelassen. In dieser von einem Diskutanten empfundenen Lücke in der Argumentation werden nicht nur Differenzen zwischen den Teilnehmern an den „Conférences“ sichtbar.

Der Vorwurf, Poussin habe sich mit der „Mannalese“ nicht an den Bibeltext gehalten, fördert in der Diskussion auch Unterschiede zwischen den Medien Bild und Text hervor, lenkt das Augenmerk, erstmals innerhalb der Kunstliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts, auf Eigengesetzlichkeiten von Malerei und Literatur in der Wiedergabe von Ereignissen und Handlungen. Im Streit um die „Blindenheilung“ werden zudem Methoden der Ikonographie, sonst ein Thema bei der Bestimmung

32 Félibien 1725 (wie Anm. 1), 386. Dies ist im übrigen falsch; das Bild entstand im Auftrag Leos X. als Geschenk an die Königin.

33 Félibien 1725 (wie Anm. 1), 401, Le Brun zu Poussins „Mannalese“.

34 Jacques Thuillier, „Temps et tableau. La théorie des ‚péripiétés‘ dans la peinture française du XVII^e siècle“, in: *Stil und Überlieferung. Akten. 21. internationaler Kongreß für Kunstgeschichte*, Berlin 1967, Bd. 3, 191-206; Louis Marin, *On Reading Pictures: Poussin's Letter on 'Manna'*, Comparative Criticism 4, Cambridge 1982, 3ff.; Felix Thürlemann, „Nicolas Poussin. Die Mannalese. Staunen als Leidenschaft des Sehens“ (1980), in: Ders., *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*, Köln 1990, 111-37; Max Imdahl, „Caritas und Gnade. Zur ikonischen Zeitstruktur in Poussins Mannalese“, in: Fritz Nies / Karlheinz Stierle, *Französische Klassik. Theorie. Literatur. Malerei*, München 1985, 137-66; Katharina Krause, „Die Kamele Eliezers und die Elephanten des Porus. Typologie und ‚Parallèle‘ in Historien von Nicolas Poussin, Sébastien Bourdon und Charles Le Brun“, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 24, 1997, 213-30. Mit dem Text selbst befassen sich jetzt: Wilhelm Schlink, *Ein Bild ist kein Tatsachenbericht. Le Bruns Akademierede von 1667 über Poussins „Mannawunder“*, Freiburg 1996 und Germer 1997 (wie Anm. 15), Bd. 2, 265ff.

von Einzelfiguren und Allegorien, auf ein Historienbild angewandt.³⁵ Auch hier wird in der Diskussion die nach den Erkenntnissen zur „Mannalese“ kaum zu erwartende Texttreue des Malers erörtert. Die „Blindenheilung“ weist nur wenige Figuren auf. Es gilt daher die Frage zu lösen, welches der beiden Heilungswunder an Blinden in den Evangelien — das eine zu Kapharnaum (Mt.9, 27-30), das andere zu Jericho (Mt.20, 29-34) — gezeigt ist. Was sich dem Referenten — Bourdon — als Problem erst gar nicht stellt, führt beim Diskutanten, vermutlich Philippe de Champaigne, zu philologischer und antiquarischer Arbeit am Bibeltext. Es mag an der Auswahl der Werke liegen — es ist keines mit einem Thema aus antiker Mythologie oder Geschichte dabei —, daß antiquarische Kenntnisse bei der Kommentierung der Bilder kaum herangezogen werden.³⁶

Daß die „Conférences“ die Absichten Poussins trotz großer zeitlicher Nähe und persönlicher Bekanntschaft nicht treffen, ist wiederholt festgestellt worden; dennoch war besonders Le Bruns Kommentar als heuristisches Mittel zur Erkenntnis von Poussins Erzähltechnik nützlich. Dies soll hier nicht noch einmal dargestellt werden. Die „Conférences“ sind Kommentare, die das Bild allein zum Gegenstand haben und vom Vorwissen über das Sujet, über die besonderen Talente der Maler u.a. zehren und die vom besonderen, freilich gestaffelten Rang der kommentierten Maler überzeugt sind. Es sind Kommentare, die aus der Sicht der kommentierenden Maler ein Ziel haben: an den Mustern Regeln für die „pratique“, die eigene Arbeit und vor allem den Unterricht, zu entwickeln. Der Paragone mit der Literatur, sonst ein Mittel zur Nobilitierung der Malerei, interessiert in diesem Zusammenhang, da er in den Bereich der „théorie“ fällt, nicht.

„Préceptes et exemples“

Nach Vortrag und Diskussion findet die Akademie nur selten zu abschließenden Erklärungen, die im Protokoll festgehalten werden konnten und die bei Félibien berichtet sind. Zur Formulierung von Empfehlungen durch das „Corps“ der Académiciens kommt es nicht, zumal die genannten Beschlüsse nur die Bewertung der Maler, Tizian als exemplarisch für das Kolorit, Raffael für die Zeichnung, betreffen.³⁷

Félibiens Ausgabe trägt die Uneinigkeit der Maler nach außen. Was als Verfahren zur Meinungsbildung angemessen schien, die Diskussion, bleibt nun als Resultat stehen, denn auch Félibiens Ordnung der Vortragsthemen sorgt zwar für

35 Vgl. auch das „Dechiffrieren“ der Figuren auf Raffaels „Parisurteil“ durch Fréart 1662 (wie Anm. 11), 29.

36 Vgl. z.B. Le Brun zum Kostüm in Poussins „Mannalese“, Félibien 1725 (wie Anm. 1), 419f.

37 Félibien 1725 (wie Anm. 1), 352, 375.

eine Hierarchie der Kriterien und faßt zusammen, in welchen Punkten die besprochenen Werke und ihre Maler vorbildlich seien, gelangt aber nicht zur Aufstellung von Regeln. Das Resultat der „Conférences“ bestand, so mußte es nach der Publikation 1669 erscheinen, in Uneinigkeit in wichtigen Fragen und in der Ablehnung einiger weniger, nicht auf Empirie gründender „Maximen“.

Uneins waren allerdings nicht nur die Mitglieder der Akademie in Detailfragen ihrer Kunst, sondern auch alle Beteiligten in den Zielen, die sie mit den Vorträgen anstrebten. Diese Uneinigkeit betrifft den Wert von „préceptes et exemples“ im Unterrichtsbetrieb der Akademie. Welche Meinungen vertreten wurden, muß aus der Publikationsgeschichte der „Conférences“ herausgelesen werden.

Auf Betreiben Charles Le Bruns wurde Félibien noch 1669 die Herausgabe weiterer „Conférences“ entzogen. Seine Ausgabe muß daher mit dem von Colbert approbierten „Projet de l'ordre ... touchant les Conférences“ eines unbekanntem Autors von 1667³⁸ und den „Sentimens des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture“, der Redaktion der „Conférences“ durch den Akademie-sekretär Henri Testelin, von 1680³⁹ konfrontiert werden. Dann werden Unterschiede in der Auffassung vom Nutzen eines Exempels bzw. Regelwerks deutlich, die aus den Interessen von „amateur“, Minister und Künstler an den „Conférences“ resultieren.

Die Künstler wollen ein Regelwerk. Mit den anderen Beteiligten sind sie sich zweifellos darin einig, daß diese Regeln vernünftig begründet sein sollen: So strebt auch das ministerielle „Projet“ Beschlüsse als Endergebnis der „Conférences“ an, sieht aber eine Publikation der Diskussionen vor, die zu diesen Beschlüssen geführt haben:

Il seroit à propos que les décisions de l'Académie fussent accompagnées des raisons qu'elle a eues de se déterminer dans sa résolution, après avoir apporté et discuté toutes les raisons de part et d'autre et non pas les donner au public toutes nues et toutes simples, ainsy que des oracles que l'on seroit obligé de croire, parce que, ces matières estant toutes sujettes au raisonnement, il n'y aura personne, qui, se trouvant d'une opinion contraire à la

38 Anatole de Montaiglon (Hg.), *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1792*, Paris 1875-1892, Bd. 1, 315f.; Germer 1997 (wie Anm. 15), Bd. 2, 252, sieht in Charles Perrault den Autor.

