

Der Louvre: Bildungsinstitution und Musentempel

Rezeption eines Museums im Medium Text
vom ausgehenden 18. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts
Rezeptionsverhalten exemplifiziert anhand der Kataloge

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität
München

vorgelegt von
Sonja Kobold, M.A.

2005

Tag der mündlichen Prüfung: 14.02.2005
Referent: Prof. Dr. Renate Prochno
Korreferent: PD Dr. Andrea Gott dang

I. Einleitung	1
I.1. Dimensionen des Musentempels: das Museum als Bildungsinstitution für Künstler und Besucher – Kunstrezeption und Bildung durch „Nachschaffen“	1
I.2. Vorgehensweise - Methodik	6
I.3. Forschungsstand	12
II. Bildung	19
II.1. Verständnis des Bildungsbegriffs	19
II.1.1. Bildungsbegriff im 18. Jahrhundert: zwischen <i>philosophe</i> und <i>honnête homme</i>	19
II. 1.2. Bildung: ein Zustand oder ein Prozeß?.....	20
II. 1.3. <i>Education – instruction</i> : eine Begriffsklärung.....	21
II.1.4. Ästhetische Bildung: Bildung im Zusammenhang mit den „Schönen Künsten“	24
II.2. Reflexion über Bildung im Frankreich des 18. Jahrhunderts	26
II.2.1. Vorgehensweise und Ansätze der Bildungstheoretiker: Talleyrand, Mirabeau, Condillac und Condorcet.....	26
II.2.2 Wahrnehmungsprozeß: Aufnahme von Sinneseindrücken	31
II.2.2.1. <i>Sensations</i> : Sinne - Kontakt zur Außenwelt und Kanal, die Welt in sich aufzunehmen	34
II.2.2.2. <i>Attention</i> : Stellung des Betrachters zur Umgebung - Sehen ist nicht gleich Sehen	36
II.2.2.3. Wiedererkennungseffekt des Betrachters im Objekt – die emotionale Komponente	42
II.2.3. Verarbeitung und Einordnung des Wahrgenommenen.....	44
II.2.3.1. <i>Âme</i> : Knotenpunkt der Verarbeitung von Sinneseindrücken.....	44
II.2.3.2. <i>Comparaison</i> und Analyse: Vergleich als Mittel, zu Erkenntnis zu gelangen – vergleichendes Sehen.....	47
II.2.3.3. Systematisierung als Teil des Bildungsprozesses und der Weltaneignung.....	52
II.2.4. Verarbeitung und Kombination von Erkenntnissen.....	56
II.2.4.1. Imagination: Vergegenwärtigung von Erlebnissen und Verknüpfung von <i>idées</i>	56
II.2.4.2. Reproduktion des Wahrgenommenen und der Erkenntnis: Naturnachahmung und Genie.....	62
II.2.5. Bildung als kommunikativer Vorgang.....	70
II.2.6. Vermittlung von Wissen: Strategien.....	72
II.2.7. Ziel der Bildung: Tugend und <i>perfectibilité</i> des Menschen.....	74
II.2.8. Bildung als Voraussetzung von Freiheit – Freiheit als Bedingung von Bildung.....	79
III. Der museale Raum: Bildungsanspruch und Vermittlung	81
III.1. Bildungsansprüche an das Museum	82
III.2. Das Kunstwerk im Museum	91
III.2.1. Historischer und ästhetischer Blick.....	91
III.2.2. Museumsgegnert: Verlust der Aura im musealen Raum.....	92
III.3. Freiheit: Wechselspiel von Freiheit, Individuum, Staat und Museum	97
III.4. Zielgruppe der Bildung: Künstler und <i>amateur</i>	101
III.5. Ausstellungsstücke – Präsentation: Inszenierung als Bildungsvermittlung	110
III.5.1. Auswahlkriterien der Werke: bildungswürdige Kunst	111
III.5.2. Ausstellungstechnische Fragen: Maximum an Vermittlung durch ideale Ausstellungsbedingungen	113
III.5.3. Systematisierung und Ordnungskriterien der Ausstellung	118
III.6. Fragen des „<i>decorums</i>“	122
III.6.1. Angemessenheit des Besucherverhaltens	122
III.6.2. <i>Gardiens</i> : sichtbare Vertreter des Musentempels nach Außen – Aufgaben und Verpflichtungen ..	126
III.6.3. Ausweitung auf das unmittelbare Umfeld des Museums	128
IV. Der Text als Raum: Kataloge als Medium der Vermittlung und Bildung	133
IV.1. Materialbestand	136
IV.1.1. Katalog ist nicht gleich Katalog: eine Begriffsklärung	136
IV.1.2. Entstehung und Aufbau der <i>notices</i> und der Kataloge: Bestandsaufnahme.....	143

IV.2. Sprache und Malerei – eine Annäherung.....	150
V.2.1. Gestik und Mimik: stumme Form der Sprache – Ausdrucksmittel der Kunst – Kommunikationsmedium des Schauspielers.....	156
IV.2.2. Analogien sprachlicher und malerischer Stilmittel: Vergleich und Opposition – malerisch und rhetorisch betrachtet.....	163
IV.3. Kataloganalyse.....	166
IV.3.1. Beschreibungstechniken der <i>notices</i> : der in Sprache gefaßte Blick.....	166
IV.3.2. Literarische Zitate als Einladung an die Imagination zum Nachschaffen.....	170
IV.3.2.1. Der Betrachter zwischen tastendem Suchen und Imagination: <i>Une forêt par Ruysdael</i>	172
IV.3.2.2. Das literarische Zitat: Spiel von Distanz und Nähe zum Bild – <i>Le silence de la Vierge</i> , par Annibal Carrache.....	178
IV.3.3. Malerei als Theater.....	182
IV.3.3.1. Die Positionen der Kunsttheorie.....	183
IV.3.3.2. Der Katalogschreiber als <i>metteur en scène</i> , Bildfiguren als <i>acteurs</i>	184
IV.3.3.2.1. Aus dem Bild weisende Kommunikation – ein Sprecher.....	188
IV.3.3.2.2. Innerbildliche Kommunikation: das Gemälde als Kommunikationsraum.....	190
IV.3.4. Mimik und Gestik als einendes Element von Malerei und Theater: Darstellung von Passionen....	192
IV.3.4.1. Beschreibung der Mimik und Gestik in den Katalogen als Mittel der Charakterisierung von Figuren – Poussins Selbstportrait.....	197
IV.3.4.2. Gestik und Mimik als Kommunikationsmittel: <i>Une conversation à faire entendre</i> : hörbar gemachte Malerei - <i>Jésus et la Samaritaine</i> par Guido Reni.....	204
IV.3.4.3. Gestik und Mimik zur Bezeichnung von Übergangssituationen: Vor- und Rückblenden als Mittel zur Kunstbelebung - <i>La Marchande de Volaille</i> par Metz.....	209
IV.3.4.4. <i>Peintre des âmes</i> : Seelenmalerei und „Einführung“.....	213
IV.3.5. Rhetorik als Hilfe zur Vermittlung des Inhalts.....	216
IV.3.5.1. Analogien im Aufbau von Sprache und Gemälde.....	219
IV.3.5.2. Kommunikation mit dem Leser-Betrachter: Exklamation und rhetorische Frage.....	222
IV.3.6. Wahrnehmung und Bildung als Wechselspiel von Distanz und Nähe.....	228
IV.3.6.1. Bildung des <i>jugements</i> : die Kataloge als Anleitung zum Sehen.....	231
IV.3.6.2. Kunstbetrachtung als literarische Promenade: der Spaziergänger im Bild - die Umkehrung des Claude-Spiegels und andere optische Spielzeuge.....	235
IV.3.6.3. Dante und holländisches Genre: Fenster und Spiegel motive – Durchbrechungen der Grenze von Kunst- und Betrachtterraum.....	247
V. Schlußbetrachtung: Museum und Katalog als Ort der Bildung und der Aktualisierung von Kunst – Kunstbelebung als Rezeptionsmodell.....	258
Kurztitel.....	268
Literatur.....	275
Abbildungsverzeichnis.....	310

I. Einleitung

I.1. Dimensionen des Musentempels: das Museum als Bildungsinstitution für Künstler und Besucher – Kunstrezeption und Bildung durch „Nachschaffen“

Im 18. Jahrhundert ändert sich die Ausstellungssituation alter Kunst in Frankreich grundlegend, das Museum als Institution wird geboren. Apoll, Führer der Musen und Beschützer der Künste, wird als „Hausherr“ des neu entstehenden Louvre – damals Muséum des arts¹ - angesehen, ihm ist der „temple des arts“² geweiht. Der Gott steht in Beziehung zum Sonnenmotiv und reiht sich in die Lichtmetaphysik ein. Diese ist in Verbindung mit dem Bildungsgedanken der Aufklärung zu sehen.³ Apollon vereint in sich den Anspruch des Musentempels und der Bildungsinstitution. Als Garant sittlicher Ordnung umfaßt er das Ziel ganzheitlicher Bildung. Kleist (1777-1811) stellte fest, daß:

„Même le porteur d'eau dépose ses seaux à l'entrée pour aller regarder un moment l'Apollon du Belvédère. Cet homme pense ainsi tuer le temps, alors qu'une divinité lui enseigne de grandes choses.“⁴

Abgerundet wird der Besuch der Antikenabteilung mit den Höhepunkten antiker Skulptur: dem Apollon von Belvedere und dem Laokoon.⁵ Der damit gesetzte Schlußakkord ist gleichzeitig eine Zusammenfassung des ideologischen Programms. Mit der Ankunft des Apollon von Belvedere aus Rom erhält der Musentempel⁶ sein Götterstandbild, er zieht in

¹ Das Museum wird häufig umbenannt: 1793-1794 Muséum des arts, 1794 – 1796 Muséum national des arts, 1796 – 1803 Muséum central des arts, 1803 – 1814 Musée Napoléon, 1814 – 1848 Musée Royal des Arts.

² Arch. Nat. F 21/569-102

³ Die Weisheit, die man dem delphischen Orakel zuschreibt, kann ebenfalls in Verbindung mit dem Anspruch auf Bildung gesehen werden.

⁴ Kleist, Heinrich von, Lettre à Adolphine von Werdeck, (novembre 1801) in: Correspondance complète, Paris 1976, S. 247, zitiert nach: Galard, Jean, Visiteurs du Louvre, Paris 1993, S. 33.

⁵ Arch. Nat. F 21/569 -5.

⁶ Das Wort „Museum“ leitet sich ebenfalls von den Musen ab: das *museum* ist in der Antike ein Altar, der den Musen als den Beschützerinnen der Künste und Wissenschaften geweiht ist. In Alexandre des Ptolémées vollzieht sich die Verschiebung der Bedeutung von dem Kultort hin zu einer kulturellen Institution. Das Museum von Alexandrien ist ein Ort, der dem Studium vorbehalten ist. Die Bibliothek ist bestückt mit Werken der Naturgeschichte und physikalisch-mechanischen Instrumenten. Kunstwerke finden sich hier alleine in Form von Büsten, die bekannte Männer darstellen. Diese werden weniger als Kunstwerke denn als Dokumente angesehen. Der heutige Begriff des Museums ist gebunden an eine Kollektion. Diese gewinnt im 18. Jahrhundert mit den Kabinetten und Galerien immer mehr an Bedeutung. Zur weiteren Bedeutung des Wortes „Museum“ siehe Pommier, Problème du Musée 1989, S. 7-9. Ende des 16. Jahrhunderts wird das Wort „Museum“ in zwei Bedeutungen gebraucht, es bezeichnet zum einen die Kollektion, zum anderen den Ort, an dem die Kollektion aufbewahrt wird. Der Dictionnaire de Trévoux von 1732 führt das Museum von Alexandrien an, der Dictionnaire de l'Académie, 1762 gibt als Definition: „lieu destiné à l'étude des beaux-arts, des sciences et des lettres.“ Der Eintrag in der Encyclopédie bezieht sich ebenfalls auf das Museum von Alexandrien, als ein Ort der

den Tempel ein, „que les destins lui avaient préparé“⁷ und ist die Allegorie der Kunstwerke, die ihn umgeben.⁸

Auf dem Gemälde Hubert Roberts (1733-1808) (Abb.1.), das die Ausstellungssituation um 1800 darstellt, ist der Apollon von Belvedere zu sehen. Er hebt sich von den anderen Antiken im Saal deutlich durch die Nische ab. Diese nimmt einen Großteil der linken Bildhälfte ein und wird durch je eine Säule zur Rechten und Linken akzentuiert. Eine kleine Treppe führt zur Statue des Apollon. Auf dem letzten Absatz dieser Treppe stehen zwei Frauen, sie heben den Kopf und sind in die Betrachtung des Kunstwerks versunken. Zur Linken und Rechten der Nische stehen zwei Antiken an der Wand, eine weitere nimmt der Betrachter des Bildes am linken Bildrand im Gegenlicht wahr. In der rechten Bildhälfte stehen zwei weitere Antiken auf hohen Podesten an der Wand des Saales. Eine Frau sitzt auf einer hohen Bank vor der rechten männlichen Skulptur. Ihren linken Fuß hat sie auf einen kleinen Schemel gesetzt, ihr Kopf ist gesenkt, sie zeichnet gerade. Eine andere Frau hat am Boden zu Füßen des Apoll Platz genommen. Zu ihr beugt sich ein Herr, der auf die Statue des Apollon deutet, als wolle er sie eindringlich auf das zu imitierende Objekt hinweisen. Am rechten Bildrand wird der Blick auf einen weiteren Antikensaal frei gegeben, in dem eine Besucherin wandelt.

Die Skulptur ist durch die Treppen dem normalen Museumsraum „enthoben“. Die Nische und die Säulen unterstützen den Charakter eines Götterstandbildes, zu dem man erst vordringen kann, indem man die Treppen überwindet. Die beiden Frauen, die sich dem Bereich der Statue genähert haben, sind in die Betrachtung des Kunstwerks versunken. Sie verdeutlichen die *contemplation*, die eine wichtige Rolle im Bildungsprozeß spielen wird. Die *contemplation* zieht bei den beiden Besucherinnen die *admiration* nach sich, sie haben den Kopf erhoben und sind gebannt von dem Werk. Die *admiration* wurde von Winckelmann in der Beschreibung des Apollon von Belvedere⁹ thematisiert, sie ist typisch

Wissenschaftler, der Philosophen und Literaten. Poulot, Dominique, Les finalités des musées du XVIIe siècle au XIXe siècle, in: Quels musées pour quelles fins aujourd'hui?, Séminaire de l'École du Louvre, Paris, 1983, S. 13-29, S. 18.

⁷ Cantarel-Besson, Procès-verbaux 1992, S. 44. Sitzung 23. Februar 1797.

⁸ Die Figur des Apollon taucht immer wieder in programmatischer Stellung auf, davon zeugt die Ankunft des dritten Italienkonvois. Bei der nächtlichen Feier im Hof des Louvre bestimmt Apollon abermals die Szene: ein bronzenener Apollon in der Mitte war von 16 Pyramiden umgeben, die von Fackeln erhellt wurden. McClellan 1994, S. 124.

⁹ Für Watelet hat Apollon auch eine andere Bedeutung: die Kontemplation dieser Statue dient dem Künstler dazu, den „esprit philosophique“ zu erlangen. Dieser erlaubt es, in der Natur das *beau idéal* zu sehen. Watelet, H., Levesque, P., Dictionnaire des arts de la peinture, sculpture et gravure. Paris 1792, Artikel „expression“, t. II, S. 231, zitiert nach: Pommier, Art 1991, S. 12. Auf das Gemälde Hubert Roberts läßt sich diese Aussage so nicht anwenden: die Künstler, sprich die Kopisten, imitieren zwar den Apollon, das *beau idéal* erfassen sie aber nicht. Ihre Haltung ist nicht durch die Kontemplation gekennzeichnet, die notwendig ist, um das *beau idéal*

für die Rezeption von Meisterwerken. Man kann sie nur vollziehen, wenn man in ihre Aura eindringt. Dies versinnbildlicht das Gemälde durch die Treppensituation: die beiden Frauen befinden sich in unmittelbarer Nähe der Statue. Damit verdeutlicht die Inszenierung des Apollon im musealen Raum, daß es sich um ein Meisterwerk handelt.

Außerhalb der Aura des Werkes sind die Kopisten angesiedelt: die Frau, die auf der halbhohen Bank Platz genommen hat und angestrengt mit dem Kopieren des Apolls beschäftigt ist, und die Frau am Boden zu Füßen der Statue.

Hubert Roberts Gemälde verdeutlicht zwei Arten der Bildung. Die Frauen – auch wenn es sich bei ihnen sicherlich um Dilettantinnen handelt - stehen für das Erlernen eines Handwerks, Nachschaffen durch Kopieren. Für die Kopisten auf Hubert Roberts Gemälde ist der Apollo von Belvedere ein *Kunstwerk* mit Objektcharakter – ein Artefakt. Sie symbolisieren die Seite des Künstlers: der Begriff des „Musentempel“ meint in ihrem Fall das Museum als Übungs- und Lernfeld für den Künstler. Die beiden Betrachterinnen versinnbildlichen Bildung durch Nachschaffen, aufgrund der Imagination.¹⁰ Der Begriff des „Musentempel“ umfaßt in ihrem Fall jeden Besucher. Die Kunstwerke regen ihre Imagination an und veranlassen sie zum Nachschaffen. Apollon wird für sie zur lebenden Person, wie es in den Beschreibungen Winckelmanns angelegt ist und von schriftlichen Quellen im Umkreis des Kunstraubs aufgegriffen wird. Sie personifizieren die Kunstwerke, wenn sie davon sprechen, daß

„Appollon et les Muses viennent en personne parmi nous quel est le temple où ces divinités vont se réposer ?“¹¹.

Diese Aussage steht in der Tradition der Statuenbelebung. Dieser enthusiastische Zugang zur Kunst schlägt sich auch in den Antikenbeschreibungen Vivant Denons (1747-1825)¹² in dem „Discours sur les Monuments d’Antiquité“¹³ nieder. Denon verleiht den Statuen Leben, so daß der Leser den Eindruck erhält, Denon hatte Menschen mit einem bestimmten Charakter vor Augen. Ausgelöst werden diese Beschreibungen – wie auch der Bildungsprozeß - durch die emotionale Berührung des Betrachters, die Schönheit des Werkes ist dazu der Anlaß. In Denons Lobreden greifen *techné* und *poesis* ineinander: die

herauszukristallisieren. Diese Aufgabe erfüllen die Besucher, deren Rezeptionshaltung viel eher der Kontemplation entspricht.

¹⁰ Diese Imagination wird ausgelöst durch die Admiration, Winckelmann macht dies ebenfalls in seinen Beschreibungen deutlich.

¹¹ Arch. Nat. F 21/567-5. Der Louvre ist der eigentliche Bestimmungsort der Kunstdenkmäler, hier können sie sich wie in einem „heiligen Hain“ ausruhen.

¹² Denon war ab 1802 Direktor des Musée Napoléon, er beherrschte als dominante Persönlichkeit das Geschehen.

¹³ Denon, Dominique Vivant, Discours sur les monuments d’antiquité arrivés d’Italie prononcé le 8 vendémiaire an XII à la séance publique de la Classe des beaux-arts de l’Institut national, Paris o.J.

Schönheit meint die Perfektion der Ausführung und bezieht sich gleichzeitig auf einen edlen Charakterzug.¹⁴ Äußere Schönheit läßt immer Rückschlüsse auf innere Schönheit zu. Zum Teil wird Denon selbst schöpferisch tätig und bettet das Werk in einen inhaltlichen Kontext ein, sprachlich schafft er bei der Beschreibung der Venusstatue deren Meeresgeburt nach.¹⁵ Denons Schaffen entspringt der Einfühlung in das Kunstwerk und ist Teil des Bildungsprozesses: der Part des Betrachters schlägt von der rezeptiven Wahrnehmung des Werkes um in ein aktives Nachschaffen aufgrund der Imagination. Die emotionale Anrührung wird abgelöst von der Verarbeitung des Eindrucks: der Rezipient verknüpft das Gesehene mit eigenen Erfahrungen oder gespeichertem Wissen, das als Grundlage der Imagination dienen kann. Die Dekoration des Museums greift den kunstbelebenden Moment mit einem Deckengemälde im ersten Saal der Antiken auf: Barthélemy stellt den Ursprung der Skulptur dar, ein von Prometheus angefertigter Mensch wird von Minerva zum Leben erweckt.¹⁶

Diese Evokationskraft des Kunstwerkes und die Ansprache der Imagination des Betrachters tragen dazu bei, daß das Museum als „Zeitmaschine“ verstanden werden kann. Der Besucher wird fähig, seinen Standort raum-zeitlich zu verändern. Häufig kommt es in diesem Fall zu einer Interaktion von Betrachter und Kunstwerk.

Die Bildung des Betrachters vollzieht sich auch auf einer anderen Ebene, denn die Betrachtung von Kunstwerken bleibt nicht ohne Wirkung, wie Denon feststellt:

„qu'on n'avoit jamais regardé l'Apollon sans prendre soi-même une attitude plus fiere.“¹⁷

Das Werk wirkt auf die Persönlichkeit des Rezipienten ein, es formt ihn.

Selbst wenn diese Form der Kunstbetrachtung an dieser Stelle durch die Rezeption von Antiken verdeutlicht wurde und bei antiken Skulpturen prominent war, so wird die Arbeit zeigen, daß sie auch die Gemälde des Museums betraf.

¹⁴ Die Venusstatue betreffend "Le mouvement de son attitude est celui de la pureté: vêtue de sa seule pudeur, sa nudité est modeste.." Denon, Dominique Vivant, Discours sur les monuments d'antiquité arrivés d'Italie prononcé le 8 vendémiaire an XII à la séance publique de la Classe des beaux-arts de l'Institut national, Paris o.J., S. 20.

¹⁵ „Descendue du ciel, ou sortie de la mer, l'air seul a pressé ses fluides contours ; pour la première fois son pied virginal vient de toucher la terre..." Denon, Dominique Vivant, Discours sur les monuments d'antiquité arrivés d'Italie prononcé le 8 vendémiaire an XII à la séance publique de la Classe des beaux-arts de l'Institut national, Paris o.J., S. 21.

¹⁶ Berckheim, Carl C. von, Lettres sur Paris, ou Correspondance de M.***, dans les années 1806 et 1807, Heidelberg 1809, S. 141.

¹⁷ Zitat Winckelmanns, Denon, Dominique Vivant, Discours sur les monuments d'antiquité arrivés d'Italie prononcé le 8 vendémiaire an XII à la séance publique de la Classe des beaux-arts de l'Institut national, Paris o.J., S. 20.

Wie schon bei dem Gemälde Hubert Roberts herausgearbeitet, umfaßt der Begriff „Musentempel“¹⁸ mehrere Bedeutungen. Zum einen meint er das Übungsfeld für die heranwachsenden Künstler (die „Muse“ bezieht sich in diesem Fall auf die neue Künstlergeneration), zum anderen die Besucher allgemein. Das Museum ist Ort des Studiums und dient der zeitgenössischen Kunstproduktion zur Inspiration, das Kopistenwesen ist in diesem Zusammenhang von Interesse. Diesem Aspekt wird innerhalb der Arbeit kaum Bedeutung beigemessen, da er in der Sekundärliteratur bereits hinreichend behandelt wurde.¹⁹

Weit weniger erforscht ist die Frage – die die zentrale Stellung dieser Arbeit einnehmen wird - inwieweit die Rezeption des musealen Kunstwerks selbst ein kreativer Prozess und damit ein Schaffensakt ist. Der „Musentempel“ bezieht sich in diesem Fall allgemein auf den Rezipienten der musealen Kunst und nicht auf den Künstler im Besonderen. Das Gemälde Hubert Roberts und die Beschreibungen Vivant Denons zeigen, daß die Kunst eine Wirkung auf den Betrachter ausübt. Diese ist häufig nicht von der Ansprache der Imagination zu trennen. Die Ausführungen zur Bildungstheorie werden zeigen, daß sowohl die Ansprache des Betrachters als auch die Imagination ein Teil des Bildungsvorgangs nach Condillac ist. Der „Musentempel“ überschneidet sich an dieser Stelle mit der „Bildungsinstitution“, die beiden Begriffe sind kein Widerspruch, sondern ergänzen sich. Der Begriff „Tempel“- der Louvre wird auch als „sanctuaire des arts“²⁰ bezeichnet – ist dem Bereich des Sakralen zuzuordnen. Im Museum, das das Heiligtum des Apollon ist, verbindet man damit ein angemessenes Verhalten und einen „würdigen“ Umgang mit den Werken. Diese Verbindung von Kunst und Religion, wie sie sich im Musentempel zeigt, findet sich auch häufig in den Quellen und ist kein außergewöhnlicher Befund. Tendenzen der „Kunstreligion“, die das 19. Jahrhundert prägen sollte, finden sich bereits im 18. Jahrhundert.²¹

¹⁸ „Temple of the Muses“ Carr, John, *The stranger in France: or, a tour from Devonshire to Paris illustrated by Engravings in Aqua tinta of sketches, taken on the spot*, London 1803, S. 112

¹⁹ Es sind hierzu schon verschiedene Publikationen erschienen, namentlich Copier Créer. *De Turner à Picasso: 300 oeuvres inspirées par les maîtres du Louvre*. Kat. Ausst. Paris 26. April -26. Juli 1993.

²⁰ Bruun-Neergaard, T. C. *Sur la situation des Beaux-Arts en France ou lettres d'un danois à son ami*, Paris an IX (1801), S. 8. Die Bezeichnung des Museums als Heiligtum der Kunst ist ein Topos, der auch die kunsttheoretischen Schriften durchzieht. Im griechischen Tempel verschmelzen zum Teil der religiöse Aspekt und der Moment der Sammlung: der griechische Tempel umfaßte einige Orte zur Aufbewahrung und Präsentation von Opfergaben, diese waren allen Pilger zugänglich. Grasskamp, Walter, *Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums*, München 1981, S. 17.

²¹ Die Aussage Bruun-Neergaards „... je me prosternais toutes les fois que j'entrais au salon.“ zeugt ebenfalls von dieser Kunstreligion. Bruun-Neergaard, T. C. *Sur la situation des Beaux-Arts en France ou lettres d'un danois à son ami*, Paris an IX (1801), S. 9.

„... dans nos Muséum, ... que l'enthousiasme et une vénération religieuse contemplant sans cesse!“²²

Der „Musentempel“ ist nicht nur Motto und Leitfaden der vorliegenden Arbeit, auch die Argumentation schreibt sich zum Teil in das Bild der neun Musen ein. Aus der Argumentation mit theatertheoretischen Schriften, die die Analyse der Kataloge bestimmt, ergibt sich eine Nähe zu den Musen Melpomene, Thalia und Terpsichore, die der Tragödie, der Komödie und dem Tanz zugeschrieben werden. Fragen der Mimik und Gestik, die ebenfalls eine wichtige Stellung im Hauptteil einnehmen, lassen sich der Muse Polyhymnia (Pantomime) zuordnen.²³ Die Untersuchung der Katalogtexte auf die rhetorische Verarbeitung der Gemälde steht in Verbindung zu Kalliope, die die epische Poesie und die Eloquenz vertritt.

Auch die Befruchtung der Wissenschaft ist von allgemeiner Bedeutung, denn Kunst und Wissenschaft sind nicht zu trennen, wie ein Zitat Quatremère de Quincy deutlich macht:

“Invoquons Apollon qui ne marche jamais qu'au milieu des Muses, pour faire voir l'union de tous les éléments de la science.“²⁴

Da die Fragestellung für den eigentlichen Rezeptionsprozeß keine Rolle spielt, wird sie nur am Rande erwähnt.

Die Kataloge als Museum extra muros, die einen weiteren Schwerpunkt der Arbeit bilden, weisen Parallelen zum Rezeptionsverhalten im Musentempel auf. Sie sind der „Hausbesuch“ der Kunstwerke und lassen den Rezipienten an der Aura des Werkes (Benjamin) teilhaben.

I.2. Vorgehensweise - Methodik

Die Arbeit setzt sich nicht zum Ziel, eine historische Entwicklung des Louvremuseums nachzuzeichnen. Es geht vielmehr darum, zu zeigen, wie die Bildungstheorie die Museumspolitik und besonders die Rezeption der Werke im musealen Raum und in den Katalogen durchzieht. Als zeitliche Eingrenzung bietet sich der Beginn des Museums bis zu der „Restitution des oeuvres“ 1815 an, bei dem das Museum vier Fünftel seiner Bestände verliert und diese wieder neu aufgebaut werden müssen. (Offizielles Ende des Musée Napoléon war 1814, als es zum Musée Royal wurde). In wenigen Fällen wird die

²² Raymond 1804, S. 77.

²³ Ausgespart werden in der Argumentation lediglich Clio (Geschichtsschreibung) und Urania (Astronomie), Euterpe (Musik), Erato.

²⁴ Quatremère de Quincy 1989, S. 108.

Zeitgrenze nach oben hin überschritten, dies ergibt sich aufgrund der Quellenlage einiger Teilbereiche.²⁵ Dies macht gleichzeitig deutlich, daß der Bildungsgedanke (besonders Condillacs), der in dieser Arbeit den Hauptakzent setzt, noch bis weit ins 19. Jahrhundert lebendig ist. Um den Bildungsbegriff zu erläutern, muß auf frühere Quellen zurückgegriffen werden, da der Bildungsgedanke im 18. Jahrhundert seinen Ursprung hat. Die Klärung des Bildungsbegriffs im ersten Kapitel dient als systematische Grundlage der Arbeit. Dieses stark theoretische Kapitel liefert die „Schlagwörter“, mit deren Hilfe die Phänomene der praktischen Museumspolitik sowie die Kataloge untersucht werden. Der Bildungsbegriff ist sehr facettenreich, grundsätzlich lassen sich zwei Strömungen festhalten: die aus der Philosophie stammende Frage des Wahrnehmungsprozesses gekoppelt an den Ablauf des Bildungsvorgangs und die aus der Politik kommenden Ansprüche an die Inhalte der Bildung. Philosophie und politisch-soziale Schriften treffen sich in der sozialen Komponente des Bildungsbegriffes, deren Zentrum die Kommunikation bildet. Die anthropologischen Fragen, die damit zusammenhängen, interessieren im Rahmen der Arbeit nicht.

Die ästhetische Bildung, die sich mit dem Bildungsgehalt von Kunst beschäftigt, wurde im Frankreich des 18. Jahrhunderts kaum thematisiert.²⁶ Der Sensualist Condillac, dessen System die Grundlage der Argumentation dieser Arbeit bildet, äußert sich zu Wahrnehmungsvorgängen und der Verarbeitung von Sinnesreizen allgemein. Es lassen sich jedoch analoge Strukturen zwischen seinem System und der Kunsttheorie feststellen, Gedanken überschneiden sich, Begriffe werden in Bildungs- und Kunsttheorie synonym verwendet. Condillac entlehnt zum Teil Bilder und Beispiele aus dem Bereich der Kunst, um seine Thesen zu untermauern.

Dies legitimiert das Vorgehen der Arbeit, die durch die Herausarbeitung paralleler Strukturen im System Condillacs und der Kunsttheorie, die ästhetische Seite des Bildungsprozesses definiert und dadurch Neuland betritt.

Die Arbeit hat besonders in diesem Teil eine große Affinität zur Philosophie und entspricht darin dem Gedankengut des 18. Jahrhunderts, dies vollzog keine eindeutige Trennung zwischen den beiden Disziplinen. Die Nähe von Philosophie und Kunst stellte

²⁵ Für die Führer setzen die Dokumente erst Mitte des 19. Jahrhunderts ein. Bild- und Textquellen zum Museumsbesuch finden sich verstärkt ab diesem Zeitpunkt und erreichen ihren Höhepunkt Ende des 19. Jahrhunderts.

²⁶ Eine Ausnahme stellen Diderot und Rousseau dar. Die Sekundärliteratur gibt über deren Gedankengut hinreichend Auskunft. Beide nehmen in Ansätzen zu Fragen der ästhetischen Bildung Stellung, haben aber kein wirklich ausgearbeitetes System wie Condillac.

bereits Baumgarten (1714-1762) 1735 in den „Meditationes philosophicae“ fest,²⁷ sie entspricht der Vorstellung, daß „on n'est pas vraiment peintre sans être poète et philosophe.“²⁸

Kunst und Philosophie waren bereits in der Antike eng verknüpft, das Museum von Athen war ein Tempel, den Musen geweiht, in dem sich die Gelehrten, die Poeten und die Philosophen Griechenlands versammelten. Eine solche Austausch- und Kommunikationsmöglichkeit zwischen Kunst, Literatur und Philosophie bietet auch das neu gegründete Museum, das Muséum des arts. Besonders die Kataloge zeugen von der engen Verzahnung und Wechselwirkung der Disziplinen. Ihre Gemäldebesprechungen kann man nur auf dem Hintergrund der Kunsttheorie, Philosophie und Literatur erschöpfend verstehen.

Die Philosophie trägt dazu bei, daß die Künste ihren didaktischen Auftrag erfüllen können

„Ce n'est qu'en portant auprès des arts le flambeau de l'observation et de la philosophie, que l'on peut découvrir les diverses routes qui doivent les conduire à leur perfection, et surtout en faire jaillir une influence salutaire sur le bonheur de l'homme.“²⁹

Diesen Zusammenhang erhellen die Schriften Talleyrands (1745-1838), Mirabeaus (1749-1791) und Condorcets. Sie entstammen dem politischen Kontext und beschäftigen sich mit dem Verhältnis von Staat und Individuum und den Möglichkeiten der Bildung, die der Staat im Verständnis der Revolution schaffen sollte. Auch hier lassen sich Bezüge zur Kunsttheorie feststellen. Die Ausführungen sind kurz gehalten, da sie in der Sekundärliteratur weitgehend behandelt wurden, sie sind aber für das Verständnis des zweiten großen Kapitels notwendig.

Dieses beleuchtet die Museumspolitik in der Anfangszeit des Museums. Das Muséum des Arts als Kind der Revolution stand stark unter dem Einfluß der politischen Machthaber: das Museum dient der Verherrlichung der Nation und der Freiheit des Volkes. Fragen, die mit dem Bereich des „Musentempels“ zusammenhängen wie die „Bildungswürdigkeit“ der Kunst, der „Ehrenkodex“ der *Gardiens* und Vorschriften für das Besucherverhalten, wurden in der Sekundärliteratur vereinzelt gestreift, werden jedoch in dieser Arbeit in einen Zusammenhang gestellt und dabei neu interpretiert. Der *decorum*-Gedanke und die Führer des Museums werden aus dem Archivmaterial neu herausgearbeitet. Dieses Kapitel

²⁷ Baumgarten geht von einer Nähe von Philosophie und Dichtung aus. Pochat, Götz, Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert. Köln 1986, S. 382.

²⁸ Académie française, archives, 2 D 1, S. 28, zitiert nach: Pommier, Art, 1991, S. 299. Philosophie, Literatur und Kunst treffen sich in der Figur des Malers.

besteht aus dem Zusammentragen von Archivmaterial, die Fragen wurden in der Literatur kaum bearbeitet, weshalb eine vergleichende Analyse nicht möglich ist.

In diesem Kapitel wird das Rezipientenverhalten in Bezug zu Condillacs Theorie und deren Termini erläutert, daraus ergibt sich eine neue Beleuchtung der Fakten und eine neue Interpretation der Gemälde Hubert Roberts. Bei der Rückführung auf die Theorie Condillacs handelt es sich um Indizienbeweise. Eindeutige Bezüge, daß die Museumsinitiatoren mit seinen Begriffen gearbeitet haben, wurden auch im Archiv für den Beginn des Museums nicht gefunden. Da die Schriften Condillacs als „allgemeines Bildungsgut“³⁰ deklariert wurden, ist davon auszugehen, daß seine Theorie trotzdem diesem Personenkreis bekannt war. Für Denon ist diese Vermutung gesichert.³¹ Zudem handelt es sich bei seinem System um eine Theorie, die soviel allgemeine Züge trägt, daß sie auf jeden Bildungsprozeß angewendet werden kann. Dies legitimiert auch die Anwendung seiner Theorie auf das Rezipientenverhalten.

Innerhalb dieses Kapitels wird die Stellung des Kunstwerks im Museum untersucht, der historische vom ästhetischen Blick abgegrenzt. Dies ist eine zentrale Frage für den Umgang und die Rezeption des Kunstwerks im Museum. Bislang wurde die Musealisierung des Kunstwerks im Louvre vor allem als die Schreibung einer Kunstgeschichte und damit historisch betrachtet.³² Die vorliegende Arbeit spricht sich jedoch durch den Rückbezug auf die Bildungstheorie und die Wahrnehmungsprozesse für den ästhetischen Blick aus. Dies soll jedoch nicht bedeuten, daß sie den historischen negiert, es handelt sich vielmehr um zwei Entwürfe, die koexistieren und parallel ihre Anwendung finden.

Die Stiche und Gemälde, die in das Kapitel eingearbeitet wurden, dienen dazu, die Ergebnisse kritisch zu überprüfen oder sie zu illustrieren. Hierbei kommt es gelegentlich zu einer Überschreitung der Zeitgrenze des Jahres 1815, da die Galerieansichten besonders in der Mitte und Ende des 19. Jahrhunderts zunehmen. Zu diesem Zeitpunkt wird der Museumsbesuch ein Thema in Romanen und in der Presse. Illustrationen aus dieser Zeit zeigen eine Entwicklung oder eine Konstanz der Thematik.

²⁹ Raymond 1804, S. 31.

³⁰ Eine Quelle aus der Reiseliteratur erwähnt ebenfalls Condillac: die lateinische Sprache wurde nach seiner Methode gelehrt. Pinkerton, J., *Recollections of Paris, in the years 1802-3-4-5*, Band I, London 1806, S. 384

³¹ Pinault Soerensen, Madelaine, *Les recherches encyclopédiques en Europe: pour une définition de l'Homme*, in: *Les vies de Dominique-Vivant Denon, Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel du 8 au 11 décembre 1999*, Band I, Paris 2001, S. 215-241, S. 218.

³² Diese These, daß der Louvre der erste Schritt zur Etablierung einer Disziplin und der Anfang einer Kunstgeschichtsschreibung darstellt, wurde in der Literatur bereits genügend behandelt, aus diesen Gründen wird diese Dimension fast ganz vernachlässigt.

Das Archivmaterial zu den Führern stammt ebenfalls aus der Zeit Ende des 19. Jahrhunderts. Durch diese werden Rezipienten nur oberflächlich beeinflusst. Im Gegensatz dazu stehen die theoretischen und weitergehenden Ansätze - vor allem der Kataloge. Die Argumentation in diesem Großkapitel muß sich aus naheliegenden Gründen von dem stark theoretischen Kontext lösen.

Der Louvre ändert in der Zeit, die untersucht wird, häufig seinen Namen: 1793-1794 Muséum des arts, 1794 – 1796 Muséum national des arts, 1796 – 1803 Muséum central des arts, 1803 – 1814 Musée Napoléon, danach Musée Royal des Arts. Die Arbeit hat sich nicht zum Ziel gesetzt, eine historische Entwicklung nachzuzeichnen, die Struktur der Kapitel ergab sich aufgrund inhaltlicher Fragen. Innerhalb der Kapitel kann es zu zeitlichen Sprüngen kommen – damit hängt eine Namensänderung des Museums zusammen – deshalb wird der Louvre, um Konfusionen zu vermeiden, häufig lediglich als Museum bezeichnet.

Herzstück der Arbeit ist die Analyse der Kataloge. Da der Schreiber des „Musée Royal“, Guizot, mit den Schriften Condillacs vertraut war, bildet sein Werk die Hauptquelle für die Untersuchung. Guizot nennt Condillac in seinem Werk „Méditations et Études morales“. In einer kurzen Ausführung zu Wahrnehmungsprozessen beim Kind verwendet er nicht nur Termini, die von dem Philosophen her bekannt sind, sondern übernimmt auch die Grundstruktur des Wahrnehmungsvorgangs.

Eine Bestandsaufnahme dient dazu, sich ein Bild über das Material zu verschaffen. Es ergeben sich grundsätzlich zwei Gruppen: die *notices* und die Kataloge. Die Entstehung der *notices* hat die Sekundärliteratur bislang nicht interessiert, sie wurde anhand von Archivmaterial zusammengetragen. Zur Genese der Kataloge existiert bereits Literatur. Das „Musée Royal“, eines der Katalogwerke, die für die Fragestellung der Arbeit von großer Bedeutung sind, fließt in die Betrachtung mit ein, auch wenn die letzten Lieferungen 1816 und 1823 erscheinen, da die Projektierung dieses Werkes in die untersuchte Zeit fällt und das „Musée Royal“ die Fortführung des „Musée Français“ ist. Eine Reflexion zur Sprache bildet den theoretischen Einstieg in die Kataloguntersuchungen und soll den Leser für die Problematik und die Fragestellungen sensibilisieren.

Die Literatur zu Condillac hat seine Vorstellung von Sprachentstehung, bei der es um die menschliche Sprache allgemein geht, bereits behandelt, die Zusammenführung seiner Reflexionen mit der Kunsttheorie, die besonders die dichterische Sprache interessiert, kommt neu hinzu. Leitende Fragestellung für die Analyse der Katalogtexte ist die Umsetzung der Bildenden Kunst in Sprache und der sprachliche Umgang mit den

Kunstwerken - damit steht sie in der Tradition der Text-Bild Forschung. Ausgangsbasis ist der Text, nicht das Gemälde oder der Stich. Anstöße erhält die Analyse von Ansätzen der Rezeptionsästhetik der Literaturwissenschaft, mit deren Hilfe sich die Stellung von Leser und Text klären läßt. Dies liegt nahe, da die Frage nach der Rezeption der Bildenden Kunst im Medium Text im Mittelpunkt steht. Ohne selbst Literatur zu sein, nähern sich die Katalogtexte, besonders die des „Musée Français“ und des „Musée Royal“ dieser Gattung an. Bei der Analyse der Kataloge existieren drei Ebenen: der Stich – der Text – der Leser. Diese sind stark vernetzt, so daß sie nicht immer eindeutig zu trennen und die Grenzen fließend sind. Das Augenmerk liegt auf der Stellung, die der Text in dieser Rezeptionskette einnimmt und wie er zwischen Kunstwerk und Leser-Betrachter vermittelt: ist er reines Kommunikationsmedium (und füllt das Schweigen der Malerei mit Worten) oder entwickelt der Text ein literarisches Eigenleben?

Im Zentrum steht die Untersuchung des Wahrnehmungsprozesses, wie er in der Bildungstheorie begründet ist. Fragen von Distanz und Nähe des Betrachters zum Bild, die Involvierung des Rezipienten in das Bildgeschehen, der Stellenwert der Imagination sowie die Kommunikation spielen eine große Rolle.³³

Das Verhältnis von Kunst und Politik tritt bei der Analyse der Kataloge zurück. Aus der Reflexion über die Sprache entwickelt sich ein weiteres Untersuchungsfeld: die Mimik und Gestik. Beide sind Mittel der Kommunikation. In der Bildenden Kunst vollzieht sich diese Kommunikation zum einen innerhalb der Gemälde, zum anderen weist sie aber auch aus diesem heraus und bezieht den Betrachter ein. Die untersuchten Fragestellungen sind: wann thematisiert der Katalogschreiber die Mimik und Gestik der Gemälde, wie setzt er sie um und nutzt er sie, um den Leser-Betrachter anzusprechen? Welchen Stellenwert erhält die in der *sensibilité* begründete Ansprache des Lesers? Die Argumentation mit Theatertraktaten unterstützt die Analyse der Mimik-Gestik.

Einen weiteren Untersuchungskomplex stellt die Rhetorik dar. Es geht darum, wie man Inhalte aufbereitet, um diese dem Leser zu vermitteln. Auch hier kann man auf Condillac zurückgreifen, denn er verwendet in seinen Abhandlungen zur Schriftkunst Vergleiche mit der Malerei. Diese Parallelen wurden in dieser Arbeit erstmals herausgearbeitet und in Bezug zur Kunsttheorie gesetzt. Diese lehnt sich allgemein an die Rhetorik an. Sie versteht

³³ Ein Zitat aus Rétif de la Bretonne, Monsieur Nicolas, Neuvième époque, 1785, Paris, Band II, S. 429, verwendet den Begriff des *musée* in semantischen Zusammenhang mit der Kommunikation: „La conversation commençait. Elle roulait sur toutes sortes de matières. Ensuite on faisait des lectures de manuscrits; les poètes récitaient leurs vers ; les dramatises déclamaient leurs pièces et en pressentaient l’effet. C’était un vrai Musée.“ zitiert nach: Poulot, Dominique, L’invention du musée en France et ses justifications dans la littérature artistique,

sich nicht alleine als Kunst der vorgetragenen Rede, sondern ist auch auf das geschriebene Wort anwendbar. Der Katalogschreiber übernimmt den Part des Orators.

I.3. Forschungsstand

Die Sekundärliteratur zu Condillac stammt aus den Bereichen Philosophie und Sprachtheorie. Diese fragt meist nach Beziehungen zwischen Condillacs Sensualismus und anderen philosophischen Systemen. Dabei wird das Verhältnis Condillacs zur Kunst gelegentlich am Rande gestreift.

François Rethore widmet sich in seiner philosophischen Abhandlung „Condillac ou l’Empirisme et le Rationalisme“³⁴ in einem Kapitel der Ästhetik. Es geht ihm um eine Definition von Schönheit, dabei erwähnt er das *idea*-Konzept, ohne es herauszuarbeiten und zu Condillac in Bezug zu setzen.

Ellen McNiven Hine untersucht in „A Critical Study of Condillac’s *Traité des Systèmes*“ in einem kleinen Kapitel die Künste. Hierbei geht es vor allem um die Schrift- und Redekunst. Sie arbeitet den normativen Aspekt der Condillacschen Kunstvorstellung heraus. Bei der Rekonstruktion des Sprachursprungs nach Condillac zieht sie keine Parallelen zur Kunsttheorie (Bildenden Kunst).

Aliènor Bertrand erarbeitet in „Condillac l’origine du langage“ die Sprachtheorie Condillacs und streift in diesem Zusammenhang Gestik und Rhetorik. Dabei bleibt sie jedoch auf rein sprachtheoretischer Ebene und stellt keine Bezüge zur Kunsttheorie her.

Auch Dae Kweon Kim geht in seiner Dissertation „Sprachtheorie im 18. Jahrhundert. Herder, Condillac und Süßmilch“³⁵ auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Wahrnehmungsprozesse und der Sprachentstehung ein. Er klärt den Zusammenhang von Sprache und Denken.

Catherine Hobbs untersucht in „Rhetoric on the Margins of Modernity: Vico, Condillac, Monboddo“³⁶ auf wenigen Seiten Condillacs rhetorisches System. Dabei stehen systembezogene Elemente im Vordergrund. Unter dem Begriff „Rhetorik“ klärt sie vor allem den Spracherwerb nach Condillac und den Schreibvorgang (*inventio-dispositio*).

in: Pommier, Edouard (Hrsg.), *Les Musées en Europe à la veille de l’ouverture du Louvre*, Actes du Colloque, 3-5 juin 1993, Paris 1995, S.79-110, S. 86.

³⁴ Rethore, François, *Condillac ou l’empirisme et le rationalisme*, Nachdruck der Ausgabe Paris 1864, Genf 1971.

³⁵ Kim, Dae Kweon, *Sprachtheorie im 18. Jahrhundert. Herder, Condillac und Süßmilch*, Sankt Ingbert 2002 (Univ. Saarbrücken 2002, Diss).

³⁶ Hobbs, Catherine L., *Rhetoric on the margins of modernity: Vico, Condillac, Monboddo*, Carbondale and Edwardsville 2002.

Zudem geht sie auf den didaktischen Aufbau des Schreibtraktats für den Prinzen von Parma ein. Sie betrachtet Condillacs Rhetorikkonzept sehr allgemein ohne sich Detailfragen der Rhetorik wie Stilfiguren, sprachliche Bilder etc. zu widmen.

Charrak charakterisiert in seinem Buch „Empirisme et Métaphysique. L’essai sur l’origine des Connaissances humaines de Condillac“³⁷ die Wahrnehmungsprozesse bei Condillac und setzt diese in Bezug zum System Lockes (1632-1704). Dabei betont er besonders die Analyse innerhalb des Bildungsprozesses. In diesem Zusammenhang fällt auch der Begriff der Imagination ohne daß diese Spur näher verfolgt wird.

Die vorliegende Arbeit interessiert die Motive, die in Condillacs Schriften aus der Bildenden Kunst entlehnt sind. Der Bezug dieser Bilder zu dem kunsttheoretischen Denken ist bislang nicht hergestellt worden. Von Bedeutung sind die Wirkung der Kunst auf den Betrachter und der Wahrnehmungsprozeß, der diesem zugrunde liegt. Zudem kommt es in der vorgelegten Untersuchung zu einer Aufwertung der Imagination, die in dieser Art von der Sekundärliteratur zu Condillac nicht unternommen wurde.

Die Literatur zum Louvre ist sehr umfangreich. An dieser Stelle kann deshalb kein erschöpfender Überblick der Literaturlage geleistet werden. Herausgegriffen wurde die neueren und repräsentativeren Werke, die sich mit der Museumsgründung beschäftigen. Dabei lassen sich drei Hauptansätze unterscheiden: der politische, der museale und der rezeptionsorientierte. Diese greifen in den einzelnen Publikationen zum Teil ineinander. Der besseren Übersicht halber werden sie nach ihrem Schwerpunkt besprochen.

Edouard Pommier vertritt in den zahlreichen Aufsätzen und Büchern, die er zur Institutionalisierung von Kunst in der Französischen Revolution publizierte, vor allem den politischen Ansatz. In seinem Aufsatz „Idéologie et musée à l’époque révolutionnaire“³⁸ geht er auf verschiedene Faktoren ein, die mit der Musealisierung von Kunst in Verbindung stehen: die Freiheit, die Vorrangstellung der Stadt Paris gegenüber Rom und den sich neu formierenden Begriff des *patrimoine*.

In dem Artikel „La Théorie des Arts“³⁹ setzt sich Pommier mit dem kunsttheoretischen Umfeld der Französischen Revolution auseinander. Er rückt die Verquickung von Kunst und Politik und die missionarische Aufgabe der Kunst in den Vordergrund: die Kunst ist Wertestifter, sie steht im Dienst der Mächtigen. Eine besondere Bedeutung mißt er in

³⁷ Charrak, André, *Empirisme et Métaphysique. L’essai sur l’origine des Connaissances humaines de Condillac*, Paris 2003

³⁸ Pommier, Edouard, *Idéologie et musée à l’époque révolutionnaire*, in: Vovelle, Michel, *Les images de la Révolution française*, Paris 1988, S. 57-78.

³⁹ Pommier, Edouard, *La Théorie des Arts*, in: Bordes, Philippe, Régis, Michel (Hrsg.), *Aux armes et aux artes! Les arts de la révolution 1789-1799*, Paris 1988, S. 167-199.

diesem Rahmen Quatremère de Quincy (1755-1849) bei. Das Bildungsmoment, das Pommier untersucht, bezieht sich auf den Aussagegehalt der Kunstwerke. Die Prozesse, die bei dem Rezipienten stattfinden, interessieren ihn nicht. Er sieht die Revolution als Bruch und als Beginn eines neuen Zeitalters an: es gilt die Vormachtstellung Frankreichs zu festigen.

Pommier untersucht in seinem Buch „L’art et la liberté“⁴⁰ das Kunstverständnis der Revolution, er arbeitet die Instrumentalisierung der Künste heraus: sie dienen als moralische Institution und stehen in Bezug zur Freiheit. Er diskutiert die Stellung der Kunst im revolutionären Frankreich und in diesem Zusammenhang auch die Entstehung des Museums. Anhand der Analyse von Diskursen und Schriften erläutert er, wie sich in Frankreich ein Verständnis für das kulturelle Erbe (*patrimoine*) und die französische Geschichte bildet. Einen großen Raum innerhalb seiner Analyse nimmt die Stellung der Antike und die Antikenauffassung der Revolution ein: die Antike als Vorbild, Paris als ein neues Athen.

Pommiers Artikel „Der Louvre als Ruhestätte der Kunst der Welt“⁴¹ resümiert ebenfalls die politische Komponente und rekurriert auf die Thesen, die er bereits in seinem Buch „L’art de la liberté“ ausgearbeitet hat.

Poulot geht in seinem Artikel „L’invention du musée en France“ auf das moderne Museum, das in Frankreich mit der Revolution beginnt, ein. Er grenzt den neuen Typ des Museums gegen die Sammlungen von Adligen ab und arbeitet das Neue des öffentlichen Museums heraus: Zugänglichkeit für die Öffentlichkeit, Vermittlung des Wissens um das *patrimoine*, die Kunst als *exemplum virtutis* für Tugend und Freiheit, das Museum als Ort für die Künstler. Das Museum ist ein Ort, der dem Aufbau der Gesellschaft dient. Er begründet seine Thesen vor allem mit kunsttheoretischen Quellen im Umkreis des Museums. Sein Artikel „La naissance du musée“⁴² geht auf die Museumsgründung im Zug der französischen Revolution ein. Als Beispiele dienen ihm der Louvre, der als Archetyp des Museums zu sehen ist, und das Musée des Monuments Français. Er klärt zuerst die Entstehung der Museumsidee in Frankreich und die Vorläufer des Louvremuseums. Es geht ihm in erster Linie darum, die Ansprüche und Zielsetzungen des Museums sowie die verschiedenen Phasen der Entwicklung und die damit verbundenen Probleme (Leitung des Museums, Kunstplünderungen etc.) darzustellen.

⁴⁰ Pommier, Art 1991.

⁴¹ Pommier, Edouard, Der Louvre als Ruhestätte der Kunst der Welt, in: Fliedl, Gottfried (Hrsg.), Die Erfindung des Museums. Anfänge der bürgerlichen Museumsidee in der Französischen Revolution, Wien 1996, S. 7-25

⁴² Poulot, Dominique, La naissance du musée, in: Bordes, Philippe, Régis, Michel (Hrsg.), Aux armes et aux arts! Les arts de la révolution 1789-1799, Paris 1988, S. 201-231.

Ein Standardwerk zum Louvremuseum ist die Dissertation McClellans „Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris“⁴³ Seine Untersuchung ist von einem historischen Ansatz getragen. Er geht auf die Vorläufer des Louvre ein wie das Musée du Luxembourg und das Museumsprojekt d’Angivillers. Der Fokus liegt auf Ausstellungs-, Konservierungs- und Klassifizierungsfragen – er geht auf den musealen Raum ein, nicht auf die Kataloge. Bei den Klassifizierungsfragen bezieht er sich nicht auf Condillac, sondern auf Linné (1707-1778) und Buffon (1707-1788). Den Luxembourg untersucht er in Anlehnung an die Kunsttheorie auf die Hängungssystematik. Bei Angivillers Louvre Projekt steht die politische Dimension im Vordergrund. Anhand der Ankaufspolitik arbeitet er die Aufwertung der französischen Schule heraus. Bei dem revolutionären Louvre dominiert für McClellan die Beziehung des Museums zu Nation und zur Freiheit. Die Hängungen im Musée Napoléon sieht er als sichtbare Kunstgeschichtsschreibung.

Die Hängungen greift er in seinem Artikel „Rapports entre la théorie de l’art et la disposition des tableaux au XVIIIe siècle“⁴⁴ auf und baut seine Thesen aus.

Er geht von Düsseldorf und Wien aus, um sich dann dem Louvre und dem Musée du Luxembourg zuzuwenden.

McClellan widmet sich in seinem Artikel „Nationalism and the Origins of the Museum in France“⁴⁵ der politischen Dimension der Museumsgründung: die Museen dienen dazu, eine Nation zu schaffen und das Gemeinschaftsgefühl zu stärken.

Die meisten rezeptionsorientierten Abhandlungen finden sich in Zusammenhang mit der Reiseliteratur. Stellvertretend sei der Aufsatz von Thomas W. Gaehtgens „Les visiteurs allemands du Musée Napoléon“⁴⁶ genannt, der sich mit der Rezeption seitens deutschsprachiger Reisender beschäftigt. Gaehtgens sieht die Galerie als den Entwurf einer komparativen Kunstgeschichte, die dazu dient, die Evolution der Kunst zu verstehen.

Verschiedene Stichworte, die für die vorliegende Arbeit von Bedeutung sind, finden sich in der Sekundärliteratur. Dazu gehören: Kommunikation, Kontemplation, Vereinzelung und Klassifizierung. Kommunikation wurde als Anforderung an das Museum formuliert, sie

⁴³ McClellan 1994

⁴⁴ McClellan, Andrew, Rapports entre la théorie de l’art et la disposition des tableaux au XVIIIe siècle, in: Pommier, Edouard (Hrsg.), Les Musées en Europe à la veille de l’ouverture du Louvre, Actes du Colloque 3-5 juin 1993, Paris 1995, S. 565-590

⁴⁵ McClellan, Nationalism 1996

⁴⁶ Gaehtgens, Thomas, Les visiteurs allemands du musée Napoléon, in: Les vies de Dominique-Vivant Denon, Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel du 8 au 11 décembre 1999, Band II, Paris 2001, S. 725-739.

betrifft vor allem die Kommunikation der Besucher untereinander, in seltenen Fällen die zwischen Besucher und Werk. Die ablaufenden Wahrnehmungsprozesse stießen bislang nicht auf Interesse. Kontemplation und Vereinzelung wurden besonders als Voraussetzung für künstlerisches Schaffen erwähnt. Bei der Klassifizierung wird auf naturwissenschaftliche Systeme des 18. Jahrhunderts rekurriert.

Als ein philosophisches Klassifizierungssystem bietet sich Condillac (1715-1780) an. Baxmann stellt zwar fest, daß das Museum die „Verwirklichung des sensualistischen Wissensbegriffs der Aufklärung“ darstellt,⁴⁷ doch wurde diese Beziehung für das Louvremuseum noch nie ausgearbeitet. Poulot nennt lediglich den Namen Condillac, der in Beziehung zu Vicq d’Azyr stand⁴⁸. Die vorliegende Arbeit wendet Condillacs System auf den musealen Bereich und auf Rezeptionsfragen an. Die Kunsttheoretiker, die für die Argumentation in der Sekundärliteratur hinzugezogen wurden, entwerfen kein System. Sie werden jedoch in der vorliegenden Arbeit immer wieder zu Condillac herangezogen, um die ästhetische Dimension zu erhellen.

Die politische Dimension tritt – im Gegensatz zur Sekundärliteratur – stark in den Hintergrund, da in dieser Arbeit Fragen der Ästhetik im Mittelpunkt stehen.

Für das Louvremuseum gab es verschiedene Katalogmaterialien. Bearbeitet wurden die *notices* zumeist als Quelle für Umbaumaßnahmen und Umhängungen. Lediglich ein kleiner Artikel Isabelle le Masne de Chermonts⁴⁹ skizziert die Entstehung der *notices* des Musée Napoléon. Sie klärt formale Fragen wie die Publikation und geht kurz auf die Art der Beschreibung, aber nicht auf den Inhalt, ein. Die Katalogeinträge (Nr. 168-165) im Ausstellungskatalog „Dominique-Vivant Denon. L’œil de Napoléon“ sehen die *notices* als historisches Dokument und stellen den Bezug zu den Kunstplünderungen Napoleons her. Sie fassen lediglich Ziel und Inhalt der *notices*, wie sie aus den Vorworten zu entnehmen sind, zusammen.

McKee behandelt in seiner 1981 publizierte Dissertation „The Musée français and the Musée royal: a history of the publication of an album of fine engraving, with a catalogue of

⁴⁷ Baxmann 1999, S. 219.

⁴⁸ Poulot, Dominique, L’invention du musée en France et ses justifications dans la littérature artistique, in: Pommier, Edouard (Hrsg.), Les Musées en Europe à la veille de l’ouverture du Louvre, Actes du Colloque, 3-5 juin 1993, Paris 1995, S.79-110, S. 91.

⁴⁹ Le Masne de Chermont, Isabelle, La Publication des „Notices“ du musée Napoléon, in: Dominique-Vivant Denon. L’œil de Napoléon, Kat. Ausst. Paris 20. Oktober 1999- 17. Januar 2000, Paris 1999, S. 160-161.

plates and discussion of similar ventures“⁵⁰ die Entstehung des „Musée Français“ und des „Musée Royal“. Ihm geht es vor allem um die Stiche. Ein Anhang listet die Stecher nach den Gemälden, die sie reproduziert haben, auf. Auf die Texteinträge geht er nicht ein. Caecilie Weißert untersucht in ihrer veröffentlichten Magisterarbeit „Le Musée Français – ein Kunstbuch?“ die Entstehungsgeschichte des Werkes. Sie klärt die Autorschaft der Texte und erwähnt die beteiligten Stecher. Die Analyse ist formaler Art, Ordnungskriterien der Einträge und die Bildauswahl stehen im Vordergrund. Analog geht sie bei der Besprechung der Texteinträge vor. Sie faßt den Inhalt kurz zusammen und versucht die Handschrift der Autoren herauszuarbeiten; eine Interpretation erfolgt nicht. Verweise auf die kunst- und bildungstheoretischen Bezüge innerhalb der Einträge fehlen. Über die Diskurse sagt sie: „Die Diskurse haben kaum etwas mit dem Bildprogramm gemein. Es sind höchst gelehrte Abhandlungen, die sich mit aktuellen kunsttheoretischen Fragen auseinandersetzen.“⁵¹ Dieser Loslösung von Diskurs und Gemäldebesprechung schließt sich die vorliegende Arbeit nicht an. Vielmehr wird sie zeigen, daß besonders im Diskurs des „Musée Royal“ Grundgedanken des ästhetischen Zugangs zum Werk angelegt sind. Außerdem finden sich kunsttheoretische Verweise in den einzelnen Gemäldeeinträgen.

Es gibt zwischen Weißerts Untersuchung und der vorliegenden Arbeit außer der gemeinsamen Basis wenige Berührungspunkte.⁵² Dazu zählt die Aussage Weißerts, daß das „Musée Français“ das Sehen schulen und ein besseres Verstehen der Kunst ermöglichen soll.⁵³ Dies stützt ihre These, daß das „Musée Français“ als Kunstbuch und nicht als Katalog anzusehen ist. In der vorliegenden Arbeit wird das Sehenlernen in das Condillacsche System eingeordnet, es ist die Voraussetzung des Wahrnehmungsprozesses. Den Moment der Imagination, den die Texte tragen und die imaginative Kraft, die ihnen eigen ist, hat sie nicht wahrgenommen. Als Vergleichsbeispiel zum „Musée Français“ dient Weißert die „Galerie du Musée Napoléon“. Auch hier hebt sie den konventionellen Zugang zur Kunst hervor. Die Eigendynamik der Texte zu den Gemälden hat sie dabei nicht wahrgenommen.

Sie bettet das „Musée Français“ in seinen musealen Kontext ein und schlägt die Brücke zum Musée Napoléon.

⁵⁰ McKee, George D., *The Musée français and the Musée royal: a history of the publication of an album of fine engraving, with a catalogue of plates and discussion of similar ventures*, Chicago 1981.

⁵¹ Weißert 1994, S. 72.

⁵² Weißert verwendet wie diese Untersuchung den Begriff des Leser-Betrachters, ohne ihn jedoch in seinen Funktionen zu variieren.

In ihrer Dissertation „Reproduktionsstichwerke. Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert“⁵⁴ untersucht Weißert verschiedene Reproduktionsstichwerke, deren Ziel die Begründung einer Geschichte der Kunst ist. Das „Musée Français“ und das „Musée Royal“ erwähnt sie in diesem Zusammenhang kurz. Sie sieht das „Musée Français“ als eine Darstellung der Kunstgeschichte. Das Werk dient Napoleon zu Repräsentationszwecken. Auf das Verhältnis von Bild und Text geht sie nicht ein, sie klärt alleine das Konzept und setzt es in Bezug zu den Kunstplünderungen und den Erweiterungen des Louvrestands. Weißert erwähnt auch Systematisierungen und argumentiert dabei aus naturwissenschaftlicher Sicht.

Belting beschreibt in einem kurzen Kapitel in „Das unsichtbare Meisterwerk“⁵⁵ die Entstehung des Louvre und in diesem Zusammenhang auch die Vignetten des „Musée Français“. Er geht von dem Begriff des Meisterwerks aus, in diesem Zusammenhang spricht er sowohl eine kunsthistorische als auch eine ästhetische Dimension an. Diese ist verbunden mit einem gefühlsbetonten Zugang. Auf der Ebene der Wahrnehmungsprozesse betont die vorliegende Arbeit ebenfalls eine emotionale Annäherung an die Kunst. Sie wendet den Blick dabei weg von dem Kunstwerk, hin zum Rezipienten. Neu hinzu treten ebenfalls die Momente der Kunstbelebung und der Imagination.

⁵³ Weißert 1994, S. 122. Diese Aussage stellt sie lediglich fest, doch entbehren ihre Analysen des theoretischen Systems, auf dem der Sehens- und Verstehens- bzw. Erkenntnisprozeß beruht.

⁵⁴ Weissert 1999

⁵⁵ Belting 1998

II. Bildung

II.1. Verständnis des Bildungsbegriffs

II.1.1. Bildungsbegriff im 18. Jahrhundert: zwischen *philosophe* und *honnête homme*

Die Reflexion über die Bildung setzt – bedingt durch das zunehmende Interesse an der Wissenschaft und durch die Diskussion literarisch-politischer Themen in den Salons - im 18. Jahrhundert ein. Das Idealbild der Zeit des *philosophe*⁵⁶ zeigt, daß Menschen nicht mehr vorrangig durch Geburt und Herkunft gesellschaftsfähig werden, sondern durch Bildung.⁵⁷ Die Bildung erfährt als Selektionskriterium eine ungemeine Aufwertung⁵⁸ im Vergleich zum 17. Jahrhundert. In diesem herrschte das Ideal des *honnête homme*⁵⁹, der als brillanter Gesellschafter und Schöngeist in den Vorstellungen der höfischen Gesellschaft wurzelt und das namentlich durch Baldassare Castigliones (1478-1529) Schrift „Il libro del Cortegiano“ geprägt wurde. Dieses Buch wurde europaweit rezipiert, es gehört lange Zeit zum Allgemeingut des gebildeten Menschen. Kunsttheoretische Quellen rekurrieren ebenfalls auf seine Schrift.⁶⁰ Bildung ist im 17. Jahrhundert nie losgelöst von dem *honnête homme* Ideal zu betrachten und damit an bestimmten gesellschaftlichen Umgang und Konventionen geknüpft. Der *honnête homme* war gebildet, doch fehlte es ihm an kritischem Geist. Seine Bildung zeichnet sich durch

⁵⁶ Im Traktat „Le philosophe“ (1743) von César Chesneau Dumarsais (1676-1756) erfährt der Begriff des *philosophe* eine Umdeutung vom zurückgezogen lebenden Gelehrten hin zum sozial und gesellschaftlich engagierten Aufklärer. Gumbrecht, Hans Ulrich, Reichardt, Rolf, *Philosophe, Philosophie*, in: Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680-1820, Hrsg. von Reichardt, Rolf und Lüsebrink, Hans-Jürgen, München 1985, Heft 3, S. 18ff, zitiert nach: Denk, Claudia, *Artiste, citoyen & philosophe: der Künstler und sein Bildnis im Zeitalter der französischen Aufklärung*, München 1998 (Univ. München 1994, Diss.), S. 27. Der *philosophe* zählt häufig zu den *hommes de lettres*, die als Literaten und Schriftsteller in den aufklärerischen Zirkeln verkehrten. Denk, Claudia, *Artiste, citoyen & philosophe: der Künstler und sein Bildnis im Zeitalter der französischen Aufklärung*, München 1998 (Univ. München 1994, Diss.), S. 27.

⁵⁷ Bei der Bildung handelt es sich um ein Selektionskriterium, das weitaus demokratischer ist als Geburt und Herkunft und darin den Bestrebungen der späteren Revolution nach mehr Demokratie entspricht.

⁵⁸ Ähnliche Tendenzen lassen sich schon im Mittelalter festmachen. In den Reichsabschieden von 1498 und 1500 wird der Dokortitel dem Adelstitel gleichgestellt. Conrads, Norbert, *Politische und staatsrechtliche Probleme der Kavaliertour*, in: Maczak, Antoni, Teuteberg, Hans Jürgen (Hrsg.), *Reiseberichte als Quellen europäischer Kulturgeschichte. Aufgaben und Möglichkeiten der historischen Reiseforschung*, Wolfenbüttel 1982, S. 45-64, S. 46.

⁵⁹ Höfer und Reichardt definieren den Begriff des *honnête homme* näher. Höfer, Anette, Reichardt, Rolf, *Honnête homme, Honnêteté, Honnêtes gens*, in: Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich, 1680-1820, Hrsg. von Reichardt, Rolf und Lüsebrink, Hans-Jürgen, München 1986, Heft 7, S. 8ff, zitiert nach: Denk, Claudia, *Artiste, citoyen & philosophe: der Künstler und sein Bildnis im Zeitalter der französischen Aufklärung*, München 1998 (Univ. München 1994, Diss.), S. 27.

⁶⁰ Algarotti (1712-1764) nennt ihn in seiner Schrift „*Essai sur la peinture*“. Algarotti, Francesco, *Essai sur la peinture, et sur l'Académie de France, établie à Rome*, Nachdruck der Ausgabe 1769, Genf 1972, S. 169. Mit den Schriften Algarottis setzen sich wiederum die Kataloge auseinander. Musée Royal I, *Discours préliminaire*, S. 25.

geglaubtes Wissen und angepaßtes Verhalten aus. Gehörte der *honnête homme* immer dem Adel an, so wird Bildung in der revolutionären Gesellschaft zum Kennzeichen der Elite⁶¹ - davon zeugt Condorcets Bericht über die allgemeine Organisation des öffentlichen Unterrichtswesens. Im 18. Jahrhundert versteht man unter Bildung kein fachliches Spezialwissen, sondern eine breite Allgemeinbildung gepaart mit einem kritischen Geist. Bestimmte Verhaltensregeln, wie sie als Relikte des *honnête homme* übrig geblieben sind, gesellen sich noch hinzu: der gebildete Mensch hat bestimmte Lebensformen, verfügt über ein sittliches Verhalten.⁶² Die *elegance*, *noblesse*, *finesse*, *politesse* und *délicatesse*, die als Forderung der Kunsttheorie bezüglich des *ornement* an das Werk gestellt werden, fußen ebenfalls im Ideal des *honnête homme*. Diese Begriffe kommen ursprünglich aus dem Bereich der Konversationskultur und bezeichnen dort eine sprachliche Ausdrucksweise, die Anmut und höfliche Umgangsformen beinhaltet. In der Kunst und in der Rhetorik charakterisieren sie den Stil. Im Zuge der Revolution treten sie als Forderung zurück, da man sie mit Künstlichkeit und Manieriertheit verbindet.

II. 1.2. Bildung: ein Zustand oder ein Prozeß?

Etymologisch gesehen entstammt das deutsche Wort „Bildung“ der Wurzel „bil“, was soviel bedeutet wie behauen, glätten. Hier liegt die ontologische Vorstellung zugrunde, daß der Mensch bei seiner Geburt „unbehauen“ ist und zuerst einen Prozeß der Formung durchschreiten muß, der ihn „verfeinert“. Eine Vorstellung, die sich in dem lateinischen Begriff der *eruditio*⁶³ zeigt: der Mensch wird aus einem Zustand der Roheit genommen. Der Begriff der Bildung beinhaltet zwei Komponenten, er meint zum einen den Prozeß des Geistes, zum anderen aber auch das Resultat der Bildung, einen Zustand des Bewußtseins verkörpert im „gebildeten Menschen“.

Grundsätzlich kann man zwei Definitionsrichtungen unterscheiden: auf der soziologischen Ebene beschäftigt man sich mit den äußeren Merkmalen der Bildung: Wissen, Auftreten und Umgangsformen einer Person. Diese sind gebunden an die Zugehörigkeit zu einer Schicht, sei es

⁶¹ Nicht mehr der Adel, sondern Wissenschaftler besetzten gleich nach der Revolution Schlüsselpositionen in der Politik. Schmode, Martina, Zwischen Elfenbeinturm und Staatsdienst. Naturwissenschaftler des Ancien Régime im Spiegel von Condorcets Eloges des Académiciens, Frankfurt am Main 1995 (Univ. Hannover 1994, Diss.), S. 12.

⁶² Der *honnête homme* des 17. Jahrhunderts ist geprägt von der *raison* als Quelle der Erkenntnis, strenge Regelbefolgung bestimmt sein Verhalten. Der Mensch des 18. Jahrhunderts sieht die *raison* relativierter, die Empfindung hat an Bedeutung zugenommen. Der Grund des sittlichen Verhaltens liegt nicht in der Regelbefolgung, sondern in einer individuellen Verinnerlichung und im Nachvollzug des Guten.

⁶³ Dieser leitet sich her von *rudis*, roh, und meint so viel wie Entrohung. Fuhrmann, Manfred, Der europäische Bildungskanon des bürgerlichen Zeitalters, Frankfurt am Main, Leipzig 2000, S. 27. Dasselbe gilt für den Begriff der Kultur. Dieser kommt von *colere*, pflegen, und wurde im Zusammenhang mit dem Ackerbau verwendet.

nun der Adel oder im 19. Jahrhundert das Bildungsbürgertum. Die pädagogischen Reflexionen konzentrieren sich auf die inneren Prozesse und Abläufe, die bei der Bildung stattfinden und sind damit wertneutral. In einem zweiten Schritt versuchen sie Erziehungsmaßstäbe zu vermitteln. Bildung ist nicht alleine steriles Faktenwissen im Sinne von Aufnehmen und Reproduzieren, das erlaubt, an dem europäischen Bildungserbe teilzuhaben. Der gebildete Mensch, der *homme cultivé*, zeichnet sich vielmehr durch den Umgang mit dem Wissen aus. Er kann es in einen neuen Sinnzusammenhang integrieren, Bezüge herstellen, und es weitergeben.⁶⁴

Fragt man, nach dem Ursprung der Bildung, so gibt es zwei Theorien: die eine geht von einer externen Komponente aus (der Mensch wird durch die Einwirkung äußerer Einflüsse gebildet), die andere sieht den Motor der Bildung in einer Selbsttätigkeit (äußere Komponenten mögen eine Rolle spielen, doch geschieht das wahrhaft Entscheidende im Inneren des Individuums). Damit verknüpft ist die Frage, ob Bildung sich nach einem Modell⁶⁵, das heißt hin zu einer bestimmten Vorstellung, vollzieht, oder ob sie dem Individuum freien Spielraum zur Selbstentfaltung gibt. Der Begriff der Bildung hat viele Komponenten: Berufsbildung (*éducation professionnelle* im neueren Sprachgebrauch), Allgemeinbildung (*culture générale* im neueren Sprachgebrauch), Charakterbildung, Herzensbildung⁶⁶, um nur einige zu nennen.

II. 1.3. *Education – instruction: eine Begriffsklärung*

Für das deutsche Wort Bildung gibt es prinzipiell drei französische Begriffe: *formation*, *education* und *instruction*. Das Wort *formation* bezeichnet im heutigen Sprachgebrauch die intellektuelle und moralische Bildung des Menschen sowie die berufliche Ausbildung. Im 18. Jahrhundert wird es im Kontext der Grammatik verwendet und bezeichnet die Wortbildung⁶⁷ und ist demnach für unseren Zusammenhang nicht von Bedeutung.

⁶⁴ Ähnliche Überlegungen hierzu: Fuhrmann, Manfred, Der europäische Bildungskanon des bürgerlichen Zeitalters, Frankfurt am Main, Leipzig 2000, S. 28.

⁶⁵ Platon übertrug zuerst den Gedanken des handwerklichen Gestaltens einer Materie auf den Bildungsvorgang: die Seele wird nach Modellen geformt. Lichtenstein, Ernst, Die Entwicklung des Bildungsbegriffs im 18. Jahrhundert, in: Herrmann, Ulrich (Hrsg.), Die Bildung des Bürgers: Die Formierung der bürgerlichen Gesellschaft und die Gebildeten im 18. Jahrhundert, Weinheim und Basel 1982, S. 165-177, S. 166.

⁶⁶ Der Begriff der Herzensbildung oder auch der inneren Bildung, der schon im Humanismus zu finden ist, drückt sich bei Rousseau im Terminus der „Schönen Seele“ aus. Posselt sieht die Herzensbildung als essentielles Element allen Bildungsstrebens an. Posselt, Franz, Apodemik oder die Kunst zu reisen, Leipzig 1795, S. 269, zitiert nach: Ruppert, Wolfgang, Bürgertum im 18. Jahrhundert, in: Herrmann, Ulrich (Hrsg.), Die Bildung des Bürgers: Die Formierung der bürgerlichen Gesellschaft und die Gebildeten im 18. Jahrhundert, Weinheim und Basel 1982, S. 59-80, S. 77.

⁶⁷ Der Enzyklopädieartikel „formation“ gibt hierüber hinreichend Auskunft. Artikel „formation“ Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, Band VII, Nachdruck der Ausgabe Paris 1751-1780, Stuttgart-Bad Cannstatt 1995, S. 172-176.

Der Enzyklopädieartikel zur *instruction* ist sehr kurz gehalten. Allgemein bezeichnet sie alles, was den Menschen über die Objekte und Dinge belehren kann: Reden, Schriften, Beispiele. Die *instruction* ist Teil der *education*⁶⁸. Letztere bezieht sich alleine auf Kinder, die deutsche Übersetzung wäre demnach Erziehung.⁶⁹

Die Illustration in der „Iconologie par figures“ (Abb.2.) bestätigt dies. Dargestellt ist die Personifikation der *education*, eine weibliche Figur in etwas fortgeschrittenerem Alter, in der einen Hand eine Rute, in der anderen einen jungen Baum, der mit Hilfe eines Stabes gestützt wird. Zu ihren Füßen befindet sich ein Kind, das gerade dabei ist, Lesen zu lernen. Die *education* richtet sich primär an Kinder, denen sie eine Stütze ist und die sie im jungen Alter formt, symbolisiert durch die Darstellung des Baumes.

Die Bildung, die im Rahmen der *education* geleistet werden soll, ist zweidimensional: neben der Bildung des Menschen, seines Geistes⁷⁰ und Körpers⁷¹, ist der Bezug zum Mitmenschen essentiell (Sitten, Lebensführung im Allgemeinen und soziale Kompetenzen). Diese Anbindung an die Gesellschaft ist sehr wichtig: die Erziehung der Kinder soll sich an ihrer Nützlichkeit für den Staat - als soziales und als politisches Gefüge - orientieren⁷². Der Erzieher nimmt in diesem Prozeß eine Schlüsselstellung ein: es ist seine Aufgabe zu erkennen, welche Fähigkeiten in dem Kind von Natur aus angelegt sind. Er soll diese fördern und zur Entfaltung bringen und dem Kind so einen Platz in der Gesellschaft zukommen lassen.⁷³ Dabei arbeitet er nicht gegen die

⁶⁸ „...c'est le soin que l'on prend de nourrir, d'élever & d'instruire les enfans...“ Artikel „education“, Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, Band V, Nachdruck der Ausgabe Paris 1751-1780, Stuttgart-Bad Cannstatt 1995, S. 391. Ein anderes Wörterbuch aus der Zeit führt dieselbe Definition an, die *education* ist „Maniere dont on élève, & on instruit un enfant.“ Artikel „education“ Dictionnaire portatif de la Langue française, extrait du Grand Dictionnaire de Pierre Richelet..., Lyon 1761, S. 380.

⁶⁹ Voltaire sieht die *éducation* ebenfalls an als „soin qu'on prend de l'instruction des enfans“, Artikel „education“, Dictionnaire philosophique portatif, ou Introduction à la connoissance de l'homme, Lyon 1756, S. 84.

⁷⁰ Der Begleittext der „Iconologie par figures“ erläutert: „le lait qu'elle répand est l'emblème de la nourriture spirituelle“. Gravelot, H.-F., Cochin, C.-N., Iconologie par figures ou traité complet des allégories, emblèmes, etc. à l'usage des artistes, en 350 figures, Band II, Nachdruck der Ausgabe Paris o.J., Genf 1972, S. 7. Der Gegensatz der *education* ist die *ignorance*, die im Bild hinter der *education* abgebildet ist: eine dickere Frau mit einer Augenbinde und Eselsohren.

⁷¹ Wie im Enzyklopädieartikel beschrieben, verfügt der Mensch auch laut den deutschen Philosophen über drei Hauptkräfte: die physische, die intellektuelle und die moralische. Richter-Reichenbach, Karin-Sophie, Ästhetische Bildung, Aachen 1998, S. 61-62.

⁷² „...où chaque citoyen est prévenu qu'en venant au monde il a reçu un talent à faire valoir; qu'il est membre d'un corps politique, & qu'en cette qualité il doit concourir au bien commun, rechercher tout ce qui peut procurer des avantages réels à la société, & éviter ce qui peut en déconcerter l'harmonie, en troubler la tranquillité et le bon ordre!“ Artikel „education“, Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, Band V, Nachdruck der Ausgabe Paris 1751-1780, Stuttgart-Bad Cannstatt 1995, S. 391.

⁷³ Artikel „education“, Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, Band V, Nachdruck der Ausgabe Paris 1751-1780, Stuttgart-Bad Cannstatt 1995, S. 391.

Natur, sondern nimmt diese als Basis.⁷⁴ Nichts anderes fordert die klassische Kunsttheorie von dem Künstler: keine strenge Naturnachahmung, sondern Erkennen und Abstrahieren des Wesentlichen der Natur.⁷⁵

Die Aufgaben, die der Erzieher bei dem Kind übernimmt, soll der Staat in der nationalen Bildung leisten.

Auf der intellektuellen und moralischen Ebene vollzieht sich die *education* mit Hilfe von Beispielen aus der Geschichte und den „Schönen Künsten“, die den Geist formen. Ihnen wird ebenfalls der Impetus zu aktivem Handeln zugeschrieben: sie erheben die Seele und führen sie zu großen Handlungen⁷⁶ und zeigen dem Bürger seine Pflichten, ein Topos, der auch aus der Kunsttheorie bekannt ist. Ziel der *education* ist ein tugendhafter Mensch, der sich dadurch auszeichnet, daß er seine Leidenschaften unter Kontrolle hat und Tugenden übt, die der Gesellschaft zugute kommen. Die Erziehung zur Humanität stand ab Mitte des 18. Jahrhunderts in engem Zusammenhang mit der ästhetischen Erziehung.

Sowohl *education* als auch *instruction* sind immer zielgerichtet: seit Heraklit (550-480 v.Chr.), der den Menschen als dem Logos zugehörig sieht, orientiert sich die Bildung an der Wahrheit. Mit zunehmendem Wissen wächst nicht alleine die Bildung, sondern auch die Weisheit. Man kann sie als praktische Anwendung der Bildung im Leben ansehen. Die Weisheit zeichnet sich durch verschiedene Charaktereigenschaften aus, wie ein heiteres Gemüt, Zufriedenheit, Ausgeglichenheit und Ruhe – kurz: menschliche Reife und Überlegenheit im alltäglichen Leben. Der weise Mensch verfügt über einen *esprit cultivé*. Er versteht es, einen Einklang der *raison* mit den Gefühlen seines Herzens und seiner Seele zu schaffen - eine Qualität, die ebenfalls Aristoteles (384-322 v.Chr.) von dem Redner fordert.

Die *sagesse* in der „Iconologie par figures“ (Abb.3) stellt eine Frau mittleren Alters dar. In der einen Hand hält sie eine Lampe, in der anderen einen Faden. Beide Attribute deuten darauf hin, daß die Weisheit den Menschen aus dunkler Nacht – angedeutet durch die Sterne im Hintergrund - und aus labyrinthischen, ausweglosen Situationen helfen kann.⁷⁷

⁷⁴ Voltaire geht ebenfalls von einer natürlichen Disposition des Menschen aus: die Erziehung vermag nicht das Wesen eines Menschen zu ändern oder zu bessern, sie ist wie eine zweite Natur. Schlechte Eigenschaften werden alleine versteckt, nicht ausradiert. Artikel „education“, Dictionnaire philosophique portatif, ou Introduction à la connoissance de l'homme, Lyon 1756, S. 86. Trotz allem sollte man an der Kultivierung der natürlichen Eigenschaften arbeiten: ein Beispiel, das sich an ein biblisches Bild anlehnt, verdeutlicht dies: „nous avons dans le coeur des germes de vertus & de vices; il s'agit d'étouffer les uns & de développer les autres.“ Ebenda, S. 87.

⁷⁵ Das Wesentliche, das aus der Natur herausgearbeitet werden soll, ist in der Klassischen Kunsttheorie zudem an die Idea gebunden.

⁷⁶ Artikel „education“, Dictionnaire philosophique portatif, ou Introduction à la connoissance de l'homme, Lyon 1756, S. 85.

⁷⁷ „Les livres qu'on voit devant la Sagesse signifient que cette vertu s'acquiert & s'accroît par les connoissances.“ Gravelot, H.-F., Cochin, C.-N., Iconologie par figures ou traité complet des allégories, emblèmes, etc. à l'usage des artistes, en 350 figures, Band IV, Nachdruck der Ausgabe Paris o.J., Genf 1972, S. 69.

II.1.4. Ästhetische Bildung: Bildung im Zusammenhang mit den „Schönen Künsten“

Nachdem man es im Museum mit Werken der Bildenden Kunst zu tun hat, stellt sich weniger die Frage nach der Bildung allgemein, sondern die nach der ästhetischen Bildung. Schon in dem deutschen Begriff der Bildung deuten sich Worte wie Bild, Abbild, Gebilde, Gestalt an. Der Begriff der Ästhetik hat seine Wurzeln in Deutschland. In Frankreich findet er erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts seine Ausprägung als die Philosophie des Schönen. Was die ästhetische Bildung in Frankreich zu dieser Zeit betrifft, müssen aus den Aussagen über die Vorgänge der Bildung allgemein Ableitungen getroffen werden. Die ästhetische Bildung ist nicht zu trennen von den Begriffen der Kunst und des Schönen.⁷⁸

Kurz zur Geschichte des Begriffs: der Begriff der Ästhetik geht zurück auf Alexander Gottlieb Baumgartens Schrift „Aesthetica“⁷⁹ (1750/1758). Darin stellt er dem Verstand - analog zur Vernunft - die Sinnlichkeit als Erkenntnisquelle zur Seite. Sinnliche Erkenntnis, die sich aus der Einbildungskraft und aus dem Geschmack ergibt, übt man durch die Betrachtung von Kunst. Ästhetisch meint laut Baumgarten die sinnliche Beziehung zu den Gegenständen, die Wahrnehmung und die Empfindung. Diese werden rational verarbeitet und können dann einen kreativen Prozeß und eine künstlerische Tätigkeit auslösen. Gleichzeitig impliziert die ästhetische Wahrnehmung den emotionalen Aspekt des Genusses. Dieser Genuß weckt aber den Wunsch nach einer höheren Erkenntnis. Der Begriff „Genuß“ fällt sehr häufig in Zusammenhang mit den „Schönen Künsten“ bei Rousseau und Talleyrand⁸⁰ - beide Autoren werden in Folge eine Rolle spielen - und dient zur Abgrenzung der „Schönen Künste“ gegenüber den Wissenschaften und den „Mechanischen Künsten“. Die französischen Bildungstheoretiker verfolgen einen

⁷⁸ Der Begriff der „Schönen Künste“, in dem die beiden Komponenten zusammenfließen, wurde erst im 17. und 18. Jahrhundert gebildet. In der Antike und im Mittelalter teilte man die Künste in die sieben *artes liberales* und die sieben *artes mechanicae* ein. Dies erfolgte nicht nach ästhetischen Kriterien. Die Renaissance schuf den Begriff der *arti del disegno* und damit die Grundlage für die spätere Kunsttheorie, ein wirkliches System kannte sie aber nicht. Die *Querelle des Anciens et des Modernes* unterschied grundlegend die Künste und Wissenschaften, eine wichtige Differenzierung für die weitere Entwicklung. Die Wissenschaften schreiten fort und sind demzufolge der Antike überlegen, die Künste funktionieren nach einem anderen Prinzip, da sie von dem individuellen Geschmack abhängen. Perrault prägte für das Prinzip der Künste den Begriff des *beau relatif*. Seine *beaux arts* umfassen die *Eloquence, Poésie, Musique, Architecture, Peinture, Sculpture, Optique, Mécanique*. Charles Batteux trennt in „*Les beaux arts réduits à un même principe*“ die „Schönen Künste“ von den „Mechanischen Künsten“. Sein Kriterium ist auf der Wirkung der Kunst begründet: die „Schönen Künste“ möchten Freude hervorrufen, es zählen hierzu Musik, Dichtkunst, Malerei, Bildhauerei und Tanz. Die *Encyclopédie* vervollkommnet das System und geht von drei Hauptbereichen aus: Philosophie, Geschichte und den „Schönen Künsten“ und übernimmt von Batteux die Definition der „Schönen Künste“. Werschkull 1994, S. 9-10.

⁷⁹ Baumgarten hat die Zusammengehörigkeit von Ästhetik und Philosophie festgehalten. Pochat, Götz, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*. Köln 1986, S. 382.

⁸⁰ Talleyrand stand auch in Verbindung mit dem Museum. Siehe ein Hinweis auf einen Briefwechsel mit M. de Talleyrand in: Dupuy, *Le Masne de Chermont I* 1999, S. 1202. Brief 20. September 1815.

ähnlichen Weg, da auch sie sehr stark mit sinnlicher Wahrnehmung argumentieren. Auch der Encyclopédieartikel „esthétique“ stellt die Beziehung der Ästhetik zum *sentiment* dar.⁸¹ Ziel der Ästhetik ist die Führung des Künstlers in seinem Schaffensprozeß und die Leitung des *amateurs* in seinem Urteil. Damit werden gleichzeitig die beiden Zielgruppen der ästhetischen Bildung angesprochen: Künstler und Publikum. Die Seite des Künstlers wird in Folge weitgehend ausgeklammert werden, da der Akzent auf der Rezeption durch den Betrachter liegen soll. Da die Arbeit sich mit Werken der Bildenden Kunst und deren Inszenierung im musealen Raum beschäftigt, geht es um Fragen der ästhetischen Bildung: wie kann Kunst zur Bildung des Menschen beitragen?

Der Bildungscharakter und –auftrag der Kunst tritt in dem deutschen Begriff der Bildenden Künste im Sinne eines Gestalt- und Rezeptionsprozesses stärker hervor, denn in dem analogen französischen Begriff der *beaux-arts*. Da Schönheit aber zumeist der Auslöser des ästhetischen Wahrnehmungsprozesses ist, ist die ästhetische Bildung implizit in diesem Begriff angelegt. Ästhetische Bildung meint demnach das Einsetzen von Erkenntnisprozessen durch die sinnliche Wahrnehmung, ausgelöst durch die Werke der Bildenden Kunst.

⁸¹ Artikel „esthétique“, Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, Marsanne 2000, CD-Rom Ausgabe (ohne Seitenzählung). Ziel der Künste ist die Hervorrufung eines heftigen *sentiments* des Wahren und Schönen. Deshalb muß sich die Ästhetik als die Wissenschaft von den Künsten konsequenterweise vor allem damit beschäftigen. Der Autor zählt sie zu den philosophischen Wissenschaften.

II.2. Reflexion über Bildung im Frankreich des 18. Jahrhunderts

II.2.1. Vorgehensweise und Ansätze der Bildungstheoretiker: Talleyrand, Mirabeau, Condillac und Condorcet

Das Frankreich des 18. Jahrhunderts ist geprägt vom Vernunftskult und dem Wunsch nach wissenschaftlichem Fortschritt. Eine Voraussetzung dafür, daß sich das Ziel nach mehr Selbstbestimmung verwirklichen läßt, ist die Bildung, die auch Gegenstand philosophischer und politischer Diskussionen war. Aufklärung und die daraus erwachsende Revolution ist bedeutungsgleich mit Bildung. Dies zeigt sich in der Wortverwendung Talleyrands, der mit Bezeichnungen aus dem Bereich des Sehens, wie Licht-Dunkel, blind-sehend arbeitet, um die Zeit der Revolution gegen die des Absolutismus abzusetzen.⁸² Die Gleichsetzung der Begriffe Licht und Erkenntnis, blickt auf eine lange Tradition zurück; bereits Platon, der eine bedeutende Rolle für die Kunsttheorie spielt, verwendete sie im Höhlengleichnis. Die Bildung hat viele Facetten und erstreckt sich auf mehrere Bereiche: sie reicht von den Bildenden Künsten über das öffentliche Recht und die Moral bis hin zu Theateraufführungen und Festen der Nation.⁸³ Grundsätzlich lassen sich bei der Auseinandersetzung mit Bildung zwei Herangehensweisen festhalten. Auf der Ebene der „Praxis“ beschäftigen sich besonders die Politiker Charles Maurice de Talleyrand (1754-1838)⁸⁴ und Honoré Gabriel de Riquetti Graf von Mirabeau (1749-1791)⁸⁵ mit dem Inhalt und der Aufbereitung des zu vermittelnden Wissens⁸⁶. Die *education* hatte eine

⁸² Talleyrand 1791, S. 1. Romme bezeichnet die *instruction* als den Führer und die *education* als die Fackel des sozialen Lebens. Romme, G., Rapport de Romme, Rapport sur l’instruction publique considérée dans son ensemble, suivi d’un projet de décret sur les principales bases du plan général présenté à la Convention nationale, au nom du comité d’instruction publique par G. Romme, député du département du Puy-de-Dôme, le 1er décembre 1792. In: Hippeau, C. (Hrsg.), L’Instruction publique en France pendant la Révolution, discours et rapports de Mirabeau, Talleyrand-Périgord, Condorcet, Lanthenas, Romme, Le Peletier de Saint-Fargeau, Cales, Lakanal, Daunou et Fourcroy, Paris 1990, S. 159-178, S. 164.

⁸³ Talleyrand 1791, S. 5. Die *instruction* sollte sich auf alle Fähigkeiten des Menschen erstrecken. Talleyrand nennt hier drei Bereiche: körperliche, intellektuelle und moralische Fähigkeiten. Ebenda, S. 13.

⁸⁴ Talleyrand war 1789 Mitglied der Generalstände und trat für Reformen ein. 1792 mußte er Frankreich verlassen, nach der Rückkehr 1796 war er von 1797-1807 Außenminister des Direktoriums unter Napoleon, obwohl er die Eroberungspolitik Napoleons ablehnte. Sein „Rapport sur l’instruction publique“ wird zur Darstellung der Bildung herangezogen. Er ist aus der Notwendigkeit heraus entstanden, nach der Revolution eine Umstrukturierung des Bildungssystems vorzunehmen. Das alte Bildungssystem paßte nicht mehr zu der neuen Gesellschaftsordnung. Im Gegensatz zu Mirabeau ist Talleyrand für die absolute Gleichheit und die Aufhebung jeglicher Privilegien. Privilegien im Bildungsbereich wären absurd, da Bildung alle gleichermaßen betrifft.

⁸⁵ Seit 1789 war Mirabeau in der Nationalversammlung tätig, die er als überzeugender Redner maßgeblich mitbestimmte.

⁸⁶ Die Inhalte der Schulpläne der Revolution setzen sich in den humanistischen Gymnasien des 19. Jahrhunderts, die sich an das Bürgertum wandten, fort. Zu den Inhalten humanistischer Bildung eine kurze Notiz in: Fuhrmann, Manfred, Der europäische Bildungskanon des bürgerlichen Zeitalters, Frankfurt am Main, Leipzig 2000, S. 12.

Schlüsselstellung bei der Konstituierung des neuen Staates inne, da die Bürger auf eine neue Gesellschafts- und Sozialordnung vorbereitet werden mußten. Die theoretischen Reflexionen der Philosophen Etienne Bonnot de Condillac (1715-1780)⁸⁷, der sich selbst als der Metaphysik verpflichtet bezeichnet,⁸⁸ und Marie Jean Antoine Nicolas Caritat de Condorcets (1743-1794) beziehen sich auf die Aufnahme und Verarbeitung von Sinneseindrücken und die Analyse des Geschichtsbildes.

Die französische Revolution und damit die Umstrukturierung des Bildungssystems ging – aus der Sicht Talleyrands - von den Philosophen aus, deshalb ist es nicht verwunderlich, daß diesen im Rahmen der Bildungsdiskussion eine exponierte Stellung zukommt.⁸⁹ Auf die soziologische Komponente gehen sowohl die Staatstheoretiker als auch die Philosophen nicht ein. Der Grund liegt auf der Hand: man strebt eine Bildung mit Breitenwirkung an, die sich frei macht von den elitären Ansprüchen der Vergangenheit. Die Bildung ist – wie Talleyrand formuliert – ein Garant der Perfektionierung des Staates und des allgemeinen Fortschritts.⁹⁰ Unmündige Bürger können keine Verantwortung übernehmen und dienen deshalb dem alten System. Zunahme an Bildung ist gleichzusetzen mit wachsender Unabhängigkeit und Gleichheit.⁹¹

War Condillac ausschließlich philosophisch aktiv, so bildet Condorcet die Brücke zur Politik. Er war neben seiner schriftstellerischen Arbeit an dem politischen Reformkonzept Tugots beteiligt⁹² und legte seine „Mémoire sur l’instruction publique“ 1792 verkürzt als Gesetzentwurf der

⁸⁷ Condillac wurde ebenfalls von den Politikern rezipiert und herangezogen. Der Generalstaatsanwalt des Parlamentes in Rennes bezog sich in seinem Bildungsplan auf die sensualistische Theorie Condillacs. Er verlangte, daß der Unterricht der Kinder auf „sinnlich wahrnehmbare und wiederholbare Beispiele“ aufbaut. Die Erziehung durch Berühren und durch die Anschauung nimmt eine zentrale Stellung in seinem Konzept ein. Baxmann 1999, S. 81. Condillacs Werk „Cours d’étude pour le prince de Parme“ (Ausgabe Parma 1775) hielt man zu Zeiten der Kunstkonfiszierung für so wichtig, daß es aus der Bibliothek des Emigré Liancourt in das Dépôt de Nesle gebracht wurde.

Die Wertschätzung, die man Condillacs Gedankengut zollt, ist auch für den vorliegenden Kontext von Bedeutung, da die Kunst und die ästhetische Bildung auf Anschaulichkeit beruht.

⁸⁸ Die Metaphysik ist nach der Definition Condillacs die Wissenschaft der ersten Wahrheiten und das erste Prinzip der Dinge. Condillac, *Traité des Systèmes* 1991, S. 3. Mirabeau mißt der Methaphysik eine herausragende Bedeutung zu und bezeichnet sie als die „le seul guide de l’homme“. Mirabeau 1791, S. 146. In dem Moment, in dem man vergleicht und daraus Schlußfolgerungen zieht, betreibt man Methaphysik, wie sich Mirabeau ausdrückt. Ebenda, S. 147.

⁸⁹ Zum Zusammenhang von Philosophie und Bildung: Talleyrand 1791, S. 3.

⁹⁰ „L’instruction publique, que sans doute on auroit le droit d’appeller un pouvoir, puisqu’elle embrasse un ordre de fonctions distinctes qui doivent agir sans relâche sur le perfectionnement du Corps Politique et sur la prospérité générale.“ Talleyrand 1791, S. 1. Mirabeau schließt sich dieser Ansicht an: „Ce moyen n’est autre qu’un bon système d’éducation publique: par lui votre édifice devient éternel; sans lui, l’anarchie et le despotisme, qui se donnent secrètement la main, n’auroient peut-être pas de longs efforts à faire pour en renverser toutes les colonnes: et peut-être aussi vous auriez à vous reprocher cette perfection elle-même, que vous ne perdez jamais de vue, et à laquelle vous tâchez d’atteindre.“ Mirabeau 1791, S. 8. Jeder Staat bedient sich der Bildung, um die Institutionen aufrecht zu erhalten. Ebenda, S. 9.

⁹¹ Eine Gleichmacherei im sozialistischen Sinn ist jedoch von Condorcet nicht angestrebt. Condorcet sieht als Ziel der *éducation publique*: „former des citoyens et des homes.“ Condorcet, *Réflexions et notes* 1983, S. 105.

⁹² Condorcet entwarf auch ein Konzept zum Wiederaufbau der wissenschaftlichen Strukturen und einer Vereinfachung der Hierarchie der Akademien in der Provinz. Nieser, Bruno, *Aufklärung und Bildung. Studien*

gesetzgebenden Versammlung vor.⁹³ Obwohl der Entwurf abgewiesen wurde, war er doch ein wichtiges Zeugnis der bildungstheoretischen Bestrebungen der Revolutionszeit.

Condorcet, der trotz der politischen Aktivität zu der Gruppe der Philosophen zählt, geht wie Condillac von den Vorgängen im Individuum aus und hebt dann auf die Einbindung in den Staat bzw. in die Nation ab. Talleyrand und Mirabeau wählen den umgekehrten Weg, sie fragen zuerst nach den Interessen des Staates, diesen hat sich das Individuum unterzuordnen.

Obwohl beide Fraktionen einen unterschiedlichen Ausgangspunkt wählen, ist das letzte Ziel der Staat. Die Bildung des Individuums ist nicht Selbstzweck, sondern sie soll dem Staat und dem Wohl des Staates dienen.

Alle oben genannten Theoretiker streifen anthropologische und staatsrechtliche Aspekte.⁹⁴ Diesen soll hier aber lediglich geringe Bedeutung eingeräumt werden, da primär die ästhetische Bildung des Menschen im Mittelpunkt steht.

Die Zeitgenossen Denis Diderot (1713-1784), mit dem Condillac Umgang hatte,⁹⁵ und Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) fließen in die Betrachtung mit ein, um die Schriften der untersuchten Theoretiker zu erhellen und in einen Kontext einzuordnen.⁹⁶ Die Beziehungen zwischen Rousseau und Condillac sind wechselseitig. Er kannte und schätzte Condillac,⁹⁷

zur Entstehung und gesellschaftlichen Bedeutung von Bildungskonzeptionen in Frankreich und Deutschland im Jahrhundert der Aufklärung, Weinheim 1992, S. 52.

⁹³ Condorcet wird auch in kunsttheoretischen Schriften, die politisch gefärbt sind, zitiert. Chaussard 1798, S. 16-17. Chaussard war neben seiner Tätigkeit als Sekretär der Commission de l'instruction auch schriftstellerisch und literarisch tätig. Er ruft die Künstler dazu auf, ihren Werken einen politischen Aspekt, oder zumindest einen moralischen zu verleihen.

⁹⁴ Der Mensch wird als ein *zoon politikon* (Aristoteles) bezeichnet. Folglich ist die Bildung des Individuums nicht zu trennen von der Gesamtheit, dem Staat. Dies zieht automatisch Aussagen über den Staat nach sich. Bildung betrifft den Menschen. Die Beurteilung des Bildungsprozesses hängt ab von anthropologischen Vorstellungen der einzelnen Theoretiker. Die Bildungsfragen sind verknüpft mit der Diskussion um die *citoyenneté*, die Stellung des Bürgers im Staat, das Verhältnis zwischen Staat und *citoyen*. Die Bildungspolitik soll den Menschen zu diesem *citoyen* machen – davon zeugen die Schulprogramme.

⁹⁵ In Paris verkehrte Condillac im Zirkel der Enzyklopädisten und kannte Diderot und d'Alembert. Besonders der „Lettre sur les aveugles“ stellt einen expliziten Einfluß dar. Rousseau, Nicolas, *Connaissance et langage chez Condillac*, Genf 1986, S. 153. Diderot richtet sich aber hier gegen die Idee Condillacs, daß Reflexion an das ununterbrochene Gefühl von *plaisir* und *douleur* geknüpft ist. Auch Franzen stellt eine Freundschaft zwischen Condillac, Diderot und Rousseau fest. Franzen, Winfried, *Etienne Bonnot de Condillac (1714-1780)*, in: Borsche, Tilman (Hrsg.), *Klassiker der Sprachphilosophie: von Platon bis Noam Chomsky*, München 1996, S. 179-195, S. 179.

⁹⁶ Es besteht ein sehr lockerer und vager Bezug zwischen Condillac und den Vorläufern des Louvremuseums. Condillac gibt 1758 das Werk Cochins „*Voyage d'Italie, ou Recueil de Notes sur les ouvrages de Peinture & de Sculpture, qu'on voit dans les principales Villes d'Italie*“ zum Druck frei. Cochin hat dieses Werk Marigny gewidmet, „*Directeur & Ordonnateur général de ses Bâtimens*“. Cochin, Charles-Nicolas, *Le Voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin (1758)*, herausgegeben und mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Christian Michel, Rom 1991, S. 71 (Widmung), S. 77 (Freigabe zum Druck). Marigny wollte 1755 die Galerie d'Apollon in ein Museum verwandeln.

⁹⁷ Man findet den Einfluß Condillacs in dem „*Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*“ (1755) und im „*Essai sur l'origine des langues*“ (1781). Sie unterscheiden sich jedoch stark in der Methode. Condillac geht von einem linearen Ablauf aus, die Sprache baut progressiv aufeinander auf. Rousseau sieht sie unvorhersehbaren Zufällen und externen Ereignissen unterworfen. Mirabeau erwähnt Rousseau in seiner „*Travail sur l'éducation publique*“. Mirabeau 1791, S. 35-36. Es existieren Dokumente über einen Briefwechsel von Rousseau und Condillac. Sgard, Jean (Hrsg.), *Corpus Condillac (1714-1780)*, Genf 1981, S. 135.

Condillac zitiert ihn.⁹⁸ Rousseaus Ansätze ästhetischer Bildung beinhalten eine politische Komponente, die in einem antikulturnen Modell fußt. Die Gesellschaft ist per se sittlich verdorben und verbildet die innere Stimme, nach der der Mensch sich richten sollte. Von diesem negativen Einfluß ist auch die Kunst nicht frei. Sie wird von der herrschenden Elite dazu eingesetzt, die Verhältnisse zu zementieren. Freiheit ist für ihn alleine im Naturzustand möglich. Im vorliegenden Kontext ist besonders Rousseaus Ansicht zum Erkenntnisprozeß von Interesse: Empfinden⁹⁹ und Begreifen müssen zusammenspielen, „Herz und Verstand“ sollen angesprochen werden, Erkenntnisse sollen anrühren („Nouvelle Héloïse“ und „Emile“). Die Leidenschaften spielen dabei eine bedeutende Rolle, müssen jedoch durch die Vernunft reguliert werden.

Auch Rousseau geht von Sinnesempfindungen als Quelle der Bildung aus, sie sind Rohmaterial der Erkenntnisse und werden im Gedächtnis gespeichert.¹⁰⁰ Rousseau wendet sich gegen die Vermittlung von Faktenwissen und setzt diesem die Fähigkeit entgegen, auf induktivem Weg zu Erkenntnis zu gelangen.

Ziel der ästhetischen Bildung ist das Schöne, das nur wahrgenommen werden kann, wenn der Geschmack gebildet ist.¹⁰¹ Dieser ist die Fähigkeit über Neigungen zu urteilen und erhält damit eine Komponente des Nachdenkens, das den Geschmack aus dem Bereich des reinen Gefallens und der Sinnesempfindung hinaushebt. So soll Emile lernen, das Schöne, das über das Äußere hinaus eine seelig-geistige Komponente beinhaltet, zu fühlen und zu lieben.¹⁰² Die Schönheit macht sich fest an ihrer Wirkung auf den Betrachter und dessen Phantasie,¹⁰³ sie löst bei dem Betrachter einen Prozeß der Selbstreflexion aus und wirft ihn auf sich selbst zurück. Damit hat sie einen erheblichen Anteil am Bildungsvorgang.

Die Abhandlungen nehmen zwar Stellung zur Bildung im Allgemeinen, doch äußern sie sich kaum zur ästhetischen Bildung.¹⁰⁴ Deren Inhalte müssen aus der allgemeinen Bildungstheorie

⁹⁸ Condillac, *Traité de l'art d'écrire* 1775, S. 139.

⁹⁹ Die Empfindsamkeit des Menschen wird als die Natur des Menschen angesehen. Emile, „Nous naissons sensibles“ Rousseau, *Œuvres complètes IV* 1969, S. 248.

¹⁰⁰ Rousseau geht auf dieser Stufe der Entwicklung noch streng sensualistisch vor. Siehe: Schäfer, Alfred, Rousseau: Pädagogik und Kritik, Weinheim 1992, S. 81.

¹⁰¹ Der Geschmack wird zwei Gebieten zugeordnet. Zum einen steht er als zusätzlicher Sinn neben dem Tastsinn, der optischen Wahrnehmung, Gehör- und Geruch, zum anderen fällt der Begriff des Geschmacks im Zusammenhang mit der ästhetischen Empfindung. Werschkuhl 1994, S. 29.

¹⁰² Rousseau, *Œuvres complètes IV* 1969, S. 677.

¹⁰³ Dies exemplifiziert Rousseau anhand der Wirkung einer Landschaft durch die Jahreszeiten hindurch. Rousseau, *Œuvres complètes IV* 1969, S. 418.