39 Der Titel lautet vollständiger: *Sentimens des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture mis en tables de preceptes avec plusieurs discours academiques ou conférences tenuës en l'Académie Royale desdits Arts*. Ich zitiere nach dem Nachdruck der zweiten Ausgabe von 1696. Eine deutsche Übersetzung legte Joachim von Sandrart vor: *Anmerkungen der fùrtrefflichsten Maler unserer Zeit über die Zeichen- und Mahlerey-Kunst*, Nürnberg 1699.

décision de l'Académie, fust il du Corps mesme de l'Académie, qui s'y rende jamais, à moins qu'il voye des raisons et demonstrations et mesme une réponse pertinente aux objections qu'il pourroit faire.⁴⁰

Bildkommentare sollen also zur argumentativen Absicherung der Beschlüsse dienen, Uneinsichtige sollen sich selbst überzeugen können. Das „exemple“ ist im Bildungsprozeß auf einer niederrangigen Stufe nützlich. Aber es dient nicht — wie im Ausbildungsverfahren für Lehrlinge — der Ausbildung durch Nachahmung, sondern wird zum Beleg eines Arguments. Auch Testelin führt die Beispiele und die Diskussionen der Maler an, und er kommt in seinen „tables de préceptes“ zu klaren Entscheidungen.

Diese Schemata gliedern den Gegenstand, die bildenden Künste, nach ihren Teilen, und diese nach „théorie“ und „pratique“ auf, sie finden in den Unterabteilungen zu Regeln für die Praxis des Bildermachens. Die „tables“ sind nicht, wie bisher üblich, wegen ihrer Fixierung zuvor fließender Diskussionsgegenstände zu kritisieren. Testelins Leistung besteht gerade darin, das für die Aufteilung der Wissensbereiche übliche und in der Pädagogik der Zeit geläufige Verfahren erstmals für die Malerei entwickelt zu haben. Anzumerken ist allein, daß Testelin sich sein Scheitern im Rahmen der Regelästhetik nicht recht eingesteht. Wie alle seine Kollegen ist auch er der Auffassung, daß Kunst nur bis zu einem gewissen Grad unterrichtet werden kann. Seine Vorschläge zum Zeichenunterricht der „Jeunes estudians“ sind daher keine einfachen Rezepturen, sondern erinnern im Habitus der Vorschrift an den bei aller Übung und Schärfung der Urteilsfähigkeit notwendigen Erhalt des Genies (Abb. 3, S. 270).⁴¹ Daß zur Vollendung von Malerei unregelte Reste notwendig sind, läßt sich mit Hilfe von „tables de préceptes“ nicht darstellen. Darin liegt der Irrtum Testelins, den er aber mit der Akademie als Ausbildungssystem teilt.⁴²

40 „Projet“, wie Anm. 38.

41 Testelin 1696 (wie Anm. 39), Table Premiere, 16.2.1675: „[Ils] 3. Ne doivent point se servir des quarrez dans leurs etudes ce qui engourdit le jugement, mais il faut que leur esprit agisse librement pour acquerir de la facilité. ... 4. Doivent attendre d'estre en estat de pouvoir designer d'apres le naturel avant que d'entreprendre l'usage des regles de la perspective afin de conserver leur genie dans sa liberté et se former le jugement a bien comprendre l'apparence des choses.“ Zum Streit über die Perspektive vgl. hier nur Duro 1997 (wie Anm. 6), 156-208.

42 Bei der Professionalisierung der Maler ist die Aufstellung eines Regelwerks ein wichtiger Schritt: Die Wörterbücher des späten 17. Jahrhunderts definieren „art“ weiterhin, wie schon in Antike und Mittelalter, als Corpus von Regeln (Nathalie Heinisch, *Du peintre à l'artiste. Artisans et Académiciens à l'âge classique*, Paris 1993, 171f.). Vgl. auch Fréart 1662 (wie Anm. 11), 8: „Je suppose donc, que tous les Arts ont leurs principes fondamentaux, dont la connoissance est absolument necessaire à ceux qui en veulent suivre la Profession ...“ Zur Differenz zwischen den ewig gültigen, metaphysisch begründeten Prinzipien Fréarts und den

Das Beispiel wird zum Beleg für die Regeln, und allein darauf zielt der Kommentar. Testelin erläutert seine Systematik, referiert dann die „observations“ aus den „Conférences“ und die Diskussion und fügt der „table de préceptes“ eine in der Legende kommentierte Abbildung des Beispiels an. Der schwierige, von Félibien gewährte Dreischritt von Beobachtung, Deduktion und Regel ist bei Testelin zugunsten der Regel umgekehrt. Hatte Félibiens Redaktion der „Conférences“ noch versucht, das Werk zur Gänze zu erfassen, wird es im Referat der Kommentare fragmentiert; denn Testelin führt Bemerkungen zu ein und demselben Werk in allen fünf Kapiteln an.

Colbert teilt mit den Künstlern das Interesse an den Regeln, allerdings aus einem anderen Grund. An der Formierung eines künstlerischen Berufs wird er allenfalls solange mitwirken, wie dies den Einsatz gut ausgebildeter Künstler für die riesigen Aufgaben bei Bau und Ausstattung der königlichen Wohnsitze fördert. Mit Félibien, dem Autor zahlreicher Schriften zur Kunst, teilweise im Auftrag Colberts, hat er ein Anliegen gemeinsam: Kunst, die für Louis XIV. entsteht, Kunst, die der König sammelt, muß publik gemacht werden. Die „Description“ dieser Werke bedarf klarer Begriffe und Kriterien, die hier nicht zufällig an Kunst aus dem Besitz des Königs eingeübt werden. Aber nur im Rahmen der Künstlerausbildung liegt Colbert daran, daß Künstler Bilder besprechen, d.h. den verbalen Bildkommentar zusätzlich zu dem gemalten erzeugen und damit innerhalb ihres „Corps“ die Argumente für die Regeln liefern. Die Vermittlung dieser Argumente nach außen wird den Malern bereits nicht mehr zugetraut. Mit der Publikation wird nicht der eigentlich zuständige Sekretär der Akademie, der Maler Henri Testelin, beauftragt, sondern der bereits durch Kunstliteratur als Fachmann ausgewiesene Spezialist.⁴³ Damit ist die Publikationsgeschichte der „Conférences“ ein Dokument der Ausein-

„Préceptes“ der Akademie vgl. Duro 1997 (wie Anm. 6), 135-38; 142. Duros Einschätzung Félibiens kann ich nicht folgen. Zum Zusammenhang zwischen Empirie und „honnêteté“, nach der alle Beteiligten an dieser Diskussion streben, vgl. Jacqueline Lichtenstein, *The Eloquence of Colour. Rhetoric and Painting in the French Classical Age*, (franz. 1989), University of California Press / Oxford 1993, 9ff.

43 Vgl. das „Projet“ von 1667, wie Anm. 38: „Mais comme l'employ de rédiger ces conférences par escrit est très vaste et très pénible, il ne parait juste d'exiger de Mr Testelin, secrétaire de la Compagnie, qui doit donner la plus considérable partie de son temps à l'exercice de sa profession [= Malerei] ... qu'il se chargeast encore de ce travail ... Il semble que la Compagnie aurait à souhaiter que Mr. Félibien, qui assurément, outre le stile qu'il a très excellent possède encore toutes les qualités nécessaires à cet employ, ayant donné des marques au public des connaissances qu'il a de la Peinture et de la Sculpture, fust en estat de pouvoir s'engager dans ce travail qui luy conviendrait d'autant plus qu'estant historiographe des Bastiments du Roy, il a ce semble une obligation particulière d'écrire de ce qui se passe dans l'Académie, dont le but principal est de s'occuper à embellir ces mesmes bastimens et à fournir de matière aux belles descriptions qu'il est obligé d'en donner au public.“

andersetzung um die Kompetenz zum Kommentieren von Kunst.⁴⁴ Henri Testelins „Sentimens“ klagen mit Vehemenz diese Kompetenz für die Künstler ein. Die Statistik der Publikationen von „amateurs“ einerseits, Künstlern andererseits, und die Ausdifferenzierung der Sprach- und Publikationsformen zeigen aber an, daß Testelin und die Akademie auf verlorenem Posten stehen.⁴⁵

Félibien schließlich ist ein Profi der Bildbeschreibung und des Bildkommentars. Ihn muß vor aller Formulierung eines Regelwerks die „Sagbarkeit“ von Kunst interessieren.⁴⁶ Seine „Préface“, in der er die „Conférences“ systematisiert, ist ein Zugeständnis an die Bedürfnisse des Oberintendanten und der Maler, aber vor allem ein Versuch, diejenigen Punkte festzustellen und in eine Ordnung zu bringen, die bei der Verbalisierung eines Werks zu beachten sind.

Beschreibung versus Ekphrasis

Die Versuche von Seiten der Künstler und der Kommentatoren, die Malerei in Teile aufzugliedern, die Arbeitsschritten beim Erstellen des Werks entsprächen und umgekehrt die Beurteilung erlaubten, haben im 17. Jahrhundert schon eine lange Tradition. Sie ist von zunehmender Komplexität gekennzeichnet und kann hier nicht ausführlich dargestellt werden. Zwei Punkte seien allein hervorgehoben: 1. Das Prinzip, die Malerei als „ars“ mit Hilfe von Unterteilungen zu definieren, wurde von Leone Battista Alberti der Rhetorik entlehnt.⁴⁷ Es findet sich jedoch in ähnlicher Form in Vitruvs Definition der Architektur (I, 1f.). Die Lektüre des einzigen aus der Antike überkommenen Traktats zur Kunst hat daher neben den antiken rhetorischen Handbüchern immer wieder auf die Formulierung von Definitionen der Malerei eingewirkt. 2. Aus der Rhetorik und von Vitruv werden nicht nur einige Begriffe entlehnt,⁴⁸ von da erben die Bemühungen um die Systematisierung der

44 Vgl. Germer 1997 (wie Anm. 15), 379ff. Im Unterschied zu Germer (368f.) betone ich die Zweckbindung der „Conférences“ innerhalb des Kunstbetriebs.

45 Heinisch 1993 (wie Anm. 42), 132ff., „Annexe“ 28. Zur Situation in Italien: Marc Fumaroli: „Rome 1630: entrée en scène du spectateur“, in: *Roma 1630. Il trionfo del penello*, Mailand 1994, 53-82.

46 Vgl. Germer 1997 (wie Anm. 15), 352.

47 Vgl. u.a. Michael Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450*, Oxford 1971, bes. 130-39; Kristine Patz, „Zum Begriff der ‚Historia‘ in L. B. Albertis ‚De Pictura‘“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49, 1986, 273f.; Carl Goldstein, „Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque“, in: *Art Bulletin* 73, 1991, 641-62.

48 Z.B. „ordonnance“: Roland Fréart de Chambray, *Parallèle de l'Architecture Antique avec la Moderne*, Paris 1650, Nachdruck 1973, 6, als Kommentar zu Vitruv I, 2: „ce nom est maintenant beaucoup en usage parmi les peintres, quand ils veulent exprimer l'élégante composition d'un tableau, ou la distribution des figures d'une histoire, ils disent que l'Ordonnance en est belle.“

Malerei auch zwei Probleme: Die Unterteilung stimmt mit dem Ablauf bei der Erfindung und Ausführung des Werks nicht überein. Die Unterteilung sollte — wie ein Baum des Wissens — eine klare Hierarchie aufzeigen, statt dessen wird die wechselseitige Abhängigkeit der Teile voneinander immer wieder deutlich. Es gibt nur eine Überzeugung, die bis zum Ende des 17. Jahrhunderts kaum einmal erschüttert wird, der Vorrang der „Zeichnung“ vor der „Farbe“. Alles andere steht zur Diskussion, wobei kaum ein Zusammenhang mit der künstlerischen Praxis gewahrt bleibt. Die „Teile“ der Malerei werden damit zu Abstrakta. In den Bildkommentaren und im Regelwerk müssen sie an den Gegenstand, das vorliegende oder zu schaffende Werk, zurückgebunden werden.

Das ist das Anliegen Fréart de Chambrays. Seine „Idée de la Perfection de la peinture“ richtet sich ausdrücklich an die Laien. Deren Urteilsfähigkeit soll gestärkt werden, damit von da aus, aus den Kreisen der Kenner (und Auftraggeber), die Reform der Malerei zu ihrer alten Größe erreicht werde. Als „Ancien“ leitet Fréart seine Kriterien aus der Antike ab. Er übernimmt daher sein Schema von Franciscus Junius, aus dem umfassenden Kompendium allen Wissens über die antike Malerei.⁴⁹ Auch wenn Fréart die Darstellung der Kriterien voranstellt und sich dezidiert für die Einhaltung von Regeln einsetzt: Er stützt sich auf eine empirische, freilich nicht durch Werke, sondern durch Nachrichten über Werke erstellte Basis, und er weiß, daß Demonstrationen am Beispiel größere Überzeugungskraft haben als „de purs raisonnements“.⁵⁰ Denn vieles, darunter auch der wichtigste Teil der Malerei, die „invention“, ist der Regelung entzogen.⁵¹ Entsprechend kurz fällt der Abschnitt über die Erfindung aus, nur am Beispiel kann demonstriert werden, daß der Künstler dieses Talent besaß und im vorliegenden Werk bewies.

Fréart ist vielleicht der erste, der sich darüber klar ist, daß eine Beschreibung das Werk nicht einholen kann. Er sieht daher vor, daß dem Leser Kupferstiche der kommentierten Werke zur Verfügung stehen, und er verzichtet auf eine Beschreibung. Die Qualität der Erfindung überprüft er an Raffaels „Parisurteil“ (Abb. 4, S. 271).⁵² Damit der Leser folgen kann, bietet Fréart zuerst seine Version der dargestellten „Histoire poétique“, bevor er die Figuren eine nach der anderen durchgeht. Hier wird Beschreibung nötig. Nur wenn Fréart die unterschiedliche Ansichtigkeit

49 Fréart 1662 (wie Anm. 11), 10, gibt die Quelle an. Franciscus Iunius, *De Pictura veterum libri tres*, Amsterdam 1637, Buch III, 130; der englische Text von 1638 jetzt zugänglich in: K. Aldrich u.a. (Hgg.), *Franciscus Junius, The Painting of the Ancients*, Berkeley 1991, 195.