¹⁰⁴ Condillac schließt sich der allgemeinen Trennung der Kunst in zwei Arten an: die Mechanischen und die „Schönen Künste“. („Les arts se divisent en deux classes: l'une comprend tous les beaux-arts, et l'autre tous les arts mécaniques.“ Condillac, *Traité des Systèmes* 1991, S. 261) Von Bedeutung für den vorliegenden Kontext sind die „Schönen Künste“. Beide Arten der Künste sind weniger das Werk des Menschen, sondern haben ihren Ursprung in der Natur. Die Künste hängen zwar von den Fähigkeiten des Menschen und deren Entwicklung ab,

abgeleitet werden. Die klassische Kunsttheorie bietet hier einen Ansatzpunkt, denn die Gedanken der Bildungstheoretiker und der Kunsttheoretiker weisen Überschneidungen auf, die aufgezeigt und analysiert werden sollen. Die Parallele zwischen Bildungs- und Kunsttheorie bietet sich an, da sich namentlich Condillac über den Bildungsgehalt von Literatur äußert. Die Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts speist sich aus der Literaturtheorie und entwickelt sich erst aus dem Vorbild der Poetik und der Rhetorik. Es sei auf die Doktrin des *ut pictura poesis* verwiesen, die durch Horaz (Quintus Horatius Flaccus, 65-8. v. Chr.) formuliert wurde und die ihre Anwendung auf die Malkunst fand. Die hier geprägte Formel der Poesie oder Dichtkunst als „Peinture parlante“ und der Malerei als „Poésie muëtte“ wird von Charles Du Fresnoy (1611-1668)¹⁰⁵ wieder aufgegriffen und hält Einzug in die kunsttheoretische Diskussion und durchzieht sie wie ein Topos. Man bezeichnet die Malerei und die Dichtung häufig als zwei Schwestern. Die Auseinandersetzung mit den Vor- und Nachteilen der beiden Gattungen spielt sich besonders im 18. Jahrhundert ab.

Condillac selbst war mit den Gedanken der Kunsttheorie vertraut, denn er zitiert Du Bos im „Traité de l'art d'écrire“.¹⁰⁶ Du Bos Werke zählen zu den wichtigsten ästhetischen Schriften der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Spätere Kunsttheoretiker zitieren ebenfalls Condillac.¹⁰⁷ Die Parallele zwischen Gedanken der Kunst- und der Bildungstheorie ist um so wichtiger, da – wie man später sehen wird - die Kataloge sehr häufig Termini der Kunsttheorie verwenden. Der ästhetischen Bildung liegt der Gedanke zugrunde, daß die Kunst kein Selbstzweck ist, sondern einer Bestimmung folgt. Um mit den Worten Condillacs zu sprechen: in der Gesellschaft geschieht nichts ohne pragmatische Ausrichtung. Die Menschen beschäftigen sich mit der Kunst nicht aus purem *agrément*. Die Kunst hat einen „Bildungsauftrag“, sie dient dazu, den Bürgern die Religion und die Gesetze vor Augen zu führen und kund zu tun. Für Condillac soll die Kunst außerdem die Erinnerung an die *Grands hommes* und an die Dienste, die sie für die Gesellschaft geleistet haben, aufrechterhalten.¹⁰⁸ Condillac geht davon aus, daß die ersten poetischen Werke die Heldentaten, die Religion und die Gesetze besungen haben, um in den Bürgern das Gefühl der Liebe und der Admiration hervorzurufen.¹⁰⁹ Wie der Betrachter von den

diese aber wiederum von der Natur, die den Menschen mit diesen Fähigkeiten ausgestattet hat. Condillac, *Traité des Systèmes* 1991, S. 262. Zu den Mechanischen Künsten auch: Talleyrand 1791, S. 117

¹⁰⁵ Dies geschieht in der Übersetzung von Du Fresnoys „de arte graphica liber“ (1667).

¹⁰⁶ „Le Corregge étoit si rempli de ce qu'il entendoit dire de Raphaël, qu'il s'étoit imaginé qu'il falloit que l'artisan qui faisoit une si grande fortune dans le monde, fut d'un mérite bien supérieur. Du Bos“ Condillac, *Traité de l'art d'écrire* 1775, S. 58. Der Titel ist kein fiktiver: Condillac lebte selbst 1758-67 am Hofe zu Parma, wo er als Erzieher des Prinzen Ferdinand, eines Enkels Ludwig XV., tätig war.

¹⁰⁷ Chaussard 1798, S. 32.

¹⁰⁸ „La poésie et la musique ne furent donc cultivées que pour faire connoître la religion, les lois, et pour conserver le souvenir des grands hommes et des services qu'ils avoient rendus à la société.“ Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances* 1924, S. 150-151.

¹⁰⁹ Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances* 1924, S. 152-153.

Gesängen betroffen sein muß, sollte er dies auch von dem Kunstwerk sein, da sonst kein Bildungsprozeß ausgelöst werden kann.¹¹⁰ Die Kunst vermag, die Gedanken des Menschen lebendiger zu veranschaulichen, als andere Medien. Sie ist die Sprache des Gefühls und der Imagination.¹¹¹ Im Gegensatz zu den Wissenschaften, die sich an den Geist wenden, spricht die Kunst die Sinne an.¹¹²

In dieser Vermittlungsfunktion entspricht sie der Sprache, die im System Condillac eine zentrale Stellung einnimmt. Die Sprache dient laut Condillac dazu, erinnerungswürdige Momente festzuhalten und wurde nötig, da die Gesellschaft immer komplexer wurde.

Bei der ästhetischen Bildung geht es nicht alleine darum, wie Kunst Inhalte vermitteln kann, sondern auch wie Kunst aufgenommen wird: die Aufnahme ist die Voraussetzung des Bildungsprozesses. Neben der wertneutralen Betroffenheit spielt das Hervorrufen angenehmer Empfindungen im Prozeß der ästhetischen Wahrnehmung eine bedeutende Rolle.¹¹³ Der Gedanke des *delectare* ist in dieser Reflexion weiterhin lebendig.

Die Fragestellungen der ästhetischen Bildung zielen demzufolge auf den Inhalt des Kunstwerkes und auf den Rezipienten.

Der Produktionsprozeß des Kunstwerkes ist alleine in dem Maße relevant, wie er in die Darstellung der Ideen hineingreift und auf diese Einfluß nimmt. Dies geschieht zum Beispiel bei der Auseinandersetzung Condillacs mit dem Begriff des Genies. Das Genie ist zwar prinzipiell schaffend, hat aber auch teil am Bildungsprozeß, da es Dinge neu verknüpft und zu weiteren Erkenntnissen kommt, die es in einem zweiten Schritt künstlerisch umsetzt.

II.2.2 Wahrnehmungsprozeß: Aufnahme von Sinneseindrücken

Sowohl für den englischen Philosophen John Locke¹¹⁴ als auch für Condorcet und Condillac ist es nicht möglich, ohne wahres Interesse mehr von der Welt zu erfahren und sich zu bilden. Zu Beginn all unseren Suchens, auch dem Suchen nach Bildung, steht das Bedürfnis (*besoin*) und der Wunsch (*desir*).¹¹⁵ Da die *besoins* durch die natürlichen Anlagen vorgegeben sind, variieren sie von Individuum zu Individuum. Die Bildungsbestrebungen der Revolutionäre und auch des

¹¹⁰ Allgemein zu Gefühlen als Bedingung der Bildung: Condillac, *Traité des sensations* 1984, S. 248.

¹¹¹ Siehe auch: Mirabeau 1791, S. 169.

¹¹² Die Künste sprechen zu den Sinnen und evozieren Leidenschaften. Chaussard 1798, S. 7.

¹¹³ Aus den Empfindungen erwächst eine größere Perfektion des Menschen. Nur wenn er alle *sensations* empfängt erfreut er sich an seinem Dasein und kann seine Fähigkeiten ausweiten. Mirabeau 1791, S. 171-172.

¹¹⁴ Das *besoin*, das durch die Absenz eines Objektes hervorgerufen wird, ist für Locke der Grund, all unseren Handelns.

¹¹⁵ Für Condillac richtet sich das *besoin* und *desir* nach der individuellen Beschaffenheit des Menschen, die sich aus dessen Natur ableitet. So bestimmt zum Beispiel die Art, wie der einzelne Mensch gemacht ist, auch die einzelnen Arten von Nahrung, die er benötigt. Condillac, *La logique* 1780, S. 78.

Museums können nur dann fruchten, wenn auch seitens der Besucher eine Neugierde und eine Bereitschaft besteht.

Locke und Condillac dürfen in einem Atemzug genannt werden, da Condillacs Schriften in Auseinandersetzung mit Locke entstanden sind. Condillacs Reflexionen lassen sich lediglich aus dem traditionellen Antagonismus zwischen Rationalismus und Sensualismus heraus verstehen: knüpft Condillac zum einen an Locke an, lobt er an René Descartes (1596-1650) die Weisheit der kritischen Reflexionen. Auch sonst ist das Denken Condillacs¹¹⁶ Spiegel des damaligen Zeitgeistes.

Zuerst sollen die wichtigsten Schritte des Erkenntnisprozesses nach Condillac herausgegriffen und nachgezeichnet werden. In einem zweiten Schritt wird erläutert, worauf Bildung zielt und wie sie vermittelt wird.

Der Frage der Wahrnehmung geht Condillac unter anderem im 1754 publizierten „*Traité des sensations*“ nach, der sich an den „*Lettre sur les Sourds et Muets*“ von Diderot (1751) anlehnt. Den Vorgang des Erkenntniserwerbs stellt Condillac mittels empirischer Analysen dar und bedient sich zur Veranschaulichung einer Marmorstatue, die er zum Leben erweckt. Diese ist zuerst ohne *idée*, entwickelt dann aber im Laufe der Abhandlung sukzessive ein Bewußtsein von sich und der Umwelt, was lediglich durch die Aufnahme von Sinnesreizen geschieht. Der Erkenntniserwerb vollzieht sich aufgrund von Erfahrungen nach dem Prinzip von Versuch und Irrtum. Condillac stattet sie nach und nach mit verschiedenen Sinnen aus und beschreibt das Wachsen der kognitiven Elemente. Dabei steigert er die Sinne nach dem Grad der möglichen Erkenntnis und beginnt mit dem Geruch, gefolgt von Gehör, Geschmack, Sehsinn und Tastsinn. Eine besondere Stellung kommt dem *toucher* zu. Diderot, auf den sich Condillac zum Teil in seinen Schriften bezieht, wertet den Tastsinn noch mehr auf und sieht ihn als den ersten der Sinne.¹¹⁷

Der Sehsinn wird unterschiedlich beurteilt: für Condillac rangiert er an zweitwichtigster Stelle, für Diderot ist er der oberflächlichste Sinn. Hierin weicht Diderot nicht nur von Condillac sondern auch von der Vorstellung Leonardos (1452-1519) ab, der – im Zuge des Streites um den Vorrang von Malerei oder Poesie – das Sehen höher als das Hören einstuft.¹¹⁸

¹¹⁶ Condillac hat für seine Abhandlungen Anstöße von Fontenelle und dem Père Buffier erhalten. Rousseau, Nicolas, *Connaissance et langage chez Condillac*, Genf 1986, S. 46.

¹¹⁷ Condillac, *Traité des sensations* 1984, S. 265.

¹¹⁸ Leonardo, *Trattato*, I, 21, zitiert nach: Lee 1967, S. 57.

Das Spiel, das Condillac mit der Statue spielt, verdeutlicht: es können nur auf dem Gebiet Erkenntnisse erlangt werden, auf dem der Mensch Sinne ausgebildet hat. Je weiter diese entwickelt sind, desto größer ist der Erkenntniserwerb.¹¹⁹

Die Erkenntnisse der Kunstbetrachtung werden meistens durch den Sehsinn gewonnen und sind demzufolge eindimensional. Sie sollten durch Eindrücke anderer Sinne ergänzt werden. Diderot vollzieht dies in seinen Salonbesprechungen¹²⁰, indem er – zumindest verbal – die Objekte auf der Leinwand zu berühren scheint.¹²¹

Condillacs Rekonstruktion stellt das Prinzip des Erkennens dar und läßt sich auf alle Gebiete anwenden: auf Naturwissenschaften, Philosophie, Literatur oder auf Erkenntnis und Bildung im Alltag.

Condillac geht – wie auch Mirabeau und Condorcet¹²² – davon aus, daß der Mensch ein *être sensible* ist. Der Mensch gelangt zu einer Vorstellung von sich und der Welt durch die Einwirkungen der ihn umgebenden Dinge,¹²³ er ist deren „disciple“¹²⁴. Diese Eindrücke werden in seiner *âme* verarbeitet. Die *éducation* ist selbst eine Kunst, wie Mirabeau bemerkt.¹²⁵ Sie besteht darin, die vorgegebenen Dinge in der Natur anzunehmen, sie zu imitieren und dann mit Intelligenz zu kombinieren – ihr Vorgehen gleicht somit dem der Kunst, wie es die klassische Kunsttheorie formuliert (nach der Schulung des Blicks anhand von Modellen:

Naturwahrnehmung – *imitatio* – Abstraktion bis hin zur *idea*).¹²⁶

Condorcet schließt sich im Wesentlichen den Vorstellungen Condillacs an. Er beschreibt dieselben Vorgänge, gewichtet sie aber anders. Condorcet mißt den durch die Sinneseindrücke erweckten Empfindungen wie *plaisir* und *douleur* eine größere Bedeutung zu, während Condillac sie nur am Rande im Zusammenhang mit dem *jugement* erwähnt (siehe unten). Der

¹¹⁹ „...vous aurez bientôt des créatures qui, étant privées de tous les sens, ne recevront aucune connoissance. Supposez au contraire, s’il est possible, de nouveaux sens dans des animaux plus parfaits que l’homme. Que de perceptions nouvelles!“ Condillac, *Essai sur l’origine des connoissances* 1924, S. 17. „Les connoissances de notre statue bornée au sens de l’odorat, ne peuvent s’étendre qu’à des odeurs.“ Condillac, *Traité des sensations* 1984, S. 15.

¹²⁰ Die Einrichtung der Salonausstellungen existierte bereits im 17. Jahrhundert. Im 18. Jahrhundert wurden die Salons zur Diskussionplattform des künstlerischen und intellektuellen Lebens in Paris. Sie fanden zuerst auf dem Pont-Neuf und dem Place Dauphine statt, ab 1737 dann jährlich im Salon Carré des Louvre. Ab 1751 fanden sie alle zwei Jahre statt. Diderot verfaßte anlässlich dieser Ausstellungen Kritiken, in denen er die Bilder beschrieb.

¹²¹ Salonbesprechung des Salons 1765, Diderot, Denis, *Oeuvres esthétiques*, Paris 1994, S. 533-537.

¹²² „L’homme naît avec la faculté de recevoir des sensations;.....cette faculté (la combinaison des idées) se développe en lui par l’action des choses extérieures, ...“ Condorcet, *Esquisse d’un tableau* 1970, S. 1.

¹²³ „L’homme est un être sensible, c’est-à-dire, capable d’être averti qu’il existe, par une série de mouvemens qui s’opèrent en lui, et par l’action des corps qui l’environnent,“ Mirabeau 1791, S. 110.

¹²⁴ Mirabeau 1791, S. 113.

¹²⁵ „l’éducation considérée comme un art“ Mirabeau 1791, S. 113.

¹²⁶ Die Natur ist für Condillac die Basis der Erkenntnisse. Sie regelt die Fähigkeiten unseres Geistes, gibt die Methode an, mit der er vorgeht, und hat auch das System ausgebildet nach dem man Wissen und Erkenntnis erwirbt. „Il ne s’agit donc pas d’imaginer nous-mêmes un système, pour sçavoir comment nous devons acquérir des connoissances: gardons-nous-en bien. La nature a fait ce système elle-même; elle pouvoit seule le faire: elle l’a bien fait, & il ne nous reste qu’à observer ce qu’elle nous apprend.“ Condillac, *La logique* 1780, S. 13.

Mensch verfügt laut Condorcet über die Fähigkeit, die momentanen Eindrücke in dauerhafte Gefühle zu verwandeln. Diese kann man empfinden, wenn man die *plaisirs* und *douleurs* der Mitmenschen sieht. Aus dieser Empfindsamkeit gegenüber dem Anderen und der daraus erwachsenden *compassion* ergeben sich die sozialen Bande und die Verpflichtung den Mitmenschen gegenüber.¹²⁷

II.2.2.1. *Sensations*: Sinne - Kontakt zur Außenwelt und Kanal, die Welt in sich aufzunehmen

Geprägt von dem Sensualismus in der Tradition Lockes¹²⁸ sieht Condillac die Voraussetzung für den Bildungsprozeß in den äußeren Reizen, die man durch die Sinne aufnimmt¹²⁹. Somit wendet sich Condillac gegen Descartes und seine Anhänger. André Félibien (1619-1695) hat diesen Gedanken auf kunsttheoretischer Ebene bereits vor Condillac formuliert: Wissen erlangt der Mensch durch Anschauung, nicht durch Bücher.¹³⁰ Condillac selbst sieht sich seinem gedanklichen Vater Locke verpflichtet und beschreibt sein Werk „*Essai sur l’origine des connoissances humaines*“ als ein Supplement zu Lockes *Essay*¹³¹. Die aktive Teilnahme der Seele am Bildungsprozeß trennt ihn jedoch von Locke, der wie Aristoteles die Seele als eine leere Tafel sieht, die geprägt wird.

Liest man die ersten Zeilen von Condorcets „*Esquisse d’un tableau historique des progrès de l’Esprit humain*“, so ist die Parallele zu Condillac auffällig: die Fähigkeit, Sinneseindrücke zu empfangen ist der Grund für Erkenntnis. Man kann den Empirismus Condorcets als Erbe des Sensualismus Condillacs ansehen.

Die wörtliche Übersetzung des Begriffs der *sensation*, Empfindung oder Gefühl, trifft im Deutschen nicht exakt den Kern der Condillacschen *sensation*. Die deutsche Übersetzung hat

¹²⁷ Condorcet, *Esquisse d’un tableau* 1970, S. 1-2.

¹²⁸ Im Gegensatz zu Locke, der alleine die Perzeption und das Denken kennt, geht Condillac davon aus, daß man analysieren, berühren und sprechen soll. Rousseau, Nicolas, *Connaissance et langage chez Condillac*, Genf 1986, S. 108. Außerdem unterscheidet Condillac nicht wie Locke zwischen Ideen, die aus dem entstehen, was sich in den Menschen vollzieht, und den Ideen des äußeren Sinnes.

¹²⁹ „Nos sens sont les premières facultés que nous remarquons. C’est par eux seuls que les impressions des objets viennent jusqu’à l’âme. Si nous avons été privés de la vue, nous ne connoîtrions ni la lumière, ni les couleurs: (...) si nous n’avions jamais eu aucun sens, nous ne connoîtrions aucun des objets de la nature.“ Condillac, *La logique* 1780, S.5. Auch S. 27 und Condillac, *Traité des sensations* 1984, S. 74. Den gleichen Gedanken findet man ebenfalls bei Gravelot, H.-F., Cochin, C.-N., *Iconologie par figures ou traité complet des allégories, emblèmes, etc. à l’usage des artistes, en 350 figures*, Band IV, Nachdruck der Ausgabe Paris o.J., Genf 1972, S. 132.

¹³⁰ Im Vorwort seiner „*Entretiens*“ sagt er, daß er sein Wissen dadurch erlangte, daß er Poussin beim Malen zuschaute. McClellan 1994, S. 31. Die „*Observations générales sur le Sallon de 1783*“ belegt, daß Félibien, de Piles und Du Bos noch im 18. Jahrhundert rezipiert wurden. Der Autor macht ihm jedoch zum Vorwurf, daß seine Sprache zu trocken ist und den Künstler nicht inspiriert. Anonym, *Observations générales sur le Sallon de 1783 et sur l’état des arts en France*, par M. L’**** P**, Paris 1783, S. 24.

eine zu emotionale Färbung. *Sensation* für Condillac meint zunächst den reinen Sinneseindruck¹³², der durch Fühlen, Sehen etc, hervorgerufen wird; dieser kann mit Emotionen verbunden sein. Die Abbilder der *sensations* in der *âme* werden als *idées*¹³³ bezeichnet und sind de facto Bilder: ohne Sinne kein Erkenntnisprozeß „...nous n’avons point d’idées qui ne nous viennent des sens“.¹³⁴ Der Kunsttheoretiker Quatremère de Quincy ist Zeitgenosse und setzt sich mit Fragen der Museumsgründung auseinander. Er formuliert den Erkenntnisprozeß für die Ästhetik und stehen in engem Zusammenhang zu Condillac: die äußeren Organe sind das Instrument, die Eindrücke der Kunst zu übermitteln.¹³⁵ Es gibt keine direkten Belege, daß Quatremère de Quincy die Schriften Condillacs kannte. Aber es lassen sich immer wieder Überschneidungen in den Denkweisen und Argumentationen feststellen.

Condillacs Theorie stimmt mit der Kunsttheorie, die ebenfalls den Begriff der *sensation* verwendet und ihn den Sinneswahrnehmungen zuordnet, überein. Kunsttheoretische Schriften verwenden *sensation* und *sentiment* häufig mit derselben Bedeutung. Condillac zieht eine Trennlinie zwischen diesen Begriffen: die *sensation* ist der Sinneseindruck und nach außen gerichtet, das *sentiment* wird im Inneren des Menschen empfunden und ist an sich schon Ausdruck eines – wenn auch nicht rationalen - Verarbeitungsprozesses. Als Ort des *sentiment* nimmt Condillac wie die Kunsttheorie die *âme* an. Der Begriff des *sentiment* emanzipiert sich im 18. Jahrhundert immer mehr und wird als Gegenspieler der *raison* verstanden. Die Evokation eines *sentiments* wird im 18. Jahrhundert zum Maßstab für die Qualität eines Kunstwerkes erhoben.¹³⁶ *Movere* bedingt das *docere*, ein Gedanke, der sich noch bis ins 19. Jahrhundert als

¹³¹ Gemeint ist wohl Lockes „Essay Concerning Human Understanding“, 1690.

¹³² Die Ideen, die auf den *sensations* beruhen, sind folglich nicht angeboren. Condillac, *Essai sur l’origine des connaissances* 1924, S. 11.

¹³³ Condillac trennt zwischen den *sensations* und den *idées*: „Une idée intellectuelle est donc le souvenir d’une sensation. L’idée intellectuelle de solidité, ..., est le souvenir d’avoir senti de la solidité dans un corps qu’on a touché.“ Condillac, *Traité des sensations* 1984, S. 133.

¹³⁴ Condillac, *Essai sur l’origine des connaissances* 1924, S. 10.

¹³⁵ Quatremère de Quincy, *Imitation* 1980, S. 42.

¹³⁶ Die Vorstellung herrscht noch im 19. Jahrhundert: „Les larmes que Racine arrache à son auditoire ne valent-elles pas tous les applaudissements?“ Raymond 1804, S. 154. „C’est au sentiment, leur seul juge suprême, que devraient s’adresser les productions des arts; mais les artistes ne parlent souvent qu’à l’esprit, parce que le froid raisonnement, en usupant les droits du sentiment, s’est arrogé seul celui d’apprécier leurs œuvres.“ Ebenda, S. 158-159. Raymond (1769-1839) ist Zeit seines Lebens vor allem in Savoyen tätig, dort hat er den Vorsitz der Akademie inne. Ab 1820 ist er Direktor der école de dessin. Die Lektüre der Werke Du Bos, Rousseau und Winckelmann haben einen großen Einfluß auf ihn ausgeübt. Besonders der Einfluß Rousseaus läßt sich aus seiner Aussage (s.o.), die die Anrührung im Rezeptionsprozeß betont, herauslesen. Die hier zitierte Schrift ist im Rahmen des *concours* des Institut national entstanden. Thema dieses *concours* war der Einfluß der Malerei auf die Sitten und die Regierung der einzelnen Völker. Raymond belegte mit seiner Schrift den dritten Rang. Sie wurde in der „Décade philosophique“, einer namenhaften Zeitschrift publiziert und verfügt über dementsprechende Breitenwirkung.

Topos hält.¹³⁷ Dort, wo sich das *jugement* auf dem *sentiment* gründet, kann man sicherlich die Prädominanz sensualistischer Bestrebungen auch in der Kunsttheorie nicht mehr leugnen. Der ehemalige Jesuitenpater Laugier¹³⁸ geht sogar so weit, daß er die Kenntnis der Schulen und die Zuschreibung zu einem Meister als nichtig erachtet. Damit sind Diskussionen in der Gründungsphase des Museums nur sekundär. Wichtiger sind für Laugier Qualitäten, die mit der Wirkung und Rezeption des Kunstwerks zusammenhängen wie: die „*amour de l’art*“ oder „*une ame pleine de sensibilité*“. Dazu gesellen sich Fähigkeiten, die der Ratio zuzuordnen sind wie: „*raisonnement solide*“, „*un esprit fin & pénétrant*“¹³⁹. Diese Unterteilung in emotionale und rationale Momente findet sich ebenfalls bei Condillac.

Neben diesen äußeren Eindrücken und Voraussetzungen müssen auch innere Dispositionen im Menschen angelegt sein, damit ein Bildungsprozeß zustande kommt: die *âme* verfügt über die Fähigkeit und die Kunst zu denken, der *esprit* hat gelernt, sich dessen zu bedienen.¹⁴⁰ Diese beiden sind verantwortlich für die Verarbeitung der Sinnesreize, die später erörtert werden wird. Die Bildung im Sinne Condillacs ist ein Selbstbildungsprozeß: der Mensch ist fähig alleine durch die *sensations* und deren Verarbeitung zu Erkenntnis zu gelangen: das Exempel der Statue verdeutlicht dies. Sie ist auf sich allein gestellt in der Erfahrung der Welt, kein Lehrer begleitet sie.

II.2.2.2. *Attention*: Stellung des Betrachters zur Umgebung - Sehen ist nicht gleich Sehen

Auf den Menschen wirkt eine Fülle von Sinneseindrücken, diese werden zu Perzeptionen, in dem Moment, in dem sie die *âme* erreichen. Eine Leitung erfahren sie durch die *attention*, die Aufmerksamkeit, die man einzelnen Objekten zollt. Das Individuum trifft eine Auswahl, konzentriert sich auf einzelne Reize, die vorrangig werden.¹⁴¹

¹³⁷ Raymond widmet sich in seiner Abhandlung der Frage, ob die Bildenden Künste weniger fähig sind als die Natur selbst, den Menschen nachhaltig anzurühren. Er geht davon aus, daß das imitierte Thema den Betrachter beinahe so wie die Natur selbst betrifft. Die Künste wenden sich gleichzeitig an *cœur* und *esprit*. Die Anrührung des Betrachters geschieht nicht durch die Darstellung selbst, sondern durch die Verbindung des Imitierten mit Gegebenheiten und ähnlichen Situationen in der Natur. Raymond 1804, S. 148-150. Mit dieser Aussage wird die Verarbeitung des Gesehenen und damit der vollzogene Bildungsprozeß erheblich aufgewertet. Die Künstler sollen sich folglich mit den Themen beschäftigen, die fähig sind, das Herz und den Geist anzusprechen.

¹³⁸ Marc-Antoine Laugier war Theologe und Priester, wurde jedoch vom Ordensdienst frei gestellt und widmete sich den Schönen Künsten. Er machte sich einen Namen als Architekturtheoretiker, war Koherausgeber der Zeitschrift „*Mercure de France*“ und arbeitete an der „*Gazette de France*“ mit. Seit 1760 war er Mitglied in den Akademien von Angers und Lyon.

¹³⁹ Laugier 1972, S. 26.

¹⁴⁰ Er vergleicht dies mit der Fähigkeit eines Menschen, schwere Dinge zu heben. Der Mensch hat von Natur aus Arme. Er muß lernen sich dieser zu bedienen, um schwere Massen zu bewegen. Condillac, *La logique* 1780, S.2.

¹⁴¹ Condillac, *Essai sur l’origine des connaissances* 1924, S. 18-19. Die Perzeptionen, die auf der *attention* beruhen, graben sich in unser Gedächtnis ein und werden nicht wie die flüchtigen Perzeptionen, die man

Die *attention* illustriert Condillac mit Hilfe eines Bildes, das er aus kunsttheoretischen Diskussionen entlehnt und das in Abwandlung im „Journal de l’Ecole Polytechnique“ verwendet wurde, um die Erlernung des *dessins* zu illustrieren.¹⁴² Er vergleicht den Erkenntniserwerb mit dem Blick aus den Fenstern eines Schlosses auf eine weite Ebene.

„Je suppose un château qui domine sur une campagne vaste, abondante, où la nature s’est plu à répandre la variété, & où l’art a su profiter des situations, pour les varier & embellir encore. Nous arrivons dans ce château pendant la nuit. Le lendemain les fenêtres s’ouvrent au moment où le soleil commence à dorer l’horizon, & elles se referment aussi-tôt.“¹⁴³

Der Betrachter ist in der Nacht auf dem Schloß angekommen. Er gleicht einem Menschen, den man mit verbundenen Augen in eine neue Umgebung führt, von der er folglich keine Vorstellung hat. Bei Tagesanbruch öffnet man ein Fenster – nur sehr kurz, so daß er einen flüchtigen Eindruck von der ihn umgebenden Welt erhält. Seine Situation entspricht der des Museumsbesuchers. Die Landschaft, die er durch den Fensterrahmen wahrnimmt, ist das Gemälde. Der Betrachter befindet sich in dem Schloß, doch erhält er durch das Fenster Zugang zu einer neuen, ihm bislang unbekanntem Realität. Indem Condillac die Ansicht als *tableau* bezeichnet, ruft er dem kunstbeflissenen Leser mit diesem Bild Alberti (1404-1472) ins Gedächtnis, der schon einige Jahrhunderte früher die Malerei als das Fenster zur Welt betitelte.¹⁴⁴ Spielt man das Spiel weiter und öffnet die Fenster ein zweites und ein drittes Mal, so wird sich immer dasselbe Bild zeigen. Das Bild bleibt immer gleich - ob man das Fenster kurz oder für eine längere Dauer öffnet – aber der erste Moment der Betrachtung reicht nicht aus, um die

beiläufig wahrnimmt, weggewischt. Die Tatsache, daß der Mensch sich im Normalfall nur auf eine Sache konzentrieren kann, erklärt Condillac damit, daß in dem Zustand der *attention* alle Fasern des Gehirns beansprucht sind, so daß nicht viele andere frei sind, um weitere Eindrücke aufzunehmen. Ebenda, S. 19.

¹⁴² Neveu, François, Suite du Cours relatif aux arts de dessin, in: Journal polytechnique ou bulletin du travail fait à l’école centrale des travaux publics, Heft 5, Band II, Paris an VI (1798), S. 119-154, S. 142. Neveu (1756-1808), ehemals Schüler der Akademie war ab 1794 Zeichenprofessor an der Ecole polytechnique und stellte selbst Werke im Salon von 1793 und 1796 aus. Im Rahmen der Ecole polytechnique fand der erste öffentlich zugängliche Zeichenunterricht statt. Der Zeichenunterricht in dieser Schule, die dazu bestimmt war, Ingenieure auszubilden, ist Ausdruck der Bestrebung, die Künste und Wissenschaften zu vereinen. Das Journal de l’Ecole polytechnique wurde in den gebildeten Kreisen gelesen. Die Aufzeichnungen von Neveus Unterricht fanden eine weite Verbreitung. Sie stellen eine Basiseinführung in das Verständnis von Kunst dar und referieren grundlegende Gedanken zur Kunsttheorie. Neveus Diskurse rezipiert das vorherrschende Denken der Revolution. Er greift auf bestehende Denkmuster der *ut pictura poesis* Debatte zurück und verbindet diese mit der politischen Dimension der Kunst. Diese Verbindung von Kunst und Politik kommt in der Revolution neu auf. Kunst dient der Politik, die Politik hat die Aufgabe, die Künste zu schützen und zu stützen. Moral, Wissenschaft und Künste sind die Stützen der Gesellschaft. Ein Resumée der Diskurse Neveus Pommier, Art 1991, S. 287-295.

¹⁴³ Condillac, La logique 1780, S. 14.

¹⁴⁴ Alberti, Leon Battista, Della pittura, 19. Alberti, Leon Battista, Della Pittura – Über die Malkunst, herausgegeben, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002, S. 92-92.

Einzelheiten zu erschließen.¹⁴⁵ Im Gegensatz zu den Naturbeschreibungen Rousseaus, die immer daran gebunden sind, daß das Individuum die Natur erlebt und in präromantischer Haltung mit ihr verschmilzt, „dringt“ der Betrachter Condillacs nicht in die Landschaft ein. Er bewahrt Distanz und hält die Trennung zwischen Subjekt und Objekt aufrecht.

Schloßgast und Museumsbesucher haben einen vagen Eindruck der Gesamtheit, doch können sie nicht sagen, was genau die Landschaft ausmacht und aus welchen Teilen sie sich zusammensetzt.¹⁴⁶ Condillacs Schlußfolgerung lautet: „Voilà comment on peut voir beaucoup de choses, & ne rien apprendre.“¹⁴⁷ Der Betrachter muß, um etwas zu lernen, seine Aufmerksamkeit auf die einzelnen Teile richten.¹⁴⁸ Auf den Bereich der Kunstbetrachtung angewandt bedeutet dies: eine intensive Observierung der einzelnen Kunstwerke ist notwendig, um einen Bildungsprozeß auszulösen. Im musealen Raum muß sich der Besucher auf ein einzelnes Gemälde konzentrieren, da er sonst der Reizüberflutung hilflos ausgeliefert ist. Durch den Katalog kann eine Vorauswahl an Gemälden getroffen werden, so daß dem Besucher die Konzentration leichter fällt.

Der Kunsttheoretiker Quatremère de Quincy schließt sich der Meinung Condillacs im Wesentlichen an, wenn er behauptet, daß die Seele nicht mehr als zwei Eindrücke gleichzeitig verarbeiten kann, sie nimmt diese ansonsten sukzessive wahr.¹⁴⁹ Er stellt zusätzlich fest: je schneller die Eindrücke aufeinanderfolgen, desto kurzfristiger sind sie und hinterlassen keine tiefen Spuren. Die Schlußfolgerung nach dem Condillac'schen System würde bedeuten: der Bildungsprozeß ist gering. Betrachtet der Besucher ein einzelnes Element aus der Landschaft, so verschwinden die übrigen. Er singularisiert das einzelne Objekt und blendet alle anderen Teile

¹⁴⁵ „Mais ce premier instant ne suffit pas pour nous faire connoître cette campagne, c'est-à-dire, pour nous faire démêler les objets qu'elle renferme: c'est pourquoi, lorsque les fenêtres se sont refermées, aucun de nous n'auroit pu rendre compte de ce qu'il a vu.“ Condillac, *La logique* 1780, S.15.

¹⁴⁶ Ein ähnliches Beispiel gebraucht Condillac in dem „*Essai sur l'origine des connaissances humaines*“. Legt man dem Betrachter ein Gemälde vor, das vom Aufbau her komplex ist, so wird er nach einer kurzen Betrachtungszeit nicht in der Lage sein, dies wiederzugeben. Hat er jedoch länger Zeit und kann die Einzelheiten des Gemäldes genau studieren, so kann er ohne Mühe das Bild aus der Erinnerung heraus beschreiben. Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances* 1924, S. 21

¹⁴⁷ Condillac, *La logique* 1780, S. 15. Condillac unterscheidet hierbei zwischen *voir* und *regarder*. Als *regarder* bezeichnet er den Vorgang, wenn man sich aus der Vielzahl der Objekte, die man sieht (*voir*), auf eines beschränkt. Condillac, *Traité des sensations* 1984, S. 171.

¹⁴⁸ An anderer Stelle illustriert Condillac den Sachverhalt durch die Betrachtung eines Gemäldes. Zuerst nimmt man die Gesamtheit konfus wahr, dann unterscheidet man einzelne Partien. Man betrachtet erst eine Figur, dann die anderen. In Folge schließt man auf die Gesamtheit. „*Ensuite nos yeux se fixent sur une figure, puis sur une autre; et ce n'est qu'après les avoir remarquées successivement, que nous parvenons à juger de toutes ensemble.*“ Condillac, *Traité des sensations* 1984, S. 77.

¹⁴⁹ Quatremère de Quincy geht im Gegensatz zu Condillac davon aus, daß die Menschen schon Bilder in der Seele tragen, und die äußeren Bilder nur „Wiedererkennungen“ sind. Dies läßt sich ableiten aus den Aussagen: Quatremère de Quincy, *Imitation* 1980, S. 43.

aus, da er sie nicht fühlt oder empfindet.¹⁵⁰ Darin liegt der Unterschied von *voir* und *regarder* begründet: beim *voir* ist das Auge nicht aktiv beteiligt, beim *regarder* betrachtet es ein bestimmtes Objekt.¹⁵¹ Diesen Vorgang nennt Condillac *attention*¹⁵², Aufmerksamkeit. Auch Talleyrand erwähnt diesen Begriff und läßt der *attention* eine besondere Stellung zukommen: der Erkenntnisprozeß hängt ganz wesentlich davon ab, wie stark die *âme* fähig ist, ihre Aufmerksamkeit auf ein Objekt zu lenken.¹⁵³ Bachaumont¹⁵⁴, dessen „Essai sur la Peinture, la Sculpture et l’Architecture“ auf Anregung eines Freundes der Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres entstanden ist, greift die Unterscheidung von Sehen und doch nicht Sehen auf. Dies geschieht nicht in dieser systematischen Form wie bei Condillac, er fordert lediglich:

„ne faites pas comme ceux qui ont des yeux & qui ne voient rien, qui regardent sans rien appercevoir.“¹⁵⁵

Kunstabstrachtung ist ein bewußter Akt.¹⁵⁶

Der Galeriebesucher, der von Bild zu Bild eilt, hat viel gesehen und eine *vue d’ensemble*, doch in der Fülle alleine rudimentäre Erinnerungen an das einzelne Werk, der Bildungsprozeß ist unterblieben. Condillac fordert eine längere Betrachtungszeit, eine Meditation¹⁵⁷ und eine Auseinandersetzung mit den Werken und den einzelnen Elementen, aus denen sich die Kunstwerke zusammensetzen. Der Kunsttheoretiker Droz¹⁵⁸ thematisiert dies und stellt angesichts der Venus von Medici fest: „...mais plus je la considère, plus je vois éclore de

¹⁵⁰ Condillac definiert demzufolge: „L’attention que nous donnons à un objet, n’est donc, de la part de l’âme que la sensation que cet objet fait sur nous; sensation qui devient en quelque sort exclusive; & cette faculté est la première que nous remarquons dans la faculté de sentir.“ Condillac, La logique 1780, S. 49.

¹⁵¹ Condillac, Cours d’étude 1997, S. 176.

¹⁵² „Ce regard est une action par laquelle mon œil tend à l’objet sur lequel il se dirige: par cette raison je lui donne le nom d’attention.“ Condillac, La logique 1780, S. 49.

¹⁵³ „La force de la raison dépend particulièrement de la mesure d’attention qu’on est en état d’appliquer à l’objet dont on s’occupe.L’attention est une disposition acquise par laquelle l’âme parvient à échapper aux écarts de l’imagination.“ Talleyrand 1791, S. 91. Die *attention* zeigt sich in der Konzentration auf ein Objekt, in dessen Folge kann eine Entwicklung eines Gedankens aus dem anderen einsetzen. Ein Vorgang, den Condillac als *Imagination* bezeichnet.

¹⁵⁴ Bachaumonts *essai* trägt keine neuen Gedanken zur kunsttheoretischen Diskussion bei. Der *connaisseur* wird keine grundsätzlich neuen Ideen und Anregungen finden. Ziel des Werkes ist es, vorhandenes Wissen in prägnanter Form darzustellen und den kunstinteressierten Laien auf kurze Weise zu bilden. Bachaumont 1752, S. V-VI. Bei seinem *essai* handelt sich um eine leicht verständliche Kurzversion des herrschenden kunsttheoretischen Gedankenguts. Die Tatsache, daß die Schrift in mehreren Auflagen herauskam, zeugt von der Verbreitung und der vorhandenen Nachfrage. Der zitierte Satz steht gleich zu Beginn der Schrift und kann als deren didaktisches Motto gesehen werden. Voraussetzung dafür ist, daß der Betrachter sich Zeit für die Kunstbetrachtung nehmen soll. In den Gemäldebesprechungen, die folgen, setzt er dies in die Praxis um. Er beschreibt zuerst die Hauptfigur, die den Blick auf sich zieht, dann die Assistenzfiguren. Ebenda, S. 9.

¹⁵⁵ Bachaumont 1752, S. 3.

¹⁵⁶ „Arrêtons-nous-y, puisque nous en avons le tems...“ Bachaumont 1752, S. 9.

¹⁵⁷ Diese Meditation führt dazu, daß der Betrachter das Objekt oder die Umstände lange Zeit in Erinnerung behält, selbst wenn sie an sich nicht existieren. Condillac, Essai sur l’origine des connaissances 1924, S. 24.

¹⁵⁸ Droz war gleichzeitig künstlerisch tätig und gravierte Medaillen. 1803 war er Kustos des Musée monétaire.

perfections nouvelles.“¹⁵⁹ Aufmerksamkeit bedeutet auch „Kommunikation“: der Betrachter wendet seinen Blick von sich ab, um offen zu werden für die Sinneseindrücke. „Wertneutral“ ist dieses Verhalten nur bedingt: *attention* geht einher mit Zuwendung und Neigung. Der kunsttheoretische Begriff *intérêt* ist der *attention* verwandt. Ist die *attention* emotional neutral, so ist der *intérêt* immer mit einer Empfindung verbunden wie: *plaisir, inquiétude, crainte, admiration*. Die *attention* ist die Vorbedingung des *intérêt*. Der Begriff des *intérêt* hängt zusammen mit der Imitation. Diese soll so gestaltet sein, daß sie eben den *intérêt* wach ruft. Gérard stellt einen Zusammenhang von Interesse und Neuheit fest, den Condillac in dieser Art nicht formuliert. Jeder Betrachter hat eine höhere Aufmerksamkeit für ein unbekanntes Objekt, da er ein besonderes Vergnügen hat, Neues zu entdecken. Einem Fremden bereitet es viel mehr *plaisir*, eine schöne Landschaft zu sehen. Er nimmt die Schönheit der Gegend viel mehr wahr als ein Einheimischer, der bereits daran gewöhnt ist – genauso verhält es sich mit der Betrachtung eines Gemäldes oder mit dem Lesen eines Gedichtes.¹⁶⁰ Nachdem die Aufmerksamkeit auf die einzelnen Bildteile gelenkt wurde, muß der Betrachter diese in Folge miteinander verknüpfen und analysieren.

In einem weiteren Schritt soll der Museumsbesucher über die bildimmanente Betrachtung hinausgehen. Er vergleicht das Gemälde mit dem Wissen, der *connaissance*, die er von der Natur und der Naturimitation hat. Dieser Vorgang wird von Condillac als Reflexion bezeichnet.¹⁶¹

„nous portons notre attention successivement de ce tableau à ces connaissances, (de la nature et des règles qui apprennent à l’imiter) et de ces connaissances à ce tableau, ou tour à tour à ses différentes parties.“¹⁶²

¹⁵⁹ Droz 1815, S. 65. Die vorherrschenden Meinung der Kunsttheoretiker ist, daß die Betrachtung und Wertschätzung eines Kunstwerks auf einer spontanen Anziehung beruhe. Anders verhält es sich für Droz. Er thematisiert das Phänomen des zweiten Blicks. Obwohl es sich um die viel gerühmte Venus von Medicis handelt, fand Droz sie beim ersten Betrachten nicht anziehend. Erst als er sich mit ihr auseinandersetzt entdeckt er ihre Schönheit. Ebenda, S. 65.

¹⁶⁰ Gérard 1766, S. 8-9. Gérard war Theologieprofessor, seine Schrift zeugt von der engen Verzahnung der Disziplinen. Sie ist im Rahmen einer Ausschreibung der „Société établie à Edimbourg, pour encourager les Arts, les Sciences, les Manufactures & l’Agriculture“ entstanden und mit der Goldmedaille prämiert worden. Ebenda, S. V. Sein *essai* entspricht dem herrschenden Geschmack und verfügt über eine gewisse Breitenwirkung. Zuerst untersucht Gérard verschiedene Arten des Geschmacks. Im zweiten Teil widmet er sich der Entwicklung und Korrektur des Geschmacks. Im Teil drei fragt er nach der Wichtigkeit, dem Einfluß und den Wirkungen des Geschmacks. Der *goût* steht immer im Mittelpunkt der Untersuchung, ist jedoch nicht von der *imagination*, dem *génie*, der *beauté*, der *imitation* und dem *jugement* zu trennen.

¹⁶¹ Die Reflexion geht über die Analyse hinaus. Die Analyse setzt die Perzeption und die *attention* voraus. Der Betrachter sieht die einzelnen Objekte auf dem Bild zuerst isoliert, bevor er eine Beziehung der Teile untereinander herstellt. Die Reflexion basiert auf der *mémoire* und der *imagination*. Der Mensch vergleicht, was er gerade vor Augen hat mit dem, was er früher gesehen hat, das heißt mit den Zeichen, die die Seele damals gespeichert hat. Der Definition nach ist die Reflexion: „Cette manière d’appliquer de nous-mêmes notre attention tour à tour à divers objets ou aux différentes parties d’un seul, c’est ce qu’on appelle réfléchir.“ Condillac, *Essai sur l’origine des connaissances* 1924, S. 38.

¹⁶² Condillac, *Essai sur l’origine des connaissances* 1924, S. 38.

Der Maßstab, mit dem Kunst gemessen wird, ist das Verhältnis zur Natur. Natur bedeutet bei Condillac meistens die umgebende Wirklichkeit. Spricht er von den „*règles qui apprennent à l’imiter*“ ist davon auszugehen, daß er sich der klassischen Kunsttheorie anschließt. Diese sieht Natur, die durch diese Regeln imitiert wurde, als ideale Wirklichkeit und Verkörperung der *idea*. Die konkrete Umgebung des Betrachters hat Einflüsse auf den Wahrnehmungsvorgang. Gedanken, mit denen der Mensch sich beschäftigt, verbinden sich automatisch mit den Örtlichkeiten, in denen er sich gerade befindet. Haben die Gedanken mit der Umgebung nichts zu tun, dominieren die Reflexionen, denen man gerade nachgeht. Condillac führt hier das Beispiel eines Menschen an, der inmitten von Licht und Lärm über einen Gegenstand oder ein Problem nachdenkt.¹⁶³ Der Mensch ist von seinen Überlegungen so gefangen genommen, daß er den umgebenden Lärm nicht mehr wahrnimmt. Ähnlich sollte es sich mit dem Museumsbesucher verhalten. Dieser sollte im Idealfall so von dem Kunstwerk absorbiert sein, daß ihn äußere Bedingungen nicht mehr beeinflussen. Es kommt zu einer Vereinzelung des Betrachters vor dem Bild. Die Fokussierung der Konzentration auf das Kunstwerk ist notwendig, damit ein Bildungsprozeß ausgelöst werden kann. Konzentration ist ebenfalls die Bedingung der einsetzenden Illusion, eine Qualität, die von dem Kunstwerk seit der Renaissance gefordert wird. Die Illusion deckt sich mit der Fenstermetapher: das Gemälde als Illusion der Realität, eine mögliche Vorbedingung der „Kunstbelebung“.

In seinen weiteren Ausführungen bemerkt Condillac, daß die Umgebung auch befruchtenden Einfluß auf die Imagination haben kann: Poeten fühlen sich angesichts eines weiten Landes zum Dichten inspiriert. Die sinnlichen Eindrücke, die sie wahrnehmen wie „*La vue, ..., d’un coteau abondant*“ wecken die Imagination und Erinnerungen an „*le chant des oiseaux, le murmure des ruisseaux*.“¹⁶⁴ In diesem Fall ist das Problem aber anders gelagert und nicht mit der Situation im Museum zu vergleichen. Es geht um die Aufnahme eines Ambiente und eines „Gesamtkunstwerks“, das sich aus den Elementen der Landschaft zusammensetzt. Der Mensch ist Teil der Umgebung, die ihn inspiriert. Im Museum muß der Betrachter sich erst in diesen Raum versetzen. Dies geschieht mit Hilfe der *attention*, er lenkt seinen Blick auf ein Gemälde und versetzt sich in dieses hinein. Dann kommt es zur Inspiration, denn wie Condillac bemerkt: der Mensch beginnt zumeist erst dann zu denken, wenn er sich der Objekte bedient, die seine Sinne sehen oder deren Spuren die Imagination ihm vor Augen stellt.¹⁶⁵ Das Gemälde oder das Kunstwerk fungiert in diesem Fall als Auslöser der Denkprozesse und der Imagination. Die *attention* ist somit auch Bedingung, daß ein Schaffensprozeß – wie es die Imagination und das

¹⁶³ Condillac, *Essai sur l’origine des connaissances* 1924, S. 213.

¹⁶⁴ Condillac, *Essai sur l’origine des connaissances* 1924, S. 213.

¹⁶⁵ Condillac, *Essai sur l’origine des connaissances* 1924, S. 213.

Beispiel des Dichters zeigt – ausgelöst wird. „Nachschaffen“ des Kunstwerks und aus der Kunstbetrachtung entstehende eigene schöpferische Kraft ist Teil der ästhetischen Bildung und Frucht derselben. Das „Nachschaffen“ steht in Beziehung zu dem kunsttheoretischen Begriff der Illusion. Dieser Begriff ist seit der Antike und in der klassischen Kunsttheorie fest in der Kunstbetrachtung verankert. Die *grappe de raisin* des Zeuxis und die illusionäre Kraft seiner Werke gelten als Qualitätsmerkmal seiner Kunst. Die Künstleranekdoten der Antike zeugen davon, daß sich Qualität daran festmacht, daß der Betrachter die Kunst für die Realität hält.¹⁶⁶ Die Illusion dient laut Du Bos der Erweckung von Leidenschaften¹⁶⁷ seitens des Rezipienten – auch eine Form des Bildungsprozesses. Condillac knüpft mit Jean Baptiste Du Bos (1670-1742), dessen Schriften er kannte und zitierte, an die klassische Kunsttheorie an, fokussiert aber immer stärker auf die Ansprache des Betrachters und die Erweckung der Imagination.

II.2.2.3. Wiedererkennungseffekt des Betrachters im Objekt – die emotionale Komponente

Neben die Betrachtung der einzelnen Teile des Gemäldes¹⁶⁸ tritt eine weitere Komponente, die zum Erinnerungsvermögen beiträgt: die starken Empfindungen¹⁶⁹. Steht die Analyse für eine rationale und distanzierte Beobachtungsgabe, so beinhaltet die Empfindung die emotionale Komponente. Ein Kriterium, um die ästhetische Bildungsmöglichkeit eines Gemäldes zu beurteilen, ist die Fähigkeit des Kunstwerks, den Betrachter zu berühren und einen starken Sinneseindruck in ihm auszulösen. Hierbei wird die Distanz von Subjekt und Objekt ein Stück weit überwunden. Die Kunst besteht demzufolge in einem ausgewogenen Gleichgewicht des Einhaltens der Grenze zwischen Betrachter und Objekt und deren Überwindung. Der Betrachter soll nicht dem Dargestellten und dessen Macht gänzlich unterliegen, sondern soll durch das Kunstwerk berührt, zu einem bewußten Sehen gelangen. Auch Condorcet mißt der sinnlichen Wahrnehmung der Kunst eine große Bedeutung bei.¹⁷⁰ Die Kunst soll nicht nach strengen Beurteilungskriterien überprüft werden, ihre Qualität macht sich an der Berührung der Sinne fest – ein Anspruch, den Diderot in seinen „Salons“, die eine Verbreitung in ganz Europa fanden,

¹⁶⁶ Eine Argumentation, die Leonardo explizit formuliert. Trattato, III, 411, zitiert nach: Lee 1967, S. 10.

¹⁶⁷ Mustoxidi, Théodore, Histoire de l'esthétique française 1700-1900. Suivi d'une bibliographie générale de l'esthétique française des origines à 1914, New York 1968, Reprint der Ausgabe Paris 1920, S. 19.

¹⁶⁸ „...il ne suffit donc pas de la voir toute à-la-fois; il en faut voir chaque partie l'une après l'autre; & au lieu de toute embrasser d'un coup d'oeil, il faut arrêter ses regards successivement d'un objet sur un objet.“ Condillac, La logique 1780, S.15. Es handelt sich dabei um eine natürliche Ordnung: einige Objekte ziehen die Aufmerksamkeit auf sich, die anderen gruppieren sich um sie. Ebenda, S. 16.

¹⁶⁹ „...il arriveroit que, quand on en sortiroit par quelque sensation vive, on ne se rappelleroit plusieurs années que comme un moment.“ Condillac, Essai sur l'origine des connaissances 1924, S. 22.

¹⁷⁰ Die Künste werden in Condorcets Bildungskonzept integriert. Baxmann 1999, S. 156.

umsetzt. Dies geschieht bei Diderot besonders in den Beschreibungen der Chardingemälde. Kunst und Kunsturteil wird damit populär und einer breiten Öffentlichkeit zugänglich. An der Auffassung Condillacs läßt sich das 18. Jahrhundert als eine Zeit des Umbruchs festmachen: rational-objektive Kriterien und emotional-subjektive existieren parallel.

Die emotionale Seite des Bildungsprozesses verfolgt Condillac weiter, wenn er eine Beziehung zwischen den Objekten, den Museumsstücken und dem Betrachter feststellt. Der Mensch ist um so mehr von einem Objekt angetan und lenkt seine Aufmerksamkeit darauf, je mehr es seinem eigenen Seelenzustand, seinen Passionen und seinem Temperament entspricht. Die Affinität liegt in dem Wiedererkennungseffekt begründet.

Das Wiedererkennen wird durch die Wesensgleichheit aller Dinge erst möglich. Das Schema der umgebenden Welt entspricht dem eigenen: das äußere System (Welt außerhalb des Menschen) dem inneren (Mensch), es herrscht eine Einheit zwischen beiden. Der Mensch ist als Individuum angesprochen und vollzieht einen individuellen Bildungsprozeß, der eine Stärkung des Selbstgefühls und der Individualität einschließt.

Der Museumsbesucher wählt die Gemälde aus, die seinen eigenen Vorlieben und Charaktereigenschaften entsprechen. Der Betrachter stößt auf ihm bekannte Strukturen und kann sich demzufolge leichter zurecht finden.¹⁷¹ Ästhetische Bildung und Bildung allgemein sind stark individuell geprägt; das Selektionskriterium ist die Ähnlichkeit zwischen Objekt und Betrachter.¹⁷² Gérard stellt eine ähnliche Analogie fest, macht sie jedoch an der jeweiligen Stimmung des Betrachters und nicht an der Charakterstruktur fest.¹⁷³ Für Gérard spielt eine zeitliche Komponente hinein. Die Auswahl eines Gemäldes aus dem großen Fundus im Museum kann von Besuch zu Besuch unterschiedlich sein, für Condillac wird sie immer gleich sein. Was Condillac nicht explizit formuliert, läßt sich aus seiner Gedankenfolge ableiten: Bildung ist auch Persönlichkeitsbildung.¹⁷⁴ Der Betrachter wird Objekte auswählen, die seiner eigenen Person entsprechen, und sich mit diesen auseinandersetzen. Die Identifikation mit dem Dargestellten

¹⁷¹ „Les choses attirent notre attention par le côté où elles ont le plus de rapport avec notre tempérament, nos passions et notre état. Ce sont ces rapports qui font qu’elles nous affectent avec plus de force, et que nous en avons une conscience plus vive.“ Condillac, *Essai sur l’origine des connaissances* 1924, S. 22. Die Beurteilung des Kunstwerks ist sehr subjektiv. Es kann vorkommen, daß sich der Blick je nach den Vorlieben des Betrachters ändert.

¹⁷² Die Analogie zwischen Subjekt (Betrachter) und Objekt (Ding), ist ebenfalls bei Plotin zu finden. Dieser thematisiert den Sachverhalt in dem Zitat, das durch Goethe bekannt wurde: „Kein Auge wird jemals die Sonne sehen, wenn es nicht selbst der Sonne ähnlich ist; gleicherweise kann auch keine Seele das Schöne wahrnehmen, die nicht zuvor schön ist. Wer Gott und das Schöne schauen will, muß zunächst selbst gottähnlich und schön werden.“ Plotin, *Enneaden* (Hrsg. R. Volkmann), Leipzig 1883/1884, I, 6, 19, zitiert nach: Pochat, Götz, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*. Köln 1986, S. 86. Die Bindung an eine metaphysische Macht entfällt bei Condillac.

¹⁷³ „Le degré de force avec lequel les objets nous frappent, dépend beaucoup de la disposition d’esprit qui domine en nous.“ Gérard 1766, S. 97.

¹⁷⁴ Horaz sieht in der ästhetischen Bildung sogar einen Weg zur Selbsterkenntnis. Pochat, Götz, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*. Köln 1986, S. 79.

spielt eine wichtige Rolle.¹⁷⁵ Im Idealfall erhält der Betrachter ein zunehmendes Bewußtsein seiner selbst.

Alle Bildungsbestrebungen – seien es Katalogtext, Führungen etc – sind demnach alleine ein Angebot und ein Mittel, das dem Besucher an die Hand gegeben wird. Der Einzelne wählt aus dem Angebot das aus, was ihn anspricht.

Der Wahrnehmungsvorgang nach Condillacs Theorie läßt sich wie folgt zusammenfassen: ein Reiz trifft an, die *conscience* sagt zur *âme*: hier ist eine Perzeption, die *attention* lenkt die Aufmerksamkeit einzig auf diese Perzeption, die *reminiscence* macht deutlich, daß man die Perzeption schon gehabt hat.¹⁷⁶

II.2.3. Verarbeitung und Einordnung des Wahrgenommenen

Die Beobachtung ist keine hinreichende Bedingung für Bildung. Der Bildungsprozeß verlangt nach einer Verarbeitung der Sinneseindrücke. Deren Vorgang soll in Folge nachgezeichnet werden.

Eine Idee baut auf der anderen auf. Je mehr *rappports* man unter den Ideen beachtet und herstellt, um so größer wird die Erkenntnis sein, zu der man gelangen wird.

II.2.3.1. *Âme*: Knotenpunkt der Verarbeitung von Sinneseindrücken

Eine besondere Stellung innerhalb dieses Prozesses nimmt die Seele, die *âme*¹⁷⁷, ein: sie fühlt - dies geschieht durch die einzelnen Organe¹⁷⁸ des Körpers. Die Organe sind der Kanal, mit dessen Hilfe die Eindrücke in die Seele gelangen. Entsprechend den fünf Sinnen lassen sich fünf Sinnesempfindungen der Seele feststellen: Sehen, Hören, Riechen, Schmecken und besonders das Fühlen.¹⁷⁹ Empfindet die Seele verschiedene Sinneseindrücke, *sensations*, so ergeben sich

¹⁷⁵ Condillac spricht davon, daß sie die Perzeptionen, die die Objekte hervorrufen, mit dem *sentiment* unseres Wesens verbinden und mit allem, was damit in Bezug steht. Daher kommt es zu dem Wiedererkennungseffekt von Gemälde und Betrachter: die *conscience* gibt dem Betrachter zu verstehen, daß er die Empfindungen schon einmal gehabt hat. Die Verbindung, die zwischen den Perzeptionen besteht, die man früher empfunden hat und die man jetzt empfindet nennt er *reminiscence*. Dank derer kann man auf schon erfolgten Perzeptionen aufbauen. Dies *reminiscence* unterteilt er in zwei unterschiedliche Zweige, die eine hilft den Menschen Perzeptionen, die andere sich selbst wiederzuerkennen. Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances* 1924, S. 23.

¹⁷⁶ Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances* 1924, S. 24.

¹⁷⁷ Condillac trennt die Seele strikt vom Körper. Der Körper ist das Medium, durch das die Sinneseindrücke aufgenommen, die Seele das Zentrum, in dem sie zusammengeführt und verarbeitet werden. Er argumentiert aus einer alttestamentlichen Sichtweise heraus und sieht den Zustand der Trennung von Leib und Seele als die Folge der Erbsünde an. Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances* 1924, S. 8-10.

¹⁷⁸ Die Organe sind ebenfalls dazu da, dem Mensch zu zeigen, was ihm angenehm ist, was er suchen soll und was ihm schadet, was er meiden soll. Condillac, *Traité des sensations* 1984, S. 12.

¹⁷⁹ Condillac, *La logique* 1780, S.6.

aufgrund dessen die ersten *pensées*.¹⁸⁰ Der Mensch arbeitet sich daraufhin in der Erkenntnis stufenweise nach oben: aus der Reflexion über die *premières pensées* ergeben sich die *secondes pensées*.¹⁸¹ Die Seele ist der zentrale Knotenpunkt, ihre Handlungen bestimmen die des Körpers.¹⁸²

Dieser Begriff der Seele unterscheidet sich bedeutend von dem der klassischen Kunsttheorie. Am Ausgang des 17. Jahrhunderts verstand man unter der Seele (auch *cœur*) einen Sammelpunkt für alles, was irrational ist und einen Ort der Gefühle und Leidenschaften.

In der Kunsttheorie wirkt die Seele als Sitz der Passionen nach außen. Bei Condillac ist das Verhalten der Seele zunächst rezeptiv. Gemein ist jedoch beiden Vorstellungen, daß die Seele dem *sentiment* zugeordnet ist. Fühlen und „Denken“, im Sinne der Verarbeitung von Sinneseindrücken sind sowohl bei Condillac als auch bei Du Bos und Charles de Montesquieu (1689-1755)¹⁸³ Eigenschaften der Seele: geistige und sinnliche Funktionen greifen in der Seele ineinander. Jede Aktivität der Seele benötigt Sinneseindrücke von außen.

Worte wie „bewegen“ und „anregen der Seele“ deuten in der Kunsttheorie die *sensibilité* im Sinne eines Gerührtseins an die Kunst muß zur Seele dringen.¹⁸⁴ Sind alleine die Augen angesprochen, so ist die Wirkung der Kunst auf halber Strecke stehen geblieben.¹⁸⁵ Auch Condillac kennt den Zusammenhang von Objekt und dessen Wirkung auf den Betrachter, mißt dieser Tatsache jedoch nicht die gleiche Bedeutung bei. Aus den Betrachtungen läßt sich schließen, daß eine der wichtigsten Aufgaben der Kunst das Anregen der Seele ist – darin sind

¹⁸⁰ „Considérons un homme au premier moment de son existence: son âme éprouve d’abord différentes sensations, telles que la lumière, les couleurs, la douleur, le plaisir, le mouvement, le repos: voilà ses premières pensées.“ Condillac, *Essai sur l’origine des connaissances* 1924, S. 8. Die Seele ist demnach von Natur aus gegeben, sie muß nicht erst gebildet werden. Unter die *sensations* fallen nicht alleine äußere Eindrücke, die von dem Individuum unabhängig existieren, wie Farben und Licht, sondern auch solche, die einen direkten Bezug zum Individuum haben: Schmerz und Freude.

¹⁸¹ Die *sensations* und die Operationen der Seele sind demnach das Grundmaterial all unserer *connoissances*. Condillac, *Essai sur l’origine des connaissances* 1924, S. 8.

¹⁸² „Ce sont les actions de l’ame qui déterminent celles du corps...“ Condillac, *La logique* 1780, S. 45.

¹⁸³ Montesquieu, Charles de Secondat, Baron de la Brède et de, *Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l’art*, in: Gérard, Alexandre, *Essai sur le goût, Augmenté de trois dissertations sur le même sujet*, par M. de Voltaire, d’Alembert, & de, Montesquieu, Paris, Dijon 1766, S. 265-306, S. 274. Daß Condillac die Schriften Du Bos kannte, ist bereits unterstrichen worden.

¹⁸⁴ Hierbei muß man einschränkend sagen, daß es sich bei der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts allgemein um ein positives Angerührtsein handelt.

¹⁸⁵ Die Kunst übt auf die Sinne und auf die Seele einen starken Eindruck aus, die „illusions magiques“ nach sich ziehen. Laugier 1972, S. 2. Diese Argumentation greift auch David wieder auf: die Künste sollen nicht alleine die Augen erfreuen, sie sollen bis zur Seele vordringen. Dort erwecken sie einen Eindruck, der dem der Realität gleicht. David koppelte diesen Anspruch an die Nation: aus dem Angerührtsein entwickelt sich die Begeisterung für das Vaterland. Pommier, *Art* 1991, S. 180-181. Andere Theoretiker, die während der Revolution veröffentlicht haben, heben ebenfalls immer wieder hervor, daß die Künste durch die Augen das Herz berühren sollen. In der Sekundärliteratur ist darauf bereits hingewiesen worden. Diese Aussagen stehen in zeitlicher und auch kausaler Unmittelbarkeit zur Museumsgründung. Sie sind jedoch stark politisch gefärbt, weshalb an dieser Stelle auf weitere Ausführungen verzichtet wird. Die bisherige Argumentation der Arbeit speist sich eher aus einer kunsttheoretischen Diskussion, die sich mehr der Philosophie als der Politik annähert. Pommier hat

sich Condillac und die klassische Kunsttheorie mit der Forderung nach *movere*, die im 18. Jahrhundert ausgebaut wird, einig.

Schönheit ist das auslösende Moment – die Seele wird angerührt, worauf Diderot in seinen Salons hinweist. Obwohl Condillac die Schriften Diderots kannte, räumt er selbst der Diskussion um Schönheit keinen großen Raum ein. Der Grund ist naheliegend: er kümmert sich allgemein um Wahrnehmungs- und Erkenntnisvorgänge, die Schönheit ist eine rein ästhetische Kategorie. Die *sensibilité* hat ihren Sitz in der Seele. Es ist die Disposition des Menschen, Reize aufzunehmen und Gefühle zu empfinden – auch hier treffen sich Condillac und die klassische Kunsttheorie. Die *sensibilité* hat eine eigene Dynamik, die nach außen drängt und sich in Leidenschaften äußert. Im 18. Jahrhundert wird die *sensibilité* zum zentralen Begriff und meint eine ausgeprägte rezeptive Fähigkeit des Menschen¹⁸⁶, die sich in einer „empfindsamen Seele“ zeigt – Rousseaus „Nouvelle Héloïse“ ist ein „Paradebeispiel“. Für Condillac ist die *sensibilité* gepaart mit der Bildung des Menschen: je mehr ein Mensch fähig ist, Reize aufzunehmen - was nichts anderes bedeutet, als eine ausgeprägte *sensibilité* - desto mehr kann er Verknüpfungen herstellen und sich bilden. Die *âme sensible* und die Fähigkeit, Eindrücke zu kombinieren, sind auch dem Geniebegriff Diderots eigen. Sind die Leidenschaften in der Kunst dargestellt, so sind sie nicht nur Ausdruck der *sensibilité* der Akteure auf der Leinwand oder in Marmor, sondern sie dienen auch dazu, die *sensibilité* seitens des Betrachters zu erhöhen – Bildung geschieht durch „Rührung“. Gérard formuliert etwas überspitzt, was die kunsttheoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts toposhaft durchzieht. Er spricht von einer *contagion*, die Passionen teilen sich der Seele des Betrachters mit und stecken ihn an.¹⁸⁷ Dies ist einer der Gründe, weshalb sich die stark sentimental Gemälde Jean Baptiste Greuzes (1725-1805), die Leidenschaften gelungen in Szene setzen, bei Diderot besonderer Beliebtheit erfreuen.

Der Verarbeitungsvorgang läßt sich folgendermaßen darstellen: der Mensch erhält durch die *sensations* Eindrücke von den *objets sensibles*, diese bezeichnet Condillac als Ideen.¹⁸⁸ Diese Ideen sind der Ausdruck für Bilder, „images“ und bezeichnen im Geist vorhandene Strukturen, die die reale Wirklichkeit abbilden und sich auf aktuelle oder vergangene Eindrücke beziehen. Die Abbildfrage zwischen dem bezeichneten (*objet sensible*) und dem bezeichnenden (*idée*) Objekt ist wichtig für die Kunst. Die Objekte der Wirklichkeit werden durch Ideen im Menschen abgebildet. Zu einem direkteren Mittel greift die Bildende Kunst, um die Realität einzufangen:

festgestellt, daß diese Aussagen an sich nichts Revolutionäres haben, sondern in der Theorie des 17. Jahrhunderts fußen, sie werden jedoch dann im Dienste der Revolution genutzt. Ebenda, S. 183.

¹⁸⁶ „...qui rend un homme susceptible de toutes sortes d'impressions, & qui fait que les passions se communiquent à son ame.“ Gérard 1766, S. 100.

¹⁸⁷ Gérard 1766, S. 100.

¹⁸⁸ Condillac, La logique 1780, S. 21.

der Gegenstand wird nicht in ein anderes Zeichensystem umgewandelt, sondern direkt mit Pigmenten, Leinwand, Stein oder Marmor dargestellt.

Die dargelegte Theorie ist spezifisch für Condillac, doch auch die anderen Bildungstheoretiker stimmen mit seiner Grundaussage überein: Für Talleyrand geschieht dann Bildung, wenn Eindrücke auf die Seele ausgeübt werden.¹⁸⁹

II.2.3.2. *Comparaison* und Analyse: Vergleich als Mittel, zu Erkenntnis zu gelangen – vergleichendes Sehen

Wie bereits angedeutet, vollzieht sich Wissen und Erkenntnis immer durch Vergleichen.¹⁹⁰ Trifft man auf ein neues Objekt, setzt man es unbewußt sofort in Beziehung zu einem bekannten.¹⁹¹ Was Diderot im Zusammenhang mit seiner Definition des Begriffs der Schönheit formulierte, zieht Condillac zur Erklärung des Erkenntnisprozesses heran. Die Belegung der Dinge mit Adjektiven oder auch Attributen wie schön, häßlich etc. impliziert immer einen Vergleich. Dieser muß nicht ausgesprochen sein. Nennt man eine Landschaft schön, so bedeutet dies immer schöner als...¹⁹² Es ergibt als logische Folge daraus: „L’esprit voit donc plus que l’œil ne peut voir.“¹⁹³ Der Geist sieht deshalb mehr, da er verschiedene Bilder aus dem Gedächtnis abrufen kann, um einen Vergleich mit dem Objekt vorzunehmen, das er vor Augen hat. Bei diesem Vorgang nimmt der Betrachter eine Einordnung des neuen Gegenstandes vor und geht dabei vom

¹⁸⁹ „...tout ce qui, agissant sur l’ame peut y faire naître et y graver d’utiles ou de funestes impressions, est essentiellement de son (de l’instruction) ressort.“ Talleyrand 1791, S. 5.

¹⁹⁰ „.... comparer n’est autre chose que donner en même temps son attention à deux idées.“ Condillac, *Traité des sensations* 1984, S. 21-22. Auch Ebenda. S. 120.

¹⁹¹ Der Vergleich und das *jugement* resultieren aus der Beziehung, die der Mensch zwischen dem momentanen Sinneseindruck und den im Gedächtnis abgespeicherten *idées* herstellt. Die Statue Condillacs urteilt über die Größe eines Objektes, indem sie sich an andere Objekte erinnert, die sie in der Vergangenheit gesehen oder berührt hat. Condillac, *Traité des sensations* 1984, S. 134.

¹⁹² Diderot kennt folgende Ausprägungen des Schönen: das *beau absolu*, das man in den Objekten sieht, ohne sie mit anderen Dingen zu vergleichen und das *beau relatif*, das sich erst durch den Vergleich ergibt. Für Condillac der Vergleich notwendig, um zu Erkenntnissen zu gelangen, für Diderot, um eine Vorstellung der Schönheit zu erhalten.

¹⁹³ Condillac, *La logique* 1780, S.18.

Bekanntes zum Unbekannten.¹⁹⁴ Dabei muß man zum Teil die *mémoire*¹⁹⁵ zu Rate ziehen, wenn man ein vorhandenes mit einem abwesenden Objekt vergleicht.¹⁹⁶

Jede erreichte Erkenntnis bereitet wieder auf eine neue vor, so daß sich ein Wissensnetz aufbaut und immer komplexere Strukturen erlangt werden.¹⁹⁷ Das bedeutet, der Erkenntnisprozeß ist offen.

Verfolgt man den Erkenntniserwerb durch das Sehen, so ergibt sich nach Condillac folgendes Schema: der Mensch sieht einen Gegenstand, diesen fragmentiert er in seine einzelnen Teile – ein Vorgang, den auch Condorcet kennt¹⁹⁸ - im Geist setzt er die Teile wieder zusammen.¹⁹⁹

Diese Methode des *décomposer* und *recomposer* (bzw. *composer* und *décomposer*) ist die Grundlage der gesamten Philosophie Condillacs. Sobry muß Condillac gelesen haben, denn in seiner kunsttheoretischen Schrift „Poétique des Arts“²⁰⁰ erläutert er dieses Prinzip - allerdings zitiert er ihn nicht explizit.

¹⁹⁴ Condillac, *Traité des Systèmes* 1991, S. 267. Es ist ein sehr bekanntes Prinzip in der Theorie, doch wird es in der Praxis zumeist nicht beherrscht. Condillac, *La logique* 1780, S. 26.

¹⁹⁵ Die *mémoire* ist ein Eindruck, der sich in der Seele festsetzt. Dieser ist mehr oder weniger stark je nach der Aufmerksamkeit, die man vorher dem Objekt zollte. Condillac, *Traité des sensations* 1984, S. 19. Die Statue ist dann in Folge fähig, einen Unterschied zwischen dem Eindruck der *mémoire*, der der Vergangenheit angehört und dem momentanen Sinnesreiz festzustellen. Ebenda, S. 19. In dem Moment, in dem sich die Statue an eine *sensation* erinnert, ist sie aktiv tätig, in dem Moment, in dem sie eine neue in sich aufnimmt, ist sie passiv. Ebenda, S. 20. Der Gebrauch der *mémoire* wird dann zu einer *habitude*, da die Statue sich ihrer immer häufiger bedient und sich daran gewöhnt.

¹⁹⁶ In dem „Essai sur l’origine des Connoissances humaines“ kleidet er diesen Gedanken in andere Worte: All unsere Gedanken lassen sich auf einen einzelnen Gedanken zurückführen. Dieser ist der Keim, aus dem sich wie in einer logischen Abfolge alle weiteren entwickeln. „Quelles que soient nos connoissances, si nous voulons remonter à leur origine, nous arriverons enfin à une première pensée simple, qui a été l’objet d’une seconde, qui a l’été d’une troisième, et ainsi de suite. C’est cet ordre de pensées qu’il faut développer, si nous voulons connoître les idées que nous avons des choses.“ Condillac, *Essai sur l’origine des connoissances* 1924, S. 7.

¹⁹⁷ Dies thematisiert Condillac abermals in dem „Essai sur l’origine des connoissances humaines“. Jede *idée fondamentale* ist mit weiteren verbunden. So beziehen sich dieselben Ideen häufig auf unterschiedliche Bedürfnisse. Die *attention*, die ein Mensch einer Perzeption zukommen läßt, erinnert ihn an ein Zeichen, das mit anderen in Verbindung steht. Aus diesem Netzwerk entstehen die Ideen. Der Mensch vollzieht diesen Vorgang unbewußt, um zu Erkenntnissen zu gelangen und um durch Konnotationen Bezüge zwischen den einzelnen Ideen herzustellen. So ordnet er sie in ein System ein und definiert sie durch Vergleiche. Die Fähigkeit, Verbindungen herzustellen, variiert von Mensch zu Mensch, ist aber dennoch eine Grundbedingung, für die Entwicklung eines Bildungsprozesses. Condillac, *Essai sur l’origine des connoissances* 1924, S. 30-31.

¹⁹⁸ Condorcet, *Esquisse d’un tableau* 1970, S. 1.

¹⁹⁹ „Si maintenant nous réfléchissons sur la manière dont nous acquérons des connoissances par la vue, nous remarquerons qu’un objet fort composé, tel qu’une vaste campagne, se décompose en quelque sorte, puisque nous ne le connoissons que lorsque ses parties sont venues, l’une après l’autre, s’arranger avec ordre dans l’esprit.“ Condillac, *La logique* 1780, S. 18. Diese Ordnung erfolgt nach dem folgenden Schema: die wichtigsten Objekte situieren sich zuerst im Geist, dann kommen die weniger wichtigen, die sich um diese gruppieren.

²⁰⁰ Sobrys Schrift ist 1810 erschienen. Er geht vor allem der Frage auf den Grund, warum ein Kunstwerk dem Betrachter gefällt. Die Schrift schöpft aus zwei Quellen: aus dem *ut pictura poesis* Gedanken und marginal aus den revolutionären Kunstdiskursen. Paris wird als das zweite Rom angesehen, die politischen Aufgaben der Künste werden hervorgehoben. Sobry unterstreicht, daß er sich auf bereits vorhandene Quellen bezieht. Er hebt Félibien, de Piles und Winckelmann hervor (Sobry 1810, S. 61) und skizziert sowohl ihren Schreibstil wie auch den Inhalt ihrer Schriften. Sobry führt nicht nur Autoren der klassischen Kunsttheorie an, er setzt sich auch mit ihnen auseinander. De Piles „Balance des peintres“ unterzieht er einer harten Kritik und entwirft ein alternatives Modell.

„Rien n'existe sans ensemble; mais il est aussi vrai que rien n'existe sans détails. ..Une science quelconque ne s'acquiert qu'en en décomposant l'objet, pour le recomposer avec ordre dans la pensée. Ceux qui ne veulent connoître les choses qu'en gros, ne connoissent jamais rien.“²⁰¹

In gewisser Abwandlung kennt auch die Kunsttheorie diesen Vorgang. Auch ein Gemälde besteht aus einzelnen Teilen. Diese müssen sich in das Gesamtbild einordnen. Erst die Entsprechung der einzelnen Teile und des Gesamtentwurfs macht die Schönheit eines Bildes aus.²⁰² Sobry geht in seiner Argumentation analytischer vor als die meisten kunsttheoretischen Quellen. Dabei generalisiert er und löst seine Beobachtungen vom lediglich kunstspezifischen Umfeld – aus diesen Gründen ist er für den vorliegenden Kontext von Bedeutung. Dieses Prinzip, auf das sich die gesamte Theorie Condillacs zurückführen läßt,²⁰³ bezeichnet er als Analyse. Man kann daraus verschiedene Vergleiche ableiten, ebenso können daraus neue Ideen entstehen.²⁰⁴ Ist dieser Vorgang abgeschlossen, so entspricht die Ordnung im Geist der Ordnung in der Natur.²⁰⁵

Aus der *comparaison* zweier Objekte auf Unterschiede und Gemeinsamkeiten hin ergibt²⁰⁶ sich das Urteil.²⁰⁷ Obwohl Condillac Du Bos in seinen Schriften zitiert, differieren an dieser Stelle ihre Meinungen. Condillac sieht das Urteil als Ergebnis einer Verarbeitung und Reflexion, Du Bos hingegen als „sechsten Sinn“ und im Intuitiven begründet²⁰⁸. Dieser emotionale Charakter des *jugement* wird für die kunsttheoretischen Quellen des 18. Jahrhunderts repräsentativ. Gérard zum Beispiel sieht das „*cœur sensible*“ als eine Voraussetzung für das *jugement*.²⁰⁹

²⁰¹ Sobry 1810, S. 91.

²⁰² „Le Tout-Ensemble d'un Tableau est la correspondance convenable de toutes les parties : enchaînement connu des Artistes éclairés qui le font servir de base à leurs productions.....invisible à la plupart des spectateurs destinés seulement à jouir des beautés qui en résultent.“ Watelet 1761, S. 94. Watelet sei nur als Beispiel zitiert, diesen Gedanken findet man in fast allen kunsttheoretischen Schriften im Zusammenhang mit dem Begriff der *dispositio*, der Bildkomposition.

²⁰³ Condillac vertritt die Meinung, daß es das einzige Prinzip ist, das hilft, komplexe Zusammenhänge zu analysieren. Condillac, *La logique* 1780 S. 24.

²⁰⁴ „Elle (l'analyse) ne consiste qu'à composer et décomposer nos idées pour en faire différentes comparaisons, et pour découvrir, par ce moyen, les rapports qu'elles ont entre elles, et les nouvelles idées qu'elle peuvent produire. Cette analyse et le vrai secret des découvertes, parce qu'elle nous fait toujours remonter à l'origine des choses.“ Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances* 1724, S. 46.

²⁰⁵ Condillac, *La logique* 1780, S. 18.

²⁰⁶ Condillac, *Traité des sensations* 1754, S. 22.

²⁰⁷ In dem „*Essai sur l'origine des connaissances humaines*“ bezeichnet er die Folge des *jugement* als *raisonnement*. „Le raisonnement n'est qu'un enchaînement de jugemens qui dépendent les uns des autres.“ Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances* 1724, S. 48.

²⁰⁸ Nida-Rümelin, Julian (Hrsg.), *Ästhetik und Kunstphilosophie: von der Antike bis zur Gegenwart* in Einzeldarstellungen, Stuttgart 1998, S. 244.

²⁰⁹ Gérard 1766, S. 103. Verfügt man nicht über das *cœur sensible*, ist man zwar fähig, die Schönheiten und Fehler der Komposition zu erfassen, doch kann man das eigentliche Ziel, die emotionale Anrührung, nicht erreichen.

Für Condillac zieht ein *jugement* zumeist ein weiteres nach sich. Eine Abfolge von *jugements* nennt er *réflexion*²¹⁰. Die Kontrolle über die Richtigkeit eines *jugements* siedelt er im Bereich der Empfindungen an: ein wahres Urteil führt zum *plaisir*²¹¹, ein falsches Urteil hingegen hat Schmerzen und Unbehagen zur Folge. Im Falle der Bildenden Kunst ist Condillac zurückhaltender:

„...le plaisir, par conséquent, n'est pas toujours le juge infallible de la bonté d'un ouvrage“²¹² Das Urteil über die Kunst obliegt den Kennern. Bei diesen hat sich der Geschmack mit der Kunst perfektioniert, sie verfügen über die nötige Erfahrung und haben „beaucoup senti, beaucoup observé, beaucoup comparé“.²¹³ Damit spricht er die wichtigen Komponenten an, die zur Urteilsfindung beitragen: *sentir* steht für ein hohes Maß an Sensibilität und Empfindung, *observer*, für die Beobachtungsgabe, *comparer* für die Beziehung der Gegenstände. Nach seiner Theorie ist das *comparer* eine logische Folge des *observer*. Diderot spricht dieselben Komponenten an: Geschmack, Erfahrung, Sensibilität.

Das *jugement* spielt auch in der Kunsttheorie eine bedeutende Rolle und ist hier häufig mit dem Geschmack verknüpft. Der Geschmack führt den Betrachter zu einem richtigen Urteil. Er beruht nicht auf der Reflexion, sondern bildet sich durch die Schulung und Betrachtung beispielhafter Objekte.²¹⁴ Auch Diderot sieht den Geschmack als Ergebnis von Erfahrungen. Der *goût* hat jedoch keine festgeschriebenen Regeln. Dies liegt darin begründet, daß die Formung des Geschmacks auf den *sensations* beruht, deren Aufnahme und Verarbeitung von Individuum zu Individuum variiert. Der *bon goût* als eines der Bildungsziele ist deshalb auch den *Gens du monde* gemein.²¹⁵

Ursprünglich aus dem semantischen Bereich des „honnête homme“ stammend, wurde der Begriff des *goût* in die Kunsttheorie übernommen. Die Herkunft gibt auch Auskunft über das Ziel des *goût*: Geschmacksbildung durch ästhetische Bildung ist immer auch Charakterbildung,

²¹⁰ „La réflexion n'est donc qu'une suite de jugemens qui se font par une suite de comparaisons.“ Condillac, *La logique* 1780, S. 51.

²¹¹ Condillac unterscheidet zwei Arten des *plaisir*: die einen gehören eher dem Körper an, die anderen der *mémoire* und der Seele, sie sind intellektuell und spirituell. Condillac, *Traité des sensations* 1984, S. 24-25.

²¹² Condillac, *Traité de l'art d'écrire* 1775, S. 365.

²¹³ Condillac, *Traité de l'art d'écrire* 1775, S. 365.

²¹⁴ Voltaire greift diesen Gedanken in seiner Abhandlung über den Geschmack auf. Dies macht um so deutlicher, daß es sich um eine Lehrmeinung handelt. „A force de contempler souvent les ouvrages des grands Maîtres dans différens arts, les facultés naturelles se perfectionnent, le goût se forme.“ Voltaire, *Essai sur le goût*, in: Gérard, Alexandre, *Essai sur le goût, Augmenté de trois dissertations sur le même sujet*, par M. de Voltaire, d'Alembert, & de, Montesquieu, Paris, Dijon 1766, S. 235-244, S. 239.

²¹⁵ „C'est pourquoi le bon goût est ordinairement le partage des gens du monde.“ Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances* 1924, S. 63.

denn die „*délicatesse du goût*“ macht einen Menschen empfänglich für die „*sentimens délicats*“.²¹⁶

Die Kunstkritik hat sich darum bemüht, Bewertungsmaßstäbe für die Kunst zu erarbeiten. Dabei kommt es im Laufe der Entwicklung zu einer Akzentverschiebung. Sieht der Literaturtheoretiker Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711)²¹⁷ in seiner Poetik noch die strenge Einhaltung eines Regelkanons als Bewertungsmaßstab von Kunst, so erhält das *sentir*, das sich durch das *plaisir* andeutet Einzug in die Diskussion. Im Laufe des 18. Jahrhunderts weichen die Regeln immer mehr auf. *Sentir*, *plaisir* und die Evokationskraft des Werkes bestimmen die Qualität desselben. Die Geniediskussion im 18. Jahrhundert verdeutlicht: Regeln sind eher hinderlich, sie erfahren eine Abwertung.

Im 18. Jahrhundert verdrängt der Geschmack immer mehr alle anderen Beurteilungskriterien.²¹⁸ Gleichzeitig entbrennt eine Diskussion um die Stellung von *raison* und *sentiment* – eine Fragestellung, die sich ebenfalls auf Condillacs Theorie anwenden läßt. Der von Condillac erläuterte Bildungsvorgang beinhaltet ebenfalls beide Komponenten. Fraglich ist, in welchem Zusammenhang und in welcher Wechselwirkung sie zueinander stehen.

Ein wichtiger Schritt des Erkenntniserwerbs ist die Abstraktion.²¹⁹ Sie schließt durch Vergleich von Einzelphänomenen auf die allgemeine Idee.²²⁰ Condorcet benutzt ebenfalls den Begriff der Abstraktion, definiert ihn aber nur ungenau.²²¹

Ziel des gesamten Prozesses, den Condillac entspinnt, ist das Verständnis. Demnach hat alles, was die Seele leistet wie

„apercevoir ..., donner son attention, ..., imaginer, ..., réfléchir, distinguer ses idées, les abstraire, les composer, les décomposer, les analyser, affirmer, nier, juger, raisonner, concevoir“²²²

das *entendement* zum Ziel. Bildung – und damit ästhetische Bildung – hat mit Verständnis zu tun. Worauf sich dieses Verständnis bezieht, präzisiert Condillac nicht. Man kann aber davon ausgehen, daß es sich auf das inhaltliche Verstehen des Dargestellten bezieht und auf die

²¹⁶ Die Folge davon ist, daß ein Mann, der einen feinen Geschmack besitzt auch eine größere Abneigung gegenüber den Lastern hat. Gérard 1766, S. 230. Kunst soll den Menschen verfeinern – auch dies ist eine Ansicht, die in der Kunsttheorie nicht neu ist.

²¹⁷ Condillac zitiert Despréaux. Condillac, *Traité de l'art d'écrire* 1775, S. 93

²¹⁸ Im Zuge dessen wird die Unterteilung des Geschmacks immer feiner. Prägend sind Bezeichnungen wie *goût mauvais, corrompu, universel, particulier, inconstant, sûr, invariable*..

²¹⁹ Condillac führt dies im weiteren aus: man betrachtet abgelöst von dem einzelnen Subjekt die wichtigsten Qualitäten desselben. Dies nennt man abstrahieren. Diese Abstraktion führt zu allgemeinen Ideen, da ihre Qualitäten den unterschiedlichen Dingen eigen sind. Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances* 1924, S. 42. Condillac, *Traité des sensations* 1984, S. 41.

²²⁰ Condillac, *Traité des Systèmes* 1991, S. 3.

²²¹ „...saisir ce qu'elles (les sensations) ont de commun et ce qui les distingue.“ Condorcet, *Esquisse d'un tableau* 1970, S. 1.

²²² Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances* 1924, S. 49-50.

Weltansicht, die dahinter steht. Der äußere Schein sagt noch nichts über die Essenz der Dinge aus, wie sich Condillac ausdrückt.²²³ Wie die Kunst versucht, zu der *idea* durchzudringen und diese darzustellen, so strebt Condillac durch die Abstraktion an, das Wesen der Dinge zu erreichen und zu erfassen.

II.2.3.3. Systematisierung als Teil des Bildungsprozesses und der Weltaneignung

Die Systematisierung ist eine Frucht der *comparaison* und wird durch einen zunehmenden Wissenszuwachs nötig, dem man Herr werden muß. Sie beruht auf der Abstraktion und der daraus resultierenden Generalisierung. Durch Vergleich verschiedener Objekte kommt man zur Definition der grundlegenden Eigenschaften, man vollzieht die *généralisation*. Für die Systematisierung ist es notwendig, die gemeinsamen Eigenschaften mehrerer Objekte herauszuarbeiten, so daß man sie zu Gruppen zusammenfassen kann. Dies entspricht den *notions abstraites* bei Condillac.²²⁴ Definitionen sind für jede wissenschaftliche Systematisierung und auch für den Alltag von grundlegender Bedeutung. Durch sie weiß man, worüber man redet und alle Individuen haben die gleiche Ausgangsbasis. Definitionen gehen Hand in Hand mit Abstraktionen und Generalisierungen, sie sind das Ergebnis der Analyse.

In dem Moment, in dem man Phänomene abstrahiert, definiert man sie auch gedanklich. Aus der Abstraktion ergeben sich die *idées générales*²²⁵: so umfaßt die *idée* des Menschen die der einzelnen Individuen.²²⁶ Bei Condillac meint *idée* das Charakteristikum eines Objekts und nicht die ideale Vorstellung davon. Man bildet die *idée générale*, indem man aus den *idées individuelles* das Gemeinsame entnimmt.

Droz hat als Künstler praktische Erfahrung, er geht genauso vor. Um eine Idee der Schönheit zu erhalten, betrachtet er die Objekte, die von ihrem Abglanz zeugen. Er sucht nach der Qualität „Schönheit“ in jedem dieser Gegenstände.²²⁷ Seine Aussage ist ein Spiegel vorherrschender Lehrmeinung der Kunsttheorie. Bereits die Frage nach der Schönheit beinhaltet eine ideale Komponente. Anders als Condillac fragt er damit nicht mehr nur nach dem Charakteristischen eines Objekts, sondern nach der *idea*.

²²³ Condillac, La logique 1780, S. 37.

²²⁴ „Les notions abstraites ne sont que des idées formées de ce qu’il y a de commun entre plusieurs idées particulières. Telle est la notion d’animal: elle est l’extrait de ce qui appartient également aux idées de l’homme, du cheval, du singe, etc. Par-là une notion abstraite sert en apparence à rendre raison de ce qu’on remarque dans les objets particuliers.“ Condillac, Traité des Systèmes 1991, S. 3.

²²⁵ Condillac, Essai sur l’origine des connaissances 1924, S. 90. Zur Abstraktion: Condillac, Traité des sensations 1984, S. 41.

²²⁶ Condillac, La logique 1780, S. 105.

²²⁷ Droz 1815, S. 5.

Die *idées abstraites* existieren für Condillac lediglich als theoretische Konstruktionen. Um dies zu verdeutlichen greift er zu einem Vergleich aus den Bildenden Künsten:

„...nous ressemblerions à un peintre qui s’obstineroit à vouloir peindre l’homme en général, & qui cependant ne peindroit jamais que des individus.“²²⁸

Es besteht eine Analogie in der Vorgehensweise Condillacs zu der Methode, die der Maler Zeuxis anwendet – wobei es Zeuxis gelungen ist, über den *homme en général* hinaus den idealen Menschen auf die Leinwand zu bannen. Zeuxis nimmt fünf Jungfrauen als Modell²²⁹ und nähert sich durch Abstraktion und Vergleich an dem Idealbild der Frau an. Kunst geht es nicht nur darum, eine Vorstellung von der Beschaffenheit **der** Frau zu erlangen, sondern der **idealen** Frau. Die ideale Komponente kennt Condillac in dieser Form nicht, er stellt lediglich fest, daß der *homme en général* alleine in unserem Geist existiert.²³⁰ Der langjährige Sekretär der Akademie und Kupferstecher Charles-Nicolas Cochin (1715-1799) äußert sich in seinem Diskurs vor der Zweigakademie in Rouen, der eine große Breitenwirkung besaß, zum Begriff der Schönheit. Cochins Begriff des *beau de réunion* kommt Condillacs Definition näher, da ihm die ideale Dimension fehlt. Als *beau de réunion* bezeichnet Cochin die Vereinigung verschiedener Schönheiten, die der Künstler verstreut gesehen hat, in einem Objekt.²³¹ Das Prinzip ist dasselbe wie das des Zeuxis; das *beau de réunion* ist nicht in der anschaulichen Realität zu finden, es handelt sich bei Cochins *beau de réunion* um ein Gedankengebilde, dem aber der ideale Charakter fehlt.

Auch Allegorien verlangen von dem Künstler ein Abstraktionsvermögen. Die Allegorie ist eine bildliche Darstellung eines - zumeist abstrakten – Begriffs. Um eine Idee von dieser Eigenschaft zu erlangen, muß man sie in der Natur erst aus den verschiedenen Erscheinungen isolieren (Abstraktion nach Condillac) und generalisieren, um sie dann künstlerisch darzustellen. Es handelt sich dabei um das Zusammenspiel von Realität und Konstruktion: die Realität wird als Basis genommen, die Allegorie an sich ist eine Konstruktion.

Hat man Abstraktionen und Generalisierungen vorgenommen, so bringt man diese in eine Hierarchie.²³² Mit zunehmendem Wissen ist man gezwungen, dies in ein System zu bringen und

²²⁸ Condillac, *La logique* 1780, S. 107.

²²⁹ Plinius, *Naturalis historiae*, Buch XXXV, 9, zitiert nach: Gérard 1766, S. 141.

²³⁰ Condillac, *La logique* 1780, S. 105.

²³¹ Discours sur l’enseignement des Beaux-arts prononcés à la Séance publique de l’Académie...de Rouen, Paris 1779, 2. discours, S. 7-8, zitiert nach: Cochin, Charles-Nicolas, *Le Voyage d’Italie de Charles-Nicolas Cochin* (1758), herausgegeben und mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Christian Michel, Rom 1991, S. 25.

²³² Die Abstraktionen haben nichts mehr mit den direkten Sinnesaufnahmen zu tun, denn: „...les sensations sont des idées sensibles, si nous les considérons dans les objets auxquels nous les rapportons, et, si nous les considérons séparément des objets, elles sont des idées abstraites.“ Condillac, *Traité des Systèmes* 1991, S. 62.

in verschiedene Klassen einzuteilen, diese nennt man *genres* und *espèces*²³³. Beim Bilden einer Klasse²³⁴ gibt man allen Objekten, die man als ähnlich betrachtet, **einen** Namen. Dabei sind die generalisierten Namen und Vorstellungen, die man den Klassen gibt, ein Konstrukt.²³⁵ Sie existieren nicht in der Realität: es gibt keinen allgemeinen Birnbaum – sozusagen einen Prototyp. Es gibt immer nur einzelne Ausführungen dieser Art. Bei diesem Vorgehen handelt es sich um eine Generalisierung. Für den Kunsttheoretiker Quatremère de Quincy ist die Generalisierung in seiner Schrift „Essai sur la nature, le but et les moyens de l’imitation“ alleine dem Genie vorbehalten. Das Genie durchschaut einen komplexen Sachverhalt und kann ihn deshalb einfach und verständlich ausdrücken und das Wesentliche herausarbeiten. Die Hierarchie, die sich laut Condillac aus der Generalisierung ergibt, greift Quatremère de Quincy durch das Bild des „point élevé“²³⁶ auf, an den das Genie den Zuhörer versetzt. Condillac entspricht mit seinen Bestrebungen dem Trend seiner Zeit. In diesem Jahrhundert hat Carl von Linné die wissenschaftliche Klassifizierung in die Biologie eingeführt und die Gesellschaft verspürte einen Wunsch nach enzyklopädischem Wissen. Dies schlug sich in dem Großprojekt der Enzyklopädie nieder. Die Klassifizierung hilft laut Condillac Ordnung zu schaffen und die *rappports*, die die Objekte untereinander und zu uns haben, festzulegen.²³⁷ Je differenzierter und komplexer die Welt und das Wissen sich darstellen, desto mehr verlangt der Mensch nach einem System, um sich zurechtzufinden und desto feiner wird die Unterteilung in Klassen sein. Für die Kunst schließt sich Condillac der traditionellen Unterteilung in die *beaux-arts* und die *arts mécaniques* an. Auch die Bildenden Künste sind nicht frei von dem Ordnungsbedürfnis, was sich an der Einteilung in Schulen und Kunstlandschaften festmacht. Die theoretische Ausformulierung findet dies mit Roger de Piles im 17. Jahrhundert²³⁸, die Umsetzung in der Präsentation der Sammlungen fand aber erst viel später statt. Begründet ist die Ausdifferenzierung nach Schulen in der *manière*. Auch die Gattungshierarchie entspringt dem Bedürfnis der Systematisierung. Macht sich die Einteilung in Schulen und Kunstlandschaften an formalen Aspekten wie der Machart fest, so zielt die Gattungshierarchie auf inhaltliche: der *grand style* fordert so zum

²³³ Die Klassen, die sich am wenigsten verallgemeinern lassen, heißen *espèces* und enthalten Individuen, die allgemeineren heißen *genres*. Condillac, *Traité des Systèmes* 1991, S. 7.

²³⁴ Die Statue studiert verschiedene Objekte, die ihre Aufmerksamkeit erregen. „Elle en fait différentes classes, suivant les différences qu’elle y remarque.“ Condillac, *Traité des sensations* 1984, S. 232.

²³⁵ „Il n’y a point d’homme en général. Cette idée partielle n’a donc point de réalité hors de nous: mais elle en a une dans notre esprit,....“ Condillac, *La logique* 1780, S. 105. Der Mensch benötigt diese Generalisierung und Klassifizierung, da seine Auffassungsgabe zu gering ist. Er muß eine Einteilung in Klassen vornehmen, um sich orientieren zu können.

²³⁶ Quatremère de Quincy, *Imitation* 1980, S. 277.

²³⁷ Condillac, *La logique* 1780, S. 108.

²³⁸ Die Unterteilung in Schulen: De Piles 1969, S. 6.

Beispiel ein edles und nobles Sujet.²³⁹ In der Hierarchie steht die Historienmalerei über dem Portrait. Diese Abstufung läßt Rückschlüsse auf den belehrenden und bildenden Charakter der Kunst zu: je höher ein Gemälde in der Hierarchie angesiedelt ist, desto größer ist die Bildung, die durch die Kunst vermittelt werden kann und desto größer ist die Anforderung an die Bildung des Künstlers - diese beiden Forderungen gehen Hand in Hand. Ein Stilleben verfügt vordergründig über einen geringen Bildungswert, außer es handelt sich um eine allegorische Abbildung, wo die reine Naturdarstellung und –nachahmung zurücktritt. Diese Gedanken stammen aus der klassischen Kunsttheorie. Im 18. Jahrhundert verändern sich die Beurteilungskriterien von Kunst. Dies zieht die Infragestellung der traditionellen Hierarchie nach sich. So favorisiert Diderot zum Beispiel die Stilleben des Malers Jean-Baptiste Siméon Chardins (1699-1779) und die Landschaften des Malers Claude-Joseph Vernets (1714-1789), da sie die Fähigkeit besitzen, den Betrachter anzurühren und damit erheblichen Einfluß auf den Bildungswert nehmen.

Die Kunsttheorie, die ebenfalls eine eigene Systematik hat, prägt auch eine eigene Terminologie. Diese einzelnen Termini weisen wiederum Bezüge untereinander auf (von Schlüsselbegriffen zu untergeordneten Begriffen). Ähnliches stellt Condillac in der Sprache fest: inhaltliche Bezüge lassen sich häufig an einem ähnlichen Wortstamm erkennen, wie zum Beispiel bei *pommier* und *pomme*. In der Kunst manifestiert sich die Zugehörigkeit zu derselben Familie oder Gattung durch eine ähnliche Darstellungsweise und zeigt sich damit anhand der *techné*.

Die Klassifizierungen helfen den Menschen sich zurecht zu finden und die Welt zu ordnen. Als Schöpfer eines Systems, in dem die Natur und ihre Phänomene eingeordnet werden, stellt sich der Mensch an die Spitze der Hierarchie: es ist sein Werk, er bestimmt die Spielregeln und hat die Macht inne. Das System ist gleichfalls die Basis für die Kommunikation, weil es die Auseinandersetzung mit fachspezifischen Termini erst ermöglicht. Die Kataloge benutzen kunsttheoretische Termini und führen den Betrachter in das System Kunst ein. Ein ungeübter Betrachter wird sich die exakte Bedeutung der Termini im Selbststudium erst aneignen müssen.

Bei allem Bemühen um ein System, erkennt Condillac doch an, daß der Mensch Schwierigkeiten hat, alles mit seinem Verstand zu erfassen. Trotz der Analyse wird es immer einen Teil geben, der im Unbestimmten bleibt, die Kenntnisse des Menschen werden immer unvollständig sein und nicht alles durchschauen können.

²³⁹ Félibien 1972, Vorwort S.15, S. 18-19 (fingierte Zählung). Félibien ist als Beispiel zitiert, da seine „Conférences“ eine bedeutende Stellung in der Kunsttheorie einnehmen und breit rezipiert wurden. Bei seiner Ansicht handelt es sich um eine allgemeine Lehrmeinung.

II.2.4. Verarbeitung und Kombination von Erkenntnissen

II.2.4.1. Imagination: Vergegenwärtigung von Erlebnissen und Verknüpfung von *idées*

In Condillacs Bildungstheorie fällt ein Begriff, den man im Besonderen der Kunst zuschreiben kann und der häufig in kunsttheoretischen Schriften zu finden ist: die Imagination. Bereits Aristoteles forderte sie vom Orator und über die Rhetorik findet sie Eingang in die Kunsttheorie. Condillac kennt mehrere Ausprägungen der Imagination.

„...j’ai appelé imagination cette mémoire vive, qui fait paroître présent ce qui est absent.“²⁴⁰

Eine starke und heftige Erinnerung kann dazu führen, daß Dinge aus der Vergangenheit präsent erscheinen. Hierbei handelt es sich um ehemals real existierende Objekte. Dank der Imagination kann man sich zum Beispiel ein Objekt so vorstellen, als hätte man es gerade vor Augen, auch wenn man nur davon hört.²⁴¹

Als Imagination bezeichnet er aber auch Bilder²⁴², die alleine im Geist existieren, nicht in der Natur²⁴³ und Ideen, die Vorstellungen entspringen und kein direktes Vorbild in der Natur haben. Die Imagination ist fähig, in einem Objekt das zu vereinen, was in der Natur zumeist auf mehrere verteilt ist.²⁴⁴ Man fühlt sich erinnert an die bei Gaius P. Secundus Plinius (24-79) tradierte Geschichte des Malers Zeuxis, der aus fünf Frauen das Bild der Helena zusammensetzte.²⁴⁵ Diese Legende lebt in der Kunsttheorie bis weit ins 19. Jahrhundert weiter. Zeuxis gelangt durch die Abstraktion zur Vorstellung der idealen Frau. Kombiniert er die Merkmale neu, um Helena zu schaffen, bedient er sich der Imagination. Die Abstraktion

²⁴⁰ Condillac, *Traité des sensations* 1984, S. 146-147.

²⁴¹ Condillac, *Essai sur l’origine des connaissances* 1924, S. 24.

²⁴² „l’imagination est naturellement portée à nous les représenter sous des images sensibles. C’est pourquoi on l’appelle imagination: car imaginer, ou rendre sensible par des images, c’est la même chose.“ Condillac, *Traité des Systèmes* 1991, S. 238. Das Adjektiv *sensible* zeigt, daß es sich um Bilder handelt, die nicht wirklich, sondern alleine im Geist existieren. Auch: „...imagination: c’est de le considérer comme le nom d’une faculté, qui combine les qualités des objets, pour en faire des ensembles, dont la nature n’offre point de modèles.“ Condillac, *Traité des sensations* 1984, S. 147.

²⁴³ „...l’imagination: elle a lieu quand une perception, par la seule force de la liaison que l’attention a mise entre elle et un objet, se retrace à la vue de cet objet. Quelquefois par exemple, c’est assez d’entendre le nom d’une chose pour cela représenter comme si on l’avoit sous les yeux.“ Condillac, *Essai sur l’origine des connaissances* 1924, S. 24.

²⁴⁴ Condillac, *Essai sur l’origine des connaissances* 1924, S. 51. Die Sekundärliteratur zu Condillac geht auf diesen Aspekt der Imagination nur am Rande ein. Es geht vor allem um den Mechanismus des Denkens und die Stellung von signifiant und signifié, die Imagination wird gesehen als „celle-ci porte sur les signes qui rappellent l’objet, et non sur l’objet perçu lui-même.“ Charrak, André, *Empirisme et Métaphysique. L’essai sur l’origine des Connaissances humaines de Condillac*, Paris 2003, S. 56.

²⁴⁵ Condillac führt das Beispiel eines Poeten an, der die Idee eines idealen Helden schafft. Condillac, *La logique* 1780, S. 51.

beinhaltet nach Condillac nie eine neue Verknüpfung von *idées*. Die Imaginationen²⁴⁶ sind frei kombinierbar. Freiheit ist eine der Hauptbedingungen der Imagination²⁴⁷: sie bedient sich vorhandener Ideen, verändert die Anordnung derselben und bildet daraus eine neue Kette.

Auch bei der Rezeption von Kunstwerken tritt die Imagination in dem Moment auf, in dem der Betrachter seine Gedanken assoziiert. Ein intensives Betrachten ist gleichzeitig ein Nachschaffen des Objektes im Rezipienten.

Die Imagination ist nicht zwangsläufig der Wahrheit entgegengesetzt. Ihre Kapriolen und Fiktionen sind dann gut und wahr, wenn sie mit der Natur und unseren *connoissances* übereinstimmen.²⁴⁸ Entfernt sie sich davon, entfernt sie sich auch von der Wahrheit und produziert extravagante Ideen. Die Imagination erfährt eine Korrektur durch die *raison*, dies jedoch nicht in der strengen und harten Form wie es die Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts verlangt. Condillac spricht davon, daß die Imagination mit der Analyse verbunden werden sollte, denn ohne die Analyse wäre die Imagination nichts.²⁴⁹

Die Analyse ist eine Möglichkeit, daß sich die Vernunft am Erkenntnisprozeß beteiligt. Die *raison* bestimmt den Bildungsprozeß, sie erhält bei Condillac einen wichtigen Stellenwert: *raisonner* ist Teil der Verarbeitung von Sinneseindrücken. Durch die Bindung an die *sensations* wird die *raison* im Vergleich zum Denken des 17. Jahrhunderts relativiert, sie bleibt aber nach wie vor an die Wahrheit gekoppelt.²⁵⁰ Quatremère de Quincy argumentiert ähnlich wie Condillac. Für Quatremère hat die Anwendung der *raison* auf die Kunst fatale Folgen. Sie zerstört mehr als sie aufbaut. Das *sentiment* muß als Regulator hinzutreten.²⁵¹ Für Condillac wie für Rousseau wird die *raison* zum Ratgeber des Menschen, der ihm hilft, Gutes vom Schlechten zu unterscheiden.²⁵²

Im Vergleich zum 17. Jahrhundert erfährt die Imagination im 18. Jahrhundert eine bedeutende Aufwertung: mit dem Geniebegriff kommt ihr eine wichtige Stellung im Schöpfungsprozeß

²⁴⁶ Auf der Ebene der Bildkomposition liegt für Poussin – laut Bellori – die Innovation nicht in einem unbedingt neuen Sujet, sondern in einer neuen Kombination von bereits Vorhandenem. Die Kunsttheorie bezeichnet diesen Vorgang als *inventio*, die Findung eines Bildthemas und einer Bilddisposition. Das Genie macht sich laut Poussin dadurch fest, daß es zu einer neuen Kombination der Ideen kommt. Darin steht Poussin im Gegensatz zur Genieauffassung des 18. Jahrhunderts. Auch diese geht von einer neuen Kombination der Ideen aus, doch handelt es sich nicht alleine um eine starre Regelbefolgung, wie Poussin sie anstrebt, sondern es kommt noch eine genial-schöpferische Komponente hinzu. Mit dieser Auffassung gleicht er dem Bildungsprozeß, der ebenfalls in einer Kombination der Ideen besteht.

²⁴⁷ Dies kann man der Aussage Condillacs entnehmen „Par la liberté avec laquelle elle transporte les qualités d'un sujet dans un autre...“ Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances* 1924, S. 51.

²⁴⁸ Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances* 1924, S. 58.

²⁴⁹ Condillac, *La logique* 1780, S. 110.

²⁵⁰ Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances* 1924, S. 59.

²⁵¹ Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostôme de, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art suivi de Lettres sur l'enlèvement des ouvrages de l'art antique à Athènes et à Rome*, Paris 1989, S. 40

²⁵² Rousseau, *Œuvres complètes* IV 1969, S. 288.

zu.²⁵³ Sie ist der Grundstein des Genius – eine Meinung, die namentlich von Diderot vertreten wird.²⁵⁴ Die Imagination ist daher primär dem Künstler zugeordnet.²⁵⁵ Sie betrifft aber in abgeschwächter Form, besonders bei der Konnotation (s.u.) auch den Rezipienten des Kunstwerks – eine These, die von Du Bos schon vorformuliert wurde.²⁵⁶

In dem Moment, in dem die Imagination von Diderot und Condillac ebenfalls dem Philosophen zugeschrieben wird, richtet sich der Begriff auch auf einen Erkenntnisprozeß. Die Imagination ist demnach eine Quelle der Wahrheit. Wenn man die Imagination zu regeln weiß, trägt sie erheblich zum Wissen bei.²⁵⁷ Die Nennung von Künstler und Philosoph in einem Zuge impliziert, daß es sich bei philosophischer Erkenntnis auch um einen kreativ-schöpferischen Prozeß handelt.

Condillac personifiziert die Imagination und sieht ihr Ziel im Gefallen.²⁵⁸ So kann sie die Wahrheiten besser verkleiden und somit verständlicher und klarer vermitteln. Das *agrément*²⁵⁹ Condillacs entspricht dem *delectare* der klassischen Kunsttheorie. Diese sieht das Gefallen nicht als Aufgabe der Imagination, sondern der Kunst schlechthin. Die Aufgabe der Malerei ist es, den Betrachter anzuziehen, „pour nous divertir, & pour nous instruire.“²⁶⁰ Dieser Anspruch hat über die Triade Ciceros des *delectare, docere, movere* Einzug in die Kunsttheorie gehalten. Dort ist er zum geflügelten Wort geworden und in fast allen Schriften zu finden.

Eine weitere Fragestellung, die sowohl für die Bildungstheorie als auch für die klassische Kunsttheorie eine Rolle spielt, ist die nach der Wahrheit (die Trias des Wahren, Schönen und Guten: *le vrai, le beau, le bon*): Schönheit und Wahrheit sind verknüpft. Condillac schließt sich führenden Kunsttheoretikern mit „Rien n'est beau que le vrai“²⁶¹ an. Der Umkehrschluß stimmt nicht mehr: die Wahrheit muß nicht schön sein.

Condillac äußert sich im Zusammenhang von Imagination und Wahrheit zur Fabel. Diese kann zur Bildung eingesetzt werden. Dieselbe Auffassung vertritt Rousseau und bezieht sie auf die

²⁵³ In der Klassik muß der Imagination immer durch das *jugement* Einhalt geboten werden.

²⁵⁴ Die Imagination alleine macht das Genie jedoch nicht aus. Diderot, Denis, *Oeuvres esthétiques*, Paris 1994, S. 19.

²⁵⁵ Diderot, Denis, *Salons* herausgegeben und kommentiert von Jean Seznec und Jean Adhémar, Band III, Oxford 1963, S. 153.

²⁵⁶ Du Bos I 1967, S. 297.

²⁵⁷ „En effet, si nous ne nous rendons pas maîtres de cette opération, elle nous égarera infailliblement; mais elle sera un des principaux ressorts de nos connaissances, si nous savons la régler.“ Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances* 1924, S. 51.

²⁵⁸ Für Condillac ähneln die Kapriolen der Imagination einem Verstellungskünstler. Sie ist fähig sich in chameleonhafter Weise zu verändern. Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances* 1924, S. 58-59.

²⁵⁹ Condillac, *Traité des Systèmes* 1991, S. 240.

²⁶⁰ De Piles 1969, S. 66. De Piles ist als einer der renommierten Kunsttheoretiker des 17. Jahrhunderts zitiert, dieser Anspruch hält sich jedoch bis weit ins 19. Jahrhundert.

²⁶¹ Condillac zitiert hier Despréaux. Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances* 1924, S. 58-59.

Entwicklung des Kindes: Fabeln können Orientierungshilfen geben.²⁶² Sie stellen wie Märchen die Welt in Form von Bildern dar. Die Bildersprache ist Abbild eines Weltverständnisses, das dem des Logos gleichberechtigt ist. Diese Aussage läßt sich übertragen auf den Produktionsprozeß von Kunst.

Die Analyse, die dem Vorgehen nach, der Imagination entgegengesetzt ist, wird zur Regulierung derselben verwendet. Einem Geist „où l’imagination domine“²⁶³ steht Condillac skeptisch gegenüber, dieser ist der Philosophie nicht nützlich. Diese Personen sprechen in Metaphern und definieren ihr Vokabular nicht, sie sind mehr Poeten als Philosophen.²⁶⁴ Die Analyse verhindert, daß die Imagination willkürlich und im Übermaße Ideen entwickelt.²⁶⁵ Die Kunst besteht darin, ein ausgewogenes Gleichgewicht, ein „juste milieu“ zwischen Imagination und Analyse herzustellen²⁶⁶:

„il faut que l’imagination et l’analyse se tempèrent mutuellement, et se cèdent suivant les circonstances.“²⁶⁷

Eine andere Form der Imagination ist die Verbindung von Ideen, die Konnotation.²⁶⁸ Diese ergibt sich aus den Umständen, in denen man Eindrücke erworben hat und aus verschiedenen Quellen der Prägung. So erklärt sich die Sym- oder Antipathie, die man beim Kennenlernen von Menschen empfindet. Man verbindet ihre Physiognomie mit guten oder schlechten Eigenschaften. Dies beruht zumeist auf Erfahrungen.²⁶⁹ Auch die Kunsttheorie kennt die Konnotation: die Schönheit der Farben ergibt sich nach Gérard aus der Assoziation.²⁷⁰ Der Betrachter liebt das Grün der Felder, weil es ihn an die Fruchtbarkeit erinnert. Gérard geht

²⁶² Rousseau, *Œuvres complètes* IV 1969, S. 540. Im Idealfall liest der Leser nicht mehr, sondern er handelt. Das Buch ist nicht selbstbezogen, sondern verfolgt einen didaktischen Zweck. Der Text sollte nicht mit Kommentaren oder expliziten Deutungen versehen sein, um die Selbstbildung nicht zu hindern. Werschull 1994, S. 121.

²⁶³ Condillac, *Traité des Systèmes* 1991, S. 239.

²⁶⁴ Condillac, *Traité des Systèmes* 1991, S. 237.

²⁶⁵ Condillac, *Traité des Systèmes* 1991, S. 239. Die Analyse und die Imagination sollen sich gegenseitig in die Grenzen weisen und abwechselnd agieren. Ebenda, S. 240.

²⁶⁶ Dasselbe gilt laut Condorcet allgemein für die *instruction*, man muß den Enthusiasmus durch die *raison* führen und eingrenzen. Auch: Condorcet, *Rapport sur l’organisation* 1792, S. 477.

²⁶⁷ Condillac, *Traité des Systèmes* 1991, S. 240.

²⁶⁸ Das Prinzip der Imagination besteht in der Verbindung, der *liaison des idées* untereinander. Jede vorhandene *idée* kann neue hervorrufen. Ist die Verbindung stark, so erwachen die Ideen schnell und prompt, die Imagination ist stärker. Umfaßt die *liaison* eine größere Anzahl von Ideen, so ist die Imagination stärker ausgeprägt. Condillac, *Traité des Systèmes* 1991, S. 237-238. Condorcet kennt diesen Vorgang ebenfalls, bezeichnet ihn aber nicht explizit als zur Imagination gehörig. „...d’attacher des signes à tous ces objets, pour les reconnaître mieux, et faciliter des combinaisons nouvelles.“ Condorcet, *Esquisse d’un tableau* 1790, S. 1.

²⁶⁹ Condillac, *Essai sur l’origine des connaissances* 1924, S. 53.

²⁷⁰ Gérard 1766, S. 53. In einem anderen Kontext verwendet er den Begriff der Assoziation wie Condillac die Konnotation. Die *habitude* kann die Assoziation vergrößern, da sie die Verbindung enger macht und so die Ideen schneller kommen. Ebenda, S. 127. Ähnliche Überlegungen finden sich ebenfalls in anderen kunsttheoretischen Schriften. Gérard beschreibt dieses Phänomen jedoch analytischer und verwendet Begriffe, die mehr Nähe zur Philosophie als zur Kunsttheorie aufweisen.

jedoch von Assoziationen aus, die für alle Menschen gleich sind und sich wie automatisch aus dem Objekt ableiten. Condillacs Begriff der Konnotation ist persönlicher geprägt und macht sich an den individuellen Erfahrungen des Betrachters fest. Der Museumsbesucher wird sich bei dem Betrachten des Bildes nie dem Einfluß, den die Beziehungen der *idées* auf ihn ausüben, entziehen können. Sind diese konkret noch nicht vorhanden, kann die Kunst diese Beziehungen bilden, beigegebene Texte erhellen die Darstellung und verbinden zum Beispiel ein verzerrtes Gesicht mit der Darstellung eines bösen Menschen. An sich müßte die Kunst aber auf vorhandene Verbindungen Bezug nehmen, da sie allgemein verständlich sein sollte. Durch die Imagination wird der Mensch befähigt, Ideen zu evozieren, die mit dem Subjekt verbunden sind, mit dem man sich gerade beschäftigt.

Condillac deckt die Gefahr der Imagination auf: es kann in einigen Fällen dazu kommen, daß man den Bezug zur Realität vollkommen verliert. Er warnt – wie Rousseau²⁷¹ - vor dem Lesen von Romanen, da sie die Imagination über die Maßen beanspruchen können und die Leser, besonders junge Personen, dazu neigen, sich Luftschlösser („châteaux en Espagne“²⁷²) zu bauen und in ihrer Traumwelt ganz aufzugehen.²⁷³ Die Identifikation mit der Welt des Kunstwerks darf nie so weit führen, daß der Betrachter den Bezug zur Realität verliert. Die Kunstbetrachtung muß ihn vielmehr auf seine Realität zurückwerfen. Ein Leseerlebnis dient Condillac zur Illustration. Häufig wird die Identifikation mit dem Titelhelden des Romans durch den Alltag sehr schnell aufgehoben. Eine Gefahr besteht, wenn der Leser beginnt die Luftschlösser wie im Traum zu bewohnen. Wird man dann mit der Realität konfrontiert, „nous prendrons, ..., toutes nos chimères pour des réalités“.²⁷⁴

Der Imagination ähnlich ist die *mémoire*²⁷⁵: sie erinnert an die Dinge, die geschehen sind. Im Gegensatz dazu evoziert die Imagination die Erinnerung an ein Geschehen so stark, daß es erscheint, als sei es präsent und würde in diesem Augenblick geschehen. Die *mémoire* ist die Vorstufe der Erinnerung, die in der Imagination dann fortgeführt werden kann.²⁷⁶ Die Handlung

²⁷¹ „On a voulu rendre la lecture des Romans utile à la jeunesse. Je ne connois point de projet plus insensé.“ Rousseau, Œuvres complètes II 1964, S. 24. Rousseau stellt durch das Zitat seinen eigenen Roman in Frage, dies um so mehr, da die Nouvelle Héloïse stark mit der Einbindung des Lesers und dem Wirken auf dessen Empfindsamkeit arbeitet.

²⁷² Condillac, Essai sur l'origine des connaissances 1924, S. 54.

²⁷³ In gesteigerter Form führt die Imagination zur *folie*, die Condillac per se ablehnt, da durch sie kein Erkenntnisprozeß möglich ist. Condillac, Essai sur l'origine des connaissances 1924, S. 54.

²⁷⁴ Condillac, Essai sur l'origine des connaissances 1924, S. 55.

²⁷⁵ Auch kunsttheoretische Schriften beschäftigen sich mit dem Unterschied von Imagination und *mémoire*. Gérard sieht die *mémoire* als die Erinnerung an etwas, das man bereits gesehen hat und stellt es in der selben Form dar. Die Imagination beinhaltet eine Fülle von Objekten, die für diese Person alleine im Geist existieren. Gérard 1766, S. 184-185. Zur Imagination zählt er wie Condillac auch die „qualités accessoires“, die man mit einem Gegenstand verbindet. So weckt ein Portrait eines Freundes eine Vielzahl von Erinnerungen an seinen Charakter und sein Verhalten. Ebenda, S. 187.

²⁷⁶ Condillac, Traité des sensations 1984, S. 29-30. Auch: Condillac, Essai sur l'origine des connaissances 1924, S. 24.

der *mémoire* ist jedoch in dem Moment völlig ausgeschaltet, in dem eine *sensation* so heftig ist, daß sie die gesamte Fähigkeit des Fühlens beansprucht. In diesem Moment ist der Mensch passiv und befindet sich in einem Zustand der *ivresse*.²⁷⁷ Der emotionale Zustand, ein Gefühl der Enthobenheit ersetzt die rational gesteuerte Verarbeitung der Sinneseindrücke.

Das Sublime, das aus der Kunsttheorie bekannt ist und auf eine Schrift des Pseudo-Longinos zurückgeht, führt zu ähnlichen Reaktionen. Ursprünglich als literarisches Konzept gedacht, hält das Sublime Einzug in die kunsttheoretische Diskussion.²⁷⁸ Der Betrachter ist überwältigt bei dem Anblick einer sublimen Landschaft oder eines Naturschauspiels. Condillac hat diese Schrift sicherlich gekannt, da er Longinus zitiert²⁷⁹ und sich oft auf Arbeiten Nicolas Boileau-Despréaux, bezieht. Boileau-Despréaux übertrug das Traktat des Pseudo-Longinus 1673 ins Französische („*Traité du sublime*“). Damit beginnt die Diskussion um das Sublime, das im 18. Jahrhundert zu einer zentralen Kategorie wird. Eine besondere Rolle bei der Aufwertung spielt die englische Kunsttheorie. Das Sublime ist in England eng mit der Person Edmund Burkes und dessen „*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*“ verbunden. Gérard definiert das Sublime als

„objets qui excitent la terreur; car celle-ci étonne, occupe entièrement l’ame, & suspend toutes ses fonctions“²⁸⁰.

Er beschreibt den Zustand treffend, den Condillac schildert: die Seele ist völlig eingenommen und damit passiv. Diese ästhetische Erfahrung des Sublimen geht über das „*plaire*“, das ansonsten immer als Ziel der Kunst angegeben wird, hinaus. Sie inspiriert den Betrachter zu einem „*noble orgueil*“²⁸¹. Das Sublime führt auch immer zu einer Erhebung der Seele²⁸², eine Eigenschaft, die auch der *beauté* eigen ist. Fremd ist jedoch Condillac der Beigeschmack des Unheimlichen und Drohenden²⁸³, der dem Sublimen laut Burke eigen ist und der in Frankreich durch Diderot ausformuliert wurde.

Geht man davon aus, daß es das Ziel der Imagination ist, die Wahrheit schön zu machen und damit zu gefallen, kann man auch sagen, daß die Imagination ein *sentiment* hervorrufen kann. Es kann sich hierbei um positive und negative Gefühle handeln.²⁸⁴ Auch Quatremère de Quincy geht von einem Ineinandergreifen von *plaire* und Imagination aus, beide stehen in Bezug zur

²⁷⁷ Condillac, *Traité des sensations* 1984, S. 31.

²⁷⁸ Prochno, Renate, Sir Joshua Reynolds. *Diskurse und Gemälde*, Weinheim 1990 (Univ. München 1986, Diss.), S. 29.

²⁷⁹ Condillac, *Traité de l’art d’écrire* 1775, S. 163.

²⁸⁰ Gérard 1766, S. 22.

²⁸¹ Gérard 1766, S. 17.

²⁸² Gérard 1766, S. 19.

²⁸³ Zum Sublimen: Condillac, *Essai sur l’origine des connaissances* 1924, S. 65.

²⁸⁴ Die Imagination besitzt Macht: sie kann Leiden verringern oder erhöhen, dasselbe gilt für die Freude. Condillac, *Essai sur l’origine des connaissances* 1924, S. 56.

Bildung, er spricht sogar von einer Erweiterung der Intelligenz.²⁸⁵ Deshalb ist nicht das *plaire* der Sinne, sondern das *plaire* des Geistes das eigentliche Ziel der Imagination.

Condillac ist sich ebenfalls des Stellenwertes des *plaire* im Bildungsprozeß bewußt. Die Statue sucht instinktiv, was angenehme Empfindungen hervorruft, und meidet den Schmerz. Die Imagination läßt zwar beide Empfindungen zu, aber die Bildung wird sich besonders anhand positiver Eindrücke vollziehen.

Auch Du Bos sieht das Ziel der Kunst in dem Gefallen und dem Hervorrufen von Leidenschaften.²⁸⁶ Das *sentiment* ist angesprochen, dadurch kann ein Bildungsprozeß ausgelöst werden, das subjektive Urteil dient als Grundlage der Beurteilung. Du Bos deutet an, was im Laufe des 18. Jahrhundert immer mehr an Bedeutung gewinnen wird: der Geschmack und die Vernunft werden zu Gunsten des *sentiments* zurückgedrängt.²⁸⁷ Cochins Aussage vor der Akademie ist für das Denken des 18. Jahrhunderts repräsentativ. Für ihn ist ein gelungenes Werk, das sich aus der *médiocrité* abhebt, das, „échauffe ..le spectateur“²⁸⁸

II.2.4.2. Reproduktion des Wahrgenommenen und der Erkenntnis:

Naturnachahmung und Genie

Bildung hat ebenfalls damit zu tun, wie man das Wahrgenommene wiedergeben kann. Die Reproduktion ist ein Hinweis darauf, ob man die Wahrnehmung verarbeitet und deren Inhalt verstanden hat und somit ein Ausdruck des Bildungsprozesses. Condillac formuliert dies folgendermaßen:

„Quelques-uns feront des tableaux plus ou moins vrais, où l'on retrouvera beaucoup de choses comme elles sont en effet; tandis que d'autres, brouillant tout, seront feront des tableaux où il ne sera pas possible de rien reconnoître.“²⁸⁹

Das grundlegende Prinzip der Imitation ist – um mit den Worten Quatremère de Quincy zu sprechen:

„Imiter dans les beaux-arts, c'est produire la ressemblance d'une chose, mais dans une autre chose qui en devient l'image.“²⁹⁰

²⁸⁵ Quatremère de Quincy, *Imitation* 1980, S. 169.

²⁸⁶ Mustoxidi, Théodore, *Histoire de l'esthétique française 1700-1900. Suivi d'une bibliographie générale de l'esthétique française des origines à 1914*, New York 1968, Reprint der Ausgabe Paris 1920, S. 19.

²⁸⁷ Nida-Rümelin, Julian (Hrsg.), *Ästhetik und Kunstphilosophie: von der Antike bis zur Gegenwart* in Einzeldarstellungen, Stuttgart 1998, S. 244-245.

²⁸⁸ „De la connoissance des Arts fondés sur le Dessein, & particulièrement de la Peinture“, conférence lue par Cochin à l'Académie le 4 novembre 1758, publiée dans le *Mercure de France*, mars 1759, S. 171-194., zitiert nach: Cochin, Charles-Nicolas, *Le Voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin (1758)*, herausgegeben und mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Christian Michel, Rom 1991, S. 27.

²⁸⁹ Condillac, *La logique* 1780, S.16

Die Imitation beinhaltet die Frage nach dem Verhältnis von Bild und Abbild. Quatremère de Quincy unterscheidet zwischen einer identischen Wiederholung des Objektes und der Imitation in den Bildenden Künsten, die sich durch ein „faire voir la réalité que par l'apparence“ auszeichnet.²⁹¹ Quatremère de Quincy differenziert die Imitation noch weiter aus: wendet sich die *imitation physique* an die Organe des Körpers, so ist das Ziel der *imitation morale* die Anrührung der Seele.²⁹² Andere Kunsttheoretiker thematisieren die moralische Komponente der Kunst, sie bezeichnen sie jedoch nicht explizit als Unterkategorie der Imitation. Diderot verbindet in seinen Chardinbesprechungen die getreue Naturnachahmung mit dem moralischen Aussagegehalt der Gemälde. Die Anrührung des Betrachters geschieht durch den Kanal der Sinneseindrücke. Quatremère de Quincy trennt stärker zwischen den Sinneseindrücken, auf die sich die *imitation physique* bezieht und der Anrührung, die die *imitation morale* betrifft. Condillacs Bildungsprozeß richtet sich zuerst auf die Imitation der äußeren Realität in der Seele, durch den Verarbeitungsprozeß dringt der Mensch dann zu den Ideen vor. Er steht demnach Diderot näher als Quatremère de Quincy.

Zurückgehend auf Aristoteles Begriff der Mimesis, den er in die Poetik eingeführt hat, ist Nachahmung ein zentraler Begriff der Kunsttheorie: was soll nachgeahmt werden? Handelt es sich um die Nachahmung künstlerischer Werke vergangener Zeiten besonders der Antike oder um die Nachahmung der Natur? Um diese Fragen kreist die Kunsttheorie, sie werden in Folge in ihrem Verhältnis zur Bildungstheorie diskutiert.

Fragen der Naturnachahmung sind bereits für Aristoteles und Horaz im Kontext der Poetik wichtig und werden von der Kunsttheorie aufgegriffen. Ihr geht es um die Wiedererkennung des Naturstückes. Ein schon fast zum Topos gewordenes Beispiel spricht von mehreren Künstlern, die vor ein und demselben Stück Natur stehen und dieses ganz unterschiedlich wiedergeben²⁹³ – eines ähnlichen Beispiels bedient sich auch Condillac.²⁹⁴

²⁹⁰ Demzufolge beruht die Imitation auf dem Bild. Quatremère de Quincy, Imitation 1980, S. 3.

²⁹¹ Quatremère de Quincy, Imitation 1980, S. 11. Quatremère unterscheidet zum einen die identische *ressemblance*: die Wiederholung der Sache durch die Sache selbst, und die imitative: die Wiederholung der Sache durch eine andere Sache, das Bild. Diese imitative *ressemblance* entspricht der Imitation in den „Schönen Künsten“, wie Quatremère de Quincy feststellt. Die Kopie eines Gemäldes dürfte jedoch der identischen *ressamblance* entsprechen. Diese ist kein Abbild der Natur, sondern sie reproduziert im selben Material.

²⁹² Quatremère de Quincy, Imitation 1980, S. 16-17, S. 35.

²⁹³ Quatremère de Quincy unterscheidet die *imitation individuelle* von der *imitation idéale*. Die *imitation idéale* hat kein Modell, das in der Natur existiert, das Ideale ist alleine eine Idee. Die *imitation individuelle* hingegen wäre die Kopie eines Portraits oder eines einzigen Modells. Quatremère de Quincy, Imitation 1980, S. 246-247.

²⁹⁴ Condillac schildert dieselbe Situation: mehrere Personen befinden sich vor einem Stück Natur, wenn sie es wiedergeben sollen – ob bildlich oder verbal dazu nimmt er keine Stellung – werden die Ergebnisse ganz unterschiedlich ausfallen. Condillac, La logique 1780, S. 16. Das Beispiel dient ihm zur Veranschaulichung, wie unterschiedlich die Wahrnehmung ausfallen kann, da die Betrachter verschiedene Akzente setzen und ihre *attention* unterschiedlich lenken.

Diese unterschiedlichen Abbilder bezeichnet die Kunsttheorie als *manière*, den individuellen Stil des Künstlers.²⁹⁵ Den Kunsttheoretikern geht es um die verschiedenen Interpretationen der Natur, Condillac um die Wahrnehmungsprozesse, die diesen vorausgehen.

Die individuelle Interpretation der Natur beruht darauf, daß jeder Mensch seine *attention* auf verschiedene Dinge richtet. Die Kunsttheoretiker lassen die unterschiedlichen Interpretationen der Natur als individuellen Ausdruck des Künstlers und seiner *manière* stehen. Condillac sieht die verschiedenen Ausprägungen als Zeichen unterschiedlicher Blicke an: die einen lenken ihre Blicke nach einer bestimmten Reihenfolge, die anderen überlassen sie dem Zufall. Diese Unterscheidung impliziert eine Wertung: gut ist, wer eine Ordnung verfolgt, diese führt zu einer „getreuen“ Wiedergabe der Natur. Der Blick folgt einer natürlichen Leitung des Bildes: gewisse Objekte ziehen von sich aus die Aufmerksamkeit auf sich, diese sollte man auch als erste wahrnehmen. Um diese dominierenden Gegenstände gruppieren sich die anderen gleich Satelliten.²⁹⁶ Condillac gibt keine Auskunft darüber, ob sich die Nachahmung der *raison* oder *bienséance* zu unterziehen hat, wie es die Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts fordert. Es ist jedoch davon auszugehen, daß sich die Nachahmung gewissen Regeln unterzuordnen hat: diese sind nicht starr, sondern richten sich nach der Verarbeitung von Sinneseindrücken. Sie entwerfen kein konstruiertes und artifizielles System, das es anzuwenden gilt.

Der Betrachter vollzieht im Wahrnehmungsprozeß die *composition* des Gemäldes nach. Die *composition* ist ein Begriff aus der klassischen Kunsttheorie und meint die Anordnung der Figuren. Sie bildet die Basis der Malerei. Auch Diderot widmet sich dem Thema der *composition*. Die von ihm geforderte Unterordnung der einzelnen Figuren entspricht genau Condillacs Forderung nach dem Nachvollzug der Gewichtung von Wichtigem und Unwichtigem im Wahrnehmungsprozeß. Ein Vergleich mit Diderot bietet sich an, da Condillac ihn kannte. Zudem machte sich Diderot einen Namen als einer der bedeutenden Vertreter des Geniebegriffs. Besonders sein Genieartikel in der Encyclopédie trug zu dessen Verbreitung bei.

Diderot fragt auch nach dem Verhältnis von Kunstwerk und Gegenstand, um dann herauszufinden, wie das Kunstwerk in seiner Wirkung verstärkt werden kann. Diderots Betonung der Illusion (Naturnähe entsteht durch die Illusion der Natur) ist Condillac jedoch fremd.

Der Künstler soll aus der Natur das herausnehmen, was fähig ist, die von ihm angestrebte Wirkung hervorzurufen. Den Effekt als Kriterium klammert Condillac in seinen Betrachtungen

²⁹⁵ Zur *identité* und *diversité*: Quatremère de Quincy, Imitation 1980, S. 7.

²⁹⁶ „On commence donc par les objets principaux: on les observe successivement, & on les compare, pour juger des rapports où ils sont. Quand, par ce moyen, on a leur situation respective, on observe successivement tous ceux qui remplissent les intervalles, on les compare chacun avec l'objet principal le plus prochain, & on en détermine la position.“ Condillac, La logique 1780, S. 16-17.

aus. Unter Berücksichtigung seiner gesamten Theorie ergibt sich jedoch folgende Ableitung: da die Wirkung der Auslöser des Bildungsprozesses ist, würde sich Condillac en gros der Kunsttheorie anschließen. Kunsttheoretiker verwenden wie Condillac die Stichworte *plaire*, *toucher* und *émouvoir*²⁹⁷.

Condillac vergleicht den *esprit exercé*, der bereits über eine Vorbildung verfügt, mit dem Künstler:

„...comme les yeux exercés d’un grand peintre démêlent en un moment, dans un paysage, une multitude de choses que nous voyons avec lui, & qui cependant nous échappent.“²⁹⁸

Der Künstler gibt die Natur möglichst getreu wieder. Er besitzt zudem die Fähigkeit, Dinge ins Blickfeld zu rücken, die dem Betrachter in der Natur verborgen geblieben wären. Die Paraphrase, die Condillac verwendet, ist aus der Geniediskussion²⁹⁹ entlehnt: der geniale Mensch sieht Dinge, die den anderen entgangen sind, und erfährt deren wahren Charakter.³⁰⁰ Vorbereitet wurde die Auseinandersetzung mit dem Genie, die besonders im 18. Jahrhundert stattfand, durch die *Querelle des Anciens et des Modernes*: die *inventio* als Neuschöpfung tritt gleichberechtigt neben die *imitatio*. Entsprungen ist die Aufwertung des Genies aus dem Wunsch, die Kunst zu nobilitieren.

Condillac begründet dieses Phänomen hier mit der Schulung des Auges. Diderot betont die Inspiration und den Enthusiasmus. Diese beiden Merkmale charakterisieren das Genie und durchziehen die spätere Geniediskussion toposhaft. Ähnliche Qualitäten fordert man vom Rezipienten des Kunstwerks: je mehr er mit der *sensibilité* ausgestattet ist, um so mehr kann er die Kunst genießen.³⁰¹ Diese Gedanken sind von Condillac bekannt: die *sensibilité* und das *plaisir* leiten einen Bildungsprozeß ein.

Condillac bezieht sich auf die Geniediskussion, die eine bedeutende Stellung im 18. Jahrhundert einnimmt, denn das Genie avanciert zum neuen gesellschaftlichen Leitbild. So zitiert er Du Bos³⁰²

²⁹⁷ Mustoxidi, Théodore, *Histoire de l’esthétique française 1700-1900. Suivi d’une bibliographie générale de l’esthétique française des origines à 1914*, New York 1968, Reprint der Ausgabe Paris 1920, S. 21. Mustoxidi geht nur auf die Kunsttheoretiker ein.

²⁹⁸ Condillac, *La logique* 1780, S.18.

²⁹⁹ Im weiteren sind die Aussagen über das Genie verschiedenen Kontexten entnommen. So spricht Condillac von Genies im Zusammenhang mit der Philosophie, der Literatur, der Kunst und den Naturwissenschaften. Das Prinzip des Genies ist aber auf allen Gebieten gleich.

³⁰⁰ „L’écrivain qui a du génie, ne se conduit pas ainsi: plus il a l’esprit supérieur, ...il en saisit le vrai caractère...“ Condillac, *Traité de l’art d’écrire* 1775, S. 268.

³⁰¹ Droz 1815, S. 9.

³⁰² Auch Charrak erwähnt kurz die Beziehung Condillacs zu Du Bos auf dem Gebiet der Musik, geht jedoch nicht auf den Geniebegriff ein. Charrak, André, *Empirisme et Métaphysique. L’essai sur l’origine des Connaissances humaines de Condillac*, Paris 2003, S. 104-113.

„le génie,, se montre bientôt dans les jeunes gens qui en ont; ils donnent à connoître qu'ils ont du génie dans un temps, où ils ne savent point encore la pratiquer de leur art.“³⁰³

Von ihm kann Condillac auch die Vorstellung übernommen haben, daß das Genie mehr sieht als der Durchschnittsmensch.³⁰⁴ Diderot ist ebenso von den überdurchschnittlichen Fähigkeiten des Genies überzeugt. Eine gesteigerte Fähigkeit, sich Anrühren zu lassen, kommt für Diderot bei dem Genie hinzu.

Die Charakteristik, die im Folgenden vom Genie erstellt wird, verallgemeinert meistens Aussagen, die Condillac über das Genie als Schriftsteller macht. Dies soll weiter nicht stören, da das Genie disziplinenübergreifend und in Naturwissenschaften, Literatur und Kunst beheimatet ist.

Für Condillac hat der Künstler „les yeux exercés“, das heißt er hat Erfahrung, sein Können beruht auf Übung und Studium. Allerdings ist es nicht ohne natürliche Anlagen wie Talent³⁰⁵ und Instinkt möglich. Das Genie läßt sich lieber von Empfindungen und Passionen leiten als vom Verstand. Eine sklavische Verbundenheit mit Regeln und Vorgaben ist dem Genie eher hinderlich.³⁰⁶

Talent und Genie sind für Condillac zwei Begriffe und streng voneinander zu trennen. Ein „homme à talent“³⁰⁷ besitzt die Fähigkeit, besser zu sehen und zu fühlen,³⁰⁸ hat aber einen Charakter, der mehreren Personen eigen sein kann. Sehr häufig wird in der Kunsttheorie – auch bei Diderot – Talent mit Mittelmäßigkeit verbunden: begrenzt sich die Qualität des Künstlers alleine auf das Talent, so ist sein Schaffen durchschnittlich. Aus der Masse ragt es durch den Genius hervor.

Der „homme de génie“ ist einzigartig und wird nicht nachgeahmt.³⁰⁹ Obwohl das Genie nur wenigen Menschen vorbehalten ist, so soll doch jeder Mensch seinen Geist schulen und trainieren. Auf diese Weise erlangt man zumindest die Fähigkeit in einem Objekt eine Vielzahl von Beziehungen wahrzunehmen, die man sonst nicht sieht.³¹⁰ Was die Bildung betrifft, so ist

³⁰³ Condillac, *Traité de l'art d'écrire* 1775, S. 113.

³⁰⁴ Zu den besonderen Fähigkeiten des Genies siehe : Mustoxidi, Théodore, *Histoire de l'esthétique française 1700-1900. Suivi d'une bibliographie générale de l'esthétique française des origines à 1914*, New York 1968, Reprint der Ausgabe Paris 1920, S. 22.

³⁰⁵ Auch Condorcet unterscheidet den talentierten vom genialen Menschen, gibt aber keine Definition, sondern stellt lediglich einen Unterschied fest. Condorcet, *Esquisse d'un tableau* 1790, S. 216.

³⁰⁶ Regeln behindern die Imagination. Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances* 1724, S. 190.

³⁰⁷ Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances* 1724, S. 63.

³⁰⁸ Condillac, *La logique* 1780, S. 2.

³⁰⁹ „Un homme de génie a un caractère original, il est inimitable.“ Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances* 1724, S. 63.

³¹⁰ Condorcet nimmt noch eine andere Qualität des Genies an: es ist fähig, jede Art des Wissens leicht und schnell zu behalten. Condorcet, *Réflexions et notes* 1793, S. 66.

die Konsequenz: der Mensch hat natürliche Dispositionen³¹¹, diese gilt es innerhalb des Bildungsprozesses zu erkennen, zu fördern, zu entwickeln und auszubauen. Nicht immer geschieht die Abgrenzung von Genie und Talent so stringent wie bei Condillac, häufig werden die beiden Begriffe synonym verwendet.

Talent und Genie müssen zunächst als natürliche Anlagen gesehen werden, bei dem Genie kommen jedoch weitere Momente hinzu:

„C’est elle (la nature) qui inspire l’homme de génie; elle est la Muse qu’il invoque, lorsqu’il ne sçait pas d’où lui viennent ses pensées.“³¹²

Die Entwicklung der Gedanken erhält eine Eigendynamik, das Schaffen des Genies folgt einem inneren Bedürfnis. Der Schreiber überläßt sich dem Prozeß des Schreibens, nicht er schreibt, sondern es schreibt mit ihm. Dieser Zustand ist beispielhaft für das schaffende Genie: der geniale Künstler ist ebenfalls nicht mehr Herr des Schaffensprozesses. Wird die Inspiration des Künstlers häufig „von oben“, von einer metaphysischen Macht gesehen, die außerhalb des Systems Kunstwerk steht, so geht Condillac von einer Eigendynamik der Ideen aus. Sein Vorgehen ist systemimmanent.

„...un esprit qui a de l’étendue & de la précision, embrasse ses pensées, il les voit se développer d’elles-mêmes, & il les présente dans leurs vraies proportions.“³¹³

Condillac geht von einem stufenweisen Erkenntniserwerb aus. Die Ideen bauen aufeinander auf und jede neue ist eine Weiterentwicklung einer vorhergehenden.

Mit dieser Erklärung entbindet Condillac das Genie aus der Sphäre des Göttlichen und des Promethischen³¹⁴, in der zum Beispiel auch Charles Perrault (1628-1703) das Genie ansiedelt. Perrault geht in seiner *Querelle des anciens et des modernes* gegen die alt hergebrachte Meinung vor, die Kunst der Antike sei der modernen überlegen. Er argumentiert mit Hilfe des Geniebegriffs: die zukunftsweisende Kraft des Genies macht es möglich, mit der akademischen Lehrmeinung zu brechen. Perraults Aufwertung des Geniebegriffs wird für die Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts von Bedeutung. Diderot greift Perraults Gedanken im Genieartikel, der in der *Encyclopédie* veröffentlicht wurde, auf. Emphatisches Schaffen zeichnet für ihn das Genie aus.³¹⁵ Gleich ob sich das Geniale aus göttlicher Inspiration ergibt oder eine Weiterführung von

³¹¹ Das Genie ist demnach angeboren, eine Ansicht, die Condillac mit Du Bos teilt. Mustoxidi, Théodore, *Histoire de l’esthétique française 1700-1900. Suivi d’une bibliographie générale de l’esthétique française des origines à 1914*, New York 1968, Reprint der Ausgabe Paris 1920, S. 22.

³¹² Condillac, *La logique* 1780, S. 25.

³¹³ Condillac, *Traité de l’art d’écrire* 1775, S. 126.

³¹⁴ Siehe auch Diderot: „...le génie, semblable à la Divinité, ..“ Diderot, Denis, *Œuvres esthétiques*, Paris 1994, S. 16-17.

³¹⁵ Im „Paradoxe sur le Comédien“ vertritt Diderot eine andere Auffassung. Der Kopf macht alles, der Enthusiasmus, der von Emotionen getragen ist, tritt zurück. Diderot, Denis, *Œuvres esthétiques*, Paris 1994, S. 310.

idées ist, beiden Modellen liegt die Ansicht zugrunde, daß das Geniale sich auf die *poesis* richtet. Die *techné* tritt dabei zurück. Diese Aussage macht deutlich: die Genialität bezieht sich immer auf den Inhalt der Darstellung, selten auf die Ausführung, die alleine das Gefäß und Transmitter der neuen Ideen ist. Der Betrachter leitet seinerseits einen Erkenntnisprozeß ein, wenn er sich bemüht, zu den Ideen des Genies vorzudringen. Dies vollzieht sich nach dem Schema Condillac's.

Die Situation des Dichters beruht auf der Imagination und Kombination der *idées* – das geniale Schaffen als *invention* und Kombination von Ideen ist ein Gedanke der Kunsttheorie. Analyse und Imagination wirken wechselseitig und ergänzen sich laut Condillac. Die Erkenntnis, die das Genie durch die *inventio* und den *esprit juste* gewinnt, richtet sich auf die *vérité*: „...un esprit juste....qui met la vérité dans le jour le plus propre à la faire connoître.“³¹⁶ Das Zusammenspiel von Imagination und Analyse findet sich auch bei Diderot. Zusätzlich kennt Diderot den Zustand des rauschhaften Schaffens, wie es als Topos seine gesamte Geniediskussion durchzieht, Condillac jedoch nicht.

Die Leistung des Genies besteht darin, daß es Dinge von einem neuen Standpunkt aus sieht³¹⁷ und die *idées* auf eine neue Art und Weise kombiniert, die man so nicht erwarten kann. Um die Vorrangstellung auf einem Gebiet innezuhaben, muß das Genie Strukturen, die vor ihm von Genies der früheren Epoche geschaffen wurden, verwerfen und neue bilden.³¹⁸ Die genialen Menschen haben von der Natur die Macht erhalten, Wissenschaften zu begründen und Grenzen zu verschieben.³¹⁹ Für Diderot ergibt sich als Konsequenz: das Genie kann gegen die herrschenden Tendenzen der Epoche verstoßen und die Regeln brechen.³²⁰ Dieser Gedanke macht im 19. Jahrhundert Schule.

Das Genie erfährt jedoch laut Condillac auch Begrenzungen: es kann sich alleine in Abhängigkeit der Sprache entwickeln.³²¹ Um seine Erkenntnisse auszudrücken, bedarf es der

³¹⁶ Condillac, *Traité des Systèmes* 1991, S. 241. Er spricht hier von dem Genius auf dem Gebiet der Philosophie.

³¹⁷ Diese Ansicht teilt Diderot mit anderen kunsttheoretischen Autoren, sie wird für das 19. Jahrhundert bestimmend. Droz zum Beispiel geht im Rahmen der *originalité* auf das Genie ein. Geniale Menschen kennzeichnet, daß sie sich von der Allgemeinheit abheben. Droz 1815, S. 100.

³¹⁸ Condillac spricht von Sprachen, die er neu bilden muß (Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Paris 1924, S. 192). Jede Wissenschaft hat ihre Sprache und damit ihr eigenes Kommunikationssystem: das Genie verwirft den Regelkanon der Kunst früherer Zeiten und schafft neue bildnerische Ausdrucksmöglichkeiten.

³¹⁹ „...qui a donné aux hommes de génie le pouvoir de créer les sciences, ou d'en reculer les bornes.“ Condillac, *La logique* 1780, S. 81.

³²⁰ Damit hat das Genie eine Vorreiterposition inne und antizipiert zukünftige Entwicklungen. Diderot, Denis, *Oeuvres esthétiques*, Paris 1994, S. 17.

³²¹ „Les circonstances favorables au développement des génies se rencontrent chez une nation, dans le temps où sa langue commence à avoir des principes fixes et un caractère décidé.“ Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances* 1924, S. 186.

Sprache.³²² Hat diese noch keine festen Regeln und Strukturen oder fehlt es an Ausdrücken, kann das Genie seine Gedanken nicht klar fassen und formulieren. Sprache sieht er in diesem Fall weitreichender als die alleinige Produktion von Worten, was das Beispiel Isaac Newtons (1643-1727) verdeutlicht.³²³ Newtons Erkenntnisse drückten sich in Formeln aus, Sprache meint demnach das Kommunikationsmedium, dessen sich die entsprechende Wissenschaft bedient. Auf die Kunst angewandt würde dies bedeuten: das Genie drückt sich in den bildnerischen Mitteln seiner Zeit aus, fügt diesen jedoch Neues hinzu.

Sprache ist nur eine Bedingung zur Ausbildung von Talent und Genie, wichtiger sind allerdings das Klima und gesicherte politische Verhältnisse.³²⁴ Condillac referiert hier Dependenztheorien, die zum Beispiel bereits Du Bos vor ihm formuliert hat. Du Bos sieht das Genie in Abhängigkeit der *causes morales* und *causes physiques*.³²⁵ Diderot äußert sich nicht zu dieser Abhängigkeit des Genies von externen Faktoren.

Da das Genie in eine Kollektivität eingebunden ist, wirkt es sich befruchtend auf seine Umgebung und auf die anderen Künstler seiner Zeit aus. Die Erkenntnisse des Genies teilen sich den anderen Personen, den *gens à talent* mit, die von sich aus nicht fähig gewesen wären, diese zu entdecken. Auf diese Art und Weise wird der Geschmack der Genies der Geschmack der gesamten Nation.³²⁶ Die Erkenntnisse des Genies sind wie eine Fackel, deren Licht immer stärker wird, um die anderen Künstler zu erhellen.³²⁷

Das Genie teilt nicht alleine seine Gedanken mit, seine Empfindungen durchdringen alles, was es berührt. Diese übertragen sich auch auf die Menschen, die seine Werke sehen.³²⁸ Daher bildet nicht nur der Inhalt der Kunst, sondern auch die Empfindungen, die sie überträgt.³²⁹ Der Rezipient ist aufgefordert, in sich hineinzuhören, was das Werk in ihm auslöst. Diese Empfindungen entsprechen laut Condillac solchen, die der Künstler bei der Erschaffung hatte: der Betrachter nimmt dadurch am Schaffensprozeß teil. Condillacs These überschneidet sich hier abermals mit Diderot. Die Absorption des Betrachters gründet sich in der Dynamik und der

³²² Die gegenseitige Abhängigkeit von Gedanken und Zeichen war ebenfalls Talleyrand bewußt. Talleyrand 1791, S. 94.

³²³ Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances* 1924, S. 186-187. Newton ist nicht zufällig gewählt. Sein Name steht für die induktive Methode des Wissenserwerbs. Wie bei Condillac dient eine Menge von Fakten, die aus den Beobachtungen hervorgehen und auf Sinnesdaten beruhen, als Ausgangspunkt. Es gilt die Empfindungen und die Sinneseindrücke auszuwerten.

³²⁴ Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances* 1924, S. 188.

³²⁵ Mustoxidi, Théodore, *Histoire de l'esthétique française 1700-1900. Suivi d'une bibliographie générale de l'esthétique française des origines à 1914*, New York 1968, Reprint der Ausgabe Paris 1920, S. 23.

³²⁶ Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances* 1924, S. 188-189.

³²⁷ „...comme un flambeau dont la lumière augmente sans cesse pour éclairer un plus grand nombre d'écrivains ..“ Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances* 1924, S. 189.

³²⁸ „Son sentiment (de l'homme de génie) passe à tout ce qu'il touche, & se transmet à tous ceux qui voient ses ouvrages.“ Condillac, *Traité de l'art d'écrire* 1775, S. 262.

³²⁹ Auch Talleyrand pflichtet Condillac bei und weiß „...il (l'homme) communique ses affections par l'harmonie des vers, des sons, des formes et des couleurs.“ Talleyrand 1791, S. 59.

Illusion der Wirklichkeit, die nur das Genie schaffen kann. Davon geht auch Quatremère de Quincy aus. Der Betrachter glaubt - wenn das Werk genial ist - daß es sich bei dem Bühnengeschehen um Realität handelt. Er sieht mit den Augen der Seele. Solche Empfindungen bilden im Condillac'schen System die Basis für neue Erkenntnisse.

Daß es sich bei dem genialen Schaffen um einen Erkenntnisprozeß im Sinne Condillacs handelt, wird auch bei Diderot deutlich: das Genie ist sensibler als er durchschnittliche Mensch, es nimmt alle Eindrücke von außen auf wie ein Schwamm, Observation ist sein Hauptmerkmal.

Das Genie folgt, um zu Erkenntnissen zu gelangen, dem Bildungsprozeß nach Condillac: es observiert und verarbeitet die Sinneseindrücke. Die Genialität, die es von der Masse der *homme à talent* abhebt, liegt in der Fähigkeit mehr wahrzunehmen als der Durchschnittsmensch. Er kombiniert die *idées* auf eine Art und Weise neu, die alleine ihm eigen ist.

II.2.5. Bildung als kommunikativer Vorgang

Bildung hat wesentlich mit Kommunikation zu tun, dies hat das Kapitel über das Genie gezeigt. Man benötigt ein Kommunikationsmedium, um die Gedanken und Einfälle des Genies der Öffentlichkeit publik zu machen und so das Wissen zu erweitern. An wenigen Stellen nur äußert sich Condillac zur Kommunikation, dabei fällt das Wort zumeist in Zusammenhang mit Prozessen, die innerhalb des Körpers stattfinden³³⁰ sowie bei Sprache und Spracherwerb. Sein Akzent liegt auf Sinneseindrücken und Wahrnehmungsprozessen. In Folge geht es um Kommunikation als Austausch von Individuen und Wissensvermittlung im 18. Jahrhundert. Aussagen zur Kommunikation finden sich vereinzelt in den Schriften verschiedener Autoren, die aber kein abgeschlossenes Kommunikationsmodell entwickeln.

Der Mensch bedient sich künstlicher Zeichen,³³¹ um sich mit den anderen auszutauschen. Darin sind sich die meisten Theoretiker³³² einig. Diese sind dann Transmitter von Ideen. Für den Menschen als soziales Wesen ist der Austausch untereinander ein wichtiger Bildungsfaktor, bietet er doch den größten Fundus an Ideen³³³: Bildung ist gesellschaftliche Interaktion. Diesem Gedanken liegt ein dynamischer Wissensbegriff zugrunde, Wissen erweitert sich durch Austausch. Dies wird auch bei der Entwicklung eines kleinen Kindes sichtbar: es lernt die Sprache durch das Vorbild der Eltern und der Umgebung. Bildung als Kommunikation bedeutet

³³⁰ „La sensibilité a donc pour cause la communication qui est entre les organes et le cerveau.“ Condillac, *La logique* 1780, S. 60.

³³¹ „Elle se développe également par la communication avec les individus semblables à lui, enfin, par des moyens artificiels, que ces premiers développements ont conduit les hommes à inventer.“ Condorcet, *Esquisse d'un tableau* 1790, S. 1.

³³² Es handelt sich um die eingangs eingeführten Theoretiker Mirabeau, Talleyrand, Condorcet und Condillac.

³³³ Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances* 1724, S. 87.

ein Sich-einlassen auf das Gegenüber (den anderen Menschen oder die Kunst), das nur mit Hilfe der *attention* gelingen kann. Dies kann sich im Falle der ästhetischen Bildung darin äußern, daß man den Schaffensprozeß der Kunst nachvollzieht und sich die Inhalte durch Nacherleben aneignet. Dilthey hat dies im 20. Jahrhundert durch den Begriff des Erlebnisses thematisiert.³³⁴

Damit ist der Begriff der Kommunikation auf mehreren Ebenen zu betrachten: Verhältnis von Betrachter (der zu Bildende) und Objekt (das Kunstwerk), Verhältnis der Individuen untereinander. Streng genommen handelt sich im ersten Fall ebenfalls um eine intersubjektive Kommunikation, das Kunstwerk wird zum Gegenüber.

Wurzeln dieser Anschauung finden sich bereits in der Kunsttheorie des 17. Jahrhundert: für de Piles muß der Betrachter mit den Figuren in Konversation treten, damit er zur Wahrheit vordringt.³³⁵ Die von de Piles thematisierte Idee des „beredten Bildes“ findet sich auch in anderen kunsttheoretischen Schriften und ist dort zum Topos geworden. Fragen der Rezeptionsästhetik und Kunstbelebung, die das Verhältnis von Rezipient und Bildobjekt betreffen, sind bereits vor Diderot Thema der kunsttheoretischen Diskussion. Diderot selbst verwendet Begriffe wie *communication* und *conversation* kaum in seinen theoretischen Schriften. Er ist auf diesem Gebiet weniger Theoretiker, sondern Praktiker: in seinen Salons setzt er das Vorgehen, das de Piles schildert, um.

Die Kommunikation erhält in den politischen Schriften eine größere Bedeutung als in den philosophischen. Im Vorfeld und während der Revolution will man den Staat legitimieren: er ist ein Zusammenschluß von Individuen, die sich durch ihr soziales Wesen auszeichnen. Durch die Einbindung des Menschen in ein soziales Gefüge muß er lernen, mit den Mitmenschen auf respektvolle Weise umzugehen³³⁶ – ein Ziel, das die Erziehung leisten soll. Das Glück des Menschen ist für Mirabeau nur denkbar durch die Mitteilung der Gefühle, Wissenszuwachs durch den Austausch von Gedanken.³³⁷ Die Kommunikation des Wissens muß durchlässig sein, da für Condorcet sonst die Gefahr besteht, daß das Wissen von der tragenden Schicht monopolisiert wird und es zu einem Despotismus kommt.

³³⁴ Bollnow, Otto Friedrich, *Begegnung und Bildung*, in: Pleines, Jürgen-Eckardt (Hrsg.), *Bildungstheorien. Probleme und Positionen*, Freiburg im Breisgau 1978, S. 28-39, S. 33.

³³⁵ „... le Spectateur surpris doit aller à elle (la vérité), comme pour entrer en conversation avec les figures qu'elle représente.“ De Piles 1969, S. 6. Diese Wahrheit ist für de Piles aber immer eine a priori Wahrheit, die durch den Betrachter nicht gebildet, sondern entdeckt wird. Condillac ist da anderer Meinung. Hierzu auch die Ausführungen zur Wahrheit.

³³⁶ Mirabeau 1791, S. 114 -115.

³³⁷ Mirabeau 1791, S. 114.

Auch für Talleyrand ergibt sich Bildung aus der „libre communication des idées“³³⁸. Diese Kommunikation muß erlernt werden. Talleyrand bringt dies auf den schlüssigen Satz:

„L’homme est un être raisonnable, ou plus exactement peut-être, il est destiné à le devenir; il faut lui apprendre à penser : il est un être social; il faut lui apprendre à communiquer sa pensée: il est un être moral; il faut lui apprendre à faire le bien.“³³⁹

Eine Möglichkeit diese Bildungsziele zu verwirklichen sieht Chaussard in den Künsten.

Mirabeau und Talleyrand begrenzen die Kommunikation auf die zwischenmenschliche Dimension. Chaussard, der als Kunsttheoretiker während der Revolution politisch tätig war, verbindet die politischen Forderungen mit der Kunst und füllt damit eine Lücke. Indem er Platon zitiert geht er davon aus, daß man einen „cours de morale“ abhalten könne, wenn man die attischen Monumente betrachtet.³⁴⁰ Die dargestellten Szenen dienen den Menschen als Vorbild für ihr Verhalten.

Ideale Bedingungen herrschen nach Mirabeau in der Großstadt: hier finden sich viele bedeutende Kunstwerke,

„...théâtres perfectionnés par le génie de quelques poètes sublimes, et par le goût d’un publique éclairé; la réunion des philosophes, des savans, des littérateurs, des artistes les plus célèbres, ..“³⁴¹

Diese Vorstellung der Großstadt, im Besonderen der Stadt Paris, als Ideal gesellschaftlicher Kommunikation formuliert ebenfalls Louis Sébastien Mercier (1740-1814) in seinem utopischen Roman „L’An Deux Mille Quatre Cent Quatrante. Rêve s’il en fût jamais“.

II.2.6. Vermittlung von Wissen: Strategien

Mit dem Begriff der Kommunikation und der Sprache wurden bereits Medien der Wissensvermittlung erwähnt. Im folgenden geht es darum, wie diese gestaltet sein müssen, damit die Information fließen kann. So beschäftigt sich Condillac in der Schrift „L’art d’écrire“ mit der Frage, wie man schreiben soll, um einen Erkenntnisprozeß auszulösen. In diesem Werk geht es ihm vor allem um poetisches Schreiben. Das geschriebene Wort ist Sprache, eine Vermittlungshilfe für Ideen. Condillac verwendet immer wieder Beispiele aus den bildenden Künsten, um die Entstehung der Sprache zu veranschaulichen. Dies legt nahe, daß er sich der

³³⁸ Talleyrand 1791, S. 8. Mirabeau ist der Ansicht, daß der Austausch in seiner Zeit begonnen wurde, weil sich erst dann Moral und Politik organisiert haben. Sie haben allgemeine Prinzipien ausgearbeitet, die der Gesellschaft als Richtlinien dienen sollen. Mirabeau 1791, S. 79- 80.

³³⁹ Talleyrand 1791, S. 90.

³⁴⁰ Chaussard 1798, S. 5.

³⁴¹ Mirabeau 1791, S. 149.

gängigen Meinung anschließt, Kunst ist eine andere Form der Sprache. Aussagen zum geschriebenen Wort lassen sich dementsprechend auf die Bildenden Künste übertragen. Condillac fordert, daß der Schreibstil klar und verständlich sein soll.³⁴² Er soll frei von Überflüssigem sein, denn die Reduktion auf das Wesentliche erleichtert die Vermittlung. Prinzipiell beeinflussen das Thema und auch die Empfindungen³⁴³ beim Abfassen den Stil der Rede³⁴⁴

„Un homme agité, & un homme tranquille n’arrangent pas leurs idées dans le même ordre: l’un peint avec chaleur, l’autre juge de sang froid.“³⁴⁵

Condillac greift Begrifflichkeiten aus der Geniediskussion auf: *verve* und *chaleur* fallen bei Diderot häufig, um das schaffende Genie zu kennzeichnen. Diese charakterisieren den Zustand des Genies und seinen Schaffensprozeß. Sie müssen sich nicht unbedingt auf den Stil des Gemäldes auswirken. Das geniale Schaffen zeigt sich in der Art der Kombination und beschränkt sich nicht auf die perfekte Ausführung (*techné*).

Condillac weicht die strengen Vorgaben der klassischen Regelpoetik auf, wenn er annimmt, daß der Stil von den Empfindungen des Schreibers beeinflusst wird. Diese gaben strenge Anweisungen, welche Sprache für welches Genre zu verwenden war. Sprache und Thema sollen sich laut der Theatertheorie nach dem Sitten- und Moralkodex der Epoche richten, in der das Stück spielt.

Die Angemessenheit des Themas greift die Kunsttheorie in dem Begriff des *decorums* auf: die Darstellung der Menschen, die Inszenierung, die Art der beigegebenen Attribute, besonders die Kostüme müssen dem Thema bzw. dem Alter und Stand der Figuren entsprechen.³⁴⁶ Zusätzlich soll die Darstellung mit dem Geschmack und den Sitten der Zeit übereinstimmen. Das *decorum* läßt nur tugendhafte Handlungen zu, oder sanktioniert Verstöße dagegen und korrespondiert darin mit den Bildungsvorstellungen des ausgehenden 18. Jahrhunderts.

³⁴² „La premiere demande qu’on choisisse toujours les termes, qui rendent exactement les idées; qu’on dégage le discours de toute superfluité.....& que toutes les phrases construites les unes pour les autres, marquent sensiblement la liaison & la gradation des pensées.“ Condillac, *Traité de l’art d’écrire* 1775, S. 1-2.

³⁴³ „...nous communiquerons nos sentiments en communiquant nos idées.“ Condillac, *Traité de l’art d’écrire* 1775, S. 13.

³⁴⁴ In dem „*Traité de l’art d’écrire*“ widmet er diesem Thema das gesamte 4. Buch. Aus dem Beispiel, das Condillac anführt, geht hervor, daß sich die Empfindungen noch mehr in dem gesprochenen Wort ausdrücken. Die Rede variiert je nachdem ob der Sprecher am Inhalt interessiert ist oder nicht. „...comparez le langage que vous tenez lorsque vous parlez des choses qui vous touchent, avec celui que vous tenez lorsque vous parlez des choses qui ne vous touchent pas; & vous remarquerez comment votre discours se modifie naturellement de tous les sentiments qui se passent en vous.“ Condillac, *Traité de l’art d’écrire* 1775, S. 2-3

³⁴⁵ Condillac, *Traité de l’art d’écrire* 1775, S. 250.

³⁴⁶ Du Bos Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, par M. l’abbé Du Bos, Nachdruck der Ausgabe Paris 1719, Genf 1967, I, 269, zitiert nach: Prochno, Renate, Sir Joshua Reynolds. *Diskurse und Gemälde*, Weinheim 1990 (Univ. München 1986, Diss.), S. 27. Der Verweis auf Du Bos bietet sich an, da Condillac ihn selbst zitiert.

Das *decorum* hat gezeigt, daß Condillac den Schwerpunkt der klassischen Regelpoetik hin zu emotionalen Aspekten verlagert. Die Forderung nach der Klarheit im Stil von Sprache und Aufbau ist jedoch sehr klassisch: die Beziehung der einzelnen Teile untereinander ist nach Condillac systematisch.

II.2.7. Ziel der Bildung: Tugend und *perfectibilité* des Menschen

Bildung umfaßt nicht alleine den Ausbau intellektueller Fähigkeiten, sondern ebenfalls den Charakter:³⁴⁷ das Herz und der Verstand sind angesprochen. Die Erziehung zur Tugend³⁴⁸, die laut Condillac in der Gewohnheit der guten Handlungen besteht³⁴⁹, bildet schon vor dem 18. Jahrhundert das Zentrum der Bildungsbestrebungen. Schon die jesuitische Schule von Port Royal legte großen Wert auf moralischen Adel und ließ ihren Zöglingen neben der geistigen Bildung auch die moralische zukommen.

Die Bestrebungen zur Tugendhaftigkeit werden von den Schriften, die sich zur Zeit der Revolution mit Bildung beschäftigen, aufgegriffen. Ihnen liegt ein positives Menschenbild zugrunde, sie stehen damit Rousseau nahe. Aufklärerisches Gedankengut – und nicht die jesuitische Schule - diente ihnen als Inspirationsquelle. Talleyrand erwartet in seinem „Rapport sur l’instruction publique“, daß die Kinder zur Aufrichtigkeit und einem sozialen Verhalten erzogen werden.³⁵⁰ Unter der „morale“, die gleichbedeutend ist mit der Tugend, versteht Talleyrand die Haltung, dem Mitmenschen Gutes zu wollen. Damit greift er humanistische Bestrebungen auf. Je nach Kontext ergeben sich verschiedene Ausprägungen: die häuslichen oder privaten Tugenden, Patriotismus, wenn die gesamte Nation eingeschlossen ist, Humanität, wenn die Menschen betroffen sind. Das Glück des Individuums zeigt sich in der Pflichterfüllung gegenüber der Gemeinschaft.

³⁴⁷ „Le but de l’éducation est développer les facultés intellectuelles ou morales d’un enfant de manière“ Condorcet, *Réflexions et notes* 1983, S. 65.

³⁴⁸ Talleyrand bezeichnet sie als *morale* und fordert, daß man sie in das Herz eines jeden Bürgers eingraviert, da sie die Basis einer jeden Verfassung ist. Die Moral zeichnet sich dadurch aus, daß man sich von dem angezogen fühlt, was gut ist und darüber informiert, was recht ist. Talleyrand 1791, S. 12-13. Selbst wenn Boissy d’Anglas die idealen Qualitäten des Bürgers nicht als Tugend bezeichnet, so ähneln sie der Tugenddefinition Talleyrands: „...généreux, humains, vifs, sensibles et paisibles...“ Boissy 1794, S. 4. François Boissy d’Anglas (1756-1826) war Anwalt und Literat. Politisch aktiv war er als Abgeordneter des Dritten Standes in den Generalständen. Nach dem Fall Robespierres spielt er eine wichtige Rolle. Sein Diskurs *Quelques idées sur les arts, sur la nécessité de les encourager, sur les institutions qui peuvent en assurer le perfectionnement, et sur divers établissements nécessaires à l’enseignement public*, Paris an II (1794) ist ein grundlegender Beitrag zu der revolutionären Diskussion um die Stellung der Künste und der Kultur in der Gesellschaft. Boissy greift in seinem Diskurs einige Gedanken Quatremère de Quincy und Talleyrands auf, so z.B. die Verbindung der Künste und Wissenschaften.

³⁴⁹ Condillac, *La logique* 1780, S.45. Talleyrand umschreibt die Tugend folgendermaßen: „...trouver du bonheur dans les actions honnêtes, du tourment dans celles qui ne le sont pas, former enfin de bonne heure leur esprit et leur conscience.“ Talleyrand 1791, S. 13.

Die Tugend³⁵¹ manifestiert sich in Handlungen, diese haben ihren Ursprung in der Seele. Ein tugendhafter Mensch verfügt über ein tugendhaftes Herz. Die ästhetische Bildung³⁵², die Tugendhaftigkeit vermitteln soll, zielt auf die Seele des Menschen und versucht, sie zum Guten hin zu verändern – ein hoher Anspruch. Über das konkrete Vorgehen bei der Erziehung sagt Condillac wenig. Hierzu muß man Condorcet zu Rate ziehen. Condorcet setzt bei der Kindererziehung kurze Erzählungen ein, die tugendhaftes Verhalten illustrieren und Empfindungen bei Kindern wecken sollen.³⁵³ Bereits im 17. Jahrhundert wurden laut dem Verfasser pädagogischer Schriften Fénelon Kupferstiche und Gemälde, die heilige Geschichten darstellten, bei der Erziehung verwendet.³⁵⁴ Farbige Gemälde eignen sich noch besser zu diesem Zweck, da sie eine größere Kraft haben, die Kinder in ihren Bann zu ziehen und die Einbildungskraft zu beleben.³⁵⁵ Fénelon war bekannt genug, daß sein Name im 18. Jahrhundert von Condillac zitiert wird.³⁵⁶ Selbst wenn Fénelon keine kunsttheoretischen Ambitionen hatte, läßt sich in diesen Gedanken die Trias des *delectare, docere, movere* wieder erkennen. Die Fesselung des Betrachters in Zusammenhang mit der ausgelösten Bildung funktioniert auch außerhalb der Kunsttheorie.

Allgemein findet die Vermittlung von Tugend in der Kunsttheorie durch die Schönheit statt.³⁵⁷ In der klassischen Kunsttheorie ist die Trias des Wahren, Schönen und Guten nicht voneinander zu trennen.³⁵⁸ Daher zeigt sich die Tugendhaftigkeit von Personen immer in äußerer Schönheit, die als Abbild der inneren Schönheit aufzufassen ist. Durch die Ergriffenheit und das „*plaire*“³⁵⁹, die

³⁵⁰ Talleyrand 1791, S. 29. Die *bonté* wird als die einzige Tugend der Kinder bezeichnet. Condorcet, *Réflexions et notes* 1983, S. 84.

³⁵¹ *Moralité* für Condillac bedeutet: die Handlungen sind konform mit den Gesetzen. Die Gesetze, die unsere Handlungen als gut oder schlecht einstufen sind im Gegensatz zu vielen anderen Gesetzen nicht arbiträr. Diese Gesetze hat die Natur in uns gemacht und in uns angelegt. „Elles (les lois) sont notre ouvrage, parce que ce sont des conventions que nous avons faites: cependant nous ne les avons par faites seuls; la nature les faisoit avec nous, elle nous les dictoit, & il n'étoit pas en notre pouvoir d'en faire d'autres. Les besoins & les facultés de l'homme étant donnés, les loix sont données elles-mêmes; & quoique nous les fassions, Dieu, qui nous a créés avec tels besoins & telles facultés, est, dans le vrai, notre seul législateur.“ Condillac, *La logique* 1780, S.46.

³⁵² Die Wissenschaften sind nicht zu trennen von den philosophischen und ästhetischen Reflexionen: laut Condorcet tragen Fortschritte in Physik und auch in wissenschaftlichen Methoden zu einer Verbesserung der Moral und der Politik bei.

³⁵³ Die Empfindungen werden durch die Identifikation mit dem Gelesenen hervorgerufen. Condorcet, *Réflexions et notes* 1983, S. 71.

³⁵⁴ Fénelon 1956, S. 42.

³⁵⁵ Fénelon 1956, S. 42.

³⁵⁶ Condillac, *Traité de l'art d'écrire* 1775, S. 109.

³⁵⁷ „...la beauté par excellence est celle de la vertu.“ Droz 1815, S. 7. Droz ist an dieser Stelle exemplarisch zitiert. Es handelt sich jedoch um eine Vorstellung, die allen kunsttheoretischen Quellen vom 18. bis weit ins 19. Jahrhundert eigen ist.

³⁵⁸ Um die Schönheit und den Zusammenhang des Wahren, Schönen und Guten zu erklären, rekurren die Schriften immer auf Platon. Chaussard 1798, S. 17.

³⁵⁹ Der Zusammenhang von *plaire* und *instruction* durchzieht einen Großteil der kunst- und bildungstheoretischen Schriften. Das *plaire* ist – wie auch bei Condillac nicht Selbstzweck, sondern weist auf die Nützlichkeit der Künste hin. Mittel der Kunst ist laut Chaussard das *plaire*, das Ziel die Nützlichkeit. Chaussard 1798, S. 3.

beide mit dem Erblicken der Schönheit einhergehen, wird die Tugendhaftigkeit anziehend gemacht, der Betrachter zur Nachahmung ermutigt. Der Niederländer Pierre Camper, der durch seine pathognomischen Untersuchungen bekannt geworden ist, stellt die Schönheit auch in eine direkte Beziehung zur Erziehung, wenn er sie als Disposition des *sentiments* und als Frucht der *education* bezeichnet.³⁶⁰

Die klassische Kunsttheorie geht von einer Verbindung des Guten, in diesem Fall der Tugendhaftigkeit, mit dem Schönen aus. Dagegen sieht Condillac die Schönheit nicht absolut, ein Zusammenhang mit der Tugendhaftigkeit existiert nicht. Die Vorstellung von Schönheit ändert sich und ist der jeweiligen Zeit und Epoche unterworfen.³⁶¹ Man gewinnt die *idée du beau* durch den Vergleich der Kunst in den verschiedenen Stadien ihrer Entwicklung und deren Abstraktion.³⁶² Der Begriff der *idea* fällt bei Condillac nicht. Seine Vorstellung der *idée du beau* existiert wie die *idea* in der Natur nicht in reiner Form. Er verbindet die *idée du beau* nicht mit den Attributen des Wahren und Guten, mit dem die *idea* konnotiert ist.³⁶³

Die Schönheit ist in der Kunsttheorie automatisch verbunden mit dem Geschmack. Die Schulung des Geschmacks ist ein weiteres Ziel der ästhetischen Erziehung. Dies geschieht anhand des Studiums der „grands modèles“. Gérard widmet dem Geschmack eine eigene Abhandlung. Geschmack und Urteil sind auch für Gérard unzertrennlich. Er ist der Ansicht, der Mensch verfügt in Geschmacksfragen über einen „sens intérieur“, den es allerdings zu perfektionieren und auszubauen gilt.³⁶⁴ Für Condillac hängt der Geschmack mit dem Rezeptionsverhalten zusammen. Entwickelt sich der Geschmack, so wächst der Genuß und damit die Passion³⁶⁵ für die Kunst.³⁶⁶ Voraussetzung für die Geschmacksbildung ist aber auch hier die *observation* und

³⁶⁰ Camper, Pierre, Discours prononcés par feu Mr. Pierre Camper en l'académie de Dessein d'Amsterdam, sur le Moyen de Représenter d'une manière sûre les diverses passions qui se manifestent sur le visage; sur l'étonnante conformité qui existe entre les quadrupèdes, les oiseaux, les poissons et l'homme; et enfin sur le beau physique: Publiés par son fils Adrien Gilles Camper, Traduits du Hollandois par Denis Bernard Quatremere d'Isjonval, Utrecht, bei B. Wild und J. Altheer 1792, S. 84. Camper stellt fest, daß sich der Begriff der Schönheit zum Großteil aus den Vorstellungen der Alten ableitet. Ebenda, S. 70.

³⁶¹ „...si on n'a pas des idées précises de ce qu'on nomme art, beau, & goût? & comment donner de la précision à ces idées, si elles changent de peuple en peuple & de génération en génération?“ Condillac, Traité de l'art d'écrire 1775, S. 362. „Il change donc continuellement nos habitudes, & notre goût qui varie avec elles, change aussi continuellement les idées que nous nous faisons du beau.“ Ebenda, S. 363.

³⁶² Condillac, Traité de l'art d'écrire 1775, S. 364.

³⁶³ Prochno, Renate, Sir Joshua Reynolds. Diskurse und Gemälde, Weinheim 1990 (Univ. München 1986, Diss.), S. 15.

³⁶⁴ Gérard 1766, S. 93.

³⁶⁵ Condillac bezeichnet die Passion als ein Verlangen, das kein anderes oder weiteres Verlangen neben sich duldet oder das zumindest dominierender ist als alle anderen. Condillac, Traité des sensations 1984, S. 38. Der für die Kunst passionierte Mensch räumt damit der Kunst die größte Priorität ein. Nachdem *désirer* von Condillac mit *aimer* gleichgesetzt wird, bedeutet das, daß der Mensch die Kunst liebt. Konnotiert man das Wort „lieben“ gemeinhin mit einem menschlichen Subjekt, so kann richtet sich dies bei Condillac auch auf einen Menschen.

³⁶⁶ „Tant que le goût fait des progrès, la passion pour les arts croît avec le plaisir qu'ils font.“ Condillac, Traité de l'art d'écrire 1775, S. 367.

die Analyse.³⁶⁷ Gelingt dieser Prozeß, erhält man eine Vorstellung des *beau parfait*, die man vermitteln kann und die den einzelnen erfreut. Das Prinzip von Beobachtung und Analyse dominiert Bildungsprozesse im Allgemeinen und daher auch die ästhetische Erziehung. Vollzieht sich der Rezeptionsvorgang im Kollektiv, ist der Genuß laut Condorcet größer.³⁶⁸ Condillac spricht sich für Einzelrezeption aus. Sowohl eine Überfülle an Objekten wie eine Masse an Rezipienten stört die *attention*.

Sieht Condillac den Genuß als Ergebnis der Kunstrezeption, schließt er sich der klassischen Kunsttheorie nach dem *delectare* an: Kunst soll erfreuen, belehren, zum Handeln bewegen. In diesem Sinne ist die Geschmacksschulung auch eine Erziehung hin zu tugendhaftem Handeln. Talleyrand führt als Ziel der Bildung einen anderen Begriff an, der die Tugendhaftigkeit jedoch beinhaltet: die *perfectibilité*.³⁶⁹

„L’instruction en général a pour but de perfectionner l’homme dans tous les âges, et de faire servir sans cesse à l’avantage de chacun et au profit de l’association entière les lumières.“³⁷⁰

Der Mensch soll seine Fähigkeiten, die ihm von Natur aus gegeben sind, erkennen und entfalten und dadurch seinen Platz in der Gesellschaft finden. Rein kunsttheoretische Quellen schweigen über die Stellung der Kunst in diesem Prozeß. Man muß Autoren aus dem politischen Umfeld befragen, die auch kunsttheoretische Schriften verfaßt haben. Für Chaussard kann die Kunst diesen Prozeß unterstützen.³⁷¹

³⁶⁷ Condillac, *Traité de l’art d’écrire* 1775, S. 366.

³⁶⁸ Baxmann 1999, S.155. Bei dieser Ansicht handelt es sich um einen bürgerlichen Ansatz des Kunstgenusses. In der aristokratischen Gesellschaft war die Kunst einer Elite vorbehalten. Ebenda, S. 239. Condorcet trennt ebenfalls den Part der Analyse und den des reinen Genusses und nennt diese das *plaisir réfléchi* und den spontanen Kunstgenuß, der durch den emotionalen Zugang zum Werk entsteht. Bevor man das Kunstwerk versprachlicht, wirkt es auf den Betrachter. Baxmann 1999, S. 155. Condorcet grenzt diese beiden Formen des Kunstgenusses gegeneinander ab, über ein Zusammenspiel der beiden schweigt er.

³⁶⁹ Die Vorstellung der *perfectibilité* wurde erst in der Aufklärung ins Leben gerufen und geprägt. Villani, Arnaud, *Progrès et Hyperrégression: Condorcet et la philosophie de l’histoire*, in: Armogathe, Daniel (Hrsg.), *Analyses et réflexions sur Condorcet. Esquisse d’un tableau historique des progrès de l’esprit humain*, Paris 1989, S. 74-81, S. 75.

³⁷⁰ Talleyrand 1791, S. 6-7. „...son but (de l’éducation publique) doit être de perfectionner autant qu’il est possible les facultés de chaque individu et de lui inspirer le désir d’en faire l’usage le plus utile pour les autres.“ Condorcet, *Réflexions et notes* 1983, S. 127. Condorcet, *Rapport sur l’organisation* 1792, S. 449. Condorcet teilt diese Ansicht.

³⁷¹ „Elever, agrandir toutes les facultés de l’homme.“ Chaussard 1798, S. 7.

Der Begriff der *perfectibilité*³⁷² besagt, daß der Vorgang nie wirklich abgeschlossen ist und entspricht damit der Vorstellung von Bildung als einem nicht endenden Prozeß. Die *perfectibilité* ist damit der Perfektion, die mit dem christlichen Weltbild verbunden ist, entgegengesetzt. Die Perfektion ist ein statischer Zustand, die *perfectibilité* ein offener Prozeß. Die Bildung ist kein Anliegen eines bestimmten Lebensalters³⁷³ - eine Meinung, die nicht nur Condorcet vertritt. Hier ist ein Anknüpfungspunkt für das Museum als Institution der Bildung. Die Kunst ist Programm der Regierung, da sie in besonderem Maße die „jouissances de la généralité des citoyens“³⁷⁴ erhöht und der Einzelne fähig wird, seine Funktionen im Staat zu erfüllen. Insgesamt dient die Bildung dem Glück und dem „bien-être“ des Menschen.³⁷⁵

Neben der Perfektionierung der Künste und Wissenschaften will man die Schaffung einer neuen Menschheit³⁷⁶, die immer vollkommener wird.³⁷⁷ Dies geschieht „automatisch“, indem die Fähigkeiten des Einzelnen gefördert werden. Bildung ist gleichzeitig das Produkt der Gesellschaft und nutzt ihr.³⁷⁸ Für die ästhetische Bildung bedeutet dies: das Kunstwerk ist das Werk eines einzelnen Mitglieds der Gesellschaft und reflektiert gleichzeitig Strömungen innerhalb dieser. Talleyrand sieht die Bildung als kollektives Gut an, deshalb soll sie für alle zugänglich sein.

³⁷² Der Begriff der *perfectibilité* wurde auch im Zusammenhang der *Querelle des Anciens et Modernes* erwähnt. Fontenelle differenziert zwischen den Künsten und Wissenschaften. Die Künste gründen in der Imagination, die Wissenschaften im Verstand. Nieser schreibt *perfection* den Künsten zu, diese erreichen immer wieder einen Höhepunkt in ihrer Entwicklung. Die Wissenschaft stellt einen nie vollendbaren Fortschritt dar, deshalb gehört sie der *perfectibilité* an. Die *perfectibilité* beinhaltet den Gedanken eines nicht wieder rückgängig zu machenden Prozesses. Nieser, Bruno, Aufklärung und Bildung. Studien zur Entstehung und gesellschaftlichen Bedeutung von Bildungskonzeptionen in Frankreich und Deutschland im Jahrhundert der Aufklärung, Weinheim 1992, S. 35. Der Begriff der *perfectibilité* ist nicht alleine wichtig für die Bildung, sondern auch die Aufklärung schlechthin. In dem Moment, in dem man die Antike nicht mehr als absolutes Vorbild und Höhepunkt der Geschichte ansieht, bricht man mit der Wahrung einer Tradition und bahnt den Weg für neue Ansätze und Fortschrittsglauben – in den Künsten wie in den Wissenschaften - eine Leistung, die man der *Querelle des Anciens et Modernes* zu verdanken hat.

³⁷³ „Nous avons observé, enfin, que l’instruction ne devait pas abandonner les individus au moment où ils sortent des écoles“ Condorcet, Rapport sur l’organisation 1792, S. 452.

³⁷⁴ Condorcet, Rapport sur l’organisation 1792, S. 450.

³⁷⁵ „...le but général de l’éducation est le perfectionnement des moyens par lesquels s’étend notre existence et peut s’accroître notre bonheur.“ Mirabeau 1791, S. 110. Mirabeau spricht davon im Zusammenhang mit der Schulbildung und verwendet deshalb den Begriff der *education*. Kinder sind Ziel des Bildungsprozesses, nicht Erwachsene. Ein paar Zeilen weiter beschreibt Mirabeau die *education* als „le développement de tout ce qui concourt à son existence; c’est l’apprentissage de la vie, et l’art de la rendre plus complète et plus heureuse.“ Mirabeau 1791, S. 111.

³⁷⁶ Der Gedanke der Entfaltung durchzieht die Darstellung des Schulsystems von Talleyrand. In der école élémentaire soll der Mensch all das lernen, was ihn dann später zu einem „bon citoyen“ werden läßt, der seinen Platz in der Gesellschaft einnimmt. Talleyrand 1791, S. 15. Mirabeau ist derselben Meinung, doch sieht er die Bildung als einen Selbstbildungsprozess: der Staat soll den Menschen einladen, seine natürlichen Anlagen zu kultivieren, ohne daß man sich darin einmisch, so wird die *education* gut sein. Mirabeau 1791, S. 12.

³⁷⁷ Mirabeau 1791, S. 22-23.

³⁷⁸ „L’instruction peut être considérée comme un produit de la société, comme une source de biens pour la société; comme une source également féconde de biens pour les individus.“ Talleyrand 1791, S. 8.

Die *perfectibilité* hat ein großes Ziel: *le bonheur de l'homme*. Auch die Bildung strebt das Glück des Individuums an. Die Gesellschaft fördert die Fähigkeiten des Einzelnen und liefert so die Basis zum Glücklichen. Glückliche Menschen wirken positiv auf den Staat zurück.

II.2.8. Bildung als Voraussetzung von Freiheit – Freiheit als Bedingung von Bildung

Die vorrevolutionäre Zeit ist geprägt von dem Ruf nach Freiheit, besonders politischer Freiheit - ein Wunsch, der sich in der Revolution erfüllen sollte. Talleyrand stellt fest, daß die Demokratie, eine Staatsform ist, die von der „*liberté politique*“³⁷⁹ geprägt ist. Sie verlangt nach einem ausgebauten Bildungssystem, da jeder Bürger eine Mitverantwortung für den Staat trägt und an dessen Entscheidungen partizipiert. Wie schon Condillac sagt, kann lediglich ein gebildeter Mensch ein richtiges Urteil fällen bzw. Gesetze entwerfen. Der ungebildete Mensch ist von seiner Umgebung abhängig.³⁸⁰ Bildung wird als Mittel gegen politischen Despotismus eingesetzt und dient zur Verwirklichung des Gleichheitsprinzips.³⁸¹

Die Freiheit des Einzelnen erfährt ihre Begrenzung durch das Interesse der anderen Gesellschaftsmitglieder. Condorcet möchte durch die Erziehung die Liebe zur Freiheit vermitteln, denn dies garantiert deren Weiterbestehen.³⁸² Auch Mirabeau argumentiert ähnlich: die Menschen sind in Sklaverei nicht fähig, die Tugend zu sehen, sie entwickeln ein verzerrtes Bild von Gut und Böse. Da sie die Freiheit nicht besitzen, können sie keine Vorstellung von ihr entwickeln. Freie Völker können ihre Energien nutzen, müssen jedoch lernen, mit diesen umzugehen. Die Ordnung, innerhalb derer man sich bewegt, muß dann erst geschaffen werden: dies geschieht durch weitreichende Reflexionen.

Das Genie, das in besonderem Maße zu Wissen und Erkenntnis gelangt, benötigt ebenfalls Freiheit. Freiheit von Regeln geht für die Staatsmänner und auch für Condorcet einher mit politischer Freiheit.³⁸³

Was die ästhetische Bildung betrifft, so beklagt Talleyrand, daß sich die Kunst häufig im Interesse tyrannischer Herrschaften prostituierte. Die Künste waren Sklaven des alten Systems, sie sollen nun ihre Fesseln ablegen, um ihrem Bildungsauftrag wahrzunehmen. Sie sollen die

³⁷⁹ Talleyrand 1791, S. 3.

³⁸⁰ „Celui qui ne sait ni lire, ni compter, dépend de tout ce qui l'environne...“ Talleyrand 1791, S. 4.

³⁸¹ „Les hommes sont reconnus égaux: et pourtant combien cette égalité de droits seroit peu sentie, seroit peu réelle, au milieu de tant d'inégalités de fait, si l'instruction ne faisoit sans cesse effort pour retablir le niveau.“ Talleyrand 1791, S. 4.

³⁸² Gesetze sind der Freiheit des Einzelnen nicht entgegengesetzt. Sie leiten sich aus den essentiellen Rechten des Menschen ab und sind die Anwendung der Rechte im Staat. Condorcet, Rapport sur l'organisation 1792, S. 477. Die Gesetze bürgen für die Freiheit des Einzelnen, machen das Individuum erst im Letzten frei.

großen Taten der Revolution festhalten, da die Künste unsterblich sind,³⁸⁴ der Patriotismus wird gefördert: „l’enthousiasme des arts nourrit celui du patriotisme“.³⁸⁵ Der neue Staat ist den Künsten verpflichtet, da sie die Revolution möglich gemacht haben.³⁸⁶ Die Verbreitung der revolutionären Ideen geschah durch die Philosophie, die Literatur und die Künste. Die Regierung versucht nun, die „jouissance de l’homme“ durch die Förderung der Künste zu sichern: Mirabeau bezeichnet das Theater als Teil der *instruction publique*.³⁸⁷ Auf die Bedeutung des Museums geht er alleine am Rande ein. Die Kunst verfügt durch ihre Beispielhaftigkeit³⁸⁸ über eine große persuasive Kraft. Damit unterwerfen sich die Menschen freiwillig den Künsten und den Werten, die sie vertreten.

Die Freiheit wird die Künste zu ihrer Blüte führen, so wird sie die *bienfaits* auf alle Menschen verteilen können. Sie ist die Bedingung, um große Kunstwerke hervorbringen zu können.³⁸⁹

³⁸³ „Le génie veut être libre....“ Condorcet, Rapport sur l’organisation 1792, S. 468.

³⁸⁴ Talleyrand 1791, S. 114.

³⁸⁵ „...et leurs chefs-d’oeuvres consacrent la mémoire des bienfaiteurs de la patrie.“ Mirabeau 1791, S. 20.

Condorcet: „...faire aimer la gloire et la patrie.“ Condorcet, Réflexions et notes 1792, S. 106.

³⁸⁶ „Ainsi, philosophes, littérateurs, savans, artistes, la nation doit tout honorer, tout récompenser.“ Mirabeau 1791, S. 20.

³⁸⁷ Man verlangt von den Schauspielern ein moralisch integriertes Leben, da sich dies auch auf ihr Schauspiel auswirkt. Mirabeau 1791, S. 64.

³⁸⁸ Mirabeau geht im Zusammenhang mit der Schulbildung auf die Bedeutung des Beispiels in der Vermittlung von Wissen ein. Allgemeine Methoden sollen anhand praktischer Anwendungen in dem Studium der Wissenschaften und Künste illustriert werden. Mirabeau 1791, S. 144-145.

³⁸⁹ Mirabeau 1791, S. 21. In Zeiten des Despotismus haben sich die Künste nach Rom und Athen zurückgezogen, wo Freiheit herrschte und große Kunstwerke geschaffen werden konnten. Talleyrand 1791, S. 113-114.

III. Der museale Raum: Bildungsanspruch und Vermittlung

Der Bildungsgedanke, der zuvor theoretisch begründet wurde, durchzieht die Diskussionen in der Gründungsphase des Louvre. Condillac, Condorcet, Talleyrand und Mirabeau werden nicht wörtlich zitiert, doch lassen sich ihre Ideen in der Museumspolitik wiederfinden. Die Theoretiker widmen sich der Frage, was Kunst aussagen will und wie sie wahrgenommen wird. Daneben spielen auch politische Begriffe eine große Rolle: Nation und Freiheit.

In der musealen Diskussion kommt eine andere Dimension hinzu. Das neue Museum ist eine Ansammlung von Kunstwerken, die primär der Vermittlung von Kunst dient. Innerhalb der Institution werden erste Gehversuche zu der Etablierung einer Disziplin unternommen³⁹⁰: Schul- und Zuschreibungsfragen sowie Inventarisierungen nehmen einen bedeutenden Teil des Arbeitsfeldes ein; der formale Werkcharakter überwiegt. Die Arbeit nimmt diese Aspekte der Kunst wahr. Die eigentliche Untersuchung geht darüber jedoch hinaus und fragt an dieser Stelle – inspiriert von der Tradition der *idea* – nach dem Aussagegehalt von Kunst. Hier spielen auch soziologische und anthropologische Momente hinein.³⁹¹

Die Untersuchung beschäftigt sich zuerst mit der Gründung des Muséum des Arts.³⁹² Das Werk interessiert in dem Moment, in dem es im Museum hängt.³⁹³ Unter Napoleon und

³⁹⁰ Diese These findet sich ebenfalls bei Gaehtgens, Thomas, *Les visiteurs allemands du musée Napoléon*, in: *Les vies de Dominique-Vivant Denon, Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel du 8 au 11 décembre 1999*, Band II, Paris 2001, S. 725-739. Gaehtgens begründet die These durch die Anordnung der Gemälde in der Galerie.

³⁹¹ Es handelt sich dabei um zwei gegensätzliche Blicke auf das Museum: den ästhetischen und den historischen. Während Gaehtgens hauptsächlich einen historischen vertritt, rückt Belting den ästhetischen in den Mittelpunkt. Gaehtgens, Thomas, *Les visiteurs allemands du musée Napoléon*, in: *Les vies de Dominique-Vivant Denon, Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel du 8 au 11 décembre 1999*, Band II, Paris 2001, S. 725-739, Belting 1998.

³⁹² Die Galerie du Luxembourg ist zwar dem Gedanken nach Vorläufer des Louvre, sie ist aber wie das Louvreprojekt d'Angivillers nicht Gegenstand der Ausführungen. Zum Louvreprojekt d'Angivillers und den Vorläufern siehe Pommier, *Problème du Musée* 1989, S. 7-31. Pommier stellt hier dar, wie sehr Nationalismus und Museum schon damals verknüpft waren. Siehe hierzu auch die Ausführungen zu dem Gemälde *La Grenées „Allégorie relative à l'établissement du musée“*. Das Museum ist der Tempel der Unsterblichkeit. Es ehrt die Schönen Künste und commemoriert berühmte Männer, denen ein öffentlicher Verdienst zuteil geworden ist. Pommier, *Problème du Musée* 1989, S. 24. Das Musée du Luxembourg war der Öffentlichkeit am Mittwoch und Samstag zugänglich. Zum Luxembourg (Hängungen) und dem Louvreprojekt d'Angivillers siehe auch: McClellan, *Nationalism* 1996, S. 32.

³⁹³ Die Bereiche waren vielfältig und umfaßten: die Ausstellung der Werke, die zum *concours* zugelassen wurden, die Organisation der Salons, ebenso die Verwaltung der Depots, in denen die Kunstwerke, nach der Konfiszierung untergebracht wurden. Diese Aufgaben interessieren im Rahmen dieser Arbeit nicht, sondern nur die Präsentation der Werke in der Galerie.

seiner rechten Hand Vivant Denon³⁹⁴, kommt es zu einer Akzentverschiebung: das Museum ist zunehmend das Mittel, die Siege Frankreichs zu feiern und wird daher an dieser Stelle nicht berücksichtigt.

Ausgehend von abstrakt-theoretischen Forderungen wendet sich die Untersuchung dem Rezipienten zu, an den sich die Bildungsbestrebungen richten. In den Fragen der Ausstellungspräsentation treffen sich beide Linien: die Museumsverwaltung muß sich damit auseinandersetzen, wie sie Werke darstellt, damit sie für den Besucher den maximalen Bildungswert entfalten können. Die Kapitel zum Verhalten im Museum (*Gardiens* und Besucher) und dem Umfeld des Louvre haben illustrativen Charakter. Sie zeigen, wie sich das Museum präsentiert. Inhaltlich hängt dies zusammen mit dem Musentempel. Begriffe wie Tugend, Maß und Angemessenheit, die in diesem Zusammenhang schon fast toposhaft fallen, sind von dem Bildungsbegriff her bekannt.

III.1. Bildungsansprüche an das Museum

Schon zum Ausgang des Ancien Régime war man sich bewußt, daß der Regierung die Aufgabe zukam, die Kultur zu pflegen und ein ästhetisches Gefühl zu vermitteln³⁹⁵: dies ist Programm bei der Schaffung des Museums.

Das Museum bezieht von Anfang an die Öffentlichkeit ein und unterscheidet sich damit von dem Musée du Luxembourg. Diese Ausstellung der königlichen Sammlung wandte sich an die gebildeten Schichten wie die Aristokratie und die *amateurs*. Die Sammlungen der Adligen konnten zwar auch besichtigt werden, allerdings nur in Begleitung eines Cicerone, der dann auch dafür Sorge trug, daß die Besucher wieder möglichst schnell die Galerie verließen.³⁹⁶ In das neu gegründete Museum konnte man so oft kommen wie man

³⁹⁴ Zur Person Vivant Denons siehe Dominique-Vivant Denon. *L'œil de Napoléon*, Kat. Ausst. Paris 20. Oktober 1999 - 17. Januar 2000, Paris 1999. Denons Leistung für die Museumsgeschichte bestand im Wesentlichen darin, dem Museum eine genauere inhaltliche Bestimmung zu geben. Dies geht einher mit einer Systematisierung der Institution und der Ausarbeitung eines genaueren Museumskonzeptes. Gaetgens, Thomas, *Das Musée Napoléon und sein Einfluß auf die Kunstgeschichte*, in: Middeldorf Kosegarten, Antje (Hrsg.), *Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*, S. 339-369, S. 340. Gaetgens sieht die Aufgabe Denons besonders in der Strukturierung nach kunstgeschichtlichen Aspekten, dabei nimmt er Abstand von der ästhetischen Wertschätzung. Ebenda, S. 341. Dies ist nur bedingt richtig, wie die Konzeption der Kataloge zeigen wird.

³⁹⁵ Poulot, Dominique, *La visite au Musée: un loisir édifiant au XIXe siècle*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Band CI (1983), S. 187-196, S. 187. Der Besuch des Museums ist gesehen als Bild des Verhältnisses der sichtbaren Künste und der populären Bildung.

³⁹⁶ Siehe das Zeugnis von Wansey, zitiert nach: Poulot, Dominique „Un regard britannique sur l'héritage de la civilisation: le témoignage des récits de visites de musées au XVIIIe siècle“, *Enlightenment, Etudes dix-huitièmistes du monde anglophone*, 1, S. 111-152, zitiert nach: Poulot, Dominique, *L'invention du musée en France et ses justifications dans la littérature artistique*, in: Pommier, Edouard (Hrsg.), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Actes du Colloque, 3-5 juin 1993, Paris 1995, S.79-110, S. 84.

wollte und ebenso lange vor den Gemälden verweilen. Der Wunsch alleine mit dem Werk zu sein³⁹⁷, hat seine Wurzeln sowohl in der Bildungs- als auch in der Kunsttheorie.

Die Sehhilfe in Form von Katalogen oder schriftlichen Erklärungen ist kein Widerspruch zu der gewollten Autonomie der Besucher, denn sie lassen dem Rezipienten mehr Freiheiten, da er über Benutzung, Informationsumfang und Betrachtungsdauer selbst entscheiden kann. Damit entsprechen sie nicht der „Durchschleusung“ der Besucher in der Galerie.³⁹⁸

Schon beim Ankauf der Objekte des Muséum des Arts forderte man, daß diese „utiles à l’instruction publique et à l’embellissement du Museum“³⁹⁹ sein sollten. Diese Bildung der Öffentlichkeit mit Breitenwirkung⁴⁰⁰ entspringt den allgemeinen Bildungsbestrebungen der Aufklärung. Man wendet sich an alle Bürger, die sehr zahlreich das Museum besuchen.⁴⁰¹ Auch wenn die Künstler besonders angesprochen werden, richtet sich das Museum doch prinzipiell an jeden Bürger, wie David⁴⁰² deutlich macht:

„Il faut qu’il (le musée) devienne une école importante. Les instituteurs y conduiront leurs jeunes élèves; le père y mènera son fils. Le jeune homme, à la vue des productions du génie, sentira naître en lui le genre d’art ou de science auquel l’appela la nature“.⁴⁰³

David formuliert hier den Bildungsauftrag von Lehrern und Eltern und bestätigt damit die Vorstellungen Condorcet und Tayellrand: der ästhetische Eindruck hilft dem Menschen, das zu erkennen, was in ihm „schlummert“. Die Gaben, die die Natur in ihn gelegt hat,

³⁹⁷ Dieser Wunsch breitet sich vor allem zu Beginn des 19. Jahrhunderts sehr schnell aus und wird dann zum Topos der Kunstrezeption. Dies hatte bei Madame Vigée-Lebrun zur Folge, daß sie im Louvre eingeschlossen wurde, da sie so in die Kunstbetrachtung versunken war. Poulot, Dominique, *Le musée et ses visiteurs*, in: Georgel, Chantal (Hrsg.), *La Jeunesse des Musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Kat. Ausst. Paris 7. Februar – 8. Mai 1994, Paris 1994, S. 332-350, S. 335.

³⁹⁸ Poulot stellt den persönlichen Besuch des Museums als die wahre Revolution des demokratischen Museums dar. Poulot, Dominique, *L’invention du musée en France et ses justifications dans la littérature artistique*, in: Pommier, Edouard (Hrsg.), *Les Musées en Europe à la veille de l’ouverture du Louvre*, Actes du Colloque, 3-5 juin 1993, Paris 1995, S. 79-110, S. 85.

³⁹⁹ Cantarel-Besson, *naissance I* 1981, S. 15. Sitzung 15. Februar 1794.

⁴⁰⁰ *Brevet de commissaire* 1992, S. 24. Auch: *Lettre de Roland* 1992, S. 26. Auch *Lettre de Roland à la Commission* 1992, S. 31.

⁴⁰¹ Als das Museum für Umhängungsarbeiten geschlossen werden mußte, beschwerten sich viele der Besucher. Cantarel-Besson, *Procès-verbaux* 1992, S. 95. Sitzung 21. Juni 1797. An anderer Stelle spricht man von einem „trop grande affluence d’étrangers dans la grande Galerie. Ebenda, S. 133. Sitzung 15. August 1797. McClellan ist anderer Meinung: mit dem Wunsch, Kunstgeschichte zu vermitteln, wendet man sich an den bürgerlichen *amateur*. McClellan 1994, S. 10. Dies ist jedoch nur die halbe Wahrheit. Die Texte der *notices* vermitteln primär keine Kunstgeschichte und wenden sich in Sprache und Inhalt auch an ein anderes Publikum. Siehe Katalogkapitel. McClellan stellt jedoch fest, daß 1799 trotz der „elitären Ansprüche“ des Museums auch einfache Leute hier zugegen waren. Ebenda, S. 11.

⁴⁰² David – selbst Künstler – nimmt eine bedeutende Rolle in der Gründungsphase des Museums ein.

⁴⁰³ Arch. nat. ADXVIII A 22, *Seconde rapport sur la nécessité de la suppression de la Commission du Museum*, fait au nom des Comités d’instruction publique et des finances, par David, député du département de Paris dans la séance du 27 nivôse, l’an II de la République française (16. janv. 1794), imprimé par ordre de la Convention nationale, zitiert nach: Cantarel-Besson, *naissance II* 1981, S. 216.

werden entfaltet. Dies ist Teil des Bildungsprozesses und kann im Idealfall zu neuen genialen Einfällen führen.

Diese Persönlichkeitsbildung zielt darauf, daß der Einzelne seinen Platz in der Gesellschaft findet. Der Gedanke, den die Bildungstheoretiker im Abstrakten formulieren, wird von Le Brun⁴⁰⁴ im Zusammenhang des Museums aufgegriffen:

„Que voulais-je en effet? sinon voir le muséum français devenir le plus complet et le plus beau de l’univers, et les hommes les plus patriotes, les plus instruits et les plus capables, occuper chacun la place qui convenait à ses talents.“⁴⁰⁵

Gehen David und Le Brun von einem Selbstbildungsprozess aus, so ist der Fremdanteil in Varons⁴⁰⁶ Forderung

„...l’influence des arts sur l’opinion, quel caractère ils impriment au peuple, et jusqu’à quel point ils sont utiles à son bonheur“⁴⁰⁷

weitaus größer. Die Bildung erstreckt sich nicht alleine auf Wissen, sondern setzt einen Verarbeitungsprozeß desselben voraus: die Meinungsbildung ist das Ergebnis einer Auseinandersetzung mit dem Wissen. Abwägen, Vergleichen und das in-Bezug-setzen zur eigenen Person sind dafür die Voraussetzungen – ganz im Sinne Condillacs. Die Künste vermögen nicht nur Einfluß auf die Persönlichkeit des Einzelnen zu nehmen, sondern prägen den Charakter des gesamten Volkes.

Vergleicht man diese idealistischen Aussagen mit den vorhandenen Stichen, läßt sich eine Abweichung feststellen. Trotz der Gratisöffnungszeiten⁴⁰⁸ war das Museum im Gegensatz

⁴⁰⁴ Jean-Baptiste Pierre Le Brun spielt in der Kunstwelt seiner Zeit eine bedeutende Rolle. Die Karriere als Künstler gab er schnell auf. Vielmehr machte er sich einen Namen als Sammler, Händler und Kunstkenner. In die Geschichte der kunsttheoretischen Literatur geht er durch sein Werk „Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands“ ein, in dem er mehr als 1350 Werke der école du nord beschreibt und zu deren Aufwertung beiträgt. Er mischt sich in die Debatte um die Errichtung des späteren Louvremuseums ein und versucht sich selbst eine führende Stellung zu verschaffen, indem er seine Dienste als Restaurator und Kunstkenner anbietet. Zudem macht er Vorschläge zur Präsentation der Stücke. Seine Bestrebungen bleiben aber weitgehend erfolglos.

⁴⁰⁵ Le Brun 1795, S. 6.

⁴⁰⁶ Varon war ebenso wie David Teil der Kommission, die die Schaffung des Museums initiierte. Innerhalb der Kommission differieren die Vorstellungen über den Eigenanteil, den der Besucher im Bildungsprozeß leisten soll.

⁴⁰⁷ Arch. Louvre, Z 2, 1794, 26 mai, rapport du Conservatoire du Museum national des arts, fait par Varon, l’un de ses membres, au Comité d’instruction publique, le 7 prairial l’an 2, de la République une et indivisible, zitiert nach: Cantarel-Besson, naissance II 1981, S. 226. Auch Jean-Louis Viel de Saint-Maux sah 1785 die Künste als Prinzip des Glücks eines Volkes an. „Les Arts étaient alors considérés comme le principe du bonheur et de la félicité publique. On aurait craint de voir vieillir la terre, si elle n’eût été honorée de telles productions.“ Viel de Saint-Maux, J.L., Observations philosophiques sur l’usage d’exposer les ouvrages de peinture et de sculpture, Paris 1785, S. 7-8, zitiert nach: Pommier, Edouard, La Théorie des Arts, in: Bordes, Philippe, Régis, Michel (Hrsg.), Aux armes et aux artes! Les arts de la révolution 1789-199, Paris 1988, S. 167-199, S. 168. Der *bonheur* steht dem aus der Kunsttheorie und der ästhetischen Bildung her bekanntem Begriff der *jouissance* nahe. Ist aber im Gegensatz zu *jouissance* kein momentanes Empfinden, sondern ein Zustand und steht in der Tradition utopischer Gesellschaftsentwürfe des 18. Jahrhunderts, die alle von der Frage getragen waren, wie man das Glück des Menschen innerhalb der Gesellschaft verwirklichen kann (siehe Rousseau) – die Kunst trägt laut Varon ihren Teil dazu bei.

zum Salon lange Zeit nur einer kleinen Gruppe und einer intellektuellen Elite vorbehalten. Auf den Stichen, die das Innere der Galerie zeigen, findet man erst gegen Mitte - Ende des 19. Jahrhunderts Angehörige der Unterschicht. Es bleibt offen, ob dies der Realität entsprach, oder ob die Stecher die ärmeren Besucher nicht darstellten, da sie das Bild des Musentempels stören würden. Die Galeriebesucher sind – betrachtet man die Kleidung – durchweg bürgerlich. Damit repräsentieren sie die Schicht, die am engsten mit dem Bildungsgedanken verbunden ist und ihre Legitimation eben aus demselben bezieht. Wirkliche Basisarbeit kann das Museum nicht leisten, ein Grundstock an Wissen wird vorausgesetzt, gepaart mit adäquaten Benehmen.

Im ausgehenden 19. Jahrhundert stellen einige wenige Illustrationen die Unterschicht dar – zumeist unter einem satirischen Blickwinkel. Das Museum wurde zu einem

„lieu de pèlerinage favori pour la classe ouvrière, qui s’y porte en foule à ses moments de loisir.“⁴⁰⁹

Auf einem Stich von Burnand, der „République illustrée“ (Abb. 4) entnommen, haben sich zwei Angehörige der ärmeren Schicht unter das bürgerliche Publikum gemischt. Sie haben auf einer der gepolsterten Sitzbänke Platz genommen. Der vordere Mann hat die Hände gefaltet und ist leicht nach vorne gesunken und schläft. Sein Nachbar tut es ihm gleich: auf einen Stock gestützt hat auch er die Augen geschlossen. Durch ihr Auftreten, die zerschlissene Kleidung und die ausgetreten Schuhe sowie die wettergegerbten Gesichter heben sie sich von ihrer Umgebung ab. Ein Mann im Anzug und Zylinder hinter ihnen ist auf eine Absperrung gestützt in die Betrachtung der Gemälde vertieft. Eine Frau hat sich auf der Sitzbank hinter ihnen niedergelassen. Die Beine übereinandergeschlagen und aufrecht sitzend hat sie gerade in dem Katalog gelesen, den sie in Händen hält und ist ebenfalls in die Betrachtung eines Gemäldes vertieft. Ihr Blick wird lediglich von einem *Gardien* gestört, der sich auf die Gruppe der beiden Schlafenden zubewegt und dabei ihr Sichtfeld durchkreuzt. Die Illustration zerfällt in zwei Realitätsbereiche: die beiden Schlafenden heben sich stark von dem Hintergrund ab, in dem Studier- und Meditationsatmosphäre herrscht. Eine ernsthafte Auseinandersetzung mit der Kunst

⁴⁰⁸ Nicht nur der Museumseintritt war gratis, sondern auch die Schulbildung. Talleyrand 1791, S. 18-23.

⁴⁰⁹ Lasteyrie, Ferdinand de, *Causeries artistiques*, Paris 1862, S. 9-10. Diese gehen primär nicht in den Louvre um zu studieren, „mais pourtant, n’en doutez point, ceux-là même en rapportent le plus souvent d’utiles impressions.“ Ebenda, S. 10. „C’est surtout chez l’ouvrier parisien que se fait sentir l’effet de cette fréquentation habituelle des grands chefs-d’œuvre...“ Ebenda, S. 13. Ob man wirklich von einer positiven Wirkung auf die Arbeiterklasse sprechen kann, sei dahingestellt – Beweise führt der Autor nicht an – jedenfalls glaubt er an diesen Effekt und war damit kein Einzelfall: „... cette institution est admirablement conçue pour familiariser les classes les plus incultes de la société avec les œuvres de goût sublime, et donc pour humaniser le cœur et étendre l’intelligence. Thornton, Thomas, *A Sporting Tour through France*, London 1802, S. 106, zitiert nach: Galard, Jean, *Visiteurs du Louvre*, Paris 1993, S. 23.

bestimmt diesen Teil des Raumes. Der Zugang zu den Kunstwerken bleibt den beiden im Vordergrund verwehrt, selbst den berühmten Raffael im Hintergrund nehmen sie nicht wahr. Es kommt zu einem Wirklichkeitsbruch: die Schlafenden kann man sich besser auf einer Parkbank vorstellen als im Museum. Diesen Eindruck bestätigt der dazugehörige Artikel. Es handelt sich bei den Männern um Obdachlose, die nachts umherwandern und tagsüber eine warme und bequemere Schlafstätte suchen als die harten Holzbänke. Die beiden Männer fühlen sich im sprichwörtlichen Sinn „chez soi“ – selbst wenn Lasteyrie, der behauptet, „dans nos musées toujours ouverts, chacun se sent chez soi“⁴¹⁰ dies sicher nicht in diesem Sinne gemeint hat. Das Museum ist in ihren Augen ein öffentlicher Raum, gleichgestellt mit den *jardins publics*. Die *Gardiens* sind angehalten, sie aufzuwecken. Der Louvre: vom Musentempel zur Wärmestube. Das Schlafmotiv, bekannt aus dem heilbringenden Tempelschlaf, wird hier ins Lächerliche gezogen.

Den Bildungsbestrebungen kommt ebenfalls die neu gegründete Bibliothek⁴¹¹ nach, für die Varon die Bücher inventarisieren sollte.⁴¹² Diese Bibliothek sollte laut Varon im Gebäude des Museums selbst eingerichtet werden, damit der wißbegierige Besucher gleich von dem Kunstwerk aus, über das er Näheres erfahren möchte, zu der Bibliothek eilen kann.⁴¹³ Die Bibliothek des Louvre löste bald die *Bibliothèque des quatres nations* in ihrer Bedeutung ab, da sie leichter zugänglich war.⁴¹⁴

Das Zweigespann Bibliothek - Museum entspringt dem Wissen, daß man den Gemälden und ihrer Konservierung nur dann gerecht werden kann, wenn man Literatur über die Epochen, Künstler etc. sammelt und auswertet. Condillac würde hier mit der Einordnung in den Kontext argumentieren, der notwendig ist, um das Wissen zu überprüfen. Es finden sich in der Bibliothek Werke aus der Geschichte, der Naturhistorie, religiöse Werke, architektonische Schriften, die Enzyklopädie, Klassiker der Weltliteratur, die als Quellen der Kunst verwendet wurden: *Ilias*, *Odysee* und mythologische Werke.⁴¹⁵

⁴¹⁰ Lasteyrie, Ferdinand de, *Causeries artistiques*, Paris 1862, S. 12.

⁴¹¹ Die Bibliothek des Museums ist Teil eines großen Bibliotheksnetzes, dessen Wichtigkeit Talleyrand hervorhebt. Talleyrand sah flächendeckend Bibliotheken vor, in jedem Departement sollte sich eine befinden, die unter der Aufsicht des *Directoire du Département* stand. Selbiges war geplant für jede Stadt. Die Bücher selbst kamen aus dem Bestand ehemaliger monastischer Bibliotheken. In Paris sollte eine große Bibliothek gebaut werden mit dem Namen *Bibliothèque nationale*. Talleyrand 1791, S. 206.

⁴¹² Cantarel-Besson, *naissance I* 1981, S. 42. Sitzung 26 April 1794.

⁴¹³ Arch. Louvre, Z 2, 1794, 26 mai, rapport du Conservatoire du Museum national des arts, fait par Varon, l'un de ses membres, au Comité d'instruction publique, le 7 prairial l'an 2 de la République une et indivisible. Zitiert nach: Cantarel-Besson, *naissance II* 1981, S. 229.

⁴¹⁴ Arch. de la RMN, 1 BB 7, Blatt 67 (o.J.).

⁴¹⁵ Cantarel-Besson, *Procès-verbaux* 1992, S. 100-101. Sitzung 1. Juli 1797. Ein Brief von Denon hat dasselbe Ziel: es werden aus dem Depot der Rue Saint-Antoine Bände ausgewählt, die dann in die Bibliothek des Musée Napoléon integriert werden können. Hierbei handelt es sich vor allem um Werke der Geschichte und der Kunst.

Diese Bibliothek differiert im Großen und Ganzen nicht von dem Aufbau heutiger kunsthistorischer Bibliotheken. Der Bestand zeugt von dem Anliegen, die Ikonographie der Kunstwerke und deren historisch-soziologischen sowie den philosophischen Kontext zu erhellen.

Ein Stich von 1868 (Abb. 5) belegt, daß die Bibliothek des Louvre wie auch das Museum nicht einer Elite vorbehalten war. Ein geräumiger Saal des Louvre war für die Bibliothek vorgesehen. Die Bücher fanden in Wandregalen Platz. Die hallenartige Anordnung des Saales erinnert an die Raumsituation in der Antikengalerie. Ein Herr zeigt einer Gruppe von Damen, die sich am rechten Bildrand befinden, die Bibliothek. Sein Zeigegestus wird sich später auch bei Besuchern im Museum wiederfinden. Haltungen anderer Bibliotheksbenutzer entsprechen ebenfalls dem Verhalten der Galeriebesucher: die einen sind in die Lektüre der Bücher vertieft, wie der Mann auf der Leiter vor dem Bücherregal in der Ecke rechts im Bild. Das Moment der Kommunikation findet sich bei den beiden Männern im Vordergrund, die vor der Vitrine stehen. Museum und Bibliothek hängen nicht nur räumlich zusammen, es überschneiden sich auch die großen Themen: die Absorption - diesmal nicht durch ein Kunstwerk, sondern durch ein Buch - und die Kommunikation kombiniert mit dem Zeigegestus. Die Rezeption des Mediums Buch entspricht der des Kunstwerkes – diese Überlegung ist bedeutend für den Umgang mit den Katalogen des Museums.