50 Fréart 1662 (wie Anm. 11), „Préface“ (nicht paginiert).

51 Fréart 1662 (wie Anm. 11), 11: „L'Invention, ou le Génie d'historier et de concevoir une belle Idée sur le Sujet qu'on veut peindre, est un Talent naturel qui ne s'acquiert ny par l'estude, ny par le travail: C'est proprement le Feu de l'esprit, lequel excite l'Imagination et la fait agir.“

52 Fréart 1662 (wie Anm. 11), 23ff.

der Göttinnen schildert, kann er den Leser auf die Absichten Raffaels und damit auf die Qualität der Bilderfindung hinweisen. Die Rückenansicht der Minerva zeigt die Verachtung der von Paris verschmähten Göttin, Venus im Profil präsentiert die günstigste Ansicht der Siegerin, Iuno, die stolzeste, erscheint frontal:

... et Raphael les a desseignées expressement toutes trois en des Aspects differens, pour donner autant qu'il estoit possible de contraste à ses Figures.⁵³

Dies ist „faire voir“; der Kommentar erhält dieselbe deiktische Aufgabe, wie wenige Jahre darauf in den „Conférences“ der Akademie.⁵⁴ Fréart und die Redner in der Akademie setzen sich freilich nicht durch. Das Reden über Kunstwerke in Anwesenheit von Kunstwerken scheint zwar in den Kreisen der Connaisseurs üblich gewesen zu sein, und Kupferstiche werden ausdrücklich für das Studium von Kunstwerken empfohlen, Kunstliteratur aber bleibt weitgehend ohne Illustration.⁵⁵

Hierin äußert sich die lange ekphrastische Tradition.⁵⁶ Ekphrasis als literarische Übung hatte bei Literaten und Malern nachhaltig für die Überzeugung gesorgt, daß Worte Werke der Maler und Bildhauer dem Leser vor Augen stellen können, daß sie im Medium des Texts einen gleichwertigen Ersatz bieten. Die Schwerpunkte ekphrastischer Kunstbeschreibung im 16. Jahrhundert liegen auf der Wiedergabe der Bildhandlung und der Schilderung der Affekte.⁵⁷ Text und Bild ist das Ziel der Rezeption gemeinsam: Anschaulichkeit in der Wiedergabe des Sujets und Hervorrufen von Emotion beim Rezipienten. Diese Form des Bildkommentars erzeugt das Werk und kommentiert es in einem.

In den Kreisen der Kunstkenner genügte dies nicht mehr. Die komplexen Vorgänge, die zuerst im Rom des frühen 17. Jahrhunderts zu einem weitgehend veränderten Kunstbetrieb führten, müssen hier außer acht bleiben.⁵⁸ Entscheidend ist nur: Will man nicht nur Kenntnisse über Sujet und Gattung vermitteln, will man

53 Fréart 1662 (wie Anm. 11), 27.

54 Fréarts „Idée“, nicht Félibiens „Reines de Perse“ (1663) ist daher als Vorläufer für den Bildkommentar der „Conférences“ anzusehen. Anders Germer 1997 (wie Anm. 15), 350ff.

55 Die einzige bedeutende Ausnahme ist die zweite Auflage des Stichwerks zur Galleria Farnese durch Carlo Cesi. Ihr ist unter dem Titel „Argomento della Galleria Farnese ... Nel quale spiegansi e riduconsi allegoricamente alla moralità le Favole Poetiche in essa rappresentate“ ein Text von Giovan Pietro Bellori beigegeben (auch in Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice*, Bologna 1678, Bd. 1, 437-42; vgl. Evelina Borea, „Giovan Pietro Bellori e la ‚comodità delle stampe‘“, in: Elizabeth Cropper u.a. [Hgg.], *Documentary Culture. Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, Bologna 1992, 267ff.).

56 Vgl. die in Anm. 3 angegebene Literatur.

57 Svetlana Alpers, „Ekphrasis und Kunstanschauung in Vasaris Viten“, in: Boehm / Pfothenhauer 1995 (wie Anm. 3), 217-85 (zuerst englisch: „Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 23, 1960, 190-225).

58 Zum genrereformatorischen Hintergrund hier nur Fumaroli 1994 (wie Anm. 45).

nicht nur, wie die Auftraggeber, Einfluß auf Sujet und Gattung gewinnen, sondern auch auf die Auffassung des Sujets, die formalen Vorbilder und den Stil, muß man dies vermitteln, formulieren können. Das älteste Beispiel für eine Beschreibung, die dies leistet, wird erst 1678 gedruckt, Giovanni Battista Agucchis Beschreibung von Annibale Carraccis „Venus“. ⁵⁹ Giovan Pietro Bellori arbeitet seit den 50er Jahren an den „Viten“, in der Ausgabe von 1672 nehmen Bildbeschreibungen großen Raum ein. ⁶⁰ Publiziert wird eine derartige Beschreibung wohl erstmals in Frankreich mit André Félibiens „Reines de Perses aux Pieds d'Alexandre“, 1663. ⁶¹

Die Beschreibung ist sachlich, hat aber an Anschaulichkeit verloren. Sie ist lang; denn sie hat den Anspruch, alles zu erfassen: Sie informiert über das Bildformat, über das dargestellte Thema, die Plazierung der Figuren im Bildraum, die Haltung und Handlung der Gruppen und Figuren, die gewählten Farben, die Lichtregie. Sie will, so die Formulierungen, das Bild kopieren oder übersetzen. ⁶² Diese Beschreibung ist Kommentar, wird aber von den Autoren nicht als solcher eingeschätzt. Obwohl Bellori und Félibien transparent machen, daß sie das Werk eines anderen beschreiben, meint diese Form der Beschreibung das Werk als Text, der kommentiert werden kann. Dabei ist Genauigkeit und Verzicht auf ekphrastischen Ehrgeiz gefragt:

Et è pessima cosa il ricorrere all'aiuto del proprio ingegno, l'aggiungere alle figure quei sensi e quelle passioni, che in esse non sono, con divertirle e disturbarle da gli originali. Mi sono però contenuto nelle parti di semplice traduttore, ed ho usato li modi piú facili e piú puri, senza l'aggiungere alle parole piú di quello che concedono le proprie forme, rappresentando l'invenzioni e l'artificio, acciò che si sappia quale fosse l'ingegno di

-
- 59 Malvasia 1678 (wie Anm. 55), Bd. 1, 503-515. Eine weitere, nie gedruckte, aber z.B. von Bellori benutzte Beschreibung ist der Text von Ferrante Carlo zu Lanfranco, um 1627/28 (Nicholas Turner, „Ferrante Carlo's ‚Descrittione della Cupola di S. Andrea della Valle dipinta dal Cavalier Gio: Lanfranchi‘; a Source for Bellori's Descriptive Method“, in: *Storia dell'arte* 12, 1971, 297-325).
- 60 Giovan Pietro Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Rom 1672; Giovanna Perini, „L'Arte di Descrivere. La tecnica dell'ecfrasi in Malvasia e Bellori“, in: *Villa I Tatti Studies: Essays in Renaissance* 3, 1989, 175-206; Elizabeth Cropper, „«La più bella antichità che sappiate desiderare», History and Style in Giovan Pietro Bellori's «Lives»,“ in: Peter Ganz u.a. (Hgg.), *Kunst und Kunsttheorie 1400 - 1900*, Wiesbaden 1991, 145-73, 168ff.; Oskar Bätschmann, „Giovan Pietro Belloris Bildbeschreibungen“, in: Boehm / Pfothenhauer 1995 (wie Anm. 3), 279-311.
- 61 Vgl. Germer 1997 (wie Anm. 15), 208-18; Rosenberg 1997 (wie Anm. 3). Gegenstand der Schrift ist das 1660/61 gemalte Bild Charles Le Bruns, heute in Versailles.
- 62 André Félibien, *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre*, Paris 1663, 4f.; weitere Belege bei Rosenberg 1997 (wie Anm. 3), 149.

ciascuno e serva d'esempio quello che in loro fu più commendabile.⁶³

Die Beschreibung fordert das Urteil über die ästhetischen Qualitäten des Bildes, diese werden aber stets in Bezug auf das Sujet erörtert. Es ist häufig behauptet worden, daß die Bildbeschreibungen Félibiens, Belloris und die „Conférences“ der Akademie keine formale Analyse der Werke vornähmen. Gewiß bleibt die Bindung an den Bildgegenstand gewahrt — schließlich hat in diesem Konzept die Überlegung des Malers vom Thema auszugehen. Dennoch, formale Eigenschaften von Bildmotiven werden immer wieder erfaßt, es bereitet allein Schwierigkeiten, Begriffe für diese Eigenschaften zu finden. „Ordonnance“, so wie sie Jean Nocret an Veroneses „Emmaus“ vorführt, nähert sich dem modernen — formalen — Kompositionsbegriff an. Die Stifterfamilie im Vordergrund ist Nocret zufolge ein Exempel für die „grande facilité à bien disposer ses figures, & cette belle manière de les mettre dans des actions aisées & agréables.“⁶⁴ Die Fähigkeit Veroneses kann von Nocret aber nur als Beschreibung von Figuren und ihren Handlungen erfaßt werden. Le Brun geht in seiner Rede über die „Mannalese“ einen Schritt weiter und argumentiert mit der Bedeutung der Figurenkomposition für die Lenkung des Blicks. „La disposition en général“ bestehe aus drei ebenfalls allgemeinen Dingen: der „composition du lieu“, die formal als „fonds“, inhaltlich als Landschaft oder Architektur gemeint ist; der „disposition des figures“, sie umfaßt das „sujet, doit être composée de parties, de groupes & de contrastes“; und der Luftperspektive. Le Brun definiert die Wirkung der Einzelfiguren — sie streuen den Blick —, die Wirkung der mit einander verknüpften Figuren — sie konzentrieren den Blick. Am Bild, Poussins „Mannalese“, demonstriert er dies, indem er an den Figuren deren entsprechende Funktion benennt. Beschreibung dient hier nur zur eindeutigen Kennzeichnung der jeweiligen Figur.