Neben den bisher erläuterten Bildungsbestrebungen sind politische Forderungen an die Schaffung des Museums als Institution geknüpft⁴¹⁶; sie beziehen sich nicht auf die einzelnen ausgestellten Werke. Sowohl die *notices* des Museums als auch die Kataloge interpretieren die einzelnen Werke nicht politisch, sondern nach künstlerischen Gesichtspunkten.

Korrespondenz Denon, 3. April 1804 Dupuy, Le Masne de Chermont I 1999, S. 166. Bei der Auswahl von Büchern waren Visconti, Morel und Lavallée beteiligt. Arch. de la RMN, 1 BB 7, Blatt 97 (2. Mai 1804). Es dürfte sich dabei um Bücher handeln, die man für die Erstellung der Kataloge benötigte, da die drei Katalogautoren gemeinsam genannt wurden. Fündig wurden sie nicht, da es sich zumeist um theologische Bücher handelte.

Das Inventar der Bibliothek des Museums von 1833 belegt, daß sehr breit gesammelt wurde, so findet man neben kunsthistorischen und kunsttheoretischen Schriften wie die Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands von Le Brun und einer italienischen Vasariausgabe von 1647 auch naturwissenschaftliche Werke wie Buffons *Histoire naturelle* und eine Ausgabe der *Encyclopédie*. Archives de la RMN, 1 DD 149.

⁴¹⁶ Dies wird daran deutlich, daß die Eröffnung des Museums exakt ein Jahr nach dem Fall der Monarchie stattfand, der Öffentlichkeit wurde das Museum erst am 18. November desselben Jahres zugänglich gemacht „à éterniser, par des monumens dignes du peuple français, les événements de notre sublime révolution...“ Cantarel-Besson, *naissance* I 1981, S. 61. Sitzung 21 Juni 1794. Die Größe des französischen Volkes soll dargestellt werden. Le Brun 1795, S. 9. Der museale Raum eignet sich nicht alleine zur Darstellung von Kunstgeschichte, sondern ist auch „Ausstellungsraum“ patriotischer Symbole: man brachte in der Mitte der Galerie eine Trikolore an.

In dem politischen Umbruch Mitte-Ende des 18. Jahrhunderts wird Kunst auf verschiedene Weise instrumentalisiert. Es kommt zu einer starken Akzentuierung der identitäts- und wertstiftenden Dimension der Kunst.⁴¹⁷ Dies ist nicht zu trennen von dem Nationenbegriff. Dabei handelt es sich um Fremdbildung: der Staat, bestimmt wie das Bild der Nation auszusehen hat. Der Nationenbegriff ist vielschichtig, im Folgenden geht es lediglich darum, die kunsttheoretische Komponente zu untersuchen.

Er wird schon in der *Querelle des Anciens et des Modernes* die Frage der Vorbildlichkeit der Antike für die Gegenwart angedacht. Durch die *Querelle* erfährt die französische Schule eine Aufwertung, man unterstreicht deren Eigenständigkeit, sie tritt der Antike zumindest als gleichwertig gegenüber.⁴¹⁸

Die Verknüpfung der Nation mit der Kunst in der Revolution ist nichts Neues. Sie sollte bereits unter Colbert (1619-1683), der Oberintendant der Finanzen und der königlichen Bauten unter Ludwig XIV. war, das kulturelle Niveau Frankreichs darstellen und der Verherrlichung der Monarchie dienen. Der Gedanke - Kunst als Dienerin der Politik - tritt immer wieder auf. Im Gegensatz zur Monarchie hat sich nur das Vorzeichen geändert: Kunst soll nun die republikanische Idee verherrlichen. Die Funktion der Kunst, die neue Nation mit zu konstituieren, kommt hinzu.

Die Nation ist ebenfalls prägend für den Geschmack, dessen Ausprägung je nach Gebiet und Gegend verschieden ist⁴¹⁹ – ein Gedanke, den schon Du Bos⁴²⁰ formulierte: Schönheit⁴²¹ zielt nicht auf ein absolutes Ideal (*le beau absolu*), sondern auf das Schönheitsideal der Zeit (*le beau relatif*), dieses wird ebenfalls durch die Nation bestimmt. Im Museum und auch in der Kunsttheorie fließen diese zwei Strömungen zusammen. Man erkennt die Schönheit des absoluten Ideals an, sonst würde man nicht Michelangelo und

⁴¹⁷ Raymond 1804, S. 170.

⁴¹⁸ Die *anciens* waren Vorbilder, aber man wurde sich auch der eigenen nationalen Vergangenheit bewußt. Locher, Hubert, Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750-1950, München 2001 (Univ. Basel 1999, Habil.), S. 100. Ebenfalls: McClellan, Nationalism 1996, S. 31.

⁴¹⁹ Die Künste sind Spiegel der jeweiligen Nation, so bestätigen und unterstützen sie den nationalen Charakter. Raymond 1804, S. 218. Das Museum ist Ort der Konservierung all dessen, was mit der Nation verbunden ist. Darin ist es eine Institution, die dazu geschaffen ist, eine Art nationalen Konsens zu schaffen.

⁴²⁰ In seinen „Réflexions Critiques sur la Poésie et la Peinture“, die auch noch im 18. Jahrhundert als eine der bedeutendsten kunsttheoretischen Schriften rezipiert wurde, sind die Überlegungen durchzogen von Kommentaren zur Nation. Ihn beschäftigen Fragen zu Unterschieden der einzelnen Nationen daraus erwachsen Differenzen in den Kunstproduktionen. Siehe Du Bos II 1967, 320. Hier geht es um die Definitionen der verschiedenen *causes physiques* und die Kunst des Genies. Zitiert nach: Oechslin, Walter, Le goût et les nations: débats, polémiques et jalousies au moment de la création des musées au XVIIIe siècle, in: Pommier, Edouard (Hrsg.), Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre, Actes du Colloque, 3-5 juin 1993, Paris 1995, S. 365-414, S. 371, Fußnote 7. Dieser untersucht in seinem Artikel die Bildung des Nationenbegriffs in der Kunstliteratur.

⁴²¹ Das Museum soll laut Paillot de Montabert Modelle des Schönen ausstellen. Poulot, Dominique, Les finalités des musées du XVIIe siècle au XIXe siècle, in: Quels musées pour quelles fins aujourd'hui?, Séminaire de

Raffael favorisieren. Diese galten schon seit Vasari (1511-1774) als „überzeitlich“. Die Wertschätzung des zeitgebundenen Schönheitsideal, das wesentlich durch die Nation bestimmt wird, trägt dazu bei, daß man die französische Schule heraushebt – ein Gedanke, dem schon der Kunstkritiker La Font de Saint Yenne Ausdruck verliehen hat ⁴²²- und durch den Museumsbau bestärken möchte. Die objektiv-überzeitliche Komponente, die ebenfalls der *idea*-Begriff aufgreift, und die subjektiv-zeit und raumgebundene Komponente bestimmen die Auswahl der Werke. Für die Bildung bedeutet dies: Werke, die unter das *beau absolu* fallen, vermitteln überzeitliche Werte wie Tugend und Freiheit. Das Augenmerk richtet sich auf die *poesis*, die Schönheit als Machart der Kunst ist Auslöser, um zu dem Gehalt des Werkes vorzudringen. Werke, die dem *beau relativ* zuzuordnen sind, vermitteln zusätzlich die Eigenschaften, die einem Volk eigen sind. Die Argumentationslinie geht von der *techné*, dem *faire* des Kunstwerkes aus, denn an diesem macht sich die Trennung nach Schulen ⁴²³ und die Systematisierung fest. Die „Machart“, die Mal- oder Darstellungsweise, hilft die Schulen gegeneinander abzugrenzen und den spezifisch französischen Charakter festzuhalten. Diese Herangehensweise wendet sich primär an die Künstler. In einem zweiten Schritt richtet man die Aufmerksamkeit auf das Sujet und den Inhalt: gibt es Sujets, die typisch für die französische Schule sind? Der daraus resultierende Rückschluß auf den Charakter des französischen Volkes ist Teil des Bildungsprozesses: der Nationenbegriff formiert sich durch Identitätsstiftung, diese geschieht durch Abgrenzung.

l'Ecole du Louvre, Paris, 1983, S. 13-29, S. 13. Damit hat das Museum einen erheblichen Anteil an der ästhetischen Bildung.

⁴²² Der Museumsbau soll wesentlich zum Ruhm der Nation beitragen, so La Font de Saint Yenne. Poulot, Dominique, L'invention du musée en France et ses justifications dans la littérature artistique, in: Pommier, Edouard (Hrsg.), Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre, Actes du Colloque, 3-5 juin 1993, Paris 1995, S.79-110, S. 87. La Font sieht das Neue Museum, das er entwirft aber auch im besonderen als Ort, an dem die *grands hommes* zelebriert werden sollen. D'Angiviller schlägt der Akademie im Dezember 1774 und im Januar 1775 vor, jedes Jahr ein Historienbild oder eine Skulptur in Auftrag zu geben, die die *grands hommes français* zelebriert. Wie Poulot feststellt, hängt dies zusammen mit dem Gedankengut Rousseaus, der das Bild eines neuen Menschen entwirft, der als *exemplum virtutis* fungiert. Ebenda, S. 88. Diesen Anspruch greift der revolutionäre Louvre später auf: er soll Modelle schaffen.

⁴²³ Zum Begriff der Schule: In dem 5. Band der Encyclopédie von 1755 publiziert der Chevalier Jaucourt einen Artikel über den Begriff der „Ecole de peinture“. Er beginnt mit einer Differenzierung zwischen einem Land und dem Geschmack eines Landes. Man kann als Künstler einem bestimmten Land oder aber auch dem Geschmack eines Landes angehören. Dies führt zu einer Unterscheidung zwischen einem bekannten Künstler und seiner *manière*. Die darauf folgende Definition beschränkt sich vor allem auf die Aufzählung der verschiedenen bekannten Malerschulen: *école romaine, école florentine, école lombarde, école vénitienne, école allemande, école flamande, école hollandaise, école française*. Diese Schulen werden dann nach der Art der Kunsttheorie beschrieben. D'Alembert fügt einen Text zu der bisherigen Definition hinzu. Schule ist für ihn ein Prinzip der Klassifikation, womit er nicht alleine auf kunsthistorisches Gedankengut, sondern auch auf die Bildungstheorie rekurriert. Oechslein, Walter, Le goût et les nations: débats, polémiques et jalousies au moment de la création des musées au XVIIIe siècle, in: Pommier, Edouard (Hrsg.), Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre, Actes du Colloque, 3-5 juin 1993, Paris 1995, S. 365-414, S. 399.

In dem Moment, in dem sich der Nationenbegriff formiert, wird man sich des kulturellen Erbes bewußt: der Begriff des *patrimoine*⁴²⁴ bildet sich. Man reflektiert über die Art, die Zusammenstellung und auch das Schicksal des bedeutenden künstlerischen Erbes, das man zu verwalten hat. Dies geschieht just zu der Zeit, als es durch den Ikonoklasmus der revolutionären Zeit bedroht ist. Der museale Raum und das neu gegründete Museum dienen dazu, dem Kulturerbe eine „Herberge“ zu geben und es an künftige Generationen weiterzutragen.⁴²⁵ Dabei überschneiden sich Überlegungen, die das Kunstwerk primär als Zeitdokument, das heißt als Vermittler historischen Wissens sehen, mit Reflexionen, die das Kunstwerk aufgrund seiner künstlerischen Meisterleistung und des ästhetischen Aspektes für erhaltungswürdig erachten. Historische und ästhetische Wertschätzung, die dann auch den Platz des Werkes im Museum dominieren werden, spielen eine Rolle. Der Louvre hat Vorbildcharakter für alle Völker. Als Tenor der Schriften scheint durch, daß das neu gegründete Museum in idealer Weise die Errungenschaften des neuen Staates und der neuen Nation verkörpert und dem „peuple philosophe et fort“⁴²⁶ gewidmet ist. Die Legitimation des neuen Volkes leitet sich nicht mehr ab aus Herkunft, Erbrecht und Unterwerfung. Grund der Vormachtstellung sind Weisheit und *raison*, die aus der Höhe der geistigen Errungenschaften resultieren.⁴²⁷ Bei diesen Begriffen handelt es sich um Ideen, die aus dem Bildungsbegriff herrühren.

⁴²⁴ Laut Pommier ist Puthod de Maison Rouge der Erste, der sich mit *patrimoine* auseinandersetzte. Dieser versuchte durch die Publikation von Artikeln über bestimmte Monumente, diese dem Vergessen zu entreißen. Pommier, Edouard, *Idéologie et musée à l'époque révolutionnaire*, in: Vovelle, Michel, *Les images de la Révolution française*, Paris 1988, S. 57-78, S. 58-59. Puthod de Maison Rouge (1757-1820) widmet sich nach seinem Dienst in der Armee vor allem dem Studium und der Literatur. Er ist auch im Rahmen der revolutionären Kunstpolitik tätig.

⁴²⁵ Zu dem Zusammenhang von *patrimoine* und Museum siehe Pommier, Edouard, *Idéologie et musée à l'époque révolutionnaire*, in: Vovelle, Michel, *Les images de la Révolution française*, Paris 1988, S. 57-78. Verschiedene Gründe motivieren die Konservierung der Kunstwerke: man sieht die Kunst als Dokument (man will Monumente bewahren, die notwendig sind für das Wissen der Geschichte) oder als Kunst- und Meisterwerk (man will die Kunstwerke für die Nachwelt erhalten). Talleyrand unterstreicht den Moment der Freiheit (die Freiheit hat die Kunstwerke zu ihrer Blüte gebracht, aus diesem Grund muß man sie bewahren.). Ebenda, S. 57-58.

⁴²⁶ Arch. de la RMN, P 2, 17. März 1794.

III.2. Das Kunstwerk im Museum

III.2.1. Historischer und ästhetischer Blick

Grundsätzlich lassen sich zwei Sichtweisen auf das Kunstwerk feststellen: das Kunstwerk wird als zeitgebunden und als zeitenthoben angesehen. Das Werk ist Ausdruck eines Geschmacks und allgemein der Zeit⁴²⁸, in der es entstanden ist, damit zeitgebunden. Dieser Blick auf das Werk ist ein historischer und führt zu einer Kunstgeschichtsschreibung. Das Museum wird in diesem Fall als Vorgänger oder Stütze einer neuen Disziplin gesehen.⁴²⁹ Die vorliegende Arbeit widmet sich nicht dieser Frage, da der ästhetische Blick im Mittelpunkt steht.

An das Kunstwerk als herausragendes Meisterwerk ist aber immer auch die Anforderung geknüpft, daß es über seine Entstehungszeit hinausweist. Dieser Blick auf das Kunstwerk ist kein historischer, sondern ein ästhetischer. Man fragt nicht nach dem, was das Werk über die Kunstproduktion der Zeit aussagt, sondern nach der allgemeinen Aussage, der *poesis* des Werkes. Winckelmanns Statuenbeschreibungen, die auch in Frankreich rezipiert wurden, sind bekannte Beispiele für den ästhetischen Charakter des Kunstwerks. Diese Betrachtung konstituiert das Kunstwerk als ein absolutes, im Gegensatz zu der historischen Sicht, die relativ ist, da sie das einzelne Werk immer in relativer Beziehung zu anderen setzt.

Die Forderungen nach dem Ideal der Kunst⁴³⁰ und der kunstgeschichtlichen Entwicklung stehen als Konkurrenten einander gegenüber und schließen sich auf den ersten Blick aus.

In der Literatur zum Museum wird dies häufig so gesehen.⁴³¹ Eine überzeitliche Wahrheit

⁴²⁷ Lettre de Roland 1992, S. 26.

⁴²⁸ Belting spricht in diesem Zusammenhang von einem „Museum der Meisterwerke“ oder von einem „Museum der Kunstgeschichte“. Das Ideal der Kunstgeschichte hebt sich ab gegen den Fortschritt der Künste. Belting sieht allerdings die Forderung nach einer Schule des Geschmacks der Seite des Ideals zugehörig, das er gegen die Schule der Geschichte abgrenzt. Belting 1998, S. 63.

⁴²⁹ Gaehdgens, Thomas, Wilhelm von Humboldt et les musées français vers 1800. Expérience esthétique ou ordonnancement chronologique ? in: Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg. Peintures et dessins en France et en Italie XVIIe-XVIIIe siècles, Paris 2001, S. 210-217, S. 217. Historischer Blick: siehe ebenso McClellan: Die Grande Galerie sollte ein anschaulicher Kurs der Kunstgeschichte sein. McClellan 1994, S. 140. Die Hängung orientiert sich nach McClellan an einem Lehrer-Schüler Verhältnis. Ebenda, S. 144. Er stützt seine Argumentation unter anderem auf Vasaris Geschichtsmodell von Aufbau und Niedergang der Kunst. Ebenda, S. 145-146.

⁴³⁰ Belting nimmt hierzu am Rande Stellung. Belting 1998, S. 63. Er spricht von einer Trennung des Museum mit der Funktion des Museums als Schule des Geschmacks und des Museum als Schule der Geschichte.

⁴³¹ Die Ausstellung im Museum Mitte des Jahrhunderts trug auch dem ästhetischen Blick Rechnung. Die Präsentation herausragender Kunstwerke im Salon Carré ist ein Beispiel hierfür. Sie geht zurück auf ein Projekt von 1848 und lehnt sich an die Tribuna der Uffizien an. Humboldt geht ebenfalls von dem Kunstwerk als

kann nicht mit einer zeitlichen Gebundenheit des Werkes einhergehen. Tatsächlich existieren beide Sichtweisen parallel und sind gleichberechtigt, die Begriffe der *poesis* und *techné* erklären dies. Die historische Gebundenheit bezieht sich zu dieser Zeit auf Stilfragen. Unterteilungen nach Schulen und Ländern stehen im Vordergrund. Diese beziehen sich ausschließlich auf die *techné: coloris, dessin* und *expression* des Werkes variieren je nach Land und Zeit. Selbst der Versuch, eine historische Entwicklung eines ikonographischen Themas zu skizzieren, wird immer zu einer zeitungebundenen Aussage des Werkes führen, der *poesis*. Es handelt sich bei den einzelnen Ausprägungen um Variationen eines Themas, um einen Vergleich aus der Musik zu verwenden.

III.2.2. Museumsgegner: Verlust der Aura im musealen Raum

Quatremère de Quincy, einer der bedeutenden Kunsttheoretiker des 18. Jahrhunderts, äußert sich ebenfalls zu Fragen, die im Zuge der Museumsgründung die Öffentlichkeit bewegen. Er setzt sich in seinen „Lettres à Miranda“, publiziert 1796,⁴³² mit den ausufernden Kunstplünderungen Italiens auseinander. In diesem Zusammenhang spricht er sich gegen eine museale Ausstellung der so errungenen Werke aus. Es rücken jedoch neben der politischen Dimension des Kunstraubs allgemeine Kritikpunkte an musealer Präsentation ins Blickfeld; diese sind im Kontext der Arbeit von Bedeutung. Quatremère de Quincy bemängelt die Zerstörung des natürlichen Museums Rom.⁴³³ Damit wendet er sich gegen die allgegenwärtigen Bestrebungen, die auch für die Legitimation

Meisterwerk aus. Die Kunstwerke bilden seiner Ansicht nach das Hauptstück des Museums. Gaetgens, Thomas, Wilhelm von Humboldt et les musées français vers 1800. *Expérience esthétique ou ordonnancement chronologique ?* in: *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg. Peintures et dessins en France et en Italie XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris 2001, S. 210-217, S. 211. Humboldt vertritt in diesem Sinn eine Theorie der Rezeption „avant la lettre“. Ebenda, S. 211. Dies mag für den deutschsprachigen Raum zutreffen. Für den französischen Sprachraum zeugen Diderots theoretische Schriften von dem Einbindung des Betrachters und sind als Vorläufer der Rezeptionsästhetik zu verstehen. Condillacs Schriften entwerfen streng genommen ebenfalls eine Rezeptionsästhetik. Laut Gaetgens geht Humboldt von einer individuellen Erfahrung des Kunstwerkes aus. Das Ziel des Museums ist, daß der Mensch sich selbst findet. Diese Ansicht hat Humboldt in Auseinandersetzung und Abgrenzung zu der französischen Museumslandschaft entwickelt. Anders verhält es sich laut Gaetgens im Fall des Musée Napoléon. Denons Bestrebungen mit den Katalogen und Inventaren gehen dahin, daß es zu einer Professionalisierung der Kunstgeschichte kommt. Ebenda, S. 217. Dies mag stimmen, wenn man alleine die Museumspolitik betrachtet, zieht man die kunsttheoretischen Schriften hinzu und liest man die *notices* und die Kataloge, so eröffnet sich eine neue Dimension. Beide zeugen von einem sehr individuell geprägten Zugang zum Kunstwerk.

⁴³² Zur Person Quatremère de Quincy: Pommier, in: Quatremère de Quincy 1989, S. 10. Die Polemik um die Kunstplünderungen setzt schon vor dem Erscheinen der „Lettres“ ein, Zeitungsartikel belegen dies. Ebenda, S. 16. Zur Reaktion auf die „Lettres“: Ebenda, S. 48. Die von Pommier besprochenen Quellen beleuchten den politischen Aspekt und sind aus diesen Gründen für unsere Fragestellung nicht von Interesse. Die Diskussion der Thesen Quatremère de Quincys auch in: Pommier, Art 1991, S. 418-432. Er stellt hier besonders die Bedeutung der Antike in den Vordergrund, und sieht die gesamte Stadt Rom als großes Museum.

⁴³³ Er spricht sich ebenfalls gegen die Existenz des Musée des Monuments Français und für die Restitution der Kunstwerke aus. Quatremère de Quincy, A.-C., *Rapport fait au Conseil général... le 15 thermidor an VIII*, sur

der Museumsgründung eine Rolle spielten, aus Paris ein zweites Rom zu machen.⁴³⁴ Paris wird nie in der Lage sein, den Rang Roms zu erringen, auch nicht indem es die römischen Kunstwerke raubt.

Rom und Italien sind ein „*muséum général*“ mit einem enormen Fundus an Werken, die zum Kunststudium dienen.⁴³⁵ Dabei handelt es sich um eine gewachsene, eine natürliche Struktur: die Stadt Rom als Freilichtmuseum. Seine Vorstellung dieses *véritable muséum* zeugt von dem Museum als kulturellem Gesamtkonzept: lokale Traditionen zählen genauso dazu wie Erinnerungen. Der Bildungsprozeß kann hier in idealer Weise vollzogen werden: der Betrachter stellt eine Beziehung zwischen den einzelnen Objekten her, er bettet es ganz im Sinne Condillacs in seinen Kontext ein.⁴³⁶ Mit dem Begriff der Erinnerung (*souvenir*) bezieht sich Quatremère de Quincy auf Wissen, das seitens des Betrachters schon vorhanden ist und streift an dieser Stelle den historischen Kontext.

Eine Stelle aus dem „*Journal d'économie publique*“ schildert die Folgen der Dekontextualisierung⁴³⁷ wie sie im Museum stattfindet auf drastische Weise:

„Quand cet Apollon, arraché du lieu où il existe depuis des siècles, (...) aura été emballé, apporté, voituré, emmagasiné à Paris, sera-t-il encore un dieu? Ne sera-ce pas un meuble?“⁴³⁸

Dadurch, daß das Kunstwerk nicht in sich abgeschlossen ist, erhält es Leben, denn es ändert seine Wirkung je nach der Umgebung. Der Begriff der Illusion ist von Condillac her bekannt und hat einen entscheidenden Anteil an dem Bildungsprozeß, dieser ist dem „meuble“ nicht eigen.

Ohne sich explizit auf Condillac zu beziehen, referiert Quatremère de Quincy seine Gedanken: mit Hilfe von partiellen Beobachtungen baut sich eine Wissenschaft auf. In

l'Instruction publique, la restitution des tombeaux, mausolées, etc., Paris, an VIII, zitiert nach: McClellan 1994, S. 194, Fußnote 130. Deseine (1750-1822) greift in seinem „*Lettre sur la Sculpture*“ dieselben Thesen auf. Diskussionen um die Präsentation der „*Descente de croix*“ von Rubens: Pommier, Art 1991, S. 239. Seine Forderung, die Kunstwerke nicht ins Museum zu transportieren, sondern in situ zu lassen, erklärt sich vor einem konkreten Hintergrund. Er war überzeugter Katholik und stand dem pariser Klerus nahe. Der Raub der Kunstwerke aus den Kirchen ist für ihn ein Sakrileg.

⁴³⁴ Paris sollte von Rom abgelöst werden „*Que Paris devienne l'Athènes moderne; ...*“ Kersaint, A.g., *Discours sur les monuments publics* prononcé au Conseil du département de Paris le 15 décembre 1791, Paris, 1792, S. 45. Zitiert nach: Pommier, in: Quatremère de Quincy 1989, S. 19. auch: McClellan 1994, S. 116.

⁴³⁵ Quatremère de Quincy 1989, S. 93. siehe auch: Belting 1998, S. 67-68. Belting geht hier ebenfalls auf die Diskussion um Quatremère de Quincy ein.

⁴³⁶ In diesem Sinn ist auch die Aussage Quatremère de Quincys zu verstehen: „...cette vertu harmonique entre tous les objets des arts et le ciel qui les éclaire; et le pays qui leur sert comme de fonds.“ Quatremère de Quincy 1989, S. 115.

⁴³⁷ Frage des Kontextes angesprochen von Pommier. Pommier, in: Quatremère de Quincy 1989, S. 51.

⁴³⁸ *Journal d'économie publique de morale et de politique*, Band III (1797), S. 44.

Folge werden diese partiellen Observationen kombiniert und in Beziehung gesetzt. Dieser Prozeß führt zum System, zur *vérité universelle*⁴³⁹. Condillacs Methode des *décomposer* und *composer* steht hier dahinter. Das Genie erkennt laut Quatremère de Quincy die Zusammenhänge und die Gesamtstruktur, das System. Der Gesamtgeist, der alle Resultate kombiniert, ist detaillierten Observation entgegengesetzt, baut jedoch auf dieser auf.⁴⁴⁰ Künstlerische Tätigkeit ist selbst ein Bildungsprozeß, wenn Quatremère die Bildung der italienischen Schulen als ein

„prisme pittoresque, où l'étudiant trouve la nature décomposée et réduite en système“⁴⁴¹

bezeichnet. Der Student, der sich mit den Gemälden intensiv beschäftigt, muß aus den einzelnen Schulen eine Abstraktion vornehmen. Daraufhin ist ein geniales Schaffen möglich. Kunst verlangt das Abstraktionsvermögen des Genies.

Auch die Feststellung, daß der Mensch sich ein Urteil durch den Vergleich bildet⁴⁴², weist eindeutige Parallelen zu Condillacs Begriff der *comparaison* auf.

Quatremère de Quincy geht von einer Symbiose von Kunstwerk und Umwelt aus⁴⁴³. Die Idee des Kunstwerks ist eine „organische“: es ist wie ein Baum, den man nicht verpflanzen soll. Er wächst und gedeiht am besten in der Umgebung, in der er entstanden ist. Diese Idee wird wenig später von Deseine⁴⁴⁴, Mitglied der Ancienne Académie royale de peinture et sculpture de Paris aufgegriffen: die Versetzung dieser Pflanzen tötet sie. Seine Schrift ist vor dem Hintergrund der Plünderung der Kirchen Frankreichs entstanden, die Dekontextualisierung findet innerhalb der französischen Kunstlandschaft statt. Sein Begriff des Kontextes ist somit noch enger gefasst als der Quatremère de Quincys. Die Kunstwerke benötigen

„leur éclat des lieux qui les ont vus naître, et d'où on ne peut les enlever sans les frapper de mort...“⁴⁴⁵

Die Wirkung, besonders der antiken Statuen, die von Winckelmann gepriesen wurde, können diese nur in Rom entfalten, im musealen Raum verlieren sie ihre Aura:

Die Statue des Apollon wird personifiziert. Er ist der Gott, der die Stadt Rom nährt. Sein Gefolge bilden die anderen antiken Skulpturen. Journal d'économie publique de morale et de politique, Band III (1797), S. 39.

⁴³⁹ Quatremère de Quincy 1989, S. 106.

⁴⁴⁰ Quatremère de Quincy 1989, S. 107.

⁴⁴¹ Quatremère de Quincy 1989, S. 126.

⁴⁴² Quatremère de Quincy 1989, S. 110. „Ce qui est hors de doute, c'est que nous ne jugeons rien que par relation et par comparaison.“

⁴⁴³ Das wahre Museum Rom setzt sich zusammen aus den Kunstgegenständen, den Orten und den Verbindungen zwischen den einzelnen Objekten. Quatremère de Quincy 1989, S. 102.

⁴⁴⁴ Deseine 1801, S. 241. Seine Schrift zielt besonders auf das Musée des Monuments Français, seine Aussagen haben aber auch allgemeineren Charakter, so daß sie prinzipiell auf alle Museen anzuwenden sind.

⁴⁴⁵ Deseine 1801, S. 241.

Dekontextualisierung zerstört die Kunst. Die Kommunikation zwischen Werk und Betrachter und damit der Bildungsprozeß kann alleine dann in Kraft treten, wenn eine Entsprechung des Werkes mit seiner Umgebung gegeben ist.

In der Realität verhielt es sich jedoch anders, Galerieberichte belegen, daß das Kunstwerk auch im Museum den Betrachter emotional anspricht:

„J’ai vu plusieurs kilomètres de peintures, des chefs-d’œuvre de Raphaël, de Rubens... Que d’imagination! Que de poésie!... Douces rêveries! pures extases, tristesses et joies... La peinture parle aux sens autant qu’à l’esprit, et il est difficile à l’homme tel qu’il est d’admirer abstraitement les formes et les couleurs...“⁴⁴⁶

Eine Autonomie des Werkes existiert für Quatremère de Quincy nicht, vielmehr besteht eine Wechselwirkung zwischen Werk und Umfeld, diese ist ein kommunikativer Vorgang. Deseine formuliert es prägnanter, wenn er Vokabeln aus dem Bereich der Kommunikation verwendet, wie „entretenir“, „interroger“, „muette éloquence“ um den Bildungsprozeß zu beschreiben, der alleine im Kontext eintritt.⁴⁴⁷

Deseine wendet sich nicht grundsätzlich gegen die Musealisierung der Kunstwerke, diese richtet sich nach deren Dimension. Gemälde, die für Kirchen bestimmt waren, sind zu groß, um im Museum ausgestellt zu werden. Das Museum bietet den idealen Ausstellungsraum für Galeriebilder (*tableau de chevalet*).⁴⁴⁸ Die Kirchen sind ebenfalls als Museen zu verstehen.⁴⁴⁹

Der Bildungswert erhöht sich für Quatremère de Quincy, indem man Werke nebeneinander ausstellt. Bei einer isolierten Ausstellung der Werke verringert sich der Bildungscharakter. Die Schönheit verliert an Eindruckskraft, wenn man den antiken Werken ihre

⁴⁴⁶ Arbousse-Bastide, Antoine-François, A propos de tout, quelque chose ou mes impressions a Paris, Paris 1857, S. 121-122.

⁴⁴⁷ „C’est sur le lieu même où un monument a été élevé, qu’il est beau, qu’il est utile de venir l’admirer; c’est là que le historien fidèle vient s’entretenir avec lui et l’interroger sur les causes qui l’ont produit; c’est là que ce même monument fait connaître à la postérité ce qu’étaient les arts de l’esprit du temps où il a été érigé....le savant antiquaire se plaît à admirer ses derniers restes, dont la muette éloquence agit si puissamment sur l’imagination de l’observateur instruit. Le ciel même qui environne ce monument lui prête un charme que rien ne peut remplacer lorsqu’il est transporté dans une terre qui lui est étrangère.“ Deseine 1801, S. 242.

⁴⁴⁸ Deseine 1801, S. 247. Das Museum ist notwendig und schon sehr lange geplant. Dabei handelt es sich aber um eine Ausstellung von Gemälden; eine Plünderung der Kirchen, wie sie zu Zeiten Deseines vollzogen wird, war aber nicht vorgesehen. Ebenda, S. 248. Die Argumentation Deseines ist auch vor dem Hintergrund zu sehen, daß er sich für eine Aufwertung der Religion, die zu Zeiten der Revolution unterdrückt wurde, ausspricht. Die Religion ist eine der Hauptstützen des Staates. Aus diesem Grund müssen alle Werke, die die Geschichte der Religion nachzeichnen, in den Kirchen aufbewahrt werden. Ebenda, S. 284, 285. Einen Kausalzusammenhang von Museum und Fortschritt der Kunst sieht Deseine nicht. Die Skizze der Entwicklung der Kunst, die er aufstellt, macht deutlich: auch zu Zeiten, in denen die Kunst zur Blüte gelangte, gab es keine oder kaum Museen. Seine Schlußfolgerung lautet: Hochzeiten der Kunstentwicklung sind unabhängig von der Existenz eines Museums. Diese sind alleine abhängig von dem Studium der Natur und dem Talent des einzelnen Künstlers. Ebenda, S. 250.

⁴⁴⁹ Die Kirchen haben den Vorzug, daß der Betrachter hier das *génie des arts* bewundern und gleichzeitig die Geschichte der Religionen lernen kann. Deseine 1801, S. 288.

Vergleichsbeispiele nimmt.⁴⁵⁰ In diesem Fall muß man Bezüge herstellen mit Werken, die man aus dem Gedächtnis abrufen⁴⁵¹ – ein Gedanke, der ebenfalls von Condillac her bekannt ist.

Diese Bilder im Gedächtnis bilden eine Art imaginäres Museum, ein Bilderreservoir, über das nicht jeder Museumsbesucher verfügt.⁴⁵² Die Idee des Louvre wird für Quatremère de Quincy ad absurdum geführt: gerade durch die Sammlung und das Zusammentragen von Meisterwerken können diese ihre Bildungswirkung, wie sie das Museum anstrebt, nicht entfalten. Im Museum kann sich nicht der Sinn für das Schöne und Wahre entwickeln.⁴⁵³

Damit stellt sich Quatremère de Quincy gegen die Argumentation der Museumsbefürworter, die davon ausgehen, daß an einem abgeschiedenen Ort⁴⁵⁴, die Aura der Werke ihre faszinierende Wirkung entfalten kann.

Die Argumentation von Quatremère de Quincy vollzieht sich auf ästhetischer Ebene, er geht von einem Ideal aus. Die Künste und die Wissenschaften sind gekennzeichnet von einer „recherche du beau et du vrai“.⁴⁵⁵ Dieses Ideal kann die Kunst nur dann vermitteln, wenn sie in ihrem räumlichen Kontext ausgestellt ist. Damit erkennt er neben dem Ideal auch die Gebundenheit des Werkes an, seine Historie und Genese.⁴⁵⁶

Damit spricht sich Quatremère de Quincy gegen die politische Legitimation der Kunstplünderungen aus. Diese argumentieren damit, daß Paris als rechtmäßiger Erbe des „Kulturgutes“ angesehen wird. Die Hauptstadt der Freiheit ist dazu berechtigt, die antike Kunst zu beherbergen. Quatremère de Quincy und Deseine rücken das Kunstwerk ins Zentrum ihrer Untersuchungen, nicht den Betrachter. Es handelt sich aber dennoch nicht um ein werkimmanentes Kunstverständnis, der Betrachterstandpunkt schwingt immer mit, wenn es um die Entfaltung der Wirkung geht. Diese ist zielgerichtet und visiert den Rezipienten an.

⁴⁵⁰ Quatremère de Quincy 1989, S. 112.

⁴⁵¹ Quatremère de Quincy 1989, S. 112.

⁴⁵² Sowohl Quatremère de Quincy als auch Deseine gehen davon aus, daß das Kunstwerk in einem fremden Kontext weder seine ästhetische Wirkung noch seine historische Resonanz entfalten kann. McClellan 1994, S. 195. McClellan stellt lediglich die Aussagen der beiden gegenüber. Den Zusammenhang zur ästhetischen Bildung arbeitet er jedoch nicht heraus. Quatremère de Quincy argumentiert, daß das Museum die Kunst tötet, um daraus (Kunst-) Geschichte zu machen. Diese Aussage ist sehr polemisch formuliert. Die Untersuchung der Kataloge zeigt, daß sie in dieser Absolutheit nicht stimmt. Der Kunst- und Meisterwerkcharakter des Ausstellungsstücks bleibt auch im Museum erhalten.

⁴⁵³ Quatremère de Quincy 1989, S. 116.

⁴⁵⁴ Diese *tranquilité* ist ebenfalls vonnöten, um die Admiration seitens des Betrachters hervorzurufen. Arch. Nat. F 21/569-12. Diese zieht die *attention* auf sich und löst damit einen Bildungsprozeß aus. Eine Fülle von Betrachtern behindert den Rezeptions- und Bildungsvorgang.

⁴⁵⁵ Quatremère de Quincy 1989, S. 88.

⁴⁵⁶ Pommier sieht lediglich die historische Bedingung. Die Kunstwerke können ihre Bedeutung für die zukünftigen Generationen alleine dann entfalten, wenn man diese respektiert. Pommier in: Quatremère de Quincy 1989, S. 38.

III.3. Freiheit: Wechselspiel von Freiheit, Individuum, Staat und Museum

Wie schon in dem theoretischen Kapitel gesehen, hängt Bildung eng mit Freiheit zusammen. Nur ein freies Individuum ist fähig, sich seinen Talenten gemäß zu entfalten, zu bilden und dadurch seinen Platz im Staatsgefüge einzunehmen. Diese Verquickung der Begriffe wird im musealen Umfeld aufgegriffen und geht dem Gedanken nach zurück auf die von Winckelmann⁴⁵⁷ formulierte Verbindung von Kunst und Freiheit. Dabei handelt es sich um einen Topos, der die kunsttheoretischen Schriften der Zeit durchzieht. Dieses Gedankengut ist ebenfalls bei Condillac zu finden und wird am Beispiel Griechenlands exemplifiziert: wo die Freiheit blüht, können sich die Künste entwickeln, sie dienen dann den öffentlichen Interessen. Auch Boissy d'Anglas⁴⁵⁸, der als Anwalt und Literat in der Revolution eine wichtige politische Rolle spielt, sieht „künstlerisches Schaffen als eine Auswirkung der Freiheit“⁴⁵⁹ und beruft sich auf Griechenland. Daraus ergibt sich auf der Rezipientenseite: Kunst, die in Freiheit geschaffen wurde, findet ihren Sinn alleine in einem Land, in dem Freiheit herrscht und kann nur von freien Individuen verstanden werden. Lenoir (1762-1831), späterer Direktor des Musée des Monuments Français⁴⁶⁰ in Paris, setzt sich mit der Rolle auseinander, die die Kunstsammlungen in der Gesellschaft spielen. Er schlägt in seinem „Essai sur le muséum de peinture“ die Brücke zur Revolution: der Triumph der Freiheit ist begründet in der Aufklärung und nicht alleine den Künsten von Nutzen, sondern bringt der Republik Ruhm ein.⁴⁶¹

⁴⁵⁷ Dieser fällt aber dann auch zusammen mit der Rezeption Winckelmanns in Frankreich, 1786 erscheint eine Übersetzung einzelner Abhandlungen Winckelmanns. Pommier, Winckelmann 1992, S. 3. Schon 1755 wurden die Gedanken über die Nachahmung publiziert, Ebenda S. 4. Winckelmann ist für die vorrevolutionäre Zeit in seiner Funktion als Kunsttheoretiker bedeutend, an ihn werden auch bürgerliche Ideale geknüpft. Pommier, Winckelmann 1992, S. 12. Diderot vergleicht Winckelmann mit Rousseau. Beide lassen sich von der Seele und von Empfindungen leiten.

⁴⁵⁸ François Boissy d'Anglas (1756-1826) war Abgeordneter der Ständeversammlung. Im politischen Geschehen spielt er besonders nach dem Sturz Robespierres eine bedeutende Rolle. Seine Schrift „Quelques idées sur les arts, sur la nécessité de les encourager, sur les institutions qui peuvent en assurer le perfectionnement, et sur divers établissements nécessaires à l'enseignement public, Paris an II (1794)“ ist einer der wichtigsten Beiträge der Revolution zum Diskurs um die Stellung der Kunst in der Gesellschaft und ihr Beitrag zur Erziehung. Er spricht sich für eine Bewahrung der kulturellen Schätze der Vergangenheit aus. Sie stellen das kulturelle Erbe der Menschheit dar und leisten einen Beitrag zum Verständnis der heutigen Kultur und zu deren Erneuerung. Die Revolution ist Erbin der vergangenen kulturellen Errungenschaften

⁴⁵⁹ Pommier, Winckelmann 1992, 27. Pommier, Art 1991, S.159. Die Freiheit wird aus demselben Enthusiasmus geschaffen wie die Produktionen des Genies. Griechenland ist hierfür ein Beispiel.

⁴⁶⁰ Das Musée des Monuments Français sammelte vor allem Skulptur. Die Anordnung der ausgestellten Werke wurde von Lenoir geplant und orientiert sich an historischen Kriterien.

⁴⁶¹ Lenoir, A., Essai sur le muséum de peinture, Paris an II, S. 3-4, zitiert nach: Pommier, Art 1991, S. 371.

Le Brun sieht in seiner Schrift „Réflexions sur le Muséum national“ die Freiheit, die durch die Revolution errungen wurde, als Voraussetzung für die Gründung des Museums.⁴⁶²

Demzufolge ist das Museum der Tempel und Bildungsort für ein freies Volk. Durch die Freiheit erschaffen, soll es diese festigen und zu deren Erhalt beitragen.⁴⁶³ Früher unter dem ancien régime war es lediglich unter großen Risiken möglich, „de porter la lumière dans les ténèbres de l’administration.“⁴⁶⁴

Obwohl die Revolution sich sehr häufig als Neubeginn sieht, deutet sich eine Kontinuität der Geschichte an, die ganz im Geschichtsbild Condillacs zu sehen ist. Eine radikale *coupure* mit der Vergangenheit strebt man nicht an⁴⁶⁵, es kommt zu einer Neukontextualisierung der Werke und deren Inhalte. Dies zeigt sich nicht nur darin, daß die Museumsinitiatoren die Werke der Sammlungen des Ancien Régime übernehmen⁴⁶⁶, sondern auch darin, daß man als Örtlichkeit des neuen Museums den ehemaligen Königspalast wählt. Die ehemalige Wohnstätte des Souveräns beherbergt nun die Kunst – die Kunstwerke und das Museum in exponierter Stellung.

Paris und der Louvre, der städtebaulich das Zentrum der Stadt einnimmt, sind das Herzstück, von dem aus die Adern künftig pulsieren und in alle Welt reichen.⁴⁶⁷

Wie die Revolution sich selbst als Initialzündung versteht, um auf andere Völker zu wirken, so soll der Louvre auf andere Länder ausstrahlen. Die Bewegung ist wechselseitig:

⁴⁶² Zur Verquickung von Kunst und politischer Freiheit im Bezug zum Kunstraub weitere Quellen und Diskussion siehe Pommier in: Quatremère de Quincy 1989, S. 25-27.

⁴⁶³ Die Leiter des Museums müssen sich auch der Freiheit verpflichtet fühlen und mit der "amour brulant de la liberté sans lequel il est impossible de servir utilement ni les arts, ni la patrie" ausgestattet sein. Ohne diese kann man weder dem Vaterland noch der Kunst dienen. Arch. nat. ADXVIII A 22, Rapport sur la suppression de la Commission du Muséum par le Citoyen David, zitiert nach: Cantarel-Besson, naissance II 1981, S. 212.

⁴⁶⁴ Le Brun, Jean-Baptiste-Pierre, Réflexions sur le Muséum national 14. Janvier 1793, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Edouard Pommier, Paris 1992, S. 7.

⁴⁶⁵ Boissy d’Anglas hebt hervor, daß es sich bei dem französischen Volk um eine Nation, ein „vieux peuple“ handelt, die über eine Geschichte verfügt. Es ist kein Volk im vorkulturellen Zustand, das es zu bilden gilt. Er spricht von einer „régénération“. Dies zeugt davon, daß er von einer Geschichtsvorstellung ausgeht, die Parallelen zu Rousseau aufweist: die Zukunft liegt in der Vergangenheit. Durch den Fortschritt der Raison wurde die Freiheit hergestellt. Der bildhafte Vergleich der „rayons qui doivent éclairer le monde“ steht in der Tradition des *siècle des lumières*. Boissy 1794, S. 3-4.

⁴⁶⁶ Le Brun, Jean-Baptiste-Pierre, Réflexions sur le Muséum national 14. Janvier 1793, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Edouard Pommier, Paris 1992, S. 7. Auch Dekret über den Transport der Kunstwerke in den Louvre, Decret ordonnant le transport dans le Dépôt du Louvre des tableaux et autres monuments relatifs aux Beaux-Arts se trouvant dans les maisons royales, in: Ebenda, S. 23, zitiert nach: Tuetey, Alexandre, et Guiffrey, Jean, La commission du Muséum et la création du musée du Louvre (1792-1793), Paris 1910, S. 23-24.

⁴⁶⁷ Dasselbe Aussage Arch. Louvre, Z 2, 1794, 26 mai, rapport du Conservatoire du Museum national des arts, fait par Varon, l’un de ses membres, au Comité d’instruction publique, le 7 prairial l’an 2 de la République une et indivisible, zitiert nach: Cantarel-Besson, naissance II 1981, S. 227. Paris beherbergt all das, was die Kunst und die Wissenschaft an brilliantesten Errungenschaften hervorgebracht haben. Diese Aussage erinnert an ähnliche Reflexionen Talleyrands, der Paris als Kommunikations- und damit Bildungsknotenpunkt betrachtet.

Paris ist „capitale de l’univers.“⁴⁶⁸ Le Brun verwendet die Metapher des Meeres, in das die verschiedenen Flüsse strömen, um ihren Tribut zu zollen.

Großstädte allgemein haben eine besondere Bedeutung für die Bildung: hier herrscht eine Ansammlung von kulturellen Institutionen, die denkenden Köpfe der Zeit sind hier versammelt, das Kommunikationsklima ist ideal. Paris nimmt zusätzlich eine besondere Stellung ein, es behält auch während der Zeit des Despotismus eine Unabhängigkeit des Geistes.⁴⁶⁹ Paris ist das Becken, in dem die geistige Revolution vorbereitet wurde, das Museum muß deshalb in Paris sein. Darin sind sich Autoren sowohl aus dem politischen wie auch aus dem künstlerischen Umfeld einig.

„la ville de Paris; cette ville généreuse acquérant une splendeur qu’elle n’eut jamais, devenant la reine de l’univers par l’opinion, comme elle doit l’être par l’importance politique de la France libre, répandant partout, avec ses écrits et ses disciples, l’amour de la science, l’enthousiasme de la liberté, le respect de l’homme et l’art d’améliorer notre destinée fugitive.“⁴⁷⁰

Begründet wird die Vormachtstellung Frankreichs und die weltumspannende Dimension, die von den Anhängern der Französischen Revolution gerne hervorgehoben wird⁴⁷¹, wiederum durch Überlegenheit auf dem „Bildungssektor“: die „dictature du génie“⁴⁷².

Diese Formulierung ist ein Paradoxon an sich: das Genie benötigt Freiheit, um sich entfalten und entwickeln zu können, man verlangt aber nun von den umliegenden Nationen, sie sollen das Genie Frankreichs anbeten und ihm dienen. Boissy d’Anglas geht davon aus, daß die anderen Völker durch den Kontakt mit dem Genie einen Anstoß für ihr eigenes Land erhalten. Dieser Prozeß ist zum Großteil eine Fremdbildung, da er sich an dem Vorbild der französischen Nation orientiert.⁴⁷³

Die anderen Völker müssen sich zuerst an dem Genie der französischen Nation bilden, um dann in Folge ihre eigenen genialen Kräfte zu entwickeln. Eine creatio ex nihilo ist laut der Aussage nicht möglich, auch das Genie benötigt ein Minimum an Vorbildung, die ihn auf den richtigen Weg führt. Die Vorstellung, daß dadurch das Museum seinen Ruhm auf alle Nationen der Erde ausbreitet, fußt in einer antik-griechischen Tradition.

⁴⁶⁸ McClellan: Paris soll zur Hauptstadt Europas werden. McClellan, Nationalism 1996, S. 37. Ebenfalls McClellan 1994, S. 93. Der Louvre soll ein neues Athen werden.

⁴⁶⁹ Mirabeau 1791, S. 151.

⁴⁷⁰ Mirabeau 1791, S. 173.

⁴⁷¹ Das Museum „fera l’admiration de l’univers“ Lettre de Roland 1992, S. 26.

⁴⁷² Boissy 1794, S. 11.

⁴⁷³ Die anderen Nationen werden die Sitten und Bräuche Frankreichs übernehmen. Dabei handelt es sich um einen „freiwilligen“ Akt, der auf der Einsicht und der Raison beruht. Boissy 1794, S. 11.

In der Argumentation Le Bruns deutet sich an, was zur Zeit der Eroberungen der revolutionären Armee praktiziert wurde und unter Napoleon exzessive Züge annehmen wird: Paris als „le point où se réunira tout l’or de l’Europe“⁴⁷⁴. Dabei wird der Empfang der Kunst in Paris als legitim angesehen, die Kunstwerke fremder Länder verlangen geradezu danach, in Paris Asyl zu erhalten.⁴⁷⁵ Barbier, Wicar und Grégoire sprechen von einem „rapatriement“ der Kunstwerke, da sie das Kulturerbe der Freiheit sind und ihre Wirkung und Bestimmung alleine in Freiheit entfalten können.⁴⁷⁶ Bis auf wenige Gegenstimmen ist dies die Meinung, die im revolutionären Frankreich vorherrscht. Der Louvre hat eine Vorreiterrolle inne, auch auf nationalem Gebiet. Im Zuge der Bestückung des Musée Central des Arts wird nicht alleine das Museum der französischen Schule in Versailles gegründet⁴⁷⁷, sondern die Verwaltung des Musée Central des Arts denkt die Schaffung mehrerer Museen in ganz Frankreich an, damit „le progrès de l’art“ sich ausbreiten kann.

Das Streben nach Freiheit zeigt sich nicht nur auf der politischen Ebene, sondern durchdringt ebenfalls die Künftlerausbildung. Die Académie des Beaux-Arts als verlängerter Arm der Krone, mit deren Hilfe man Kunst dienstbar machte, entspricht nicht mehr dem Gedanken des „frei schaffenden“ Genies und wird abgeschafft. Die Bestrebungen gehen dahin, dem Selbststudium einen größeren Raum zu geben: der Louvre wird zur neuen Lehranstalt.

Der Kunst und der Ausübung der Kunst kommt in der revolutionären Gesellschaft eine entscheidende Bedeutung zu. Dabei greift man theoretische Reflexionen auf: vor den Wissenschaften und Künsten sind die Ketten der Tyrannei zersprungen. Die Philosophie und die Künste haben ihren Beitrag zur Revolution geleistet.

⁴⁷⁴Le Brun, Jean-Baptiste-Pierre, *Réflexions sur le Muséum national* 14. Janvier 1793, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Edouard Pommier, Paris 1992, S. 8.

⁴⁷⁵Pommier, in: Quatremère de Quincy 1989, S. 25.

⁴⁷⁶Pommier, in: Quatremère de Quincy 1989, S. 28. Ohne Angabe der Originalquelle. Auch: McClellan 1994, S. 116.

⁴⁷⁷Das Musée de Versailles wird vom Innenminister sogar als das Museum bezeichnet, das die wertvolleren Ausstellungsstücke besitzt, obwohl das Musée Central reicher bestückt ist. Die Auswahl der Stücke des Musée Central richtet sich nach dem Nutzen zu Studienzwecken und der Verbreitung des nationalen Ruhms. Arch. Nat. F 21, 569, reg. 6, 22, pluviôse an 5 (10 fév. 1797) lettre du ministre de l’Intérieur à l’Administration du Musée central, zitiert nach: Cantarel-Besson, *Procès-verbaux* 1992, S. 352-353. Beide sollten sich jedoch in ihrer Mission nicht behindern, sondern ergänzen. Es ist prinzipiell angestrebt, daß man sowohl das eine, als auch das andere Museum besichtigt. Ebenda, S. 353.

III.4. Zielgruppe der Bildung: Künstler und *amateur*

Das Museum und dessen „richesses nationales“⁴⁷⁸ sind für die Individuen des Staates da und dienen dazu, diese zu erfreuen – die Grundbedingung und der erste Schritt der ästhetischen Bildung (*jouissance*)⁴⁷⁹.

Bei den Dekreten treten die Künstler als besondere Zielgruppe auf. Das Museum soll ihnen zur „instruction“⁴⁸⁰ dienen und neue Impulse für das Kunstschaffen geben. Gelingt den Künstlern eine Weiterentwicklung in ihrer Kunst⁴⁸¹, leisten sie einen Beitrag zum Gesamtwohl und zur Moral des Volkes.⁴⁸² Der Umgang mit den Werken soll das Genie der Künstler inspirieren, so daß sie neue Wege einschlagen können⁴⁸³:

„...inspirer à nos Poètes, l’enthousiasme vif et aimable de la Jeunesse éclatant chez les élèves de Peinture et de Sculpture dans ce jour électrisera les sensibles imaginations...“⁴⁸⁴

Das Zitat macht deutlich, daß auch die Imagination in das semantische Umfeld des Bildungsgedankens gehört. Rousseau, auf den sich die Revolution als Vordenker beruft, formuliert diese Haltung vor, wenn er der direkten Anschauung den Vorzug vor dem Bücherwissen einräumt.⁴⁸⁵

Der Begriff des Künstlers ist weit gefaßt, denn

⁴⁷⁸ Brevet de commissaire 1992, S. 24. McClellan zitiert Bertrand de Barère, 1791 und Armand Kersaint in seinem „Discours sur les monuments publics“, die dieselbe These vertreten. McClellan 1994, S. 93. Der Louvre drückt den Willen der Nation aus und die Überlegenheit des neuen Regimes gegenüber dem alten.

⁴⁷⁹ Das Ziel ästhetischer *jouissance* verbindet das Museum ebenfalls mit seinem Vorläufer, dem privaten Kabinett.

⁴⁸⁰ Der Verkauf des „Recueil de principes élémentaires de peinture sur l’expression des passions“ am Beginn der Ausstellung. Dupuy 1993, S. 44, der zusätzlich mit leeren Blättern ausgestattet ist, die man als Skizzenpapier nutzen konnte, ist ebenfalls Teil des Konzeptes der Selbstbildung.

⁴⁸¹ Lettre de Roland 1992, S. 26. Der Künstler kann im Museum an den Quellen schöpfen und erhält somit wieder neue Ideen. Das Museum ist wie ein Jungbrunnen für das Schaffen des Künstlers. Le Brun 1795, S. 29-30.

⁴⁸² Deseine 1801, S. 237.

⁴⁸³ Bouquier, Gabriel, Rapport et Projet de Décret Relatifs à la restauration des Tableaux et autres monuments des arts, formant la collection du Muséum national, o.J., S. 2. Bouquier (1739-1810) ist selbst Maler und mit David befreundet. Er wird zusammen mit David beauftragt, die Restaurierungen der Werke, die sich in den nationalen Sammlungen befinden, zu überwachen. Seine Schrift ist getragen vom Enthusiasmus, die "routine" zu verlassen und neue Wege zu gehen. Mit der Kunst des 18. Jahrhunderts geht er hart ins Gericht. Nur die Meister der Renaissance bis zum 17. Jahrhundert sind fähig, das Genie zu inspirieren.

⁴⁸⁴ Bonnaire, Marcel (Hrsg.), Procès-verbaux de l’Académie des Beaux-Arts, an IV-an VIII (1796-1800), Band I Paris 1937, S. 93.

⁴⁸⁵ Die Welt als Buch und Laboratorium, aus dem Emile sein Wissen und seine Erkenntnisse zieht. Rousseau, Œuvres complètes 1969 IV, S. 430.

„chacun doit pouvoir placer son chevalet devant tel tableau, ou telle statue, les dessiner, peindre ou modeler à son gré.“⁴⁸⁶

Damit unterstützt man im Louvre die künstlerische Aktivität eines jeden Individuums im Staat. Zumindest formuliert man dies theoretisch so, denn es kam später zu strikten Reglementierungen, da die Nachfrage zu groß geworden ist.

Neben den Künstlern richtet sich das Museum auch an die „amateurs éclairés“ und die „hommes d’un cœur pur“⁴⁸⁷ Man muß, um für die Bildung des Museums empfänglich zu sein, entweder schon selbst gebildet (*éclairé*) sein, oder über eine gewisse Sensibilität verfügen: *eclairé* in der Doppelbedeutung von aufgeklärt und von feinsinnig. Der moralische Aspekt, der schon angeklungen ist, zeigt sich in den „hommes d’un cœur pur“. Den Bedürfnissen von Künstlern und „curiosité du public“ kommt man nach, indem man die Woche zweiteilt: ein Teil der Woche ist dem Studium der Künstler⁴⁸⁸ vorbehalten, im zweiten Teil der Woche öffnet das Museum seine Tore für das Publikum. Einen Tag lang ist das Museum für Reinigungsarbeiten geschlossen.⁴⁸⁹ Die Aufteilung zeigt, daß man beide Intentionen - Bildungsinstitution für die Öffentlichkeit und Musentempel der Künstler - als gleich wichtig erachtet.

Man schließt die Galerie, da die Künstler Ruhe benötigen, „pour méditer sur les chefs-d’oeuvre de l’art“.⁴⁹⁰ Das meditative Hineinversenken in das Kunstwerk⁴⁹¹ kennzeichnet

⁴⁸⁶ Lettre de Roland 1992, S. 26. Die Bezeichnung „Künstler“ wurde auch sehr häufig verwendet, um sich an Studientagen Zutritt zur Galerie zu verschaffen. Cantarel-Besson, naissance I 1981, S. 106. Sitzung 24 Oktober 1794. Man verweist auf die idealen Bedingungen in Italien und in der Düsseldorfer Galerie, wo man jedem Farben zur Verfügung stellt, der keine besitzt. Arch. de la RMN, P 2, 17. März 1794.

⁴⁸⁷ Brevet de commissaire 1992, S. 24.

⁴⁸⁸ Das Phänomen der Kopisten ist im Rahmen des Ausstellungskataloges „Copier Créer“ von Marie-Anne Dupuy behandelt worden. Siehe hierzu den Artikel von Dupuy: Dupuy 1993. Es handelt sich um eine Darstellung des Kopistenwesens, die sich sehr aus den Dokumenten der Zeit, besonders aus den Archivdokumenten speist. Auf die Bezüge zur Bildung wird nur oberflächlich eingegangen.

⁴⁸⁹ Lettre à Garat 1992, S. 40. An den Tagen, an denen das Museum geöffnet ist, sorgen Aufseher für Ordnung und Sicherheit der Werke. Ebenda, S. 40. Die Öffnungszeiten für das Publikum erstreckten sich auf die letzten drei Tage der Dekade von zehn bis vier Uhr nachmittags. Die Fremden und Touristen, um die man sich zumeist besonders kümmerte, hatten jeden Tag Zutritt zur Galerie, außer dem Septidi, dem Tag, der den Arbeiten im Museum vorbehalten war. Die Vorlage eines Ausweises, *carte de sûreté* reichte aus, um Zutritt zu erhalten. Die ersten sechs Tage der Dekade sind den Künstlern vorbehalten. Bruun-Neergaard, T. C. Sur la situation des Beaux-Arts en France ou lettres d’un danois à son ami, Paris an IX (1801), S. 9-10. Die Bekanntgabe der Öffnungszeiten in den Journalen zeugt davon, daß man an einer Breitenwirkung des Museums interessiert war. Es wurden die Öffnungen für das Studium und für die Öffentlichkeit bekannt gegeben. Arch. Nat. F 21-570.

⁴⁹⁰ Lettre à Garat 1992, S. 40.

⁴⁹¹ Parallel hierzu existiert die Forderung an das Museum, ein Ort der Kommunikation des Wissens zu sein. La Font de Saint Yennes verleiht seinen Überlegungen in den „Réflexions sur quelques causes de l’état présent de la peinture en France“ Ausdruck. Primär geht es hier um den Salon. Er gesteht jedem zu, den Gedanken über die Kunst Ausdruck zu verleihen. Ein Gemälde gehört allen, damit verbunden ist das Recht auf Meinungsäußerung und das Recht auf den Blick. Seine Argumentation geht aus von der Notwendigkeit der Kommunikation unserer Güter und Ideen. Den Bezug zu dem Museum stellt La Font de Saint Yenne dadurch her, daß er es als notwendig ansieht, daß der Historienmaler über Vorbilder verfügt, um selbst kreativ werden zu können. Um diese Vorbilder zu betrachten, bedarf es der Institution des Museums. Die Kunstwerke sollen aus dem Schattendasein in

die ästhetische Bildung. Mit der Kontemplation eng verknüpft ist der religiöse Aspekt, den der Musentempel beinhaltet.

Was für die Künstler formuliert wird, gilt auch für das allgemeine Publikum. Die Kontemplation der Schönheit der Kunstwerke ist Vorbedingung für die *actio* des Guten: das „beau“ und das „bon“⁴⁹² sind aneinander gebunden – auch dies ist in den kunsttheoretischen Schriften schon zum Topos geworden. In diesem Sinne ist die im Museum ausgestellte Kunst wertestiftend und fordert zum Handeln auf. Dieses liegt in der *Imitatio* des bildlich Dargestellten begründet. So erhält die durch die Kunst imitierte Natur neues Leben.

Die Ruhe, die man zur Meditation der Kunstwerke benötigt, spricht aus einigen Illustrationen der Grande Galerie. Ein Beispiel, ein Aquarell von Constant Bourgeois⁴⁹³ (Abb. 6) sei herausgegriffen. Der Raumeindruck dominiert bei dieser Darstellung. Von antiken Büsten bekrönte abgeschnittene Säulen akzentuieren und rhythmisieren die mit Gemälden bestückten Wände. Die Galerie wirkt ziemlich leer, lediglich hier und da bevölkern Menschen den Galerieraum. Ruhe und Ordnung bestimmen das Bild: die Besucher sind von der Kunst absorbiert wie die Dame in der Mitte des Gemäldes, die die Hände auf eine Absperrung gestützt, sich zu einem frei im Raum platzierten Bild vorbeugt oder ein Herr, der sich weiter im Hintergrund aufhaltend, intensiv und interessiert die Gemälde an der linken Wand betrachtet. Diese beiden Figuren thematisieren die *attention*. Eine zweite Dame hat am linken Bildrand Platz genommen und ist in Gedanken vertieft, sie sinnt nach, den Blick nach außen gerichtet, sucht sie den des Betrachters. Ihr gleichgetan hat es ein Mann, der sich am rechten Bildrand auf einem Stuhl niedergelassen hat. In diesen beiden Figuren werden *méditation* und *réflexion* symbolisiert. Die Galeriebesucher sind vereinzelt dargestellt. Kommunikation spielt sich zwischen Werk und Betrachter ab, nicht intersubjektiv zwischen den Besuchern.

Es sind verschiedene Momente des Prozesses der ästhetischen Bildung festgehalten: zentraler Punkt und „Einstieg“ in den Bildungsvorgang ist die Dame, die fasziniert das Kunstwerk zu ergründen sucht. Die Absperrung symbolisiert die imaginäre Trennwand zwischen Bild und Betrachterraum. Diese versucht sie zu durchbrechen.

Versailles herausgeholt und allen in Paris zur Verfügung gestellt werden. Pommier, *Problème du Musée* 1989, S. 11.

⁴⁹² Raymond 1804, S. 175. Es gibt sicherlich auch Fälle in der Geschichte, in denen die Kunst zum Schlechten geführt hat. Dies liegt im Mißbrauch der Kunst begründet, besagt aber nicht, daß die Kunst an sich schlecht ist.

⁴⁹³ Bei Constant Bourgeois und ebenfalls bei Benjamin Zix ist davon auszugehen, daß es sich um reale Ansichten der Galerie handelt. Sahut 1979, S. 14.

Die Motivation ist jedoch keine wirkliche Identifizierung oder Eindringung in den Bildraum. Wie Condillac in seiner Fensterbeschreibung ist der Blick der Frau bei aller Absorption ein observierender, damit wahrt sie die Distanz zum Gemälde. Nach der Aufnahme der Sinneseindrücke folgt die Verarbeitung, der Sitzende rechts im Bild steht hierfür. Er hat Platz genommen, um sich auszuruhen und die Eindrücke in einer „inneren Schau“ auf sich wirken zu lassen und zu verarbeiten. Ist dieser Vorgang abgeschlossen, so wendet sich die Person nach außen – wie der Künstler, der sich in langer Meditation gebildet hat und dann selbst schaffend tätig wird, um sich anderen mitzuteilen. Die Sitzende links greift diesen Moment auf: ihr Blick richtet sich nach außen und weist aus dem Bild hinaus. Der Betrachter des Gemäldes ist angesprochen. Wie der Katalog ist sie Bindeglied zwischen den Inhalten, die vermittelt werden sollen, und dem Rezipienten. Da sie weder Pinsel noch Staffelei in der Hand hat, wird sich diese Kommunikation nonverbal durch Gesten oder verbal durch Sprache, wie auch bei dem Katalog, vollziehen.

Die hier angesprochene Galeriesituation ist nur eine mögliche Sichtweise, eine andere zeigt ein Gemälde Hubert Roberts⁴⁹⁴ (Abb. 7). Dieses, ungefähr zeitgleich, greift dieselbe Disposition des Innenraumes auf: die Museumsmauern sind bis zur Wölbung der Decke mit Gemälden „gefüllt“, antike Büsten auf überdimensional hohen Sockeln und ganzfigurige Antiken in den Nischen wirken der Monotonie des Raumes entgegen.⁴⁹⁵ Äußerlich gleich im Aufbau ist der Charakter der Darstellung ein anderer. Hubert Roberts Gemälde ist dunkler in der Farbgebung und wirkt tunnelartiger, unterstrichen wird dies zusätzlich dadurch, daß das Ende der Galerie nicht abzusehen ist. Sie scheint sich ins Unendliche fortzusetzen. Was sich in dieser Galerie abspielt, ist dem Leben näher, die Gruppen könnten auch Teil einer Straßenszene sein. Die zentrale Position in der Bildmitte nimmt eine Gruppe zweier Künstler ein. Der eine von ihnen hat auf dem Boden Platz genommen und ist mit dem Kopieren beschäftigt. Sein Gefährte hat sich über ihn gebeugt, deutet mit der Hand in Richtung des Studienobjektes und scheint ihn zu korrigieren. Diese Gruppe, der andere Kopist am linken Bildrand, der sich auf einem Säulenpodest niedergelassen hat, und die Dame auf der Leiter ebenfalls auf der linken Seite, die mit ihrer

⁴⁹⁴ Sahut unterscheidet im Werk Roberts Ansichten, die rein imaginär sind und solche, die historischen Charakter haben und die Umbauarbeiten in der Galerie festhalten. Im Gegensatz zu den sonstigen Ansichten von Paris, in denen Hubert Robert die Zerstörung der Stadt festhält, ist sein Blick bei den Galeriedarstellungen auf die Zukunft gerichtet. Sahut 1979, S. 14-15. In beiden Fällen wird ein Vorgang des „Werdens“ und ein Zustand des „Noch-nicht“ festgehalten, einmal liegt der Akzent auf der Zerstörung, einmal auf dem Aufbau.

⁴⁹⁵ Wie in anderen Darstellungen Roberts werden Antiken neben „moderne“ Kunstwerke gestellt und ermöglichen einen Vergleich von alt und neu. Sie sind nicht alleine Ausdruck von Paris als dem neuen Rom, sondern der Harmonisierung von Antike und gegenwärtiger Kunst. Damit kommt es zu einer „friedlichen Lösung“ der *Querelle des Anciens et des Modernes*. Damit macht Hubert Robert auch eine Aussage über das Zeitverhältnis, nicht nur über den ästhetischen Zugang zur Kunst.

Staffelei beschäftigt ist, stellen einen Aspekt der Bildung dar: Ausbildung des Künstlers, Formung des Geschmacks, Frage des Verhältnisses von Bild und Abbild, Natur und Kunst, Kopie und Original.

Eine andere Gruppe greift den Zeigegestus auf: das Paar auf der rechten Seite links neben der Nische, die durch zwei überdimensionale Säulen eingefasst ist. Das Zeigen ist nun kein Korrigierendes, sondern ein Erklärendes. Der Herr hat seine Begleiterin zur Seite genommen und erläutert ihr die Gemälde.

Sind Personen alleine dargestellt, so sind sie trotz allem nicht vereinzelt. Durch die vibrierende Pinselführung wirken sie dynamisch und gliedern sich in den Gesamtraum ein. Die Haltung des Museumsbesuchers am rechten Bildrand ist, obwohl er in die Betrachtung vertieft ist, keine statische. Die Beine leicht versetzt geöffnet, hat er sich auf eine Anrichte aufgestützt und ist in die Lektüre der *notices* vertieft. Bildung vollzieht sich für ihn durch das Medium Text und in einer persönlichen Auseinandersetzung mit der Kunst.

Der *Gardien* in der Mitte fällt aus dem Gesamtbild heraus. Er ist vereinzelt und hat an dem übrigen Kommunikationsprozeß keinen Anteil. Hier unterscheidet sich das Bild der Grand Galerie deutlich von dem Aquarell Bourgois.

Der genießerische Mußenaspekt, der mit Zeit in Überfülle verbunden ist - daher auch der raum-zeitlich ungebundene Eindruck des Bourgois Aquarells – ist geschäftigem Treiben gewichen. Die *actio* hat das passive Betrachten „abgelöst“. Dabei handelt es sich um zwei Interpretationen ein und desselben Themas, die Absorption steht nach wie vor im Mittelpunkt. Bei Bourgois war diese stiller, die Menschen verhaltener, abwartender, passiver. Hubert Roberts Absorption hat als integrierenden Faktor das, was sich bei Bourgois lediglich andeutet: die Kommunikation.

Zwei verschiedene Aspekte der Kommunikation findet man auf dem Gemälde Hubert Roberts. Sie vollzieht sich verbal (Gruppe in der Mitte und das Paar auf der rechten Seite) und über das Medium Text (Mann mit *notices* im rechten Bildvordergrund).

Die Motivik ist in den Ansichten Hubert Roberts der Grande Galerie weitgehend gleich bleibend.⁴⁹⁶ Es finden sich häufig dieselben „Typen“, die die Galerie bevölkern: Kopisten und kunstinteressierte Besucher, die die Werke betrachten. Diese Darstellungen sind von Lebendigkeit gekennzeichnet: das Museum ist kein verstaubter Ort, an dem man alte Kunst betrachten kann, sondern ein Ort der Kommunikation. Zieht man bei der Betrachtung der Robertschen Gemälde den Gehörsinn hinzu und stellt sie sich akustisch vor, so würde man

⁴⁹⁶ Von einer Aufführung aller Gemälde wird deshalb Abstand genommen. Es werden lediglich einige wenige herausgegriffen.

ein Gemurmel hören, das die Grande Galerie füllt. Bei dem Stich von Bourgois würde man lediglich die Stille vernehmen.

Das Museum verliert ein wenig von seinem sakrosankten Charakter, die Kunst wird nicht als Relikt alter Zeiten gesehen, sondern sie will angefaßt und „begriffen“ werden. Damit wird sie „erlebbar“. Der Rezipient vollzieht die Aktualisierung der Kunst, bzw. man hat den Eindruck, die Besucher werden sich erst gar nicht der Zeitdiskrepanz bewußt, die zwischen der Entstehungs- und der Betrachterzeit herrscht. Im Moment der Betrachtung fallen beide zusammen, die Kluft schließt sich auf ideale Weise. Dieses

Rezeptionsverhalten geht von einer primär ästhetischen Dimension des Kunstwerkes aus: das Werk steht für sich. Ein komparatives Betrachten, das einen chronologischen Zusammenhang darstellt, wird nicht angestrebt.

Das Gemälde Hubert Roberts „Projet d'Aménagement de la Grande Galerie“⁴⁹⁷ (Abb. 8) ist ebenfalls exemplarisch für das oben Herausgearbeitete. In der Grande Galerie, deren Wandabfolge immer wieder durch Nischen unterbrochen wird, in denen sich Statuen befinden, tummeln sich die Besucher. Die Decke ist durch große Deckenöffnungen rhythmisiert. Bis auf eine einzelne Rückenfigur im Vordergrund, sind es immer mehrere Personen, die die Galerie gemeinsam abschreiten wie beispielsweise das Paar im Vordergrund. Dies schenkt seine Aufmerksamkeit weniger den Gemälden, sondern strebt dem im Diffusen verschwimmenden Ende der Galerie zu. Am rechten Bildrand hat sich eine Gruppe von Türken versammelt und stellt gestisch den Bezug zwischen den beiden Wandflächen dar: den Rücken zur rechten Wandflucht gewandt, deutet einer von ihnen auf die andere Seite, wo drei Frauen über die Absperrung gebeugt eine Statue betrachten. Die dritte der Frauen hat sich nach hinten gelehnt und den Arm erhoben. Die Geste ist weniger ein Zeigegestus, sondern vielmehr ein Ausdruck ihrer Admiration und Ergriffenheit. Im Hintergrund verschwimmen die einzelnen Gruppen zu einer Masse. Eine Mensentraube hat sich um eine der Skulpturen gebildet. Die Rückenfigur im Vordergrund⁴⁹⁸ ist die einzige Person, die alleine ist und die sich von den anderen abhebt. Sie ist die Integrationsfigur für den Betrachter, mit ihrer Hilfe wird dieser Teil der Galerie und schreitet sie imaginär ab. Die Figur ist sehr nahe an den Bildrand gerückt und weist durch

⁴⁹⁷ Sahut sieht das Gemälde als einen Entwurf zur Gestaltung der Grande Galerie, Datierungsvorschläge ebenfalls hier. Das Gemälde ist wohl im Rahmen einer Ausschreibung entstanden. Sahut 1979, S. 25-26. Hubert Robert war seit 1 April 1778 Mitglied in einem Komitee, das mit dem Umbau der Grande Galerie betraut war. Ebenda S. 6. McClellan stellt fest, daß Gemälde fremder Schulen von denen der französischen überfangen werden: die französische Malerei strebt einer zeitlosen Zukunft zu. McClellan, Nationalism 1996, S. 36.

⁴⁹⁸ Sahut stellt fest, daß der Mann mit Mantel aus dem italienischen Repertoire Hubert Roberts stammt. Sahut 1979, S. 26.

die kräftigere und intensiver hervortretende Farbgebung einen eindeutigen Bezug zur Betrachterebene auf. Die Figur ist dem Bildraum enthoben.

Es existieren in dem Bild zwei semantische Räume nebeneinander: Kommunikation und Distanz. Rechts und links an den Wänden haben sich Besucher vor den Gemälden versammelt und tauschen sich über diese aus, die Kommunikation überwiegt. Die Menschen in der Raummitte kommen mit den Gemälden nicht direkt in Kontakt. Sie betrachten aus der Distanz die Wände des Museums wie das dritte Paar in der Mitte oder bewegen sich auf das lichtgetränkte Ende der Galerie zu. Diese Luminosität ist aus der Sakralarchitektur bekannt von Stichen, die die Revolution und deren Ideen verherrlichen. Das Licht ist – auch von dem Begriff des *siècle des lumières* bekannt – ein metaphysisches, es steht für *vérité*. Der Lichtraum steht für überzeitliche und mit dem *idea*-Begriff in Verbindung stehenden „Werte“ wie Wahrheit⁴⁹⁹, ebenfalls bekannt aus der Bildungstheorie. Damit entwirft der Künstler ein Bild des Museums, das von der ästhetischen Komponente ausgeht. Diese Dimension eröffnet sich dem Betrachter der Galerieansicht erst auf den zweiten Blick, sie ist nicht Hauptthema, sondern Ziel des Galeriebesuches.⁵⁰⁰

Einen anderen Raumeindruck vermittelt das „Projet d'Aménagement de la Grande Galerie, 1796“ (Abb. 9).⁵⁰¹ Durch die Wandgliederung, die durch die Umfassung der Statuennischen mit Pilastern noch verstärkt wurde und durch die Einziehung von Archivolten wird der Raum segmentiert, der Tiefenzug gehemmt. Dadurch, daß wenige Besucher in der Galerie sind, ist das Gemälde in der akustischen Vorstellung leiser. Die Unterbrechung des Tiefenzuges begünstigt die innere Sammlung der Betrachter. Nach wie vor dominiert die Kommunikation, die durch das Paar mit Kindern prominent in Szene gesetzt ist. Die Frau deutet mit einer weit ausgreifenden Geste auf die rechte Galeriewand. Einige stille Betrachter haben sich jedoch dazugesellt, wie die beiden Herren, die eine Vase anschauen oder die beiden Damen am rechten Bildrand. Zwei Kopisten in der linken Bildhälfte stehen für die Künstlerausbildung und die Bildung als Nachschaffen.

⁴⁹⁹ Es ergeben sich aus der Argumentation auch Anknüpfungspunkte zur Revolution und zur Verbindung von Revolution und Museum. Die Revolution an sich ist das Resultat der Aufklärung und der Philosophie der Aufklärung. Besonders die ähnliche Lichtsituation auf den Gemälden, die die Revolution thematisieren, macht deutlich, daß das Museum als Kind der Revolution begriffen wird und deren Ideen weiterträgt.

⁵⁰⁰ McClellan verfolgt eine andere Interpretation des Gemäldes und sieht das Streben des Besuchers gegen einen unbestimmten raum- und zeitlosen Horizont als das Streben in eine unbegrenzte Zukunft an.

McClellan, *Nationalism* 1996, S. 36.

⁵⁰¹ Auch bei diesem Gemälde handelt es sich um ein Projekt. Selbst wenn es nicht den Realzustand der Galerie verdeutlicht, so ist es dennoch von Interesse, da es eine Interpretation des musealen Raumes entwirft. Die Auffassung des Raumes und die Inszenierung von Kunst und Besucher geben Auskunft über die Absicht, die Robert mit dem Museumsbau verbindet. Hierbei ist es legitim anzunehmen, daß er auf gängige Interpretationsweisen des Musée Central des Arts zurückgreift.

Im Gegensatz zu dem oben genannten Bild hat hier nicht die Arbeitsatmosphäre die Oberhand, sondern der Galerieaspekt überwiegt. Die Galerie ist nicht alleine von einer schmucklosen Tonne überwölbt, die Gestaltung ist aufwendiger. Von den bisher besprochenen Hubert Robert Gemälden entspricht dieses am ehesten dem „Musentempel“ im Sinne einer der Kunst geweihten Wandelhalle, die im Zeichen des *delectare* steht. Erinnerungen an das „Museum Rom“ bzw. römische Galerien wecken die Statuen, die auf den Sockeln stehen. Robert spielt für den gebildeten Besucher auf die Verbindung zu Paris als dem neuen Rom an. Der viel gereiste und gebildete Rezipient soll ein Stück der Romerinnerungen in dem neuen Museum wieder erleben.

Die räumlichen Gegebenheiten sind bei dem „Projet d'aménagement de la Grande Galerie, 1796“ gleich geblieben, nur der Raumeindruck ist im Gegensatz zu dem vorherigen Gemälde intimer. Der Raum eignet sich mehr zum Rückzug und zur Betrachtung. Man fühlt sich an Kabinettdarstellungen erinnert. Die Ansammlung der Gegenstände zeigt eine größere Vielfalt.

Die Perspektive ist bei dem R.F. 1795-10 (Abb. 10) näher gewählt, die Galerie wirkt breiter. Damit verliert das Musée Central seinen abgeschlossenen Charakter, es wird zum Publikums- und Touristenmagneten. Bildung richtet sich an eine breitere Masse. Die Besucher sind auch an den Kopisten interessiert. Die Dame im Vordergrund neben der Statue der Diana deutet auf die Kopie der heiligen Familie von Raphael. Zwischen ihr und ihrem Begleiter entspinnt sich ein Gespräch um das Verhältnis von Bild und Abbild. Eine andere Besucherin in der linken Bildhälfte schaut einem Kopisten bei der Arbeit über die Schulter.

Bei diesem Gemälde handelt es sich um eine ideale Ansicht. Wäre die Galerie so menschenleer, wäre eine Schließung derselben für die Künstler nicht notwendig. Diese Schließung war an aufeinanderfolgenden Tagen und nicht durch Besuchertage unterbrochen, um die Meditation nicht zu stören.

Ferner wendet sich das Museum nicht an Künstler, die die Grundlagen der Malerei erlernen. Zutritt zur Galerie erhalten nur diejenigen, bei denen durch einen Lehrer gewährleistet ist, daß ihre Arbeit in der Galerie Frucht bringen wird.⁵⁰²

Das Museum zielt nicht auf das bloße Kopieren äußerer Formen, sondern auf die Auseinandersetzung mit den Bildinhalten. In diesem Anspruch überschneidet sich die

⁵⁰² Die Galerie des Dessins wird dann die ersten sechs Tage einer jeden Dekade für das Studium geöffnet sein, außer während der Feiertage. Das Studium beginnt um 8 Uhr morgens und wird dann um 6 Uhr abends beendet sein vom 1er Germinal bis zum 30 fructidor inklusive. Vom ersten Vendémiaire bis zur 30 ventôse gelten andere Zeiten: 9 Uhr morgens bis 4 Uhr abends. Cantarel-Besson, Procès-verbaux 1992, S. 140. Sitzung 25. August 1797.

Bildung des Künstlers mit der des „normalen“ Museumsbesuchers. Durch das Auseinandersetzen mit der Kunst kann der Besucher ein profundes Wissen erlangen. Ida Kohl berichtet von einem Mann, der

„während einer Reihe von dreißig Jahren Tag für Tag in die Galerie des Louvre ging... Er nahm jedes Jahr eine Malerschule vor und studierte sie sorgfältig, kehrte dann ..immer wieder zu der nämlichen zurück.“⁵⁰³

So wurde er zu einem der gefragtesten *connaissanceur*.

Die große Nachfrage nach der Öffnung der Galerie für die Künstler hatte zur Folge, daß die Studiendauer auf sechs Monate limiert wurde.⁵⁰⁴ Das Kopistenwesen wurde gefördert, Materialien zur Verfügung gestellt,⁵⁰⁵ sie durften auch während der Umbauphase kopieren, in denen das Museum sonst geschlossen war.⁵⁰⁶

Man befürwortete, daß auch Poeten und andere Künstler an den Studientagen Zutritt zum Museum erhalten. Die Argumentation greift Horaz geflügeltes Wort auf, das aus der Kunsttheorie bekannt ist: „tous les arts sont frères“.⁵⁰⁷

Die zweite Argumentation betrifft den Bildungsprozeß:

„pour pouvoir méditer sur les beaux ouvrages de peinture et de sculpture qui sont exposés au Museum.“⁵⁰⁸

Die Meditation beinhaltet im ersten Schritt die *attention*, im zweiten eine intellektuelle innere Betrachtung des Gesehenen. Der Problematik, die sich im Museum stellt, ist man sich sehr wohl bewußt: eine Überfülle an außerordentlichen Werken bedingt eine Teilung der *attention*:

„En réunissant une très grande quantité de beaux ouvrages dans un le même lieu, on divise trop l’attention, on la fatigue, on favorise le légèreté, on engage le spectateur à mesurer son tems, on le pousse pour ainsi dire à regarder qu’en passant“⁵⁰⁹.

Dieser Vorgang der *attention* bringt mit sich: das *jugement*, die *imagination*, *attachement* und *sentiment* – der Bildungsprozeß ist vollzogen.⁵¹⁰

⁵⁰³ Kohl, Ida, Paris und die Franzosen, Band II, Dresden und Leipzig 1845, S. 220-221.

⁵⁰⁴ Dupuy 1993, S. 43.

⁵⁰⁵ Dupuy 1993, S. 43.

⁵⁰⁶ Cantarel-Besson, Procès-verbaux 1992, S. 199. Sitzung 4. Januar 1798.

⁵⁰⁷ Cantarel-Besson, naissance I 1981, S. 108. Sitzung 30. Oktober 1794.

⁵⁰⁸ Cantarel-Besson, naissance I 1981, S. 108. Sitzung 30. Oktober 1794. Varon führt dieselbe Argumentation an, wenn es um die Studienzeiten in der Galerie geht, doch stellt er die Schließung des Museums zu Studienzwecken zur Diskussion und legt den Entscheid darüber in die Hände des Volkes.

⁵⁰⁹ Arch. Nat., F 21/569-12.

⁵¹⁰ „...l’esprit plus tranquille juge mieux, l’imagination et le cœur, en liberté, s’attachent et sentent plus fortement.“ Arch. Nat., F 21/569-12.

Kunst und Wissenschaft sind verzahnt, dies zeigt sich darin, daß auch Wissenschaftler Zugang zu Studienzeiten erhalten.⁵¹¹ Damit erhofft man sich eine Befruchtung der Künste untereinander im Sinne des Musentempels und darüber hinaus auch einen positiven Einfluß der Kunst auf die Wissenschaften und auf die nationale Industrie⁵¹². Dieser enge Zusammenhang von Kunst und Wissenschaft steht ganz im Geist der Aufklärung, geht dem Wesen nach aber auf Aristoteles zurück. Für Aristoteles entspringen die Kunst und die Wissenschaften der Systematisierung der menschlichen Erfahrung.

Die Künstler nutzen den Louvre als Studienort. Der enge Zusammenhang zwischen alter und neuer Kunst zeigt sich in der Ausstellung der Salons, die in den Mauern des Louvre stattfanden. Deutlicher wird er in dem neuen Musée spéciale de l'école française in Versailles, wo die lebenden Künstler, deren Werke man für würdig erachtet, eine kleine Galerie erhalten.⁵¹³ Dieses Konzept verbindet wie die Ausstellung der Salons im Louvre⁵¹⁴ in idealer Weise Vergangenheit und Gegenwart und führt dem Betrachter aktuelle Tendenzen der französischen Malerei vor Augen.

III.5. Ausstellungsstücke – Präsentation: Inszenierung als Bildungsvermittlung

Die Frage von Form und Inhalt, die für die Bildung wichtig ist, schlägt sich ebenfalls bei der Auswahl der Ausstellungsstücke und deren Präsentation nieder. Die Kunstwerke kommen durch Säkularisierung, Enteignung Adelliger⁵¹⁵, Beute aus den Revolutionskriegen und den Eroberungen Napoleons⁵¹⁶, aber auch durch Ankauf⁵¹⁷ und

⁵¹¹ Cantarel-Besson, naissance I 1981, S. 108. Sitzung 30. Oktober 1794.

⁵¹² Arch. Louvre, T I, 1797, 20. Janvier, ministère de l'Intérieur, 5^e Division, Bureau des Musées, Bibliothèques et Conservatoires, zitiert nach: Cantarel-Besson, Procès-verbaux 1992, S. 351.

⁵¹³ Cantarel-Besson, Procès-verbaux 1992, S. 71. Sitzung 30. April 1797. Hier kommt den Werken von David, Vincent, Regnault und Van Spaendonck besondere Bedeutung zu. Die Werke der Künstler können dann nach ihrem Tod von dem Musée de Versailles in das Musée Central wandern, wenn sie für hochkarätig erachtet werden. Das neue Museum dient noch mehr als der Louvre, den nationalen Ruhm zu zeigen und die Nation und deren künstlerische Produktionen zu verherrlichen.

⁵¹⁴ Hier sei der neu gegründete Salon d'exposition des productions des peintres vivants, der der Öffentlichkeit am 19. Juli 1798 zugänglich gemacht wurde, erwähnt. Cantarel-Besson, Procès-verbaux 1992, S. 16.

⁵¹⁵ Diese setzte in der Geschichte der Revolution sehr früh ein: das Dekret vom 2 November 1789 erklärt die kirchlichen Güter zum Eigentum des Staates. Talleyrands Bildungsbestrebungen äußern sich darin, daß er ausdrücklich untermauert, daß alle Mittel für die Erhaltung der Monumente der Kirchen und der Häuser, die nun zu nationalem Eigentum deklariert wurden, unternommen werden. Tuetey, Louis (Hrsg.), Procès-verbaux de la Commission des Monuments I, in: Nouvelles Archives de la société de l'histoire de l'art français, 3. série, Band XVII, 1912, Paris 1902, S. VI.

⁵¹⁶ Der Vertrag von Tolentino und der Waffenstillstand von Bologna und Parma sorgen durch die neuen „Anschaffungen“ für eine Erweiterung des Bestandes. Poulot, Dominique, La naissance du musée, in: Bordes, Philippe, Régis, Michel (Hrsg.), Aux armes et aux arts! Les arts de la révolution 1789-1799, Paris 1988, S. 201-231, S. 219.

Austausch ins Museum. Bei Umhängungen strebt die Museumsverwaltung große Transparenz an und bezieht den Besucher mit ein, indem sie ihn mit einem großen Plakat am Eingang des Museums über die Veränderungen informiert.⁵¹⁸

Die Form der Aufstellung und Inszenierung unterstützt die Aussage der Kunstwerke und hat damit eine direkte Auswirkung auf den Bildungsprozeß. Die Wandbemalung in den ersten Jahren ist in gedeckten Farben gehalten - überwiegend in apfelgrün, mit einigen Partien in olivgrün.⁵¹⁹ Das Grau der *corniche* täuscht echten Stein vor und bildet durch die scheinbare Härte des Materials einen Kontrast zu dem ätherischen Himmelblau der Wölbung: das Element Stein oder Erde versus Himmel läßt an antike Schöpfungsmythen denken. Das Museum knüpft an den Beginn der Menschheit an und erhebt damit den Anspruch, nicht nur eine Entwicklungsgeschichte der Kunst zu klären.

Unter Napoleon werden 1805-1810 verschiedene Änderungen vorgenommen: Vergoldungen sollen dazu beitragen, die Pracht des Museums, die Größe und Vorrangstellung des französischen Volkes darzustellen. Das Dekor dient in diesem Fall weniger dazu, die Gemälde zur Geltung zu bringen, es konkurriert mit ihnen.

III.5.1. Auswahlkriterien der Werke: bildungswürdige Kunst

Mit der Definition Le Bruns, das Museum soll all das sammeln, „que l’art et la nature ont produit de plus précieux“ steht er noch in der Tradition der Kunstammer.⁵²⁰ „Nature“ läßt denken an die Sammlung von bizarren Gegenständen aus der Natur, wie sie von

⁵¹⁷ Am 21 vendémiaire an II (12. Oktober 1793) wurde durch den Innenminister dem Museum ein jährlicher Kredit von 100.000 livres eingeräumt, der für den Erwerb von Kunst bestimmt war. Die Ankaufspolitik war nicht weit verbreitet, die meisten Unterbreitungen seitens der Händler wurden als nicht würdig abgewiesen. Einer der wenigen Ankäufe erfolgte am 27 pluviôse an II (15. Februar 1794), als man Zeichnungen von Raphael, Michelangelo, Poussin, Jules Romain und Leonardo da Vinci ankaufte. Cantarel-Besson, naissance I 1981, S. XXXVI. Die Taktik des Tausches oder Kaufs war getragen von dem Bestreben, Gemälde zu eliminieren, die mittelmäßig sind und gegen hochwertige desselben Künstlers zu tauschen. Das Museum sollte alleine die besten Stücke vereinen. Es wurden bei Le Brun im Thermidor an III (Juli-August 1795) drei Gemälde erworben, die bei Le Brun verkauft wurden und sich noch heute im Louvre befinden: Glaubert, Paysage avec bergers et joueur de flûte, Victors, Isaac bénissant Jacob, Koninck zugeschrieben, Stomer, Pilate se lavant les mains, zugeschrieben an Honthorst, Gérard della Notte genannt. Ebenda, S. XXXVIII.

⁵¹⁸ Die Neupräsentationen, die im Februar des Jahres 1794 stattfinden, sind der Beginn einer Säuberung, in der die Objekte ausgesondert werden, die man für nicht würdig erachtet. So maß man der japanischen Kunst im Gegensatz zum ausgehenden 18. Jahrhundert keine besondere Wertschätzung bei. Die Tatsache, daß eine Vase zerbrochen ist, kommentiert man lapidar, es sei dem Museum hier kein Schaden entstanden. Cantarel-Besson, naissance I 1981, S. 19. Sitzung 25. Februar 1794, Nachmittag.

⁵¹⁹ Zu der Farbgebung Sahut 1979, S. 20. Hier auch die Farbgebung der früheren Galerieprojekte unter Angiviller.

⁵²⁰ Eine ähnliche Definition des Museums: Kersaint „la réunion de tout ce que la nature et l’art ont produit de plus rare et de plus parfait. Un museum est le temple de la nature et du génie.“ Kersaint, A.G., Discours sur les monuments publics prononcé au Conseil du département de Paris le 15 décembre 1791, Paris 1792, S. 39, zitiert nach: Pommier, Edouard, Idéologie et musée à l’époque révolutionnaire, in: Vovelle, Michel, Les images de la Révolution française, Paris 1988, S. 57-78, S. 60.

Kunstkammern der Renaissance und des Barock bekannt sind. Die folgende Aufzählung Le Bruns macht deutlich, daß es sich immer um bearbeitete Natur handelt, also um Kunsthandwerk:

„vases et colonnes de toute sorte de matières, ...de pierres gravées, médailles, émaux, vases et coupes d’agate, jade, etc.“⁵²¹

Geht man von der Kunsttheorie aus, so ist der Bildungscharakter dieser Stücke sehr gering. Neben die Ausstellungsstücke des Kunsthandwerks tritt noch die hohe Kunst, mit der man sich bei der ästhetischen Bildung beschäftigt.

Im Museum sollten die besten Stücke ausgestellt werden. Dies bestimmt die Arbeit der Commission des monuments, die eine Vorauswahl vor Ort trifft und festlegt, welche Gegenstände des konfiszierten Besitzes ins Museum kommen können und die Arbeit der Museumsleitung selbst. Vokabeln wie *digne*⁵²², die immer wieder fallen, zeugen davon und bestimmen auch die Ankaufspolitik.⁵²³ Sie gliedern sich in das semantische Feld des „Musentempels“ ein.

Die Museumsleitung selbst definiert nicht, was sie genau unter „würdig“ versteht. Diese Frage kann man unter der Hinzuziehung von Chaussards Schrift „Essai philosophique sur la dignité des arts“ erhellen.⁵²⁴ Würdigkeit läßt sich zum einen wertneutral (Vermittlung des Schönen und Guten) und zum anderen politisch (Abgrenzung zur Kunst des Ancien Régime) auffassen. Von den Ausstellungsstücken erhofft man sich, daß sie zur „régénération des arts“⁵²⁵ und der „instruction publique“⁵²⁶ beitragen.

Neben der Würdigkeit des Ausstellungsgegenstandes tritt die Schönheit als weiteres Auswahlkriterium. In der Kunsttheorie ist sie mit dem Begriff der Würde eng verknüpft.⁵²⁷ Sie ist Teil des Bildungsauftrags⁵²⁸ und Auslöser der ästhetischen Bildung.

⁵²¹ Le Brun, Jean-Baptiste Pierre, *Réflexions sur le Muséum national* 14. Janvier 1793, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Edouard Pommier, Paris 1992, S. 9.

⁵²² Cantarel-Besson, *naissance I* 1981, S. 16. Sitzung 17. Februar 1794. Man strebt an, ebenfalls Objekte, die man für nicht würdig erachtet, aus dem Museum zu entfernen. Ebenda, S. 18. Sitzung 24. Februar 1794. Die Entfernung der Objekte muß begründet und dem Comité d’instruction publique vorgelegt werden. Ein Gemälde von Stella, das man zuerst für einen Le Brun hielt, sieht man als „trop médiocre“ an, als daß man sich darum kümmert. Ebenda, S. 59, Sitzung 17. Juni 1794. Auch später noch spielt der Begriff „digne“ als Auswahlkriterium eine bedeutende Rolle. Dupuy, *Le Masne de Chermont I* 1999, S. 112. 26. August 1803.

⁵²³ Cantarel-Besson, *naissance I* 1981, S. 28. Sitzung 19 März 1794.

⁵²⁴ Pommier subsumierte unter dem Begriff der Würdigkeit die Tatsache, daß die Kunst nicht kompromittiert ist, wie die des Ancien Régime. Pommier, *Art* 1991, S. 181. Diese Aussagen sind nur bedingt übertragbar in den musealen Raum. Hier hat man es zum Großteil mit Kunst zu tun, die unter monarchischen Regimen entstanden ist. Diese soll aber weitgehend wertneutral sein, um dann im Sinne der Revolution auf die Künstler bildend wirken zu können.

⁵²⁵ Cantarel-Besson, *naissance I* 1981, S. 29. Sitzung 22. März 1794.

⁵²⁶ Cantarel-Besson, *naissance I* 1981, S. 53. Sitzung 30. Mai 1794.

⁵²⁷ Siehe ebenfalls die Abgrenzung der Begriffe Schönheit – Eleganz – Grazie. In der Reiseliteratur und in der Beschreibung der Galerie fallen häufig Begriffe wie „belles choses“. Diese sind sicherlich oberflächlich gemeint und spielen auf den gefälligen Anblick an. (Fontaine, P.F.L., *Journal 1799-1853*, Paris I.F.A. 1987, Bd.II, S. 764,

III.5.2. Ausstellungstechnische Fragen: Maximum an Vermittlung durch ideale Ausstellungsbedingungen

Die Museumsleiter waren sich bewußt, daß man jedem Objekt optimale Ausstellungsbedingungen zukommen lassen muß:

„de surveiller ces dispositions de manière que chaque objet soit vu sous son exposition la plus avantageuse et conservé dans son meilleur état.“⁵²⁹

Dabei orientiert man sich an den Museen Roms, aus denen man die Kunstwerke entwendet hat. Diesen Bedingungen darf man in nichts nachstehen. Im Gegenteil, das Übertreffen der römischen Museen dient in gewisser Weise dazu, den Kunstraub zu legitimieren. Reiche Dekoration und ideale Lichtsituationen⁵³⁰ sind museumstechnische Merkmale, von denen man sich bei der Ausstattung des Museums inspirieren läßt. Bei der „silence qu’y règne, la gaieté que la situation et la forme lui donnent“⁵³¹ handelt es sich um Qualitäten, die das Ambiente des musealen Raumes ausmachen. Die formulierten Bestrebungen dienen dazu, einen Bildungsprozeß seitens des Betrachters auszulösen, indem man den Figuren Leben verleiht.⁵³²

Ideale Lichtverhältnisse strebte man im Inneren des Louvre an. Die Diskussion entbrannte besonders um die Ausstattung der Grande Galerie⁵³³. Die ursprüngliche Lichtsituation –

Eintrag vom 12. Dezember 1827, zitiert nach: Georgel 1994, S. 188.) Zieht man jedoch die Aussagen der Bildungstheoretiker hinzu, wird deutlich, daß es sich trotz allem um einen Bildungsprozeß handelt: Schönheit ist Auslöser von Bildung. Georgel sieht dies in ihrem Artikel als einen nicht sehr ernsthaften Umgang mit den Kunstwerken an, der dann durch einen anderen ersetzt wird: die Ausstellungsstücke werden zu Modellen einer Kunstgeschichte, die in den Kinderschuhen steckt. Ebenda, S. 188.

⁵²⁸ Ein Gemälde von Pourbus wird daraufhin begutachtet, ob es schön genug ist, um in die Sammlung des Museums integriert werden zu können. Cantarel-Besson, naissance I 1981, S. 76. Sitzung 1. August 1794.

⁵²⁹ Brevet de commissaire 1992, S. 24. Die Disposition der Objekte lag in Händen der neu gegründeten Commission Ebenda, S. 24. Der Innenminister hat jedoch das letzte Wort über die Disposition.

⁵³⁰ Zur Transparenz: McClellan 1994, S. 6. Weitere Ausführungen zu der Diskussion um die Lichtquelle der Galerie: Oberlicht oder Seitenlicht? McClellan 1994, S. 54-60. (Im Zusammenhang mit dem Louvreprojekt d’Angivillers).

⁵³¹ Arch. Nat., F 21/569-12.

⁵³² „et la vie enfin qui semble animer“ Arch. Nat., F 21/569-12. Die Aussagen werden besonders in Zusammenhang mit dem Antikenraub gemacht. Dies liegt daran, daß kunstbelebende Praktiken (beispielsweise Besuche von Galerien bei Fackelschein) bei Skulpturen, hier besonders bei Antiken, verbreitet waren. Auch bekannte belebende Beschreibungen, wie die von Winckelmann, beziehen sich vor allem auf Antiken. Grundsätzlich gelten sie aber für jede Art von Bildender Kunst – ausgenommen das Kunsthandwerk. Ein Reisebericht belegt, daß auch die Gemälde von dem Rezipienten als lebendig empfunden wurden: „They (the pictures) exist, - they regard you, in a silent abstraction from the inferiorities of mortal life, which gives point and power to their presence. Here is life brought to light in immortality.“. Scott, John, A visit to Paris in 1814; being a review of the moral, political, intellectual, and social condition of the french capital, London 1815, S. 243.

⁵³³ Die Grande Galerie, 1595 durch Louis Metezeau und Jacques II. Androuet du Cerceau gebaut, hatte die Aufgabe, das Louvre-Schoß mit dem Schloß der Tuileries zu verbinden. Zu dieser Zeit handelte es sich um einen langen Korridor von 432 Metern (heute: 266 Meter). Poussin war mit der Deckenausstattung 1641-1642 betraut.

auf jeder Seite war die Galerie von hohen Fenstern durchbrochen, die nur wenig Licht durchließen – eignete sich, obwohl sie noch zu Eröffnung der Grande Galerie am 10. August 1791 bestand,⁵³⁴ nur schlecht. Man stellt zu Beginn, als die Grande Galerie noch nicht vollständig renoviert war, einen Teil der Gemälde dort aus, einen anderen in dem vorangehenden Salon. Dies geschah, um die Wirkung der verschiedenen Lichtverhältnisse auf die Gemälde auszutesten und zu verdeutlichen, daß Oberlicht am besten für die Gemälde geeignet sei.⁵³⁵

Für diese Beleuchtung sprach sich Le Brun aus. Die Oberlichtsituation greift eine Praktik auf, die schon in den Salons und Sammelkabinetten⁵³⁶ angewandt wurde und die in Frankreich auch von Kirchengebäuden her bekannt ist⁵³⁷: auch hier sorgt ein zenitaler Lichteinfall für ausreichend Licht.⁵³⁸ In die Reflexionen bezüglich der Ausleuchtung der Galerie fließen wahrnehmungspsychologische Komponenten ein: das Streulicht von oben erlaubt „le plus parfait repos à l’oeil du spectateur“.⁵³⁹

Bei der Gestaltung der Skulpturengalerie bevorzugt Le Brun Seitenlicht. Dies trägt dazu bei, die Masse des Materials zu unterstreichen. Diffuses Oberlicht verhindert das Spiel von

Als Ludwig XIV. 1678 den Louvre verläßt, um sich in Versailles niederzulassen, verliert auch die Galerie ihre herausragende Stellung. Zu den Museumsprojekten unter Angiviller siehe Sahut 1979, S. 14-16. Die Galerie war an sich zu lang, man machte verschiedene Vorschläge, um dem Problem entgegenzuwirken: Brébion zerstört den Raumeindruck und möchte die Galerie in 4-5 verschiedene Raumabschnitte teilen, die er durch leichte Trennwände herstellt. De Wailly hingegen, der sehr um die Dekoration Poussins besorgt war, machte einen anderen Vorschlag: man sollte eine Demarkation machen, die aus weit auseinanderstehenden Säulen besteht. Sie sollten Archivolten tragen, die den Betrachter nicht daran hindern, die gesamte Ausdehnung des Monuments auf einen Blick zu sehen. Clérisseau und Hazon sind gegen jegliche Unterteilung der Galerie. Angiviller schließt sich dann dieser Partei an und spricht sich gegen eine Unterteilung aus. Diese Haltung war weiterhin prägend. Sahut 1979, S. 16. Hubert Robert war in dem Comité vertreten, das mit der Frage der Galerie betraut war. Ebenda, S. 21. Seine Ansichten der Grande Galerie können als Zeugnis seiner eigenen Galerieauffassung gesehen werden.

⁵³⁴ Die Lichtsituation wird in dem „Catalogue des objets contenus dans la galerie du Muséum français“ als provisorisch beschrieben. Die Umsetzung läßt aber noch eine Weile auf sich warten: der Architekt Guillaumot druckt 1797 eine Schrift mit dem Titel *Mémoire sur la manière d’éclairer la galerie du Louvre*. Sahut 1979, S. 19. Ebenfalls zur Lichtsituation: Georgel 1994, S. 191.

⁵³⁵ Lettre à Garat 1992, S. 39.

⁵³⁶ Das oktogonale Kabinett des Duc de Choiseul in dem Hôtel Crozat du Chatel ist von einer Laterne bekrönt. Sahut 1979, S. 17. Oberlicht und Zentralraum sind in beiden Fällen verknüpft, bei der Grande Galerie hat man es jedoch mit einem longitudinal ausgerichteten Raum zu tun. Ein Projekt vom 12. März 1778 strebt an, Laternen in regelmäßigen Abständen in die Wölbungen zu setzen. Sahut 1979, S. 17. Die Verbindung von Zentralraum und Oberlicht war so eng, daß man sich diese nur in Verbindung vorstellen konnte. In dem Moment, in dem die Laterne die Wölbung akzentuiert, erhält sie einen eigenständigen Charakter. Der so beleuchtete Raum erhält den Charakter eines Zentralraums. Hier Verweis auf die Originalquelle des Projektes: Arch. Nat., O 1, 1670, pièce 132.

⁵³⁷ Ein Beispiel für den Sakralbau ist die Chapelle de la Communion, Saint-Merry. Sahut setzt die Bevorzugung dieser Lichtsituation in Beziehung zu der Wiederentdeckung der Antike, in diesem Fall des Pantheons in Rom. Sahut 1979, S. 17.

⁵³⁸ Zur Beschreibung des Lichteinfalls in den Salons. Michel, Régis, *L’art des Salons*, in: Bordes, Philippe, Régis, Michel (Hrsg.), *Aux armes et aux arts! Les arts de la révolution 1789-1799*, Paris 1988, S. 9-101, S. 10-11.

⁵³⁹ Lettre à Garat 1992, S. 39.

Licht und Schatten, das erst den wahren Reiz und die Wirkung der Skulpturen ausmacht.⁵⁴⁰ Für Skulpturen wie den Laokoon oder den Apollon benötigt man Lichtmassen, die sie von mehreren Seiten erhellen.⁵⁴¹ Dabei strebt man ein Spiel mit diesen Lichtquellen an: man sollte sie je nach Bedürfnis verstärken oder abschwächen können. Diese Bestrebungen stehen in der Tradition des Besuches der Galerien bei Fackelschein. Eine Zeichnung Benjamin Zix (1772-1811) (Abb. 11) belegt, daß nächtliche Besuche auch im Louvre praktiziert wurden. Die Szene findet in dem letzten Saal der *enfilade* der Petite Galerie statt. Eine Menschentraube hat sich zur Rechten der Skulptur des Laokoon versammelt. Die Laokoongruppe nimmt den Platz in einer früheren Fensternische ein, die von Raymond zur Statuennische umgestaltet wurde. Erleuchtet wird sie mit Hilfe von Laternen, die die Skulptur in helles Licht tauchen.⁵⁴² Diese Besuche inszeniert man bis Ende des 19. Jahrhunderts immer wieder: Louis-Philippe wurde 1837 mit der königlichen Familie und weiteren Gästen in einem dreistündigen Rundgang durch den Louvre geführt⁵⁴³, auch Alfred de Musset wohnte einem ähnlichen Ereignis bei.⁵⁴⁴ Den Effekt der nächtlichen Beleuchtung versucht man tagsüber nachzuahmen. Er ist dann sicherlich nicht so stark, da die Schatten weicher sind. Im flackernden Licht verleiht man der Skulptur Leben. Sieht der Rezipient die Skulptur mehrmals unter unterschiedlichen Lichtbedingungen, präsentiert sie sich ihm in verschiedenen Varianten: das multiple Kunstwerk. Mit diesen Überlegungen greift man den Paragone zwischen Malerei und Skulptur auf: die Plastik ist der Malerei überlegen, da sie durch das Abschreiten des Kunstwerkes mehrere Ansichten beinhaltet.⁵⁴⁵ Das Gemälde ist durch seine Eindimensionalität auf eine einzige Ansicht festgelegt. Durch das Herumgehen um das Kunstwerk entspinnt sich ein Film. Diese Veränderung des Betrachterstandpunktes imitiert

⁵⁴⁰ Le Brun 1795, S. 10. Siehe auch Arch. Nat., F 21/569-12: die Skulpturen müssen durch ein scharf akzentuiertes Licht (*une lumière vive*) erhellt werden, damit die Feinheiten nicht verschwimmen. Dies gilt besonders für Länder, in denen häufig nebliges Wetter herrscht. Klimatische Bedingungen nehmen nicht alleine Einfluß auf das Wesen und die Kunst eines Volkes, auch die Ausstellungsbedingungen müssen sich danach richten.

⁵⁴¹ Arch. Nat., F 21/569-12. Aus diesen Gründen spricht man sich gegen eine Ausstellung der Antiken in der Galerie de l'Infante aus. „Appollon y sera toujours un Dieu, mais on regrettera de ne pouvoir écartier le nuage qui obscurira sa tête.”

⁵⁴² Die Skulptur der Venus Médicis mit ihrem Sockel *à tournette* ist im linken Bildteil zu sehen.

⁵⁴³ Article de 1837, republié dans La Sarthe 10 février 1938, zitiert nach: Galard, Jean, *Visiteurs du Louvre*, Paris 1993, S. 108.

⁵⁴⁴ Houssaye, Arsène, *Les Confessions*, Paris 1885, t. IV, S. 286-287, zitiert nach: Galard, Jean, *Visiteurs du Louvre*, Paris 1993, S. 108-110.

⁵⁴⁵ Dieses Abschreiten sieht man als unbedingt notwendig an: man muß die Kunstwerke von allen Seiten anschauen können: „pour tourner autour de ces figures capitales ...et pour s'en éloigner à une distance ..“ Arch. Nat. F 21/569-12. Um diesem Problem entgegenzuwirken, hat man vorgeschlagen, den Boden ein wenig abzusenken.

man, als man eine Drehscheibe für die Venus von Medici anfertigen läßt.⁵⁴⁶ Nun ist der Betrachterstandpunkt fest und das Kunstwerk bewegt sich. Damit erlebt selbst ein Besucher, der sonst nicht um das Werk herumgehen würde, dessen Mehransichtigkeit. Bei der Präsentation der Skulpturen legt man großen Wert darauf, einen homogenen Raumeindruck zu schaffen. Eine besondere Sorgfalt, die von der großen Wertschätzung zeugt, brachte man der Laokoongruppe entgegen.

Laokoon gilt als Vorbild für die Kunst, nicht nur durch die hervorragende *techné* der Gruppe, sondern auch wegen ihres Aussagegehaltes, der *poesis*. Die Betonung durch die Nische und die damit erreichte Heraushebung aus dem Gesamtbild, unterstreicht zusätzlich die ästhetische Sicht auf das Werk. Bekannt ist die Laokoongruppe besonders seit Winckelmann, der sie als Auslöser starker Empfindungen sieht. Die Präsentation dient dazu, den Betrachter noch mehr in den Bann zu ziehen. Damit thematisiert die Laokoongruppe indirekt das Wesen des Museums: Ziel ist die Berührung des Betrachters. Dadurch wird eine Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk provoziert, in deren Folge setzt ein Bildungsprozeß ein.

In kunsttheoretischen Schriften wird Licht als *matière première* angesehen, die alles durchdringt und Farben schafft.⁵⁴⁷ Für den Künstler wie für die museale Situation ist das Licht von essentieller Bedeutung, da es Objekte erhellt und damit in Szene setzt oder verdunkelt. Muß die Lichtsituation im Gemälde dem Thema adäquat sein, so auch im Museum selbst. Sie muß dezent die Wirkung des Kunstwerks unterstreichen, dabei sollte sie sich nach dem edlen und majestätischen Charakter des Ortes, dem „Musentempel“ richten.⁵⁴⁸

Von einer Sensibilisierung auf wahrnehmungspsychologischer Ebene zeugen die Überlegungen zur Präsentation. Die Werke sollen weiträumig ausgestellt werden, da sie sich sonst gegenseitig behindern. Das einzelne Werk benötigt Luft und Raum zum Atmen, ansonsten „erstickt“ es in der Masse.⁵⁴⁹ Die von Condillac angestrebte Vereinzelung des Werkes soll durch die museale Präsentation erleichtert werden. Selbst wenn Condillac nicht zitiert wird, so beziehen sich Aussagen wie

⁵⁴⁶ Der Innenminister gibt der Ausgabe von 300 Francs für das *plateau tournant* der Vénus de Médicis statt. Siehe auch: Dupuy, *Le Masne de Chermont* I 1999, S. 58. Brief 23. Februar 1803.

Angekommen ist die Statue der Venus am symbolischen Datum 14. Juli 1803. Dupuy, *Le Masne de Chermont* I 1999, S. 97. Brief 15. Juli 1803.

⁵⁴⁷ Valenciennes 1973, S. 250.

⁵⁴⁸ Le Brun 1795, S. 10-11.

⁵⁴⁹ „En ce cas, gardez-vous d’entasser vos modèles ! C’est les étouffer; c’est en anéantir les trois quarts pour l’honneur du reste. Voyez au Muséum combien les tableaux de Rubens écrasent d’autres tableaux, et combien le plus beau de ceux de Rubens, nuit à ceux de Rubens même.“ *Journal d’économie publique de morale et de politique*, Band III (1797), S. 42.

„il faut autour des chefs-d’oeuvres un certain espace de vide, dans lequel les yeux puissent les contempler sans distraction; autour de ce qui jette qu’elqu’éclat, laissez au moins l’espace de l’auréole.“⁵⁵⁰

eindeutig auf seine Theorie und belegen, daß eine gute Ausstellung den Bildungsprozeß fördert.⁵⁵¹

Die Argumentation mit der „auréole“ reiht sich in die Semantik des Musentempels ein: das Werk wird personifiziert – alleine Personen besitzen in der christlichen Ikonographie einen Heiligenschein. Die Heiligkeit enthebt das Werk aus seiner Zeitgebundenheit und gliedert es in einen metaphysischen Kontext ein. Diese Auffassung steht in der Tradition des *idea*-Gedanken, der Blick auf das Kunstwerk erfolgt aus ästhetischer, nicht aus historischer Perspektive. Die Singularisierung des Werkes, die auch der ästhetischen Sichtweise entspricht, erleichtert dem Betrachter das Vordringen zum Inhalt des Kunstwerks. Neben der Individualisierung des Werkes im Raum spielt die Individualisierung auf zeitlicher Ebene⁵⁵² eine wichtige Rolle im Prozeß der Wahrnehmung:

„Il faut entre des chefs-d’oeuvres, des distances de lieu, et entre leur contemplation, des distances de temps, afin que leur impression ait le temps de s’approfondir.“⁵⁵³

Diese Aussage versteht sich primär als Appell an den Betrachter, sich nach der Betrachtung eines Kunstwerkes⁵⁵⁴ in die Einsamkeit zurückzuziehen:

„Le génie demande le recueillement, après une jouissance; quand il a vu un chef-d’oeuvre, c’est la solitude qu’il lui faut. C’est à la médiocrité, incapable de sentir, qu’il faut toujours quelque chose à regarder.“⁵⁵⁵

⁵⁵⁰ Journal d’économie publique de morale et de politique, Band III (1797), S. 42.

⁵⁵¹ Die Aussagen stammen aus der Feder der Museumsgegner. Dies legt den Rückschluß nahe, daß diese Prinzipien seitens des Museums noch nicht beherzigt wurden. Es zeugt aber davon, daß man die Disposition unter dem Gesichtspunkt der maximalen Bildungsvermittlung betrachtete. Der zitierte Artikel entstammt der Diskussion um den napoleonischen Kunstraub, in diesem Sinn spricht er sich auch gegen die Sammlung aller bedeutenden Kunstwerke an einem Ort aus. Diese Ansammlung wird verglichen mit der Konzentration aller Freuden (*jouissances*) im Leben eines Menschen an einem Tag. Diese führt zur Erschöpfung und zur Müdigkeit. Journal d’économie publique de morale et de politique, Band III (1797), S. 42.

⁵⁵² Es sollte eine große lokale Distanz zwischen dem Ort der häuslichen Präokkupationen und dem Kunstgenuß bestehen. Journal d’économie publique de morale et de politique, Band III (1797), S. 43. Dies ist genau die entgegengesetzte Position zu den Museumsgründern, die die Kunstschätze in unmittelbarer Nähe ausgestellt wissen wollten, um eine Befruchtung für den Fortschritt der Künste herbeizuführen.

⁵⁵³ Journal d’économie publique de morale et de politique, Band III (1797), S. 42-43.

⁵⁵⁴ Diese Betrachtung ist gekennzeichnet durch die Ansprache der Sinne und der Seele des Betrachters. Sie kann so stark sein, daß es sich in „admiration“ und „enthousiasme“ äußert. Journal d’économie publique de morale et de politique, Band III (1797), S. 44. Diese starke Betroffenheit durch das Werk ist im Sinne Condillac als Auslöser des Bildungsprozesses zu verstehen. Für die Museumsgegner, die hier zitiert werden, ist dies nur dann möglich, wenn die Werke in ihrem Kontext betrachtet werden. Von dem heftigen Diskurs losgelöst betrachtet, gibt diese Stelle Auskunft über das Verständnis des Kunstzugangs und zeigt, daß sich die Forderungen der Bildungstheoretiker mit denen den Stimmen im geistigen Umfeld des Museums treffen.

⁵⁵⁵ Journal d’économie publique de morale et de politique, Band III (1797), S. 43.

Diese *solitude* dient zur Meditation, wie sie auch in den Procès-verbaux von den Künstlern gefordert wird. Auch Bachaumont fordert diese in seinem imaginären Spaziergang mit einem Freund durch die Appartements von Versailles.⁵⁵⁶ Nach der Kommunikation mit dem Werk erfolgt ein Innehalten und dann ein innerer Dialog, bei dem der Rezipient sich mit dem Werk auseinandersetzt und der Eindruck nachhallt. Dies ist der Moment, in dem die Verarbeitung der durch die Kontemplation erlangten Sinneseindrücke einsetzt. Es kommt nicht nur zur Vereinzelung des Werkes im Wahrnehmungsprozeß durch die Fokussierung im Sinne Condillacs, sondern auch zu einer Vereinzelung des Betrachters angesichts der Kunst.

Ein dritter Schritt, der von dem Artikelschreiber nicht angesprochen wird, der sich aber logischerweise ergibt, ist der Schaffensprozeß des Genies. Dabei teilt es seine Gedanken den anderen mit – es ist ein Kommunikationsprozeß.

Die Diskussionen um die Lichtsituationen sind scheinbar bis ins Jahr 1796 aktuell. In den Sitzungsprotokollen erwähnt man die Auffindung eines kleinen Zettels, der auf den Sitzen bei den Rubensgemälden gelegen hat. Dabei handelt es sich um Verse, die die Rubensgemälde loben. Sie schließen mit der Feststellung, die Gemälde könnten noch mehr zur Geltung kommen, würden sie Oberlicht erhalten.⁵⁵⁷ Diese schon anekdotenhaft anmutende Begebenheit zeigt: das Museum war nicht alleine für die Bildenden Künstler Musentempel, sondern inspirierte auch Poeten. Kunstrezeption und damit Bildung sind nicht zu trennen von museumspraktischen Fragen.

III.5.3. Systematisierung und Ordnungskriterien der Ausstellung

Der Katalog des Museums, der zur Eröffnung des Museums am 10. August 1793 herausgekommen ist, belegt: die Kunstobjekte waren weder nach Schulen noch nach Epochen geordnet.

Bei der ersten Ausstellung der Kunstwerke 1793 zeugt die Anordnung von einem sehr fraglichen Geschmack. Die Gemälde hingen dicht an dicht in der Galerie und waren qualitativ sehr verschieden. Die Hängungen orientierten sich zum Teil mehr an äußeren Umständen wie Formatfragen, als an einem inneren Zusammenhang der Werke.⁵⁵⁸ Die Künstler, die zu Beginn die Leitung des Museums innehatten, wählten die Werke nach pädagogischen Gesichtspunkten aus. So hängte man Gemälde nebeneinander, die

⁵⁵⁶ Bachaumont 1752, S. 8. Er besichtigt die Gemälde mit einem Freund, den er belehren, *instruire*, möchte.

⁵⁵⁷ Cantarel-Besson, *naissance II* 1981, S. 64. 4. Mai 1796. Das ausgezeichnete Kolorit von Rubens dient als Vorwand: würde man die Lichtsituation ändern, käme es noch besser zur Geltung.

verschiedene Probleme der Komposition, der Farbgebung oder auch der Zeichnung darstellten. Fragen der Schule oder des Genre traten hierbei zurück.⁵⁵⁹

Damit glich das Museum am Anfang den Ausstellungen im Musée du Luxembourg.⁵⁶⁰ Ordnung und Aussonderung waren notwendig.⁵⁶¹ Der Zwang hierzu lag auf der Hand: die Fülle der Objekte ermüdete die Augen⁵⁶², man konnte die wichtigsten Gemälde nicht entdecken. Die Museumsleiter waren sich bewußt, daß sie die Aufmerksamkeit des Besuchers leiten und auch bündeln mußten – wie Condillac⁵⁶³ festgestellt hatte – damit ein Bildungsprozeß eintritt. Bereits die Galerien in Düsseldorf, Dresden und Wien⁵⁶⁴ ordneten

⁵⁵⁸ Arch. de la RMN, P2, 28. (o.J.)

⁵⁵⁹ McClellan: Die Künstler befürworten Hängungen nach den Prinzipien de Piles, die *connaisseurs* wollen eine Anordnung nach historischen Kriterien. McClellan 1994, S. 107.

⁵⁶⁰ Die Ausstellung der Gemälde aus der königlichen Sammlung im Musée du Luxembourg folgte in den vier Sälen ebenfalls keinem Prinzip, sie waren weder nach Schulen, noch nach Themen oder chronologischen Gesichtspunkten geordnet. Die Gegenüberstellung von Raphael, Veronese, van Dyck und Lorrain hatte wohl zum Ziel, das typische *faire* des jeweiligen Künstlers im Vergleich mit anderen Künstlern hervorzuheben. Dabei geht man jedoch davon aus, daß das Gemälde eines Künstlers typisch für diesen ist. Pommier, *Problème du Musée* 1989, S. 13. Den Ideen der Bildungstheorie widerspricht diese Anordnung, da sich die Vorstellung eines „typischen Raffael“ alleine durch den Vergleich mehrerer Werke dieses Künstlers durch Abstraktion herausbildet. McClellan sieht bei den Hängungen des Luxembourg einen Bezug zur Kunsttheorie Roger de Piles: eine komparative Sicht der Kunstwerke. Stärken und Schwächen der einzelnen Künstler treten durch eine Gegenüberstellung ausgewählter Gemälde hervor. McClellan 1994, S. 3. Untersuchung und Darstellung des Luxembourg und des d'Angivillers Projektes. McClellan 1994, S. 13-90. Das von Pommier angeführte Zitat aus dem „Lettre de M. le chevalier de Tincourt“ zeugt davon, daß der Anspruch der Besucher an die Galerie wohl ein anderer war. Diese wollen meistens nichts über Künstler und Kunstgeschichte lernen. Ihr erstes Ziel war das *divertissement*: sie durchstreifen alle möglichen Genre der *beauté pittoresque* und erfreuen sich an der Gegenüberstellung möglichst konträrer Darstellungen: „... de jouir successivement des oppositions du heurté et du fini, du fier et du léché, de l'obscur et du lumineux.“ *Lettre de M. le chevalier de Tincourt à madame la marquise de...*, Paris 1751, zitiert nach: Pommier, *Problème du Musée* 1989, S. 13. Auch andere Beschreibungen von Galeriebesuchern lassen darauf schließen, daß der Lerneffekt sich nicht auf die Kunstgeschichte bezog. Der Besucher ist vielmehr geprägt von dem Eintauchen in andere Welten und der Möglichkeit, diese in kürzester Zeit imaginär zu bereisen. Jeder Kunstform wird ein anderes Ziel zugeschrieben: die Historie baut den Menschen auf, die Poesie amüsiert, die Fabel schafft eine Illusion. Pommier, *Problème du Musée* 1989, S. 14.

⁵⁶¹ Diese waren ohne bestimmte innere Ordnung aufgestellt und entsprachen somit auch nicht der Forderung Raymonds: „J'aime sans doute à trouver, dans un muséum un antique Sphinx à côté d'un groupe taillé par le ciseau du Puget: ce rapprochement donne des pensées profondes: on a trente siècles sous les yeux; le jugement compare les extrêmes, l'imagination remplit l'intervalle.“ Raymond 1804, S. 134. Raymonds Gedanke wurde in der Museumspraxis nicht umgesetzt. In Anbetracht der Fülle der Ausstellungsobjekte würde man den Überblick verlieren. Raymonds Ansatz geht von einem komparativen Sehen nicht nur innerhalb einer Schule und einer Zeit, sondern über die Zeiten hinweg, aus. Der Appell an die Imagination legt nahe, daß der von ihm angestrebte Bildungsprozeß keine Rekonstruktion der historischen Entwicklung anvisiert. Es geht vielmehr darum durch den Vergleich von Vergangenheit und Gegenwart Unterschiede und Gemeinsamkeiten festzuhalten und zu einem verbindenden Weltbild zu gelangen.

⁵⁶² Arch. Louvre, Z 2, 1794, 26 mai, rapport du Conservatoire du Museum national des arts, fait par Varon, l'un de ses membres, au Comité d'instruction publique, le 7 prairial l'an II de la République une et indivisible, zitiert nach: Cantarel-Besson, *naissance II* 1981, S. 226.

⁵⁶³ Unordnung im Museum entspricht nicht dem französischen Volk als „peuple philosophe et fort“ Arch. de la RMN, P2, 17. März 1794: man knüpft an enzyklopädische Traditionen an. Das Wissen um den Zusammenhang von Bildung, Ordnung und Meditation, wie ihn der Philosoph Condillac formulierte, war auch den Museumsinitiatoren bekannt. Arch. de la RMN, P2, 17. März 1794.

⁵⁶⁴ Die Galerie in Wien wurde ab 1784 nach Schulen und chronologischen Aspekten geordnet.

ihre Sammlungen nach Schulen und chronologischen Aspekten.⁵⁶⁵ Der Wunsch nach Ordnung erwuchs ebenfalls aus der Vorstellung, daß das moralisch Gute immer an die natürliche Ordnung der Dinge geknüpft ist.

Das Museum bietet die Möglichkeit, die existierenden Dinge zu gliedern, man erhält durch repräsentative Stücke einen Eindruck der Gesamtheit. Jede Ansicht eines einzelnen Teils führt den Betrachter zu dem Ganzen.

Der Wunsch nach Systematisierung ist bekannt von Condillac, der darin eine Grundbedingung der Welterfahrung und Bildung sieht. Außerhalb der Kunstgeschichte kombinierte der Naturwissenschaftler Georges Louis Leclerc Buffon die Systematisierung mit der Entwicklungsgeschichte in der „Histoire naturelle générale et particulière“ 1749. Dieses enzyklopädische Werk mehrerer Autoren stellt eine Entwicklungsgeschichte der Lebewesen nach den verschiedenen Klassen unterteilt dar.

Leitendes Kriterium bei der Anordnung der Kunstwerke ist die Darstellung der historischen Genese von Kunst. Man stellt den Anspruch an die Galerie, sie solle eine Abfolge des Fortschritts der Kunst und die verschiedenen Grade der Perfektion darstellen,⁵⁶⁶ damit ist sie für die Künstler geschmacksbildend.

Dieses allgemeine Ziel beinhaltet noch keine Entscheidung für eine bestimmte Ordnung. Grundsätzlich bieten sich, abgeleitet aus Hierarchien und Unterteilungen, die die Kunsttheorie vornimmt, folgende Kriterien an: Ordnung nach Schulen, nach Gattungen, nach Epochen und nach ikonographischen Gesichtspunkten.

Die von Le Brun geforderte Systematisierung nach Schulen wurde zu Beginn nicht umgesetzt. Auf diese Weise wollte man vergleichendes Sehen erleichtern.⁵⁶⁷ Der Vergleich als Mittel, um zu Erkenntnis zu gelangen, ist aus der Bildungstheorie bekannt. Man geht davon aus, daß der Bildungscharakter größer ist, wenn man die einzelnen Sektionen des Museums abschreitet, um dann zu einer Idee des Schönen zu gelangen. Der Besucher soll aus dem Gesehenen das Wesentliche und das Schöne einer jeden Schule oder eines jeden Künstlers abstrahieren und dies dann mit anderen Schulen vergleichen. Diese Abstraktion kann der Betrachter nur dann leisten, wenn er möglichst viele Gemälde einer Meisterhand örtlich zusammengefaßt vor Augen hat.

⁵⁶⁵ McClellan 1994, S. 79. Mechel strebt im Wiener Museum an, die Werke eines Malers zusammenzufassen und eine chronologische Ordnung einzuführen, damit die Entwicklung der Kunstgeschichte verdeutlicht wird. Ebenda, S. 79-80.

⁵⁶⁶ Cantarel-Besson, naissance I, 1981, XXV.

⁵⁶⁷ Lettre de Roland à la Commission 1992, S. 31.

Der Archäologe Varon (1761-1796), der dem Conservatoire du museum national vorsteht, sieht die Ordnung als wichtiges Kriterium der *instruction publique* an.⁵⁶⁸ Eine Ausstellung der Gemälde, die sich nach der Unterteilung in Schulen orientiert, sollte sich bald durchsetzen, da sie die Unmenge an Exponaten übersichtlicher macht.

Das Denken des 18. Jahrhunderts zeigt sich, wenn Varon eine neue Hierarchie aufstellt, die sich an den „sentiments exquis de l'âme“ festmacht.⁵⁶⁹ Der Bildungswert eines Gemäldes richtet sich wie für Condillac nach dem Grad der emotionalen Anrührung des Betrachters.

Aus der emotionalen Anziehung, die die Gemälde der flämischen Schule auf den Betrachter ausüben⁵⁷⁰, leitet sich auch deren Aufwertung ab. Man schaffte in der Galerie Platz für die „tableaux précieux de l'école hollandaise et flamande“⁵⁷¹ Bedingt war die Wertschätzung der flämischen und holländischen Schule durch die Veröffentlichung des Stichwerkes Le Bruns „Galerie des Peintres flamands et hollandais“. Die flämischen und holländischen Gemälde vermögen noch stärker als ein Historiengemälde, den Bildungsprozeß auszulösen. Historiengemälde mit primär didaktisch angelegten Sujets sprechen selten Emotionen an, da sie in einem sehr kühl-akademischem Stil gehalten sind. In diesem Fall sind die Genregemälde den Historiengemälden sogar vorzuziehen. Was für die flämischen Gemälde gilt, trifft nicht auf die Werke der Brüder le Nain zu. Diese erfreuen sich keiner großen Beliebtheit, was daran liegen mag, daß man ihnen nicht einmal den „charme“ der *techné* abgewinnen kann. Im Gegensatz zu Chardin, den der Kunsttheoretiker Diderot in seinen Salonbeschreibungen lobt, stellen sie keine Angehörigen des Bürgertums, sondern Arbeiter und Bauern dar, zudem verfügen sie nicht über die von Diderot vielgerühmte *magie*.

Ein weiteres Kriterium ist das Format der Gemälde. Da kleine Gemälde in der Fülle unterzugehen drohen, werden sie aus der Galerie entfernt und in einem kleinen Raum über dem Tagungsort des Conservatoire ausgestellt.⁵⁷² Man ist sich des Zusammenhangs und der Wechselwirkung von Raum und Bild bewußt und nimmt damit die Bildung von Kabinetten vorweg.

⁵⁶⁸ Arch. Louvre, Z2, 1794, 26 mai, rapport du Conservatoire du Museum national des arts, fait par Varon, l'un de ses membres, au Comité d'instruction publique, le 7 prairial l'an 2 de la République une et indivisible, zitiert nach: Cantarel-Besson, naissance II 1981, S. 228.

⁵⁶⁹ Arch. de la RMN, Z 2, 1794, 26 mai, rapport du Conservatoire du Museum national des arts, fait par Varon, l'un de ses membres, au Comité d'instruction publique, le 7 prairial l'an 2 de la République une et indivisible, zitiert nach: Cantarel-Besson, naissance II 1981, S. 228.

⁵⁷⁰ Die Gemälde rühren das Herz an. Pommier, Art 1991, S. 198.

⁵⁷¹ Cantarel-Besson, naissance I 1981, S. 76. Sitzung 1. August 1794.

⁵⁷² Cantarel-Besson, naissance I 1981, S. 44. Sitzung 5. Mai 1794.

Für Fragen der Hänghöhen war erst Frédéric Villot, zu Beginn des 19. Jahrhunderts Kustos der Gemäldeabteilung, sensibel. Er brachte die Meisterwerke relativ tief an, um sowohl die Betrachtung als auch das Kopieren zu erleichtern.⁵⁷³ Diese Überlegungen kommen zwar den anerkannten Meisterwerken zugute, favorisieren aber nicht die Entdeckung weniger bekannter Stücke. Sie machen deutlich, daß man sich auch auf der Ebene der Museumsleitung des ästhetischen Wertes der Stücke bewußt war. Damit widerlegt sich von selbst die These, Hängungen in der Galerie folgen alleine historischen Gesichtspunkten.

III.6. Fragen des „decorums“

Der aus der Kunsttheorie entlehnte Begriff des *decorums* prägt neben der Disposition von Gegenständen in Gemälden auch die Vorstellung des Verhaltens in der Galerie:

„Angemessenheit“ wird erwartet.

In diesem Kontext steht die Diskussion um die Aufstellung der Öfen der *corps de garde*.⁵⁷⁴

Aus konservatorischen Gründen war die tägliche Beheizung⁵⁷⁵ im Winter notwendig.⁵⁷⁶

Die Öfen stören jedoch nicht nur den Gesamteindruck der Galerie, sondern auch deren Ästhetik: die schäbigen und schmutzigen Öfen kontrastieren mit der Schönheit und dem Reichtum des übrigen Museums.⁵⁷⁷ Sie passen nicht zum *decorum*. Schließlich stellt man schönere Öfen auf, auf denen sich Vasen und Skulpturen anbringen lassen, die jedoch „peu faits pour chauffer une salle aussi vaste et aussi froide.“⁵⁷⁸

III.6.1. Angemessenheit des Besucherverhaltens

Im Gegensatz zum Salon, in dem ein buntes Treiben herrschte, macht das Conservatoire bezüglich des Besucherverhaltens strenge Vorschriften: das Museum ist ein „sanctuaire du

⁵⁷³ Villot, F. *Notices des tableaux exposés dans les galeries du Musée national. 1^{er} partie, Ecoles d'Italie et d'Espagne*, Paris 1849, zitiert nach: Georgel 1994, S. 202.

⁵⁷⁴ Cantarel-Besson, *naissance I* 1981, S. 102. Sitzung 8. Oktober 1794.

⁵⁷⁵ Im Winter war die Kälte in der Galerie so streng, daß die Kopisten die Werke in die Nähe der Öfen rückten, was ihnen untersagt wurde, da dies zu warm für die Gemälde war. Die zu kopierenden Werke wurden für die Kopisten extra abgenommen und auf Staffeleien gestellt. Dupuy 1993, S. 43.

⁵⁷⁶ Cantarel-Besson, *naissance I* 1981, S. 112. Sitzung 9. November 1794. Dies ist auch eine Frage der Feuchtigkeit: die Heizung sorgt dafür, daß die Luftfeuchtigkeit nicht zu hoch ist. Ebenda, S. 267. Sitzung 6. November 1795.

⁵⁷⁷ Im Zuge dessen plädiert man für die Aufstellung der Öfen an anderer Stelle, denn auf diese Weise könne man Holz einsparen und der ästhetische Eindruck wäre besser. Dementsprechend wird gefordert: in dem neuen Teil der Galerie werden drei Öfen aufgestellt. Diese Aufstellung richtet sich nach einem genauen Plan. Sie befinden sich alle auf einer Linie. Cantarel-Besson, *naissance I* 1981, S. 267. Sitzung 6. November 1795.

⁵⁷⁸ Berckheim, Carl C. von, *Lettres sur Paris, ou Correspondance de M.****, dans les années 1806 et 1807, Heidelberg 1809, S. 350.

silence et de la méditation⁵⁷⁹. Das Schweigen und die Meditation sind dem Musentempel und der Bildungsinstitution zuzuordnen: die Meditation, die deckungsgleich mit der *attention* ist, ist Voraussetzung für den Bildungsprozeß.

Alle Angestellten des Museums werden angehalten, sich von Spielen, Gesängen oder auch *badinages* fern zu halten, es ist kein Vergnügungsort, kein Theater und auch keine Arena, sondern ein Ort des Studiums. Auch von den Besuchern erwartet man angemessenes Verhalten: laute Geräusche oder Vergnügungen sind fehl am Platz, Ruhe und Andacht regieren im Tempel der Kunst.⁵⁸⁰

Die Realität sah aber auch hier häufig anders aus. Ein Zeitungsausschnitt von 1868 (Abb. 12) belegt, daß im Museumstrakt ähnliche Zustände wie während der Salonausstellungen herrschten. Vor der mit Gemälden bestückten Museumswand im Hintergrund schlängelt sich ein Zug von Besuchern an den Kopisten vorbei, die das Museum zu jeder Tageszeit bevölkerten.⁵⁸¹ Neugierig betrachten sie die Gemälde, sogar mit einem Opernglas wie die Dame in Begleitung eines Herrn am rechten Bildrand. Auch die Arbeit der Kopisten erfreut sich regen Interesses. Eine Frau arbeitet in der linken Bildhälfte, die Staffelei in der Mitte ist durch das Publikum fast verdeckt, eine andere Kopistin befindet sich erhöht auf der rechten Bildseite. Einige der Besucher blicken ihnen bei der Arbeit über die Schulter. Das Publikum ist im Gegensatz zu anderen Stichen bunt gemischt. Ein ländlich anmutendes Paar am linken Bildrand kontrastiert mit der Frau und den zwei Kindern in der Mitte, die dem gehobenen Bürgertum angehören. Kleidung und Gesichtsausdruck der Dargestellten lassen darauf schließen, daß es sich um Vertreter mehrerer sozialer Schichten handelt. Der Bildungsanspruch tritt in den Hintergrund, der Museumsbesuch dient primär der Unterhaltung. Man geht in den Louvre wie man die Oper oder einen Ball besucht. In diesem Fall ist der museale Raum kein Mittel der Evasion im Sinne einer Raum- und

⁵⁷⁹ Cantarel-Besson, naissance I 1981, S. 48. Sitzung 12 Mai 1794.

⁵⁸⁰ Diese Vorstellung hält sich noch bis ins 20. Jahrhundert. Ein Zeitungsausschnitt nimmt in satirischem Unterton zu der geplanten Eröffnung eines Restaurants Stellung: „On dit qu’il est question d’aménager au Louvre -- une buvette. Elle s’ouvrirait au public aux heures d’entracte, c’est-à-dire entre midi et 1 heure, heure ou les galeries se ferment pour permettre aux gardiens d’aller prendre leur repas... L’idée est évidemment ingénieuse; elle est appelée certainement à un gros succès... surtout si, la perfectionnant, on voulait bien mettre un jazz-band dans la buvette, un dancing dans la grande galerie, un skating dans le Salon carré, un flirting dans la salle des Primitifs...“ Interessant ist ebenfalls die Entlehnung des Wortes *entracte* aus dem Bereich des Theaters: der Louvrebesuch wird damit einem dramatischen Divertimento gleichgesetzt.

Auszug aus *La liberté*, 21.1.1922, Arch. de la RMN, T 19. Ziel des Restaurants ist, daß Fremde das Museum nicht verlassen müssen, um außerhalb zu essen, zumal es in direktem Umfeld nicht viel Restaurants gab. Der Pächter wird von der Direktion des Museums jeweils auf ein Jahr gewählt. Er hat die Auflage in einem separat abgetrennten Bereich den Schülern der Ecole du Louvre zu einem reduzierten Preis Essen auszugeben. Dieser sollte alleine die Unkosten decken, aber keinen Profit einbringen, dafür ist die Miete, die der Pächter zu zahlen hat, äußerst gering. Arch. de la RMN, T 19.

⁵⁸¹ Berckheim, Carl C. von, *Lettres sur Paris, ou Correspondance de M.***, dans les années 1806 et 1807*, Heidelberg 1809, S. 352.

Zeitflucht. Die Museumssäle sind Teil der Realität, der Besucher nimmt sie wahr wie er die Straßen von Paris wahrnehmen würde. In diesem Sinn entspricht es dem Rezeptionsverhalten der Salons: die Menschenmenge, die sich dort aufhält, will sich über aktuelle Kunsttendenzen informieren und sich weder in andere Zeiten noch in andere Räume versetzen.

Grundsätzlich ist – auch auf den Stichen - zu unterscheiden zwischen dem interessierten Besucher und dem „visiteur de dimanche“, wie ihn der oben genannte Stich zeigt. Der erste bringt neben der *curiosité* auch ein Grundwissen mit und geht in den Louvre, um sich zu bilden. Er sucht eine Auseinandersetzung mit der Kunst. Der Sonntagsbesucher wird durch die Neugier angezogen, doch vollzieht er keinen Bildungsprozeß. Sowohl am Samstag als auch am Sonntag herrschten zudem keine idealen Studienbedingungen: diese Tage

„ne sont point faits ni pour l'étude, ni pour un examen suivi et réfléchi; mais en revanche, il est intéressant d'écouter et de saisir les jugemens souvent bizarres qu'on entend ...et d'observer la foule innombrable de gens de toutes les classes.“⁵⁸²

Besser noch als der Stich oben zeigt dies eine Illustration aus dem „Univers illustré“ (Abb. 13), da es sich um eine Nahaufnahme handelt. Dargestellt ist die typische Sonntagssituation, die an heutige Touristenströme erinnert. Die Menschen bewegen sich von den Sälen des Erdgeschosses über die breite Treppenanlage hoch in den ersten Stock. Verschwimmt der Einzelne im Hintergrund zur anonymen Masse, so erhalten die Personen, die sich auf dem Zwischenpodest befinden, Kontur. Der Standpunkt der „Momentaufnahme“ ist geschickt gewählt und erlaubt es, verschiedene Reaktionen aus den Gesichtern abzulesen. Die beiden Herren in Uniform im Vordergrund betrachten die Gemälde an der Wand über ihnen mit Interesse – doch läßt sich Unverständnis in ihren Gesichtern ablesen. Der Gesichtsausdruck zeugt davon, daß der Bildungsprozeß unterblieben ist. Die Aufnahme von Reizen mit Hilfe des Sehannes reicht nicht aus, mag dies noch so aufmerksam geschehen. Eine Lenkung des Blickes und der *attention* oder eine „Sehhilfe“ in Form eines Kataloges und erklärender Worte fehlen. Die Kommunikation ist nicht vollzogen.

Dieser Gefahr, die das Museum birgt, war sich auch ein Reisender bewußt:

„Je me suis bien gardé d'imiter le vulgaire inintelligent qui, prenant par une extrémité ces galeries précieuses, les parcourt rapidement, au risque d'être ébloui de toutes ces

⁵⁸² Berckheim, Carl C. von, *Lettres sur Paris, ou Correspondance de M.****, dans les années 1806 et 1807, Heidelberg 1809, S. 353.

merveilles, et de n'en rapporter que des impressions générales et les souvenirs les plus confus. ⁵⁸³

Eine andere Ausgangssituation verdeutlicht die Frau schräg dahinter, die am Arm eines jüngeren Mannes, wohl ihres Sohnes, geht. Müdigkeit und Abgespanntheit spricht aus ihrem Gesicht. Ihr Blick, auf die Wand gerichtet, ist diffus. Man hat nicht den Eindruck, als fixiere sie ein Gemälde im besonderen. Der Bildungsprozeß ist bei ihr gänzlich unterblieben, da sie die Grundvoraussetzungen nicht mitbringt: *curiosité*, Sensibilität und Aufnahmefähigkeit. Sie gehört einer anderen Realität an, die zu verschieden ist, als daß sie sich von dieser lösen könnte. Die Begründung ist auch hier in der Bildungstheorie zu sehen: die Affinität und der Wiedererkennungseffekt zwischen der Frau als Rezipient und dem Kunstwerk als Objekt ist sehr gering.

Ganz anders der Herr mit Zylinder links hinter ihr. Aus seinem Gesicht spricht nicht alleine *curiosité*, sondern Vertrautheit. Ebenfalls durch den Kleidungsstil ausgewiesen dürfte er dem Bürgertum angehören. Er ist sicherlich nicht zum ersten Mal im Louvre, seine Vertrautheit entspringt der *habitude* im Umgang mit der Kunst. Durch wiederholtes Sehen ist er gebildet, es geht ihm lediglich darum, diese Bildung zu vertiefen. Sein Blick ist gekennzeichnet durch die Meditation, aufmerksames Betrachten, das sich aus einem Spiel von Distanz und Nähe zusammensetzt. Die Distanz entsteht durch die Verarbeitung des Gesehenen. Er setzt dies in Beziehung zu dem schon vorhandenen und abrufbereiten Wissen: die Konnotation und die Reflexion. Eine kritische Auseinandersetzung mit der Kunst strebt er an, weniger ein der Imagination verpflichtetes Nachschöpfen. Die weiteren Personen sind nicht mit der Kunst beschäftigt, sondern wenden ihre Aufmerksamkeit ihren Mitmenschen zu, aus diesem Grund sind sie hier nicht von Interesse.

Die Stiche sind repräsentativ für die Verschiebung in der Wahrnehmung und Auffassung des Galeriebesuches. Dominieren zu Beginn des Museums Darstellungen, die den Bildungsaspekt in den Mittelpunkt rücken, so nehmen ab der Mitte des 19. Jahrhunderts besonders in der Presse satirische Illustrationen zu. Diese sehen den Museumsbesuch als Spektakel mit hohem Unterhaltungs- aber geringem Bildungswert. Es bleibt dabei fraglich, ob diese Auffassung erst ab der Mitte des 19. Jahrhunderts geboren wird, oder ob man sie im Wunsch das Museum zu erklären, vorher nicht thematisiert.

Die Besucher müssen ihre Gehstöcke und Degen (*cannes et épées*) am Eingang des Museums abgeben. ⁵⁸⁴ Man errichtet aus diesen Gründen dort eine kostenlose Garderobe ⁵⁸⁵.

⁵⁸³ Auberive, Charles, *Voyage d'un curieux dans Paris*, Saint-Wandrille 1991, S. 122. (Die Aufzeichnung Auberives dürfte in der Mitte des Jahrhunderts entstanden sein, da von Umbaumaßnahmen die Rede, die 1848 datieren.)

Die Angst, die Degen könnten versehentlich oder auch willentlich in der Menge die Kunstwerke zerstören - wie mehrmals geschehen - dürfte die treibende Kraft gewesen sein. Zudem zerstört das kriegerische Element die Aura, die das neue Museum schaffen möchte. Der Wahrnehmungsprozeß verlagerte sich in diesem Fall vom Sehen hin zum Fühlen:

„...il est beaucoup de personnel qui ne voient qu’avec les doigts, c’est-à-dire, en touchant l’objet qu’ils regardent.“⁵⁸⁶

Auf einigen der bisher gezeigten Gemälde ist zu sehen, daß Eltern ihre Kinder ins Museum mitnehmen. Zumeist verhalten sie sich ruhig, gehen gerne mit ins Museum und können auch im jungen Alter von dem Besuch profitieren:

„Quant aux enfants, qui très-souvent préfèrent la promenade du Louvre à tous les plaisirs habituels de leur âge, combien n’en avons-nous pas vu rapporter de là des trésors de naïf d’enthousiasme.“⁵⁸⁷

III.6.2. *Gardiens*: sichtbare Vertreter des Musentempels nach Außen – Aufgaben und Verpflichtungen

Neben Eisengittern, die man schon sehr früh zum Schutze der Objekte anbrachte⁵⁸⁸, sorgten die *Gardiens*⁵⁸⁹ für Ruhe und Ordnung im Museum.⁵⁹⁰ „...in ihrer dunkelblauen Livree“ schreiten sie „gravitatisch, mit den Händen auf dem Rücken, langsam auf- und ab(schreiten).“⁵⁹¹ und haben ein waches Auge auf die Besucher.

Als Hüter der Kunstschatze und des Musentempels wird ihnen besondere Aufmerksamkeit zuteil.⁵⁹² Vom Militärdienst befreit,⁵⁹³ erwartet man seitens der Museumsverwaltung

⁵⁸⁴ Cantarel-Besson, naissance I 1981, S. 212, Sitzung 4. August 1795.

⁵⁸⁵ Es war den Frauen der *Gardiens*, die die Garderobe annahmen, untersagt, Geld zu verlangen. Eine freiwillige Entrichtung war jedoch möglich. Arch. Nat., F 21/570-9. Viele der Militärs wehrten sich dagegen, ihre Waffen abzulegen. Ein Privatmann könne dies, nicht aber ein Militär.

⁵⁸⁶ Arch. Nat., F 21/570-9.

⁵⁸⁷ Lasteyrie, Ferdinand de, *Causeries artistiques*, Paris 1862, S. 11.

⁵⁸⁸ Cantarel-Besson, Procès-verbaux 1992, S. 50. Sitzung 8. März 1797.

⁵⁸⁹ Zur weiteren Organisation des Museums: der *Concierger* des Museums sollte die Händler überwachen, die sich in den Vestibülen des Museums niedergelassen hatten und dort ihre Ware anboten. Der *Concierger* sollte verhindern, daß die Händler Unfälle herbeiführen oder Durchgänge versperren. Ihm obliegt zudem die Heizung der Öfen des Museums, die Einschaltung und Löschung des Lichtes und die Führung einer „Personalakte“ der Personen, die im Louvre wohnen. Arch. Nat. F 21/570. Auch die Aufgabe der Portiers des Louvre ist streng geregelt: sie müssen die Tore des Palais um 22 Uhr im Winter und um 23 Uhr im Sommer schließen. Die Überwachung des musealen Raumes ist streng reglementiert: die *Gardiens* müssen jeden Morgen darüber Bericht ablegen, was sich im Laufe des Tages und der vorhergehenden Nacht ereignet hat.

⁵⁹⁰ Zu den Aufgaben der *Gardiens* zählte es auch, die Kunstgegenstände im Inneren des Museums zu reinigen und den Staub zu entfernen. Cantarel-Besson, naissance II 1981, S. 91. Sitzung 15. Juli 1796.

⁵⁹¹ Kohl, Ida, Paris und die Franzosen, Band II, Dresden und Leipzig 1845, S. 233.

⁵⁹² Zu dem Ablauf des allmorgendlichen Appells: die *Gardiens* versammeln sich jeden Tag im Grand Sallon, jeder macht sich dann an die Arbeit, die ihm am Vortag aufgetragen wurde, sie erhalten dort ihren Dienstplan für den jeweiligen Tag. An den Sommertagen (les plus longs jours) ist der Appell um 6 Uhr morgens, an den

Staatstreue von ihnen. Deshalb führte man Buch über die Aktivitäten der einzelnen Museumsbediensteten vor und während der Revolution.⁵⁹⁴

Die *Gardiens* erhalten – wie im Ancien Régime die Künstler - Wohnungen direkt im Louvre. In diesen Wohnungen durften sich nachts ausschließlich die Mitglieder ihrer Familie aufhalten. Die Kinder sollten zur Ehrfurcht vor den Kunstwerken erzogen werden und sich an die Regeln halten, die im Museum gelten: sie dürfen nicht in der Galerie, im Treppenhaus oder im Hof herumrennen und nichts verschmutzen.⁵⁹⁵

Die *Gardiens* haben einen Vertrauensposten inne, sie müssen sich gut und angemessen verhalten, wie es die Administration von ihnen erwartet.⁵⁹⁶ Für die Posten der *Gardiens* wählt man alleine vertrauenserweckende und –würdige Menschen aus. Sie sind die einzigen Mitglieder des Verwaltungsapparates, die sichtbar in Erscheinung treten. Daraus leitet sich die hohe Verantwortung ab. Moralisch einwandfreies Betragen wird von ihnen erwartet. Zu den *qualités physiques*⁵⁹⁷ gesellen sich die *qualités morales* wie Aufrichtigkeit (*honnête* und *état honorable*).⁵⁹⁸ Seitens der Museumsverwaltung macht man *Gardiens* auf die Ehre aufmerksam, die ihnen zuteil wird, allerdings verknüpft mit einer gewissen Bürde: sie haben Vorbildcharakter. In diesem Sinn sind sie Teil des Programms und gliedern sich in die Bildungsfunktion des Museums ein: die Kunst soll bestimmte Werte vermitteln, die *Gardiens* als „lebende Kunstwerke“ ebenfalls. Sie müssen sich in den Kontext integrieren, dies geschieht durch angemessene Kleidung und Verhalten, wie es auch von den

Wintertagen um 8 Uhr abends. Zeit zum Déjeuner ist von 9 Uhr bis 10 Uhr, für das Dîner von 2 bis 3 Uhr. Die Arbeit hört dann mit dem Einbruch der Dunkelheit im Winter auf, um 7 Uhr im Sommer. Davon ausgenommen sind aber die *Garde de surveillance* für die Tage, an denen das Museum der Öffentlichkeit geöffnet ist und die *Garde de nuit*, die im Wechsel von allen *Gardiens* übernommen wird. Cantarel-Besson, Procès-verbaux 1992, S. 37. Sitzung 13. Februar 1797. Zwischenzeitlich war der Andrang in der Galerie so groß und die Anzahl der *Gardiens* sehr gering, so daß eine Erhöhung des Personals notwendig war, um die Überwachung der Kunstwerke zu garantieren. Arch. Nat. F 21/570-3.

⁵⁹³ Cantarel-Besson, naissance II 1981, S. 141. Sitzung 13. November 1796.

⁵⁹⁴ Cantarel-Besson, Procès-verbaux 1992, S. 161. Sitzung 4. Oktober 1797.

⁵⁹⁵ Cantarel-Besson, Procès-verbaux 1992, S. 37. Sitzung 13. Februar 1797.

⁵⁹⁶ Die strengen Verhaltensregeln galten bis Ende des 19. Jahrhunderts. Es ist den *Gardiens* untersagt, die Weste ihrer Uniform auszuziehen. Ebenfalls dürfen sie alleine dann ihr Wort an die Besucher richten, wenn diese sich an sie wenden. Auch ansonsten soll ihr Verhalten angemessen und höflich sein. Informationen entnommen aus dem Règlement de service, concernant la garde des musées nationaux, in: Poulot, Dominique, La visite au Musée: un loisir éducatif au XIXe siècle, in: Gazette des Beaux-Arts, Band CI (1983), S. 187-196, S. 190.

⁵⁹⁷ Sie sollten zudem auch körperlich robust und belastbar sein, da sie die Kunstwerke innerhalb des Museums bewegen sollten. Man versucht die *Gardiens* mehr an ihre Arbeit zu binden und ihnen ausreichend Geld zur Verfügung zu stellen, damit sie leben können. Arch. Nat., F 21/569.

⁵⁹⁸ Arch. Nat., F 21/569. Entsprachen die ausgewählten Personen nicht diesen Anforderungen, wurden sie kurzerhand entlassen. Gleiches gilt natürlich auch für die Leitung des Museums: „... un établissement public ne doit être géré que par des hommes respectables et respectés.“ Diese Aussage fällt im Zusammenhang mit dem Museum in Versailles, ist aber allgemein anwendbar. Dupuy, Le Masne de Chermont I 1999, S. 61. Brief 4. März 1803,

Besuchern und Künstlern im Museum erwartet wird.⁵⁹⁹ Schon früh strebte man eine einheitliche Kleidung für die Aufseher an.⁶⁰⁰ Sie wurde den *Gardiens* des Musée Napoléon von dem Museum gestellt. Die Kleidung orientiert sich an der militärischen Uniform und unterstreicht ihre Stellung als Hüter des Musentempels.⁶⁰¹

Die Annahme von Geld, das ihnen von Kunstbegeisterten angeboten wurde, um sich Zutritt zur Galerie außerhalb der Öffnungszeiten zu verschaffen, ist ihnen untersagt.⁶⁰²

Nachdem sich seit dem 3. Januar 1796 Nachlässigkeit und Disziplinlosigkeit einschlich, entließ man einige der Angestellten, die neuen wurden erst auf Probe eingestellt.⁶⁰³ Treue Dienste belohnt man jedoch mit Auszeichnungen, so veranlaßt man aus diesem Grund die Gießung von 36 Medaillen.⁶⁰⁴ Die Zahlung von Renten an die *Gardiens* ist ebenfalls ein Vorteil, von dem sie profitieren.⁶⁰⁵

III.6.3. Ausweitung auf das unmittelbare Umfeld des Museums

Wie die vorherigen Kapitel deutlich gemacht haben, ist das Museum eine Enklave, innerhalb der eigene Regeln herrschen, die auf das unmittelbare Umfeld ausstrahlen. Hier ist zuerst der Hof zu nennen, da dieser von dem Museum umschlossen in architektonischer Hinsicht Teil desselben ist. Menschaufläufe, die die Ruhe des Museums stören würden und Spiele, die dem ernsten und ruhigen Wesen des Musentempels widersprechen, sind verboten. Auch Tiere sollten sich nicht im Hof des Museums aufhalten. Viele der Stiche⁶⁰⁶ greifen dieses Thema auf: geschützt durch die hallenartige Architektur flanieren Passanten durch den Innenhof (Abb. 14). Links auf der

⁵⁹⁹ Auf Disziplin wird großen Wert gelegt: die *Gardiens*, die unentschuldigt fehlen, müssen eine Strafe zahlen. Zu den Verhaltensregeln der *Gardiens*: Cantarel-Besson, Procès-verbaux 1992, S. 38-39. Sitzung 13. Februar 1797.

⁶⁰⁰ Cantarel-Besson, naissance I 1981, S. 21. Sitzung 2. März 1794.

⁶⁰¹ Zu der Bekleidung: Arch. de la RMN, O 26 II, 191, Les sous chefs gardiens à Monsieur le directeur des musées nationaux.

⁶⁰² Bei Zuwiderhandlung verlieren sie ihren Arbeitsplatz. Cantarel-Besson, naissance II 1981, S. 117. Sitzung 7. September 1796.

⁶⁰³ Der *Portier* des Musée Napoléon wurde aufgrund einer Beschwerde des *citoyen* Canclos aus Bordeaux entlassen, da er die Besucher beleidigte. Die *Portiers* wurden häufig angegriffen, besonders zu der Zeit, in der das Museum um vier Uhr schloß. Trotzdem ist es ihnen nicht gestattet, die Besucher gewaltsam aus dem Museum zu treiben. Arch. de la RMN, 1 BB 7, Blatt 69, 5. November 1803.

⁶⁰⁴ Cantarel-Besson, naissance I 1981, S. 222. Sitzung 22. August 1795.

⁶⁰⁵ Introduction in: Dupuy, Le Masne de Chermont I 1999, S. 29.

⁶⁰⁶ Der Außenansicht des Louvre galt seit dem 15. Jahrhundert das Interesse der Künstler und Stecher, diese sind von mehr oder weniger topographischem Wert. De Machy (1723-1807) hat sich besonders die Darstellung der Louvrekolonnade zum Thema gemacht. Sahut 1979, S. 14. Die Kolonnade war sehr bekannt und erfreute sich in den kunsttheoretischen Diskussionen großer Beliebtheit. So exemplifiziert Diderot seinen Begriff des *beau absolu* und des *beau relatif* anhand des Beispiels der Louvrekolonnade.

Seite des Museumseingangs bewegt sich eine Frau hin zum Hof des Louvre. Ein Paar ist rechts von ihr im Gespräch versunken. Der Mann daneben genießt die ruhige Atmosphäre und scheint die Wache zu befragen. Bei der Frau mit Kind am rechten Bildrand dürfte es sich um eine Spaziergängerin des urbanen Lebens handeln.

Passanten und Besucher durchqueren den Hof. Der Cour Carré ist durch seine nach vier Seiten geöffneten und durch die Pavillons akzentuierten Durchgänge zwar ein Knotenpunkt, doch auch wiederum zu abgeschlossen, als daß sich der eilige Städter hierhin verlaufen würde. Wer hier herkommt, sucht bewußt die Atmosphäre der Ruhe und der Abgeschlossenheit, die auch im Umfeld des Kunsttempels herrscht. Die friedliche Atmosphäre der Stiche suggeriert, man hätte die Zeit angehalten und befände sich in einem Raum, in dem sich alles verlangsamt abspielt. Die Menschen erscheinen im Einklang mit der Umwelt und wie aus der Realität entfernt und in eine zeitlose Umgebung versetzt. Sie sprechen, doch gedämpft. Die Gesten sind verhalten und zeugen von einer ruhigen Unterredung. Es sind Idealbilder, die zeigen, wie man sich in dem der Kunst geweihten Raum verhalten soll.

Die Durchbrechung des musealen Raumes macht eine Tafel aus „Paris et ses monuments“ von L.P. Baltard (Abb. 15) deutlich. Dominiert wird der Stich von dem Durchgang des Louvre zum Collège des Quatres Nations. Von der Seinesseite kommend betreten zwei Damen den Hof. Im Vordergrund des Bildes befinden sich zwei streunende Hunde, einer in der Mitte und einer zur Linken des Eingangs. Über dem Durchgang öffnet sich ein Fenster, das einen Kopisten im Gespräch mit einem Besucher zeigt. Diese Balkonszene schafft eine Verbindung von Innen- und Außenraum. Der Besucher hat die Schwelle schon überwunden, indem er sich auf dem Balkon plaziert. Er fungiert als Vermittler zwischen dem Galerieraum, dem der Kopist angehört, weil er sich noch jenseits der Schwelle befindet und der Stadt, dem profanen Raum. Er ist als *amateur des arts* oder *connaisseur* das Bindeglied zwischen dem Künstler und dem „normalen“ Bürger. Seine Funktion ähnelt der der *notices*, die das Scharnier zwischen Gemälde und Betrachter bilden.

Die Diskrepanz zwischen den beiden Räumen wird ebenfalls durch ein Oben und Unten angedeutet. Das Pendant zu den Herren oben bilden die in eine Unterhaltung vertieften beiden Damen unten. In der räumlichen Anordnung deutet sich eine Hierarchie an: die Galerie ist höher angesiedelt als die Umgebung des Museums, selbst wenn hier dieselben Verhaltensregeln gelten.

Die Realität sah vermutlich anders aus, denn patrouillierende Aufseher mußten über den Mikrokosmos wachen und weisen darauf hin, daß dieser in seiner Friedlichkeit bedroht

und getrübt ist, sonst bräuchte man keine „Wächter“. Eine strenge Schließung – um elf Uhr abends im Sommer und zehn Uhr abends im Winter - garantiert die Einhaltung der Regelung auch nachts. Trotzdem waren Verstöße immer wieder an der Tagesordnung. Dies war zeitweise so schlimm, daß Frauen und Kinder Angst hatten, den Hof des Museums zu überqueren.⁶⁰⁷

Eine Überwachung der Rasenflächen rund um das Museum durch eine Polizeipatrouille war notwendig geworden. Bettler, die sich an den verschiedenen Portes des Palais und im Hof aufhielten, belästigten die Reisenden. Prostitution war an der Tagesordnung. Die Armut kontrastierte mit dem Reichtum und der Schönheit im Inneren des Museums und störte die Aura des Heiligen Bezirkes, die man dem Tempel der Kunst gerne verleihen wollte.

Auch die Verschmutzung war ein großes Problem, da das Personal im Gebäude des Louvre selbst wohnte. So ging man gegen die Bewohner vor, die den Cour principale dazu benutzten, ihre Abfälle zu entsorgen.⁶⁰⁸

Der Hof war Aufenthaltsort der *Guides Conférenciers*. Sie wurden nicht von der Administration eingestellt⁶⁰⁹ und folglich nicht bezahlt, sondern mußten sogar noch ihr Eintrittsgeld selbst entrichten. Dennoch standen sie in Beziehung zum Louvre und waren daher vom Ehrenkodex betroffen. Belegt ist das Vorkommen eines Führerstabs erst Mitte-Ende des 19. Jahrhunderts.⁶¹⁰

Ein wirkliches pädagogisches Programm gab es noch nicht, die Führer boten wie Kutschfahrer ihre Dienste vor den Toren des Museums an.⁶¹¹ Es handelt sich um nicht organisierte Individuen, die sich vereinzelt zu Banden zusammenschlossen. Sie versuchten zum Teil - unter dem Vorwand, Führungen zu erteilen - die Touristen zu bestehlen. Immer wieder gab es Ausschreitungen und Verweise an die Führer – ein moralisch integres

⁶⁰⁷ Arch. Nat., F 21/570-26.

⁶⁰⁸ Eine der Beschwerden betraf einen Künstler, der ohne Unterlaß sein Küchenwasser durch den Dachabfluß in den Haupthof (Cour Principale) des Louvre goß. Einer der *Gardiens* benutzte den Rasen als Müllhalde. Arch. Nat., F 21/569.

⁶⁰⁹ Vielfache Anfragen von Bürgern, die gerne als *Interprète* oder als *Guide* arbeiten wollten, wurden von der Administration mit dem Hinweis beantwortet, daß „l'administration n'a aucune action sur les interprètes et que le petitionnaire est parfaitement libre d'amener dans nos galeries les étrangers.“ Arch. de la RMN, Z 56, 2, o.J. August 1881. „Les Musées nationaux sont publics et l'administration n'a pas de guides officiels.“ Brief 23. April 1878. Aus diesen Gründen war das Museum auch nicht für das Entgelt der Führungen verantwortlich. Arch. de la RMN, Z 56, Avis, 30. März 1893.

⁶¹⁰ Das früheste datierte Dokument in den Arch. de la RMN, Z 56 geht zurück auf das Jahr 1860. Über den Inhalt oder die einzelnen Führungslinien geben die Akten keine Auskunft.

⁶¹¹ Sie waren an verschiedenen Knotenpunkten des Museums plaziert, so am Guichet Marengo, Guichet St. Germain l'Auxerrois, Pavillon Sully, Porte de Denon, Place du Carrousel. Arch. de la RMN, Z 56, Etat des guides interprètes au Musée du Louvre, o.J.

Verhalten wird auch von diesen erwartet. Bemerkungen zu den einzelnen Führern illustrieren dies. Negative Beispiele sind:

„Raphael Viell...est grossier et insulte tout le monde, sans aucun pretexte, ..“, „Maurice Kahn, ...personnage jaloux et médisant..., personnage d'une moralité plus que douteuse“,

und können beliebig ergänzt werden: *sans aucune scrupule, sans aucune éducation, grossièreté*, ... Einige drängten sich den Touristen förmlich auf, wenn diese dann ablehnten, wurden die Führer häufig ungehalten und beschimpften sie.⁶¹² (Die anderen, korrekten Führer werden als „gens convenable“ bezeichnet.⁶¹³)

Diese Umstände trugen dazu bei, daß dieses „Geschäft mit der Wissensvermittlung“ gänzlich verboten werden mußte.⁶¹⁴ Hierunter litten besonders die Bürger, die sich mit Hilfe der Dienstleistungen ein Zubrot zu ihrer spärlichen Rente verdienten, insbesondere ehemalige Soldaten.⁶¹⁵

Den Nationalitäten der Führer nach zu schließen, wurden Rundgänge in verschiedenen Sprachen angeboten: Französisch, Englisch, Deutsch, Polnisch und Griechisch. Dies spiegelt die Besuchervielfalt wider.

Die Führer sind in unmittelbarem Kontakt zu den Fremden und prägten eingehend das Frankreichbild der Touristen.⁶¹⁶ Der erste Weg führt zum Louvre und kann auch der einzige Eindruck sein, den man von Frankreich gewinnt, wenn man in Eile auf der Durchreise ist. Aus diesen Gründen wachte die Verwaltung des Museums über das Betragen der Führer, selbst wenn sie nicht vom Louvre angestellt waren. Im schlimmsten Fall kann es auch zu einem Ausschluß aus der Galerie führen.⁶¹⁷ Der Gedanke der

⁶¹² Arch. de la RMN, Z 56, Brief datiert 1891. Brief der amerikanischen Botschaft an Kaempfen, den Direktor der Musées Nationaux au Louvre, Arch. de la RMN, Z 56, 14. September 1894. Die Personen, denen der verbale Angriff eines *Guide* galt, gehörten der guten Gesellschaft an, es ginge nicht an, daß sie den Anschuldigungen der *Guides* des Louvre ausgesetzt sind.

⁶¹³ Arch. de la RMN, Z 56, (o.J.).

⁶¹⁴ Hierfür sorgte wiederum nicht das Museum, dem die Führer nicht unterstanden, sondern die Polizei. Der Cour des Louvre ist eine *passage public*, die Polizei ist für die Ordnung zuständig, nicht der Louvre.

⁶¹⁵ Arch. de la RMN, Z 56, Brief 1. Mai 1862.

⁶¹⁶ Aus diesen Gründen erachtet man es als unumgänglich im Zuge der Weltausstellung ein Auge auf die Museumspforten zu werfen. Arch. de la RMN, Z 56, 5. August 1899. Dieses Argument fällt auch 1923 bei der Einführung der *Guide-interprètes* als Beruf und als anerkanntes Diplom. Die *Guides* können ein schlechtes Bild auf Frankreich werfen, da sie sich im direkten Kontakt mit den Fremden befinden. Arch. de la RMN, Z 56, Fragment sur la Profession du Guide-interprète, Procès-verbal de la Réunion du Samedi 8 Décembre 1923.

⁶¹⁷ Der *citoyen* Jacquet beschwert sich, daß ihm der Eintritt ins Museum verweigert worden ist. Er hat ein Anrecht darauf wie alle, in die Galerie des Museums zu gehen, zudem kann er aufgrund einer Krankheit seinen Beruf als Soldat nicht mehr ausüben. Frau und Kind haben ihn deshalb schon verlassen. Arch. de la RMN, Z 56, Brief 30. Oktober 1888.

Gründung des Museums ist bis weit ins 19. Jahrhundert noch präsent: der Louvre ist der Repräsentant und Exponent der französischen Nation⁶¹⁸.

Das Programm der Führung war nicht vorgeschrieben, und es oblag den Vorlieben des einzelnen *Guide*, wie er den Louvrebesuch gestaltete. Betrachtet man die nicht vorhandene Ausbildung der *Guides* und deren berufliche Vorgeschichte, so ist davon auszugehen, daß die Erklärungen nicht sehr fundiert sein konnten. Eine wirkliche Ausbildung wird erst sehr spät zu Beginn des 20. Jahrhunderts ins Leben gerufen. Diese gestaltet sich zuerst in Form von Vorträgen, die einen Überblick über die Geschichte des Louvre und der Sammlung gaben. Ein Examen, das zum Erwerb eines amtlichen Diploms führte, wurde erst 1923 ausgestellt. Dies war notwendig geworden, da man sich der Inkompetenz der Führer immer mehr bewußt wurde.⁶¹⁹

⁶¹⁸ Die wichtige Stellung, die das Musée Napoléon im Vergleich zu anderen Museen der Hauptstadt wie dem Musée des Monuments Français oder dem Musée de Versailles einnimmt, zeigt sich auch in den Finanzen. Der Staat läßt dem Musée Napoléon mit Abstand die höchste Geldsumme aus der öffentlichen Kasse zukommen. Arch. Nat., F 21/571.

⁶¹⁹ Arch. de la RMN, Z 56. Presseartikel 16. November 1923. Ein wirklicher Status wurde erst am 8. Dezember 1923 eingeführt. Die Prüfung umfaßt verschiedene Teile, so Kenntnis der lebenden Sprachen, zur Auswahl Englisch, Spanisch, Italienisch und Deutsch, Kenntnisse über die Historie des Gebäudes und die Kollektion, Kenntnis der wichtigsten Künstler und deren Werke, die im Museum ausgestellt sind. Die Bezahlung der Guides erfolgt nach Stunden, der Satz beträgt 15 Franc pro Stunde bei einer Gruppe von 1-3 Personen, 20 Francs bei 4 oder 5 Personen. Dabei wird jede angefangene halbe Stunde als ganze Stunde gezählt. Arch. de la RMN, Z 56, Fragment sur la Profession du Guide-interprète, Procès-verbal de la Réunion du Samedi 8 Décembre 1923

IV. Der Text als Raum: Kataloge als Medium der Vermittlung und Bildung

Die Analyse der Kataloge⁶²⁰ bringt einen neuen Aspekt: der Ausstellungsraum wird verlassen, der Text rückt ins Blickfeld.

Eine theoretische Reflexion über die Beziehung von Sprache und Malerei vermittelt einen Einstieg in das Thema und soll den Leser für die Problematik der sprachlichen Umsetzung von Gemälden und das Verhältnis von Bild und Text sensibilisieren. Dabei trifft man häufig auf Formulierungen, die im Umfeld der *ut pictura poesis* Debatte anzusiedeln, und hier zum Allgemeinplatz geworden sind. Condillac argumentiert zum Teil mit ähnlichen Formulierungen. Allerdings wertet er sie nicht als rhetorischen Vergleich, sondern leitet aus ihnen einen Bildungsauftrag ab.

Ausgangspunkt der theoretischen Reflexion (Sprache und Malerei) sind die Schriften Condillacs, die in Bezug zu kunsttheoretischen Schriften⁶²¹ gesetzt werden. Es gibt keine direkten Belege, daß die Katalog- und *Notices*schreiber Condillacs Theorie kannten.

Allerdings wirkt ein Zitat aus einem der Kataloge

„Il est bien reconnu que toutes nos idées nous viennent par les sens“⁶²²

fast wie ein wörtliches Zitat Condillacs. Aber auch für die anderen Kataloge und die *notices* ist davon auszugehen, daß ihre Autoren Condillac kannten, da es sich bei seinen Schriften um ein „Allgemeingut“ handelt: eine Zeitungsnotiz empfiehlt die Werke „*Traité de l'art d'écrire*“, „*Traité de l'art de raisonner*“ und ebenso die „*Logique*“ von Condillac als für die „*instruction républicaine*“ essentielle Werke.⁶²³ Auch kunsttheoretische

⁶²⁰ Der Begriff des „Katalogs“ bedarf einer Klärung. Es lassen sich zwei Gruppen von „Katalogen“ (eine ausführliche Definition Kapitel IV.1.1.) unterscheiden. Die *notices* sind einbändig, in handlichem Format gedruckt waren sie für den Gebrauch in der Galerie bestimmt und wurden fast jährlich aktualisiert. Die zweite Gruppe bilden mehrbändige Werke. Diese erläutern ebenfalls Ausstellungsstücke des Louvre. Dem Text, der im Vergleich zu den *notices* länger ist, ist häufig ein Stich beigegeben. Diese zweite Werkgruppe wird innerhalb der Arbeit als Katalog bezeichnet werden (nähere Erläuterungen hierzu ebenfalls Kapitel IV.1.1.).

⁶²¹ Die kunsttheoretischen Schriften befassen sich mit dem Verhältnis von Bildender Kunst und Literatur. Condillac hingegen geht es um Sprache allgemein. Die Bildungstheoretiker fragen nach dem Spracherwerb, um das Verhältnis von Sprache und Denken zu klären. Die vorliegende Arbeit diskutiert die Frage des Vorrangs von Sprache oder Malerei. Sie versucht aber auch das Verhältnis von Sprache und Bild allgemein zu klären. Dies ist von Interesse, da die Problematisierung des *ut pictura poesis* im 18. Jahrhundert nicht auf die Bildungsfunktion von Sprache abhebt. Hierzu muß man die Rhetorik befragen, aus der sich die Kunsttheorie entwickelt hat, oder sprachtheoretische Schriften.

⁶²² Manuel 1805, S. 19. Die Sinneswahrnehmung war allgemein ein Thema für die Katalogschreiber. Das Manuel du Muséum Français setzt sich mit der Frage auseinander, ob die äußeren Eindrücke auf jeden Menschen dieselbe Wirkung haben und dieselben Eindrücke hervorrufen.

⁶²³ Anonym, Prospectus. Les ressources de la République Française ou les conquêtes de l'industrie nationale. Collection Périodique présentée à la Convention Nationale, le 13 Vendémiaire de l'an III de la République française, Paris an III (1795) Nummer 7. Hier handelt es sich um eine Notiz, die dem Journal vorgeblendet ist.

Schriften rezipieren Condillac.⁶²⁴ Guizot, der Autor des „Musée Royal“, eines der Katalogwerke, war mit der Theorie Condillacs vertraut.⁶²⁵ Für die Bildung ist die Sprache insoweit von Bedeutung, als sie bei Condillac in Zusammenhang mit der Erkenntnistheorie steht.

Sowohl Kunst als auch Sprache sind – bereits laut Aristoteles – ein System von Zeichen und Symbolen.⁶²⁶ Was die Sprache mit Hilfe von künstlich geschaffenen Worten macht, das macht die Bildende Kunst durch die Abbildung der Welt. Diese Vorstellung beherrscht als geistiges Allgemeingut ebenfalls die kunsttheoretischen Schriften und ist dort schon fast zum Topos geworden. Einzelheiten der Sprachtheorien wie das Verhältnis von Sprache und Denken interessieren an dieser Stelle weniger, es geht lediglich darum, eine Parallele zwischen Sprache und Kunst zu ziehen. Bisherige Kataloganalysen arbeiten mit kunsthistorischen Kriterien wie Gattungshierarchie etc, in der vorliegenden Arbeit interessiert ein neuer Aspekt: die Umsetzung des Kunstwerks in Sprache. Die Fragestellung steht damit in der Tradition der Text-Bildforschung.

Für die Analyse leitend sind Ansätze der Rezeptionsästhetik. Der Berührungspunkt zum Bildungsprozeß ergibt sich aus der Frage nach Distanz und Nähe; der Rezipient hat eine aktiv-schöpferische Teilhabe am Werk. Greifbar wird der Rezeptionsvorgang, wenn sich ein Kritiker, ein Dichter oder im vorliegenden Fall der Katalog- bzw. *Noticesschreiber* zu den Gemälden äußert oder wenn ein Künstler die Werke rezipiert. Schriftliche Quellen dienen dazu, den Rezeptionsvorgang zu erhellen, die Katalog- und *Noticestexte* geben Auskunft, wie man die Kunstwerke zum damaligen Zeitpunkt gesehen hat und welche Akzente man setzte. Damit kann man die Kataloge nicht mehr ausschließlich als historisches Dokument werten, vielmehr nehmen sie eine Zwitterstellung ein: sie sind weder Literatur noch reine Rhetorik, greifen aber auf Stilmittel beider Kategorien zurück.

Der Teil, der sich mit den Katalogen und den *notices* beschäftigt, untersucht die Rezeptionsgeschichte der Werke des Museums. Die Katalog- und *Noticestexte* werden aber nochmals rezipiert, der imaginäre Leser der Texte, der vorrangig Adressat der Bildung ist, muß ebenfalls berücksichtigt werden. Der Prozeß der Rezeption vollzieht sich in beiden Fällen über

Während der Revolution und des Empire wurde Condillacs Philosophie immer noch als die verbindliche Doktrin in den Schulen gelehrt.

⁶²⁴ Milizia, Francesco, De l'art de voir dans les Beaux-Arts, suivi des institutions propres à les faire fleurir en France, et d'un état des objets d'arts dont ses musées ont été enrichis par la guerre de la Liberté par le Général Pommereul, Paris an VI (1798), S. 64.

⁶²⁵ Guizot zitiert Condillac in seinen „Méditations et Études morales“ neben Locke. Guizot 1858, S. 337.

⁶²⁶ Brandt, Reinhard, Klemme, Heiner F., John Locke (1632-1704), in: Borsche, Tilman (Hrsg), Klassiker der Sprachphilosophie von Platon bis Noam Chomsky, München 1996, S. 133-146, S. 137

die Sinnesorgane. Fragen der Wahrnehmung gilt es zu untersuchen – überwiegt ein rationaler oder emotionaler Zugang? Welche Stellung kommt der *âme* zu?⁶²⁷

Zieht man den imaginären Leser hinzu, so sind die Katalog- und *Noticestexte*

Kommunikationsmedium zwischen Bild und Betrachter und greifen den Topos des Museums als Ort der Kommunikation, wie er von dem Kunstkritiker La Font de Saint-Yenne formuliert wurde, auf.⁶²⁸

Die Kommunikation vollzieht sich im Katalog- und *Noticestext* auf sprachlicher Ebene. Im Bild treten die Personen durch Mimik und Gestik mit dem Betrachter in Kontakt und rühren ihn an; eine Qualität, der im Zuge der *sensibilité* eine immer größere Bedeutung zukommt. Die Parallele zum Theater liegt auf der Hand; Sprache, Mimik und Gestik⁶²⁹ verbinden sich hier – ein weiteres Untersuchungsfeld öffnet sich.

Texte, die eine Versprachlichung der Gemälde⁶³⁰ sind, können eine eigene imaginative Kraft entfalten. Quintilian bezeichnet als *enargeia* die Technik, die dem Leser den Eindruck verschafft, daß das Geschehen wie ein Film vor seinen Augen abläuft. Die Analyse der Katalog- und *Noticestexte* muß demnach die Frage klären: ist der Katalog⁶³¹ eine „Stütze“ der Gemälde oder verfügt er über ein starkes rhetorisches Eigenleben? Am Bildungsprozeß haben die Katalogtexte in der einen wie in der anderen Form teil.

Auch die Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts beschäftigt sich mit Fragen der Sprache und Kommunikation, Mimik und Gestik. Die Katalog- und *Noticestexte* zitieren bedeutende Namen

⁶²⁷ Bellori, der von den Katalogen zitiert wird, verfolgt dieselbe Unterteilung und bezeichnet sie als *mente* und *senso*. *Mente* als Verstand würde dem – auch rationalen – Verarbeitungsprozeß der Seele entsprechen, *senso* dem Sinneseindruck.

⁶²⁸ Der Begriff der Kommunikation fällt auch häufig in der Louvreliteratur. Dort wird er aber anders aufgefaßt als in der hier verfolgten Argumentation. Der Louvre als Kommunikationsraum bezieht sich zum Großteil auf die Diskussion und den Austausch im musealen Raum oder auf Kommunikation in Form der Befruchtung von alter Kunst auf die moderne. (Pommier sieht das Louvreprojekt d'Angivillers als einen Ort der Kommunikation: alte Modelle werden an die junge Generation weitergegeben. Diese dienen dann als *exemplum virtutis* für den Besucher. Pommier, *Problème du Musée* 1989, S. 21) Die Argumentation dieser Arbeit befaßt sich jedoch mit einer schriftlich festgehaltenen Kommunikation. In Form der *notices* findet diese im musealen Raum selbst statt. Vorteil der schriftlichen Form ist, daß deren Ausstrahlungsradius weitaus größer ist als der der Kunstwerke selbst.

⁶²⁹ Zur Verwendung von Mimik und Gestik in Bildern leistet Ulrich Rehm mit seiner Habilitationsschrift „Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung“, München 2002 einen grundlegenden Beitrag. Er untersucht im ersten Teil die schriftlichen Quellen, bei denen er am Rande auch das Theatertraktat von Engel streift. Im zweiten Teil widmet er sich der Untersuchung der Gestik der Gemälde. Besonders im Vorspann zum praktisch orientierten zweiten Teil entwirft er ausgehend von semiotischen und sprachwissenschaftlichen Ansätzen de Saussures ein System. In der Untersuchung der Gemälde geht er von den Werken der Bildenden Kunst selbst aus. Die vorliegende Arbeit geht anders vor: die sprachliche Umsetzung der Gesten in den Katalogtexten ist Gegenstand der Analyse. Die Geste in den Katalogtexten wird immer in Beziehung zum Bildungsgedanken, zur Kunstbelebung und Imagination des Leser-Betrachters gesehen.

⁶³⁰ Die Gemälde selbst werden von den Katalognotizen immer wieder in der Tradition des *ut pictura poesis* mit Literatur verglichen: der Künstler wird als Autor bezeichnet: „L'intention de l'auteur....“ „...une composition plus poétique“ Filhol I 1804, livr. 2, S. 3.

⁶³¹ Diese Frage wird besonders bei der Analyse der Kataloge von Interesse sein.

aus dem theoretischen Umfeld: Diderot, Voltaire⁶³², den Kunsttheoretiker Du Bos und den Literaturtheoretiker Boileau⁶³³. Die Vernetzungen der Kunsttheorie sind international. Autoren, die außerhalb Frankreichs anzusiedeln sind, finden ebenfalls Eingang in die Argumentation der Kataloge, beispielsweise Bellori, Lomazzo, Vasari, Sulzer. Da sich sowohl die Bildungstheorie als auch die Kunsttheorie mit denselben Fragen beschäftigen, ist die Argumentation der Arbeit dem Material angemessen. Besonders die Katalogtexte sind stark von der geistigen Tradition des 17. und 18. Jahrhunderts geprägt. Politisches Gedankengut der Revolution, wie es in der Diskussion um die Museumsgründung hervortrat, findet sich kaum.

Eine angestrebte Zusammenfassung der Katalognotizen zu Gruppen hat sich nicht als sinnvoll erwiesen. Bei den *notices* ist dies möglich, die Einträge der anderen Kataloge sind zum Großteil sehr dicht. Bei der Analyse dringt man in tiefere Schichten des Textes vor, dies macht eine Gruppenbildung unmöglich, man würde den Texten in ihrer Komplexität nicht gerecht werden. Aus diesem Grund werden Einzelfallanalysen gewählt, die unter einem thematischen Motto zusammengefaßt und – wo angebracht – durch Querverweise auf andere Katalogeinträge ergänzt werden.

Vorab jedoch eine Beschreibung des Materials, das die Basis der Untersuchung bildet.

IV.1. Materialbestand

IV.1.1. Katalog ist nicht gleich Katalog: eine Begriffsklärung

Betrachtet man das Untersuchungsmaterial, ergeben sich zwei Gruppen von „Katalogen“. Die *notices*⁶³⁴ wurden ähnlich der *livrets* der Salons schon in der Frühzeit des Museums am Eingang von den Frauen der *Gardiens*⁶³⁵ verkauft. Der Erwerb war in der Anfangszeit obligatorisch, da er

⁶³² Filhol III 1814, livr. 31, S. 5.

⁶³³ Manuel 1803, La Flagellation (Nr. 501), S. 1 (Die Einträge zu den Notizen haben keine Seitenzählung, in Folge wird diese innerhalb der jeweiligen Notizen eingeführt.)

⁶³⁴ Im Untertitel werden die *notices* zum Teil auch als *livrets* bezeichnet.

⁶³⁵ Die Frauen wurden lange Zeit nicht entlohnt, sollten dann aber zumindest durch eine Provision am Erlös der *notices* beteiligt werden. Kurzfristig mußte man sogar den Verkauf einstellen, da sich keine Frauen fanden, die diesen übernehmen wollten. Archives de la RMN, Z 34, 9. Januar 1838, Archives de la RMN, Z 34, 30. Januar 1838. Eine Notiz in der Korrespondenz Vivant Denons gibt Auskunft darüber, daß die Frauen 1812 zumindest geringfügig entlohnt wurden. Dupuy, Le Masne de Chermont II 1999, S. 995. Brief 17. Juli 1813. Später war der Kauf der *notices* fakultativ, er wurde vor den Toren des Museums feil geboten wie sich aus einem Reisebericht entnehmen läßt: „...notre approche de la galerie du Louvre fut annoncée par une nuée de gamins et de femmes: ... « Catalogue du musée, Monsieur ? Un franc, monsieur. » « Voulez-vous un catalogue du musée, monsieur ? » “ Cavalié Mercer, Alexandre, Journal de la Campagne de Waterloo, Paris 1933, S. 202. Eine andere Quelle nennt einen Preis von 15 sous. Pujoulx beklagt sich, daß der Preis für einige Besucher zu hoch ist, man sollte die *notices* auf günstigerem Papier drucken. Pujoulx, J.B. Paris à la fin du XVIIIe siècle ou esquisse historique et

als Eintrittsgeld fungierte.⁶³⁶ Diese *notices* existierten für alle Sektionen des Louvre, für die Malerei, Skulptur und auch die Antiken. Im Rahmen der Arbeit interessieren jedoch alleine die *notices* der Gemälde, da die kunsttheoretische Diskussion vor allem die Malerei betraf.

Die *notices* umfassen zwischen 100 und 200 Seiten, sind einbändig und wurden fast jährlich aktualisiert.⁶³⁷ Aufgrund des Formates und der Kürze der Notizen waren sie für den Galeriebesuch gedacht⁶³⁸, hatten aber auch einen Erinnerungswert für den Touristen, der auf der Durchreise war.⁶³⁹

Dieser mußte lange Zeit mit der französischen Ausgabe vorlieb nehmen, da es keine Übersetzungen gab.⁶⁴⁰ Von der großen Nachfrage zeugt, daß sie zum Teil auch in mehreren Auflagen gedruckt wurden. Die Notizen zu den einzelnen Gemälden sind sehr kurz gehalten, zum Teil – besonders in der Anfangszeit - nennen sie lediglich Künstler, Titel und Entstehungsjahr. Eine Orientierungshilfe gibt die Einteilung nach Schulen. So kann der Leser zumindest grob Werk und Künstler in den Kontext einordnen.

In den Anfangsjahren beschränkte man sich auf diese sehr formale Art der „Sacherschließung“.⁶⁴¹ Die *notices* dieser Zeit ersetzen erläuternde Tafeln, wie sie heute

morale des Monuments et des Ruines de cette Capitale; de l'Etat des Sciences, des Arts et de l'Industrie à cette époque, ainsi que des Mœurs et des Ridicules de ses Habitans, Paris 1801, S. 261.

⁶³⁶ Damit unterstand der Verkauf der *notices* dem Museum. Im Jahr 1874 dürfte man von dem obligatorischen Erwerb der *notices* abgekommen sein, da sich ein Bürger gegen den hohen Preis des *livret du musée* ausspricht. Archives de la RMN, Z 2C, 29. April 1874. Der Verfasser des Briefes bietet sich an, eine neue Edition der *notices* herauszugeben und den Preis der *notices* des Musée de Peinture dabei zu reduzieren. Ebenda.

⁶³⁷ Namentlich genannt wird Morel d'Arleu, der bei der Erstellung des „catalogue des tableaux de la primitive Italie“ beteiligt war und der die notwendigen Recherchen mit großer Sorgfalt und Zuverlässigkeit ausgeführt hat. Dupuy, Le Masne de Chermont II 1999, S. 1123. Brief 24. Dezember 1814.

⁶³⁸ Der Katalog Villots (1849) strebt an, dem Bürger die Bildung zu vermitteln, die früher einer wohlhabenden Schicht vorbehalten war. Dabei will Villot kunsthistorisches Wissen vermitteln: die *techné* steht hier im Mittelpunkt, es geht um die Herausarbeitung der Handschrift verschiedener Meister. Der Besucher soll mit der Kunst vertraut gemacht werden. Dies geschieht mit Hilfe der *curiosité*, ein Schlagwort, das auch aus der Bildungstheorie bekannt ist und als Impetus des Bildungsprozesses gilt. Über die historisch-gebundene Sicht auf die Kunst, zeugt der Wunsch „faisons parler leurs oeuvres muettes“ von einem ästhetischen Blick. Villots Werk sieht sich wie die vorhergehenden als das Sprachrohr der stummen Kunst. Um das Werk sprechen zu lassen, muß man es singularisieren (Begriff der *attention*). Villot, Frédéric, Notice des tableaux exposés dans les Galeries du Musée National du Louvre, 1^{er} Partie, École d'Italie, Paris 1849, S. VI. Der Katalog Villots machte Schule und diente den Museen in der Provinz als Vorbild: man ordnete die Gemälde im Katalog nach Schulen, Maße und Biographie der Künstler wurden angegeben Georgel, Chantal, Petite histoire des livrets de musée, in: Georgel, Chantal (Hrsg.), La Jeunesse des Musées. Les musées de France au XIXe siècle, Kat. Ausst. Paris 7. Februar –8. Mai 1994, Paris 1994, S. 207-214, S. 211.

⁶³⁹ „...wenn man Paris verlassen ist er (der Katalog) ein sehr gutes Hilfsmittel um sich diese Bilder, die man mit so inniger Freude betrachtet hat, wieder ins Gedächtnis zurückzurufen.“ Aus den Reisetagebüchern Schopenhauers aus den Jahren 1803-1804, Schopenhauer, Arthur, Die Reisetagebücher, Zürich 1988, S.100.

⁶⁴⁰ Der Brief eines in Paris wohnhaften Deutschen von 1854 nimmt zu diesem Problem Stellung: er bemängelt, daß es keine Übersetzungen gibt, obwohl drei Viertel der Besucher Ausländer sind, wie er während seiner zahlreichen Louvreaufenthalte festgestellt hat. Diese haben durch die sprachliche Barriere große Schwierigkeiten, in den Genuß der Kunst zu kommen. Er selbst bietet sich an, die Übersetzung vorzunehmen. Archives de la RMN, Z 34, April 1854. Die Übersetzung der Kataloge erfolgte dann im Jahr 1855 ins Englische. Archives de la RMN, P 2 B, 21, März 1855.

⁶⁴¹ Die formale Komponente blieb weiterhin bestehen, so sind der Beschreibung der Gemälde in der „Notice des principaux tableaux recueillis dans la Lombardie Par les Commissaires du Gouvernement Français, dont l'exposition provisoire aura lieu dans le grand salon du Muséum, les Octidis, Nonidis et Décadis de chaque

in Museen neben den Gemälden angebracht werden. Die *notices* des Musée Napoléon, unter Denon im Zuge einer zunehmenden Systematisierung der Werke entstanden, sind hingegen etwas sprechender. Sie enthalten längere Beschreibungen der Werke, die Lebensdaten des Künstlers sind vorangestellt. Schon bald nach der Entstehung machte man den *notices* zum Vorwurf, daß sie zu knapp waren und so weder die Neugierde der Besucher befriedigten, noch die Recherchen der Gelehrten erleichterten.

Diese Lücke füllten andere Publikationen⁶⁴²: Werke wie die „Galerie du Musée Napoléon“⁶⁴³, das „Manuel du Muséum Français“⁶⁴⁴, das „Musée Français“⁶⁴⁵, das „Musée Royal“ und die „Annales du Musée Français“.

Die neuere Forschung ist sich nicht ganz einig über die Bezeichnung dieser Art von Werken. Caecilie Weißert behandelt das Musée Français sehr kurz im Zusammenhang der Reproduktionsstichwerke⁶⁴⁶ und verweist auf weitere Bezeichnungen, die in der Forschungsliteratur verwendet werden: Katalog, Galeriewerk oder Kunstbuch.⁶⁴⁷

Caecilie Weißert gebraucht den Begriff „Reproduktionsstichwerk“ für „eine Gattung von Publikationen ... , deren ausdrückliche Absicht die Begründung einer Geschichte der

Décade, à compter du 18 Pluviose, jusqu'au 30 Prairial, an VI (1798)“ die Form, die Maße, die Technik (auf Holz oder Leinwand), der Herkunftsort (auch ob es aus einer Kirche stammt etc.) sowie die Datierung beigegeben. Zudem ist vermerkt, ob es gestochen wurde und von wem. Ziel der Angaben ist: „mettre le public en état de porter un jugement éclairé.“ Ebenda, S. vij.

⁶⁴² Diese können in Abgrenzung zu den *notices* zu einem gemeinsamen Korpus zusammengefaßt werden, sie zitieren sich untereinander. Verweis auf einen Stich in dem Werk von Robillard-Péronville und Laurent (Filhol II 1814, livr. 19, S. 6.) und auf das Manuel du Muséum (Filhol IV 1814, livr. 42, S. 3). Erwähnung des Katalogs der königlichen Sammlungen von Lepicié. Filhol II 1814, livr. 14, S. 6.

⁶⁴³ Die Redaktion der Texte oblag für die „Galerie du Musée Napoléon“ 1804 zuerst Caraffe. Da er aber nicht mehr über ausreichend Zeit verfügte, wird er von Lavallée abgelöst. Auf Anfragen der Subskribenten werden die Texte zu den einzelnen Gemälden ausgebaut und angereichert mit allen erhältlichen Informationen, zum Beispiel ihre Provenienz, die Anekdoten, zu denen sie Anlaß gegeben haben und die Diskussionen, die sie unter den *Connaisseurs* ausgelöst haben. Betrachtet man die Einträge jedoch genauer, so stellt man fest, daß diese Angaben nur einen Bruchteil ausmachen. Weiterhin liegt der Akzent auf der Beschreibung der Gemälde unter Berücksichtigung der Kunsttheorie.

⁶⁴⁴ Die Ausgaben des „Manuel du Muséum Français“ sind nicht paginiert. Es wird eine Paginierung innerhalb der Einträge zu den einzelnen Gemälden vorgenommen.

⁶⁴⁵ Der „Rapport à l'empereur“ ist anderer Meinung. Er sieht die Beschreibung des Musée Français „trop chargé, au moins dans les trente-huit premières livraisons dont M. Croze-Magnan est auteur.“ Le Breton, Joachim, Rapports à l'Empereur sur le progrès des sciences, des lettres et des arts depuis 1789, Band 5, Beaux-Arts, mit Anmerkungen versehen von Udolpho van de Sandt, Paris 1989, S. 242 (216). Der Stecher Pierre Laurent begann bereits 1791 mit der Produktion des Werkes. Es stand in der Nachfolge traditioneller Galeriewerke, löste sich jedoch aus dieser Tradition vollkommen, da es einem grundlegenden Konzeptionswandel unterzogen wurde. Weissert 1999, S. 141. Croze-Magnan war sicherlich mit dem damaligen Kunstdiskurs und der Kunsttheorie vertraut, Valenciennes nennt ihn in dem Vorwort zu seiner Abhandlung. Valenciennes 1973, S. i.. Valenciennes bezeichnet Croze-Magnan dort als Freund und Schüler.

⁶⁴⁶ Weissert 1999, S. 7.

⁶⁴⁷ Belting spricht im Zusammenhang des „Musée Français“ von einem Katalog. Belting 1998, S. 71, Gramaccini nennt es ein Galeriewerk. Gramaccini, Norberto, Theorie der französischen Druckgraphik im 18. Jahrhundert. Eine Quellenanthologie, Bern 1997, S. 158, Haskell bezeichnet die Publikation von Crozat als Kunstbuch. Haskell, Francis, The painful birth of the Art Book, London 1987, zitiert nach: Weissert 1999, S. 7.

Kunst ist.“⁶⁴⁸ Diese Definition erscheint für diese Arbeit nicht passend, da sie in keinem Bezug zur Fragestellung steht.⁶⁴⁹

Der sehr allgemein gehaltene Terminus *recueil d'estampes* oder *recueil de gravures* ist angemessener. Er bezeichnet im 18. Jahrhundert eine Sammlung von Stichen, die als Buch publiziert werden.⁶⁵⁰

Definiert man die Werke durch ihre Rezipienten, so bietet sich der Begriff „Werke für die amateurs“ an.⁶⁵¹ In der Gestaltung aufwendiger, sind sie teurer als die *notices* und somit einem begrenzten Kundenkreis vorbehalten. Im folgenden wird diese Werkgruppe „Katalog“ genannt, da dieser allgemeine Begriff alle oben beschriebenen Facetten einschließt. Sie werden lediglich von den *notices* abgegrenzt.

Bis auf die „Annales du Musée Français“, die auch Werke des Musée Français in Versailles und der Wechselausstellungen der Salons aufnehmen, behandeln die Kataloge alle Werke des Louvre. Das Musée Français in Versailles beherbergte nur Werke der Französischen Schule. Die Salonausstellungen existierten bereits im 17. Jahrhundert, im 18. Jahrhundert wurden sie zum festen Bestandteil des intellektuellen und künstlerischen Lebens in Paris. Der formale Aufbau aller in der Arbeit behandelten Kataloge ist grundsätzlich gleich. Die Werke sind mehrbändig und erschienen in verschiedenen Lieferungen.

Der intellektuelle Anspruch an den Leser ist höher. Dies zeigt sich schon darin, daß in dem Vorwort auf die Entwicklung der Kunst und auf kunsttheoretische Termini eingegangen wird. Diskurse zur Malerei werden in das „Musée Français“ und das „Musée Royal“ integriert. Eine umfassende Behandlung des Materials sowohl der *notices* als auch der Kataloge wird nicht angestrebt. Es gilt vielmehr zu zeigen, wie die Theorie diese Werke durchdringt und sich in den Publikationen niederschlägt. Unter diesem Aspekt hat sich das

⁶⁴⁸ Weissert 1999, S. 7.

⁶⁴⁹ Caecilie Weißert kümmert sich vor allem um die Vermittlung von Kunst. Die vorliegende Arbeit faßt den Bildungsgedanken weiter und begrenzt ihn nicht alleine auf die Kunst. Es interessiert nicht die historische Dimension, wie sie in Weißerts Definition als „Geschichte der Kunst“ angelegt ist, sondern der ästhetische und persönliche Zugang zum Werk. Die Aussage Weißerts, „Das einzelne reproduzierte Denkmal ist ... nicht mehr absolut, sondern relativ als eine mögliche Formulierung unter unendlich vielen.“ Weissert 1999, S. 7. ist mit dem ästhetischen Zugang nicht zu vereinbaren. Damit entwirft die vorliegende Arbeit einen anderen Blick auf die Kataloge.

⁶⁵⁰ Weissert 1999, S. 7. Sie erwähnt zusätzlich den Begriff des „Musée“, der im Kontext der vorliegenden Arbeit jedoch zu Konfusionen mit dem real existierenden Museum führen würde.

⁶⁵¹ Die Werke sprechen die folgenden Gruppen an: Gelehrte, *connaissanceuse*, *amateure*, *curieux* und Künstler. Weissert 1999, S. 8. Die Autoren entstammen derselben Gruppe. Emeric-David, der Mitverfasser des „Musée Français“, kann als Gelehrter bezeichnet werden, Landon und Laurent als Künstler, Ebenda, S. 8. Die vorliegende Arbeit will weder die Genese der Kataloge klären noch eine vollständige Untersuchung abliefern. Die Fülle des Materials legt ein selektives Vorgehen nahe. Als Filter fungiert das, was zur Erhellung des theoretischen Themenkomplexes und der entwickelten Fragestellungen beiträgt.

„Musée Français“ bzw. das „Musée Royal“ als das „ergiebigste“ Werk erwiesen, da es am theoretischsten gehalten ist.

Die Texte der Kataloge sind weitaus sprechender als die der *notices*. Sie resümieren aber in den meisten Fällen nicht die Vita des jeweiligen Künstlers, sondern stellen die Werke in den Mittelpunkt. Mit der „Eliminierung“ der Vita lösen sie sich von der Tradition, die die Biographie des Künstlers abwechselnd mit der Liste der Hauptwerke behandelt wie die Viten Vasaris. Die Notizen gehen zwar im Fließtext zu einzelnen Gemälden auf den Künstler, seine Biographie und Schaffensart ein, doch binden sie diese in den Kontext ein und setzen sie nicht „unvermittelt“ vor die Besprechung der Werke.

Der Text wird illustriert durch einen Stich. Im Gegensatz zu den *notices*, die in engem Bezug zum musealen Kontext stehen und die alle ausgestellten Werke auflisten (die *avertissements* nehmen häufig Bezug auf die Hängung sowie Umbauarbeiten und Wiedereröffnungen), lösen die Kataloge sich von der Bindung an die museale Präsentation. Nur das „Manuel du Muséum Français“ verweist in seinen Einträgen gleich unterhalb der Titelzeile des Gemäldes auf die entsprechende Nummer der Werke im Ausstellungsraum.⁶⁵² Die restlichen Kataloge waren für den Museumsbesuch vermutlich unpraktisch, da die Gemälde schwer zu finden waren und eine einzelne Lieferung nur eine kleine Auswahl an Werken darstellte.

Was die Kataloge an das Museum bindet, ist die Darstellung von Werken, die sich im Museum befinden. Einige wenige Autoren, so Emeric-David, äußern sich über das neu entstandene Museum. Damit ist er durchaus im Umfeld der musealen Diskussion anzusiedeln.

Das Bild, das die Kataloge entwerfen, ist ein überzeitliches. Die Kunst ist nicht den momentanen Veränderungen musealer Begebenheiten (zum Beispiel Rückgabe der Gemälde des Musée Napoléon) unterworfen, sondern steht für sich. Sie findet ihre Darstellung und Präsentation im Raum des Kataloges – von der dreidimensionalen Ebene verlagert sich die Ausstellung auf die zweidimensionale. Das Museum ist nun nicht mehr ein begehbarer Raum, in dem Werke ausgestellt sind. Es wird handlich in die Form eines Buches gebracht, das man kompakt in die Hausbibliothek integrieren kann.

Dies erlaubt die Verwendung anderer Ordnungskriterien. So sind das „Musée Royal“ und das „Musée Français“ teilweise nach Gattungen gegliedert. Das „Manuel du Muséum Français“ richtet sich mit der Präsentation nach Schulen und einem theoretischem

⁶⁵² Jedes Gemälde ist isoliert für sich gedruckt, die einzelnen Blätter tragen keine Paginierung, da man so die einzelnen Einträge nach eigenem Geschmack binden kann. Manuel 1802, Avertissement, S. 1. So kann der

Vorspann, der die Eigenart einer jeden Schule erläutert, noch am ehesten nach der musealen Präsentation. Die „Galerie du Musée Napoléon“ gehorcht keinen ersichtlichen Ordnungsprinzipien, es wird jedoch Wert darauf gelegt, daß innerhalb einer Lieferung jede Schule vertreten ist.⁶⁵³ Die „Annales du Musée Français“ sind ebenfalls keiner ausgewiesenen Ordnung unterworfen und mischen zum Teil auch alte und moderne Kunst. In ihrem Ziel sind die Kataloge identisch mit den *notices*: sie wollen den Kunstbestand über die Grenzen des Museumsgebäude hinaus publik machen. Hierbei dürften sie der Intention entsprechen, die im Rahmen der Museumsgründung geäußert wurde, die Kunst zu unterstützen und zu protegieren. Das Ziel, die „Welt des Wissens“ der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, vereint Kataloge, *notices* und Museumsgründer.⁶⁵⁴

Das Museum entreißt die Kunstwerke dem Vergessen durch die reale Ausstellung, der Katalog durch die Reproduktionen in Stichen und dem Text. In beiden Fällen kann die Vergangenheit in Form der „alten Kunst“ einen neuen Impetus auf die „moderne“ ausüben. Der Katalog erfüllte neben dem Informationsgehalt auch die Aufgabe, den Leser zum Kauf der Stiche anzuregen.⁶⁵⁵ Katalog und Calcographie waren eng verbunden und bildeten zusammen die Haupteinnahmequellen des Museums.⁶⁵⁶

Der Verkauf der Stiche wurde provisorisch in den Örtlichkeiten des Museums eingerichtet, auf der rechten Seite, wenn man das Vestibül betritt.⁶⁵⁷

Im Gegensatz zu den *notices*, die vom Museum redigiert wurden, reproduzieren die Kataloge Bestände des Museum. Sie sind unabhängig von diesem entstanden, treffen

amateur sein eigenes imaginäres Museum zusammenstellen. Theoretisch ergibt sich auch die Möglichkeit, die einzelnen Blätter mit in die Galerie zu nehmen – das Format ist hierzu jedenfalls geeignet.

⁶⁵³ Es gab verschiedene Positionen, die die Übersicht der Gemälde innerhalb der Bände betrafen. Die Künstler und *amateurs* wollten einen Index, der nach den Namen der Künstler gegliedert ist, andere wollten eine Unterscheidung nach Schulen. Der *curieux* verlangte einen alphabetischen Index der Sujets. Man hat sich bei der Malerei schließlich für eine alphabetische Ordnung nach Meistern entschieden mit der Angabe der Schule und des Themas. Dies dürfte der Meinung der Mehrheit entsprochen haben.

⁶⁵⁴ Das Musée Central des Arts ist als eine Institution öffentlichen Besitzes anzusehen und versteht sich als Inbegriff bürgerlicher Öffentlichkeit. Es wurde von gewählten Kommissionen verwaltet und geprägt von erzieherischen Absichten. Die meisten der Kataloge fallen in die Zeit des Musée Napoléon. Damit ist die Vermittlung der Kunstschatze nicht mehr wertneutral zu sehen und dient – wie auch das Museum selbst – Repräsentationszwecken. Die politische Repräsentation merkt man den Texten der Katalognotizen jedoch nicht an.

⁶⁵⁵ Die Gemälde, die als Stich zu erwerben waren, wurden in den *notices* mit einem Zusatz gekennzeichnet.

⁶⁵⁶ Der Erlös der Stiche diente dazu, neue Druckplatten anzufertigen. Arch. Nat. F 21-571. Die Restaurierungsarbeiten wurden ebenfalls damit finanziert. Ein Dokument von 1812 bezeichnet den Erlös aus dem Verkauf der *notices* du Musée Napoléon als Eigentum der Krone. Alles, was dem Verkauf der *notices* entstammt ist der Caisse du Trésor vorbehalten. Um den Verkauf der *notices* zu favorisieren, geht man so weit, daß man versucht, den Verkauf der *livrets* der Salons zu unterbinden. Dieses Vorhaben wird jedoch nicht umgesetzt. Archives de la RMN, Z 34, Paris 28. September 1812, Général Baron de Pommereul, ... à Monsieur Denon, ... Im Jahr 13 macht der Verkauf der *livrets* und der *notices* mit 24 592 F den Löwenanteil an dem Gesamterlös des Musée Napoléon aus und liegt auch vor den Stichen, deren Einnahmen sich auf 14 427 F 24 c belaufen. Dupuy, Le Masne de Chermont I 1999, S. 299. 18. November 1805.

⁶⁵⁷ Dans le local du Musée à droite en entrant sous le vestibule. Arch. Nat. F 21/570.

seitens der Museumsverwaltung aber auf reges Interesse. Die Verwaltung war sich bewußt, daß die Kataloge dazu beitragen, die Kunstwerke über die Grenzen des Museums hinaus bekannt zu machen⁶⁵⁸ und unterstützte sie demzufolge.⁶⁵⁹ Die Arbeiten an dem „Musée Napoléon“ und die *Seconde Série* zu dem „Musée Français“ wurden von Napoleon persönlich gefördert. Denon⁶⁶⁰ traf die Auswahl der Werke aus dem Museum für das Stichwerk.⁶⁶¹ Die Unterstützung ist nicht nur ideeller Natur, im Falle des „Musée Napoléon“ kommt die Museumsverwaltung der Witwe des Herausgebers auch finanziell zu Hilfe, als die Subskribenten im Ausland abnahmen.⁶⁶² Begründet wird dies mit der großen Bedeutung, die dieses Werk an der Verbreitung der *gloire* Frankreichs hat. Damit führt es die Bestrebungen des Museums fort. Im Fall des „Musée Napoléon“ von Henri Laurent⁶⁶³ gewährte das Museum dem Herausgeber einen Vorschuß. Das „Musée Français“ wird 1806 von Napoléon mit einer Goldmedaille prämiert⁶⁶⁴ und ist – wie auch das Musée Napoléon Teil der Napoleonischen Kunstpolitik. Caecilie Weißert sieht das Ziel des „Musée Français“ in der Verbreitung von Werken, die durch Napoleon

⁶⁵⁸ Ziel war es, den *amateurs* eine Idee der Museumsschätze zu vermitteln. Laurent, Henri, *Le Musée Napoléon*, publié par Henri Laurent, Ouvrage dédié à S.M. l'empereur et Roi, ou choix des principaux tableaux de toutes les écoles .. ; Prospectus, Paris 1812, S. 4. Die Subskribenten waren weit verstreut: Wien, Mailand, London, St. Petersburg, Florenz, Dresden, Amsterdam, Stockholm, Brüssel. Ebenda, S. 8.

⁶⁵⁹ „...on ne saurait trop louer, trop encourager cette vaste entreprise, due au noble désintéressement du citoyen Robillard-Péronville et à l'estimable persévérance du citoyen Laurent, monument des arts qui chaque jour acquiert à ses auteurs l'estime des artistes et l'admiration des étrangers. J'aime à leur rendre individuellement ce témoignage de mon estime et, comme directeur du musée Napoléon, je contribuerai de tout mon pouvoir à leur procurer les moyens de rendre cet ouvrage digne à la fois de la protection du gouvernement et à la magnificence de l'établissement dont ils propagent la splendeur.“ Dupuy, *Le Masne de Chermont I* 1999, S. 114-115. Brief 6. September 1803 an den *citoyen* Sauvo, Rédacteur des *Moniteur*. Denon stimmt der Veröffentlichung dieses Briefes zu. Damit macht er Werbung für den Katalog.

⁶⁶⁰ Denon kannte Condillacs Schriften. Pinault Soerensen, Madelaine, *Les recherches encyclopédiques en Europe : pour une définition de l'Homme*, in: *Les vies de Dominique-Vivant Denon*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel du 8 au 11 décembre 1999, Band I, Paris 2001, S. 215-241, S. 218.

⁶⁶¹ Laurent, Henri, *Le Musée Napoléon*, publié par Henri Laurent, Ouvrage dédié à S.M. l'empereur et Roi, ou choix des principaux tableaux de toutes les écoles .. ; Prospectus, Paris 1812, S. 5. Auch McKee stellt fest, daß die Administration des neuen Museums direkten Einfluß auf die Auswahl der Schreiber und der Gemälde genommen hat. McKee, George D., *The Musée français and the Musée royal: a history of the publication of an album of fine engraving, with a catalogue of plates and discussion of similar ventures*, Chicago 1981, S. 3.

⁶⁶² „la veuve Filhol, éditeur de l'ouvrage orné de gravures intitulé *Galerie du musée Napoléon*, et celui relatif aux tableaux et statues désignés par le juri décennal, a eu l'honneur d'écrire à Votre Excellence pour la supplier de venir au secours de ses entreprises que les circonstances de la guerre ont considérablement contrarié depuis 5 années. Mme veuve Filhol a eu l'honneur d'exposer à Votre Excellence que l'ouvrage sur le musée Napoléon avait en 1808 huit cents abonnés et qu'alors cette entreprise couvrait au-delà de ses frais, maintenant elle est réduite à 400 souscripteurs.... en sorte que chaque livraison depuis près de deux années lui coûtent 1 600 F de plus qu'elle ne reçoit.... Cet ouvrage, Monseigneur, est devenu un catalogue raisonné du musée du plus grand intérêt...“ Dupuy, *Le Masne de Chermont II* 1999, S. 974. Brief vom 18. Mai 1813.

⁶⁶³ Ein erster Hinweis findet sich in dem Brief vom 12. Mai 1812. Laurent reicht eine Probe des Papiers ein, auf dem er die Stiche drucken möchte. Das Papier wurde Laurent seitens der Regierung gestellt, wie dem Brief zu entnehmen ist. Die erste Livraison des Werkes sollte dann nächsten September herauskommen. Dupuy, *Le Masne de Chermont II* 1999, S. 855. Brief vom 12. Mai 1812.

⁶⁶⁴ Le Breton, Joachim, *Rapports à l'Empereur sur le progrès des sciences, des lettres et des arts depuis 1789*, Band 5, *Beaux-Arts*, mit Anmerkungen versehen von Udolpho van de Sandt, Paris 1989, S. 242.

nach Paris kamen und letztlich im Wunsch nach Repräsentation.⁶⁶⁵ Die Bilderauswahl ist laut Weißert ein Spiegel für die Ausstellung der von Napoleon konfiszierten Werke 1799.⁶⁶⁶ Die Verleihung der Goldmedaille und die Widmung an Bonaparte zu Beginn des Werkes stützen diese These Caecilie Weißerts. Die Einträge zu den einzelnen Gemälden in den Katalogen und den *notices* sprechen eine andere Sprache. Ihnen merkt man die politische Färbung nicht an. Obwohl die *notices* und die Kataloge wie das Museum zu politischen Zwecken instrumentalisiert wurden, stehen im Text selbst kunsttheoretische Argumentationen im Vordergrund. Deshalb interpretiert diese Arbeit die Fakten neu: die Kataloge binden den Besucher in den Kommunikationsprozeß ein, sie bilden einen persönlich-ästhetischen Zugang.

IV.1.2. Entstehung und Aufbau der *notices* und der Kataloge: Bestandsaufnahme

Die Erstellung der *notices* ist in der Hand des Museums und untersteht der Kontrolle der Regierung. Es ist selbst dem Innenminister ein Anliegen, den Reichtum, den die Galerie des Museums seit Beginn der Revolution beherbergt, einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen.⁶⁶⁷ Der Sekretär des Museums – zu Zeiten des Musée Napoléon Lavallée⁶⁶⁸ - formuliert die *notices*.

Die *notices* stehen im Zusammenhang mit der Erstellung eines Inventars des Museums⁶⁶⁹: die Augustsitzungen 1795, die in den Procès-verbaux festgehalten sind, belegen dies.⁶⁷⁰

⁶⁶⁵ Weissert 1999, S. 142. Auf die kunsthistorische Dimension geht sie am Rande in Zusammenhang mit Emeric-Davids Diskurs ein. Dieser behandelt Blüte- und Verfallszeiten, die aber seiner Meinung nach nur den Geschmack und nicht die Kunst betreffen. Ebenda, S. 142. Da der ästhetische Zugang zum Werk im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit steht, ist dieser Aspekt nicht von Interesse. Was die Beschreibungstechnik betrifft, so ist die Charakterisierung Weißerts nur bedingt richtig. „Er referiert die Bildgeschichte mit allen dazugehörigen Einzelheiten, um die Entstehungszeit festzulegen und um die Gemälde leichter in den Verlauf der Kunstgeschichte einordnen zu können. Bei der Erläuterung des Themas wählt er verschiedene Gesichtspunkte: den Gedanken, die Komposition, die Zeichnung und die Farbe...Ergänzt durch Vita, Provenienz, Material, Wirkungsgeschichte entsteht für den Leser ein abgerundetes Bild.“ Ebenda, S. 143. Die Beschreibung erweckt den Eindruck, daß jede Notiz einem Schema folgt, dies ist nicht richtig. Die Beschreibungen variieren stark und arbeiten mit verschiedenen Mitteln, die nicht auf der formalen Ebene anzusiedeln sind. Es sind dies das literarische Zitat und Ansprachen des Betrachters – um nur einige zu nennen. Diese sollen in Folge untersucht werden.

⁶⁶⁶ Weißert 1994, S. 119

⁶⁶⁷ Er spricht von einem „catalogue descriptif“. Dieser soll zum „progrès des Sciences et des Arts“ beitragen. Diese Argumentation steht in einer enzyklopädischen Tradition: Kunst und Wissenschaften werden als Einheit aufgefaßt, die Bildung ist dem Fortschrittsgedanken verpflichtet. Ziel des Museums ist es, den Bürger zu bilden und damit zum Fortschritt der Menschheit beizutragen. Archives de la RMN, Z 34, Le Ministre de l'Intérieur à l'administration du Musée Central des Arts, 21 November 1800.

⁶⁶⁸ Le Masne de Chermont, Isabelle, La Publication des „Notices“ du musée Napoléon, in: Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon, Kat. Ausst. Paris 20. Oktober 1999- 17. Januar 2000, Paris 1999, S. 160-161, S. 160.

⁶⁶⁹ Zur Geschichte der Kataloge allgemein: Schnapper, Antoine, Raphaël, Vasari, Pierre Daret: à l'aube des catalogues, in: Il se rendit en Italie études offertes à André Chastel, Rom und Paris 1987, S. 235-241.