Die formalen Aufgaben der Figuren erfassen Le Brun und der ihm folgende Testelin in Metaphern: „chaine“, „lien“, „support“, „arc-boutant“.⁶⁵ Félibien dagegen, der sich zur ausgiebigen, das Bild reproduzierenden Beschreibung verpflichtet sieht, muß die Haltung der Figuren als Handlung wiedergeben. Seine Bearbeitung der „Conférence“ über die „Mannalese“ zeigt die Differenz von beschreibendem Text als Ersatz des Werks und Kommentar, zu der das 17. Jahrhundert findet, mit besonderer Klarheit an. Sie zeigt auch, daß die Beschreibung daher Vollständigkeit beansprucht, wogegen der Kommentar zugunsten einer interpretierenden Absicht

63 Bellori 1672 (wie Anm. 60), 8f.

64 Félibien 1725 (wie Anm. 1), 393.

65 Erst im nächsten Schritt wird Roger de Piles die Bildordnung ganz vom Thema lösen und für seine Empfehlungen wahrnehmungstheoretische Begründungen finden (Thomas Puttfarcken, *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven / London 1985). Diese Veränderung ist in Testelins Referat der Diskussion des Jahres 1678 greifbar (Testelin 1696, wie Anm. 39, 27).

des Kommentators auswählt und fragmentiert.⁶⁶ Die Gruppe am linken Bildrand (Abb. 5, S. 272) im Vergleich der Bearbeitungen:

Félibien:

Sur le devant on voit d'un côté une femme assise qui donne la mamelle à une vieille femme, & qui semble flatter un jeune enfant qui est auprès d'elle. Tout proche il y a un homme debout couvert d'une draperie rouge, & un peu plus derriere un autre homme malade qui est assis à terre, & qui se lève à demi & appuyé sur un baton.

Cette femme qui donne à tetter est vétuë d'une robe bleuë & d'un manteau de pourpre rehaussé de jaune; & celle qui tette est habillée de jaune. Il y a un autre vieillard auprès de ces femmes qui a le dos nud, & le reste du corps couvert d'une chemise & d'un manteau mêlé de rouge & de jaune. On voit un jeune homme qui le tient par le bras & qui aide à le lever.

Le Brun zur „disposition“:

Il faut regarder la figure de la femme qui donne la mamelle à sa mere, comme la principale de ce groupe, & la mère et le jeune enfant comme la chaîne & le lien. Le vieillard qui regarde cette action, & ce jeune homme qui le prend par les bras servent de part & d'autre à soutenir ce groupe, lui donnent une grande étenduë dans le Tableau, & font fuir les autres figures qui sont derrière.

Car s'il n'y avoit que la femme qui donne sa mamelle, sa mere & son enfant qui composassent ce groupe, & que n'ayant pas pour supports ces autres figures, elles fussent seules opposées à celle de Moïse, & aux autres qui sont encore plus loin, il est évident que ce groupe demeroit trop sec & trop maigre, & que tout l'Ouvrage paroît composé de trop petites parties.⁶⁷

66 Ich übergehe hier das Problem, daß jede Beschreibung – als Text – die Fragmentierung eines Bildes in eine Abfolge von einzeln erfaßten Gegenständen bedeutet. Ich übergehe diesen Punkt, da er in den Texten des 17. Jahrhunderts, so weit ich sehe, nicht reflektiert wird. Wenn die Unmöglichkeit, dem Bild gleichzukommen, konstatiert wird, betrifft dies allein das Problem der Perfektion eines Werks, nicht die Verschiedenheit der Medien (vgl. Anm. 87).

67 Félibien 1725 (wie Anm. 1), 403f., 407f. Unter den Stichworten „dessin“ und „proportion“, „expression“, „lumière“ und „couleur“ wird Le Brun die Gruppe noch ausführlicher besprechen (409f., 413ff., 421f.). David Carrier hat in seiner an Hayden White angelehnten Untersuchung zur Narrativik kunsthistorischer Texte zwischen Félibien und Le Brun nicht ausreichend unterschieden. Er hat daher die „Conférences“ noch der ekphratischen Tradition, statt der modernen „interpretierenden“ Richtung zugeschlagen (*Principles of Art History Writing*, University Park 1991, 110ff.).



Abb. 1 Raffael: Der Hl. Michael – Stich von Gilles Rousselet (1679)

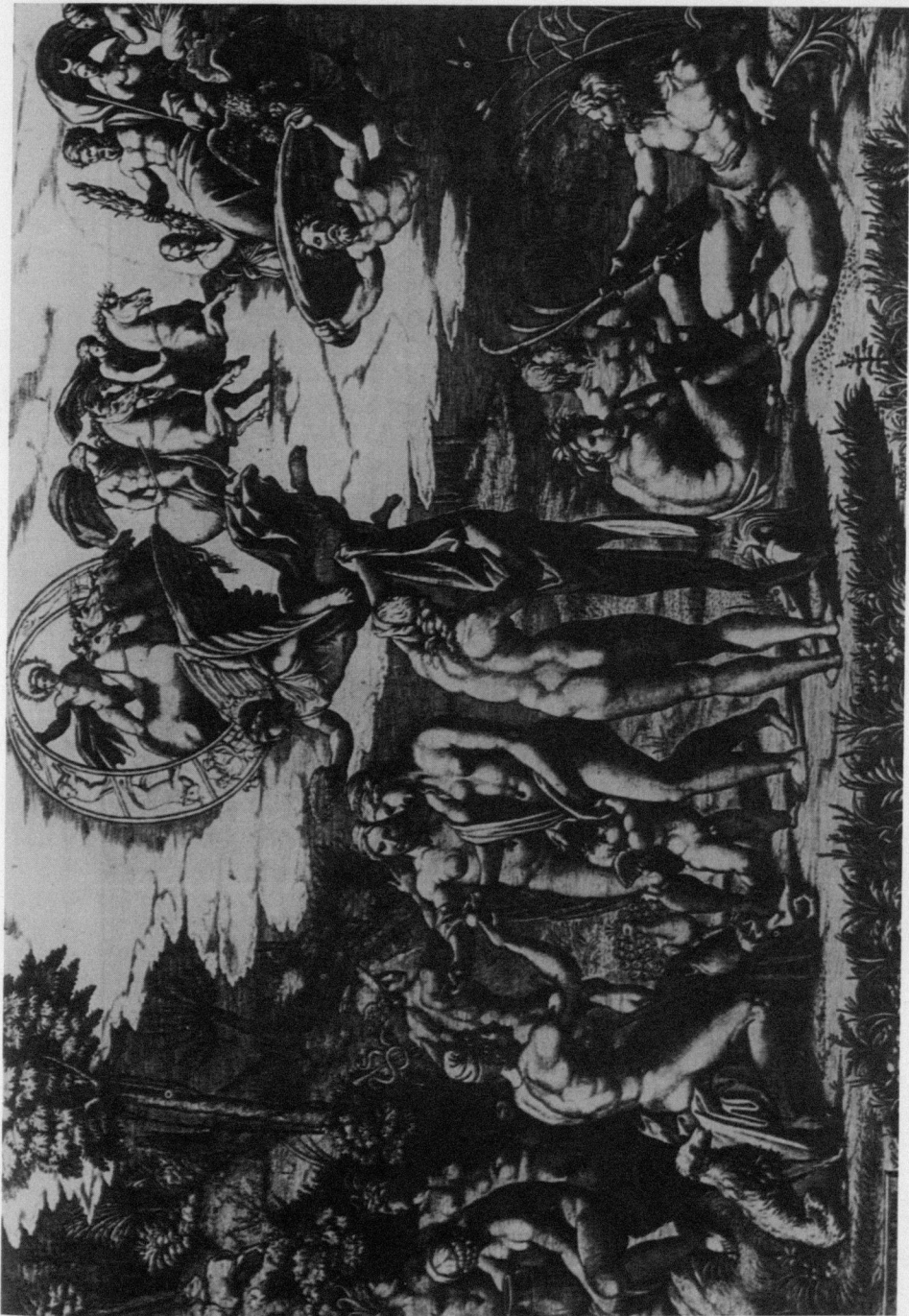


Abb. 4 Raffael/Raimondi: Das Parisurteil



Poussin P.

Le Maire

LA FAIM DES ISRAËLITES DANS LE DÉSERT.

Venit omnis multitudo filiorum Israëli in desertum Sin... et murmuravit omnis congregatio contra Moysen et Aaron in solitudine; dixeruntque filii Israëli ad eos... Cur eduxistis nos in desertum istud ut occideretis omnem multitudinem fame, *Exod. c. XVI v. 1. 2. 3.*

Toute la multitude des enfans d'Israël vint dans le désert de Sin... et dans cette solitude leurs murmures commencèrent à s'élever contre Moïse et Aaron. Ils leur disoient... Pourquoi nous avés-vous conduits dans ce désert, pour nous faire tous perir de faim.



Abb. 6 Raffael: Der Hl. Michael – Stich aus Henri Testelin (1696)



Abb. 7 Guido Reni: Der Hl. Michael (Rom, S. Maria della Concezione)

Bildkommentare, Textkommentare

In der Zerteilung ihres Gegenstandes nähern sich die Kommentare der „Conférences“ dem Verfahren des Textkommentars.⁶⁸ Dennoch werden erhebliche Differenzen sichtbar. Textausgaben des 17. Jahrhunderts trennen im Lay-out der Seite zwischen Text und Kommentar. Sie lassen den kommentierten Text also unversehrt, er kann kontinuierlich gelesen werden, auch wenn ein System von Verweisen zur Unterbrechung und zur Lektüre des Kommentars reizt. Der Kommentar selbst empfiehlt sich einer fortlaufenden, vom Text unabhängigen Lektüre nicht. Die Bildkommentare der Maler fragmentieren ihren Gegenstand, da sie eine vollständige Reproduktion nicht anstreben. Sie können abschnittsweise gelesen werden, denn die Gliederung des Texts entspricht den angewandten Kriterien. Allerdings wird diese Einteilung in allen Drucken der „Conférences“ durch keinerlei Lesehilfe unterstützt; es ist also eine fortlaufende Lektüre empfohlen. Gibt im Fall des Texts dieser dem Kommentar Beginn und Abfolge vor, bleibt dies beim Kommentar des Bildes offen. Gewiß: für Bildbeschreibung und -kommentar kommt es zu pragmatischen Lösungen, die seit dem 17. Jahrhundert unverändert gelten. Auf die Nennung des Themas folgt die Angabe des Schauplatzes und die Erfassung der Hauptfiguren. In der Regel läßt sich ein Fortschreiten vom Allgemeinen ins Besondere beobachten. Ein derartiges Vorgehen setzt voraus, daß das Bild zur Gänze erfaßt ist. Eine feste und verbindliche Reihenfolge des Kommentars ist vom Werk jedoch nicht festgelegt.

Die Ursachen liegen nicht in der Notwendigkeit, die Grenze zwischen zwei verschiedenen Medien zu überwinden; sie liegen nicht in der durch die Publikationsform bedingten Trennung von Bild und Kommentar. Sie liegen vielmehr in der grundsätzlichen Differenz der Medien, die in den Diskussionen der Akademie über Poussins Historienbilder erstmals in den Blick der Maler gerät. Auf den Vorwurf, Poussin habe das Gesetz von der Einheit der Handlung in seiner „Mannalese“ (Abb. 2, S. 269) nicht beachtet, reagiert Le Brun mit der Feststellung, Historie und Malerei unterschieden sich bei der Wiedergabe eines Ereignisses:

Il n'en est pas de la Peinture comme de l'Histoire. Qu'un Historien se fait entendre par un arrangement de paroles, & une suite de discours qui forme une image des choses qu'il veut dire, & represente successivement telle action qu'il lui plaît. Mais le

68 Den Hintergrund für das Folgende bilden die Beiträge in Jan Assmann / Burkhard Gladigow (Hgg.), *Text und Kommentar. Archäologie der literarischen Kommunikation IV*, München 1995 sowie Karlheinz Stierle, „Les lieux du commentaire“, in: Gisèle Mathieu-Castellani / Michel Plaisance (Hgg.), *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire. France-Italie (XIVe - XVIe siècles)*, Paris 1990, 19-29.

peintre n'ayant qu'un instant dans lequel il doit prendre la chose qu'il veut figurer, pour représenter ce qui s'est passé dans ce moment-là; il est quelquefois nécessaire qu'il joigne ensemble beaucoup d'incidens qui ayent précédé, afin de faire comprendre le sujet qu'il expose, sans quoi ceux qui verroient son Ouvrage ne seroient pas mieux instruits, que si cet Historien, au lieu de raconter tout le sujet de son Histoire se contentoit d'en dire seulement la fin.⁶⁹

Mehrfach verwendet Poussin im Eigenkommentar die Metapher der „Lektüre“, zu der er den Betrachter des Bildes auffordert. Die Gleichzeitigkeit aufeinander folgender Phasen der erzählten Geschichte konzipiert Poussin als Kontrast der Handlungen und Affekte; weitere Handlungs- und Ausdrucksfiguren sind als Schmuck hinzugefügt:

J'ai trouvé une certaine distribution pour le tableau de M. de Chantelou, et certaines attitudes naturelles, qui font voir dans le peuple juif la misère et la faim où il étoit réduit, et aussi la joye et l'allégresse où il se trouve; l'admiration dont il est touché, le respect et la révérence qu'il a pour son législateur, avec un mélange de femmes, d'enfans et d'hommes d'âge et de tempéramens différens; choses, comme je crois, qui ne déplairoient pas à ceux qui les sauront bien lire.⁷⁰

Diese „distribution“ folgt nicht zufällig der Leserichtung und zeigt links den vorhergehenden, rechts den nachfolgenden Zustand der Israeliten in der Wüste. Im Brief, der das Bild seinem Empfänger empfiehlt, heißt es:

Au reste si vous vous souviendrez de la première lettre que je vous écris, touchant les mouvements des figures que je vous promettais d'y faire, et que, tout ensemble, vous considérez le tableau, je crois que facilement vous reconnaîtrez quelles sont celles qui languissent, qui admirent, celles qui ont pitié, qui font action de charité, de grande nécessité, de désir de se repaître, de consolation et autres, car les sept premières figures à main gauche [Abb. 5, S. 272] vous diront tout ce qui est ici écrit et tout le reste est de la même étoffe: lisez l'histoire et le tableau, afin de connaître si chaque chose est appropriée au sujet.⁷¹

69 Félibien 1725 (wie Anm. 1), 424f.

70 Brief an Jacques Stella, um 1637, in Anthony Blunt (Hg.), *Nicolas Poussin. Lettres et propos sur l'Art*, 21989, 35.

71 Brief an Chantelou vom 28.4.1639; der hier erwähnte „erste Brief“ ist nicht überliefert. Blunt 1989 (wie Anm. 70), 45f.