⁶⁷⁰ Zu den Inventaren: Cantarel-Besson, naissance I 1981, S. 209-211. Dieses Inventar hatte auch den Zweck, sich einen Überblick über die Gemälde, die aus dem Ausland kamen, zu verschaffen. Es gibt grundsätzlich zwei

Die Inventarbeschreibungen der Caisse, die Kunstwerke aufnehmen, die im Rahmen der revolutionären Eroberungszüge aus den verschiedenen Ländern nach Paris gebracht wurden, sind folgendermaßen aufgebaut: sie nennen Name des Künstlers, Titel und Größe des Gemäldes. Dies sind Basisinformationen, die die technischen Daten des Kunstwerkes betreffen. Ergänzt wurden die Inventare durch Beschreibungen summarischen Charakters, die kurz die wichtigsten Kompositionselemente zusammenfassen. Es finden sich erstaunlicherweise auch wertende Kommentare wie „...c'est une des plus belles productions de ce maître.“⁶⁷¹ Beschreibungen der Inventare, die den Erhaltungszustand der Gemälde betreffen, werden in den Einträgen der *notices* nicht aufgenommen.

Eine wirkliche Eingliederung in den Kontext des Werkes wie es von der Bildungstheorie gefordert wird, geschieht jedoch nicht, dies leisten die mehrbändigen Kataloge.

Das erste bedeutende und wirklich systematische Inventar ist das *Inventaire Napoléon*.⁶⁷² Wie schon die königlichen Inventare⁶⁷³ und die Inventare der Frühzeit des Museums⁶⁷⁴ ist dieses nach Schulen geordnet. Bei dem *Inventaire Napoléon* werden die Parallelen zu den *notices* am deutlichsten. Es verfügt über summarische Beschreibungen der wichtigen Gemälde, die zum Teil

Arten von Inventaren: Zum einen Inventare, die die Bewegung der Kunstwerke festhalten, zum anderen Inventare, die den Bestand des Museums verzeichnen. Das bekannteste Inventar ist das *Inventaire Napoléon*. Die Arbeit an dem allgemeinen Inventar dürfte wohl am 1. Januar 1813 beendet gewesen sein. Mitte des Jahres 1812 sind die Arbeiten an der italienischen, der flämischen und der holländischen Schule soweit abgeschlossen, alleine die französische Schule steht noch aus. Dupuy, *Le Masne de Chermont II* 1999, S. 890. Brief 29. August 1812.

⁶⁷¹ Über die „Resurrection de Jésus-Christ“ von Rubens. Entnommen aus dem *Inventaire et Etat des tableaux arrivant de Belgique*, Arch. Nat. F 17 1261, zitiert nach: Tuetey, Louis (Hrsg.), *Procès-Verbaux de la Commission temporaire des Arts*, Band 1, Paris 1907, S. 678. Ähnliche Bemerkungen finden sich auch bei der Auflistung der für das Musée Napoléon konfiszierten Gemälde. Die Werke werden verschiedenen Schulen zugeschrieben („tableau de la primitive école“) und durch ein Werturteil ergänzt („tableau délicieux“, „charmant tableau“) Archives Nationales, AF IV 1050 dr 8 n 23, *Tableaux des peintres de la primitive école italienne*, marqués par le directeur général du musée Napoléon dans les couvents supprimés des départements de Montenothe, de Gênes, des Apennins, de la Méditerranée, de l'Arno, du Trasimène, du Taro, lesquels sont absolument nécessaires pour compléter cette sublime collection en y ajoutant la partie historique de l'art qui y manque, zitiert nach: Dupuy, *Le Masne de Chermont II* 1999, S. 1392-1397.

⁶⁷² Dieses Inventar wurde in der Zeit von 1810-1816 erstellt, begonnen wurde mit den Antiken, gefolgt von der Malerei, den Zeichnungen, Stichen, Pastellmalereien und Email. Dokumente zur Entstehung der Inventare Archives de la RMN, Série Z 3. *Inventaire général du Musée Napoléon* Archives de la RMN, 1 DD 16-32. Der *Inventaire Napoléon* ist wie die vorangegangenen Inventare nach Schulen geordnet (auch eine „Feinunterteilung“ wie florentinische, römische, venezianische, lombardische und bologneser Schule), innerhalb dieser alphabetisch nach Künstlern. Die Informationen zu den Gemälden umfassen: Künstler, Thema, Maße, Herkunft, geschätzter Preis des Gemäldes und des Rahmens. Sie geben den Ausstellungsort an und nehmen so Bezug auf die Hängungssituation. Unter der Rubrik „Origine“ ist die direkte Provenienz des Gemäldes angegeben, nicht eine „historique du tableau“ wie bei den Villotkatalogen.

⁶⁷³ *Catalogue des Tableaux du Roi exposés Louvre 1785*, Archives de la RMN, 1DD 1. Das Inventar ist in drei Rubriken unterteilt: Maler, Thema, Maße, Bemerkungen am Rande beziehen sich lediglich auf den Erhaltungszustand der Rahmen oder auf den der Gemälde. Das Inventar der königlichen Sammlung (*Catalogue des tableaux du Roi exposés au Louvre, 1785*) ist zum Teil schon detailliert in Schulen unterteilt, so führt man die *Ecole vénitienne* extra zu der *Ecole italienne* auf.

⁶⁷⁴ Sind die Inventare bereits nach Schulen geordnet, so hat sich dieses System in der Hängung noch nicht durchgesetzt. Aus diesem Grund sind auch die ersten *notices* nach Schulen aufgebaut. Die Inventare sind in diesem Fall fortschrittlicher, da systematischer.

für die *notices* wieder verwendet wurden.⁶⁷⁵ Obwohl es sich nicht an der Hängung in der Galerie orientiert, gibt eine beigegefügte Rubrik einen vagen Anhaltspunkt über die Ausstellung des Gemäldes in der Galerie.

Was Inventar und *notices* trennt ist die Bestimmung. Das Inventar dient dem Gebrauch durch die Konservatoren und das Museumspersonal, es ist ein Eingangsregister und verzeichnet den gesamten Bestand. Die *notices* wie die Kataloge richten sich nach außen an die Öffentlichkeit. Sie verzeichnen im Falle der *notices* was im Museum ausgestellt ist⁶⁷⁶ und nehmen damit Bezug auf eine visuelle *assemblage*.

Aus den Inventaren entstanden, listen die *notices* zu Beginn alleine technische Daten auf, mit der Zeit werden die Einträge jedoch sprechender und deskriptiver. Auch die aufkeimende Disziplin der Kunstgeschichte trägt dazu bei, daß die *notices* besser ausgearbeitet werden. Dies ist der Fall, als Lavallée, Sekretär des Museums, die Werkbesprechungen für das Departement des peintures erstellt.

Zu Beginn war die Ausarbeitung der *notices* sehr mühsam. Es mußte absolute Basisarbeit geleistet werden und es schlichen sich viele Fehler ein. Besonders die *notices* zu den flämischen und holländischen Malern, die damals noch weitgehend unbekannt waren und erst durch Le Brun ihre Aufwertung fanden, waren unzuverlässig, dies betraf die Biographie mit Namen, Ort und Lebensdaten der Personen. Aus diesem Grund schlug van Thol die Anschaffung verschiedener Kunstliteratur vor, darunter auch das Malerbuch Karel van Manders (1548-1606).

1803 – also gut 10 Jahre nach Eröffnung der Galerie – waren noch Anschaffungen von Büchern notwendig, die man als grundlegend bezeichnen könnte. Der Erwerb der Nachschlagewerke⁶⁷⁷ ist ein Indiz dafür, daß seitens des Museums noch viel getan werden mußte, um die Sammlung aufzuarbeiten. Werke wie die „Galerie de Florence“ wurden angekauft, um ein Vorbild für die Erstellung der *notice* zu haben.⁶⁷⁸

Stellt man in den Anfangsjahren der *notices* immer wieder den deskriptiven Charakter der *notices* in den Vordergrund, so fordert Vivant Denon einen „catalogue général et raisonné des objets précieux qu’il (le musée) renferme“⁶⁷⁹. Neben den Bildungsbestrebungen für das

⁶⁷⁵ Dies ist zum Beispiel der Fall bei der *Sainte Famille* und den *Michel combattant le dragon* von Raffael

⁶⁷⁶ Die *notices* sind nach Schulen getrennt. (Alle Schulen sind normalerweise in einer *notice* zusammengefaßt) Innerhalb der Schulen sind sie alphabetisch nach Künstlern aufgeteilt. Unter den Künstlernamen sind die Gemälde verzeichnet.

⁶⁷⁷ So der „Dictionnaire des artistes“ und der „Dictionnaire des Graveurs“, diese sollten sich im Museum befinden, damit man sie je nach Bedarf konsultieren konnte. Archives de la RMN, 1 BB 7, Blatt 4.

⁶⁷⁸ Archives de la RMN, 1 BB 7, Blatt 4, 7. Mai 1803.

⁶⁷⁹ Archives de la RMN, 1 BB 7, Blatt 57. Es ging im Wesentlichen darum, eine Erinnerung an die Kunstgegenstände festzuhalten, die der Nation gehören. Inventare existierten schon, sind aber nicht ausreichend, da die Regierung die schriftliche Auflistung und Besprechung der Werke in die Departements versenden möchte. Auch Ausländer sollen auf diese Weise darüber unterrichtet sein, welche Reichtümer Frankreich besitzt.

Publikum dienen die *notices* auch dazu, einen systematischen Überblick über die Sammlung zu erhalten – dies ist an sich schon ein Bildungsprozeß.

Diese Erweiterung war notwendig geworden, da das Museum durch die napoleonischen Eroberungen zu einer der bedeutendsten Sammlungen Europas wurde. Denon betraute Lavallée und Morel, conservateur des dessins, mit der Erweiterung der *notices*, die bedeutende Geldsummen verschlang.⁶⁸⁰ Der Directeur Général des Museums, Denon, hatte die Schirmherrschaft, gedruckt wurden diese *notices* bei der Imprimerie de la République, der Verkauf erfolgte durch das Museum.⁶⁸¹

Obwohl die *notices* des Musée Napoléon schon mit zahlreichen Recherchen verbunden waren⁶⁸², erheben erst Villots „Notice des tableaux exposés dans les Galeries du Musée National du Louvre“ um die Mitte des 19. Jahrhunderts Anspruch auf wissenschaftliche Sacherschließung.⁶⁸³

⁶⁸⁰ Jeder der beiden Autoren erhält 1000 Francs, 500 Francs werden für die Endredaktion veranschlagt. Archives de la RMN, 1 BB 7, Blatt 58.

⁶⁸¹ Archives de la RMN, 1 BB 7, Blatt 58.

⁶⁸² Dies unterstreicht Denon ausdrücklich. Archives de la RMN, 1 BB 7, Blatt 57.

⁶⁸³ Villot publizierte seine Kataloge 1849. Sie erhoben – im Gegensatz zu den vorherigen *notices* – einen wissenschaftlichen Anspruch. Die Provenienz des Werkes wurde geklärt. Die schwierigste Aufgabe bestand darin, die Zuschreibungen vorzunehmen, da viele falsch waren. Auf die Inventare konnte man sich nicht verlassen. In langer komparativer Arbeit, bei der man die Gemälde verglich, nahm man Umschreibungen vor. Von der Sorgfalt mit der er vorging, zeugt die Hinzuziehung von Spezialisten über die Landesgrenzen hinaus. Restaurierungen der Gemälde wurden ebenfalls angegeben. Für den heutigen Leser frappierend erscheint die Schätzung des Wertes der einzelnen Gemälde. Die Kunstwerke machen nicht alleine in ideeller Hinsicht den Reichtum der Nation aus, sondern auch in monetärer. Der Katalog versteht sich als ein Torso und ein lebendes Gebilde. Das zunehmende Wissen wird sukzessive in die einzelnen Ausgaben übernommen und eingebaut. Villot, Frédéric, Notice des tableaux exposés dans les Galeries du Musée National du Louvre, 1^{er} Partie, École d'Italie, Paris 1849, S. X-XI. Dies zeigt sich in der 2. Ausgabe, bei der viele der Biographien erweitert wurden, auch die Zuschreibungen der Gemälde wurden geändert. Von einer Führungslinie nimmt der Katalog Abstand und ist dadurch längerfristig gedacht, da er nicht an Hängungsänderungen gebunden ist. Villot gibt selbst zu, daß der Katalog für den Benutzer schwieriger zu handhaben ist, da er alphabetisch geordnet ist. Der chronologischen Einteilung, nach der sich die Hängung richtet, wird man gerecht, indem man ans Ende einer jeden Schule eine kleine Übersicht stellt, die hilft, die Meister chronologisch einzuordnen. Ebenda, S. VII. Villot baute ebenfalls auf bereits vorhandenen Werken auf und zog so die „Galerie du Musée Napoléon“ von Filhol zu Rate. Diese dienen als Verweis für die Stiche ebenso geben Notizen Auskunft darüber, welche Gemälde in der Calcographie Nationale im Louvre verkauft werden. Alte Sammlungskataloge werden hinzugezogen, um die Herkunft zu erhellen. Ebenda, S. IX. In wenigen Fällen erläutern wörtliche Zitate die Geschichte, die das Werk darstellt, und schlagen die Brücke zur Literatur. Ein Zitat Castigliones über sein Portrait von der Hand Raffaels zeugt von einem persönlich-emotional geprägten Umgang mit der Kunst und führt dem Leser dies quasi als Vorbild vor Augen. Während der Abwesenheit Castigliones inspiriert sein Gemälde seine Frau Hippolyte zu einem kleinen Gedicht. Sie tritt in Kontakt mit dem Gemälde, das ihr die reale Präsenz des Ehemannes ersetzt. Es gewinnt Leben, sie spricht mit ihm (dem Portrait), personifiziert es: das Gemälde kann den Willen ihres Mannes ausdrücken. In idealer Weise vereint dieses Zitat verschiedene Komponenten des Bildungsprozesses: die Kommunikation und die damit verbundene Belebung, die zu einem Nachschaffen führt. Dabei entpuppt sich das Gemälde als „Medizin“, als Mittel, die Realität erträglicher zu machen. Ebenda, S. 160. Der erste Druck belief sich auf 1900 Exemplare nach dem Vorschlag Villots. Die weitere Korrespondenz Villots mit dem Direktor des Museums bezieht sich vor allem auf die verschiedenen Korrekturen, die noch eingearbeitet werden müssen. In die zweite Ausgabe seines *livret* will er einige neue Erkenntnisse einarbeiten, die er aus den Monographien gewonnen hat, die in England und Deutschland publiziert werden und die einen neuen Blick auf die Kunstgeschichte werfen. Diese zweite Ausgabe der Italiener erscheint 1851. Archives de la RMN, P 2 B, 16. November 1849. Die zweite Ausgabe umfasst neben dem Vorwort, das den Plan des Kataloges erklärt, eine kurze Geschichte des Museums und der Kollektion, zudem eine chronologisch geordnete Tabelle der Künstler. Archives de la RMN, P 2 B, 18. Dezember 1851. Zur Vorblendung einer Geschichte der Französischen Kunst kommt es 1855 noch nicht. Die Bestrebungen zeigen jedoch, daß der Louvre nach wie vor eng an die nationale

Auch sie dienen dazu, den Reichtum der französischen Nation über die Landesgrenzen hinaus publik zu machen. Die Versendung von aufwendig gebundenen Exemplaren an die Botschaften und Abgeordneten, so wie an die Mitglieder des Instituts⁶⁸⁴ zeugt von der engen Verknüpfung von Kunst und Politik.⁶⁸⁵ Die Kunst erweist sich als ein subtiles Mittel, um auf das Denken anderer Staaten Einfluß zu nehmen. Die Bildungsfunktion der *notices* beinhaltet auch den kunsthistorischen Aspekt: man versendet die *notices* an die Employés des Bureau des Beaux-Arts und an die der Musées Nationaux, um die Informationen des Museums anderen Institutionen zur Verfügung zu stellen.⁶⁸⁶

Damit haben die *notices* eine „Vertreterfunktion“ inne: sie sind das Museum extra muros und sollen zum Besuch des Museums anregen. Die *notices* vollziehen eine Grundintention der Museumsgründungsphase: Kunst aus dem elitären Rahmen zu lösen. Hier kann man auch eine Verbindung zu den politischen Forderungen der Zeit sehen.

Das „Musée Français“⁶⁸⁷ wurde 1791 von Pierre Laurent begonnen⁶⁸⁸. Der erste Band erschien am 21. April 1802.⁶⁸⁹ Die Fertigstellung, die sich bis zum Erscheinen der letzten Lieferung der ersten Serie vor dem 6. März 1812 hinzog⁶⁹⁰, war alleine durch die finanzielle Hilfe von Robillard-Péronville möglich geworden.⁶⁹¹ Der Text wurde zu Beginn von Simon-Célestin Croze-Magnan (1750-1818) erstellt, später übernahmen diese Aufgabe Ennius Quirinius Visconti (1751-1818) und Toussaint Bernard Émeric-David (1755-1839)⁶⁹², einer der bedeutendsten Kunsthistoriker seiner Zeit, der auch mit der Literatur vertraut war. Das „Musée

Kunst gebunden ist und sich als Impetus für selbige versteht. Die Kataloge Villots erfreuten sich großer Beliebtheit, man verkaufte im Durchschnitt 60 Stück pro Tag. Archives de la RMN, P 2 B.

⁶⁸⁴ Es soll eine große Anzahl der *notices* „sur beau papier“ gedruckt und im Anschluß gebunden werden. Archives de la RMN, Z 34, 24. November 1849. Auch die *Gardiens* des Museums sollten einige Exemplare erhalten, damit sie mehr über die Werke informiert sind.

⁶⁸⁵ Zahlreiche namhafte Persönlichkeiten kündigten sich an, um den Louvre zu besuchen: der Prinz von Schönburg (1835), der König von Schweden (1861), der Prinz und die Prinzessin von Hohenzollern (1865). Archives de la RMN, Serie T.

⁶⁸⁶ Die Museen anderer Länder sind Frankreich weit voraus, was die Erstellung von Katalogen betrifft, es gilt, diesen Vorsprung aufzuholen. Archives de la RMN, Z 34, 20. September 1850. Zielgruppe der *notices* sind die *artistes et savants*, die eine Vorstellung der Reichtümer erhalten sollen, die Frankreich besitzt. Ebenda.

⁶⁸⁷ Die Entstehung des „Musée Français“ wird an dieser Stelle nur umrissen, um eine kurze Orientierung zu bieten. Caecilie Weißert hat die Projektplanung des Buches, Verlage, Kosten etc. und den historischen Kontext, seiner Entstehungszeit in ihrer veröffentlichten Magisterarbeit (Weißert 1994) bereits nachgezeichnet. Die Zitate des „Musée Français“ in dieser Arbeit beziehen sich auf das Exemplar des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München. Da das Werk keine Paginierung enthält, wird lediglich der Titel des Gemäldes genannt und die (fingierte) Seite innerhalb der Besprechung. Zur Beschreibung des „Musée Français“ selbst siehe Weißert 1994, S. 17.

⁶⁸⁸ Weißert 1994, S. 13. Auch: McKee, George D., *The Musée français and the Musée royal: a history of the publication of an album of fine engraving, with a catalogue of plates and discussion of similar ventures*, Chicago 1981, S. 41.

⁶⁸⁹ Weißert 1994, S. 33.

⁶⁹⁰ Weißert 1994, S. 33.

⁶⁹¹ Weißert 1994, S. 13. Zu Beginn trug die Kosten Pierre Laurent. 1809 wurde das „Musée Français“ durch die finanzielle Unterstützung der Witwe und der Tochter Robillard-Péronvilles vollendet. Ebenda, S. 31.

⁶⁹² Weißert 1994, S. 13.

Français“ wandte sich wie die Kataloge allgemein an eine gebildete Schicht. Es soll in den Bibliotheken der Welt und in den Kabinetten der *curieux* seinen Platz finden. „Musée Français“ und *notices* haben ein gemeinsames Ziel: sie sollen Zeugnis der Reichtümer des Musée Napoléon ablegen.⁶⁹³ Die Anordnung der Gemälde ist je nach Ausgabe unterschiedlich. Die Stiche werden entweder wie die *notices* nach Schulen und innerhalb der Schulen nach Künstlern geordnet (Ausgabe des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München)⁶⁹⁴ oder nach Genre.⁶⁹⁵ Das „Musée Royal“ bzw. das „Musée Napoléon“ ist, wie Caecilie Weißert herausgearbeitet hat, das Nachfolgeprojekt des „Musée Français“.⁶⁹⁶ Es erschien ab Oktober 1812, dann 1814 und 1816, die beiden letzten Lieferungen 1823.⁶⁹⁷ Das „Musée Royal“ nennt seine Autoren nicht explizit, Weißert schreibt die Texte Pierre Guillaume François Guizot (1787-1874) (er verfaßte den „Discours Préliminaire“ und die Einträge zu den Gemälden) zu. Ennius Quirinius Visconti (1751-1818) übernahm die Einträge zu den Antiken, er wurde von Charles-Othon-Frédéric-Jean-Baptiste Comte de Clarac (177-1847) abgelöst.⁶⁹⁸ Guizot war nicht nur kunsttheoretisch gebildet – wovon sein Werk „De l'état des beaux-arts en France et du Salon de 1811“ zeugt – er war auch einer der bedeutendsten Politiker und Historiker seiner Zeit. Er verfaßte zum Beispiel Schriften zur Geschichte Frankreichs und zum öffentlichen Erziehungswesen. Guizot war mit der Theorie Condillacs vertraut, dessen Name in den „Méditations et Études morales“ fällt.⁶⁹⁹ In diesem Werk geht Guizot auf Fragen der Erziehung ein. Sein Ansatz ist praxisorientiert, er streift den Wahrnehmungsprozeß lediglich am Rande. Die Ausführungen weisen starke Parallelen zu Condillac auf, da er von einer auf Sinneseindrücken beruhenden Erziehung ausgeht: das Kind erhält *impressions* der äußeren Objekte, es achtet auf die *sensations*, die es empfindet und das Objekt, von dem sie ausgehen:

⁶⁹³ Weißert 1994, S. 13.

⁶⁹⁴ Band I ist der italienischen Schule gewidmet, Band II der flämischen und holländischen, Band III der französischen, Band IV den Antiken. Weißert 1994, S. 18-22. Das „Musée Royal“ („Le Musée Napoléon“, „Musée Royal“, Tome I und Tome II – Ausgabe des Zentralinstituts München) sammelt in einem Band verschiedene Schulen. Ebenda, S. 22-25.

⁶⁹⁵ Die Ausgaben der Bayerischen Staatsbibliothek und des Cabinet des Estampes der Bibliothèque Nationale in Paris (Band I-IV) sind nach Gattungen geordnet. Band I deckt die Histoire ab, Band II Genre et Portrait, Band III Paysage, Marine et Vue, Band IV Statues Antiques. Innerhalb der einzelnen Bände sind die Stiche wiederum nach Schulen geordnet. Weißert 1994, S. 25-26. Die Verleger legen den Subskribenten einen Plan zur Bindung der Lieferungen nahe: eine Unterteilung nach Gattungen, diese sollen wiederum nach Schulen unterteilt werden. Ebenda, S. 39.

⁶⁹⁶ Die *première série*, das „Musée Français“, bestand aus vier Bänden, die *seconde série* wird von dem „Musée Royal“ gebildet. Weißert 1994, S. 40.

⁶⁹⁷ Weißert 1994, S. 33. McKee nimmt als letztes Erscheinungsdatum des Musée Royal 1824 an. McKee, George D., The Musée français and the Musée royal: a history of the publication of an album of fine engraving, with a catalogue of plates and discussion of similar ventures, Chicago 1981, S. 1.

⁶⁹⁸ Weißert 1994, S. 46.

⁶⁹⁹ Guizot 1858, S. 337.

„l’attention est donc, après la sensibilité, la première faculté agissante... On doit donc commencer par nourrir et fortifier l’attention.“⁷⁰⁰

Die *attention* unterteilt er in die *observation*, die sich auf äußere Objekte bezieht, und die *réflexion*, die im Inneren des Individuums stattfindet.⁷⁰¹ Ein wirkliches System wie Condillac entwirft er dabei jedoch nicht.

Sowohl in dem „De l’état des beaux-arts en France et du Salon de 1811“ als auch in seinem „Discours préliminaire“ des „Musée Royal“ rückt Guizot den ästhetischen Zugang zur Kunst in den Mittelpunkt.

Die „Galerie du Musée Napoléon“⁷⁰², deren Text von Joseph Lavallée erstellt wurde, erreicht nicht das theoretische Niveau des „Musée Français“. Sie wendet sich ebenfalls an die *amateurs* und die *artistes*, war weniger aufwendig gestaltet, aber aufgrund des kleineren Formats handlicher im Gebrauch. Das Werk war kostengünstiger in der Herstellung und erreichte einen größeren Abnehmerkreis.⁷⁰³ Die zweite Auflage der „Galerie du Musée Napoléon“ erschien 1814 unter dem Titel „Galerie du Musée de France“. Die Besprechungen der Stiche und deren Anordnung wurden übernommen, man verzichtete aber auf die der „Galerie du Musée Napoléon“ vorgeblendeten Diskurse. Die Lieferungen der „Galerie du Musée Napoléon“ sind nach Gattungen gegliedert.

Die Wichtigkeit der Kataloge läßt sich auch aus dem „Rapport à l’Empereur“ ableiten. Dieser hebt hervor, daß die Beschreibungen der „Galerie du Musée Napoléon“ von dem „sentiment que le sujet comporte“⁷⁰⁴ getragen sind. Die Beschreibung gibt nicht alleine die äußerliche Bildwirklichkeit wieder, sondern stößt zur Essenz des Werkes vor, die auch die Gefühlsebene einschließt. Hier zeichnet sich ein ästhetisch-persönlicher Zugang für den Besucher ab. Angesprochen in seiner *sensibilité* wird ein Bildungsprozeß wie ihn Condillac postuliert ausgelöst.

Die „Annales du Musée et de l’Ecole moderne des Beaux-Arts“ wurden 1801-1810 in insgesamt 17 Bänden publiziert⁷⁰⁵ (Die Reihe ist geteilt in die „Annales du Musée“, die „Musée étrangers“ und von 1808 - 1824 in die „Salons“)⁷⁰⁶. Umrißkupfer begleiten die Texte von Landon, die zwischen ein und zwei Seiten umfassen. Das Werk war erschwinglich und richtete sich an die

⁷⁰⁰ Guizot 1858, S. 238.

⁷⁰¹ Guizot 1858, S. 245.

⁷⁰² Die „Galerie du Musée Napoléon“ und die „Galerie du Musée de France“ enthalten eine Seitennummerierung innerhalb der einzelnen Lieferung. Die Verweise werden durch den Band, die Lieferung (livr.) und die jeweilige Seitenzahl kenntlich gemacht.

⁷⁰³ Weißert 1994, S. 14.

⁷⁰⁴ Le Breton, Joachim, Rapports à l’Empereur sur le progrès des sciences, des lettres et des arts depuis 1789, Band 5, Beaux-Arts, mit Anmerkungen versehen von Udolpho van de Sandt, Paris 1989, S. 243.

⁷⁰⁵ Landon brachte 1824 eine neue Ausgabe heraus, die von Fabien Pillet weitergeführt wurde, sie umfaßte 25 Bände.

Künstler und an die *amateurs*, die nicht in der Hauptstadt wohnten, aber auf diesem Weg an den Kunstschätzen teilhaben konnten. Der Abnehmerkreis war aufgrund des geringen Preises sehr hoch. Die Besprechung der Kunstwerke, die im Salon ausgestellt wurden, nimmt einen großen Raum ein.⁷⁰⁷ Daraus kann man erkennen, daß die *Annales* sich weniger als Museumskatalog verstanden, sie waren mehr ein Kaleidoskop wichtiger Werke in und um Paris. Die alte Kunst tritt im Laufe der Publikation immer mehr in den Hintergrund. Die Besprechungen der alten Kunst sind zumeist sehr konventionell: die Entstehung des Werkes wird erläutert, das Thema wird zusammengefaßt, das *faire* des Gemäldes untersucht, die Ausführung gelobt oder getadelt, wobei man den Bewertungskanon der Kunsttheorie anwendet, die Biographie des Künstlers wird erzählt. Wenn sie vom Schema abweichen, so greifen sie zu denselben Mitteln, wie sie in der Analyse der Kataloge gezeigt werden, deshalb werden sie lediglich ergänzend am Rande mit einbezogen.

IV.2. Sprache und Malerei – eine Annäherung

Die Reflexionen über das Verhältnis von Sprache und Malerei stammen häufig aus der *ut pictura poesis* Diskussion, Sprache meint in diesem Fall immer poetische Sprache. In diesem Kontext trifft man immer wieder auf Formulierungen, die toposhaft die kunsttheoretische Literatur durchziehen. Eine neue Dimension erhalten sie, indem sie in Bezug zu Condillac gesetzt werden. Im 18. Jahrhundert geht es vor allem um Vor- und Nachteile dichterischen oder bildnerischen Schaffens. Condillacs Äußerungen betreffen jedoch die Sprache in „reiner“ Form und nicht in ihrer Anbindung an einen poetischen Kontext.

Es ist nicht sinnvoll eine strikte Trennung der beiden Betrachtungsweisen - Sprache als reine Verbaläußerung und Sprache in ihrer poetischen Qualität - durchzuführen. In den grundlegenden Aussagen überschneiden sie sich, egal in welchem Kontext Sprache auftritt. Kunst ist eine andere Form der Sprache⁷⁰⁸ - ein Gedanke, der als Allgemeingut die theoretischen Schriften prägt:

„les vers ou la toile parlent, ...un langage qu'ils entendent clairement, & qu'ils écoutent avec émotion.“⁷⁰⁹

⁷⁰⁶ Weissert 1999, S. 144.

⁷⁰⁷ Landon steht besonders unter dem Einfluß der modernen Kunst, dies schlägt sich in den Texten der *Annales* wieder. (McKee, George D., Charles-Paul Landon's advocacy of modern French art, 1800-1825: The *Annales du Musée*, in: *Album amicorum Kenneth C. Lindsay. Essays on art and literature*, Binghamton 1990, S. 203-233, S. 209). Er wollte mit Hilfe der *Annales* neue Anstöße für die moderne Kunst geben.

⁷⁰⁸ Die Kunst als „langage de tous les temps et de tous les peuples“. Le Brun 1795, S. 7.

⁷⁰⁹ Watelet 1761, S. 135.

Claude-Henri Watelet (1718-1786) stand als *associé libre* der Akademie nahe, seine Kunstauffassung hat repräsentativen Charakter. Er wird an dieser Stelle zitiert, da auch die Kataloge mit seinen Schriften argumentieren.⁷¹⁰ Im Gegensatz zu anderen Kunsttheoretikern ergänzt Watelet den alt hergebrachten Vergleich um den rezeptionsästhetischen Aspekt und die emotionale Anrührung.

Condillac geht nicht nur von einer analogen Struktur in Sprache und Kunst⁷¹¹ aus, er stellt fest, daß sich die Trias Sprache-Kunst-Wissenschaft wechselseitig beeinflusst.⁷¹² So bedingt die Auseinandersetzung mit Kunst und Wissenschaften zum Beispiel eine Zunahme von Erkenntnissen und die Ausbildung des Geschmacks. Dies wirkt sich dann wiederum auf die Sprache aus. Sowohl Sprache, als auch Kunst⁷¹³, Poesie und Wissenschaft verfolgen ein gemeinsames Ziel: die Kommunikation von Ideen.

Condillac schenkt der Malerei als künstlerische und autonome Aktivität kaum Beachtung. Er verwendet jedoch immer wieder Vergleiche aus dem Bereich der Bildenden Künste, so gebraucht er die Metapher des Gemäldes, um zu zeigen wie der Mensch lernt. Gedanken, *pensées*, vergleicht er mit verschiedenen Farben. Er nimmt eine Uminterpretation der Ciceronischen Gleichsetzung von Farbe und Wort vor⁷¹⁴, die als Allgemeinplatz aus der Kunstliteratur bekannt ist. Für Condillac hat jeder Gedanke für sich genommen eine eigene Farbe. Nähert man die Gedanken aneinander an, so reflektieren sie gegenseitig Farben.⁷¹⁵ Dies bedeutet, daß sie in Wechselbeziehung zueinander stehen.

Parallelen zur Kunst durchziehen auch Condillacs Ausführungen zur Rhetorik. Condillac geht von der Rhetorik aus und verweist dabei auf die Kunst. Dies ist ein anderer Ansatz als in der Kunsttheorie, diese erklärt die Kunst auf dem Hintergrund der Rhetorik.

Condillac vergleicht den mündlichen Diskurs mit einem Gemälde, das von weitem gesehen wird. Der Maler kann die Figuren entweder vergrößern oder die Malweise vergrößern, damit der

⁷¹⁰ Musée Français I, paysage No 1128 de la notice du Musée, S. 1. Hier bezieht sich der Katalog allerdings auf seine Abhandlung über die Gärten.

⁷¹¹ „Tous ces arts se confondent donc dans l’art de parler; ils ne sont que le développement d’un même système, qui a son principe ou son commencement dans notre organisation.“ Condillac, *Traité des Systèmes* 1991, S. 263.

⁷¹² „Une langue n’est riche, qu’autant que le peuple a plus de goût, que les arts & les sciences se sont perfectionnés, & que les connoissances en tout genre sont plus répandues.“ Condillac, *Traité de l’art d’écrire* 1775, S. 214.

⁷¹³ Ein Auszug aus den „Annales religieuses, politiques et littéraires“ schließt sich dieser Meinung an. Die Grammatik oder die Kunst der Sprache sind das Mittel, sich zu erinnern und sich anderen gegenüber auszudrücken. Ideen und Gedanken sowohl des Geistes als auch Empfindungen des Herzen können mit Hilfe der Sprache übermittelt werden. Dabei wertet der Autor die Sprache nicht dahingehend ab, daß sie weniger fähig ist, die Gefühle zu transportieren als die Geste. Der Artikel sieht die Gedanken als ein Bild, das im Geist festgehalten ist. Damit ähnelt der Gedanke der Kunst: Abbild im Kopf und auf der Leinwand. Der Autor verwendet das Wort „toile“, um danach zu fragen, wo denn die Gedanken im Geist festgehalten werden. Der Artikel zitiert auch Condillac, was dafür spricht, daß sein Gedankengut den meisten gebildeten Zeitgenossen bekannt sein dürfte. *Annales religieuses, politiques et littéraires*, Band I (1796), S. 150.

⁷¹⁴ Cicero, *Orator*, XIX, 65, zitiert nach: Lee 1967, S. 8.

Gesamteindruck den Betrachter erreicht. Ähnlich ergeht es dem Redner, er sollte den Ausdruck der Rede und die begleitende Gestik ein wenig übertreiben, da sie an Kraft verliert bis sie beim Zuhörer ankommt.⁷¹⁶

Da die Sprache nicht das Wesen der Dinge, sondern alleine deren Schein darstellt, ist sie für Condillac ein Abbild und eine symbolische Struktur. Darin gleicht sie dem Wesen nach der Kunst, die – so sieht es in Anknüpfung an Platons Ideenlehre die klassische Kunsttheorie – ein Abbild der Wirklichkeit ist.⁷¹⁷ Eine weitere Gemeinsamkeit Condillacs und der klassischen Kunsttheorie ist die Auffassung, daß Sprache und Kunst eine Welt erschaffen, die „parallel zur Natur“ existiert. Ein schöpferischer Vorgang ähnelt der Erlangung von Erkenntnis: die Leistung der Sprache und Kunst besteht darin, gleichzeitig die Welt aus der Distanz zu reflektieren und sie dennoch zu durchdringen ohne von ihr vereinnahmt zu werden.

Näher an der Bildenden Kunst als die Sprache ist die Schrift, die für Condillac der Intention nach gleichzusetzen ist mit dem Gemälde. Die Schrift ist aus dem Wunsch heraus entstanden, Dinge an die Nachwelt weiterzugeben. Wissen wird tradiert, damit die nachfolgende Generation auf den Erkenntnissen der vorhergehenden aufbauen kann. Noch bevor die Schrift erfunden war, bediente sich der Mensch der darstellenden Kunst als erstem Hilfsmittel. Die Menschen malten Bilder der Dinge. So ist der erste Versuch einer Schrift die Malerei.⁷¹⁸ – ein Gedanke, der in der kunsttheoretischen Literatur zum Allgemeingut geworden ist. Die Menschen übermitteln die Taten der vergangenen Generationen, sie suchen eine Möglichkeit, die Ereignisse über das Mündliche hinaus festzuhalten und bewahren die Form im Gegensatz zur Sprache.

Auch Quatremère de Quincy, der aus der Diskussion um das Museum bekannt ist, äußert sich über den Zusammenhang von Schrift und Malerei⁷¹⁹. Für ihn entspringt die Kunst den

⁷¹⁵ Condillac, *Traité de l'art d'écrire* 1775, S. 156-157.

⁷¹⁶ Condillac, *Traité de l'art d'écrire* 1775, S. 342, Fortführung der Argumentation S. 345.

⁷¹⁷ Auch Platon äußert sich über Sprache, beantwortet aber die Frage nach der Abbildhaftigkeit nicht definitiv. Nimmt man an, die Wörter seien Abbilder der Dinge, so wären sie Schattenbilder zweiten Grades, da schon die materiell erfassbaren Dinge Abbilder der Ideen sind. Demnach wäre ihr Beitrag zur Erkenntnis der Dinge minimal. Mit dieser Kritik wendet er sich besonders an die Dichter, die Imaginationen und Schattenbilder erschaffen und damit den Weg zur Erkenntnis versperren. Worte bezeichnet Platon als Werkzeuge (*organon*), die die Wesen belehren (*Kratylos*, 388b), damit wären sie vom Ziel her deckungsgleich mit der Kunst. Der Sprache wird trotz des *techné*-Charakters eine schöpferische Kraft beigemessen – eine Eigenschaft, die sie ebenfalls mit der Kunst teilt. Da sich wahre Erkenntnis bei Platon sprachunabhängig, in der Schau der Ideen durch den Denkenden vollzieht, mißt er ihr keine besondere Bedeutung bei.

⁷¹⁸ Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances* 1924, S. 177. Die Ägypter haben sich einer verkürzten Form bedient und stellen einen Übergang zwischen Malerei und Schrift dar. Die Begriffe werden durch Zeichen ersetzt, die mit dem Äußeren der Objekte nichts mehr zu tun haben. Ebenda, S. 178. Die Hieroglyphen reichen jedoch bald nicht mehr aus, um die Ideen festzuhalten, da diese immer abstrakter werden und nichts mehr mit den konkret faßbaren Dingen zu tun haben. Um metaphysische Begriffe festzuhalten, schuf man neue Zeichen, die sich von dem Abbildcharakter der Schriftzeichen lösen. Die Schriftzeichen haben äußerlich keine Ähnlichkeit mit dem bezeichneten Objekt. Ebenda, S. 179. Die Abstraktion der Schriftzeichen schritt immer weiter voran, so daß man schließlich zu unserer heutigen Sprache kam.

⁷¹⁹ Quatremère de Quincy, *Imitation* 1980, S. 157.

Hieroglyphen und der Schrift.⁷²⁰ Das „Musée Français“ greift diese allgemeine Ansicht auf und sieht die Hieroglyphen als Malerei.⁷²¹ Die Schrift ist laut Quatremère de Quincy abstrakter, da sie Ideen durch Zeichen ersetzt. Diese haben arbiträren Charakter, denn sie ersetzen im Gegensatz zur Kunst Dinge durch Schriftzeichen. Mit dieser Überlegung nimmt er strukturalistische Ansätze vorweg und reiht sich auf kunsttheoretischer Ebene in die Diskussion des *ut pictura poesis* – Postulats ein. Kunst ist laut Quatremère de Quincy eine Imitation der Formen, Sprache eine Nachahmung des Kluges. Es stellt sich die Frage, welche der Künste denn nun höher zu bewerten sei. Maßstab der Beurteilung ist für Quatremère de Quincy das Abstraktionsvermögen, das laut Condillac Teil des Bildungsprozesses ist, und eine intellektuelle Leistung darstellt. Die Sprache erfordert nur auf den ersten Blick einen höheren Grad an Abstraktion. In dem Moment, in dem die Bildende Kunst die *idea* abbildet, verlangt sie mindestens ein ebenso großes Maß an Abstraktion.

Condillac knüpft in seinen Ausführungen an die alte Horazsche Doktrin an, er argumentiert jedoch von der Poesie her kommend: „Je conviens que le propre de la poésie est de peindre.“⁷²² Der Vergleich des *ut pictura poesis*⁷²³, der ursprünglich dem Wunsch entsprungen ist, die Bildende Kunst aufzuwerten, blickt auf eine lange Tradition zurück. Schon Simonides formuliert den Satz, daß Malerei stumme Poesie sei. Folglich soll jeder Schriftsteller Maler sein⁷²⁴ - der Umkehrschluß ist als Allgemeinplatz in den kunsttheoretischen Schriften zu finden. Bereits in der Antike verglich man die bildhafte Lebendigkeit eines Schreibstils mit der Fähigkeit eines Poeten, in der Imagination des Lesers Bilder zu entwerfen.

Das Verhältnis von Gemälde und Text ist für die Katalogbetrachtung wichtig: schafft es der Schreiber, die Malerei in Sprache umzusetzen oder die Kunst sprachlich zu überbieten? Kommt es zu einer „Konkurrenz“ zwischen Malerei und Sprache oder sieht sich der Text alleine als Beiwerk und didaktische Erklärungshilfe? Wie wird die „Geschichte“, deren Darstellung schon von Alberti⁷²⁵ als Hauptaufgabe der Malerei angesehen wurde, sprachlich gestaltet?

Der Kunsttheoretiker Algarotti geht von derselben Basis wie die antike Rhetorik aus und bringt die imaginäre Kraft eines Gemäldes in die griffige Formel des „donner l’ame et la vie à une

⁷²⁰ Quatremère de Quincy, *Imitation* 1980, S. 228.

⁷²¹ Musée Français I, *Discours historique sur la peinture ancienne*, S. 4.

⁷²² Condillac, *Traité de l’art d’écrire* 1775, S. 135.

⁷²³ Auch die Kataloge zitieren diesen Gedanken, dies belegt ein Zitat aus dem Musée Royal: „Les poètes peignent avec des paroles; les peintres parlent au moyen de leurs oeuvres.“ Musée Royal II, *Concert sur l’eau par Annibal Carrache*, S. 1.

⁷²⁴ „Tout écrivain doit être peintre, autant du moins que le sujet qu’il traite le permet. Or, nos pensées sont susceptibles de différents coloris: séparées, chacune a une couleur qui lui est propre: rapprochées, elles se prêtent mutuellement des nuances, & l’art consiste à peindre ces reflets.“ Condillac, *Traité de l’art d’écrire* 1775, S. 183-184.

⁷²⁵ Alberti wird von den Katalogen zitiert. Musée Français III, *Discours historique sur la peinture moderne*, S. 1

toile“⁷²⁶. Das Kunstwerk wird von Algarotti personifiziert, es ist zur Kommunikation fähig. Kommt diese zustande, so ergibt sich ein Vermittlungs- und Bildungsprozeß. Der Aspekt der Kunstbelebung mit seinen verschiedenen Hilfsmitteln soll ebenfalls bei der Betrachtung der Kataloge und der *notices* einfließen.

Auch die Imitation verbindet Sprache und Kunst: beide ahmen die Natur nach, hierbei ergibt sich jedoch eine Abstufung. Die Sprache ist trügerischer und die Nachahmung indirekter, sie arbeitet mit künstlichen, die Kunst mit natürlichen Zeichen. Die Kraft, Leidenschaften zu erregen, ist aus diesem Grund bei der Dichtung geringer.

Die Sprache kann jedoch die Nachahmung der Natur ergänzen. Dies geschieht zum Beispiel durch onomatopoetische Worte, die die Stimmung oder die Laute des Gemäldes wiedergeben. Dies ist ein Kunstgriff, der aus der Rhetorik bekannt ist und über diesen Weg Einzug in die Kunsttheoretischen Schriften erhält, er erhöht die Persuasionskraft. Einige Gemälde sind mit solchem Genie gemalt, daß sich die Sinneswahrnehmungen verschieben. Der Betrachter scheint die Schreie zu hören.

„La vue des convulsions qu’éprouve ce larron souffrant du tableau de Rubens, fait presque ouïr, dit-on les cris qu’il doit pousser. Pline, a dit, en parlant d’un tableau d’Apelle, qu’on entend le bruit du tonnere.“⁷²⁷

Diese Aussagen lassen an die Trauben des Zeuxis denken. Wurde diese Anekdote bislang im Zusammenhang des Verhältnisses von Natur und Abbild und als Kraft des Illusionismus interpretiert, so ergibt sich in dieser Arbeit ein neuer Aspekt: die Sinneswahrnehmungen verschieben sich. Die Vögel sehen die Trauben nicht nur, sie wollen sie erreichen.

Die Begründung für die Verschiebung der Sinneswahrnehmungen liefert die Bildungstheorie: der Betrachter assoziiert im Geiste das Gesehene mit dem Erlebten. Der schreiende Mann auf dem Gemälde löst eine Erinnerung an einen Schreienden aus, diese ist mit dem Hören verknüpft.⁷²⁸ Raymond war selbst Gelehrter und Direktor der école de dessin. Neben den Einflüssen, die Rousseau und Du Bos auf sein kunsttheoretisches Gedankengut ausüben, lassen sich auch Bezüge zu Condillac herstellen. Seine 1804 publizierte Schrift entstand im Rahmen eines concours des Institut national und erhielt den dritten Platz. Eine zusätzliche Veröffentlichung in der „Décade philosophique“ läßt darauf schließen, daß ihr eine große

⁷²⁶ Algarotti, Francesco, *Essai sur la peinture, et sur l’Académie de France, établie à Rome*, Nachdruck der Ausgabe 1769, Genf 1972, S. 5-6. Dieser Topos durchzieht auch andere Schriften, wie zum Beispiel die politisch geprägte Abhandlung Chaussards: „Les créateurs qui dirent à la toile : Parle et respire; au marbre : Lève toi, sois sensible.“ Chaussard 1798, S. 9.

⁷²⁷ Raymond 1804, S. 86.

⁷²⁸ „Il est certain que la vue ou le récit de quelque événement nous associe aux circonstances qui l’ont accompagné et que notre imagination voit jusqu’aux détails qu’on n’a pas exprimés; elle lie les uns aux autres, à

Breitenwirkung zukam. Raymond zitiert das Gedankengut Condillacs und sagt dabei deutlich, daß es sich um eine Nachschöpfung im Geiste handelt: „mais ici c’est mon imagination qui fait le tableau.“⁷²⁹

Etwas grundlegend Neues kann die Malerei nicht vermitteln, wie er feststellt. Sie spricht die Erinnerung an: es werden Erfahrungen und Kenntnisse aufgerufen, die als Fundus schon vorhanden sind.⁷³⁰ Für Condillac ergibt sich trotzdem die Möglichkeit neues Wissen zu erwerben, indem man die durch die Malerei evozierten Erfahrungen neu verbindet und kombiniert.

Die Grenzen der Malerei liegen auf der Hand: die Imitation ist limitiert auf äußere Handlungen und sichtbare Dinge. Unterhaltungen und Gedanken können in der Malerei nicht wiedergegeben werden. Dies ist eine Stelle, an der die *notices* und die Kataloge einsetzen können, um die Lücke zu schließen.⁷³¹ Damit kann der Katalog- bzw. *Noticestext* das Schweigen mit Leben füllen – daraus ergibt sich eine der Leitfragen der Analyse in dieser Arbeit. Wie spielen Gemälde und Text zusammen?

Die oben erörterten Gegebenheiten lassen Raymond schließen, daß ein Gemälde immer ein Fragment ist.⁷³² Diese Ansicht teilt Raymond mit anderen Theoretikern seiner Zeit. Aufgabe und Teil des Bildungsprozesses ist es laut Condillac diesen Ausschnitt in seinen Kontext einzubetten. Der Ausschnittcharakter hat zwei Komponenten, eine formale und eine inhaltliche. Die formale bezieht sich auf die Einordnung eines Kunstwerkes in seine historische Entwicklung, Vorläufer, Lehrer-Schülerverhältnis und Schulfragen werden hier geklärt.⁷³³

Die inhaltliche zielt auf den Aussagegehalt des Werkes und fragt nach der dargestellten Historie. Der Katalogtext sollte beides leisten.

Beziehen sich die bisherigen Reflexionen Raymonds auf die Rezeption von Gemälden, so äußert er sich an anderer Stelle über die Situation des Lesers von Texten. Dies macht ihn für den Kontext der Arbeit zusätzlich interessant, denn wenige kunsttheoretische Schriften der Zeit äußern sich – von rhetorischen Phrasen der *ut pictura poesis* Diskussion abgesehen – so explizit über das Leserverhalten. Raymond nimmt Gedanken vorweg, die später von der Rezeptionsästhetik der Literaturwissenschaft formuliert werden: der poetische Text kann die

cause de leur coexistence à laquelle nous sommes accoutumés. La narration la plus triviale des tourmens d’un malheureux, me rappellera les cris de la douleur...” Raymond 1804, S. 86.

⁷²⁹ Raymond 1804, S. 86.

⁷³⁰ Raymond 1804, S. 95.

⁷³¹ Raymond 1804, 95-96.

⁷³² “Un tableau peut bien être un épisode, un fragment poétique; mais jamais la Peinture ne rendra cet ensemble de faits qui composent une action et la conduisent à son dénouement.” Raymond 1804, S. 97.

⁷³³ Diese Kontexteinbettung hat Mc Clellan im Zuge der Hängungen für den musealen Raum herausgearbeitet.

Personen nur bedingt mit Leben füllen. Es obliegt dem Leser zum Großteil selbst aktiv zu werden und sich die Geschichte und die Personen auszumalen.⁷³⁴ In diesem Punkt sind der Betrachter von Gemälden und der Leser von Texten in derselben Lage: beide müssen selbst kreativ werden und sind damit Künstler.

Der Leser des Katalogs oder der *notices* befindet sich in einer anderen Situation als der Romanleser. Es liegen Text und Bild vor, sie ergänzen sich. Der Leser muß sich die Figuren nicht bildhaft vorstellen, sondern er kann sich den Ablauf der Geschichte ausmalen.

Diese imaginäre Weiterentwicklung ist nicht begrenzt auf die Historienmalerei, auch die Beschreibung einer Landschaft folgt laut Raymond denselben Prinzipien.⁷³⁵

Die Kataloge selbst sind von der Gleichsetzung von Sprache und Malerei durchdrungen, davon zeugt die Verwendung von Zitaten, die in diesen Umkreis gehören wie:

„Il (Gaspard Dughet) composoit, dit Lanzi, ses tableaux comme le Tasse les jardins d'Armide, des effets les plus rians (...) qu'il eût rencontrés épars çà et là en différens lieux.“⁷³⁶

Obwohl es sich hier um Formulierungen handelt, die in der *ut pictura poesis* Debatte zum Topos geworden sind, erfahren sie dadurch keine Abwertung. Der Katalogtext greift auf sie zurück und spielt mit ihnen.

V.2.1. Gestik und Mimik: stumme Form der Sprache – Ausdrucksmittel der Kunst – Kommunikationsmedium des Schauspielers

Die Geste durchzieht als Thema nicht nur die kunsttheoretischen, sondern auch die theatertheoretischen Schriften des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts. Fragestellung und Fokus sind unterschiedlich, es ergeben sich zahlreiche Anknüpfungspunkte und die Hauptaussagen differieren nicht wesentlich. Sie überschneiden sich auch mit Condillacs bildungstheoretischen Schriften. Er streift alle drei Teilbereiche, in denen der Geste Bedeutung beigemessen wird: Kunst, Theater und Spracherwerb.

Basis aller weiteren Reflexionen ist die Geste in Zusammenhang mit der Sprachentstehung.⁷³⁷ Condillac geht vom gestischen Ursprung der Sprache aus. Die Gesten und Handlungen sind Träger von Sinn und Inhalt. Im Gegensatz zu Le Bruns Gestenkanon⁷³⁸, der Referenzpunkt der

⁷³⁴ Raymond 1804, S. 101.

⁷³⁵ Raymond 1804, S. 103-104.

⁷³⁶ Musée Royal II, Paysage par Gaspard Dughet, dit le Gaspre, S. 1.

⁷³⁷ Condillac unterscheidet zwei Arten von Sprache: die *langage d'action* und die *langage des sons articulés*. Als die *langage d'action* bezeichnet er alle gestischen, als die *langage des sons articulés* alle verbalen Äußerungen des Menschen.

Maler des 17. und zum Teil auch des 18. Jahrhunderts war, strebt Condillac keine Institutionalisierung der Gesten an. Condillac ist der Auffassung, daß die Geste eine spontane Äußerung eines inneren Zustandes ist, der nach außen drängt – Formalismus im akademischen Sinn liegt Condillac fern.⁷³⁹ Die Geste als äußerer Niederschlag des Seelenzustands ist auch für die Kunsttheoretiker keine Neuheit. Theoretische Schriften im Umkreis der Kataloge zitieren Leonardo da Vinci⁷⁴⁰. Leonardo rät dem Maler, die Gehörlosen zu studieren, um sich ein Repertoire an Gesten anzueignen. Bei dieser Vorstellung handelt es sich um eine Ansicht, die vielen Schriften eigen ist.

Die Gesten geben Einblick in das Innenleben der Seele, so können sie - im Gegensatz zu Worten - nur schwer lügen. Laut Cicero, dessen Einfluß auf die Kunsttheorie nachgewiesen ist, drücken die Handlungen des Körpers Gefühle und Passionen aus, die die Seele beschäftigen.⁷⁴¹ Die Gestik hat immer mit einer Übermittlung von Inhalten, das heißt mit Kommunikation zu tun.

Die Gestik trägt nicht nur wesentlich dazu bei, den Zuhörer oder Betrachter in den Bann zu ziehen. Alberti geht noch einen Schritt weiter: die Affekte der Personen im Gemälde übertragen sich auf den Betrachter.⁷⁴² Alberti wird von den Katalogen zitiert.⁷⁴³ Es handelt sich bei seiner Aussage jedoch um ein Postulat, das immer wieder in Form von Anekdoten die kunsttheoretischen Schriften durchzieht. Zu dieser Aussage kam Alberti analog dem Actio-Theorem der Rhetorik: die Gefühle des Redners übertragen sich auf den Hörer. Mag es sich bei dem „Nachempfinden“ der Gemälde vordergründig um einen Topos handeln, so steht dieses Verhalten dennoch in Bezug zum Bildungsprozeß.

⁷³⁸ Das Museum besaß eine wertvolle Sammlung von Zeichnungen Le Bruns, in der er die menschliche Physiognomie der der Tiere gegenüberstellt. Diese ist als eine Folge der ähnlichen Kollektion von Lavater, Porta und Camper zu verstehen. Vivant Denon hielt dieses Werk Le Bruns für so wertvoll, daß er es stechen lassen und die Stiche dann verkaufen wollte. Archives de la RMN, 1 BB 7, Blatt 55. Das Museum ist sich demzufolge der Bedeutung der Mimik-Gestik Fragen bewußt, es ist ihm sogar ein Anliegen, dies Traktat zu veröffentlichen. Die musealen Fakten stützen die Argumentationslinie der vorliegenden Arbeit.

⁷³⁹ Zu einer Hierarchie oder einem Paragone nimmt Condillac nicht Stellung, man kann ihn aber aus seinen Aussagen ableiten. Anders verhält es sich bei dem Theatertheoretiker Engel, er sieht die Pantomime der Sprache überlegen, da man viele Nuancen des Geistes nur schwer in Worte fassen kann, man kann sie besser durch Pantomime darstellen. Engel I 1795, Vorwort, S. 21. Johann Jakob Engel (1741-1802) war Oberdirektor am Berliner Nationaltheater. Engels Schrift, erschien 1795 in französischer Übersetzung. Er entwirft in beiden Bänden eine Theorie der Gestik und Mimik. Dabei geht er vom Theater aus und zieht Parallelen zur Malerei. Engels Schrift ist in Auseinandersetzung mit Lessing entstanden und steht daher der kunsttheoretischen Diskussion nahe. Engel wird in der Argumentation der Arbeit eine wichtige Stellung einnehmen.

⁷⁴⁰ Montabert 1813, S. 72. Jacques-Nicolas Paillet de Montaberts Schrift baut auf dem Gedankengut Engels auf.

⁷⁴¹ Bertrand, Aliénor (Hrsg.), Condillac. L'origine du langage, Paris 2002, S. 97.

⁷⁴² Die Formulierung von Horaz „weinen mit denen, die weinen“ greift Alberti auf und macht sie zum Topos. Prochno, Renate, Sir Joshua Reynolds. Diskurse und Gemälde, Weinheim 1990 (Univ. München 1986, Diss.), S. 25.

⁷⁴³ Musée Français III, Discours historique sur la peinture moderne, S. 1

Über den Zusammenhang von Sprache und Geste und den damit in Verbindung stehenden Spracherwerb gibt die Sprachursprungstheorie Condillac Auskunft. Die *langage d'action*, die sich in Gesten zeigt, ist dem Menschen angeboren. Der Mensch drückt sich nach Condillac zunächst durch *signes naturels* aus. Dazu gehören Schreie und unartikulierte Laute⁷⁴⁴ sowie Gesten und Handlungen, die ausdrucksstärker sind als Schreie. Beide sind Abbilder von Passionen. Aus diesen nonverbalen Äußerungen entwickelt sich in Folge die Sprache. In Condillac Sprachtheorie finden sich Parallelen zu Rousseau und Diderot. In ihrem philosophischen Schaffen beschäftigten sie sich auch mit kunsttheoretischen Fragen und werden immer wieder von den Katalogen zitiert. Es ist bekannt, daß sich Condillac auf das philosophische Konzept Diderots bezieht. Mit Rousseau setzte er sich ebenfalls auseinander, er zitiert ihn an einigen Stellen seines Rhetoriktraktats.⁷⁴⁵ Rousseau beschreibt die einzelnen Entwicklungsstufen des Spracherwerbs innerhalb eines individuellen Lebens, Condillac anhand der Entwicklungsgeschichte der Menschheit. Diderot verfolgt ein ähnliches Konzept, das er in dem „Lettre sur les sourds et muets“ darstellt. Darin entsprechen die *mélange confus de cris et des gestes* der *langage d'action* Condillac, auf dieser Basis entwickelt sich die *langue perfectionnée*.⁷⁴⁶

Die *langage d'action* ist laut Condillac eine Universalsprache⁷⁴⁷ und wird von allen Menschen verstanden. Der Zusammenhang von Sprache und Denken wird von den Philosophen des 18. Jahrhunderts unterschiedlich gesehen. Im Gegensatz zu Diderot, der das Denken als vorsprachlich ansieht, muß laut Condillac die Sprache dem Denken vorausgehen.⁷⁴⁸ Es ist dem Menschen nicht möglich, über die Gedanken zu reflektieren und diese zu analysieren, ohne daß man über bestimmte Zeichen verfügt.⁷⁴⁹

⁷⁴⁴ Die Schreie werden erst zu einem Zeichen, wenn sie sich wiederholen und immer wieder in demselben Kontext auftreten. Gefühl und Schrei werden so miteinander verbunden, daß der Mensch unwillkürlich an das Gefühl denken muß, wenn er den Schrei hört und umgekehrt. Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances* 1924, S. 33.

⁷⁴⁵ Condillac, *Traité de l'art d'écrire* 1775, S. 139

⁷⁴⁶ Die Entwicklung der Sprache ist laut Diderot nicht unbedingt als ein notwendigerweise ablaufender Prozeß zu verstehen. Stähli, Peter, Eugen, *Gestus und Wort. Sprachtheorie und literarische Praxis bei Diderot mit einleitenden Textanalysen zur Sprachtheorie von Condillac und Rousseau*, Zürich 1986 (Univ. Zürich 1986, Diss.), S. 32.

⁷⁴⁷ Die Universalität der Geste ist in der Kunsttheorie der Zeit ein feststehender Gemeinplatz. In der Philosophie findet man ähnliche Reflexionen. Diese hängen hier jedoch zusammen mit der Frage nach einer eventuellen Universalsprache der Menschen (Rehm, Ulrich, *Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung*, München 2002, S. 78) und sind somit nicht als Topos zu werten.

⁷⁴⁸ Condillac, *La logique* 1780, S. 89.

⁷⁴⁹ Condillac, *La logique* 1780, S. 89.

Betrachtet man die *langage d'action* genauer, so werden gemäß Condillac Gefühle und Gedanken simultan abgebildet.⁷⁵⁰ Auch Johann Jakob Engel geht in seiner Theaterabhandlung auf die Gestensprache ein: die *gestes motivés* sind äußere und willentliche Bewegungen, die die Affektionen der Seele darstellen. Sie bilden direkt ab, was den Menschen bewegt. Die *gestes analoges* bilden äußere Situationen ab und zeigen auch das Ergebnis eines Reflexionsprozesses.⁷⁵¹ In Band II seines Traktates unterscheidet er zwischen den *signes naturels* und den *signes de convention*. Die *signes naturels* sind ein unmittelbares Abbild des inneren Lebens, die *signes de convention* ein allgemein verbindliches und verständliches Zeichensystem.⁷⁵² Engel differenziert die verschiedenen Gestensprachen weiter aus als Condillac.

Bei der Beobachtung der Gesten im Alltag geht Engel von gegenseitiger Zuneigung und Abneigung aus, um die Haltung von Personen zu klassifizieren.⁷⁵³ Engel analysiert, wie sich das Condillacsche Prinzip der *attention* in den Gesten zeigt:

„...l'organe destiné à saisir un objet, (...) cherche toujours à s'approcher de cet objet. Celui, par exemple, qui écoute, avance l'oreille.“⁷⁵⁴

Zu einer Weiterentwicklung dieser *langage d'action* hin zu einer Sprache, die auf verbalen Äußerungen beruht, kommt es laut Condillac wie folgt. Durch die Wiederholung der Gesten vollzieht sich eine Verbindung von Geste und Aussage der Geste. Die Menschen werden mit den Zeichen vertraut und sind daran gewöhnt, arbiträre Zeichen (Gesten und unartikulierte Laute) mit Ideen und Empfindungen zu assoziieren. Die Schreie dienen als Ausgangspunkt für die Schaffung einer neuen Sprache. Diese beruht auf Übereinstimmung zwischen den Individuen: man definiert Wort und Zeichen für alle Menschen gleich. Diese Sprache nennt Condillac die „*langage des sons articulés*“.⁷⁵⁵ Je mehr die Menschen die *langage des sons articulés* gebrauchten, desto weniger begleiteten sie diese durch Gesten, dem Relikt der *langage d'actions*.⁷⁵⁶ Mit der Zeit bilden sich Worte, zuerst solche, die die „objets sensibles“, konkret wahrnehmbare Gegenstände und keine metaphysischen Begriffe, bezeichnen.⁷⁵⁷

⁷⁵⁰ „Le propre de l'action n'est pas d'analyser. Comme elle ne représente les sentimens que parce qu'elle en est l'effet, elle représente à-la fois tous ceux que nous éprouvons au même instant, & les idées simultanées dans notre pensée, sont naturellement simultanées dans ce langage.“ Condillac, La logique 1780, S. 89-90.

⁷⁵¹ Er bezieht sich hier indirekt auf Condillac, wenn er davon spricht, daß die „ame de rapporter à des idées sensibles ses idées intellectuelles.“ Engel I 1795, S. 85.

⁷⁵² Engel 1795 II, S. 18. Um die Frage von Natürlichkeit und Künstlichkeit der Gesten kümmert sich Condillac wenig.

⁷⁵³ Siehe hier jeweils die Gegenüberstellungen gegensätzlicher Haltungen auf den Tafeln in Engel I 1795.

⁷⁵⁴ Engel I 1795, S. 150.

⁷⁵⁵ Condillac, Essai sur l'origine des connaissances 1924, S. 115.

⁷⁵⁶ Der Tanz als Kommunikationsform bedient sich jedoch weiterhin der Gesten als Ausdrucksmittel. Condillac, Essai sur l'origine des connaissances 1924, S. 117. Es entsteht in der weiteren Sprachentwicklung zunehmend eine Sprache, die die Gestik durch Worte ersetzt. Der Bestandteil der Sprache, die Worte, müssen in eine

Die Gesten⁷⁵⁸, die *langage d'action*, sind ein nonverbales Kommunikationsmittel der Menschen untereinander. Die Mitteilung bezieht sich auf Emotionen⁷⁵⁹ (Leib und Seele sind eine Einheit). Reflexion ist laut Condillac erst möglich, wenn eine verbale Sprache vorhanden ist, da diese die Voraussetzung für das Denken ist. Die *langage d'action* bezeichnet den „vorsprachlichen“ Zustand, in dem die Menschen noch nicht über eine artikulierte Sprache verfügen. Paillot de Montabert, der auf der Schrift Engels aufbaut, vertritt ähnliche Ansichten. Die Geste ist die erste Form der Sprache. In dem Maße, in dem sich die Sprache entwickelt, werden die Gesten zurückgedrängt. Kann der Mensch sich sprachlich nur ungenügend äußern, verlangen die Gesten um so mehr Klarheit. Dies ist der Fall bei der Malerei, die sich nicht der Sprache als Kommunikationsmittel bedienen kann.⁷⁶⁰ Hier muß die Gestik allerdings auch in den Gesamtkontext eingebunden werden. Die Gesten müssen sich nach dem richten, was der Künstler ausdrücken möchte – hier treffen wir auf das Prinzip des *decorums* aus der klassischen Kunsttheorie.

Condillac sieht Sprache als ein Kommunikationsmittel an. Ohne die Sprache wäre der Kontakt unter den Menschen schwer möglich. Dasselbe läßt sich von der Kunst behaupten, was die Disbutades-Legende deutlich macht, die die Entstehung der Malerei beschreibt. Disbutades hält das Bildnis ihres Geliebten im Schattenriß fest. Im Vordergrund steht der Zeichencharakter der Kunst und damit der Wunsch, etwas – für die Nachwelt – festzuhalten: das Bildnis steht für den Geliebten, ist dessen „Vertreter“. Ohne den Geliebten, den anderen Menschen, wäre das Bild nicht entstanden, es ist Mittel der Kommunikation, wenn der reale Mensch nicht zugegen ist. Laut Condillac teilen sich die Gemälde bzw. die Menschen in den Gemälden dem Betrachter durch die Gesten mit, sie sind „une ame qui parle à mon ame.“⁷⁶¹ Das Kunstwerk bzw. die stummen Figuren des Kunstwerkes sind fähig, direkt mit den Menschen in Kontakt zu treten, ihn zu lehren und zu bilden, da sie deren Seele ansprechen. Eine Tatsache, die das Wort in dieser

Sukzession gebracht werden. Man formuliert sie hintereinander, nicht wie Gesten, die parallel zur Mimik geäußert werden können. Somit dient die Sprache auch der Strukturierung und der Analyse der Gedanken.

⁷⁵⁷ Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances* 1924, S. 155.

⁷⁵⁸ Zuerst ging es darum, den anderen die momentane Empfindung und ihre begleitende Gestik zu übermitteln. In einem zweiten Schritt teilten die Menschen durch die Gesten Empfindungen mit, die sie früher hatten. Die Gesten verstärken so ihren Stellvertretercharakter, da sie für nicht mehr vorhandene Gefühle stehen. Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances* 1924, S. 114.

⁷⁵⁹ „Envain l'homme se flatte de se soustraire à cet empire: tout en lui est l'expression des sentiments: un mot, un geste, un regard les décele, & son ame lui échappe. C'est ainsi que notre corps tient malgré nous un langage, qui manifeste jusqu'à nos pensées les plus secretes.“ Condillac, *Traité de l'art d'écrire* 1775, S. 261.

⁷⁶⁰ „...moins les significations de la parole étoient généralisées parmi les peuples, et plus le langage du geste a dû acquérir de clarté, de force et d'utilité.“ Paillot de Montabert zitiert ihn in seinem Werk. Montabert 1813, S. 8.

⁷⁶¹ Condillac, *Traité de l'art d'écrire* 1775, S. 261. Diese Aussage bezieht sich dem Gehalt nach auf Du Bos. Dieser sieht in der Geste die *langage du cœur*. Er berücksichtigt den Rezipienten im Gegensatz zu Condillac nicht. Dies liegt daran, daß der Rezipient im 18. Jahrhundert allgemein eine bedeutende Stellung innehatte.

Form nicht zu leisten vermag. Condillacs Formulierung erinnert an den Allgemeinplatz der Kunsttheorie: Bilder sind „sprechender“ als Worte.

Die *langage d'action* ist die natürlichste Form der Sprache: das Wort bezeichnet, der Gestus zeichnet. Damit stellt der Gestus einen direkten Bezug zur außersprachlichen Wirklichkeit dar.

Die *langage d'action* ist unmittelbar als Universalsprache für alle Menschen zugänglich und verständlich. Condillac bezeichnet die Gestensprache als die „*école du peintre*“ und zieht damit den direkten Vergleich zwischen Gestus und Malerei.⁷⁶² De Piles wird von den Katalogen zur Argumentation herangezogen.⁷⁶³ Er sah die Darstellung der inneren Handlungen eines Menschen, die sich in den Gesten zeigen, als eine der wichtigsten, wenngleich auch schwersten Aufgaben des Malers.⁷⁶⁴

Die Gesten sind die Brücke zwischen Kunstwerk und Rezipient. Die Kommunikation ist einseitig, der Betrachter kann das „Gesprochene“ aufnehmen und darauf reagieren, doch kann er nicht direkt auf das Kunstwerk einwirken. Der Rezipient nimmt die *langage d'action* mit Hilfe der Sinnesorgane, besonders mit Hilfe des Sehsinns, auf und da alle registrierten Zeichen einen Bildungsprozeß auslösen, geschieht dies auch durch die *langage d'action*. Bei der Analyse der einzelnen Gesten und Handlungen geht der Rezipient nach dem bekannten Schema Condillacs vor: aus der Analyse der einzelnen Aktionen und Handlungen ergibt sich die Analyse des gesamten Kunstwerkes.⁷⁶⁵ Der Betrachter gelangt zu neuen Erkenntnissen, wenn er die Ideen, die die Handlungen implizieren, betrachtet und diese zu einem Ganzen zusammensetzt. Er integriert sie in einen neuen Zusammenhang und kommt auf diese Weise zu Wissen.

In seiner Auseinandersetzung mit den Gesten beschäftigt sich Condillac besonders mit Du Bos⁷⁶⁶, einem der bedeutenden Kunsttheoretiker des beginnenden 18. Jahrhunderts, und streift

⁷⁶² „C'est ainsi que, dans un tableau, la place de chaque personnage, son action & son caractère sont déterminés, lorsque le sujet est donné avec toutes ses circonstances.“ Condillac, *La logique* 1780, S. 92.

⁷⁶³ Musée Français III, *Discours historique sur la peinture moderne*, S. 1.

⁷⁶⁴ Die Expressionen stellen für den Maler die schwerste Aufgabe dar. Sie zeigen sein *discernement*. De Piles, Roger, *Abregé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs Ouvrages, et un Traité du Peintre parfait, de la connoissance des Desseins, & de l'utilité des Estampes*, Nachdruck der Ausgabe Paris 1699, Hildesheim 1969, S. 162.

⁷⁶⁵ „Comme l'action totale est le tableau de toute la pensée, les actions partielles sont autant de tableaux des idées qui en font partie. Donc, s'il décompose encore ces actions partielles, il décomposera également les idées partielles dont elles sont les signes, & il se fera continuellement de nouvelles idées distinctes.“ Condillac, *La logique* 1780, S. 92-93.

⁷⁶⁶ Er dürfte hierbei die Sektion 42 des Buches I der *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719 zu Rate gezogen haben, das den Titel trägt: *Dissertation sur les représentations théâtrales des Anciens*. Auch Charrak verweist auf den gegenseitigen Bezug. Er stellt fest, daß sie beide dasselbe Vorgehen anwenden, indem sie auf den Ursprung der Kunst zurückgehen. Der *besoin* ist der erste Motor des Menschen. Er geht an dieser Stelle auch auf das Verhältnis von Theater, Gesang und Sprache ein. Charraks Ausführungen über Musik und Sprache führen jedoch an dieser Stelle zu weit. Condillac erläutert die Bedeutung der Mimik in einem großen Theater als Mittel der Verständigung der Schauspieler. Die Gesten sind unterstützend. Charrak, André, *Empirisme et Métaphysique. L'essai sur l'origine des Connaissances humaines de Condillac*, Paris 2003, S. 104 -113.

damit den dritten Bereich, in dem die Geste eine wichtige Rolle spielt: das Theater. Der Schauspieler soll laut Condillac fähig sein, den Aussagegehalt alleine durch die Gestik zu vermitteln:⁷⁶⁷ Gesten sind sprechender und einprägsamer als Worte. Im Vergleich zur Antike ist die Gestik jedoch im 18. Jahrhundert nicht mehr so dominant, sondern wird durch die Mimik weitgehend ersetzt. Man kann die Empfindungen der Schauspieler im Gesicht, besonders in den Augen ablesen.⁷⁶⁸ Condillac selbst stellt keinen direkten Vergleich zwischen Theater und bildender Kunst an. Seine Regeln für das Theater lassen sich jedoch ebenfalls auf die Kunst anwenden: mimische Spiele der Akteure im Bild vermitteln die Aussage. Die Erinnerung an den alt bekannten Topos, der das Theater als sprechendes Gemälde bezeichnet, erlaubt, diesen Transfer vorzunehmen.

Quatremère de Quincy, einer der bedeutenden Kunsttheoretiker der Zeit, greift diesen Topos auf. Er wägt Vor- und Nachteile des Theaters und der Bildenden Kunst ab⁷⁶⁹: das Gemälde ist stumm und die Personen können keine Auskunft darüber geben, was sie sind und was sie darstellen. Die Darstellung ist rätselhafter als in den zeitgenössischen Theaterstücken, die über stringente und durchschaubare Handlungen verfügten.

Quatremère de Quincy spricht das bekannte Problem der Entfaltung der Handlung in der Zeit an (*punctum temporis*): die Malerei entfaltet sich im Raum, das Schauspiel in der Zeit. Die Malerei muß mit einem Mal das auf die Leinwand bringen, was das Schauspiel als Abfolge darstellen kann. Aus diesem Grund sollte der gewählte Moment immer das beinhalten, was vorausgeht und was nachfolgt.⁷⁷⁰ Dieses Postulat, das als Allgemeingut die kunsttheoretischen Schriften durchzieht, wurde bereits vor Lessing formuliert. Die theoretischen Schriften des 18.

Jahrhunderts rekurren jedoch auf Lessings Laokoon. „Laokoon“ wird immer dann aufgerufen, wenn die Möglichkeiten Bildender Kunst in Abgrenzung zur Literatur diskutiert werden. Aus diesem Grund wird sich auch die Arbeit bei der Analyse der *Notices*- und Katalogbesprechungen auf Lessing berufen. Da Condillac Malerei und Theater nicht direkt vergleicht, kann er auch nicht das *punctum temporis* kennen.

Quatremère de Quincy geht von einer Überlegenheit der Malerei aus⁷⁷¹. Der Poet kann aber auch Maler sein, wenn er die Effekte auf die Imagination produziert. Was der Poet lautmalerisch und durch Beschreibungen ausdrückt, das „malt“ der Hörer in seiner Imagination.

⁷⁶⁷ Stähli, Peter, Eugen, Gestus und Wort. Sprachtheorie und literarische Praxis bei Diderot mit einleitenden Textanalysen zur Sprachtheorie von Condillac und Rousseau, Zürich 1986 (Univ. Zürich 1986, Diss.), S. 47.

⁷⁶⁸ Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances* 1924, S. 134.

⁷⁶⁹ Quatremère de Quincy, *Imitation* 1980, S. 71.

⁷⁷⁰ Quatremère de Quincy, *Imitation* 1980, S. 71.

⁷⁷¹ Quatremère de Quincy, *Imitation* 1980, S. 73.

Dieser schöpferische Part ist wichtig für die Analyse der Kataloge und der *notices*, in der es darum geht, ob und wie der Leser selbst teil hat an dem „Werden“ des Kunstwerks.

Mit der Geste hängt die kunsttheoretische Diskussion der *expression* zusammen. Steht bei der Geste die Kommunikation des Betrachters mit dem Bild im Vordergrund, so kommt das Problem der Nachahmung bei der *expression* noch hinzu.⁷⁷² Diese nimmt besonders beim Studium der Malerei einen breiten Raum ein. Die Museumsadministration schlägt das Werk Fouberts über den Charakter der einzelnen Passionen, das das Studium der Schüler erleichtern soll,⁷⁷³ zum Verkauf innerhalb des Museums vor.⁷⁷⁴

Der Geste ähnlich ist die Mimik, schon Seneca (55 v.Chr. – 40. n. Chr.) weiß, daß wilde oder heftige Bewegungen der Seele ihren Niederschlag im Gesicht finden.⁷⁷⁵ Im Gegensatz zum mimischen Spiel im Theater friert die Malerei die Bewegung ein.

IV.2.2. Analogien sprachlicher und malerischer Stilmittel: Vergleich und Opposition – malerisch und rhetorisch betrachtet

Die vorhergehenden Analysen haben Sprache sowohl in ihrer „reinen Form“ als auch in ihrem poetischen Kontext betrachtet. Eine Reflexion der Sprache, ihrer Stilmittel und Wirkungen nehmen Rhetorik und Poetik vor. In seinem „*Traité de l’art d’écrire*“ setzt sich Condillac vor allem mit dem geschriebenen Wort auseinander und entlehnt überwiegend Beispiele aus der Poetik. Seine Aussagen sind auch auf die Rhetorik übertragbar, da das gesprochene Wort häufig aufgeschrieben wurde.⁷⁷⁶ Zudem finden sich in Rede und Literatur gleiche Satzkonstruktionen und Stilmittel. Bilder aus der Malerei durchziehen seine Ausführungen. Diese Parallele zur Kunst innerhalb seiner rhetorischen Reflexionen wurde bislang in der Sekundärliteratur zu Condillac nicht bearbeitet. Hier spielt sie eine wichtige Rolle bei der Kataloganalyse, die untersucht wie Kunst rhetorisch umgesetzt wird und welcher Bildungszweck dahinter steht.

⁷⁷² Leonardo, *Trattato della pittura*, I, 25, zitiert nach: Lee 1967, S. 24. Ein Betrachter gähnte jedes Mal, wenn er vor einem Gemälde stand, das einen Gähnenden darstellte. Die Kataloge heben die Bedeutung von Leonardos Schriften für die Malerei und die Kunsttheorie hervor.

⁷⁷³ Cantarel-Besson, *Procès-verbaux* 1992, S. 117. Sitzung 21. Juli 1797.

⁷⁷⁴ Der Preis beläuft sich auf 15s, die gebundene Ausgabe, mit weißem Papier zum Eigenstudium versehen, auf 1,5s. Cantarel-Besson, *Procès-verbaux* 1992, S. 155. Sitzung 24. September 1797.

⁷⁷⁵ Camper, Pierre, *Discours prononcés par feu Mr. Pierre Camper en l’académie de Dessein d’Amsterdam, sur le Moyen de Représenter d’une manière sûre les diverses passions qui se manifestent sur le visage; sur l’étonnante conformité qui existe entre les quadrupèdes, les oiseaux, les poissons et l’homme; et enfin sur le beau physique: Publiés par son fils Adrien Gilles Camper, Traduits du Hollandois par Denis Bernard Quatremere d’Isjonval, Utrecht, bei B. Wild und J. Altheer 1792, S. 3-4.*

⁷⁷⁶ Der „*Traité de l’art d’écrire*“ ist im Zuge der Erziehung des Prinzen von Parma entstanden. Man kann davon ausgehen, daß der Prinz eher darauf vorbereitet wurde später Reden zu halten als schriftstellerisch tätig zu sein.

Bekannt dagegen ist die Position der Kunsttheorie, die deshalb nur kurz referiert wird. Dichtung und Malerei haben dasselbe Ziel, sie sollen belehren, erfreuen, den Charakter bilden und den Menschen zur Tugend führen.⁷⁷⁷ Diese Ansicht durchzieht als geistiges Allgemeingut die Schriften der klassischen Kunsttheorie.

Nicht alleine das Ziel, auch die Mittel, um zu diesem zu gelangen sind ähnlich. Die kunsttheoretischen Schriften stehen im Zwang ihre eigene Disziplin zu rechtfertigen. Sie sehen die Malerei als höherwertig an, da sie universeller als die Sprache ist. Der sensualistische Standpunkt kommt zum selben Ergebnis, argumentiert jedoch mit der unmittelbareren Wirkung der Malerei auf den Menschen. Du Bos, der sowohl von den Katalogen als auch von Condillac zitiert wird, argumentiert wie die Sensualisten.⁷⁷⁸

Neben der Kunsttheorie geht auch Condillac am Rande auf die Parallelen von Malerei und Dichtung ein. So entlehnt er in seinen Ausführungen zu rhetorischen Figuren immer wieder Vergleiche aus den Bildenden Künsten. Er erwartet zum Beispiel von der *comparaison* als rhetorischer Figur,

„Une comparaison doit toujours répandre de la lumière ou des couleurs agréables.“⁷⁷⁹

Der Vergleich soll erhellen, Licht ins Dunkel („répandre de la lumière“) bringen und veranschaulichen („couleur“).

Den von Condillac verwendeten Begriff des *couleur* findet man auch bei Sulzer (1720-1779) im Zusammenhang der Rhetorik. Sulzer war im 18. Jahrhundert in Frankreich durchaus bekannt, die Kataloge zitieren ihn in einem ihrer Diskurse.⁷⁸⁰ Sulzer definiert *couleur* als die verschiedenen Mittel, die der Dichter gebraucht, um die einzelnen Objekte in der Imagination zu schaffen. Bilder und Vorstellungen in der Imagination zu erzeugen bedeutet nichts anderes als zu veranschaulichen – Sulzers Definition entspricht der Condillacs.

Um diese Veranschaulichung zu erreichen, arbeitet der literarische Vergleich mit einem sprechenden Bild, die Bildende Kunst verwendet Attribute, Allegorien oder Personifikationen. Wie dies in der Praxis aussieht, soll ein konkretes Beispiel zeigen. Um die Bedeutung der Königin im Staat zu illustrieren, vergleicht Bossuet diese mit einer Säule, die einen alten Tempel – den Staat - stützt. Die Umsetzung dieses literarischen Bildes in der Kunst kann man sich

⁷⁷⁷ La véritable Peinture est donc celle qui nous appelle..en nous surprenant: & ce n'est que par force de l'effet qu'elle produit, que nous ne pouvons nous empêcher d'en approcher, comme si elle avoit quelque chose à nous dire. ...elle nous divertit par le beau choix, & par la nouveauté des choses qu'elle nous presente...qui nous instruit ...De Piles 1969, S. 4-5.

⁷⁷⁸ Du Bos spricht wie Condillac von *signes naturels*, die unmittelbarer wirken als das Wort. Die Malerei bedient sich dieser *signes naturels*, deshalb ist ihre Wirkung unmittelbarer. Du Bos I 1967, S. 413. Zu den *signes naturels* und *signes artificiels* bei Du Bos: Rehm, Ulrich, Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung, München 2002, S. 139-142.

⁷⁷⁹ Condillac, Traité de l'art d'écrire 1775, S. 163-164.

⁷⁸⁰ Musée Français III, Discours historique sur la peinture moderne, S. 1.

folgendermaßen vorstellen: das ganzfigurige Portrait der Königin im Vordergrund, im Hintergrund das Bild eines alten Tempels, gestützt von einer Säule. Der sprachliche Vergleich stellt die beiden zu vergleichenden Elemente (Königin und Säule des Tempels) in einer zeitlichen Abfolge gegenüber, die Kunst setzt beide in eine räumliche Relation.

Der Vergleich ist nur dann möglich, wenn man eine genaue Idee von beiden Gegenständen hat, so kann man auf die gemeinsamen Eigenschaften rückschließen. Man geht vor wie bei einer mathematischen Gleichung, in der man die beiden Elemente gleich setzt. Natürlich stimmen die Elemente nie in allen Eigenschaften überein. Wenn man die Gemeinsamkeiten herausarbeitet, kommt es darauf an, daß es mit *vivacité* geschieht, dann wird der Vergleich sprechend. Der Vergleich ist wie ein Gemälde, das man mit einem Mal und ohne große Mühen erfassen sollte.⁷⁸¹

Antithesen und Oppositionen funktionieren nach demselben Prinzip, hier werden allerdings Gegensätze zusammengeführt. Die beiden Elemente aus der oben genannten mathematischen Gleichung werden nun durch ein Ungleichheitszeichen verbunden.

Condillac verwendet ein Gemälde aus dem Medicizyklus von Rubens (1577-1640), um dieses Vorgehen in der Bildenden Kunst zu illustrieren. Bei der Darstellung der Geburt Ludwigs XIII. koexistieren zwei prinzipiell unvereinbare Gefühlsäußerungen: in dem Gesicht der Maria de Medici zeichnen sich Freude und Schmerz gleichzeitig ab. Begründet sind diese Empfindungen jedoch in einem Ereignis, das diese gegensätzlichen Gefühle hervorruft: in der Geburt ihres Sohnes.⁷⁸²

Auf malerischer Ebene vollzieht Rubens nach, was eine Opposition in rhetorischer Verwendung beinhaltet: die Zusammenführung zweier gegensätzlicher Ideen.

Über die Wirkung solcher Gegensätze im Theater äußert sich Engel.⁷⁸³ In der Malerei kann diese Opposition auch mit Farbe ausgedrückt werden, in diesem Fall bezeichnet man sie als Kontrast. Dabei kommt es häufig nicht zu einer Abschwächung, sondern zu einer Intensivierung der Farbwirkung, wie Condillac feststellt. Intensive Farben einer Draperie geben einen schönen Teint und verleihen der Person Ausstrahlung, auch dunkle Farben erhöhen die Wirkung.⁷⁸⁴ Für

⁷⁸¹ Condillac, *Traité de l'art d'écrire* 1775, S. 157.

⁷⁸² „Dans le tableau de la naissance de Louis XIII, Rubens a peint la joie & la douleur sur le visage de Marie de Medici.“ Condillac, *Traité de l'art d'écrire* 1775, S. 173.

⁷⁸³ Siehe auch: Engel II 1795, S. 52-54. Liebe und Traurigkeit. Für Engel verursacht die Darstellung zweier gegensätzlicher Gefühlsäußerungen bei einer Person Schwierigkeiten. Der Zuschauer kann nicht mehr unterscheiden, welches der Gefühle tatsächlich gemeint ist. Erhöht der Kontrast laut Condillac die Wirkung, schafft er nach Engel Konfusionen.

⁷⁸⁴ „Les couleurs vives d'une draperie donnent de l'éclat à un beau teint; les couleurs sombres lui en donnent encore: quand il ne s'embellit pas en dérobant des nuances aux objets qui l'approchent, il s'embellit par le contraste. Voilà, Monseigneur, une image sensible des comparaisons & des antithèses.“ Condillac, *Traité de l'art d'écrire* 1775, S. 172.

beide gilt: erst der Kontrast zwischen Draperie und Inkarnat ruft einen angenehmen Gesamteindruck hervor.

IV.3. Kataloganalyse

IV.3.1. Beschreibungstechniken der *notices*: der in Sprache gefaßte Blick

Im Zuge der Klassifizierung der Kunstwerke wird sich die Museumsverwaltung der Notwendigkeit eines Kataloges⁷⁸⁵ bewußt, der deskriptive Charakter rückt in den Vordergrund. Der Katalog soll nicht

„comme par le passé, une nomenclature aride et sèche de numéros, mais une histoire sage et détaillée de la vie, des principes des hommes célèbres qui nous ont devancés et du degré de mérite qui distingue entre eux leurs ouvrages.“⁷⁸⁶

sein. Laut dieser Aussage steht der Katalog in der Tradition vasarischer Vitenschiebung, auf den die Kataloge immer wieder rekurrieren, und sieht das Gemälde primär vor dem Hintergrund der Biographie des Künstlers. Bei den erwähnten „principes“ dürfte es sich um die Unterscheidung der künstlerischen Machart handeln. Der letzte Anspruch („qui distingue entre eux leurs ouvrages“) legt ein komparatives Vorgehen – ganz im Sinne Condillacs – nahe.

Der deskriptive Charakter, zu dem auch die Erläuterung der Bildinhalte in den *notices* zählt, bleibt bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts verbindlich:

„...les notices du Musée national sont aussi un moyen intelligent indépendamment des indications indispensables et des aperçus historiques qu’elles doivent renfermer de propager au dehors la reproduction descriptive de nos statues, de nos tableaux, et de nos dessins.“⁷⁸⁷

Die Katalog- und die *Noticetexte* werden seitens des Museums als eine „verbale Reproduktion“ der Werke verstanden. Sie schaffen die Kunstwerke in einem anderen Medium nach und sind damit den Stichen verwandt. Dabei orientiert man sich stark am Original, wie der Name

⁷⁸⁵ Die Quellen, die sich mit diesem Vorhaben beschäftigen, sprechen von einem „catalogue“. Aus diesen Gründen wird an dieser Stelle dieser Terminus verwendet. Die Bestrebungen, einen „catalogue“ zu schaffen, münden in die späteren *notices*.

⁷⁸⁶ Arch. Louvre Z 2, 1794, 26 mai, rapport du Conservatoire du Museum national des arts, fait par Varon, l’un de ses membres, au Comité d’instruction publique, le 7 prairial l’an 2, de la République une et indivisible, zitiert nach: Cantarel-Besson, naissance II 1981, S. 229. Auch Le Brun erachtet in seiner Schrift "Quelques idées sur la disposition, l’arrangement et la décoration du muséum national" die Redaktion eines "catalogue savant, rédigé d’une manière claire et méthodique, répandrait la lumière parmi tous ceux qui sont sensibles aux charmes des arts" als notwendig. Le Brun 1795, S. 29. Der Katalog ist ein Mittel, den Besucher zu bilden. Eine gewisse Sensibilität seitens des zu Bildenden setzt Le Brun - genauso wie Condillac - voraus.

⁷⁸⁷ Archives de la RMN, Z 34, Paris 20. September 1850.

Reproduktion nahe legt. Das Medium Text ist weitaus flexibler als das ortsgebundene Museumsgebäude und erlaubt es, die Bildungsbestrebungen auf den Bereich außerhalb der Museumsmauern auszuweiten.⁷⁸⁸ *Notices*, die anlässlich der napoleonischen Eroberungen erstellt wurden, dienen dazu, den Ruhm Frankreichs darzustellen und zu mehren.⁷⁸⁹ Das Vorwort der „Notice des principaux tableaux recueillis dans la Lombardie Par les Commissaires du Gouvernement Français, dont l'exposition provisoire aura lieu dans le grand salon du Muséum, les Octidis, Nonidis et Décadis de chaque Décade, à compter du 18. Pluviose, jusqu'au 30 Prairial, an VI“ hebt den Verdienst hervor, der dem Museum bei der Restaurierung der Gemälde zukommt: die Kunstwerke werden dem Zustand des „dépérissement“⁷⁹⁰ entrissen. Die *notices* ersetzen nicht den Museumsbesuch, können aber als „Werbemittel“ verstanden werden und machen Appetit auf den Besuch vor Ort. Die *notices* führen dem möglichen Besucher die Gemälde vor Augen, lassen ihm jedoch genug Freiraum, so daß der Leser auf das Original gespannt ist. Die *notices* verstehen sich als „Wortkulisse“⁷⁹¹, die das Gemälde dezent beschreibt, um die Wirkung des Originals nicht zu beeinträchtigen.

Die *notices* stehen in einer Tradition, sie orientieren sich zum Teil an dem „Catalogue des Tableaux du Roi“ von Lepicié und an den Werken Vasaris, Belloris und Lomazzos.⁷⁹² Es ist davon auszugehen, daß die Schreiber durchaus mit den kunsttheoretischen Diskursen vertraut waren.

Allerdings argumentieren sie selten mit kunsthistorischen Termini und entwerfen auch keine großartigen Gedankengebäude. Den meisten Raum nehmen die Beschreibungen der Gemälde ein.⁷⁹³ Diese machen jedoch für sich genommen schon eine Aussage über den Zugang zum Kunstwerk, denn auch Beschreibungen sind Interpretationen. Der *Noticesschreiber* führt den Blick des Betrachters. Die Sprache übernimmt die Funktion des Zeigestocks, dessen sich der

⁷⁸⁸ Der Katalog dient wie auch das Museum selbst, die Größe Frankreichs darzustellen. Frankreich ist das Adoptivland der Intelligenz, und das Zentrum der Konzeptionen des menschlichen Geistes. Archives de la RMN, Z 34, Paris 20. September 1850.

⁷⁸⁹ „...fera sentir l'étendue de la reconnaissance que la Patrie, et les Arts en particulier, doivent à nos invincibles armées.“ „Notice des principaux tableaux recueillis dans la Lombardie Par les Commissaires du Gouvernement Français, dont l'exposition provisoire aura lieu dans le grand salon du Muséum, les Octidis, Nonidis et Décadis de chaque Décade, à compter du 18 Pluviose, jusqu'au 30 Prairial, an VI (1798)“, Avertissement, S. i-ij.

⁷⁹⁰ Notice des principaux tableaux recueillis dans la Lombardie Par les Commissaires du Gouvernement Français, dont l'exposition provisoire aura lieu dans le grand salon du Muséum, les Octidis, Nonidis et Décadis de chaque Décade, à compter du 18 Pluviose, jusqu'au 30 Prairial, an VI (1798), Avertissement, S. iij.

⁷⁹¹ Diese Bezeichnung wird in Anlehnung an Aristoteles verwendet, der die Redeweise der Volks- oder Staatsrede mit der Dekorationsmalerei (Kulissenmalerei) verglichen hat. Die künstlerische Vollendung der Rede ist in diesem Fall wie auch bei den *notices* nicht vonnöten. (Aristoteles 1995 Buch III, 12. Kap., 5)

⁷⁹² Notice des principaux tableaux recueillis dans la Lombardie Par les Commissaires du Gouvernement Français, dont l'exposition provisoire aura lieu dans le grand salon du Muséum, les Octidis, Nonidis et Décadis de chaque Décade, à compter du 18 Pluviose, jusqu'au 30 Prairial, an VI (1798), Avertissement, S. vj.

⁷⁹³ Die später entstandenen Kataloge der Provinzmuseen lassen ebenfalls der dargestellten Geschichte eine große Bedeutung zukommen. Georgel, Chantal, Petite histoire des livrets de musée, in: Georgel, Chantal (Hrsg.), La

„Redner“ bedienen würde, würde er vor dem Gemälde stehen. Die *notices* sind kein autonomes Werk parallel zum Kunstwerk, sondern sehen sich als dessen Ergänzung. Soll der Blick mit Hilfe der *notices* geführt werden, so werfen sie den Rezipienten immer wieder auf das Werk zurück. Die Texte sagen, was auf dem Gemälde zu sehen ist, halten sich aber sehr zurück, was die Wirkung des Geschehens betrifft. Primäres Ziel der *notices* ist, den Besucher zum intensiven Betrachten zu animieren.

Laut Condillac wird die *attention* in diesem Moment durch die *notices* gelenkt.⁷⁹⁴ Der Vorteil der *notices* liegt darin, daß der Leser das Geschehen erst nach und nach wahr nimmt, da er durch den *Noticetext* im Sehen geleitet wird. Der Leser zerlegt das Gemälde in seine einzelnen Segmente und folgt damit dem Condillac'schen Prinzip des *décomposer*. Damit wird verhindert, daß der Rezipient durch das Gemälde überwältigt wird.

Die Beschreibungen der Gemälde in den *notices* erfüllen noch eine andere Funktion. Sie führen wie die Exposition in einem Theaterstück die Hauptpersonen ein und klären ihre Identität.⁷⁹⁵ Dabei beschränken sie sich auf die Akteure, die zur Ausführung des Spiels notwendig sind. Die Parallele zum Theater, die die Kunsttheorie formuliert, zeigt sich in der Praxis.

Um dem Leser eine Orientierung über den Verlauf des Geschehens zu vermitteln, fassen sie die Geschichte zumeist kurz zusammen. Der Leser wohnt dadurch einer gerade eben stattfindenden Handlung bei. Die Wirkung entspricht der der narrativen Zusammenfassung des Geschehens durch eine Figur im Drama.

Um das Vorgehen der sprachlichen Umsetzung des Gemäldes zu verstehen, empfiehlt es sich, auf die theatertheoretischen Reflexionen zurückzugreifen. Du Bos⁷⁹⁶, dessen Schriften von den Katalogen zitiert werden,⁷⁹⁷ hat diese Bezüge hergestellt, unter Lessing wurden sie populär gemacht. Für die Quellen des französischen 18. Jahrhunderts ist häufig Lessing Referenzperson.

Jeunesse des Musées. Les musées de France au XIXe siècle, Kat. Ausst. Paris 7. Februar –8. Mai 1994, Paris 1994, S. 207-214, S. 212.

⁷⁹⁴ Der Betrachter ähnelt der Statue, die zwei Düfte nicht voneinander unterscheiden kann, wenn sie sie gleichzeitig riecht. Condillac, *Traité des sensations* 1984, S. 43. Ein Eintrag, allerdings aus den „Annales“, zeigt, daß sich der Schreiber durchaus der Wichtigkeit bewußt war, die die Lenkung der *attention* im Bildungsprozeß einnimmt. „La scène familière à laquelle elle est jointe distrait l'attention et ne permet pas au spectateur d'en être assez frappé.“ Landon, C.P, *Annales du Musée et de l'école moderne des Beaux-Arts, Recueil de Gravures au trait, d'après les principaux ouvrages de peinture, sculpture, ou projets d'architecture...*, Band V, Paris 1803, S. 10.

⁷⁹⁵ So auch die Notiz zum „Tente de Darius“. Alexander, der Hauptakteur wird eingeführt als: „vainqueur et maître du camp du roi des Perses, au combat d'Issus“ begleitet wird er von Epehestion und seiner Gattin. Darauf folgen sein Sohn, zum Schluß Sysigambis, die Mutter des Monarchen. *Notice des tableaux exposés dans la Galerie Napoléon*, Paris 1810, S. 4, Nr. 11.

⁷⁹⁶ „...une Tragédie renferme une infinité de tableaux. Le Peintre qui fait un tableau du sacrifice d'Iphigénie, ne nous représente sur la toile qu'un instant de l'action. La Tragédie de Racine met sous nos yeux plusieurs instans de cette action“ Du Bos I 1967, S. 423-424.

⁷⁹⁷ Musée Royal I, *L'Arcadie* par le Poussin, S. 3.

Die Aufrufung seines Namens ist identisch mit dem *punctum temporis* Postulat. Was sich als Konkurrenz zwischen Bildenden Künsten und Schauspiel versteht, ist auch auf die Sprache übertragbar. Sprache entfaltet sich in der Zeit, die Kunst im Raum. Darin liegt jedoch auch eine Chance: mit Hilfe der Sprache kann man die Komprimierung, die die Kunst vollzieht, wieder rückgängig machen. Raymond recurriert auf das *punctum temporis*, die Beschreibung eines Gemäldes ist hierfür ein Beispiel. Er beschreibt all das, was man nicht sieht und verleiht dem Gemälde damit eine zeitliche Komponente. Er geht spielerisch mit Lehrmeinungen der Kunsttheorie um und ist damit kein Einzelfall in den theoretischen Schriften seiner Zeit.

„Je vois le tableau d’une tempête: je demande ce que signifie cette foudre suspendue dans les airs, tandis qu’elle devait frapper mes yeux avec la rapidité de l’éclair qui l’accompagne. Je vois des nuages dont la forme constante est loin de me présenter l’image de cette agitation violente qui doit régner dans l’atmosphère, et qui laisse à peine la trace fugitive de la nue déchirée et dispersée dans un instant. Je vois les arbres du rivage courbés contre terre, mais ils ne se relèvent point; je ne vois point ce balancement de leur tige, ce frémissement de leurs feuilles, qui indiquent la lutte des vents.“⁷⁹⁸

Bei den Beschreibungen der *notices* fällt auf, daß sie sehr kurz gehalten und zum Teil auch sehr fragmentarisch sind. Dies liegt sicherlich daran, daß man das Heft nicht zu einem unhandlichen Buch aufblähen wollte, schließlich mußte es in der Galerie noch benutzbar sein und erschwinglich bleiben. Aufgrund der Kürze ist der Rezipient umso mehr gefordert: er muß die Brücke zwischen Beschreibung und Gemälde bilden, wenn die Beschreibung keinen direkten Bezug auf das Gemälde nimmt. Erklären die Kataloge häufig die Kunstwerke, so obliegt bei den *notices* die eigentliche Sinnkonstituierung häufig dem Betrachter.

Im Vergleich zu den Beschreibungen der *notices* sind die der Kataloge je nach Werk unterschiedlich. Für alle ausführlichen Beschreibungen der Kataloge, läßt sich eine Nähe zur Literatur feststellen. Besonders deutlich wird dies bei dem „Musée Royal“, das den Zusatz zu dem Titel trägt: „avec description des sujets notices littéraires et discours sur les arts.“ Die Inspiration aus der Literatur zeigt sich in Verweisen auf literarische Quellen, in der Integration literarischer Texte und zum Teil in der Art der Beschreibung.

Den Katalogen geht es mehr noch als den *notices* nicht nur um eine zeitliche Abfolge. Sie wollen zusätzlich kausale Zusammenhänge herausarbeiten. Durch das Aufzeigen einer Aktio-Reaktio Kette soll die innere Handlung des Gemäldes verstanden werden.

⁷⁹⁸ Raymond 1804, S. 83.

IV.3.2. Literarische Zitate als Einladung an die Imagination zum Nachschaffen

Im Gegensatz zu den *notices* verwenden die Schreiber der mehrbändigen Werke⁷⁹⁹ Literaturzitate, die sie der Besprechung voranstellen⁸⁰⁰ oder in den Text einarbeiten⁸⁰¹, wo sie zumeist erkennbar eingerückt werden. An diesem Punkt stellt sich die Frage, welche Intention der Katalogschreiber mit der Verwendung von Literaturzitaten verbindet.

Ein Ziel des Schreibers ist es, auf breitem Gebiet zu bilden: der Leser soll nicht nur an die Kunstwerke herangeführt werden⁸⁰², sondern auch literarische Kenntnisse erwerben. Eine weitere Intention kann man als einen Anspruch auf mehr Wissenschaftlichkeit sehen, dies zeigt sich an der Frage nach der Überprüfbarkeit der Quelle, aus der das Thema entnommen wurde. Eine neue Dimension, die die vorliegende Arbeit herausstellen wird, eröffnet sich neben der wissenschaftlichen auf der künstlerischen Ebene. Die Zitate sind eine Einladung an den Leser sich in die Position des Künstlers zu versetzen. Dieser ließ sich von den Texten der Poeten, Homer, Vergil (70-19 v. Chr.), Theokrit (300-260 v. Chr.) und anderen inspirieren, er meditierte sie, vor seinem inneren Auge hat er die ideale Natur wahrgenommen.⁸⁰³ Zu dieser Art der Wahrnehmung ist im Gedankengut des 18. Jahrhunderts alleine das Genie fähig, denn das 18. Jahrhundert wertet die Imagination im Rahmen des Geniebegriffs stark auf.

Die am häufigsten verwendete Literaturart ist die im Versmaß verfaßte Poesie. Sie dient dazu, Stimmungen einzufangen, besonders bei Landschaften, und den poetischen Gehalt von Bildern zu unterstreichen. Sie erläutert zusätzlich das wahrscheinliche literarische Vorbild. Der Katalogschreiber richtet die Verwendung der literarischen Zitate nach dem Sujet des Gemäldes. Der kunsttheoretische Begriff des *decorums* wird nicht nur innerbildlich eingesetzt, sondern in das Medium Text übertragen. Daneben finden Zitate auch Verwendung bei der Besprechung von Genregemälden. Hier geht es weniger um den poetischen Aspekt als darum, den Inhalt in satzenartiger Weise zu vermitteln und zu veranschaulichen. Dementsprechend wählt man

⁷⁹⁹ Gemeint sind das „Musée Français“, das „Musée Royal“, das „Manuel du Muséum Français“, die „Annales“ und die „Galerie du Musée Napoléon“ sowie deren Nachfolgewerk von 1814, die „Galerie de France“.

⁸⁰⁰ Dies gilt vor allem für das „Manuel du Muséum Français“.

⁸⁰¹ Die *notices* geben in sehr seltenen Fällen die Quelle in Klammern an. Sie verweisen aber nur auf die Passage und zitieren den Text nicht im Original.

⁸⁰² Die „Annales“ integrieren zum Teil „kunsthistorische“ Quellen. So entnimmt Landon die Beschreibung des Poussin-Werkes „Rebecca et Eliezer“ dem „Essai sur la vie et les tableaux du Poussin“ von C. Cambry. Landon, C.P, Annales du Musée et de l'école moderne des Beaux-Arts, Recueil de Gravures au trait, d'après les principaux ouvrages de peinture, sculpture, ou projets d'architecture..., Band I, Paris 1801, S. 101. Landon übernimmt ebenfalls ein Zitat aus Cambrys oben genanntem Werk, um die Biographie Poussins darzustellen. Ebenda, S. 109.

⁸⁰³ Die Einladung an den Leser, sich in die Position des Künstlers zu versetzen, fällt in Zusammenhang mit der Landschaftsmalerei, ist aber generell auf alle Genre übertragbar.

auch die Texte aus, zum Beispiel La Fontaine⁸⁰⁴ oder Sprichwörter. Bei der Verwendung von Fabeln (La Fontaine) handelt es sich laut Aristoteles um ein Mittel, den Hörer zu überzeugen.⁸⁰⁵ Aristoteles wird von den Katalogschreibern, die über ein profundes Allgemeinwissen verfügen, zitiert. Man kann davon ausgehen, daß sie sich über den Einsatz und die Wirkung der Fabeln bewußt waren und sie wissentlich verwendeten.

Sentenzen⁸⁰⁶ finden sich im „Musée Français“ nur an wenigen Stellen, ein Zitat Rousseaus aus der Notiz zum „Maître d’école“ ist eines der seltenen Beispiele.

„Que l’homme est bien durant sa vie
Un parfait miroir de douleurs !
Dès qu’il respire, il pleure, il crie;
Il semble prévoir ses malheurs...“⁸⁰⁷

In einigen Fällen legt der Katalogschreiber den Figuren ein Gedicht in den Mund. So in der *Sainte Martine*, bei der das Gedicht auf die Worte „L’on dirait que sa bouche va prononcer ces paroles...“⁸⁰⁸ folgt. Durch die Zitate stellt man einen direkten Bezug zwischen Bildender Kunst und Literatur her. Diese Verschränkung war sehr beliebt und gehört auf theoretischer Ebene zum Allgemeingut. Sobrys Schrift „Poétique des Arts ou Cours de peinture et de littérature comparées“ ist ungefähr zeitgleich zu den Katalogen erschienen. Sie stellt einzelne Bildende Künstler und Poeten gegenüber.⁸⁰⁹ Vergleichskriterium sind hier bevorzugte Sujets und eine ähnliche Darstellung der Themen.⁸¹⁰ Die Katalogeinträge verwenden zum Teil dasselbe Selektionskriterium, doch nehmen sie keine Generalisierung vor wie Sobry. In der Auswahl der Zitate richten sie sich nicht nach den von Sobry vorgeschlagenen ähnlichen oder identischen

⁸⁰⁴ Musée Français II, Un militaire offrant de l’argent à une jeune personne, S. 1.

⁸⁰⁵ Die Fabel zählt Aristoteles zu den Beispielen, die er in Gleichnisse und Fabeln unterteilt. Das Gleichnis berichtet über früher geschehene Taten, die Fabel erdichtet etwas Ähnliches. (Aristoteles 1995, Buch II, 20. Kap., 2) Beispiele allgemein dienen dazu, den Leser zu überzeugen. Da der Inhalt des Kunstwerkes schwer beweisbar ist, übernehmen die Fabeln, Gleichnisse und literarischen Zitate die Funktion von Beweisen. (Zu der Verwendung von Fabeln als Beweis siehe Aristoteles 1995, Buch II, 20. Kap., 9).

⁸⁰⁶ Sentenzen können einen bedeutenden Beitrag zum Bildungsprozeß leisten, da sie allgemeine Aussagekraft besitzen. Sie sind klarer als Fabeln, weil man sie nicht erst interpretieren muß. Zudem geben sie Auskunft über Erfahrungswerte des Schreibers. Laut Aristoteles schickt es sich nur für ältere Menschen über Dinge, in denen sie erfahren sind, in Sentenzen zu sprechen. Aristoteles 1995, Buch II, 21. Kap. 8. Eine weitere Sentenz siehe Musée Royal I, Une jeune femme étudiant sur la mandoline d’après Terburg, S. 1.

⁸⁰⁷ Musée Français II, Le maître d’école, S. 1.

⁸⁰⁸ Die Märtyrerin wird zuerst beschrieben, dann folgt das Gedicht auf die oben zitierten Worte : „Saintes douceurs du ciel, adorables idées vous remplissez un cœur qui vous peut recevoir...“ Musée Français I, Sainte Martine, S. 2.

⁸⁰⁹ Sobry vergleicht Michelangelo mit Corneille, Raffael mit Racine, Leonardo da Vinci mit Boileau, Lesueur mit Molière, Corregio mit Lafontaine, Dominiquino mit Pascal, Poussin mit Bossuet, Sobry 1810, S. 195-211.

⁸¹⁰ Poussin und Bossuet haben beide bedeutende und große Themen mit Würde dargestellt. Beide sind „grands, épiques und héroïques.“ Sujet und Darstellung entsprechen sich in idealer Weise. Sobry 1810, S. 210-211. Sobry Schrift ist 1810 erschienen. Er rekurriert stark auf den ut pictura poesis Gedanken und hebt Félibien, de Piles und Winckelmann hervor (Sobry 1810, S. 61).