Charles Le Brun und André Félibien haben sich in Bildkommentar und -beschreibung dieser gemalten Regieanweisung unterworfen und ihre Texte mit der Gruppe in der linken Bildhälfte beginnen lassen. Über Empfehlungen für den Beginn der Betrachtung sind Maler und „amateurs“ jedoch selten hinausgekommen. Die Akademie ist mit der Umsetzung der Werkanalysen in Regeln für die Komposition und deren Kommentar gescheitert.⁷² Mehr als den dringenden Rat, die Wichtigkeit des „ersten Eindrucks“ zu beachten und die Hauptpersonen eindeutig zu kennzeichnen, haben auch die „amateurs“ nicht bieten können.⁷³

Diese Unterschiede von Text- und Bildkommentar wurden im 17. Jahrhundert nicht reflektiert, denn die Interessen der „amateurs“, derjenigen, die Text- und Bildkommentar praktizierten, und der Künstler konvergierten in einem Punkt. Beide Gruppen verständigen sich in Bildbeschreibung und -kommentar darüber, was in der Geschichte der Kunst wichtig sei. Bildkommentare erzeugen Klassiker, sei es, um den Rang von Kunstbesitz zu legitimieren, sei es um eine Rangfolge in die Geschichte der eigenen Tätigkeit zu bringen. Es ist hier nicht der zeitliche Abstand, ein Nicht-mehr-Verstehen älterer Werke, welches das Bedürfnis nach Kommentar hervorruft. Das Sujet der Bilder muß im allgemeinen nicht kommentiert werden.⁷⁴ Im Fall der Académie de peinture et de sculpture ist es ein Abstand in Kompetenz, der Abstand des Lernenden vom Muster, der Kommentare nötig macht. Dazu kommt der Wunsch, zu beweisen, daß die zeitgenössischen französischen Maler, wie an den Werken Nicolas Poussins zu sehen, in der Kunstgeschichte die italienischen Maler des Cinquecento abgelöst haben. Im Fall der „amateurs“ ist es das Institut der Kunstsammlung, die, nach Anfängen im 16. Jahrhundert, im Rom des frühen 17. Jahrhunderts, und mit geringer Verzögerung auch in Paris, einen enormen Aufschwung erlebt. Der neue Zusammenhang, in den Bilder gestellt sind, provoziert neue Formen des Umgangs. Neue Bilder werden für die Sammlungen geschaffen, ältere Bilder werden ihrem ursprünglichen, häufig religiösen Zusammenhang entfremdet und einer neuen Ordnung zugeführt. Dies ist meist keine Ordnung nach Themen, sondern nach formalen Kriterien, die vom Seltenheitswert über die Zugehörigkeit zu einer „Schule“ bis zum Bildformat reichen.⁷⁵ Die Bewertung der Bilder in der Sammlung kreuzt diese Kriterien mit denen, die aus der Diskussion um den Rang der Malerei stammen, die also im textgebundenen Historienbild die bedeutendste Aufgabe der Maler erkennen. Die Rangfolge der Bilder, die in der

72 Testelin 1696 (wie Anm. 39), 27ff.

73 Roger de Piles, *Cours de Peinture par principes* (1708), Paris 1990, 56.

74 Vgl. aber oben die Diskussion zur Blindenheilung. Belloris Text zur Galleria Farnese (Anm. 55) ist als Beispiel für die Erläuterung eines schwierigen Bildprogramms anzusehen.

75 Ich vereinfache hier sehr. Die Literatur zur Kunstsammlung ist in der letzten Zeit sehr angewachsen. Zu einer Übersicht sei verwiesen auf Ingo Herklotz, „Neue Literatur zur Sammlungsgeschichte“, in: *Kunstchronik* 47, 1994, 117-35.

Sammlung eine Rangfolge in Rarität sein kann, wird mit einer Rangfolge der Bildthemen konfrontiert.

Die Bildkommentare der Kunstkritiker und der Maler reflektieren gerade nicht den verlorenen, sondern diesen, den neuen Zusammenhang. Nur selten werden Auftraggeber oder Erstbesitzer genannt. Nie wird die erste Funktion des Bildes — z.B. Altartafel oder privates Andachtsbild — erwähnt. Die Bedingungen, unter denen die Werke entstanden, werden nicht erörtert.⁷⁶ Auch Félibiens Hierarchie der malerischen Aufgaben — für den Unterricht, nicht die Sammlung entwickelt — ist eine Hierarchie der Themen, nicht der Bildfunktionen. Das neue Verfahren des Bildkommentars, d.h. Beschreibung, die kommentiert wird, wird an Kabinettpildern entwickelt, es läßt sich aber auf alle Sparten der Kunst ausdehnen. Ein jedes Werk ist, sofern es die Kunstkritiker für wert befinden, durch einen auf das Sammlungsbild gerichteten Kommentar zu erfassen. Er zielt hauptsächlich auf die ästhetischen Qualitäten und erfaßt ältere, wie etwa den Wert des Malmaterials⁷⁷ oder den Wert dargestellter Materialien⁷⁸, nicht mehr.

Schreiben und Malen gehorchen im 17. Jahrhundert der „aemulatio“.⁷⁹ Schreiben bedeutet, Gelesenes neu zu schreiben; Malen bedeutet, auf Bildern Gesehenes neu zu malen. In beiden Medien muß die Referenz auf die Vorbilder zumindest dem kundigen Rezipienten angezeigt werden. In beiden Medien kann der Stoff identisch sein, er muß es aber nicht. Tassos „Gerusalemme liberata“ aemuliert Vergils „Aeneis“ ebenso wie Ariosts „Orlando furioso“, ist jedoch kein Kommentar zu einem der beiden Vorgängerwerke. Rubens „Amazonenschlacht“ (München, Alte Pinakothek) aemuliert u.a. Tizians „Schlacht von Cadore“ (zerstört), ist jedoch kein Kommentar zu dem früheren Werk. Auch ein „weiter“ Begriff vom Kommentar⁸⁰ braucht diese Unterscheidung, um das Verhältnis von Text und Kommentar, das Verhältnis von Text zu Text als jeweils verschiedene Fälle von Intertextualität zu erfassen. Die Differenz läßt sich nicht als Kontrast von reproduktiven Eigenschaften des Kommentars und kreativen Eigenschaften des Texts beschreiben.⁸¹ Vielmehr gibt das Ausmaß, in dem Unabhängigkeit und Kreativität vom Autor behauptet und vom Publikum akzeptiert werden, den Ausschlag.

76 Allenfalls wird im „Parallèle“ auf die Wichtigkeit des Fürsten als Mäzen hingewiesen (Vgl. Perrault 1684, wie Anm. 1, „Epître“ und „Préface“).

77 Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt 1987, 12ff. (engl.: *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford 1972).

78 Heinisch 1993 (wie Anm. 42), 137f.

79 Die beste Zusammenfassung zu diesem Konzept in der Geschichte der Malerei bietet: Elizabeth Cropper, *Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*, Princeton 1984, 120-28, 161-66.

80 Vgl. etwa Wolfgang Raible, „Arten des Kommentierens – Arten der Sinnbildung – Arten des Verstehens“, in: Assmann / Gladigow 1995 (wie Anm. 68), 56ff.