Literaten.⁸¹¹ Sie suchen die Zitate danach aus, was dem Sujet angemessen erscheint. Sobry geht davon aus, daß die Literatur der Kunst untergeordnet ist,⁸¹² da sie eine unterstützende Funktion hat. Die Integration literarischer Zitate erhält bei den Katalogtexten eine eigene Dynamik. Einerseits ordnen sie sich der Malerei unter, da sie das Werk erklären, andererseits entfalten sie auch ein Eigenleben.

Aus dem Text kann der Leser die Szene gedanklich nachmalen, wenn er Abstand vom Stich nimmt. Ästhetische Bildung erweist sich hier abermals als ein Akt des Nachschaffens, der Leser nimmt die schöpferische Position des Künstlers ein. Der unkommentierte Text appelliert an den Leser. Ausgangsbasis ist nicht das Werk, sondern der Text. Der Bezug zum Schaffensprozeß des Gemäldes wird durch die implizierte Gleichsetzung von Künstler und Leser hergestellt, er malt in Gedanken. Zwei Katalogbesprechungen sollen exemplarisch zeigen, wie Literatur mit „alter Kunst“ kombiniert wird. In einem Fall kommt der Katalogschreiber mit Hilfe des literarischen Zitats zu einer vollkommen neuen Aussage, die mit dem eigentlichen Sujet des Gemäldes nur bedingt zu tun hat, in dem anderen Fall unterstützt das Zitat eine alte ikonographische Interpretation. Interessant ist, daß sich in beiden Notizen eindeutige Bezüge zur Bildungstheorie feststellen lassen.

IV.3.2.1. Der Betrachter zwischen tastendem Suchen und Imagination: *Une forêt par Ruysdael*

Die Beschreibung von **Une forêt par Ruysdael**⁸¹³ (Abb. 16) im „Musée Royal“ arbeitet mit Zitaten. Ein Wanderer hat sich links im Vordergrund auf einem Stein niedergelassen. Vom Laufen müde reibt er sich gerade seinen linken Fuß. Der Weg, an dessen Rand er sitzt, führt nach hinten rechts ins Bild. Auf diesem Weg reitet eine Frau auf einem Esel. Sie unterhält sich mit einem Mann, der ein Rind führt. Mit ihnen auf gleicher Höhe ragt ein Baum in den Himmel. Ihm gegenüber säumt ein Baumstumpf den Weg, der eine kleine Biegung macht, um dann links aus dem Bild herauszuführen. Im Hintergrund nimmt man einen von Bäumen umgebenen flachen

⁸¹¹ Das „Musée Royal“ rekurriert in seinen Vergleichen nicht immer auf Sobry. In einigen Punkten gibt es Widersprüche zu den Charakteristiken, die von Sobry für die Künstler vorgeschlagen wurden. Für Sobry ist die Malerei des Dominiquin gekennzeichnet durch *raison*. Ihm fehlt ein wichtiges Kriterium, die Kunst muß auch berühren. Dominiquins Malerei und Pascals Schriften inspirieren nicht. Die Katalognotiz zu „La Vierge à la Coquille d’après le Dominiquin“ stellt zwar fest, daß die historische Landschaft, die das Gemälde zeigt, weniger geeignet ist, die Imagination und die Erinnerungen zu wecken, doch wird dem Maler nicht nur die *raison* zugeordnet. Musée Royal I, La Vierge à la Coquille, d’après le Dominiquin, S. 1. Im „Le Ravisement de St. Paul par le Dominiquin“ wird über Dominiquin gesagt: „... a su peindre, ou plutôt même dessiner les âmes...“ Musée Royal II, Le Ravisement de Saint Paul par le Dominiquin, S. 2.

⁸¹² Sobry 1810, S. 7.

⁸¹³ Musée Royal I, Une forêt par Ruysdael.

Teich wahr. Kühe grasen auf den Inseln, die aus dem Wasser herausragen, ihre Schatten spiegeln sich im Wasser. Ein Durchblick gibt die Sicht auf Felsen im Bildhintergrund frei.

Der Schreiber integriert ein Zitat von Tasso und Milton (1608-1674). Bei beiden Gedichten geht es dem Schreiber nicht um die Frage, ob die Malerei eine buchstabengetreue Umsetzung der Dichtkunst ist. Die Suche nach der Quelle interessiert ihn nicht, ebenso wenig die Frage, was zuerst da war: das Gemälde oder das Gedicht. Die beiden Gedichte sind unabhängig von dem Gemälde entstanden und dienen lediglich zur Illustration einer Stimmung.

Das Bild, das Tasso von einem Wald entwirft⁸¹⁴, dient dem Katalogschreiber als Gegenbeispiel zu Ruysdaels (1628-1682) Walddarstellung.⁸¹⁵

Der Kontrast dient in der Kunsttheorie und Rhetorik dazu, die Wirkung zu erhöhen. Deshalb läßt der Katalogschreiber danach Milton den Wald schildern.⁸¹⁶ Dieser fängt die gleiche Waldatmosphäre ein wie Ruysdael in seinem Gemälde: „Voilà la forêt de Ruysdael“. Milton entwirft den Wald in einem Traum.

„Milton s’est livré à la rêverie; et quelle rêverie que celle de Milton !“

Objekte ziehen vor seinem geistigen Auge vorbei.⁸¹⁷ Indem Milton sie sprachlich festhält, entsteht der Wald. Schenkt man Condillac Glauben, so hält der Mensch im Traum die Bilder für Realität.

Dies führt im „Musée Royal“ dazu, die „imagination forte et mobile“ zu beleben.⁸¹⁸ Miltons Gedicht arbeitet mit der Erinnerung des Lesers,

„ce sont les souvenirs, les sentimens que réveille l’aspect de la nature“.

Dies ist jedoch nach der Ansicht des Schreibers besser als eine trockene Beschreibung. Der Grund liegt sicherlich darin, daß diese kaum die befruchtende Wirkung auf die Imagination ausübt.

⁸¹⁴ Der Beginn des Tasso Zitates lautet: „Mais lorsque le soleil disparoît, là s’étendent la nuit, l’épais brouillard, les ténèbres, et une horreur qui semble infernale, qui enveloppe les yeux d’une obscurité profonde, qui remplit le cœur d’épouvante....“ Musée Royal I, Une forêt par Ruysdael, S. 1.

⁸¹⁵ An das Tasso Zitat schließt sich die Frage des Katalogschreibers an: „Est-ce là la forêt de Ruysdael? cette forêt où s’élèvent à la vérité de grands arbres, où règne un calme profond,où tout calme et rafraîchit l’ame?“ Der Schreiber stellt überzeugt fest: „La forêt de Ruysdael n’est pas celle du Tasse.“ Musée Royal I, Une forêt par Ruysdael, S. 1.

⁸¹⁶ „Milton s’est livré à la rêverie; et quelle rêverie que celle de Milton! Le Penseur a vu passer devant lui les objets les plus propres à charmer, à élever, à agiter une imagination forte et mobile. Les souvenirs de la chevalerie sont les derniers qui soient venus l’animer d’un noble enthousiasme; Arthur, Roland, leurs coursiers, leur lance, l’ont agité du bruit de leurs exploits; il veut du repos, un repos que rien ne puisse troubler: (hierauf folgt das Zitat Miltons) Vieux chênes, prêtez-moi votre ombre bienfaisante/Où du sylvain jaloux s’enferment les secrets;/Jamais le bûcheron, de sa hache pesante,/N’exila loin de vous les nymphes des forêts:/ Jamais des regards indiscrets/ De vos asiles verts n’ont percé le mystère;/ Bois sombres, liens sacrés, retraite hospitalière/Cachez-moi, loin du jour sous vos rians berceaux“ Musée Royal I, Une Forêt par Ruysdael, S. 2.

⁸¹⁷ „... (il) a vu passer devant lui les objets les plus propres à charmer.“ Musée Royal I, Une Forêt par Ruysdael, S. 2.

⁸¹⁸ Daraus ergibt sich, daß der Begriff der *poésie* in den Katalogen als Qualitätskriterium verwendet wird. Filhol X 1814, livr. 111, S. 8.

Nachdem die Vorzüge des Gedichtes dargelegt wurden, folgt ein Vergleich mit dem Gemälde Ruysdaels. Er stellt fest, daß der Maler den Vorteil der *verité* gegenüber dem Poeten hat. Er bildet die Natur unmittelbarer ab, „la nature elle-même“. Dies kann die sprachliche Ausformulierung nicht leisten.

Der Katalogschreiber stellt die integrative Wirkung des Gemäldes fest und macht den Leser zum Spaziergänger im Bild:

„on erre dans ces avenues tortueuses“.⁸¹⁹

Der belesene Rezipient des Katalogtextes verbindet mit dem Begriff des „erre“ Rousseaus „Rêveries“, die im Katalog selbst zitiert werden. Rousseau prägt in den „Rêveries“ die Vorstellung der *vagabondage*⁸²⁰: auf der Suche nach Erkenntnis irrt der Mensch zwischen den Ausprägungen der Wahrheit und der Unwahrheit. Dieser Entwurf ist möglich, da das Erkennen in Bezug zur Freiheit des Einzelnen gesetzt wird – diese Freiheit wird weiter unten thematisiert: die Erkenntnis ist ein subjektiv-freier Lernprozeß. Bei Rousseau führt diese *vagabondage* zu einer Weltverneinung, ihn interessiert alleine die Welt als Vorstellung. Anders verhält es sich bei dem Text des „Musée Royal“. Der Mensch betrachtet die Welt in Form des Kunstwerks und kommt dadurch zur Erkenntnis über die Welt an sich. Die Einträge zu den Katalogen sind im Allgemeinen viel mehr der Realität verpflichtet als die „Rêveries“ Rousseaus.

Durch die *vagabondage* wird die *curiosité* des Betrachters geweckt:

„où ce que l'on découvre donne le désir d'aller chercher ce qu'on ne voit point.“

Diese ist Hauptvoraussetzung für den Bildungsprozeß. Das Suchen nach Dingen, die man nicht sieht, entspricht im übertragenen Sinn dem Suchen nach Erkenntnis. Aus diesem Grund läßt der Schreiber den Leser-Betrachter nicht aus dem vorher entworfenen Traum aufwachen, denn diese

⁸¹⁹ Die Beschreibung des Gemäldes erinnert an die Beschreibung des Panoramas von Fulton. (zu den Panoramen s.u.) „...il (le spectateur) domine, il plane sur tous ces objets, il suit de l'œil les rives de la Seine, se promène sous les arbres de thuileries, ou circule dans les rues et places publiques; et sur quelque point que s'arrêtent ses regards, ils sont frappés de la vérité.“ Bonnaire, Marcel (Hrsg.), Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts, an IV-an VIII (1796-1800), Band I, Paris 1937, S. 259. Auch in den „Rapports à l'Empereur“ ist belegt, daß die Landschaftsmaler seit 1789 eine neue Form der Malerei ausgetestet haben: die Panoramen. Der Grad der Illusion ist bei diesen so hoch wie noch nie in der Malerei. Es wurden Panoramen von verschiedenen Städten angefertigt und ausgestellt. Le Breton, Joachim, Rapports à l'Empereur sur le progrès des sciences, des lettres et des arts depuis 1789, Band 5, Beaux-Arts, mit Anmerkungen versehen von Udolpho van de Sandt, Paris 1989, S. 132-134.

⁸²⁰ Bei Rousseau führt diese Ansicht zu einer Weltverneinung, ihn interessiert alleine die Welt als Vorstellung. Anders verhält es sich bei dem Text des „Musée Royal“. Der Mensch betrachtet die Welt in Form des Kunstwerks und kommt dadurch zur Erkenntnis über die Welt an sich. Die Einträge zu den Katalogen sind im Allgemeinen viel mehr der Realität verpflichtet als die „Rêveries“ Rousseaus. Es sei an dieser Stelle nochmals erwähnt, daß auch Condillac sich mit Rousseaus Schriften auseinandersetzt.

Suche nach Erkenntnis soll nicht nach Beendigung der Kataloglektüre aufhören, sondern sich in die Betrachter-Realität fortsetzen.

Das Gedicht Miltons soll zur Imagination anregen, ebenso soll das Gemälde Ruysdaels

„ouvrir à l’imagination un champ si vaste qu’elle parcourt avec liberté.“

Das Zitat greift eine Vorstellung auf, die in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts als

Allgemeingut zu finden ist: die Imagination benötigt Freiheit. Dies wird auf künstlerisches Schaffen und die Kunst übertragen und im Umfeld des Museums thematisiert.

Vokabeln der Dunkelheit herrschen vor, wenn die Beschreibung mit Sinneseindrücken arbeitet:

„l’ombre des arbres ...“ Diese steht in Verbindung mit einem Suchen, das mit

Orientierungslosigkeit einhergeht, der Betrachter irrt im Gemälde. Er findet zwar Erkenntnis mit Hilfe der Sinneseindrücke („ce que l’on découvre“), doch um das zu erfassen, was man nicht sieht („le désir d’aller chercher ce qu’on ne voit point“), bedarf es der Imagination. Diese bringt Licht ins Dunkel. Die Wortwahl bei der Beschreibung der helleren Bildteile verdeutlicht dies, sie kulminiert in dem „vaste champ“, das die Imagination öffnet.

Die Sinneseindrücke, veranschaulicht durch das semantische Feld der Dunkelheit, werden zu Gunsten der Imagination abgewertet.⁸²¹ Alleine die Imagination⁸²² ist fähig tiefer zu sehen, dahinter steht der Geniebegriff des 18. Jahrhunderts. Der Katalog bezieht sich auf Condillac, der davon ausgeht, daß alleine das Genie zu tieferen Erkenntnissen fähig ist.⁸²³ Eine Diskrepanz ergibt sich jedoch hinsichtlich der Stellung der Analyse. Der Katalogtext verschweigt das Moment der Analyse – Worte, die dem *enthousiasme* zuzuschreiben sind, dominieren. Für Condillac ist die Analyse ein notwendiger und regulierender Faktor im Prozeß des genialen Schaffens.

Trotz der „Abwertung“ macht der Katalog die Sinneseindrücke zum Thema. Der Schreiber stellt eine Hierarchie auf: die Sinneseindrücke sind Basis und Bedingung der weitergehenden Erkenntnis. Diese Ansicht ist identisch mit der Condillacs. Für Condillac sind die Sinneseindrücke Bedingung für die Verknüpfung von *idées*, aber auch für das geniale Schaffen. Der Katalogtext bezieht sich lediglich auf die Verbindung zum Genie. Das fragmentarische

⁸²¹ Siehe auch ein Eintrag zu „Une Rivière coulant entre des Rochers, d’après Vernet“: „Nos sens sont si bornés, qu’il faut sans cesse que l’imagination vienne à leur secours, et que, commençant son office précisément où finit le leur, elle continue et achève de nous apprendre ce qu’ils n’ont pu que nous indiquer.“ Musée Royal I, Une Rivière coulant entre des Rochers, d’après Vernet, S. 1.

⁸²² Eine andere Notiz thematisiert die Imagination in ähnlicher Weise wie der Eintrag zu „Une forêt par Ruysdael“. Der Betrachter geht –dank der Imagination - in einem Gemälde Vernets spazieren. „Dans les rochers même, plusieurs sinuosités indiquent plusieurs routes où l’imagination se promène, où des eaux tracent leur cours, où des arbres croissent, trouvent leur nourriture, et donnent leur ombrage.“ Musée Royal I, Une Rivière coulant entre des Rochers, d’après Vernet, S. 2.

⁸²³ Diese Ansicht teilt Condillac mit anderen namenhaften Theoretikern seiner Zeit.

Entdecken mit Hilfe der Sinneseindrücke, läßt den Menschen erst nach dem suchen, was man nicht mit den Augen wahrnehmen kann.

Auch die Romantik arbeitet stark mit der Einsicht in metaphysische Wahrheiten, die sich nicht an Sichtbarem festmachen lassen. Dem Prinzip nach greifen synästhetische „Bildungsereignisse“ wie Dioramen das von dem Katalogschreiber entworfene Konzept auf. Reize, die mehrere Sinne gleichzeitig ansprechen, dienen dazu, den Blick des Betrachters vom Immateriellen wegzulenken und ihn in eine Stimmung zu versetzen, die dann wahres Erkennen zuläßt.

Mit dem Ende des 18. und dem Beginn des 19. Jahrhunderts kommt die Mode der Panoramen auf.⁸²⁴ Kunsttheoretische Schriften weisen ausdrücklich auf dieses optische Spektakel hin, von dem ganz Paris spricht. Folglich müßten die Katalogautoren diese Mode kennen. Mit den Panoramen verbindet die Textbeschreibung die der Imagination zugeordnete Weite. Die Panoramen fangen eine räumliche Ausdehnung ein. Die Illusion einer virtuellen Welt wird durch ein 360 Grad Gemälde geschaffen.⁸²⁵ Haben sich die Panoramen den äußeren Anblick einer „site“ zum Ziel gesetzt, so entwirft der Text die „geistige“ Weite der Imagination.⁸²⁶ Beide verbindet jedoch das Ziel räumliche Tiefe und eine komplette Illusion zu schaffen, der Betrachter ist im Bild.⁸²⁷ Wie der Betrachter eines Panoramas aufgrund der fehlenden Vergleichsmöglichkeiten die Kunst für Natur hält, so

⁸²⁴ Diese Mode ist in Frankreich um 1800 beliebt. In Paris gab es zwei Panoramen. Das Institut National läßt sich von einer Kommission, die aus Vertretern der Klasse der Sciences physiques et mathématiques und Littérature et Beaux-Arts besteht, Bericht erstatten über den Fortschritt der interessanten Entdeckung des Panoramas. Der Erfinder des Panoramas ist Robert Barker (1739-1806), der sich dieses 1787 patentieren ließ. Der Name leitet sich aus dem Griechischen ab und bedeutet *vue de la totalité* oder *vue de l'ensemble*. Der Effekt besteht darin, daß der Betrachter den gesamten Horizont erfaßt und überall das Gemälde sieht, so daß er eine vollkommene Illusion hat. Diese liegt darin begründet, daß ihm Vergleichsmöglichkeiten fehlen, so kann er nicht mehr zwischen Natur und Kunst unterscheiden. Bonnaire, Marcel (Hrsg.), Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts, an IV-an VIII (1796-1800), Band I, Paris 1937, S. 255-256. Auch Valenciennes nennt die Panoramen ausdrücklich. Valenciennes 1973, S. 339. Man hat in England eine Möglichkeit erfunden, wie man auf einmal eine gesamte Landschaft sehen kann. Ebenda, S. 340. Um eine komplette und umfassende Idee von etwas zu haben, muß man es von einem zentralen Standpunkt aus in seiner Gesamtheit sehen. So kann jemand, der sich auf dem Palais National der Tuileries befindet, ganz Paris auf einmal sehen, so weit sein Auge reicht. Man kann dies in einem Gebäude nachstellen, das *circulaire* angeordnet sein muß, der Betrachter befindet sich im Zentrum einer Art Amphitheater. Valenciennes lobt diese Art der perfekten Illusion, da eine *vue générale* bislang der Kunst fehlte. Ebenda, S. 343. Diese *vue générale* versucht der Katalogtext nun aber gerade sprachlich nachzustellen und nachzuzeichnen.

⁸²⁵ Zu den Panoramen: Kemner, Gerhard, Die Lust am Sehen – Moritaten, Guckkästen und Panoramen, in: Kemner, Gerhard, Eisert, Gelia (Hrsg.), Lebende Bilder. Eine Technikgeschichte des Filmes, Berlin 2000, S. 10-19, S. 17.

⁸²⁶ Es gab auch Gesuche vom Louvre aus Panoramen oder Aufnahmen von Paris im *vol d'oiseau* zu erstellen. Archives de la RMN, Serie T, dies betrifft die Zeit 1852.

⁸²⁷ Die Illusion geht soweit, daß der Betrachter den Eindruck hat, wirklich vor dem Objekt zu stehen. Davon zeugen Berichte von Damen, die angesichts des Blickes von einer Plattform auf den unbeschränkten Horizont seekrank werden. Zu den Panoramen: Kemner, Gerhard, Die Lust am Sehen – Moritaten, Guckkästen und Panoramen, in: Kemner, Gerhard, Eisert, Gelia (Hrsg.), Lebende Bilder. Eine Technikgeschichte des Filmes, Berlin 2000, S. 10-19, S. 17. Die Pleoramen treiben den Illusionismus noch weiter. Es wurden dioramische Wandbilder am Betrachter vorbeigezogen und mit Hilfe von optischen Täuschungen belebt. Man kann den wechselnden Stand der Sonne wahrnehmen, mechanische Wellenbewegungen erzeugen. Bei den Pleoramen

wird für den Betrachter der Ruysdaellandschaft diese zur realen Landschaft durch die Imagination. Mit der Grenze von Schein und Wirklichkeit spielen sowohl die Panoramen als auch die Bildbeschreibung des Ruysdael Gemäldes. Die Panoramen versuchen ein Maximum der Umwelt einzufangen und von dem Ausschnitthaften zu einer umfassenden Perspektive zu gelangen. Die geistige Weite, die die Beschreibung Ruysdaels entwirft, strebt auch eine umfassende Bildung an: die Erkenntnis von Zusammenhängen und der Wahrheit soll ermöglicht werden.

Das literarische Zitat aus dem Gedicht Miltons erfüllt in der Katalognotiz eine doppelte Aufgabe. Es illustriert zum einen die Stimmung des Gemäldes, die von dem Schreiber mit dem Substantiv „repos“ bezeichnet wird, und intensiviert den Eindruck, den der Stich nur bedingt wiedergeben kann. Zum anderen hebt der Katalogschreiber die Rolle hervor, die die Imagination bei der Entstehung des Gedichtes spielt. Die Imagination dient dem Schreiber dazu, die Brücke zum Rezeptionsprozeß des Gemäldes zu schlagen. Die Katalognotiz ist repräsentativ sowohl für den Einsatz von literarischen Zitaten als auch für die Rezeption von Kunstwerken, die von den Katalogeinträgen entworfen wird.

Am Rande klingt eine Auseinandersetzung mit der *ut pictura poesis* Debatte im Sinne des Bildungsgedankens an. Der Katalogschreiber stellt die Vorzüge der Malerei dar:

„...le peintre a ici sur le poëte l'avantage de la réalité. Le tableau de Milton a quelque chose d'un peu vague ...Ruysdael nous offre la nature elle-même avec toute sa richesse, toute sa vérité.“

Der Katalogschreiber referiert hier Gedanken, die die kunsttheoretischen Schriften im Umfeld des *ut pictura poesis* topographisch durchziehen: die Malerei bildet die visuelle Realität „naturgetreu“ ab. Dadurch, daß sich die Sprache eines anderen Mediums bedient, ist sie – was die visuelle Realität betrifft - unpräziser. Im Sinne des Bildungsgedankens gilt: an dieser Stelle ist die Vorstellungskraft des Lesers von Literatur gefordert. Er muß sich den Ort oder das Geschehen bildhaft vorstellen. Bei der Malerei kehrt sich das Verhältnis ins Gegenteil. Die äußere Welt wird abgebildet. Dies bedeutet nicht, daß der Rezipient auf die Imagination verzichten kann. Der Betrachter sucht nach dem „ce qu'on ne voit point“. Es gilt Hintergründe zu klären, kausale Zusammenhänge herzustellen oder sich in eine bestimmte Stimmung versetzen zu lassen.

Die Verbindung von Weite und Imagination wird in den Bildbesprechungen häufig verwendet. Die landschaftliche Weite bietet der Imagination Raum und Möglichkeit sich

handelt es sich jedoch um eine „Spielerei“, die um die Jahrhundertmitte anzusiedeln ist. Gropius eröffnete sein Pleorama in Berlin 1832. Ebenda, S. 19.

zu entfalten. Häufig ist dies gepaart mit einer „Mauerschaulsituation“⁸²⁸: Der Katalog spricht die Imagination des Lesers an, doch läßt er ihr Freiräume.

Die Bildung, die der Katalogschreiber anstrebt, ist keine historische Einordnung des Werkes, sondern geht von dem ästhetischen Blick aus. Die Werke werden singularisiert. Dies ist ebenfalls die Voraussetzung, sie zu beleben, wie der Eintrag zu Ruysdael deutlich macht. Ein Vergleich mit anderen Gemälden – sprich ein komparatives Sehen - würde sie als Artefakt entlarven.⁸²⁹

Die Singularisierung des Kunstwerks ist typisch für das „Musée Royal“. Kurze Abrisse der Vita eines Künstlers und Vergleiche mit Werken anderer Künstler sind selten. Das Werk wird vor allem für sich genommen betrachtet. Von einer Autonomie des Werkes aber, wie es besonders die Kunst des 20. Jahrhunderts entwirft, geht man nicht aus. Bezüge zur Literatur oder auch zur Gesellschaft binden das Kunstwerk wiederum in einen Kontext ein.

IV.3.2.2. Das literarische Zitat: Spiel von Distanz und Nähe zum Bild – *Le silence de la Vierge*, par Annibal Carrache

In der Katalogbesprechung zum Gemälde **Le silence de la Vierge, par Annibal Carrache**⁸³⁰ (Abb. 17) im „Musée Royal“ dient ein Gedicht dazu, die Aufmerksamkeit des Lesers auf den Text zu lenken.

Das schlafende Jesuskind liegt in ein Laken gebettet, das auf einem Tisch liegt. Mit ihrem linken Arm stützt Maria das Kind, den Zeigefinger der rechten Hand führt sie an die Lippen. Von links nähert sich der Johannesknabe und faßt die Beine des Jesuskindes an, sie gibt ihm durch die Geste zu verstehen, das Kind nicht zu stören.

Der Dichter wird explizit charakterisiert als „poète anglais moderne“. Die Hervorhebung des „moderne“ läßt den Leser an die *Querelle des anciens et modernes* denken, die über das 17. Jahrhundert hinaus die kunsttheoretische Diskussion beschäftigte und allen kunsttheoretischen Schriftstellern des 18. Jahrhunderts bekannt war. Perrault, der als Schlüsselfigur der *Querelle* gilt, fragt dort nach der Vorrangstellung moderner oder antiker Kunst. Diese Frage, die aus der Literatur kommt, wird von dort aus auf die Kunsttheorie übertragen. Der Katalog überkreuzt nun die beiden Systeme Literatur und Kunst.

⁸²⁸ Der Begriff der Mauerschau entstammt der Theaterwissenschaft. Eine Person schildert das Geschehen, das sich den Augen des Zuschauers entzieht.

⁸²⁹ Auch hier zeigt sich die Parallele zu den Panoramen. Die Panoramen stehen für sich, denn gerade die Singularisierung der Ansicht trägt zu dem Illusionismus bei. Dies erinnert an die Beschreibungen des „Musée Royal“, die wenig vergleichen, um die Integration des Betrachters nicht zu stören. Dabei orientieren sich die Kataloge nicht an der Hängung der Bilder, die sie beschreiben. In der Galerie läßt die Hängung ein vergleichendes Sehen zu. All dies sind Verfahren, die auch Condillac herausgearbeitet hat.

⁸³⁰ Musée Royal I, *Le silence de la Vierge* par Annibal Carrache.

Zeitgenössische Verse - das Gedicht stammt von 1812 - werden in Beziehung gesetzt zu einem Gemälde aus dem 16. Jahrhundert. Über den Vorrang von alt oder neu sagt der Katalog nichts aus, er übernimmt lediglich das formale Vorgehen Perraults und rekurriert dem Geist nach auf Perrault. Er macht sich zu einem „neuen Perrault“. Der Katalog ist demnach ein Beitrag zur Aktualisierung der Kunst, eine Voraussetzung, den Bildungsprozeß einzuleiten. Perrault leitet die Überlegenheit der Moderne aus einem – für das 17. Jahrhundert – neuen Geniebegriff ab. Das Genie besitzt eine zukunftsweisende Kraft. Diese neue Konzeption ist richtungsweisend für das 18. Jahrhundert und fließt in das Geniebild Condillacs ein. Alleine das Genie ist zur Beseelung und Verlebendigung der Figuren fähig. Mit der Aktualisierung der Kunst, die der Katalogschreiber durch die Kombination des Gemäldes mit dem Gedicht vollzieht, ergibt sich eine Überschneidung zum Geniebegriff.

Über den Bezug von Malerei und Dichtkunst, wie ihn die *ut pictura poesis* Debatte diskutiert, macht der Katalog keine Aussage. Da das Gedicht zeitlich nach dem Gemälde entstanden ist, läßt sich sicher sagen, daß von der Malerei nicht verlangt wird, eine getreue Wiedergabe der Dichtkunst zu sein. Wie bei der Besprechung des Ruysdaels sind Gemälde und Gedicht unabhängig voneinander zu sehen und werden von dem Katalogschreiber nach seinen individuellen Kriterien kombiniert. Dadurch entsteht ein neuer Sinngehalt – sowohl für den Text als auch für das Bild.

Der Inhalt des Gedichtes umspielt das Thema „Leben und Tod“⁸³¹. Die evozierte Melancholie ist in romantischem Kontext zu sehen, sie dient dazu, den Leser in diese Stimmung zu versetzen. Verfolgt man die Argumentationslinie romantischen Denkens, so ist Melancholie eine Stimmung, die geniales Schaffen vorbereitet. Condillac thematisiert

⁸³¹ Art thou a thing of mortal birth, Whose happy home is on our earth? Does human blood with life embue Those wandering veins of heavenly blue That stray along thy forehead fair Lost `mid a gleam of golden hair? Oh! can that light and airy breath Steal from a being doomed to death? Those features to the grave be sent, In sleep thus mutely eloquent? Or art thou, what thy form would seem, the phantom of a blessed dream? Oh! that my spirit's eye could see Whence burst those gleams of extasy! That light of dreaming soul appears To play from thoughts above thy years; Thou smilest as if thy soul were soaring To heaven and heaven's God adoring: And who can tell what visions high May bless an infant's sleeping eye?.....
„Es-tu un être de naissance mortelle, dont notre terre soit l'heureuse demeure? Est-ce le sang de l'homme qui remplit de vie ces veines d'un bleu céleste qui serpentent avec grâce sur ton front et se perdent sous l'éclat de ta chevelure dorée? Cette haleine douce et légère peut-elle sortir du sein d'une créature condamnée à la mort? Ces traits qui conservent dans le sommeil une éloquence muette seront-ils ensevelis dans la tombe? N'es-tu pas plutôt, comme semble le dire ta beauté, un fantôme divin, fruit d'un songe béni du ciel? Ah! si l'œil de mon esprit pouvoit voir d'où jaillissent ces rayons d'une extase céleste! ton âme, dans ses rêves lumineux, paroît s'occuper de pensées au-dessus de ton âge; tu souris comme si ton cœur s'élevoit vers le ciel et adoroit le Dieu des cieux. Qui osera dire les hautes visions qui peuvent bénir le sommeil d'un enfant?“ Musée Royal I, Le silence de la Vierge par Annibal Carrache, S. 1-2

die Melancholie nicht.⁸³² Er setzt sich lediglich mit Reizen und Einflüssen auseinander, die von außen auf den Menschen einwirken. Die Melancholie ist jedoch eine Stimmung, die ihren Sitz im Individuum hat.

Zieht man die Bedingungen und die Folgen der Melancholie in Betracht, Stille und Vereinzelung des Menschen, so kann man Parallelen zu dem Begriff der *silence* sehen, die für den Bildungsprozeß notwendig ist. Bei Condillac ist diese aber Bedingung, um die *attention* zu lenken, der Blick des Menschen richtet sich hier nach außen, der Melancholiker wendet seinen Blick nach innen.

Am plausibelsten erscheint die Verbindung zur *sensibilité*: die emotionale Berührung des Lesers löst – wie Condillac festgestellt hat – einen Bildungsprozeß aus. Für Condillac besteht die Gefahr in der romantischen Haltung, daß eine Verschmelzung des Subjekts mit der Umgebung den Bildungsprozeß unterdrückt.

Die Beschreibung des Sticks spielt mit diesem Verhältnis von Distanz und Nähe zum Bild. Das Gedicht beginnt mit den Worten:

„Art thou a thing of mortal birth
Whose happy home is on our earth ?

(Es-tu un être de naissance mortelle, dont notre terre soit l'heureuse demeure?)“

Für den Leser ist zu diesem Zeitpunkt nicht ersichtlich, wer nun angesprochen ist: das Kind oder er selbst. Die Kommunikation vollzieht sich zuerst – wie er glaubt - zwischen ihm und dem lyrischen Ich. Er denkt, er sei als Leser angesprochen bis das Demonstrativpronomen „thoseveines/ces veines“ ihm verdeutlicht⁸³³, daß es sich doch um eine dritte Person handelt, in diesem Fall das Kind. Durch die Verschränkung von Ansprachen und Demonstrativpronomen wechselt er immer wieder die Identität zwischen Kind und Leser und unterstreicht, daß diese austauschbar ist. Der Katalogtext schließt sich demnach dem Konzept Condillacs an: nach dem Moment der Verschmelzung distanziert sich der Betrachter von dem Gemälde.

Das Gedicht ergänzt, was dem Stich fehlt, Text und Bild kooperieren in idealer Weise. Das Gemälde involviert den Betrachter nicht ins Geschehen. Die Blicke der Personen kreuzen

⁸³² Laut einer *notice* ist die „Mélancolie, cette affection de l'ame qui nous porte à la tristesse et à la contemplation“. Notice des principaux tableaux recueillis dans la Lombardie Par les Commissaires du Gouvernement Français, dont l'exposition provisoire aura lieu dans le grand salon du Muséum, les Octidis, Nonidis et Décadis de chaque Décade, à compter du 18 Pluviose, jusqu'au 30 Prairial, an VI (1798), S. 50. Da die Kontemplation Ausgangspunkt des Bildungsprozesses ist, kann auch die Melancholie zu einem solchen führen. Der Eintrag in den *notices* ist sich dieses Zusammenhangs bewußt, wenn er sagt: „les instruments divers des sciences et des arts dont l'étude est chère aux esprits mélancoliques parce qu'elle exerce assez les facultés de l'ame ..“Ebenda, S. 50.

⁸³³ Diese Aussage knüpft an den einleitenden Satz an: „Un poëte anglais moderne, dans une pièce de vers adressée à un enfant endormi..“ Musée Royal I, Le silence de la Vierge par Annibal Carrache, S. 1.

nicht den Blick des Rezipienten. Maria wendet sich nur dem Johannesknaben zu und spricht ihn an.

Der Kind-Leser wird durch das Gedicht angesprochen. Wenn der Leser eine Verbindung zwischen Gedicht und Stich herstellen kann, wird er durch die direkte Ansprache in das Bildgeschehen eingebunden. Das Gedicht spricht lediglich von einem Kind, verallgemeinert dadurch die Bildsituation und veranschaulicht die menschliche Natur Christi. Der lyrische Text wird wie die Kunstwerke im Museum aus seinem Umfeld gelöst und in einen neuen Kontext eingebunden.

Der Schlaf als Symbol des Todes blickt auf eine lange Tradition zurück und wird auch von dem Dichter aufgegriffen. Im Gedicht ist es das Wissen, daß alles sterblich und vergänglich ist, es ergeben sich eindeutige Bezüge zu romantischer Todessehnsucht. Für den Leser des Kataloges, der den Stich vor Augen hat, rückt eine andere Interpretation in den Vordergrund: das Schlafmotiv ist nun die Ankündigung des bevorstehenden Todes Christi. Eine Interpretation, die dem Leser als Kunstkenner wohl vertraut gewesen sein dürfte. Zumindest der Katalogschreiber wußte um diese Motivgeschichte, die Aussage

„ces vers semblent faits pour le Christ enfant et pour le tableau du Carrache“

läßt darauf schließen.

Bei der Beschreibung des Gesichtsausdrucks zitiert der Katalog den Dichter wörtlich und integriert den Vers: „dans ses rêves il s’occupe de pensées au-dessus de son âge“

Der Blick in die Zukunft, der in dem Gedicht vage angesprochen wird, konkretisiert sich: es ist die Lebensgeschichte Christi, eine Vorahnung, die das Kind hat. Die Idee des *punctum temporis*⁸³⁴, war in der französischen Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts präsent und ist dort schon fast zum Allgemeinplatz geworden. Sie erfährt im Katalogtext eine Auslegung, die weiter reicht, als die Zusammenfassung des vorhergehenden und folgenden Momentes in der Malerei. Die Zeit ist nicht an eine Episode gebunden, sondern umfaßt ein ganzes Leben. Darin überlagert sie sich mit dem Schlafmotiv, das die Leiden und den Tod Christi ankündigt.

Der Traum des Kindes – „dans ses rêves“ – wird zur Vision des Christusknaben.

Dank der *mémoire* und der Fähigkeit des Menschen, Konnotationen herzustellen, wird durch den oben zitierten Satz „dans ses rêves il s’occupe de pensées au-dessus de son âge“ bei dem Betrachter ein Bildungsprozeß ausgelöst:

⁸³⁴ Auch Condillac geht in seinen Ausführungen zur Sprache davon aus, daß das Präsens nicht nur den Moment umfaßt, über den man spricht. Man muß diesen Augenblick in die Vergangenheit und in die Zukunft ausdehnen. Die Argumentation überträgt Gedanken, die von Lessing auf die Kunst angewendet wurden, auf die Sprache.

„et cette seule indication, réveillant en nous le souvenir de la vie entière du Christ, de ses mœurs si graves et si douces, de ses préceptes si profonds et si simples, nous fait ajouter au charme du tableau tout le charme de cette auguste histoire.“

Der Betrachter wird durch das Zitat des Dichters angestoßen, selbst kreativ tätig zu werden, indem er dem Stich die Heilsgeschichte hinzufügt. Der Katalogschreiber kommentiert, was sich beim Betrachten des Gemäldes abspielen sollte. Er selbst vollzieht dies nicht schriftlich und läßt damit dem Leser genug Freiraum selbst den Prozeß der Bildung vorzunehmen.

Die Beschreibung verläßt den Christusknaben und wendet sich den anderen Figuren zu, die das Gedicht nicht erwähnt: Maria und der Johannesknabe. Die Beschreibungen sind auch hier sehr einfühlsam. Der Katalogschreiber versucht, sich in die Person zu versetzen. Dies geschieht besonders durch die Interpretation von Mimik und Gestik.

„elle n'écarter pas le petit saint Jean, qui touche la jambe de Jésus et va troubler son sommeil; elle se contente de lui faire signe de se tenir tranquille, en mettant le doigt sur la bouche; elle semble craindre de remuer elle-même.“

Oder bei der Beschreibung des kleinen Johannes:

„il a grande envie de toucher le petit Jésus“

Der Text füllt die Situation im Stich mit Leben. Der Einsatz des literarischen Zitats in „Le Silence de la Vierge“ ist repräsentativ für die Kataloge und macht deutlich wie bewußt Zitate eingebaut werden, um den Betrachter in das Bildgeschehen zu involvieren. Dabei werden die Sinne gleichberechtigt angesprochen. Es geht dem Katalogtext primär um die Frage, wie Bildung durch das Zusammenspiel von Literatur und Kunst erreicht wird, nicht um die Klärung einer Vorrangstellung oder der Vor- und Nachteile der einen oder anderen Gattung im Bildungsprozeß. Das literarische Zitat ergänzt in diesem Fall den Stich. Das Zusammenspiel von Zitat und Stich findet man in sehr vielen Katalogeinträgen. Dort ist das Wechselspiel von Wort und Bild den gezeigten Beispielen ähnlich.

IV.3.3. Malerei als Theater

In den vorherigen Kapiteln wurden verschiedene Künste immer wieder vergleichend betrachtet. Dies ist zulässig, weil sie gemeinhin als eine Familie angesehen werden. Sie dienen nicht nur der Gesellschaft, sondern bilden selbst eine Gesellschaft im Kleinen.⁸³⁵

⁸³⁵ Sie stützen und helfen sich gegenseitig, um den Ruhm der Gesellschaft zu mehren.

IV.3.3.1. Die Positionen der Kunsttheorie

Der allgemeine Vergleich des Gemäldes mit dem Schauspiel durchzieht als Topos die Kunsttheorie und ist per se nichts Neues, doch angewendet auf die *notices* wird man sehen, daß er zu neuen Erkenntnissen führt.

Malerei und Theater verbindet nach Aristoteles die Nachahmung einer Handlung. Die Regeln beider Künste fußen in der Natur des Menschen. Schon Du Bos, der als einer der wichtigen Kunsttheoretiker des beginnenden 18. Jahrhunderts von den Katalogen zitiert wird, bezeichnete das „spectacle toujours intéressant des productions des arts“⁸³⁶ als das beste Mittel gegen Langeweile, die der Gesellschaft schadet und zu untugendhaftem Verhalten führt. Der Tugendanspruch an die Kunst ist ein Topos der Klassischen Kunsttheorie – Du Bos macht hier keine Ausnahme. Tugend ist auch ein Bildungsziel des Museums. Wenn die *notices* beim Galeriebesuch Bilder als Theaterstücke inszenieren, kommt es zu einer Verstärkung des Bildungseffektes. Die Wirkung strahlt über die Grenzen des Theater- oder Museumsgebäudes nach außen.⁸³⁷

Diese Gleichsetzung von Kunst und Theater durchzieht die kunsttheoretischen Schriften. De Piles, dessen Name in den Katalogen fällt⁸³⁸, baut diesen Vergleich aus. Er behauptet, man müsse ein Gemälde als eine Szene betrachten, in der jede Figur ihre Rolle spielt.⁸³⁹ Der Betrachter soll von der Malerei angezogen werden „comme pour entrer en conversation avec les figures qu’elle represente.“⁸⁴⁰ Obwohl de Piles per se keinen ausgesprochen rezeptionsästhetischen Ansatz vertritt, ist dieses Zitat von besonderer Bedeutung. Er verbindet in diesem Satz, der in theoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts zitiert wird, die Theaterkomponente mit der Kommunikation zwischen Betrachter und Bildfiguren.

⁸³⁶ Pommier, Art 1991, S. 217 (hier ohne Angabe der exakten Quelle).

⁸³⁷ Dabei gibt es jedoch auch eine Fraktion der „Theatergegner“. Diese sehen im Theater keine Sittenschule, sondern eine Brutstätte unkontrollierbarer Affekte und Leidenschaften. Bereits für Platon hat das Theater eine Wirkung, die eine Gefahr für die Sitten darstellt. Die Argumentation ist bei ihm dieselbe wie für die Bildenden Künste. Im Staat kritisiert er, daß sie alleine Abbilder einer trügerischen Wirklichkeit seien. Aristoteles hingegen steht dem Theater positiv gegenüber. Er führt die Katharsis ein.

⁸³⁸ Musée Français III, Discours historique sur la peinture moderne, S. 1

⁸³⁹ De Piles, Roger, Abregé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs Ouvrages, et un Traité du Peintre parfait, de la connoissance des Dessesins, & de l’utilité des Estampes, Nachdruck der Ausgabe Paris 1699, Hildesheim 1969, S. 43. Die „Galerie du Musée de France“ nimmt den Bezug zum Theater auf, er ist aber negativ besetzt, wenn der Katalogschreiber davon spricht, daß „des Anges habillés comme des acteurs de tragédie...“ Das *decorum* der Engel paßt nicht zu dem Bildthema „Loth sortant de Sodome“. Filhol X 1814, livr. 109, S. 5.

⁸⁴⁰ De Piles 1969, S. 6.

Mit der Malerei verbindet das Theater ebenfalls die Katharsis. Aus der alt bekannten Trias des *delectare, movere, docere*, die die Wirkung auf den Betrachter thematisiert, kommt das *movere* dem Katharsisbegriff des Theaters am nächsten. Im Erleben der Katharsis setzt der Theaterbesucher das Gesehene in Bezug zu seinem Leben, es kommt zu einer Selbsterkenntnis des Zuschauers. Die *notices* inszenieren die Kunstwerke zwar als Theaterstücke, doch machen sie keine Aussage über das Betrachterverhalten und die damit möglicherweise verbundene Katharsis.⁸⁴¹

Auch die Kataloge greifen den Topos der Gleichsetzung von Theater und Malerei auf. Das „Musée Royal“ setzt die Weiterentwicklung der Künste mit einer zunehmenden Strenge gleich. Die hohe Komödie lehnt die grotesken Karikaturen der Farce ab, die Tragödie erlaubt nur in seltenen Fällen den Pomp der Oper. Genauso soll die Historienmalerei frei von fremden und überflüssigen Ornamenten sein.⁸⁴² Der Vergleich mit dem Theater dient in diesem Fall der Rechtfertigung des *decorums*. Das „Musée Royal“ vergleicht die Aufstellung von Regeln der epischen Poesie und Tragödie bei Aristoteles mit dem Vorgehen bei der Postulierung von Regeln für die Landschaftsmalerei.⁸⁴³

IV.3.3.2. Der Katalogschreiber als *metteur en scène*, Bildfiguren als *acteurs*

Der Text der *notices* greift diesen Vergleich von Theater und Malerei auf, ohne ihn explizit zu formulieren. Der Schreiber geht nicht theoretisierend vor, sondern versucht die Lücke, die das Gemälde gegenüber dem Theater aufweist, zu füllen: **das Wort**.

An einigen Stellen der *notices* verleiht er den Figuren der Gemälde Sprache, sie werden zu Schauspielern.⁸⁴⁴ Im Gegensatz zum normalen Drama ist die Person nicht durch den Text,

⁸⁴¹ Ein weiteres verbindendes Element zwischen Theater und Bildender Kunst ist die Wirkung auf die breite Masse. Nachdem die Kunstwerke aus den königlichen und privaten Sammlungen genommen wurden, dienten sie ebenfalls dazu, von einer breiten Masse rezipiert zu werden. Die Rezeption vollzieht sich hierbei aber zeitlich versetzt, nicht wie im Theater zur selben Zeit. Der Betrachtung der Kunstwerke kommt zugute, daß sich der Rezeptionsprozeß beliebig gestalten läßt, dadurch ist der Bildungsfaktor fast höher. Bleiben Dinge unklar, kann man sich der Betrachtung einzelner Bildteile widmen, dies ist beim Theater nicht möglich. Man kann die Aufführung nicht unterbrechen.

⁸⁴² Die „Galerie du Musée de France“ bezeichnet das „Le Martyre de Saint Etienne“ von Annibal Carracci als „Le théâtre de cette tragédie est communément en plein air, ...“ Filhol X 1814, livr. 113, S. 1.

⁸⁴³ Musée Royal I, Vue d'une ferme dans une vaste campagne, par J. Wynants, S. 1. Auch ein Gemälde von Dujardin wird mit dem Theater verglichen, allerdings unter negativen Vorzeichen. Musée Royal II, Le voyageur charitable par Karl Dujardin, S. 1. Lavallée erwähnt den „Malade imaginaire“ bei der Besprechung des „Atelier de Craesbèke“ von Craesbèke, Filhol III 1814, livr. 25, S. 6.

⁸⁴⁴ Fragen, die die Schauspielkunst besonders beschäftigten, spielen in diesem Zusammenhang keine Rolle. So interessierte auch Diderot im „Paradoxe sur le Comédien“ die Frage, ob der Schauspieler sich total mit der Rolle identifizieren oder eher distanziert bleiben soll. Da es sich bei den Bildfiguren nicht um lebende Schauspieler handelt, stellt sich diese Frage nicht. Interessant ist lediglich, daß Fragen von Distanz und Nähe nicht nur die Bildungstheorie des 18. Jahrhunderts beschäftigten, sondern als Fragestellung auch in anderen Bereichen zu

sondern durch die Situation auf dem Gemälde Handlungsträger. Der Text macht sie zusätzlich zum Träger der Aussage.⁸⁴⁵

Die Kombination von wörtlicher Rede und Figur im Bild, der diese Rede zugeordnet ist, schafft eine Situation des hic und nunc, wie es aus dem Drama bekannt ist.⁸⁴⁶ Mit Hilfe der wörtlichen Rede gelingt es dem Schreiber, die zeitliche und räumliche Distanz zwischen Kunstwerk und Rezipienten zu überbrücken.

Dabei hält sich der Katalogschreiber im Hintergrund und nimmt damit eine andere Rolle ein als Diderot⁸⁴⁷ in seinen Salonbesprechungen. Denis Diderot wendet sich mit seinen Salonbesprechungen unter anderem an das Publikum der europäischen Fürstenhöfe. Er beschreibt in ihnen Gemälde und verleiht den Bildfiguren Leben, indem er direkt erzählt und kommentiert.⁸⁴⁸ Seine Belebung der Figuren ist aktiv. Er fungiert als Integrationsfigur für den Leser.

Zu anderen Mitteln greift Diderot in seiner Besprechung von Fragonards Gemälde *Corésus et Callirhoé*⁸⁴⁹: er inszeniert sie als Theaterstück und wird dadurch zum Regisseur. Dies geschieht durch die Art seiner Beschreibung und durch seine Kommentare, er beeinflusst die Figuren und die Handlung stärker als die *notices*. Auch dort nimmt der Schreiber die Position des Regisseurs ein.⁸⁵⁰ Durch die Einbindung wörtlicher Reden in den Text als vorrangiges Stilmittel erzeugen die *notices* die Illusion, die Figuren würden von alleine zum Leben erweckt. Mit einer solchen Vorgehensweise ist der *Notices*schreiber nahe an Condillac, dessen Statue in seinem „*Traité des sensations*“ ebenfalls selbständig den Schritt ins Dasein vollzieht. Die Wirkung der dramatischen Strukturen der *notices* ist unmittelbarer als die erzählerischen Strukturen der Kataloge. Es sei denn, diese arbeiten

finden waren. Diderot fordert von dem Schauspieler, daß er in kritischer Distanz zu seiner Rolle steht, da er alleine dann die Gefühle und Leidenschaften übermitteln kann.

⁸⁴⁵ Im Gegensatz zum Drama herrscht in der Bildenden Kunst keine Begrenzung der Figuren. Das Figurenrepertoire des klassischen Theaters ist stark limitiert. Historiengemälde, die am ehesten Parallelen zum Drama aufweisen, arbeiten jedoch nicht selten mit Menschenmassen und –aufläufen. In der Bezeichnung der Figuren ähneln sich die Begriffe der Bildenden Kunst und des Theaters: Hauptfiguren, Nebenfiguren, Hilfs- oder Assistenzfiguren.

⁸⁴⁶ Zusätzlich richtet sich die dramatische Rede prinzipiell an das Publikum. Auch wenn die Beteiligten schweigen, so zielt doch alles auf sie und soll auf ihr Bewußtsein wirken.

⁸⁴⁷ Die Kataloge argumentieren mit Diderot. Seine Salonbesprechungen gehörten zum Allgemeingut des gebildeten Publikums des 18. Jahrhunderts.

⁸⁴⁸ So die Besprechung des Greuze Gemäldes „*Jeune fille qui pleure son oiseau mort*“, Diderot, Denis, *Salons* herausgegeben und kommentiert von Jean Seznec und Jean Adhémar, Band II, Oxford 1960, S. 145-149. Diderot nimmt mit dem Gemälde Kontakt auf, oder versucht dies zumindest, denn das dargestellte Mädchen schweigt. Die Katalognotizen gehen umgekehrt vor: das Gemälde spricht, der Betrachter wird angesprochen.

⁸⁴⁹ Diderot, Denis, *Salons* herausgegeben und kommentiert von Jean Seznec und Jean Adhémar, Band II, Oxford 1960, S. 188-198. Diderot tritt hier zwar nicht in direkten Kontakt mit den Gemäldefiguren und läßt sie auf der Leinwand agieren, doch manifestiert er sich deutlich durch das Personalpronomen „je“ in der Beschreibung, im Unterschied zu den *notices*, bei denen kein fiktiver „Erzähler“ auftritt.

⁸⁵⁰ Dies ist ein weiteres Indiz für die Nähe der *notices* zum Drama. Schon Platon stellt in seiner „*Politeia*“ fest, daß der Dichter im Drama im Gegensatz zu narrativen Texten nirgends selbst spricht.

ebenfalls mit wörtlichen Reden, da sich keine vermittelnde Instanz zwischen Handlung und Rezipient drängt.

Diderots Einträge sind länger und von dem Wunsch getragen, wirkliche Literatur zu schaffen. Diesen Anspruch haben die *notices* nicht, die eine kurze und prägnante Information vermitteln sollen.⁸⁵¹ Von Diderot und auch anderen Salonbesprechungen übernehmen sie jedoch den Wunsch, durch Kunstbelebung einen Beitrag zum Vermittlungs- und Bildungsprozeß zu leisten. Die Kommunikation findet nun nicht über das Gemälde statt, sondern die Bildfiguren melden sich selbst zu Wort.

Mit dem Einbau wörtlicher Reden in die *notices* schaffen sie eine Kommunikation von Angesicht zu Angesicht, die so bei der Kommunikation zwischen Bild und Betrachter nicht möglich ist, da der Sprecher dort nicht präsent ist. Durch den beigegebenen Text vollzieht sich die Kommunikation mit Hilfe der schriftlich festgehaltenen Sprache. Der Sprecher erhält das Gesicht der Figur, die im Bild handelt.

Die wörtliche Rede tritt in den *notices* zu verschiedenen Zeitpunkten auf. So hilft sie einen dramatischen Höhepunkt zu markieren, wie die Notiz zu „La Défaite de Porus“ später zeigen wird. Obwohl die Stilmittel des Theaters verwendet werden, findet man in den *notices* nie die Form des geschlossenen Dramas. Das Drama bleibt fragmentarisch. Die wörtlichen Reden markieren die Schlüsselmomente, die zum Teil auch Wendepunkte sind im Handlungsablauf des Gemäldes.⁸⁵² In der Notiz zu dem Gemälde „Diogène jetant son écuelle“ von Poussin meldet sich Diogenes mit der Aussage: „tu m’apprends, lui dit-il, que je conserve encore du superflu“⁸⁵³ zu Wort. Hier dient die wörtliche Rede dazu, die Aussage des Gemäldes prägnant und schlüssig zusammenzufassen.

⁸⁵¹ Bei den wörtlichen Reden der *notices* handelt es sich zumeist um einen prägnanten und aussagekräftigen Satz. Selten erhebt dieser Anspruch darauf, als wirkliche Literatur verstanden zu werden. In einem Eintrag legt der Katalogschreiber der handelnden Figur ein Gedicht in den Mund: Ne plaise au Dieu que je couche/ Avec vous sous le même toit!/ Arrière ceux dont la bouche/ souffle le chaud et le froid. Notice des tableaux des écoles française et flamande, exposés dans la grande Galerie, dont l’ouverture a eu lieu le 18 germinal an VII et des tableaux des écoles de Lombardie et de Bologne dont l’exposition a eu lieu le 25 messidor an IX. (1801) (Musée Napoléon), S. 206, Nr. 1170. Das Wortspiel, das sich durch die Reime ausdrückt, paßt gut zu der sprechenden Person. Es hat selbst etwas sartyrnhaft-keckes.

⁸⁵² Bei dem „Tente de Darius“ akzentuiert Alexander den entscheidenden Moment des Gemäldes durch eine wörtliche Rede. Seine Mutter ist zu ihm ins Zelt gekommen, um sich zu entschuldigen, er wendet sich mit den folgenden Worten an sie: "Non ma mère, vous ne vous êtes pas trompée; celui-ci est un autre Alexandre. " Notice des tableaux exposés dans la Galerie Napoléon, Paris 1810, S. 4. Diese wörtliche Rede findet sich auch in der „Galerie du Musée Napoléon“. Filhol I 1804, livr. 10, S. 2. Auch die Annales verwenden diese wörtliche Rede („Non ma mère...“) und heben sie als Hauptaussage des Gemäldes von dem übrigen Text ab. Landon, C.P., Annales du Musée et de l’école moderne des Beaux-Arts, Recueil de Gravures au trait, d’après les principaux ouvrages de peinture, sculpture ou projets d’architecture..., Band II, Paris 1805, S. 113. In Folge geht der Text auf die *sentiments* ein, die der Szene innewohnen: *crainte, espoir, admiration*. Ebenda, S. 114.

⁸⁵³ Notice des tableaux des Écoles Française et flamande, Exposés dans la grande Galerie du Musée Central des Arts, dont l’ouverture a eu lieu le 18 Germinal an VII (1799), S. 28.

Es scheint, als trete der Protagonist an den Bild- oder Bühnenrand und wende sich zum Betrachter-Publikum, um sentenzenhaft Resumée zu ziehen. So spricht Jesus in der *notice* zu Poussins „La Femme adultère“ die Worte:

„Que celui d’entre vous qui est sans péchés lui jette la première pierre !“⁸⁵⁴

Die so hervorgehobenen Aussagen haben zumeist allgemeingültigen Charakter und können auch von der bestimmten Situation, aus der heraus sie gesprochen werden, losgelöst betrachtet werden.⁸⁵⁵ Darin entsprechen sie der Redesituation im Drama, das sich durch das *hic und nunc* der Rede auszeichnet. Die wörtliche Rede aktualisiert gleichzeitig das Geschehen und im Besonderen die Aussage. Eine gewisse Zeitgebundenheit durch die Kleidung der dargestellten Personen und die Kostüme läßt sich sicherlich nicht ganz nivellieren.

Wörtliche Reden finden sich in den *notices* bei den Historienbildern. Dabei orientieren sie sich an der aristotelischen Definition, die das Drama als eine Nachahmung einer Handlung sieht. Die Tragödie stellt nur hochgestellte Personen dar und ähnelt darin der Historienmalerei.

Die Aktualisierung des Geschehens mit Hilfe dramatischer Strukturen wertet die Historienmalerei auf: sie wird mehr als Genre und Landschaft für bildungswürdig erachtet – zumindest ist dies das Bild, das die *notices* entwerfen. Die *notices* entsprechen mit dieser Vorstellung den Doktrinen der klassischen Kunsttheorie.

Man kann prinzipiell zwei Formen der wörtlichen Rede innerhalb der *notices* unterscheiden. In einigen Katalogeinträgen spricht nur eine Person, in anderen zwei. Bei der ersten Form handelt es sich um eine nach außen weisende Kommunikation, bei der zweiten spielt sich die Kommunikation vor allem innerhalb des Gemäldes ab. Innerhalb der gesichteten *notices* ergreifen selten mehr als zwei Personen das Wort, auch wenn auf dem Gemälde mehrere Personen agieren.

Durch die wörtlichen Reden, die das Gemälde beleben, wird eine Illusion erzeugt. Diese betrifft das stattfindende Geschehen. Fragen der Theatertheorie, ob die dargestellten

⁸⁵⁴ Notice des tableaux des écoles française et flamande, exposés dans la grande Galerie, dont l’ouverture a eu lieu le 18 germinal an VII et des tableaux des écoles de Lombardie et de Bologne dont l’exposition a eu lieu le 25 messidor an IX. (1801) (Musée Napoléon), S. 21.

⁸⁵⁵ Eine Analyse der wörtlichen Reden in den mehrbändigen Katalogen ist wenig sinnvoll, da sie nicht so prägnant hervortreten wie in den *notices*. Dies gilt für eine Gesamtdarstellung, da sich die generellen Prinzipien nicht herausarbeiten lassen. An einzelnen Stellen der Katalogbesprechungen werden die wörtlichen Reden dann, wenn sie auftreten, in ihrer Funktion analysiert.

Personen im Theater mit den historischen Figuren übereinstimmen, interessieren die *notices* nicht.⁸⁵⁶

IV.3.3.2.1. Aus dem Bild weisende Kommunikation – ein Sprecher

Erstes Untersuchungsfeld werden die Texte sein, in denen **ein** Sprecher auftritt – seien es nun die *notices* oder die Kataloge. Der Begriff des Sprechers ist zweideutig: gemeint ist nicht der Katalogschreiber in seiner Funktion als Sprecher, sondern die Person im Bild in ihrer Funktion als Schauspieler und als Übermittler einer Botschaft. Seitens des Katalogschreibers kommt es nicht zu einer Identifikation mit den Bildfiguren, er verschmilzt nicht mit ihnen. Emotional bewahrt er seine Distanz, dies findet seinen Niederschlag in der Sprache.

Diese Ergänzung der Bildfigur durch den Sprecher ist besonders bei den *notices* gegeben. Die Lesesituation begünstigt dies: der Betrachter-Leser hat das Gemälde in der Galerie wie eine Art Bühne vor sich, auf der die stummen Schauspieler agieren. Das „Textheft“ hält er in Form der *notices* in Händen.⁸⁵⁷ Bei den Katalogen ist die Rezeptionssituation nicht ganz so unmittelbar. Der Leser nimmt diese zumeist nicht mit in das Museum, sondern liest sie zu Hause, hat also das Gemälde nicht im Original, sondern als Stich vorliegen. Deshalb gleicht die Situation weniger einer Bühne, sondern eher einem Standbild oder Foto der Bühnendarstellung (Originalgemälde).

An dem sehr kurz gehaltenen Eintrag der *notices* zu **Valentins Denier de César**⁸⁵⁸ (Abb. 18) werden wesentliche Strukturen skizziert. Am rechten Bildrand nimmt man die Christusfigur wahr. Seine Linke legt Christus an die Brust, die Rechte ist ausgestreckt, sein Finger zeigt an den linken Bildrand. Er blickt die beiden Pharisäer an, die ihm gegenüber stehen. Nur der Pharisäer in der Mitte erwidert den Blick. Eine zentrale Stellung in der unteren Bildmitte nehmen die Hände der drei Personen ein. Der linke Pharisäer zeigt ein Geldstück, auf dieses deutet von oben der mittlere Mann. Die Hand Christi weist unterhalb der beiden Hände aus dem Bild.

Der gesamte Eintrag lautet:

⁸⁵⁶ Die Kataloge thematisieren diese Frage am Rande, wenn es darum geht, ob das *decorum* authentisch ist: stimmt die Kleidung überein mit der Zeit? Ob die dargestellten Personen wirklich so aussahen, interessiert sie weniger.

⁸⁵⁷ Durch die wörtliche Rede, wenn nur eine Person spricht, wird ebenfalls der Betrachter angesprochen. Dadurch kommt es zu einer Durchbrechung von Kunst- und Realraum. Im Falle der *notice* greift der Kunstraum in den Realraum ein. (Das Gemälde erhält Sprache und sucht den Betrachter als Rezipienten). Dies geschieht mit einem Hilfsmittel, dem Katalog, der dem Realraum zuzuordnen ist. Die Wirkung ist hier wechselseitig.

⁸⁵⁸ Notice des tableaux exposés dans la Galerie Napoléon, Paris 1814, S. 15, Nummer 86.

„Interrogé par les Pharisiens, si l'on devait payer le tribut à César, Jésus se fait apporter une pièce de monnaie, et dit : Rendez à César ce qui est à César, et à Dieu ce qui est à Dieu.. “

Der einleitende Satz bereitet als Zusammenfassung der Geschichte die wörtliche Rede vor.

„Interrogé par les Pharisiens, si l'on devait payer le tribut à César, Jésus se fait apporter une pièce de monnaie, .. “

Im zweiten Teil des Satzes ergreift Jesus selbst das Wort.

„...et dit: Rendez à César ce qui est à César, et à Dieu ce qui est à Dieu. “

Im Gegensatz zur narrativen Struktur der Zusammenfassung erzeugt die wörtliche Rede wie auch das Drama an sich die Illusion „unmittelbarer Gegenwärtigkeit des dargestellten Geschehens“⁸⁵⁹. Die *notices* verbinden in idealer Weise die Vorzüge narrativer und dramatischer Präsentation. Die Erzählung erlaubt eine Zeitraffung. Sie schildert den Moment, der der eigentlichen Handlung des Gemäldes vorausgeht, und den das Gemälde in seiner Darstellung laut Lessing beinhalten sollte. Das Originalgemälde deutet diesen vorausgehenden Moment durch die Übergabe eines Geldstücks an.

Die Worte Jesu sind durch die wörtliche Rede auf die Zeitebene des Rezipienten geholt worden. Diese Aktualisierung entspricht dem Charakter der Worte, sie sind Gebot.⁸⁶⁰ Der Eintrag in der „Galerie du Musée Napoléon“ zu dem Gemälde Valentins ist umfangreicher⁸⁶¹, übermittelt aber ebenfalls die Aussage in Form der wörtlichen Rede. Auf eine kurze Einleitung folgt derselbe Wortlaut:

„Rendez à César ce qui est à César, et à Dieu ce qui est à Dieu.“⁸⁶²

Die Begründung liegt auf der Hand.

⁸⁵⁹ Pfister 2000, S. 23. Zum Drama werden die *notices* erst durch das Hinzuziehen der Bild-Schauspielfiguren, denn auch narrative Texte arbeiten mit wörtlichen Reden. Durch die Bildfiguren als Schauspieler wird neben dem akustischen Code (die versprachlichte Schrift) auch der optische Code angesprochen. Wie das Theater arbeitet die Malerei mit Statur und Physiognomie der Schauspieler, Figurengruppen und angedeuteter Figurenbewegung, Mimik, Gestik, Maske, Kostüm und Requisiten. Die *notices* ergänzen, was der Malerei zur Vervollkommnung der Theaterillusion fehlt: die Sprache.

⁸⁶⁰ Mit der Darstellung einer Szene aus der Bibel wäre eine Parallele zu den englischen *mystery plays* des Mittelalters, die die Heilsgeschichte von der Schöpfung bis zum Jüngsten Gericht darstellen, am plausibelsten. Zu den *mystery plays* Pfister 2000, S. 43.

⁸⁶¹ „Les Pharisiens qui cherchaient à perdre le Christ, lui ayant demandé si l'on devait payer le tribut à César, celui-ci se fit présenter une pièce de monnaie, et montrant à ces hommes astucieux l'effigie du prince au coin duquel elle était frappée, leur dit: Rendez à César ce qui est à César, et à Dieu ce qui est à Dieu. La réponse du Christ est le sujet principal du tableau; et ce sujet ne pouvait s'expliquer dans le secours de la parole, à laquelle il est difficile de suppléer par l'expression et le geste. L'Artiste, en ne se pénétrant pas de cette vérité, a employé beaucoup de talent pour produire peu d'effet. Il a représenté trois personnages qui paraissent ..“ Filhol I 1804, livr. 4, S. 2-3.

⁸⁶² Filhol I 1804, livr. 4, S. 2-3.

„La réponse du Christ est le sujet principal du tableau; et ce sujet ne pouvait s’expliquer sans le secours de la parole, à laquelle il est difficile de suppléer par l’expression et le geste.“⁸⁶³

Aus dem Stich selbst ist ersichtlich, daß der Diskussionsgegenstand das Geldstück in der Hand des älteren Mannes ist. Es nimmt die zentrale Stellung im Stich ein. Die rechte Hand Christi und die Linke des hinteren Mannes weisen auf die Münze und machen deutlich, daß sie Gegenstand des Gesprächs ist. Wo die Malerei mit ihren Mitteln an Grenzen stößt, eilt die Sprache ihr zu Hilfe.

Die Stellung der wörtlichen Rede innerhalb der einzelnen *notices* kann variieren. Nicht immer fassen sie die Aussage des Gemäldes prägnant zusammen. Bei einem Gemälde der école allemande, das Christus und die Jünger darstellt, leitet die wörtliche Rede den Eintrag ein.⁸⁶⁴

„Jésus dit à ses disciples: Jetez le filet au côté droit de la barque, et vous trouverez du poisson.“

Sie vergegenwärtigt und aktualisiert damit das Geschehen. Die zusammenfassende Hauptaussage befindet sich jedoch im Fließtext.

IV.3.3.2.2. Innerbildliche Kommunikation: das Gemälde als Kommunikationsraum

Die „monologhafte“ Struktur – eine einzelne Person ergreift das Wort – ist die Form, in der wörtliche Rede in den *notices* am häufigsten eingesetzt wird. In wenigen Fällen existieren dialogische Strukturen: **zwei** oder **mehrere** Personen sprechen. Es ist ein innerbildlicher Dialog keine Ansprache, die aus dem Gemälde auf den Betrachter weist. Die vorher angedeutete Bühnensituation, in der die *notices* als „Textheft“ fungieren, bleibt gleich. Diese dialogische Form der *notices* ist Ausdruck der Konfliktstruktur, die das Drama kennzeichnet.

Die Notiz zu **Le Bruns La Défaite de Porus**⁸⁶⁵ (Abb. 19) weist diese dialogische Struktur auf. Vor einem Ausblick in eine weitläufige Ebene sieht man im Vordergrund berittene Soldaten, die auf der linken Bildhälfte ins Kampfesgeschehen verwickelt sind. Besonders Alexander sticht durch die Lichtführung heraus. Er sitzt auf einem Pferd und hat

⁸⁶³ Filhol I 1804, livr. 4, S. 2-3.

⁸⁶⁴ Notice des tableaux exposés dans la Galerie Napoléon, Paris 1814, S. 67, Nr. 573.

⁸⁶⁵ Notice des tableaux des écoles française et flamande, exposés dans la grande Galerie, dont l’ouverture a eu lieu le 18 germinal an VII et des tableaux des écoles de Lombardie et de Bologne dont l’exposition a eu lieu le 25 messidor an IX. (1801), S. 5.

seinen linken Arm ausgestreckt. Zu seinen Füßen bringen Männer den in ein Tuch gehüllten verletzten Porus, der das Zentrum des Bildes einnimmt.

Der Konflikt spielt sich zwischen Porus und Alexander ab, der von Porus verlangt, seinem Staat zu huldigen. Die Antwort des Porus, die Alexander durch einen Boten überbracht wird, setzt der Katalog in die indirekte Rede, ihr Inhalt unterstreicht seine Aufgebrachtheit:

„qu’il ira le recevoir sur la frontière, mais les armes à la main.“

Es kommt zum Kampf, in dem sich Porus zwar tapfer schlägt, doch trotzdem besiegt wird.⁸⁶⁶

Spielte sich die Konfrontation zwischen den beiden antagonisierenden Hauptpersonen bislang alleine mittels Boten ab⁸⁶⁷, so treffen sie nun direkt aufeinander. Diesen Moment hält das Gemälde fest. Die beiden Konfliktparteien nehmen die linke beziehungsweise die rechte Bildhälfte ein. Der eskalierende Streit wird in der Katalognotiz durch die direkten Reden hervorgehoben.

„...qui (le vainqueur) lui demande comment il veut être traité: en Roi, répond-il, mais ajoute Alexandre, ne demandez-vous rien davantage ? Non, réplique Porus, tout est compris dans ce seul mot.“⁸⁶⁸

Die Struktur der Schilderung entspricht der des klassischen Dramas, damit ist die *notice* ein Drama in Kurzform. Die Einleitung bereitet auf den Konflikt vor,⁸⁶⁹ darauf folgt die Steigerung durch den Kampf der rivalisierenden Parteien. Das Zusammentreffen der beiden Rivalen markiert den Handlungsumschwung in der Beschreibung und wird im Bild festgehalten. Die Geschichte endet hier, entgegen dem Schema der klassischen Tragödie, glücklich:

„Alexandre lui rend sur-le-champ ses Etats, en y ajoutant d’autres Provinces; mais, par la suite, il le combla de marques d’honneur, d’estime et d’amitié.“

⁸⁶⁶ Auf diesen Moment des Kampfes verweist die linke Bildhälfte. Dies ist ein Moment der Rückblendung, da eine Handlung dargestellt wird, die vor der eigentlich festgehaltenen Szene liegt. Es sei auf das Postulat des „fruchtbaren Moments“ verwiesen.

⁸⁶⁷ Die narrative Zusammenfassung der Vorgeschichte dient hier auch dazu, einen „Szenenwechsel“ auszudrücken, denn was vorher geschehen ist, fand an einem anderen Ort statt. Diesen Ortswechsel kann die Malerei nur schwer darstellen. Le Brun bedient sich zumindest nicht der Simultandarstellung, die hierzu notwendig wäre. Die Malerei ist noch mehr als das Theater an die Einheit des Ortes gebunden. Der Katalogschreiber ersetzt mit narrativen Mitteln den Ortswechsel, den Le Brun in seinem Gemälde nicht vollzogen hat.

⁸⁶⁸ Die *notice* von 1811 rafft den Vorspann der Geschichte und legt den Akzent auf den Konflikt, den sie ebenfalls durch den Dialog zwischen Porus und Alexander hervorhebt. Die wörtlichen Reden sind dieselben wie die oben im Fließtext zitierten. Notice des dessins, des peintures, des bas-reliefs et des bronzes exposés au Musée Napoléon, dans la Galerie d’Apollon. Notice des Tableaux anciens, des trois Ecoles, mis dans le Salon d’Exposition de Peinture moderne, en juin de l’an 1811, S. 134, Nr. 3.

⁸⁶⁹ Die Einleitung hat zumeist einen Vergangenheitsbezug. Ein Konflikt, der aus der Zeit vor dem Einsetzen des Dramas datiert, spitzt sich im Laufe der Handlung immer mehr zu. Was in den *notices* die narrative Erzählung übernimmt, kann im Drama ein Prologsprecher übernehmen.

IV.3.4. Mimik und Gestik als einendes Element von Malerei und Theater: Darstellung von Passionen

Bereits die Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts thematisiert die Darstellung von Passionen⁸⁷⁰ – so auch Félibien in seinen „Conférences de l’Académie royale de peinture et de sculpture“. Sein Werk besteht aus einer Sammlung der von ihm gehaltenen akademischen Vorlesungen. Es wird von den Katalogen rezipiert und fließt dort in die Bildanalysen ein. Im 18. Jahrhundert nimmt die Beschäftigung mit den Passionen stark zu. Neben dem im 17. Jahrhundert entstandenen berühmten Werk Le Bruns⁸⁷¹, das sich vor allem an ein künstlerisches Klientel wendet, versucht Lavater mit seinen „Physiognomischen Fragmenten zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe“ 1775 die „wissenschaftliche“ Begründung der Physiognomik. Er genoß durch sein Werk schon zu Lebzeiten europaweite Berühmtheit. Neben Beispielen aus der Natur und lebenden oder historischen Personen verwendet er auch Anschauungsmaterial aus der Malerei, die er als die Mutter und Tochter der Physiognomie⁸⁷² bezeichnet. Dabei steht die Frage im Vordergrund, inwieweit sowohl Gesichts- als auch Körperbildung Rückschlüsse auf den Charakter zulassen. Ausgangspunkt ist die These, daß sich das „vie morale“ des Menschen in seinen Gesichtszügen ablesen läßt.⁸⁷³ Diese Auffassung durchzieht sowohl die physiognomischen Studien als auch die theater- und kunsttheoretischen Schriften. Leib und Seele werden nicht als Antagonismus, sondern als Einheit aufgefaßt: der Leib ist Spiegelbild der Seele, sowohl des momentanen Zustandes des Menschen als auch seiner Charaktereigenschaften.⁸⁷⁴ Eine korrekte

⁸⁷⁰ Zur Lage der Sekundärliteratur sei lediglich kurz die Untersuchung von Frank Ulrich Nickel (Nickel, Frank Ulrich, Pädagogik der Pantomime. Die Mehrperspektivität eines Phänomens, Weinheim 1997 (Univ. Braunschweig 1996, Diss.) erwähnt. Die theaterwissenschaftliche Untersuchung widmet sich besonders der Frage nach dem Einsatz der Pantomime im Theater und geht dabei von stark semiotisch und strukturalistisch geprägten Ansätzen aus. Diese Ansätze haben den Vorzug, daß sie ein System für den Einsatz der Pantomime schaffen, das in seinen Grundzügen durchaus auch auf die Bildenden Künste angewendet werden kann. (Besonders der theoretische Vorspann unter Kapitel 1) Die Theorien fließen in die vorliegende Arbeit als Hintergrundinformation ein, da die Texte mit Hilfe zeitgenössischer Quellen beleuchtet werden sollten und nicht mit Theorien des 20. Jahrhunderts. Die Definition der Passion als „passion, .., un désir qui ne permet pas d’en avoir d’autres.“ Condillac, Traité des sensations 1984, S. 38. Läßt sich durchaus auch auf den vorliegenden Kontext anwenden. Es geht jedoch auch darum, die dominierenden Charakterzüge einer Person herauszuarbeiten, diese sind nicht unbedingt zielgerichtet wie die Passionen.

⁸⁷¹ Le Bruns Traktat ist stark von Descartes Passionslehre beeinflusst.

⁸⁷² Lavater 1979, S. 21.

⁸⁷³ Lavater 1979, S. 4. So zeichnet sich der „trouble des passions“ im Gesicht durch eine Kontraktion der Muskeln ab. Ebenda, S. 5.

⁸⁷⁴ Die Kataloge greifen diesen Gedanken auf, sie begrenzen die Stimmung nicht alleine auf die Personen, sondern auch auf die Atmosphäre, die in einem Raum herrscht: „On sent que la tranquillité qui règne dans le

Interpretation der Gesten wie sie der Katalog⁸⁷⁵ entwirft, ist nur dann möglich, wenn man die Gesten richtig einschätzen und von da aus auf die wahren seelischen Bewegungen schließen kann, die sich dahinter verbergen.“ Condillac's Definition der Geste als

„les mouvemens du bras, de la tête, du corps entier, qui s'éloigne ou s'approche d'un objet, et toutes les attitudes que nous prenons... Le desir, le refus, le dégoût, l'aversion, etc. Sont exprimés par les mouvemens du bras,“⁸⁷⁶

zeugt davon, daß auch er die Geste – Teil der *langage d'action*⁸⁷⁷ - als unmittelbare Äußerung der Emotionen betrachtet.⁸⁷⁸ Sie ist unverfälscht und direkt: im Gegensatz zu Worten, kann die Geste des Menschen nicht lügen und die

„actions du corps ..dévoilent quelquefois jusqu'aux plus secretes pensées.“⁸⁷⁹

In der Einschätzung der Geste sind sich Kunst-, Theatertheoretiker und Condillac einig. Die Geste sagt mehr über den Menschen aus als seine Worte. Die Malerei ist „wahrer“ als die Sprache oder die Schrift.

Lavater, der auch von den Katalogen zitiert wird⁸⁸⁰, fließt in die Analyse dieser Arbeit ein, da er zur Veranschaulichung der Physiognomik auch zu Beispielen aus der Bildenden Kunst greift und damit wie die Kataloge eine Rezeptionsgeschichte schreibt.⁸⁸¹ Die Argumentation mit Theatertraktaten⁸⁸² soll die Brücke zwischen Literatur und Malerei schlagen. Ein Zitat aus der „Galerie du Musée de France“ verdeutlicht, wie Expression und Theatergedanke ineinander greifen

„Comme pantomime et expression, il est impossible de mieux rendre la situation d'esprit où se trouvent les différens acteurs de cette scène.“⁸⁸³

temple, au moment de la cérémonie sainte, est aussi dans tous les coeurs.“ Musée Royal I, La Messe de Saint Martin par Eustache le Sueur, S. 2.

⁸⁷⁵ Der „Discours préliminaire“ geht kurz auf die *expression* ein. Musée Royal I, Discours préliminaire, S. 9.

⁸⁷⁶ Condillac, Cours d'étude 1997, S. 108

⁸⁷⁷ Zu der *langage d'action* zählt auch die Mimik. Condillac, Cours d'étude 1997, S. 108.

⁸⁷⁸ Diese Funktion kommt der Gestik neben der Kommunikation von Ideen zu. Alle Empfindungen der Seele können durch die Körperhaltungen ausgedrückt werden. „Elles peignent d'une manière sensible l'indifférence, l'incertitude, l'irrésolution, l'attention, la crainte et le desir confondus ensemble.“ Condillac, Cours d'étude 1997, S. 109.

⁸⁷⁹ Condillac, La logique 1780, S. 45.

⁸⁸⁰ Manuel 1802, Portrait du Poussin, peint par lui-même.

⁸⁸¹ Es besteht auch eine Verbindung zwischen Lavater und der Theatertheorie. Stiche aus Engels Theatertraktat wurden zum Teil in die Lavaterausgaben integriert.

⁸⁸² Sobry's „Poétique des Arts ou Cours de peinture et de littérature comparées“ fließt zum Teil mit in die Betrachtung ein. Es handelt sich bei Sobry aber nicht um eine explizite Abhandlung zur Geste, aus diesen Gründen wurde sie nicht extra aufgeführt und genannt. Dasselbe gilt für Castigliones Hofmann mit dem bei der Charakterisierung von Figuren durch Mimik Gestik argumentiert wird. Eine Trennung der Autoren der Theatertraktate wird nicht vorgenommen, da die Aussagen im Wesentlichen nicht differieren.

⁸⁸³ Filhol III 1814, livr.35, S. 2. Die Kataloge sind so durchdrungen von der Brücke zum Theater, daß dies auch eine Argumentation mit Theatertraktaten zulässig macht. Zudem handelt es sich hier um eine nachträgliche Interpretation, die von den Katalogen aus dem Geist des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts entworfen wird. Es geht darum, die Bedeutung der Bildgesten aus der Entstehungszeit der Kataloge heraus zu interpretieren, nicht aus ihrem historischen Kontext.

Sue beschäftigt sich in seiner 1797 erschienenen Schrift „Essai sur la physiognomie des corps vivans“ ebenfalls mit dem Phänomen Geste und Mimik und deren Anwendung und Bedeutung für alle imitativen Künste - nicht alleine für die Malerei. Dabei geht er besonders auf die anthropologischen Grundlagen ein, da die Geste Ausdrucksmittel des Menschen ist. Er bezieht sich in seinen Ausführungen auf Lavater.⁸⁸⁴

Paillot de Montaberts Schrift „Théorie du Geste dans l'Art de la Peinture“ (1813) hat sich keine Analyse der einzelnen Gesten zum Ziel gesetzt wie Lavater. Er will vielmehr die Geste als allgemeines Phänomen studieren und ihre Verwendung analysieren. Zu diesem Zweck unterteilt er die Gesten in eine bestimmte Ordnung: *gestes individuels*⁸⁸⁵, *gestes nationaux*⁸⁸⁶, *et conventionnels*, *gestes propres aux théâtre*, *gestes statuaires*, *gestes de la plastique en général*.⁸⁸⁷ Auch er hebt wie alle anderen aufgeführten Autoren die Analogie der Geste des Theaters und der Malerei hervor. Die Kataloge schließen sich dieser These an. Für Lavallée kopieren die Theaterstücke die Gestik von Gemälden.⁸⁸⁸ Die Malerei wird als richtungsgebend angesehen.

Die beiden folgenden Traktate betrachten die Mimik und Gestik ausschließlich im Theater. Noverres Traktat „Lettres sur la Danse et sur les Ballets“ 1767 hat noch kein wirkliches System entwickelt. Aus den Aussagen zu der Stellung der Pantomime im Ballett lassen sich Rückschlüsse auf die Stellung der Gestik allgemein ableiten. Häufig kommt es zu Überschneidungen mit Aussagen Lavaters (1741-1801) oder den genannten Traktaten zur Physiognomie. Noverres Theatertraktat steht stärker als spätere in der Tradition der *ut pictura poesis*. Die Reflexionen sind durchwoben von der Analogie von Malerei und Theater, die er in emphatischem Ton schildert. Der am Anfang gesprochene Satz

⁸⁸⁴ Sue zitiert ihn. Sue 1797, S. V.

⁸⁸⁵ Condillac geht ebenfalls auf die individuelle Komponente der Geste ein. Er stellt fest, daß in der *langage d'action*, also der Gestensprache, ein Zeichen vorhanden sein muß, das das Wesen des bezeichneten Gegenstandes oder der Handlung darstellt. Trotz allem sollte dies dann variieren, um die verschiedenen Ausprägungen der Ideen darzustellen. Condillac führt hier das Beispiel des Verstehens an. Diesem liegt dieselbe Basis an Ideen zugrunde. Dieser variiert jedoch von einer Idee zur anderen durch die verschiedenen Accessoires. „Prenons pour exemple les opérations de l'entendement. Vous voyez dans toutes un même fond d'idées, et vous remarquez que ce fond varie de l'une à l'autre par différens accessoires. Pour exprimer cette suite d'opérations, il faudra donc avoir un signe qui se retrouve le même pour toutes.“ Condillac, Cours d'étude 1997, S. 112-113. Es handelt sich laut der Definition nicht um Ideen, die nach dem Individuum variieren, sondern um verschiedene Ausprägungen einer Idee: zum Beispiel verschiedene Stadien der Angst, der Freude oder der Zuneigung etc.

⁸⁸⁶ Die *gestes nationaux* beruhen im Wesentlichen auf der Klimatheorie. Sie richten sich in der Ausprägung, Heftigkeit und Anwendung nach dem Land, aus dem eine Person stammt. Montabert 1813, S. 52.

⁸⁸⁷ Montabert 1813 S. 7. Er wertet die Gesten nach der Wahrheit und der Schönheit. Die *gestes individuels* sind zum einen durch die Erziehung bestimmt und zum anderen durch die individuellen Gesten einer Person. Er macht dabei Lavater und auch Engel zum Vorwurf, sie hätten die Gesten der Natur entnommen und sich nicht nach der Schönheit an sich gerichtet, die für die Kunst bindend sein sollte. Ebenda, S. 43. Paillot de Montabert hat hierbei Lavater nur ungenau gelesen, denn Lavater hat durchaus Beispiele aus der Bildenden Kunst angeführt.

⁸⁸⁸ „La pantomime théâtrale ... a copié quelquefois ce tableau.“ Filhol V 1814, livr. 59, S. 2.

„Un Ballet est un tableau, la Scène est la toile, les mouvements mécaniques des figurants sont les couleurs, leur phisionomie est, si j’ose dire m’exprimer ainsi, le pinceau, l’ensemble & la vivacité des Scenes, le choix de la Musique, la décoration & le costume en sont le coloris; enfin le Compositeur est le Peintre.“⁸⁸⁹

wird zum Motto seines Werkes. Auch die Katalognotizen schöpfen aus ähnlichem Gedankengut und greifen den bekannten Vergleich des Gemäldes mit dem Theaterstück auf.

Engels Schrift, die 1795 in französischer Übersetzung erschien, ist das erste Theatertraktat, das einen systematischeren Ansatz hat. Die beiden Bände entwerfen eine Theorie der Gestik und Mimik, die vom Theater ausgeht, aber auch Parallelen zur Malerei zieht. Die Schrift versteht sich ebenfalls als eine Widerlegung des damals gängigen Vorurteils, Lessing habe behauptet, die Schauspielkunst lasse keine festen Regeln zu. Engels Schrift ist in Auseinandersetzung mit Lessing entstanden, sie steht demzufolge der kunsttheoretischen Diskussion nahe. Die beigegebenen Tafeln untersuchen einzelne Haltungen und Stellungen von Schauspielern auf ihre inhaltliche Aussage. Engel vertritt darin einen psychologisierenden Ansatz, hält jedoch an dem Regelwerk der Gestik, wie es im 16. und 17. Jahrhundert üblich war, fest. Dabei widmet sich Engel besonders den Ausdrucksgesten, die Seelenzustände darstellen. Dies hängt damit zusammen, daß auch er den Körper als Ausdrucksorgan der Seele sieht. Engel leitet die Bewegungsabläufe, die das mimisch-gestische Grundrepertoire bilden, aus den primären Affekten ab und zieht literarische Beispiele zur Illustration heran, auf die sich auch die beigegebenen Stiche beziehen.

Allen Schriften ist gemein, daß sie im Gegensatz zu Quintilian den gesamten Körper als „Klang- und Ausdruckskörper“ ansehen.⁸⁹⁰ Aus diesem Grund wählte Engel ganzfiguriges Anschauungsmaterial bei den begleitenden Stichen.

Auch die Theatertrakte inspirieren sich ganz in der Tradition der *ut pictura poesis* von der Kunsttheorie, sie zitieren kunsttheoretische Schriften.⁸⁹¹ Für Theater und Malerei gilt dasselbe: die Pantomime und die Expression ist sowohl das Herz des Gemäldes als auch

⁸⁸⁹ Noverre 1767, S. 2.

⁸⁹⁰ Quintilian geht davon aus, daß besonders die Hände zur Vermittlung des Inhaltes beitragen.

⁸⁹¹ Engel I 1795, Vorwort, S. 18. Du Bos und auch Quintilian. Ebenda I, S. 314, S. 315. Sowohl die kunsttheoretischen wie die theatertheoretischen Schriften beschäftigen sich mit denselben Gedanken und Fragen. Engel setzt sich mit der Stellung des Genies auseinander und kommt zu der Aussage, daß das Genie sich nicht unbedingt an Vorbilder halten sollte, denn: „Le véritable génie est distrait, ébloui ou égaré dans de fausses routes par l’attention qu’il donne aux grands modèles, si ses prédécesseurs lui en ont transmis.“ Engel II 1795, S. 99. Noverre vergleicht Gemälde bekannter Meister mit verschiedenen Tanzmodi. Noverre 1767, S. 211-212. Die Charakterisierungen der Tänze entsprechen genau den Vorgaben der Kunsttheorie für die jeweiligen Gattungen.

der Aufführung. Ohne sie sind die Figurengruppen auf der Bühne und der Reichtum des Dekors zwar imposante „tableaux“, doch schmeicheln sie lediglich den Augen, der Geist erfreut sich nicht daran, „le cœur demeurer vide.“⁸⁹² Erst die Pantomime belebt die Figuren und dient wie in der Bildenden Kunst dazu, den Zuschauer mitzureißen. Dasselbe Gedankengut findet man in den kunsttheoretischen Schriften – wie zum Beispiel bei Alberti - bereits vor dem 18. Jahrhundert. Engel war sich der involvierenden Wirkung bewußt, wenn er von der Historienmalerei forderte, sie soll den Betrachter mit in die Kommunikation einbeziehen. Dies kann durch eine Vermittlungsfigur im Gemälde geschehen, die den Betrachter durch die Mimik und Gestik mit in das Geschehen hineinnimmt. Der große Unterschied zwischen Theater und Malerei liegt in der Verwendung der Gestik. Die Effekte, die die Pantomime in der Natur oder auch im Theater hervorruft, sind laut Watelet „passagers“, die Kunst hält sie fest und macht sie dadurch zu den „Effets permanens“⁸⁹³. Watelet wird in den Katalogen zitiert, den angeführten Gedanken findet man jedoch als Allgemeingut in vielen kunsttheoretischen Schriften der Zeit.

Die Kataloge sind sich des Stellenwerts, den der Ausdruck bei der Bildung des Rezipienten einnimmt, bewußt.⁸⁹⁴ Wie im Theater dient er dazu, den Betrachter zu berühren und somit einen Bildungsprozeß auszulösen. Dieser Gedanke des *docere* durch *movere* gehört zum Allgemeingut der klassischen Kunsttheorie.

Ein Zitat aus der „Galerie du Musée Napoléon“ führt die Anrührung des Betrachters und die Theatermotive zusammen:

„...l’esprit reste muet quand cette phrase est écrite. Oui, l’esprit a tout dit, mais non pas le cœur, non pas le sentiment de l’homme ami de la nature. Quatre animaux paisibles, sans mouvemens, sans action, l’esprit ne trouverait pas un vers sur cette scène ..“⁸⁹⁵

Die Katalogschreiber wußten um die Bedeutung, die der Mimik und Gestik bei der Vermittlung von Seelenzuständen zukommt. Die *notices* widmen sich nicht diesem Thema,

So zum Beispiel der *danseur sérieux* „une Figure noble, de grands traits, un caractère fier, un regard majestueux...“ Ebenda, S. 215.

⁸⁹² Engel II 1795, S. 39.

⁸⁹³ Watelet 1761, S. 129.

⁸⁹⁴ Die Kataloge legen in ihrer Besprechung und Herausarbeitung der Mimik Gestik der Gemälde Wert auf die Rezeption, die Theatertraktate auf die Produktion. Virulente Fragen, wie das Verhältnis von *ars* und *natura*, die in der Gestik Diskussion häufig zum Tragen kommen, greifen die Kataloge nur am Rande auf. Dies geschieht zum Beispiel bei der Frage, ob sich der Maler an der Gestik des Theaterschauspiels orientieren soll. Hierbei handelt es sich jedoch um am Rande eingeflochtene Sätze, die wenig ins Gewicht fallen. Die Themen, die die Mimik-Gestik Diskussion durchziehen decken sich im wesentlichen mit denen, die die Kunst- und Theatertheorie sowie die Rhetorik beschäftigen. So richtet sich auch die Geste nach dem Prinzip des *decorums*. Bei der Beurteilung thematisieren dies die Kataloge zum Teil. Dabei stellen sie häufig fest, ob die Gestik zum *decorum* paßt oder nicht, gehen aber nicht näher darauf ein.

⁸⁹⁵ Filhol II 1814, livraison 13, S. 7.

sie sind zu kurz gefaßt. Begriffe wie *expression* - der schon aus der Darstellungstheorie der klassischen Kunsttheorie bekannt ist - und *pantomime* durchziehen die Katalogeinträge.

„l’art du geste en peinture... (est) le plus puissant moyen de l’art de l’expression.“⁸⁹⁶

Diese Aufwertung der Gestik ist ohne die Auseinandersetzung auf theatertheoretischer Ebene kaum zu verstehen. Der Katalog fungiert wie das Licht im Theater, das „valeur aux traits“⁸⁹⁷ verleiht. Die Gesten, die im Theater ihren Platz als Nebentext in den Regieanweisungen finden, werden in der Malerei zum Haupttransmitter von Gefühlen, Gedanken und Aussagen. Der Katalogtext verbalisiert und interpretiert sie.

Bestimmung und Funktion der Physiognomie dienen der Strukturierung der Analyse. Die Mimik-Gestik drückt einen Wesens- oder Charakterzug aus oder äußert sich in einer momentanen Verfassung. Sie ist in letzterem Fall situationsgebunden und die Reaktion auf äußere Einflüsse.⁸⁹⁸ Die Gestik dient als Kommunikationsmittel und der Anrührung des Rezipienten.

Die Analyse der Mimik Gestik geht von dem bildimmanenten Zusammenhang aus und rekurriert auf Bildmotive, die den theoretischen Schriften zu entnehmen sind. Es werden nur solche Einträge aufgegriffen, die die Mimik-Gestik im Text thematisieren, da die vorliegende Arbeit einer Rezeptionsgeschichte nachgeht. Der außerbildliche Referenzbereich nimmt in der Untersuchung einen bedeutenden Stellenwert ein, da die Rezeption der Werke aus dem geistig-kulturellen Kontext erläutert werden soll.

IV.3.4.1. Beschreibung der Mimik und Gestik in den Katalogen als Mittel der Charakterisierung von Figuren – Poussins Selbstportrait

Kann eine Figur im Laufe eines Theaterstücks eine Entwicklung durchmachen und in gewisser Weise ihren Charakter und ihre Leidenschaften verändern, so ist dies in der Bildenden Kunst nur schwer möglich. Dynamisch konzipierte Figuren gibt es in den bildlichen Darstellungen nicht. Das Gemälde hält die Personen in ihrem augenblicklichen Zustand fest. Verweise auf ihr Leben vorher oder hinterher machen sich weniger an ihrem Charakter, als an den beigegebenen Attributen fest. Die Physiognomie, aber auch die Gestik einer Person lassen Rückschlüsse auf ihren Charakter und ihr „cœur“⁸⁹⁹ zu. Die Katalognotiz lenkt durch die Beschreibung den Blick auf sie. Es kommt zu einer

⁸⁹⁶ Montabert 1813, S. 7.

⁸⁹⁷ Noverre 1767, S. 216.

⁸⁹⁸ Die Physiognomie und auch die Gestik als Ausdruck einer momentanen Verfassung sind ebenfalls Spiegel des Zustandes der Seele, doch sind sie auch eine Reaktion auf die Sinneseindrücke. Sue 1797, S. 141.

⁸⁹⁹ Die Verbindung von *cœur* und *expression* in: „...le cœur a dicté l’expression.“ Filhol IX 1814, livr. 104, S. 1.

Charakterisierung der Personen von außen, indem der Katalog ihre Physiognomie und Gestensprache entschlüsselt.

Beschreibung und Deutung überlappen sich häufig.⁹⁰⁰ Die Deutung erfolgt durch beigegebene Adjektive⁹⁰¹, so daß der Katalogleser die Wahrnehmung der Gesten und deren inhaltliche Aussage nicht explizit trennen kann. Der Katalogschreiber ist identisch mit dem Hörer der *langage d'action* wie ihn Condillac beschreibt. Die *langage d'action* bietet ein sehr konfuses *tableau*, Gefühle und Urteil gehen ineinander über. Die *idées* sind alle zur selben Zeit im Geist vorhanden und drücken sich gleichzeitig aus. Der Katalogtext muß aus ihnen eine kausal-zeitliche Abfolge machen:

„On pourroit l’entendre d’un clin d’oeil, et pour le traduire, il faudroit un long discours.“⁹⁰²

Gehen Beschreibung und Interpretation in den Katalogen ineinander über, ahmt der Schreiber die *langage d'action* nach. Dies trägt dazu bei, die persuasive Kraft der Kataloge zu unterstützen und den Betrachter ins Geschehen zu involvieren.

Ein Verweis auf Lavater ersetzt bei **Poussins Selbstportrait**⁹⁰³ (Abb. 20) das Zitat.

Poussin ist in der Seitenansicht festgehalten, er wendet sich dem Betrachter zu und hat seine rechte Hand auf eine Papierrolle gestützt. Den Hintergrund verstellen Rahmen, die hintereinander angeordnet sind. Auf einem der Gemälde nimmt man eine Frau wahr, deren Haupt mit einem Diadem gekrönt ist.

Das „Manuel du Muséum Français“⁹⁰⁴ referiert die Physiognomieanalyse, die Lavater zu Poussins Portrait angestellt hat. Seiner Charakteristik schließt sich der Katalog an. Der Beschreibung des Kopfes kommt besondere Bedeutung zu, da bei der Darstellung der Portraits der Kopf sehr detailliert ausgearbeitet sein muß, um durch die Mimik den

⁹⁰⁰ Diese beiden Momente koexistieren auch in den Katalognotizen. Die Beschreibung des Gesichtes der *Femme hydrogique* „l’expression d’une douleur plutôt morale et résignée que physique et violente.“ ist eine Interpretation des Ausdruckgehaltes. Musée Royal I, La Femme hydrogique d’après Gérard Dow, S. 1.

⁹⁰¹ Siehe hierzu die Beschreibung des Erasmus Portraits: „... en effet, l’esprit d’Erasmus se montre tout entier dans l’expression un peu maligne de son œil baissé, dans sa bouche, où se confondent le sérieux du travail et le sourire de la moquerie.“ Musée Royal I, Portrait d’Erasmus d’après Holbein, S. 1.

⁹⁰² Condillac, Cours d’étude 1997, S. 115. Darin ähnelt die Mimik – Gestik dem Gemälde. Der Maler sieht auf einen Blick eine Vielzahl von Details auf der Leinwand, die den anderen Menschen bei der Betrachtung entgehen. Ebenda, S. 116. Die *langage d'action* kann aufeinander folgen, doch ist jedes *tableau* an sich wiederum ein Zusammenspiel simultaner Ideen. Ebenda, S. 117.

⁹⁰³ Besonders Poussin war für seine Gesten bekannt, die an das Theater denken lassen. „Ses personnages jouent quelquefois leurs rôles comme sur un théâtre où l’on toléreroit les combinaisons et les calculs de l’esprit.“ Montabert 1813, S. 71-72. Dies kommt bei dem Selbstbildnis weniger zum Tragen. Paillot de Montabert zitiert auch Dufresnoy und Cicero.

⁹⁰⁴ Manuel 1802, Portrait du Poussin peint par lui-même.

Charakter zu vermitteln. Ist die Figur in ihrer Gesamtheit dargestellt, reicht eine skizzenhafte Andeutung, da in diesem Fall die Gestik zu Hilfe eilt.

Lavater belegt anhand der Physiognomie die „talens“ und das „génie“ Poussins. Die Augen, obwohl sie in den Höhlen verborgen und bereits von der Arbeit müde sind, drücken für Lavater nicht primär den Charakter aus, sondern intellektuelle Fähigkeiten.⁹⁰⁵ In den Augen läßt sich die Intelligenz einer Person, am Mund die Sensibilität der Seele ablesen.⁹⁰⁶ Als intellektuelle Fähigkeiten könnte man Genie und Talent im Sinne Condillacs bezeichnen. „le génie qui a étudié“ der Lavaterstelle bezieht sich auf Condillacs Vorstellungen. Das Augenmotiv Condillacs der „yeux exercés“ des Künstlers finden ihr Pendant in den „yeux couverts et déjà fatigués par le travail annoncent le génie“ der Notiz. Dies läßt an die Definition Félibiens denken:

„Il faut donc du Génie, mais un Génie exercé par les règles, par les réflexions, & par l'assiduité du travail. Il faut avoir beaucoup vû, beaucoup lû & beaucoup étudié pour diriger ce Génie, & pour le rendre capable de produire des choses dignes de la posterité.“⁹⁰⁷

Für Condillac braucht das Genie das Studium, starre Regeln sind ihm jedoch hinderlich. Der „Discours préliminaire“ des „Musée Royal“ schließt sich dieser Meinung an. Das Genie kann die Regeln brechen und trotzdem noch die *beauté* erreichen.⁹⁰⁸ Die tiefliegenden Augen sind ein Zeichen für die Observationsgabe des Genies. Nicht alleine die Physiognomie spiegelt die intellektuellen Fähigkeiten, sie lassen sich auch an der Gestik, am Gang und am Habitus einer Person ablesen. Die Fülle der Ideen führt dazu, daß der Schritt langsamer und majestätischer wird.⁹⁰⁹

⁹⁰⁵ Engel schließt sich der Interpretation der Augenpartie Lavaters an: „Lorsque des idées plus fines & plus importantes s'offrent dans le cours de l'examen, le regard acquiert de la vivacité, les sourcils sont attirés vers les angles du nez; de sorte que le front se couvre de plis, & que l'œil, ..., est repoussé dans une ombre plus profonde.“ Engel I 1795, S. 116. Die tiefliegenden Augen Poussins dürfen daher von dem vielen Denken herrühren. Die Gestik ist nicht alleine Ausdruck des Denkvorgangs, sie unterstützt ihn ebenfalls. Man legt auch häufig den Zeigefinger zwischen die Augenbrauen auf die Falten der Stirn, als wolle man den Punkt der *attention* angeben und fixieren. „Cette pantomime, qui vient réellement au secours de la pensée, du souvenir & de l'examen intérieur, consiste à boucher, ..., les sens, en couvrant les yeux, en voilant le visage des deux mains; car les opérations intérieures s'exécutent d'autant mieux, qu'elles ne sont pas troublées par les impressions extérieures des sens.“ Ebenda, S. 117.

⁹⁰⁶ „C'est chez les femmes que cet organe se montre avec toutes ses grâces; il doit indiquer la sensibilité de leur ame, et les douces affections qui font son caractère. L'homme, doué d'une intelligence plus forte, la manifeste par le feu de ses regards; mais sa bouche est privée des grâces dont elle est ornée chez les femmes...“ Neveu, François, Cours préliminaire relatif aux arts de dessin fait à l'École centrale des Travaux publics, in: Journal polytechnique ou bulletin du travail fait à l'école centrale des travaux publics, Heft 4, vendémiaire, brumaire et frimaire, an IV (1796), Paris an V (1797), S. 698-726, S. 721.

⁹⁰⁷ Félibien, André, L'idée du peintre parfait, pour servir de règle aux jugements que l'on doit porter sur les ouvrages des peintres, Nachdruck der Ausgabe London 1701, Genf 1970, S. 12.

⁹⁰⁸ Musée Royal I, Discours préliminaire, S. 8.

⁹⁰⁹ Engel I 1795, S. 217.

Die Beschreibung des Genies nach Lavater, die im Katalogtext fortgesetzt wird, paßt nicht mehr ganz zu Condillacs Geniekonzeption. Laut Condillac läßt sich das Genie auch von Passionen leiten, Diderot und der „Discours préliminaire“ des „Musée Royal“⁹¹⁰ formulieren dies noch prägnanter und gehen von einer starken emotionalen Regung des Künstlers aus. Die

„sourcils pensifs, ce front calme, déjà sillonné par l'âge et par l'habitude de penser, de réfléchir..“

entsprechen nicht diesem Bild. Zum Geniebegriff des 18. Jahrhunderts wie ihn Condillac⁹¹¹ und Diderot entwerfen, gehört die in der Katalognotiz angesprochene Meditation und Observation, doch müßten dort Vokabeln wie *enthousiasme*, *passion* und *imagination* fallen, um dem Geniebegriff des 18. Jahrhunderts gerecht zu werden. *Sentiment* und *réflexion* sind im 18. Jahrhundert gleichwertig, Geist und Seele gehören zusammen. Die Betonung der Meditation steht dem *philosophe* näher als dem Genie des 18. Jahrhunderts.⁹¹² Der Geniebegriff, den der Katalogschreiber entwirft, ist mehr der Tradition des 17. Jahrhunderts verpflichtet. Dies sieht das Genie vor allem als das Ergebnis harter Arbeit an, ihm fehlt die metaphysische Anbindung. Trotzdem ragt das Genie und damit auch Poussin im 17. Jahrhundert aus der Masse heraus.

Die Kluft zwischen Entstehungs- und Rezeptionszeit des Gemäldes wird nicht durch die Kunstbelebung⁹¹³ überwunden. Der Katalogschreiber versetzt sich in die Entstehungszeit zurück, indem er das Kunstwerk aus dem geistig-theoretischen Hintergrund dieser Epoche beurteilt. Er übernimmt die Einschätzung dieser Zeit: *reflexion* und damit die *ratio* steht in Descartes'scher und nicht in sensualistischer Tradition.

Bezeichnungen wie „*méditation*“, „*physionomie à la fois grave, imposante, noble et philosophique*“ entsprechen Qualitäten, die man dem *philosophe* zuschreibt. Dieser wird im 18. Jahrhundert auch „*homme de lettres*“ genannt.⁹¹⁴ Lavater hat dies erkannt, er bezeichnet Poussin als „*le peintre des savans, des poètes, des moralistes et des*

⁹¹⁰ Es ist hier die Rede von einem Enthusiasmus und einer Lebhaftigkeit. Musée Royal I, Discours préliminaire, S. 2.

⁹¹¹ Das *cœur sensible* der Katalognotiz ist jedoch wiederum bekannt von Diderots und auch Condillacs Geniebegriff. Condillac dürfte jedoch den Begriff der *âme sensible* verwendet haben.

⁹¹² Siehe Musée Français II, Philosophe en méditation. Ohne Meditation gibt es keine großartigen Entwürfe, alleine die Meditation der Philosophen hat neue Erkenntnisse gebracht. Auf die Meditation folgt laut dem Katalogeintrag die Exhaltation. Damit referiert der Katalog den Geniebegriff des 18. Jahrhunderts. Die Meditation ist notwendig, um die *observations* zu leiten und die Ideen zu klassifizieren. Diese Aussage erinnert an Condillac. Die Philosophen, die im „Musée Français“ abgebildet sind, sind alle in der Haltung der Meditation gezeigt - im Gegensatz zu anderen Beispielen aus der Kunstgeschichte wie in Raffaels „Schule von Athen“, die Philosophen im Gespräch darstellt. Das „Musée Français“ legen Wert darauf, die erste Stufe des Bildungsprozesses darzustellen: der Mensch „meditiert“, bevor er das Wissen an andere vermittelt.

⁹¹³ „*fais respirer la toile*“ Watelet 1761, S. 55.

⁹¹⁴ Der Eintrag bezeichnet Poussin als „*homme de lettres*“, Manuel 1802, Portrait du Poussin, S. 3.

philosophes“ und schließt sich damit dem Topos an, der in aller Munde ist: der Malerphilosoph Poussin. „Poussin est le peintre qui a le plus pensé“ lautet es am Ende der Katalognotiz. Condillacs Definition des Philosophen reiht sich in die Genietradition des 17. Jahrhunderts ein: das philosophische Vorgehen, um Erkenntnis zu erhalten, ist geprägt von der

„attention qu'on donne à la connoissance des règles, et la crainte q'on a de paroître les ignorer“.⁹¹⁵

Diese

„diminuent le feu de l'imagination: car cette opération aime mieux être guidée par le sentiment et par l'impression vive des objets qui la frappent, que par une réflexion qui combine et calcule tout.“⁹¹⁶

Wendet man Condillacs Begriff des Philosophen auf Poussin als „Malerphilosophen“ an, stützt er das Geniebild des 17. Jahrhunderts.

Poussin als Malerphilosoph ist – wie schon erwähnt – nichts Neues.⁹¹⁷ Er avanciert jedoch zum Vorbild der Gesellschaft und büßt damit ein Stück seiner Individualität ein. Die Darstellung einer individuellen Handlung erweckt die Konnotation an die abstrakte Qualität, die damit verbunden ist. Die Kataloge bedienen sich selten der Form der Maxime⁹¹⁸, wie zum Beispiel La Rochefochauld⁹¹⁹, um Verhaltensregeln aufzustellen. Die Bildungsfunktion der Gemälde liegt in dem Aufzeigen von Exempeln begründet.

Poussin entspricht einem gesellschaftlichen Ideal. Der Künstler allgemein gilt in der Revolution und zu Beginn der Gründung des Musée Central des Arts aufgrund der Freiheit, die ihm zugeschrieben wurde, als Vorbild. Diese Vorstellung, der Künstler ist das per definitionem freie Wesen, hängt eng mit dem Geniebegriff des 18. Jahrhunderts

⁹¹⁵Condillac, *Essai sur l'origine des connoissances* 1924, S. 190. Die Philosophen tragen in diesem Sinn nicht unbedingt zum Fortschritt der Kunst bei, da sie zu sehr von Regeln bestimmt sind. Diesem negativen Bild des Philosophen schließt sich der Katalog nicht an, da er sich bei der Beurteilung des Gemäldes in die Gedankenwelt des 17. Jahrhunderts zurückversetzt, das von Regelmäßigkeit geprägt war. Die Analyse und Imagination sind laut Condillac einander entgegengesetzt und nur einige wenige Charaktere schaffen es, sie in ein harmonisches Gleichgewicht zu bringen.