81 Vgl. auch Raible 1995 (wie Anm. 80), 68ff.

Im Verhältnis von Bild und Kommentar werden im allgemeinen die Grenzen des Mediums Bild übersprungen. Anzeichen für die Seltenheit des bildlichen Kommentars zu Bildern ist, daß die wenigen Kandidaten für eine derartige Relation zum Vorbild unter dem Vorzeichen des Plagiats abgehandelt werden. Als Domenichino 1614 in Rom die „Kommunion des Hl. Hieronymus“ (Pinacoteca Vaticana) malte, setzte er sich dem Vorwurf aus, er habe das ihm mit Sicherheit bekannte Bologneser Gemälde gleichen Themas von Agostino Carracci (1591/92, Bologna, Pinacoteca Nazionale) plagiiert. Bellori beschrieb und kommentierte beide Bilder und bewies, daß Domenichinos Fassung aufgrund zahlreicher Änderungen und Verbesserungen gegenüber Agostino Carraccis Bild als eigenständige Erfindung zu gelten habe. Wie sehr sich diese Auffassung im Rom des 17. Jahrhunderts durchgesetzt hatte, belegen die Anekdoten, die im Urteil der Maler Domenichinos Gemälde und die „Transfiguration“ Raffaels zu den beiden besten Gemälden überhaupt erhoben.⁸²

Einige der Stiche, die Testelin für seine Bearbeitung der „Conférences“ anfertigen ließ, sind als kostengünstige Wiedergaben der kommentierten Werke ein bildlicher Kommentar. Damit stehen diese Blätter im 17. und 18. Jahrhundert fast allein da.⁸³ Testelin läßt von einem Stecher nur einige Aspekte von Raffaels „Hl. Michael“ reproduzieren (Abb. 6, S. 273). Er beschränkt sich zunächst auf die Angabe der Konturen. Damit kopiert der Stich nur den „dessin“, in dem die Invention des Malers niedergelegt wird, und steht nur in diesem Punkt auf einer Stufe mit einer Beschreibung, wie sie Félibien dem verbalen Kommentar durch Charles Le Brun vorangestellt hatte. Um den Kontrast der Figuren gegenüber dem Fonds als einen Kontrast des Hell-Dunkels zu kommentieren, begnügt sich der Stecher mit Schraffuren, die zwei Dunkel-Stufen angeben. Testelins Stecher präsentiert also nur einige Eigenschaften von Raffaels Bild, er erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit der Wiedergabe oder auf eigene Invention. Damit unterscheidet sich sein Blatt von Gemälden, die zweifellos — im Sinne der „aemulatio“ — als Inventionen auf der Grundlage von Raffaels Werk gelten dürfen. Der „Erzengel Michael“, den Guido Reni um 1635 in Auseinandersetzung mit Raffael für S. Maria della Con-

82 Cropper 1984 (wie Anm. 79), 120-28. Zuletzt: *Domenichino 1581-1641*, Mailand 1996, Nr. 20, 410ff.

83 Zu nennen sind auch ausschnittsweise Abbildungen, die meines Wissens erst in den Publikationen des frühen 19. Jahrhunderts häufiger auftreten (z.B. Giovanni Rosini, *Descrizione delle pitture del Campo Santo di Pisa*, Pisa 1829). Aus einer Stoffsammlung stammt Abb. 5 (Jean Le Maire, *Les traits de l'histoire universelle, sacrée et profane, d'après les plus grands peintres et les meilleurs écrivains*, Amsterdam / Paris 1760; vgl. Peter Schneemann, *Geschichte als Vorbild. Die Modelle der französischen Historienmalerei 1747-1789*, Berlin 1993, 43ff.).

cezione/Rom schuf (Abb. 7, S. 274),⁸⁴ und die Fassung desselben Themas, die Luca Giordano in Auseinandersetzung mit Raffael und Reni mehrfach, zuletzt 1684 für S. Luigi di Palazzo/Neapel, malte,⁸⁵ sind mit dem Begriff des Kommentars nicht zu greifen.

Testelins Abbildungsverfahren unterscheidet sich jedoch auch von der exakten Schraffurtechnik eines Stechers wie Gilles Rousselet, der die Farbigkeit des Bildes in zahlreichen Graustufen umsetzte. Rousselets Reproduktionsstich (Abb. 1, S. 268) konnte beanspruchen, Raffaels „Hl. Michael“ getreu wiederzugeben. Der Stich repräsentiert damit eine (vergangene) Stufe von Wiedergabeverfahren, die sich — wie die Beschreibung — um die Kopie als Ersatz eines Werks bemühen.

Einzig Colbert mißachtete — Félibien zufolge — das Konzept der „aemulatio“, wenn er Werken von Malern als herausragende Eigenschaft zuschrieb, sie seien befähigt, die Schönheiten eines Vorbildes sichtbar zu machen („faire voir“). Wenn er nun die Maler aufforderte, zu sprechen, schaltete er anstelle des von ihm für das Übliche gehaltenen bildlichen Kommentars den verbalen Kommentar als Instanz ein und forderte im Einklang mit den Malern von ihnen Kompetenzen, die sonst Sache der Kunstkenner waren. Da der Kommentar auf die Produktion von Kunst zielte, mußte er auf Regeln reduziert werden.

Das Verhältnis von Text und Bild bleibt im 17. Jahrhundert asymmetrisch. Daß Texte Bilder reproduzieren können, halten Félibien und Bellori grundsätzlich für möglich. Welche Texte Bilder reproduzieren können, wird allerdings gefragt.⁸⁶ Der Verzicht auf einen eigenen — subjektiven — Anteil des Beschreibenden wird ausdrücklich gefordert, die Beschreibung soll genau, d.h. dicht am Bild sein. Es geht also nicht um ein Nachschaffen des Bildes. Der Beschreibende hat als Autor des Texts nicht denselben Rang wie der Maler. Dies äußert sich in dem häufig angebrachten Topos der Unsagbarkeit.⁸⁷ Die Schönheit des Bildes oder einer in ihm dargestellten Figur kann nicht restlos erfaßt werden — symmetrisch zu der Aussage, trotz allen Nutzens von Regeln bleibe es die Sache des schöpferischen Genies, ein vollendetes Bild zu schaffen. Die Beschreibung erfüllt die Aufgaben der Ekphrasis also nicht mehr: Sie gibt das Sujet des Bildes nicht so wieder, daß der Text beim Leser dieselbe Wirkung hervorruft wie das Bild beim Betrachter. Statt dessen kann die Beschreibung das Bild so wiedergeben, daß der so entstandene

84 D. Stephen Pepper, *Guido Reni. A Complete Catalogue of his Works*, Oxford 1984, Nr. 154.

85 Das Bild befindet sich heute in Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie. Vgl. Erich Schleier, „Der heilige Michael – ein unbekanntes Hauptwerk von Luca Giordano“, in: *Pantheon* 29, 1971, 510ff.

86 Bättschmann 1995 (wie Anm. 60), 283ff.

87 Zu Bellori: Cropper 1991 (wie Anm. 60), 168ff.; Bättschmann 1995 (wie Anm. 60), 286ff., 292ff.

Text anstelle des Bildes kommentiert wird. Nur was in Worte gefaßt ist, kann auch kommentiert werden.

Die Asymmetrie bleibt auch bestehen, wenn der Malerei eigene Gesetzmäßigkeiten zuerkannt werden: Gerade in der Diskussion um Poussins Historienbilder geht es um das Problem, welche Umwege die Malerei gehen muß, wenn sie Texte ins Bild setzt. Die Schwierigkeiten, wenn die Bilder Texte reproduzieren sollen, sind also grundsätzlicher Art. Sie beruhen auf den Verschiedenheiten der Medien, sie sind nicht Ausweis für die besondere Qualität des Textes als Meisterwerk eines schöpferischen Autors, sondern beziehen sich auf dichterischen und historischen Text. Obgleich auch die Maler Worte machen mußten, benennen mußten, was dargestellt ist, wenn sie Bilder kommentierten, ließen sie in Anwesenheit der Bilder die Beschreibung aus. Die Radikalität der „Conférences“ liegt im Verzicht auf die Beschreibung, aber das Verfahren hat sich in der Kunstgeschichte nicht durchgesetzt. Ein Bild zu kopieren, sei es im Text, sei es im Bild, hatte anerkanntermaßen heuristischen Wert. In diesem Sinn nutzen Kunsthistoriker Bildbeschreibung als Grundlage ihrer Bildkommentare bis heute.