⁹¹⁶ Condillac, *Essai sur l'origine des connoissances* 1924, S. 190.

⁹¹⁷ Siehe auch: Neveu, François, *Cours préliminaire relatif aux arts de dessin fait à l'École centrale des Travaux publics*, in: *Journal polytechnique ou bulletin du travail fait à l'école centrale des travaux publics*, Heft 3, messidor, thermidor et fructidor an III (1795), Paris an IV(1796) 315-336, S. 323.

⁹¹⁸ Eine Maxime „nos montre nos devoirs, ...La théorie & la pratique tiennent si fort l'une à l'autre.“ Condillac, *Traité de l'art d'écrire* 1775, S. 218. Es wäre durchaus denkbar, daß der Katalog den Aussagegehalt des Gemäldes oder die Interpretation, die dem Gemälde beigemessen wird, in Form einer Sentenz zusammenfaßt. Das Prinzip ist der Maxime ähnlich, macht jedoch abstrakte und generalisierte Aussagen, die keinen Bezug zur Handlung im Alltag haben. Prinzipien, die von den Katalogen angesprochen werden, beziehen sich vor allem auf die Kunsttheorie und den Aufbau des Gemäldes. Diese finden sich besonders in den Diskursen des „Musée Français“ und „Musée Royal“ und verstreut in den Katalognotizen. Hierbei handelt es sich jedoch häufig nicht um explizit formulierte Prinzipien, sondern um solche, die man aus den Aussagen ableiten muß.

zusammen: der Künstler löst sich von den Fesseln der Regeln. Dieser Meinung schließen sich Condillac und Diderot an. Der Katalog sieht in Poussin ebenfalls den freien Menschen, begründet dies aber nicht mit dem Geniebegriff, sondern in seiner sozialen Situation:

„...ce n'est pas un homme qui se peint ou qui se fait peindre, c'est un artiste en repos, . il n'est point en représentation; il est chez lui.“

Poussin ist auf diesem Stich Privatmann und nicht dem höfischen Rahmen zuzurechnen. Er ist nicht dargestellt als Apelles, der in engem, auch intellektuellen, oft stundenlangen Austausch mit Alexander dem Großen steht.⁹²⁰ Den privaten Rahmen des Künstlers thematisiert die Katalognotiz, daraus ergeben sich Parallelen zur Situation des Künstlers im beginnenden 19. Jahrhundert. Durch den Wegfall „traditioneller“ Auftraggeber nach der Revolution, wie Adel und Kirche, waren diese weitgehend ungebunden in ihrem Schaffen: „qui pense à ce qu'il a fait, et à ce qu'il va faire.“ Hier versetzt sich der Eintrag nicht in die Situation der Künstler zur Entstehungszeit des Gemäldes zurück, sondern er liest die aktuellen Verhältnisse in das Gemälde hinein. Der neutrale Rahmen der Darstellung, die ein zeitloses Ambiente schafft, eignet sich für das mentale Hin- und Herspringen zwischen den Zeiten.

Poussin wird nicht alleine als Philosoph bezeichnet. Die Attribute, die seine Gestik kennzeichnen („noble, simple et naturelle“) sind Leit motive in Castigliones Hofmann.⁹²¹ Der Begriff der *noblesse* ist aus der Kunsttheorie bekannt, in der er zumeist auf Historiengemälde angewendet wird. Er hat seinen wahren Ursprung jedoch bei Castiglione und in der höfischen Kultur. Gepaart mit Einfachheit und Natürlichkeit bestimmt die *noblesse* wesentlich das Ideal der Grazie. Handlungen und Gestik sollten nie maniert und übertrieben wirken, sondern immer mit einer gewissen Natürlichkeit ausgeführt werden.⁹²² Poussins Selbstportrait ist ebenfalls ein Exemplum der von Castiglione

⁹¹⁹ La Rochefoucault zählt im 18. Jahrhundert zu den bekannten Schriftstellern. Condillac zitiert ihn und bezieht sich in seinen Analysen zur Rhetorik auf ihn. Condillac, *Traité de l'art d'écrire* 1775, S. 160.

⁹²⁰ Eine ähnliche Anekdote referiert Sobry. Bei dem Malen des Portraits Karl V. fällt Tizian sein Pinsel aus der Hand. Karl V. hebt ihn auf, um ihn Tizian zurückzugeben. Tizian ist erstaunt, der Monarch sagt zu ihm: „...ce n'est pas trop d'un empereur pour servir un Titien...“ Sobry 1810, S. 130.

⁹²¹ Bei dem *philosophe* handelt es sich um ein gesellschaftliches Leitbild. Die Bezeichnung hat wenig gemein mit dem Bild des Philosophen, das die Kataloge entwerfen. *Meditation, silence* und *solitude* kennzeichnen ihn. Er führt ein fast klösterliches Leben. Dies entspricht kaum dem Hofmannideal, das sich erst in Kontakt mit anderen Menschen zeigen und entfalten kann. Die *majesté* des Philosophen paßt jedoch in das semantische Feld des Hofmannes. Filhol IV 1814, livr. 44, S. 6.

⁹²² Man soll die Künstlichkeit meiden. Castiglione 1991, S. 54. Eine reine und liebenswürdige Einfachheit. Ebenda, S. 56. Gleiches gilt auch für die Malerei. Castiglione führt Apelles an, der Protogenes kritisiert, weil seine Malerei gekünstelt ist. Ebenda, S. 57.

angestrebten *sprezzatura*.⁹²³ Auf den ersten Blick erscheint Poussin in sich ruhend und über den Dingen stehend – Merkmale, die im semantischen Umfeld der *sprezzatura* anzusiedeln sind.⁹²⁴ Die Katalognotiz entlarvt durch die Definition des Geniebegriffs die vordergründige *sprezzatura*: was leicht wirkt, ist das Resultat langer und harter Arbeit. Die *sprezzatura* und der Geniebegriff des 17. Jahrhunderts schließen sich per se nicht aus. Ciceros Definition des *ingeniums*, die Fähigkeiten, die ein Dichter von Natur aus mitbringen muß, weisen ebenfalls Begriffe auf, die aus beiden Bereichen kommen. In dem Eintrag koexistieren mehrere Ideale. Er nennt den *philosophe* explizit, Relikte des *honnête homme* zeigen sich bei genauerem Betrachten. Diese korrespondieren mit der Anforderung, die Lévesque formuliert, der Künstler müsse eine „exercice habituel des vertus & des bienséances sociales“ sein,⁹²⁵ auch der Hofmann soll tugendhafte Handlungen üben.⁹²⁶ Mit dieser Koexistenz der beiden Ideale handelt es sich bei dem Katalogtext um eine singuläre Erscheinung. Die allgemeine Strömung des 18. Jahrhunderts wies in eine andere Richtung: die durch den Geniebegriff erwachte Autonomie- und Individualitätskonzeption löste ältere Persönlichkeitsideale wie das des *honnête homme* ab. Das *honnête homme* Ideal entfernt sich von dem höfischen Kontext, denn Poussin ist „n’est point en représentation“. Es ist nicht mehr an die Herkunft der Person gebunden und im Privatraum⁹²⁷ angesiedelt, so wird es auch für den Leser-Betrachter erreichbar. Poussin – nun nicht als Ideal, sondern als Mensch betrachtet – vereint in seiner Persönlichkeit vielfältige Züge. Poussin tritt auf dem Stich direkt mit dem Rezipienten in Kontakt. Obwohl dieser in seinen Augen lesen kann⁹²⁸ und vom Katalog wichtige Informationen zur Person Poussins erhält, entzieht sich dieser. Seine vielfältigen Charakterzüge bedingen, daß er sich nie ganz offenbart und seine Person nicht wirklich greifbar wird. Dies verleiht ihm eine geheimnisvolle Komponente. Obwohl der Text die Person umreißt, läßt er dem Leser noch genug Spielraum, um das Gemälde mit Leben zu füllen.

⁹²³ Kennzeichen der *sprezzatura* ist eine gewisse Leichtigkeit, die den Anschein erweckt, man würde alles ohne Mühe tun.

⁹²⁴ Eine gewisse „force“ und „élévation“ besitzt auch das Genie nach Condillac. Condillac, *Cours d’étude* 1997, S. 203. Das Genie hebt sich von der Menge ab, in diesem Sinn ist die *élévation* zu verstehen. Ob diese mit einer geistigen Haltung der „Überheblichkeit“ im Sinne des „über den Dingen stehen“ einhergeht, ist dabei nicht gesagt.

⁹²⁵ Watelet, Claude-Henrie, Lévesque, Pierre-Charles, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Band 1, Nachdruck der Ausgabe Paris 1792, Genf 1972, S. 454.

⁹²⁶ Castiglione 1991, S. 37.

⁹²⁷ Manuel 1802, *Portait du Poussin*, S. 3.

⁹²⁸ Engel rät dem, der die Empfindungen seiner Seele verbergen möchte, sich nicht mit den Augen fixieren zu lassen. Engel I 1795, S. 56.

Der Katalog sieht Poussins Selbstbildnis nicht als Portrait im Sinne des Schattenrisses von Disbutades. Das Poussinportrait ist nicht nur die Imitation der Wirklichkeit und die Verewigung einer Person wie der Schattenriß.⁹²⁹ Die Interpretation des Katalogs zu Poussins Selbstportrait bietet dem Leser-Betrachter Modelle an, um seine Persönlichkeit zu bilden. In dieser Intention knüpfen sie an Ciceros idealen Orator oder an das Bild des idealen Künstlers an, das die kunsttheoretischen Schriften durchzieht. Es handelt sich um Idealbilder, die man anstreben sollte, die man aber nie ganz erreichen wird. Ein Mittel zur Selbsterkenntnis stellen sie jedoch nicht dar – außer, der Leser würde seine Persönlichkeitszüge in der Charakteristik, die der Katalog entwirft, wiedererkennen.

IV.3.4.2. Gestik und Mimik als Kommunikationsmittel: Une conversation à faire entendre: hörbar gemachte Malerei - Jésus et la Samaritaine par Guido Reni

Stand bislang die Entfaltung des Charakters mit Hilfe der Mimik und Gestik im Mittelpunkt, fragt dieses Kapitel wie der Maler anhand von Mimik und Gestik erzählen kann und wo er damit an eine Grenze stößt. Es wird gezeigt, mit welchen Mitteln der Katalogschreiber diese Defizite überwindet.

Das Gemälde **Jésus et la Samaritaine par Guido Reni, dit Le Guide**⁹³⁰ (Abb. 21) soll als Analysebeispiel dienen. In eine Landschaftsdarstellung eingebettet erhebt sich in der Mitte des Bildes ein Brunnen. Er ist der Ort, an dem die Samariterin, die rechts des Brunnens steht, auf Christus trifft. Sie ist in ein weit fallendes Gewand gehüllt, in ihrer Linken trägt sie den Eimer, mit dem sie gerade Wasser aus dem Brunnen geschöpft hat. Ihre Rechte hebt sie leicht an, als wolle sie sprechen, ihre Augen blicken dabei auf Christus, der am linken Brunnenrand Platz genommen hat. Er wendet sich ihr, seine Linke an den Brunnen gelehnt, zu. Die Rechte hat er auf sein Knie gestützt, sie weist aus dem Bild.

Der Betrachter erkennt auf dem Bild zwei Personen, die miteinander in Kontakt treten, denn die Hinwendung der Personen zueinander ist Zeichen gegenseitiger Sympathie und Kontaktaufnahme. Laut Engel ist die geneigte Haltung, die besonders Christus zeigt, ein Zeichen dafür, daß man sich für ein Objekt interessiert. Die Beine Christi zeigen von der Samariterin weg und lassen – trotz der Aufmerksamkeit - auf eine distanzierte Haltung

⁹²⁹ Der Modellcharakter stimmt in gewisser Weise mit dem Anliegen der Disbutadesgeschichte überein, den Betrachter die Präsenz eines Objektes genießen lassen, das weit weg ist oder gar nicht mehr existiert. Um ein ideales Modell handelt es sich jedoch bei dem Geliebten der Disbutades nicht.

⁹³⁰ Musée Royal I, Jésus et la Samaritaine par Guido Reni, dit le Guide.

schließen. Der Eindruck von Sanftheit und Zärtlichkeit, der die Szene bestimmt, wird durch die Mimik und Gestik hervorgerufen. Sie hilft, das Verhältnis der dargestellten Personen zu klären

Die emotionale Ebene lässt sich malerisch mittels der Mimik und Gestik gut darstellen, bei der Darstellung des Gesprächsinhalts stößt Reni jedoch an eine Grenze. Dieses Problems ist sich auch der Katalogschreiber bewusst. Er betont, Reni habe den Figuren Tiefe und Ausdruckskraft verliehen.⁹³¹ Die Schwierigkeit für den Maler besteht jedoch darin, Inhalt zu vermitteln, der auf der sprachlich-auditiven Ebene anzusiedeln ist.⁹³² An dieser Stelle setzt der Katalogtext ein. Der gesamte Eintrag umspielt das Problem der malerischen Umsetzung von Sprache. Der Schreiber setzt sich mit den daraus für den Katalogtext erwachsenen Konsequenzen auseinander.

Er beginnt mit einem literarischen Zitat, das mehrere Aufgaben erfüllt. Es ist Angabe der Quelle und situiert als Einleitung oder Exposition die Szene in ihren Kontext. Der Katalogschreiber umreißt den Handlungsrahmen: Christus hat Judäa verlassen und ist auf dem Weg zurück nach Galiläa. Er kommt durch Samarien, wo er sich erschöpft an einem Brunnen niederläßt. Eine samaritanische Frau ist gekommen, um Wasser zu schöpfen. In diesem Moment läßt der Katalogschreiber den Dialog einsetzen, der sich über mehrere Zeilen hinziehen wird. Er verleiht den Bildfiguren Sprache.

Der Dialog dient zum einen der Selbstcharakterisierung der Personen („...moi qui suis Samaritaine So bezeichnet die Frau sich selbst als und setzt sich gegen den Juden ab.) zum anderen ist der Dialog Mittel zur Kommunikation und zur Kontaktaufnahme. In beiden Fällen überschneidet er sich mit den Funktionen der Mimik Gestik. Die Bedeutung und die Struktur des innerbildlichen Dialogs sind etwas diffiziler als bei den *notices*. Zwei verfeindete Parteien sprechen auf dem Renigemälde miteinander: Jesus der Jude und die Frau als Vertreterin des samaritanischen Volkes. Sie dürfen keinen Umgang miteinander haben. Dies ist dem Gespräch zu entnehmen, das der Katalogtext dem Gemälde beigibt. Die Rede durchbricht das sonst herrschende Schweigen. Zwischen historischen Fakten (Juden und Samariter als verfeindete Parteien) und der Gestensprache auf dem Stich ergibt sich ein Widerspruch. Die Sprache, die der Katalog den beiden Gemäldechauspielern verleiht, unterstützt dies. Im Gegensatz zu dem *notices*-Eintrag „La Défaite de Porus“ ist das Wort nicht „Waffe“, sondern wie eine Hand, die man dem anderen entgegenhält.

⁹³¹ „la scène étoit rigoureusement donnée; il n’y a rien ajouté, mais il y a mis tout ce qui pouvoit y entrer.“ Musée Royal I, Jésus et la Samaritaine par Guido Reni, dit le Guide, S. 2.

⁹³² Die Notiz in der „Galerie du Musée Napoléon“ bringt es in die griffige Formel: „Comment rendre en peinture un dialogue?“ Filhol I 1804, livr.1, S. 2. Das Arbeiten mit Spruchbändern ist antiquiert, und wird der „enfance de l’art“ zugeschrieben. Filhol III 1814, livr. 27, S. 2.

Im weiteren analysiert der Text, wie es dem Maler gelingt, den Dialog mit visuellen Mitteln, die einen anderen Sinn ansprechen, darzustellen. In diesem Zusammenhang spricht er von einer „conversation à faire entendre“: mit malerischen Mitteln soll der Künstler erreichen, daß der Betrachter hört.⁹³³ Dieser metaphorische Begriff meint: dem Betrachter soll sich der Inhalt des Gesprächs erschließen. Dies ist eine schwierige – beinahe unmögliche Aufgabe. Filhol widmet sich im Zusammenhang der Gemäldebesprechung des Comte Roger von Le Sueur derselben Fragestellung. Durch den Ausdruck der Augen und der Gesten

„Il parle, il raconte de la voix, des yeux et du geste; on croit l’entendre.“⁹³⁴

Doch es handelt sich hier lediglich um den Sprechvorgang, den man wahrzunehmen glaubt. Dies leistet auch das Renigemälde. Der Katalog verlangt jedoch, der Maler solle den Inhalt des Dialoges zwischen Jesus und der Samariterin wiedergeben. Erschwert wird dies auf bildnerischer Ebene zusätzlich dadurch, daß es keine heftige Auseinandersetzung gibt.⁹³⁵ Diese würde die Blicke des Betrachters sofort auf sich ziehen und ihn über die Situation nicht im Unklaren lassen.

Durch die Thematisierung der unklaren Situation spielt der Katalog mit dem bekannten Topos, der seit Alberti die kunsttheoretischen Schriften durchzieht: es sei schwierig lachende Gesichter so zu zeigen, daß sie Freude vermitteln und man nicht den Eindruck hat, sie weinen.⁹³⁶ Er interpretiert ihn um: die „Zweideutigkeit“ bezieht sich nicht auf die Stimmung der Akteure, sondern auf den Gesprächsinhalt.

Hinter der an sich einfachen Szene⁹³⁷ verbergen sich beim genaueren Hinsehen erhebliche Schwierigkeiten. Die Worte müssen durch den Ausdruck in Form der Mimik und Gestik verdeutlicht werden.

„le peintre nous représente en quelque sorte ces paroles dans l’expression de Jésus qui les prononce, et de la Samaritaine à qui elles s’adressent...“

Da der Maler dies nur unzureichend kann, fungiert der Katalogtext als Übersetzer. Er entschlüsselt zweideutige Gesten und macht dem Betrachter-Leser die Handlung deutlich.

⁹³³ Ein ähnlicher Eintrag „Mon père, j’ai péché contre le ciel et contre vous! on croit entendre ces paroles touchantes.“ Musée Français I, L’Enfant prodigue par L. Spada, S. 2.

⁹³⁴ Filhol III 1814, livr. 35, S. 2.

⁹³⁵ „où rien de vif, d’énergique ne peut amener ces mouvemens forts et prononcés qui attirent promptement nos regards en nous annonçant une situation extraordinaire.“ Musée Royal I, Jésus et la Samaritaine par Guido Reni, dit le Guide, S. 2.

⁹³⁶ Rehm, Ulrich, Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung, München 2002, S. 63.

⁹³⁷ „une de ces scènes éminemment simples“ Musée Royal I, Jésus et la Samaritaine par Guido Reni, dit le Guide, S. 1.

Das Spiel mit den Vokabeln des Hörens und des Sehens durchzieht die Beschreibung. Wie genau diese beiden semantischen Bereiche zueinander stehen, wird in Folge von Interesse sein. Zu Beginn des Eintrags steht das „Sehen“ im Zentrum. Das Sehorgan, die Augen, wird explizit genannt. Ihr Ausdruck „les regards de celui-ci...“ verstärkt die Haltung Christi. Die Augen sind der Spiegel der Seele⁹³⁸ und deshalb in der Wirkung unmittelbarer als die Haltung. Der Katalog bezieht sich auf Gedankengut, daß sowohl bei Condillac als auch als Topos in kunsttheoretischen Schriften zu finden ist. Die Augen geben Auskunft über den Charakter und sind konstant, damit unterscheiden sie sich von den situationsgebundenen Gesten.

Von der visuellen Wahrnehmung verschiebt sich in der Beschreibung der Akzent auf die auditive Ebene. Der Sinn, der angesprochen wird, ist das Gehör: „écoute“ „entendre“ und „demande“. Zwischen den beiden Bereichen herrscht keine Konkurrenz, der Inhalt der Worte wird durch den visuellen Eindruck unterstützt. Das „Hören“ ist jedoch Kulminationspunkt der Szene.

„Tout est dans le dialogue dans le caractère de celui qui parle et dans l'impression que produisent ses paroles sur celle qui écoute.“

Die Verben „parle“ und „écoute“ transportieren die Aussage. Der semantische Bereich des Sehens tangiert in Folge den des Hörens.

In dem Moment, in dem auditive („parler“, hier aber in der Negierung: „cesse de parler“, prie) und visuelle Momente („indiquer“, „regards“ und „voit“) zusammenspielen, ist die Situation am dichtesten: „où les deux figures sont dans le rapport le plus intime et le plus immédiat.“ Erst durch die Ansprache mehrerer Sinne kann es zu dieser Verdichtung kommen, die Kommunikation ist intensiver, der Bildungseffekt höher.⁹³⁹ Das Gedankengut ist nicht fremd, der Katalog bezieht sich an dieser Stelle implizit auf die Theorie Condillac:

„Prenez de créatures qui soient privées de la vue, d'autres qui le soient de la vue et de l'ouïe, et ainsi successivement; vous aurez bientôt des créatures qui, étant privées de tous les sens, ne recevront aucune connoissance.“⁹⁴⁰

⁹³⁸ Die Haltung der Person ist eine vergrößerte Wiedergabe der Seele. Alleine die Augen sind fähig, die Passionen mit allen Modifikationen wiederzugeben. Er spricht von einer Eleganz der Sprache, die sich in den Augen ausdrückt. „Mais l'élégance de ce langage est dans les mouvemens du visage, et principalement dans ceux des yeux. Ces mouvemens finissent un tableau que les attitudes n'ont fait que dégrossir; et ils expriment les passions avec toutes les modifications dont elles sont susceptibles.“ Condillac, Cours d'étude 1997, S. 109.

⁹³⁹ Condillac deutet dies bereits in dem „Cour d'étude“ an: die Schreie als Ausdruck der *langage inarticulé* machen auf die Gesten und die Bewegung des Gesichtes aufmerksam. Sie können aber nicht die Qualität oder den Grund darstellen.

⁹⁴⁰ Condillac, Essai sur l'origine des connoissances 1924, S. 17.

Schlüsselbegriffe und Momente aus der Bildungstheorie finden sich immer wieder in den Katalogeinträgen.

Interessant wird die Notiz dadurch, daß die Kommunikation selbst Thema des Katalogeintrags ist – aus diesem Grund wurde sie ausgewählt. Der Text setzt sich mit den Vorzügen von Sprache und Malerei auseinander. Er greift den „Paragone“ der beiden Kommunikationsmedien, der auf kunsttheoretischer Ebene bereits existiert, auf und kommt zu einer neuen Einschätzung.

Die Gestik ist auf der Seite der Malerei anzusiedeln. Sie dient dazu, Ideen und Inhalt auszudrücken – darin sind sich der Katalogtext und Condillac einig.⁹⁴¹ Der Katalog deckt die Grenzen der Geste auf und widerspricht dem Topos der Universalität der Geste, der die kunst- und theatertheoretische Literatur durchzieht. Im Falle des Renigemäldes kann die Geste nur unzulänglich den Inhalt des Gesprächs wiedergeben. Dieser ist zu komplex, um ihn mit Gesten auszudrücken. Doch gerade um diesen Dialog zwischen Jesus und der Samariterin⁹⁴² geht es im Gemälde. Er löst den Bildungsprozeß aus.⁹⁴³ Der Katalogtext hebt diesen Unterschied zu anderen Gemälden, in denen die Handlung dazu dient „exciter notre curiosité, fixer notre attention“ deutlich hervor.

Bislang wurde nur die innerbildliche Kommunikation betrachtet. Im letzten Satz verweist die Katalognotiz implizit auf den Betrachter.

Implizit deshalb, da sie eigentlich von dem Künstler spricht:

„...un homme de génie peut faire de la scène la plus simple, quand il s'est bien pénétré de toutes les idées, de tous les sentiments qui se rattachent au souvenir de cette scène, et que son ouvrage doit réveiller.“

Mit Hilfe der Erinnerung (*souvenir*) – bei Condillac der *mémoire* - werden Bezüge zu Ideen und Gefühlen hergestellt. Diese betreffen im Katalogtext die *idées*, damit die *ratio*, und die *sentiments*, die Emotionen. Was der Künstler bei seinem Schaffensprozeß durchläuft, soll der Betrachter bei der Rezeption nachvollziehen. Die gleichen

⁹⁴¹ „Nous pourrions, par conséquent, rendre toutes nos pensées avec des gestes, comme nous les rendons avec des mots; et ce langage seroit formé de signes naturels et de signes artificiels.“ Die Katalognotiz kombiniert die *signes naturels* in Form der Beschreibung der Gesten mit den *signes artificiels*, den Worten, die die Personen sprechen. Die artifiziellen Zeichen sind dabei keine arbiträren, solche würden nicht verstanden werden. Condillac, Cours d'étude 1997, S. 112.

⁹⁴² „le dialogue qui les lie“. Musée Royal I, Jésus et la Samaritaine par Guido Reni, dit le Guide, S. 1. „le seul nœud qui unisse les deux personnages“. Ebenda, S. 2.

⁹⁴³ Die Situation erlaubt es Reni jedoch nicht, die angesprochenen Sinnesorgane hervorzuheben. Dies wäre möglich, wenn die Figuren eine Hand ans Ohr legen würden, um ein Horchen zu verdeutlichen. Siehe Engel I 1795, S. 156, planche XIV.

Empfindungen sollen im Rezipienten ausgelöst werden. Der Lerneffekt der Kunst beruht hier abermals auf den Konnotationen und der Imagination seitens des Rezipienten. Neben den Bezügen zur Bildungstheorie dient die „Versprachlichung“ des Gemäldes der Kunstbelebung. Auf die Bildfiguren trifft ein Zitat im „Discours préliminaire“ zu:

„cet homme de pierre qui, en tous sens, au toucher comme à la vue, ne diffère de l'homme vivant que par son immobilité...“⁹⁴⁴

Bleibt die Skulptur im Vorwort des Katalogs regungslos, hebt der Text in dem behandelten Katalogeintrag die Immobilität der Figuren dadurch auf, daß er sie durch die wörtlichen Reden mit einer Stimme ausstattet. Die Parallele zur Condillac'schen Statue im „Traité des sensations“ liegt nahe.

IV.3.4.3. Gestik und Mimik zur Bezeichnung von Übergangssituationen: Vor- und Rückblenden als Mittel zur Kunstbelebung - La Marchande de Volaille par Metz

Wenden einige Katalogeinträge Vor- und Rückblenden an, ohne diese selbst zu thematisieren, so verhält es sich bei dem Eintrag des „Musée Royal“ zu **La Marchande de Volaille par Metz**⁹⁴⁵ (Abb. 22) anders. Der Schreiber bedient sich desselben Kunstgriffs und thematisiert ihn.

Der Stich hält eine Marktszene fest. Unter einer Überdachung bietet eine Marktfrau ihre Waren feil. Sie sitzt, den Kopf gesenkt, auf der rechten Seite hinter einem Tisch, der ihr als Ladentheke dient und auf dem ein toter Vogel liegt. Auf dem Korb im rechten Bildvordergrund liegt ein zweiter Vogel, der von einem kleinen Hund betrachtet wird, ein toter Hase hängt an einem Haken am rechten Bildrand. Eine Kundin kommt von der linken Seite. Sie hält einen Eimer in ihrem angewinkelten rechten Arm. Mit ihrer Linken reicht sie der Marktfrau ein Geldstück, das diese in ihre offene rechte Hand nimmt. Im Hintergrund erkennt man die Stadt.

Der erste Satz des Katalogeintrags macht bereits deutlich, worauf es dem Katalogschreiber ankommt: die Imagination.⁹⁴⁶ Damit ruft der Katalog einen Terminus auf, der aus der Bildungstheorie bekannt ist. Condillac kennt verschiedene Ausprägungen der Imagination. Um besser einzugrenzen, was der Katalog in diesem konkreten Fall mit der Imagination meint, werden von der Autorin Condillacs Definitionen herangezogen. Condillac

⁹⁴⁴ Musée Royal I, Discours préliminaire, S. 7.

⁹⁴⁵ Musée Royal II, La Marchande de Volaille par Metz.

⁹⁴⁶ „Metzu sait faire parler son personnage à l'imagination du spectateur..“ Musée Royal II, La Marchande de Volaille par Metz, S. 1.

unterscheidet drei Ausprägungen der Imagination: eine, die verschiedene Teile neu kombiniert und so ein neues Bild erstellt, eine zweite, die auf Assoziationen beruht und eine dritte, die präsent macht, was in der Vergangenheit geschehen ist. Besonders die letztere ist für den Katalogschreiber die Basis für seine Argumentation. Er fordert von dem Leser-Betrachter, daß er das Kunstwerk mit Hilfe der Imagination vervollständigt.

Um zu erklären was geschieht, zitiert der Katalog Mengs

„...on voit exprimé ce qu’a fait le personnage avant de se livrer à l’action actuelle, et l’on peut presque comprendre ce qu’il va faire ensuite.“

Es handelt sich um eine Paraphrase des „fruchtbaren Augenblicks“. Der Katalogtext „entzerrt“, was Metsu komprimiert darstellt. Er entfaltet das Gemälde durch Vor- und Rückblenden in der Zeit, damit „bewegt“ er die Kunst, denn Zeit und Bewegung hängen eng zusammen.⁹⁴⁷ Er macht aus der alltäglichen Begebenheit eine kleine Geschichte und nimmt an, es habe eine Diskussion stattgefunden. Der Text vollzieht nach, was im Bild angelegt ist: die Gestik (hier die Überreichung des Geldstücks) ist Mittel, um Handlungen zu verknüpfen.

„Après une discussion, où elle a probablement cédé quelque chose, ..“

gibt die Marktfrau nach. Im Text zieht die Wahrnehmung einer Handlung eine Reaktion nach sich. *Actio* und *reactio* kennzeichnen die Szene zwischen den beiden Frauen. Beide sind ineinander verschränkt und bedingen sich. Die Situation, die der Text beschreibt, verfügt über eine dialogische Struktur: es ist ein Frage- und Antwortspiel, das sich sowohl auf die Verbalsprache der Personen als auch auf die Mimik-Gestik und deren Handlungen bezieht.⁹⁴⁸

Nachdem der Katalogschreiber die Figuren und den Stich in einen narrativen Kontext eingebunden hat, charakterisiert er den Moment, den Metsu festgehalten hat und beruft sich auf Mengs:

„totalement accomplie, mais se présente comme venant de commencer ou près de finir; c’est ce qui donne aux figures tant de vie, qu’à les regarder attentivement, elles semblent se mouvoir.“

⁹⁴⁷ Für Aristoteles ist Zeit nicht gleich Bewegung, doch kann sie auch nicht ohne Bewegung sein. Die Zeit selbst ist unsichtbar und kann alleine an der Bewegung abgelesen werden. Bewegung ist „veranschaulichte“ Zeit.
⁹⁴⁸ „...deux personnages agissent l’un sur l’autre, où l’action de chacun d’eux s’explique par l’action correspondante, rend-il parfaitement claire et évidente la situation des interlocuteurs..“ Musée Royal II, La Marchande de Volaille par Metz, S. 1. Der Moment, den er darstellt, wäre nicht von Interesse, wenn er nicht der Imagination einen Angriffspunkt bieten würde, die Geschichte zu vervollständigen und weiterzuentwickeln.

Das Geschehen kulminiert, das Ende ist noch offen. Bislang führte der Katalogschreiber den Leser wie ein Cicerone. Der Katalogschreiber entfaltet seine Imagination⁹⁴⁹, damit bietet er dem Leser-Betrachter ein Modell für dessen eigene. Er erweckt die Imaginationsgabe des Leser-Betrachters, indem er die Schwebesituation des „nicht-mehr“ und „noch-nicht“ geschickt in Worte faßt.

„Ici, le marché se termine, mais il n'est pas terminé; la femme qui marchande présente l'argent, mais elle ne l'a pas donné; la marchande avance la main pour le prendre, mais elle ne l'a pas pris. La pièce de volaille, qui fait le sujet de la discussion, est encore sur la table, elle n'a point encore passé dans les mains de l'acheteur..“

Der Leser-Betrachter ist fähig, sich das Ende auszumalen.

Die Analyse des Eintrags verdeutlicht die vielseitigen Positionen, die die Katalogtexte einnehmen. Der Verfasser übernimmt die Stellung des Rezipienten des Kunstwerks. Er entwirft ein „ideales Rezeptionsmodell“. Dem Prozeß der Rezeption liegt die Nachschaffung oder die Belebung des Kunstwerkes zugrunde. Dies ist der Fall im ersten Teil des Eintrags zur „Marchande de Volaille“. Damit zeigt er, daß der Rezipient gleichzeitig Künstler ist, die Katalogtexte haben literarische Qualität.

Der Text erhält in diesem Fall einen großen Eigenwert. Als quasi literarische Produktion kann er für sich stehen und entwirft eine Wirklichkeit parallel zur Bildrealität.

Der Text enthält im zweiten Teil „offene Stellen“ oder „Leerstellen“. Der Katalogtext „denkt“ die Rezeption an, doch ist er vor allem Medium, das die weitere Rezeption seitens des Leser-Betrachters offen läßt. Er ist Scharnier zwischen Kunstwerk und Leser, seine Aufgabe besteht darin, die Kommunikation zwischen Werk und Betrachter zu erleichtern. Der Text ist Impetus für die Imagination des Rezipienten, der einen aktiv-schöpferischen Prozeß (diesen beinhaltet auch der Bildungsgedanken) vollzieht. Der Eintrag greift Strukturen des Bildes auf und thematisiert sie. Indem er die offenen Strukturen des Bildes (ungeklärtes Verhältnis der beiden Frauen zueinander und Fortgang der Geschichte) in Worte faßt, bietet er einen Anknüpfungspunkt für die Imagination des Betrachters und ist Abbild der Bildwirklichkeit. Die Funktion des Katalogs läßt sich nicht auf die Rolle des einfachen Übersetzers wie ihn Bellori vorschlägt, reduzieren.⁹⁵⁰

⁹⁴⁹ „Metzu sait faire parler son personnage à l'imagination du spectateur,..“ Musée Royal II, La Marchande de Volaille par Metz, S. 1. Auch: „En effet, notre imagination anticipe le mouvement dont elle a la prescience certaine, et pour l'esprit frappé de cette manière le personnage est réellement en mouvement; car nous attendons le pas qu'il va faire, précisément comme si nous venions de lui voir faire le pas précédent.“ Ebenda, S. 2.

⁹⁵⁰ „Es ist eine schlechte Sache, die eigene Erfindungsgabe (ingegno) zu Hilfe zu rufen und den Figuren jene Bedeutungen (sensi) und Affekte (passioni) hinzuzufügen, die nicht in ihnen sind, und sie so von den ursprünglichen abzuwenden und zu verwirren. Ich habe mich daher mit der Rolle des einfachen Übersetzers

Diese verschiedenen Positionen, die mit dem fruchtbaren Moment zusammenhängen und von dem Katalogtext chamäleonhaft übernommen werden, können innerhalb eines Eintrags wechseln. Damit beeinflussen sie über die Imagination des Rezipienten den Bildungsgrad. Solche Vor- und Rückblenden werden auch von Condillac auf sprachlicher Ebene thematisiert. Er geht von der Gestensprache (*langage d'action*) aus. Bei der *langage d'action* unterscheidet er zwischen dem Produzenten und dem Rezipienten.⁹⁵¹ Der Produzent der Pantomime entwirft beim Handeln ein „tableau fort composé“. Er stellt das Objekt und die damit verbundenen Empfindungen dar. Diese Gleichzeitigkeit wird bei der Rezeption zu einer Nachzeitigkeit aufgelöst.⁹⁵² Um die Handlung in Sprache zu übersetzen, würde es eines langen Diskurses bedürfen. Ähnlich verhält es sich bei dem Gemälde hier muß ein auf einen Moment konzentrierter Vorgang zeitlich entfaltet werden. Die Katalognotiz setzt die Gleichzeitigkeit der *langage d'action* des Gemäldes durch die Beschreibung in eine Nachzeitigkeit um.⁹⁵³

Überlegungen zur Gleichzeitigkeit und Nachzeitigkeit bezieht Condillac besonders auf Wahrnehmungsvorgänge. Auch dem „fruchtbaren Moment“ geht es um Fragen der Wahrnehmung und deren Umsetzung. Es ist demnach nicht verwunderlich, daß Condillac in diesem Zusammenhang zu einem Beispiel aus der Kunst greift. Ein geübter Maler sieht auf einen Blick eine Vielzahl von Details, die dem ungeübten Betrachter entgehen. Deshalb muß ein Amateur angeleitet werden, die Fülle sukzessive zu erfassen. Die Bildbeschreibung im Katalog setzt die im „fruchtbaren Augenblick“ theoretisch formulierten Gedanken in die Praxis um. Der Autor malt sich die Vorgeschichte aus und das, was danach geschehen wird. Dabei verdeutlicht er dem Leser sein Vorgehen. Er belebt die Kunst, gibt dem Leser Einblick in seine Trickkiste und entlarvt die Illusion als Illusion.

begnügt.“ Bellori, Vite, S. 8f., zitiert nach: Rehm, Ulrich, Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung, München 2002, S. 201.

⁹⁵¹ „...considérons ces deux langages dans celui qui parle et dans celui qui écoute.“ Condillac, Cours d'étude 1997, S. 114-115.

⁹⁵² „Mais, quoique simultanées dans celui qui parle le langage d'action, les idées deviennent souvent successives dans ceux qui écoutent.“ Condillac, Cours d'étude 1997, S. 116.

⁹⁵³ Die Gedanken Condillacs zum Verhältnis vom Sprecher der *langage d'action* zum Hörer lassen sich auch in Folge auf das Verhältnis von Bild und Betrachter übertragen. Der Katalogschreiber ist der Hörer der *langage d'action*, die Bildfiguren die Sprecher. (Prinzip des décomposer, Condillac, Cours d'étude 1997, S. 117-118). Der Katalogleser ist nun in der Lage, die simultane Darstellung des Stiches mit der sukzessiven Beschreibung des Kataloges zu verbinden. Der Nachteil der *langage d'action*, der darin besteht, daß sie durch ihre Gleichzeitigkeit zum Teil konfus und schwer verständlich sein kann, wird somit durch den beigegebenen Katalogtext aufgehoben. Das Vorgehen bezeichnet Condillac als Analyse: die Kataloge analysieren dementsprechend die Gemälde. Ebenda, S. 118.

IV.3.4.4. *Peintre des âmes*: Seelenmalerei und „Einführung“

Eine zusammenfassende Betrachtung soll sich dem Einsatz von Mimik und Gestik innerhalb der Kataloge widmen. Das Ziel der Diskussion von Mimik und Gestik wurde bereits erläutert. Die *expression* ist – darin sind sich Condillac⁹⁵⁴ und die Katalogtexte einig - Ausdruck der „sentimens réfléchis“ und der „émotions intérieures de l'âme“.⁹⁵⁵ Condillac hat die Vorstellung der Seele als Zentrum der Sinnesverarbeitungen und damit des „Denkens“. Diese Komponente schwingt ebenfalls bei dem Katalogzitat in dem „réfléchis“ mit. Besonders in den Katalogtexten und in der Kunstliteratur dient die *expression* dazu, der Figur Leben zu verleihen, den Betrachter anzusprechen und die dargestellten Eigenschaften auf den Betrachter zu übertragen. Dieser Topos des „beredten Bildes“ ist aus der kunsttheoretischen Literatur bekannt und durchzieht ebenfalls die Kataloge „Jamais visages n'ont été plus parlans.“.⁹⁵⁶ Eine Erklärung dieses Phänomens gibt die Kunsttheorie. Um die Empfindungen zu übermitteln, dürfen die Gesten nicht nach individuellen Eigenschaften kodifiziert sein, über die nur eine Person verfügt. Sie müssen eine allgemeine Sprache darstellen und allen Menschen verständlich sein. Paillot de Montabert resumiert dies:

„signe d'un langage universel, intelligible à tous les hommes en général.“⁹⁵⁷

In seiner Schrift widmet er sich dem Einsatz der Gesten in der Malerei. Diese müssen das oben genannte Kriterium erfüllen. Paillot de Montabert formuliert, was sich als logische Folge der allgemeinen Verständlichkeit der Gemälde ergibt. Diese Vorstellung durchzieht als geflügeltes Wort die theoretischen Schriften und die Kataloge.

Die Gesten müssen losgelöst von der Epoche der Rezeption verstanden werden. Zu den Hauptqualitäten zählen die *vérité* und die *beauté*, worunter besonders die sprechende Klarheit fällt.⁹⁵⁸ Diese sollen sowohl die Seele als auch die Intelligenz des Betrachters anrühren und ihn – mitunter auch entgegen seinem Willen - in den Bann ziehen.⁹⁵⁹ Mit der Forderung nach *vérité* knüpft Montabert an Condillac an. Für Condillac ergibt sich die *vérité* der Geste zwangsläufig, da Gesten das Innere des Menschen darstellen. Montabert

⁹⁵⁴ „...toutes les attitudes que nous prenons, suivant les impressions qui passent jusqu'à l'ame.“ Condillac, Cours d'étude 1997, S. 108.

⁹⁵⁵ Musée Royal II, La Nativité par Annibal Carrache, S. 1.

⁹⁵⁶ Musée Royal II, La Vierge et l'Enfant Jésus, d'après André Solari, dit del Gobbo, S. 2.

⁹⁵⁷ Montabert 1813, S. 95. Paillot de Montabert macht diese Aussage über die Gesten in der Malerei.

⁹⁵⁸ Montabert 1813, S. 96.

⁹⁵⁹ Montabert 1813, S. 97.

formuliert die *vérité* als Forderung. Demnach ist die *vérité* für ihn – im Gegensatz zu Condillac - keine zwingende Wesenseigenschaft der Geste.

Die Expression versteht sich als „ame d’un tableau“. ⁹⁶⁰ Sue formuliert dies in seiner 1797 erschienen Schrift „Essai sur la physiognomie des corps vivans“. Die Kataloge formulieren dies nicht so treffend. Sie entwerfen jedoch dieselbe Vorstellung und greifen auf einen gängigen Topos zurück: die Passionen verleihen der Malerei Leben. An Sues Formulierung „Herzstück des Gemäldes“ werden die Einflüsse der *sensibilité* deutlich. Die Sinneswahrnehmung ist und bleibt Voraussetzung, daß sich das Gemälde überhaupt an die Seele wenden kann. Bei Sue findet sich auch die Vorstellung Condillacs wieder, daß das Gemälde „une ame qui parle à mon ame“⁹⁶¹ ist. Die Expression dient dazu, die Bilder, die das Gemälde darstellt, in die Seele des Betrachters zu transportieren.⁹⁶² Der Begriff der *âme* wird in zweierlei Weise verwendet: die *âme* als Zentrum der Sinnesverarbeitung und als Sitz der Emotionen, des Herzens. Sue und Condillac sind sich in diesen beiden Definitionen einig.

Die ästhetische Bildung strebt positiv besetzte Eigenschaften wie das Wahre, Gute und Schöne als Auslöser der Bildung an. Aus diesem Grund heben die Katalogtexte die Pantomime hervor, um positive Eigenschaften zu verstärken oder negative zu „sanktionieren“. In der bildlichen Darstellung sind die Zeichen von Mimik und Gestik deutlicher als in der Natur, der Bildungseffekt erhöht sich.⁹⁶³ Montabert schlägt sich auf die Seite der Kunst, die ihre Vormachtstellung gegenüber der „Natur“ zu rechtfertigen versucht. Die Kataloge sind auf derselben Argumentationslinie anzusiedeln. Condillac sagt in seinen Ausführungen zum Theater nichts darüber aus, ob die Geste im Theater verständlicher als in der Natur ist. Seine Argumentation würde nahe legen, daß er beide auf derselben Ebene ansiedelt.

Die Sprache lebt von der Intonation, die über den Seelenzustand des Sprechers Auskunft gibt. Da die Kataloge über diese Möglichkeit nicht verfügen, müssen die Texte die Gestik beschreiben, um ein möglichst genaues Bild von der Empfindung zu vermitteln. Diese echte Darstellung der Pantomime diente bereits Homer bei der Beschreibung des Schilds

⁹⁶⁰ Sue 1797, S. 41.

⁹⁶¹ Condillac, *Traité de l’art d’écrire* 1775, S. 261.

⁹⁶² „...l’énergie des expressions; qu’il fasse, ..., passer dans l’ame les images que présente la toile.“ Sue 1797, S. 41-42.

⁹⁶³ „...les tableaux, comme les représentations théâtrales, nous frappent par des signes dont les rapports sont bien plus déterminés et bien plus circonscrits que dans la nature, et que l’ordre dans lequel ils se présentent à la vue, à l’esprit et à la mémoire, est bien plus distinct et bien plus remarquable que l’ordre incertain et fugace des signes naturels...“ Montabert 1813, S. 76.

von Achill dazu, die Kunst zu beleben.⁹⁶⁴ Montabert greift auf eine Stelle zurück, die in der Kunsttheorie allgemein bekannt ist. Er analysiert das Vorgehen Homers und bietet dadurch ein Rezeptionsmodell. Die Kataloge knüpfen an dieses Modell und damit an die Tradition antiker Ekphrasen an.

Die Kataloge verwenden häufig den Begriff des „peintre des âmes“⁹⁶⁵. Dieses Prädikat der „Seelenmalerei“ wird von dem „Musée Royal“ nicht nur der Gattung der Historienmalerei verliehen, wie dies fünfzig Jahre früher der Kunstkritiker La Font de Saint Yenne tat⁹⁶⁶, sondern ist gattungsübergreifend. Dies ist möglich geworden, da eine Aufweichung der strikten Gattungshierarchie stattgefunden hat. Nicht alleine die Historienmalerei wird der Nennung für würdig erachtet. Die Aufwertung der Genre- und Landschaftsmalerei geht wiederum einher mit der Betonung der *sensibilité*.

Die „Seelenmalerei“ avanciert zum Maßstab der Malerei. Der Terminus „Seelenmalerei“ legt nahe, daß sich die Kataloge die Ansicht Paillot de Montaberts zu eigen machen, die Malerei vermittelte über die Mimik und Gestik Gefühle und keine Ideen.⁹⁶⁷ Für Condillac ist die Geste (*langage d'action*) primär ein Medium, Gefühle auszudrücken. Bei ihm spielt das Moment der Gedanken zusätzlich hinein.⁹⁶⁸ Die Gefühle lassen Rückschlüsse auf die Gedanken des Menschen zu. Die Geste ist nicht nur im Emotionalen anzusiedeln, sondern hat eine Verbindung zum Denken. An den Stellen, an denen die Kataloge von dem „peintre des âmes“ sprechen, stehen die Emotionen im Mittelpunkt. Im Katalogeintrag zu „Jésus et la Samaritaine“ hebt der Schreiber jedoch hervor, daß die Gesten auch Rückschlüsse auf die Gedanken der Personen zulassen. Aus dieser „Gesamtschau“ ergibt sich: die Kataloge würden sich eher Condillac als Paillot de Montabert anschließen.

„Seelenmalerei“ meint nicht nur die Vermittlung von Empfindungen, sondern auch die Anrührung des Betrachters. Ein Eintrag aus der „Galerie du Musée Napoléon“ bestätigt diese rezeptionsästhetische Dimension und greift den bekannten Topos des „beredten Bildes“ auf:

⁹⁶⁴ Montabert 1813, S. 23.

⁹⁶⁵ Dies gilt nicht alleine für Personendarstellungen, deren Aufgabe es ist, die Dargestellten zu beleben. „il faut cependant lui donner une ame, une ame active, animée de ce mouvement qui, comme dit Montaigne, est la vie et la grace..“ Musée Royal II, Portrait de deux jeunes gens, S. 1. Die Personen sollen mit dem Betrachter in ein Gespräch treten.

⁹⁶⁶ „Le Peintre Historien est seul le Peintre de l'ame..“ Saint-Yenne, La Font de, Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'aout 1746 Nachdruck der Ausgabe Paris 1747, Genf 1970, S. 8. La Font de Saint-Yenne grenzt hier die Seelenmaler gegen die Augenmaler ab. Nur große Handlungen sind seiner Meinung nach fähig, die Seele des Betrachters anzusprechen.

⁹⁶⁷ Diese Aussage ist in Abgrenzung zum Theater zu sehen. Montabert 1813, S. 68.

⁹⁶⁸ „Envain l'homme se flatte de se soustraire à cet empire: tout en lui est l'expression des sentiments: un mot, un geste, un regard les décele, & son ame lui échappe. C'est ainsi que notre corps tient malgré nous un langage, qui manifeste jusqu'à nos pensées les plus secretes.“ Condillac, Traité de l'art d'écrire 1775, S. 261.

„Il faudrait être insensible pour ne pas éprouver une vive émotion à la vue de cette scène touchante.“⁹⁶⁹

Damit der Betrachter angerührt werden kann, müssen die Personen auf dem Gemälde selbst über „sentiment“ verfügen.⁹⁷⁰ Diese Beseelung der Figuren schafft nur der „peintre des âmes“. Das Lob der Seelenmalerei erhalten nicht nur Gemälde mit großer Handlung, sondern auch stille Gemälde – die Seelenmalerei avanciert zum Qualitätskriterium.⁹⁷¹

IV.3.5. Rhetorik als Hilfe zur Vermittlung des Inhalts

Die Rhetorik ist für den vorliegenden Kontext aus mehreren Gründen von Interesse. Es ist bekannt, daß die Kunsttheorie sich in Auseinandersetzung mit der antiken Rhetorik entwickelt hat. Condillac selbst beschäftigt sich eingehend in seinen Ausführungen zur Grammatik und Sprache mit der Rhetorik.⁹⁷² Die Rhetorik selbst ist ein Weg, zu Erkenntnissen zu gelangen und diese dann in einem weiteren Schritt an die Zuhörer weiterzugeben. Über die Art der Vermittlung gibt es in Rhetorik und Bildender Kunst geteilte Meinungen. Bilder werden in der Rhetorik als Hilfsmittel angesehen, abstrakte Ideen darzustellen. Dies geschieht mit Sprachbildern. Das Sprechen in Bildern dient dazu, sich abwesende oder vergangene Dinge und Sachverhalte zu vergegenwärtigen. Es ist eine Stütze für die *memoria*. Reden in Bildern – die höchste Qualität des Redens – dient auch der Erweckung von Leidenschaften im Hörer. Die Kataloge bedienen sich häufig dieses Mittels, um den Leser in eine bestimmte Stimmung zu versetzen. Ihr ekphratischer Charakter ist zum Teil so groß, daß sie losgelöst von dem Stich als ein eigenes sprachliches Bild verstanden werden können.

Die Nähe von Kunsttheorie und Rhetorik ist aus der Sekundärliteratur hinreichend bekannt und muß hier nicht weiter diskutiert werden. Die Argumentation mit Condillacs Rhetorikkonzept ist jedoch neu und soll die „herkömmlichen Quellen“ wie Ciceros

⁹⁶⁹ Filhol I 1804, livr. 3, S. 1. „Ses yeux sont inondés des larmes du repentir, et son attitude, vraiment suppliante, désarmeroit le cœur le plus inflexible.“ Ebenda, S. 1. Auch „...par la composition bizarre, peut-être, mais sublime comme expression, arrête et terrifie le spectateur.“ Filhol II 1814, livr. 17, S. 2. Der Betrachter ist so angerührt, daß er körperliche Reaktionen zeigt: „En considérant ce bel ouvrage de Fra Bartolomeo, on frémit, ..“ Filhol VII 1814, livraison 80, S. 5. Das Erzittern oder Erschauern entspricht den Gefühlen, die die Tragödie bei dem Betrachter hervorrufen soll: Jammern und Schauen dienen der Reinigung laut Aristoteles. Fuhrmann, Manfred, Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles-Horaz-“Longin“, Eine Einführung. Darmstadt 1992, S. 24. In selbem Kontext ist auch das *frémit* des Betrachters angesichts des Werkes von Fra Bartolomeo zu sehen.

⁹⁷⁰ „...il est impossible de rendre d’une manière plus touchante la douleur maternelle; quel sentiment profond dans cette tête...“ Filhol V 1814, livr. 54, S. 3.

⁹⁷¹ „On reconnaît ici ce grand peintre .., à la manière simple dont les affections de l’ame sont exprimées.“ Landon, C.P, Annales du Musée et de l’école moderne des Beaux-Arts, Recueil de Gravures au trait, d’après les principaux ouvrages de peinture, sculpture, ou projets d’architecture..., Band V, Paris 1803, S. 13.

⁹⁷² Das 18. Jahrhundert kann nicht als Untergang der Rhetorik bezeichnet werden, wie dies häufig und gerne gesehen wird.

„Orator“⁹⁷³ ergänzen. Aristoteles „Rhetorik“ wird ebenfalls zur Analyse hinzugezogen. Eine kurze allgemeine Reflexion klärt, weshalb die Rhetorik im Zusammenhang mit den Katalogen wichtig ist und stellt grundlegende Prinzipien der Redekunst dar. Oberstes Ziel der Rhetorik ist die *persuasio*, die Überredung oder Überzeugung. Dies kann man mit Einschränkungen auch auf die Kataloge anwenden. Auch sie wollen neben der sachlichen Information einen sprachlichen Beitrag dazu leisten, daß die Kunstwerke den Leser-Betrachter in ihren Bann ziehen und damit überzeugen. Momente der Distanz und der Nähe zum Bild überschneiden sich.

Die Redesituation basiert laut Aristoteles auf dreierlei⁹⁷⁴: auf dem Part des Redners, dem Gegenstand der Rede und der Zielgruppe. Auf den Katalog angewendet bedeutet dies: Schreiber, Kunstwerke des Museums und Leser-Betrachter.

Man unterscheidet drei Grundstrategien, um die *persuasio* zu erreichen: in Bezug zu dem Redegegenstand (*logos*), dem Sprecher (*ethos*), dem Hörer (*pathos*). Sie können wegen ihrer Allgemeingültigkeit auf die Kataloge angewendet werden.

Die *logos*-Strategie überzeugt, indem sie auf den vorliegenden Sachverhalt eingeht. Dies geschieht narrativ-deskriptiv oder argumentativ. Die Überzeugungskraft, die sich aus der Sache selbst ergibt, ist für Aristoteles besonders von Bedeutung.

Die *ethos*-Strategie unterstreicht die Zuverlässigkeit und Glaubwürdigkeit des Sprechers. Die moralische Integrität des Sprechers wird zum Garanten der Wahrheit und soll den Hörer überzeugen. Die Person und Charakter des Schreibers tritt jedoch bei den Katalogen in den Hintergrund, deshalb findet sie für die Argumentation kaum Anwendung.

Die *pathos*-Strategie zielt auf die Affekte des Hörers. Quintilian rät dem Redner sich zu diesem Zweck *visiones* zurechtzulegen, die er abrufft, um sich in eine bestimmte Stimmung⁹⁷⁵ zu versetzen. Diese Stimmung dient dazu, den Hörer anzurühren, sie soll zur Identifikation mit der Position des Sprechers führen.

Auch die Kunsttheorie thematisiert die Ansprache: Du Bos, der auch für Condillac von Bedeutung ist, baut seine theoretischen Schriften auf dem „Kitzel“ auf, den Malerei und Literatur auslösen sollen. Die Kataloge erreichen dies durch rhetorische Fragen,

⁹⁷³ Ciceros „Orator“ ist eng mit dem Bildungsgedanken verknüpft, denn auch er sah die Rhetorik als Mittel, mit dessen Hilfe der Redner sich selbst bilden kann. Ziel des Menschen ist laut Cicero die Bildung zur *humanitas* hin und dazu, daß er seine Bestimmung in der Sozietät findet.

⁹⁷⁴ Aristoteles 1995, Buch I, 3. Kap., 1. Diese Situation läßt sich aber auch auf den Schaffensprozeß übertragen, wenn man ihn als kommunikativen Prozeß betrachtet. Der Redner wäre in diesem Fall der Künstler, der Gegenstand der Kommunikation das Sujet und der Aussagegehalt des Gemäldes, der diesmal nicht durch Worte, sondern durch Pigmente auf Leinwand vermittelt wird, der Betrachter ist der Zuhörer der Rede.

Aristoteles unterscheidet bei den Überzeugungsmitteln drei Arten: die einen liegen im Charakter des Redners, die anderen versetzen den Hörer in eine gewisse Stimmung, oder sie zielen auf die Rede selbst durch Beweise. Aristoteles 1995, Buch I, Kap. 2, 3.

leidenschaftliche Ausrufe und Apostrophen. Mit Hilfe dieser Stilmittel wird der Leser emotional involviert, sein Interesse wird geweckt, der Erzähler nimmt den Gesprächspartner an die Hand. Damit zeigt sich die rezeptionsorientierte Ausrichtung der Kataloge, die mit der Wirkung der Kunst auf den Betrachter spielen. Beispielhaft kann man das Zusammenspiel der Redestrategien in den Katalogen an folgendem Zitat zu „Diogène jetant son écuelle“ fest machen. Die Hauptaufgabe der Kunst wird definiert als

„d’exprimer et de communiquer au spectateur les idées et les sentimens qui se rattachent au fait représenté.“

Die Formulierung läßt unwillkürlich an Condillac denken, der ebenfalls davon ausgeht, daß mit einem Objekt weitere *idées* verbunden sind, es handelt sich um Konnotationen.

Aus den verschiedenen rhetorischen Strategien ergibt sich eine Überschneidung zum klassischen Drama. Dieses zielt ebenfalls auf die Erregung von Affekten im Hörer durch die Darstellung von Passionen.

Die *logos*-Strategie greifen die Kataloge auf, indem sich die Besprechungen nach dem Sujet des Gemäldes und der Intention des Künstlers richten. Der Imagination des Katalogschreibers wird jedoch ein großer Freiraum zugestanden. Dies erklärt, weshalb die Katalognotizen zu ein und demselben Gemälde ganz unterschiedliche Akzente setzen. Um die Situation, die das Gemälde darstellt, dem Leser einsichtig zu machen, bedienen sich die Texte beider von Aristoteles unterschiedenen Grundformen des rhetorischen Beweises. Das Vorgehen ist induktiv, wenn sie auf Beispiele und Situationen aus dem Alltagsleben zurückgreifen.⁹⁷⁶ Dieses Mittels bedient sich das „Musée Royal“ besonders bei den Besprechungen der Genremalerei.⁹⁷⁷ Das Kunstwerk überzeugt durch die Realitätsnähe. Deduktiv geht der Text vor, wenn auf kunsttheoretische Postulate verwiesen und daraufhin eine Schlußfolgerung gezogen wird.⁹⁷⁸ Ziel ist Anschaulichkeit und

⁹⁷⁵ Siehe ebenfalls Cicero 2001, Buch I, 87.

⁹⁷⁶ Die Katalogtexte nehmen eine Zwitterstellung ein: sie belehren zum einen und sind somit ein wissenschaftlicher Diskurs (Aristoteles 1995, Buch I, Kap. 1, 12), zum anderen verwenden sie aber auch Gemeinplätze als Mittel zur Überzeugung und sind damit der „Unterredung mit der Menge“ näher. (Ebenda, Buch I, Kap. 1, 12). An wenigen Stellen legen die Texte einen gegenteiligen Standpunkt dar, um die eigentliche Ansicht und These aufzuwerten und hervorzuheben. Für Aristoteles überwiegt immer das Glaubhaftere, das auch das Wahre ist. Die Darstellung der Gegenposition dient lediglich dazu, die plausible Lösung zu unterstreichen.

⁹⁷⁷ Auch: „...c’est un marché comme on en voit tous les jours: sur le devant un marchand de poissons qui ressemble à tous ceux qu’on a vus.“ Musée Royal I, Le Marché aux Poissons par A. van Ostade. S. 1.

⁹⁷⁸ Zur Definition der Deduktion: sie ist allgemein eine Schlußfolgerung, die auf wahrscheinlichen Vorannahmen beruht. Der Begriff der wahrscheinlichen Vorannahme ist für den Fall der Katalogtexte problematisch. Die Katalogtexte beziehen sich auf Aussagen, die der Kunsttheorie entlehnt sind. Diese sind in den Augen des Schreibers und des Kataloglesers feststehende Postulate. Den Charakter der „wahrscheinlichen Vorannahme“

Evidenz. Bei dem Hörer sollen positive oder negative Empfindungen hervorgerufen werden.

IV.3.5.1. Analogien im Aufbau von Sprache und Gemälde

Condillac sieht die Sprache als eine analytische Methode.⁹⁷⁹ Er erwartet von einer Sprache, daß sie sich mit wenigen Mitteln klar ausdrückt. Diesen Anspruch könnte er von Fénélon übernommen haben⁹⁸⁰, den er in seinem „Traité de l’art d’écrire“ zitiert.⁹⁸¹ Klarheit im Ausdruck ist besser als eine sehr elaborierte Sprache, die viel sagt, aber durch ein Zuviel Konfusionen schafft.⁹⁸² Sprache und *raisonnement* hängen sehr eng zusammen. Eine obskure und schwer verständliche Sprache vermag nicht, den Inhalt auszudrücken. Die Aussagen Condillacs zielen auf die *elocutio*, die Kunst, den gefundenen und geordneten Stoff sprachlich auszudrücken. Diesen Anspruch an die Sprache untermauert Condillac in dem „Traité de l’art d’écrire“ immer wieder mit Beispielen. Hier fordert er wiederholt eine kurze und prägnante Sprache und Satzstellung. Die Kataloge kommen dieser Forderung nur bedingt nach. Die Einträge des „Musée Français“ sind im Satzbau komplexer als die der „Galerie du Musée de France“, trotzdem sind beide gut verständlich, da sie flüssig geschrieben sind.⁹⁸³ Trotz langer Sätze schweift der Schreiber nicht vom Thema ab, so daß die Aufmerksamkeit des Lesers weiterhin vorhanden ist.⁹⁸⁴ Sie sind deshalb leicht verständlich, da sie wie ein gut komponiertes Gemälde sind, in dem alles zusammenpaßt und zusammengehalten wird.⁹⁸⁵ Die Einträge zu den einzelnen Gemälden sind wie die Werke selbst in sich abgeschlossen. Die

haben sie abgelegt, da sie zum feststehenden System geworden sind. Für das Hörerpublikum besitzt die Deduktion ein hohes Maß an Plausibilität.

⁹⁷⁹ „Il falloit remarquer que les langues ne sont, dans le vrai, que des méthodes analytiques, ..“ Condillac, *La logique* 1780, S. 100.

⁹⁸⁰ Auch Fénélon strebt Klarheit und Kargheit im Ausdruck bei Menschen an, dies ist ein Zeichen von Intelligenz. Fénélon 1956, S. 61.

⁹⁸¹ Condillac, *Traité de l’art d’écrire* 1775, S. 109.

⁹⁸² „En effet, les langues ne sont pas exactes parce qu’elles parlent de beaucoup de choses avec beaucoup de confusion, mais parce qu’elles parlent avec clarté, quoique d’un petit nombre.“ Condillac, *La logique* 1780, S. 97.

⁹⁸³ Es sollte jedoch nicht der Eindruck entstehen, daß die Katalogtexte „trocken“ sind. Sie kommen ebenfalls der zum Topos gewordenen Forderung nach, daß „le propre de la poésie est de peindre“ Condillac, *Traité de l’art d’écrire* 1775, S. 135. Dies geschieht zum einen durch eine bildreiche Sprache. Am ersichtlichsten ist es jedoch in dem Moment, in dem Zitate integriert werden. Siehe hierzu: die literarische Beschreibung des Gartens in dem Eintrag zu Adam et Eve, Musée Français I, S. 1. Der Paradiesgarten wird so plastisch geschildert, daß man glaubt, ihn vor Augen zu sehen. Dies ist um so notwendiger, da der Stich nur einen rudimentären Eindruck des Gartens vermittelt. Lediglich ein Baum deutet den Garten an. Das Gemälde thematisiert die Vertreibung aus dem Paradies, die Notiz „malt“ in bunten Farben, den Ort, den sie verlassen.

⁹⁸⁴ „Le lecteur fatigué perd le fil des idées, qu’on a pas sû lui rendre sensible: il n’entend plus, il ne sent plus, & les plus grandes beautés auroient peine à le tirer de sa léthargie.“ Condillac, *Traité de l’art d’écrire* 1775, S. 301.

⁹⁸⁵ „Il faut considérer une pensée composée, comme un tableau bien fait, où tout est d’accord. Soit que le peintre sépare ou groupe les figures, qu’il les éloigne ou les rapproche; il les lie toutes par la part qu’elles prennent à une action principale.“ Condillac, *Traité de l’art d’écrire* 1775, S. 141.

Katalogtexte setzen um, was Condillac für die Parallele zwischen Gemälde und Sprache als bildhaften Vergleich formuliert.

Die Texte zu den Werken ahmen sprachlich nach, was die Kunsttheorie von der Disposition des Gemäldes fordert. Aufbau und Struktur des Gemäldes sollen klar und logisch sein, um die Einheit des Bildes zu gewähren. Die Disposition⁹⁸⁶ spiegelt eine dem Gemälde zugrunde liegende Ordnung wider. Die Ordnung der Dinge allgemein muß für Condillac in einem direkten Bezug zu den Ideen stehen.

Wenn man Condillacs Ideen auf die Kunst überträgt, kommt man zu den Auffassungen Quatremère de Quincy. Er erwartet, daß die Einheit der Teile innerhalb eines Objektes und die Einheit der einzelnen Bildteile ein harmonisches Ganzes ergeben.⁹⁸⁷

Besonders Gemälde, in denen viele Personen agieren, wie in der Historienmalerei, müssen durch eine innere Ordnung⁹⁸⁸ zusammengehalten werden. Dies geschieht hier nicht sprachlich, sondern mit bildnerischen Mitteln: Linienführung und Blickkontakte helfen, daß das Gemälde nicht in unverbundene Fragmente zerfällt, sondern eine Historie entwickelt. Wie sich aus einzelnen Worten eine Verbindung von Ideen ergibt⁹⁸⁹, so werden einzelne Bildgegenstände zu einer Handlung. Die Ausführung, die *techné*, unterstützt so die Aussage des Gemäldes, die *poesis*.

„Il faut considérer une pensée composée, comme un tableau bien fait, où tout est d'accord. Soit que le peintre sépare ou groupe les figures, qu'il les éloigne ou les rapproche; il les lie toutes par la part qu'elles prennent à une action principale. Il donne à chacune un caractère; mais ce caractère n'est développé que par les accessoires qui conviennent aux circonstances. Il n'est jamais occupé d'une seule figure; il l'est continuellement du tableau entier, il fait un ensemble où tout est dans une exacte proportion.“⁹⁹⁰

Das wichtigste Objekt steht im Zentrum des Gemäldes, die anderen Teile definieren sich über den *rapport* zu diesem. Die Beziehungen, in denen die einzelnen Gegenstände stehen, leiten den Blick des Betrachters.⁹⁹¹ Diese Reflexionen durchziehen en gros als Allgemeingut die

⁹⁸⁶ Schon Aristoteles verglich die Handlung einer Tragödie mit dem *dessin*, dem Entwurf, in der Zeichnung.

⁹⁸⁷ Zur Einheit der einzelnen Teile untereinander: Quatremère de Quincy, *Imitation* 1980, S. 60 Auch Droz sieht die Einheit als ein wichtiges Kriterium an, das ein Kunstwerk erfüllen sollte. Droz 1815, S. 52.

⁹⁸⁸ Diese Ordnung soll sich (Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances* 1924, S. 217) nach der natürlichen Anordnung richten. Eine Übertreibung im Gemälde wirkt künstlich und steif. Zum Teil findet die Unordnung auch Gefallen, wie es ebenfalls der Begriff der „beau désordre“, den das 18. Jahrhundert prägte, zu illustrieren vermag. Diese hängt laut Condillac von den verschiedenen Situationen ab, in denen die Seele sich gerade befindet. So kommt es in Momenten der Träumerei dazu, daß der Geist hin und her getrieben wird und „Unordnung“ verbreitet. Ebenda, S. 218.

⁹⁸⁹ In einer Rede müssen die wichtigsten Ideen durch eine Abstufung untereinander verbunden sein, ebenso durch die *Accessoires*, die man ihnen zukommen läßt. So formiert sich nach und nach ein Netz. Condillac, *Traité de l'art d'écrire* 1775, S. 267.

⁹⁹⁰ Condillac, *Traité de l'art d'écrire* 1775, S. 141-142.

⁹⁹¹ „D'abord le principal objet se présente, accompagné de ses circonstances de temps & de lieu. Les autres se découvrent ensuite dans l'ordre des rapports qu'ils ont à lui; & par cet ordre la vue se porte naturellement d'une partie à une autre, & saisit sans effort tout le tableau.“ Condillac, *Traité de l'art d'écrire* 1775, S. 251.

kunsttheoretischen Schriften. Condillac rekurriert – bewußt oder unbewußt – auf diese und bringt sie in ein System (der Begriff des *rapport* ist für sein System von zentraler Bedeutung). Indem er sie in Beziehung zu seiner Theorie setzt, schafft er Neues und eröffnet eine weitergehende Perspektive.

Akzentuierungen im Gemälde ergeben sich durch Licht und Schatten, sie heben wichtige Partien hervor und lassen andere im Dunkel verschwinden.⁹⁹² Condillac setzt die Mittel des Malers - *dessin*, *couleur* und *clair-obscur* - mit den Möglichkeiten des Schriftstellers gleich: Exaktheit der Konstruktionen (*dessin*), Ausdrücke (*couleurs*) und Arrangement der Worte (*clair-obscur*).⁹⁹³ Dabei handelt es sich um sehr abstrakt formulierte Bezüge, die sich auf das Wesen der Sprache und des Gemäldes beziehen. In der Praxis der Katalogschreibung finden sie keine Anwendung. Gemäldenotizen zu Künstlern, die für das *dessin* bekannt sind, sind nicht stärker strukturiert als die der anderen. Für die *couleur* läßt sich nur bei den Einträgen des „Musée Français“ zu der Landschaftsmalerei eine Umsetzung feststellen. Die Landschaftsbeschreibungen leben in vielen Fällen von bildhaften und poetischen Ausdrücken, die die Farbnuancen im Bild sprachlich wiedergeben. Bereits Poussin, dessen Bedeutung die Kataloge immer wieder lobend erwähnen, setzt die Farbe für das Auge mit der Harmonie der Verse für das Ohr gleich. Der Begriff des *clair-obscur* hat in der Kunsttheorie verschiedene Ausprägungen⁹⁹⁴, Condillacs Begriff des *clair-obscur* kommt dem des Malerischen am nächsten. Bei Diderot erhält das *clair-obscur* als die richtige Verteilung von Licht und Schatten zur Modellierung der Figuren und zur Hervorbringung eines plastischen Effektes eine bedeutende Stellung. Besonders bei den Chardinbesprechungen trägt es dazu bei, die Illusion der Dreidimensionalität des Gemäldes zu erreichen. Diese Passagen aus den Salonbesprechungen kannte das gebildete Publikum, dem die Katalogschreiber zuzurechnen sind. Auch der Kunsttheoretiker Cochin wird von den Katalogen zitiert.⁹⁹⁵ Cochin sieht ebenfalls die Aufgabe des *clair-obscur* darin, einen „effet piquant“ und eine „magie“ hervorzurufen: die Objekte wirken, als kämen sie aus der Leinwand.⁹⁹⁶ Überträgt man das Vorgehen Cochins und Diderots auf Condillacs Sprachphilosophie, so würde dies

⁹⁹² „Cette subordination est marquée par le caractere donné aux figures, & par la manière dont on distribue la lumière sur chacune.“ Condillac, *Traité de l'art d'écrire* 1775, S. 251.

⁹⁹³ Condillac, *Traité de l'art d'écrire* 1775, S. 252.

⁹⁹⁴ Es gibt das modellierende *clair-obscur*. Dies erhält seine theoretische Ausformulierung in der *grappe de raisin*. De Piles unterscheidet das modellierende *clair-obscur*, das sich auf einzelne Objekte bezieht von der Verteilung des Hell-Dunkel im gesamten Bild. De Piles, Roger, *Abregé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs Ouvrages, et un Traité du Peintre parfait, de la connoissance des Desseins, & de l'utilité des Estampes*, Nachdruck der Ausgabe Paris 1699, Hildesheim 1969, S.6-7. Der andere Begriff des *clair-obscur* bezeichnet den des malerischen Hell-Dunkel.

⁹⁹⁵ Musée Français I, la Vierge à la chaise, S. 1.

⁹⁹⁶ Cochin, Charles-Nicolas, *Le Voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin* (1758), herausgegeben und mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Christian Michel, Rom 1991, S. 34. Diderot hebt die Stellen zum *clair-obscur* bei Cochin besonders hervor und unterstreicht ihre Wichtigkeit.

bedeuten, daß die Anordnung der Worte als sprachliche Ausprägung des *clair-obscur* die Illusion zum Ziel hat. Diese löst ihrerseits einen Bildungsprozeß aus.

Die Konstruktionen (*dessin*), Ausdrücke (*couleur*) und Arrangement der Worte (*clair-obscur*) fordern eine rigide Ordnung, die durch eine Abfolge der Zeichen charakterisiert ist. Dieser Abfolge steht die Parallelität der Gesten gegenüber, derer sich das Gemälde bedient. Darin ist sich Condillac mit Diderot einig. Um aus der simultanen Präsenz im Geist die Sprache zu bilden, ist eine *décomposition* notwendig. Dies wird immer wieder bei der Beschreibung der Kataloganalysen geschehen: was der Maler auf einmal darstellt, muß der Schreiber in sprachlicher Form nacheinander erzählen oder beschreiben.

IV.3.5.2. Kommunikation mit dem Leser-Betrachter: Exklamation und rhetorische Frage

Die Texte bedienen sich immer wieder verschiedener rhetorischer Mittel, um den Leser-Betrachter in ihren Bann zu ziehen und ihn zu überzeugen. Die Anrührung des Hörers ist für Condillac die erste Pflicht des Redners. Sie richten ihr Rednerideal im Zuge der *sensibilité* nach dem wirkungsästhetischen Kriterium aus. Die Mittel, die dem Redner hierfür zur Verfügung stehen, sind Gebärden und Sprache. Weil im Katalog die *actio* entfällt,⁹⁹⁷ muß man mehr Wert auf die sprachliche Ausformulierung legen. Der Katalogschreiber wird durch die Gemälde angerührt, dieses Gefühl gibt er mit Hilfe der Sprache an den Leser weiter. Sein Vorgehen entspricht dabei dem des Redners, wie es von Quintilian und auch Du Bos, auf die sich sowohl Condillac als auch die Kataloge beziehen⁹⁹⁸, gefordert wird. Der Redner entwirft in seiner Imagination Bilder, *visiones*, die dazu dienen, in dem Redner die Emotionen hervorzurufen, die er vermitteln möchte – so Quintilian. Die *visiones* sind im Fall der Kataloge nicht mehr visionärer Natur, sondern sie haben die Form der Gemälde angenommen. Bei beiden wirkt sich dies unwillkürlich auf die Sprache und damit auf die Strukturierung durch Tropen und Figuren aus.

Ein beliebtes Stilmittel der Kataloge ist das Arbeiten mit rhetorischen Fragen und Exklamationen. Die Ausrufe ersetzen zumeist einen gesamten Satz – ein Stilmittel, das die Schnelligkeit der Empfindungen sprachlich nachvollzieht.⁹⁹⁹ Die Exklamationen verweisen

⁹⁹⁷ Zur Bedeutung dieser „action“ siehe Condillac, *Traité de l'art d'écrire* 1775, S. 344.

⁹⁹⁸ Quintilian ist für die Rhetorik ein wichtiger Referenzpunkt. So setzt sich auch Condillac in seinem Rhetoriktraktat mit ihm auseinander. Da die Kunsttheorie aus der Rhetorik entstand, verweisen die Kataloge immer wieder auf den antiken Schriftsteller Musée Français I, *Discours historique sur la peinture ancienne*, S. 53.)– dies geschieht nicht nur in kunsttheoretischem Kontext.

⁹⁹⁹ „Quelquefois le langage du sentiment est rapide: c'est une exclamation qui tient lieu d'une phrase entiere. Oenone, au lieu de dire: nous sommes au désespoir; ce crime est horrible; cette race est déplorable, s'écrite: O

laut Condillac auch auf den Schreiber selbst. Dieser ist begeistert und überträgt seinen Enthusiasmus nach der Pathosstrategie auf den Leser, der Vortrag gewinnt an Anschaulichkeit.¹⁰⁰⁰ Die *langage des sons articulés* (Sprache) und die *langage d'action* (in diesem Fall die Gesten im Gemälde) sind beide Ausdruck einer inneren Verfassung des Schreibers¹⁰⁰¹ und dienen dazu, den Hörer oder Betrachter anzusprechen.¹⁰⁰² Die Leidenschaften, die der Redner oder Katalogschreiber empfindet, verselbständigen sich. Die Exklamationen sind dem Wesen nach der Kontemplation entgegengesetzt, doch haben sie denselben Effekt. Diesen erzielt das Theater mit der Heftigkeit der Empfindungen und bestimmt damit den Grad der Identifikation mit dem Zuschauer, die *persuasio* tritt ein.¹⁰⁰³

„Quel est donc le charme, la magie de ce peintre étonnant?.....O puissance de l'imitation parfaite de la nature ! de cet art inimitable de lui dérober la poésie qu'elle a répandue sur les formes extérieures de tous les êtres, pour en revêtir, pour en échauffer les compositions les plus simples, les plus froides....Quelle simplicité dans leur pose, quelle exactitude dans leurs mœurs ! quelle candeur, quelle innocence dans leurs positions diverses ! quelle douce paix les entoure ! Eh ! que leur éloquente beauté atteste bien l'opulence du sol qui les a nourris, et la champêtre félicité du laboureur qui le cultive !“¹⁰⁰⁴

désespoir ! ô crime ! ô race déplorable !“ Condillac, *Traité de l'art d'écrire* 1775, S. 239. Die sprachlichen Äußerungen werden an den dementsprechenden Katalogstellen ebenfalls schneller. Der Redner arbeitet mit dem Sprachrhythmus, um Affekte zu unterstreichen. Aristoteles kennt noch einen anderen Kunstgriff. Der Redner kann anstatt der Schnelligkeit die Stimmlage modifizieren (Lautstärke, Tonfall), um Emotionalität auszudrücken. Aristoteles 1995, Buch III, 1. Kap. 4.

¹⁰⁰⁰ Man muß den Diskurs auch danach richten, welche Gefühle man als Schreiber empfindet. Condillac, *Traité de l'art d'écrire* 1775, S. 2., „vous remarquerez comment votre discours se modifie naturellement de tous les sentiments qui se passent en vous.“ Ebenda, S. 2-3. Wie der Dekorumsbegriff in der Kunstgeschichte sollte sich der Stil des Schreibens auch nach dem Sujet richten. Der Grund für diese Parallele liegt auf der Hand: es wurde bereits hinreichend erwähnt, daß sich die kunsttheoretischen Begriffe aus den Termini der Rhetorik entwickelt haben. Dies ist bei den Katalogen bedingt gegeben, so bei den Besprechungen der Landschaftsmalerei. Diese versuchen die Poesie der Darstellung auf sprachlicher Ebene nachzuschaffen. Auch die einfühlsamen Beschreibungen religiöser Gemälde sind als Versuch zu werten, die Stimmung authentisch wiederzugeben. Bei der Kunstbelebung handelt es sich nicht um künstlich herbeigeführte Belebungs Momente, denn laut Aristoteles kann alleine Wahres und Wahrscheinliches den Leser überzeugen (Aristoteles 1995, Buch I, 2. Kap., 6) Der Katalogschreiber schafft es den Belebungsprozeß so darzustellen, daß er sowohl wahr als auch wahrscheinlich ist.

¹⁰⁰¹ Siehe hierzu auch Condillac: „Voulez-vous donc assurer d'avoir parlé le langage du sentiment ? considérez si votre discours rend les accessoires qu'on devoit lire sur votre visage, dans vos yeux & dans tous vos mouvements. ...Chaque passion a son geste, son regard, son attitude; elle a ses craintes, ses espérances, ses peines, ses plaisirs.“ Condillac, *Traité de l'art d'écrire* 1775, S. 241-242.

¹⁰⁰² Auch die Frage ist laut Condillac ein Mittel, um die Gefühle wiederzugeben. Condillac, *Traité de l'art d'écrire* 1775, S. 238. Bei den Katalogen erfüllt die Frage zweierlei Funktionen. Neben der Wiedergabe von Empfindung ist sie Mittel, um den Leser anzusprechen.

¹⁰⁰³ Zu diesem Zwecke muß der Katalogschreiber wissen, wie die Leidenschaften des Menschen gestaltet sind. Aristoteles 1995, Buch I, 2. Kap. 7.

¹⁰⁰⁴ Filhol II 1814, livr.13, S. 7.

Die rhetorische Frage spricht den Leser-Betrachter direkt an. Die Eloge¹⁰⁰⁵ greift die Intention der rhetorischen Frage auf, sichert die Aufmerksamkeit des Betrachters¹⁰⁰⁶ und hilft seinen Enthusiasmus zu steigern.¹⁰⁰⁷ Diese schwärmerisch-ekstatische Stimmung wirkt sich dann wiederum befruchtend auf die Schöpfungskraft des Betrachter-Lesers aus.¹⁰⁰⁸

Die Kataloge machen sich das Wissen Ciceros und Condillacs, der sich von dem antiken Schriftsteller zum Teil inspirieren läßt, zu eigen und setzen es um. Die Notiz versprachlicht das Rezeptionsverhalten, das eben geschildert wurde.

„...et cependant ce tableau vous arrête malgré vous, vous attache, vous retient.“¹⁰⁰⁹

Eine unsichtbare Macht geht von dem Werk aus. Nicht die Passionen, sondern ihre Wirkungen drücken aus, was der Betrachter empfindet.

Die folgende Schilderung aus dem Katalog von Filhol orientiert sich zudem stark an dem Wahrnehmungsbegriff:

„On s'en éloigne, on y revient; on le quitte, il vous rappelle encore.“¹⁰¹⁰

Filhol stellt mit diesem Rezeptionsverhalten kein Einzelphänomen dar. Sobry, dessen Schrift fast zeitgleich mit Filhols Katalog erschienen ist, schildert eine ähnliche Begebenheit: Rousseau wird von dem „Déluge universel“ Poussins in Bann gezogen. Er

¹⁰⁰⁵ Die Lobeshymnen der Kataloge richten sich auf das Gemälde. Verstreut findet sich jedoch auch Lob auf die Künstler. Ein Zitat von Zuccari steht in der Tradition des Künstlerlobs. Die Malerei drückt in seinem Stück die Ehrerbietung gegenüber Veronese aus, sie sagt: „E di candide perle un gran pendente.“ Musée Royal II, Sainte Famille par Paul Véronese, S. 1.

¹⁰⁰⁶ Die Strategie visiert die rein emotionale Ebene an. Wie bereits Cicero, der von den Katalogen zitiert wird, feststellte, läßt sich der Mensch mehr durch sein Herz lenken als durch die rationale Einsicht. Cicero 2001, Buch II, 178. Wendet man das Schema Ciceros auf die Katalogtexte an, so ist es Aufgabe des Schreibers, den Betrachter-Leser für das Kunstwerk zu gewinnen. Dies gelingt ihm besonders durch die emotionale Ansprache. Die Dimension der Entscheidung, die von Cicero in diesem Zusammenhang angesprochen wurde, wäre eine Übertragung der Kunst (sowohl des Kunstwerks als auch des Katalogtextes, wenn man denn diesen auch als Kunst ansehen möchte) in das Leben. (Die Menschen entscheiden ja viel mehr aus Haß oder aus Liebe, ...als nach der Wahrheit oder einer Vorschrift. Ebenda, 178). Durch die emotionale Ansprache des Betrachter-Lesers fällt es ihm leichter, die Werte, die von den Kunstwerken vermittelt werden, in seinem persönlichen Leben umzusetzen. Zum Teil bleibt der Leser aber auch einfach passiv-genießender Zuschauer, der sich an dem rhetorischen Spiel der Rede erfreut. Momente der *vita activa* und *vita contemplativa* finden sich auch im Bereich der Kunstrezeption wieder. In Folge macht Cicero Ausführungen über die Charaktereigenschaften, mit denen der Redner das Publikum gewinnen kann: eine „sanfte Stimme, ein schüchterner Gesichtsausdruck und eine liebenswürdige Ausdrucksweise.“ Die Eigenschaften, die für Charaktere typisch sind, die rechtschaffen und schlicht sind, gewinnen den Zuhörer. Ebenda, 182. Auf den Schreiber der Kataloge läßt sich dieses Profil nicht anwenden, da seine Person hinter dem Text zurücktritt. Die ciceronischen Charakteristika lassen sich jedoch auf die Bildfiguren übertragen wie die oben besprochene Maria Gentileschi. Sie ergreift allerdings nicht das Wort, sondern wirkt alleine durch ihr Sein.

¹⁰⁰⁷ Häufig werden diese Exklamationen auf sprachlicher Ebene begleitet von Ellipsen. Diese dienen laut Condillac dazu, der Rede eine größere Lebendigkeit zu verleihen und sind ebenfalls ein Abbild der Schnelligkeit und Wendigkeit von Ideen und Gedanken. Condillac, *Traité de l'art d'écrire* 1775, S. 95.

¹⁰⁰⁸ Ohne das Feuer der Begeisterung kann kein gutes Dichten entstehen. Cicero 2001, Buch II, 194.

¹⁰⁰⁹ Filhol II 1814, livr.13, S. 7.

¹⁰¹⁰ Filhol II 1814, livr.13, S. 7.

verfügt über die „sensibilité générale d’une ame forte“¹⁰¹¹, die generell die Grundbedingung ästhetischer Bildung ist.

„Il vient devant ce tableau; il le remarque; il s’y plaît; il l’admire: il passe à d’autres et se retire. Mais il sent revenir sans cesse l’idée de cet ouvrage. Il est forcé de remonter dans la galerie où il l’a aperçu; il se complait à le revoir, se délecte à le penser, et ne peut plus quitter...“¹⁰¹²

Filhols und Sobrys Schilderungen schreiben sich in eine Tradition von Anekdoten aus der kunsttheoretischen Literatur ein, die besonders im 17. und 18. Jahrhundert Staunen seitens des Rezipienten erwarten.

Die Macht, die das Kunstwerk auf den Rezipienten ausübt, dient dazu, eine Selektion aus der Überfülle in der Galerie zu treffen.¹⁰¹³ Die Admiration erfüllt eine doppelte Funktion: sie bewirkt, daß der Rezipient das Objekt mehrmals betrachtet. Dies gilt besonders für die Situation in der Galerie und ist notwendig für die Bildung des *jugements*.¹⁰¹⁴ In den Katalognotizen dient die Admiration vor allem dazu, die Kunstbelebung auszulösen, bei Rousseau dagegen mehr zur Reflexion.¹⁰¹⁵

Das Gemälde wird aus der Distanz und aus der Nähe betrachtet, von ihm geht ein „charme“, eine „magie“¹⁰¹⁶ aus. Sie treten bei allen Katalogen in den Notizen zur Landschaftsmalerei auf.¹⁰¹⁷ Bei beiden Begriffen rekurriert der Schreiber auf Vokabeln, die aus den Salonbeschreibungen Diderots bekannt sind.¹⁰¹⁸ Er benutzt sie im selben Sinn, besonders in Zusammenhang mit Chardin. Bei den Katalogen wie bei Diderot beruht der „effet enchanteur“ auf der Farbe.¹⁰¹⁹ Die Farbe dient dazu, den Betrachter durch den

¹⁰¹¹ Sobry 1810, S. 186.

¹⁰¹² Sobry 1810, S. 186.

¹⁰¹³ Der Betrachter benötigt zudem einen zeitlichen Abstand bei der Kontemplation der Kunstwerke. Bereits Aristoteles stellt fest, daß das, was nach zeitlichen Zwischenräumen kommt, angenehm ist, da es eine Abwechslung des Gegenwärtigen darstellt. Es ist etwas Seltenes. Aristoteles 1995, Buch I, 11. Kap., 20.

¹⁰¹⁴ „Mais le premier coup d’œil ne suffit pas pour démêler tout ce qui se montre à nous dans un espace fort étendu.“ Condillac, *Traité de l’art d’écrire* 1775, S.10. Der Begriff des *jugements* impliziert bei der Admiration nicht eine objektiv-distanzierte Haltung, die man häufig mit dem Begriff in Verbindung bringt. Trotz der Begeisterung für das Kunstwerk observiert der Betrachter die einzelnen Teile („Vous êtes obligé d’aller d’un objet à un autre, de les observer chacun en particulier...“ Ebenda, S. 10.) Die Exklamationen bestätigen dies, sie heben einzelne Teile des Gemäldes lobend hervor. (s.u.)

¹⁰¹⁵ „L’admiration ...se nourrit de réflexion.“ Sobry 1810, S. 186.

¹⁰¹⁶ Die Magie begründet sich zumeist in der Wirkung der Farbe. Eine Beschreibung aus der „Galerie du Musée de France“ schließt sich der Meinung zu Claude Lorrain an und spricht von einem „effet enchanteur du lever du soleil...“ (Filhol VII 1814, livr. 78, S. 7) Das Wortfeld des Verzauberns ist – wie schon gesagt – aus den Salonbesprechungen bekannt (Der Salon wird als ein „Palais enchanté“ bezeichnet. Collection Deloynes, Band X, pièce 919) und meint hier wie auch in der Katalognotiz einen hohen Grad an Illusionismus, der in Verbindung zur Kunstbelebung steht. Das *clair-obscur* ist in der Kunsttheorie Teil der Farbe, daher erklärt sich auch die „magie de clair-obscur“ zu Vernet, *Un clair de lune*. Filhol X 1814, livr. 113. S. 7.

¹⁰¹⁷ „Quelle éloquence réussirait à rendre le charme de la couleur!“ Filhol VII 1814, livr. 78, S. 7.

¹⁰¹⁸ Es ist davon auszugehen, daß die Katalogschreiber diese kannten. Das „Manuel du Muséum Français“ zitiert den Salon von 1765. Manuel 1805, S. 54.

¹⁰¹⁹ Filhol VII 1814, livr. 78, S. 7.

Illusionismus zu verführen und zu bezaubern – sie täuscht ihn, doch ist diese Täuschung durchaus positiv besetzt. Die Farbe steht in der Kunsttheorie für die „sinnliche Seite“ der Malerei, sie spricht die Sinne des Betrachters an. Es ist ihre Aufgabe – wie auch die des Redners – dadurch zu gefallen und die Imagination anzuregen.¹⁰²⁰ Obwohl immer wieder hervorgehoben wird, daß die „Bezauberung“¹⁰²¹ des Kunstwerks auf dessen Kolorit zurückzuführen ist, findet in den Katalognotizen eine Beschreibung der Farbwertigkeiten nie statt. Dies ist erstaunlich, da der Betrachter-Leser nur einen Stich vor Augen hat, denn

„Les estampes en noir sont comme ces traductions libres qui ne nous font point connaître le coloris du style de l’ouvrage traduit : Dubos les compare aux poèmes en prose; il aurait dû les comparer aux traductions en prose des poèmes en vers. Il ajoute que, comme il est de beaux poèmes en prose, il est aussi de beaux tableaux sans coloris.“¹⁰²²

Der metaphorische Vergleich Raymonds von Stich und Übersetzung ist ein gängiger Topos. Er wird von ihm griffig formuliert, sein Gedankengut findet man aber auch in den Katalogen:

„la langue du graveur en effet n’est pas la même que celle du peintre, puisque c’est d’une manière différente qu’il parle aux yeux; il est obligé de conserver scrupuleusement les formes et le style de son modèle; c’est le devoir de tout bon traducteur, et le graveur a ici l’avantage, puisque la traduction est beaucoup plus littérale.....la gravure, comme toutes les traductions, a l’inconvénient de ne pas rendre la vivacité, la magie de l’original, et que tous ses efforts doivent tendre à en conserver le caractère.....“¹⁰²³

Eine sprachliche „Nachkolorierung“ des Stiches kann nie den *effet enchanteur* des Gemäldes ausüben. Das Hell-Dunkel, das die Farbe auf den Stichen „ersetzt“, reicht hierzu nicht aus. Formale Aspekte wie die Farbe sind nicht von der Wirkung zu trennen. Durch die Exklamationen versucht man die Aura, die dem Originalwerk im Museum zukommt, wiederzugeben. Man schafft sie im Medium Text neu und will damit den Verlust, den das Werk durch die Wiedergabe als Stich erfährt, wettmachen. Gleichzeitig ist es ein Anreiz, die wirkliche Aura des Werkes im Museum vor Ort zu erleben.

¹⁰²⁰ „La fin de tout écrivain est d’instruire ou de plaire, ou de plaire & d’instruire, tout-à-la fois. Il plaît en parlant aux sens, en frappant l’imagination, en remuant les passions, ..“ Condillac, *Traité de l’art d’écrire* 1775, S. 351.

¹⁰²¹ „d’enchanteur les yeux du spectateur“ Filhol IX 1814, livr. 101, S. 7.

¹⁰²² Raymond 1804, S. 140.

¹⁰²³ Musée Royal I, *Discours préliminaire*, S. 26.

Die Exklamationen treten besonders in Verbindung mit der Kunstbelebung auf, so auch bei dem Lob, das in der rhetorischen Tradition der Prunkrede steht¹⁰²⁴. Ein Beispiel finden wir in der Katalogbeschreibung zu Correggios „La Vierge, l'enfant Jésus la Madeleine et Saint Jérôme“. Der Schreiber integriert ein Zitat aus einem Brief, der sich auf das Gemälde Correggios bezieht:

„Tout ce que je vois ici me confond; quelle vérité! quel coloris! quelle carnation! les beaux enfants! ils vivent; ils respirent: ils rient avec tant de grâce et de naturel qu'il faut absolument rire avec eux.“¹⁰²⁵

Folgendes Schema wiederholt sich innerhalb der Katalognotizen: auf eine Beschreibung folgt die Exklamation, dann die Admiration und schließlich die Kunstbelebung.

Eine Beschreibung zu Beginn des Eintrags führt dem Betrachter die Szene vor Augen. Das objektive Beschreiben dient der Erfassung der Situation und wahrt die Distanz von Subjekt und Objekt. Der Rezipient bleibt vorläufig Beobachter.¹⁰²⁶ Die Exklamationen sprechen den Betrachter an und fordern ihn zur Admiration des Kunstwerkes auf.¹⁰²⁷ Durch einen immer schneller werdenden Rhythmus wird der Betrachter gefesselt. Die Admiration¹⁰²⁸ führt dazu, daß die Trennung zwischen Subjekt und Objekt aufgehoben wird. Es kommt nicht zu einer Abstraktion, sondern zu einer Identifikation. Bei dieser versucht man, die entsprechenden Qualitäten anzunehmen, um dem Gegenstand möglichst ähnlich zu werden¹⁰²⁹. Dieser Gedanke der Fusion ist bei Condillacs Vorstellung der Kontemplation im Keim angelegt. Der Betrachter stößt bei der Kontemplation auf ähnliche Strukturen.

¹⁰²⁴ Die Prunkrede behandelt laut Aristoteles Lob oder Tadel. Aristoteles 1995, Buch I, 3 Kap. 2.

¹⁰²⁵ Filhol II 1814, livr.14, S. 2.

¹⁰²⁶ Das *énigme* des Gemäldes kann nur durch die Meditation des Gemäldes gelöst werden. Auch hier tauchen die Schlüsselwörter des Bildungsprozesses wieder auf. Eine Vertiefung in das Gemälde ist Voraussetzung dafür, daß es dann zu einer Kommunikation mit dem Gemälde kommt.

¹⁰²⁷ Der Begriff der *admiration* fällt in der Katalognotiz ein paar Zeilen später und wird gegen eine Kritik abgesetzt. „Qu'ajouterait l'admiration, ou qu'opposerait la critique à un éloge semblable donné par un peintre aussi célèbre qu'Annibal Carrache?“ Filhol II 1814, livr.14, S. 3. Ausgehend von einer Zeichnung Le Bruns, die die Admiration darstellt, stellt Engel fest, daß der Körper die Ausdehnung der Seele imitiert, „lorsqu'elle cherche à saisir un grand objet, dont toute la force représentative est, ..., remplie. La bouche & les yeux sont ouverts, les sourcils sont un peu tirés en haut; les bras sont à la vérité plus voisins du corps que dans le désir vif & animé...“ Engel I 1795, S. 125.

¹⁰²⁸ Die Admiration ist ebenfalls mit Enthusiasmus verbunden, der bereits bei den Griechen als Bedingung und Begleiter des Schaffensprozesses galt.

¹⁰²⁹ „...toutes les fois que, plongés dans la contemplation d'un objet, nous ne séparons pas, par abstraction, notre moi de l'idée que nous avons de cet objet, nous cherchons à en adopter les qualités & à nous y rendre entièrement semblables.“ Engel I 1795, S. 218. Engel thematisiert nicht die Kunstbelebung, da es sich ein Theatertraktat handelt. Er strebt eine „peinture de caractères élevés“ (Ebenda, S. 219) an, die den Zuschauer zur Nachahmung anregen soll. Die Nachahmung betrifft sowohl die Gesten als auch die innere Haltung der Personen. Engel verwendet mit der *peinture* einen Begriff aus der Bildenden Kunst und verdeutlicht, woher seine Ideen kommen. (an anderer Stelle zitiert er Burke. Ebenda, S. 228). Dieselben Argumente werden in der Kunsttheorie angeführt, um die Hierarchie der Gattungen zu rechtfertigen, besonders die Nobilitierung der Historienmalerei. Mit der *admiration* hängt der Begriff der *vénération* eng zusammen. Die Verehrung rührt aus einer häufig moralischen Distanz zwischen Betrachter und zu Betrachtendem. Er zitiert Burke, um die Wirkung der *vénération* des Geliebten zu illustrieren.

Kontemplation und Admiration haben dieselbe Zielrichtung. Mit der Admiration geht häufig eine Kunstbelebung Hand in Hand. Die Figuren leben, sie atmen und treten durch das Lächeln, das der Betrachter erwidert, mit dem Rezipienten in Kommunikation. Die Katalogtexte spielen mit einem Topos der Kunstliteratur. Die Grenze zwischen Kunstbelebung und Identifikation des Betrachters mit dem Gemälde ist fließend. Ist sein Lächeln eine Antwort auf das Lächeln der Figuren oder eine Imitation der Personen? Die Frage bleibt offen. Der Eindruck, den das Gemälde hinterlassen hat, ist so stark, daß es in der Erinnerung des Betrachters weiterlebt. Das oben genannte Zitat („Tout ce que je vois ici me confond; quelle vérité! quel coloris...“) ist einem Brief Annibale Carraccis an seinen Bruder entnommen. Lavallée, der Schreiber des Kataloges, integriert eine Ekphrase. Sprache und Malerei befinden sich nicht im Wettstreit, die Sprache unterstützt das Kunstwerk, indem sie es belebt.

Das schweigende Staunen angesichts eines Gemäldes, wie es von Leonardo da Vinci thematisiert wurde¹⁰³⁰, vollzieht der Betrachter im Museum, nicht der Katalogschreiber. Die Art und Weise, wie die Texte Kunst rezipieren, zeigt, daß individuelle Empfindungen in den Mittelpunkt rücken. Damit spiegeln sie den Übergang der alten Regelpoetik zu individuellen Ausdrucksformen in Kunst und Literatur.

IV.3.6. Wahrnehmung und Bildung als Wechselspiel von Distanz und Nähe

Condillac thematisiert das Verhältnis von Distanz und Nähe zum Bild, auch die kunsttheoretischen Schriften werden sich der Bedeutung der Rezeption im Laufe des 18. Jahrhunderts immer mehr bewußt. Dieses Phänomen läßt sich nicht auf die Bildende Kunst begrenzen, Literatur- und Theatertheorie sind ebenfalls betroffen. So sieht Diderot, der sich ebenfalls zur Literatur- und Theatertheorie geäußert hat, den ästhetischen Wert des Romans in der Wirkung auf das Gemüt. Wird die Rezeption Gegenstand der ästhetischen Reflexion, tritt der Rezipient in das Rampenlicht der Diskussion. Die Kataloge schließen sich dieser Tendenz an. Der „spectateur“ fällt häufiger in den Einträgen („ce premier plan est trop voisin du spectateur“¹⁰³¹). Die Autoren wissen um die Bedeutung des Betrachters und integrieren ihn in die Gemäldeanalyse. Ist er nicht wörtlich genannt, so fließen

¹⁰³⁰ König Matthias erhielt zu seinem Geburtstag ein Lobgedicht und ein Bildnis seiner Geliebten. Er schloß das Buch des Dichters und zog das Bild vor, das er bewunderte. Leonardo, Libro, fol. 14 v. Trattato, S. 16, zitiert nach: Rehm, Ulrich, Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung, München 2002, S. 118.

¹⁰³¹ Musée Royal I, Vue d'un chemin qui sépare un bois de la rivière par J. Wynants, S. 1. Auch „il arrête le spectateur“ Filhol II 1814, livr. 13, S. 3.

Überlegungen zu der Stellung des Rezipienten in die Besprechung des Gemäldes ein. Wie setzen die Katalogautoren den Betrachter ein und was erreichen sie damit?

Der Betrachter nimmt zum Teil im Gemälde Platz

„...dans un endroit au bord de la rivière, des arbres touffus protègent une herbe épaisse; c'est là qu'on seroit le mieux, il n'y a personne: ce petit coin a été réservé à l'imagination du spectateur.“¹⁰³²

Das Gemälde verliert so seinen Objektcharakter, es wird zum Raum.¹⁰³³ Es findet eine räumliche und zeitliche Transferierung des Betrachters statt.¹⁰³⁴ Die Nennung der *imagination* im Zitat ist kein Einzelfall, denn mit der Integration des Betrachters ist häufig die Ansprache der Imagination verbunden.¹⁰³⁵ Es kommt zu einer Kunstbelebung oder das Gemälde ist Anlaß, selbst schöpferisch tätig zu werden. Auf das schaffende Moment spielt ein Katalogeintrag zu „Le pâturage“ an. Hier hat der Autor einen Gedichtsauszug so geschickt in den Text eingebaut, daß der Eindruck erweckt wird, der Betrachter dichte es selbst. Das Gedicht folgt auf den einleitenden Satz

„Ce tableau des champs est si bien saisi par le peintre que le spectateur désire en, le voyant de s'asseoir à l'ombre des frênes et des ormeaux qui bordent ce pâturage pour s'y reposer et jouir de ce spectacle intéressant.“¹⁰³⁶

Der Katalog hat sich die Auffassung Condillacs zu Eigen gemacht, daß sich Poeten angesichts einer Landschaft zum Dichten animiert fühlen. Eine kleine Verschiebung hat im Vergleich zu Condillac statt gefunden. Die Natur wird im Fall des Katalogs gegen das Kunstwerk ausgetauscht. Der Illusionismus spricht den Rezipienten an. Der Theatertheoretiker Noverre liegt der Situation des Museumsbesuchers näher, da er das

¹⁰³² Musée Royal II, Paysage par Swenwelt, dit Herman d'Italie, S. 2. Es eignen sich besonders die Landschaftsbeschreibungen dazu, da der Garten – auch der öffentliche Park – ein Ort der Evasion ist. „Tout y vient chercher l'oubli des travaux, la tranquillité, la santé, et des moments de distraction.“ Sobry 1810, S. 462.

¹⁰³³ Die Erklärung hierzu gibt Condillac: die Undurchdringbarkeit ist charakteristisch für jeden Körper (Condillac, *Traité des sensations* 1984, S. 103). Aus dieser Aussage kann man den Umkehrschluß ableiten: stößt der Betrachter nicht an eine Grenze, wie sie durch die Leinwand gegeben ist, handelt es sich um einen Raum – oder zumindest entwirft das „Musée Français“ diese Illusion. Auf Objekte trifft der Schreiber erst wieder im Gemälde selbst, wenn er Bäume oder Flüsse beschreibt.

¹⁰³⁴ „Il place de spectateur dans la Thessalie....“ Filhol I 1804, livr. 2, S. 3. Ein Gemälde von Caravaggio versetzt dank der *réminiscence* den italiengereisten Betrachter in italienische Gefilde:

„Cette scène est faite pour rappeler à toutes les personnes qui ont visité l'Italie“ Filhol IV 1814, livr. 42, S. 4

¹⁰³⁵ In dem „Musée Royal“ wird die Imagination besonders bei den Notizen zur Landschaftsmalerei angesprochen. Dabei rekurriert der Schreiber auf die Tradition der *rêverie*, die im 18. Jahrhundert besonders mit Rousseaus „*Rêveries du promeneur solitaire*“ bekannt geworden ist. Es läßt sich eine Anknüpfung an eine Motivgeschichte festhalten. Grundsätzlich unterscheiden sich jedoch *rêverie* und die Imagination Condillacs grundlegend. Die *rêverie* ist ein Vagabundieren der Gedanken, das zumeist an eine melancholische Grundstimmung geknüpft ist. Die Landschaftsbesprechungen entwerfen dieses Stimmungsbild nicht, sind aber trotzdem Auslöser für die Imagination. Diese ist dem Wesen nach gerichteter als die reine *rêverie*.

¹⁰³⁶ Musée Français II, Le pâturage, S. 1. Das Gedicht selbst besingt die Kraft und die Macht der Sonne.

Moment der Kunstrezeption beschreibt. Er sieht eine Aufführung dann als gelungen an, wenn

„le transporte (le spectateur) en un instant, dans le lieu où la Scene a dû se passer; qui met son ame dans la même situation où elle seroit, s’il voyoit l’action réelle dont l’Art ne lui présente que l’imitation.“¹⁰³⁷

Von Condillac übernimmt der Katalog die Imagination als schöpferisches Moment (dies geschieht durch Objekte, die vor dem geistigen Auge entstehen), von Noverre die räumliche Transferierung mit Hilfe der Imagination. Der Katalogschreiber will die Integration des Betrachters in das Gemälde¹⁰³⁸, um die Imagination anzuregen. Die emotionale Ansprache und damit verbunden die Versetzung in einen bestimmten Seelenzustand kann zu diesem Zweck zwar der erste Schritt sein, ist aber nicht das letzte Ziel.

Die Kataloge greifen den bildhaften Vergleich mit dem Theater beziehungsweise mit dem Fenster auf und sehen die Gemälde als

„ouvertures supposées faites aux murailles, à la faveur desquelles on apercevrait une scène quelconque.“¹⁰³⁹

Der Vergleich erinnert an die von Condillac geschilderte Fenstersituation. Das Gemälde entspricht der Landschaft, die der Betrachter durch den Fensterrahmen wahrnimmt und anhand derer er sich bildet. Das Gemälde als „Fenster zur Welt“ erlaubt es dem Rezipienten „plonger... dans l’espace“¹⁰⁴⁰. Das Auge ist als *pars pro toto* zu verstehen und vertritt den Betrachter, der in den Raum eindringt und dort das „théâtre“ wahrnimmt, das von dem Künstler inszeniert wird.¹⁰⁴¹ Der Betrachter wechselt zwischen Nähe und Distanz wie es auch Condillac empfiehlt – Noverre geht auf das Moment der Distanz nicht ein. Das Eindringen bedeutet eine Verwischung der Grenze von Betrachter- und Kunstraum. Der Katalogschreiber hält sich an die Forderung Condillacs, keine

¹⁰³⁷ Noverre 1767, S. 18.

¹⁰³⁸ Es handelt sich hier wohlgerne um eine Integration und nicht um eine Verschmelzung von Subjekt und Objekt. Der Betrachter hat den Eindruck, daß eine reale Welt vor seinen Augen entsteht, daß diese aber nicht Teil seiner selbst ist.

¹⁰³⁹ Filhol III 1814, livr. 34, S. 7.

¹⁰⁴⁰ Filhol III 1814, livr. 34, S. 7.

¹⁰⁴¹ Diese Aussagen fallen im Zusammenhang mit der Deckenmalerei, es geht bei dieser wesentlich um Fragen der Perspektive und des Betrachterstandpunktes. Der Maler kann alle Szenen malen, solange der Betrachterstandpunkt nicht verletzt wird, dies gilt auch für horizontal angeordnete Szenen. Bei Deckengemälden soll die Wanddurchbrechung den Betrachter auf Himmel und Atmosphäre verweisen. Dies kann alleine dadurch geschehen, daß man Motive verwendet, die diesem Bereich zuzuordnen sind. Filhol III 1814, livr. 34, S. 7. Im Fall der Deckengemälde befindet sich der Betrachter in einem Raum, der durch die Durchbrechung fortgesetzt wird. Bei dem Gemälde ist der Bildraum an sich zweidimensional, der Raumeindruck entsteht auf der Fläche. Die Rezeption der Gemälde durch die Kataloge ähnelt der Deckenmalerei, da die Texte ebenfalls einen räumlichen Eindruck entwerfen.

Luftschlösser zu bauen. Die Imagination des Schreibers soll nicht so weit führen, daß der Leser-Betrachter den Bezug zur Realität verliert. Der Leser wird durch die Imagination in das Gemälde integriert, doch in einem weiteren Schritt wieder auf seine eigene Realität zurückgeworfen. Der Katalog beschreibt die Möglichkeit, daß der Betrachter durch die Kunstrezeption an seine eigene Vergangenheit erinnert wird.

Außer der Funktion des Rezipienten soll auch die des Katalogschreibers kurz beleuchtet werden. An wenigen Stellen verwendet er wörtliche Reden und tritt hinter den agierenden Personen zurück. Er ist zum Teil als narratives Ich in versteckter Form des neutralen „on“ ersichtlich. Der Leser bemerkt in diesem Fall die bewußte Regieführung und den Eingriff einer agierenden Schreiberinstanz mehr als bei den wörtlichen Reden, da der Betrachter als *spectateur* genannt wird. Die Belebung des Kunstwerks läßt sich durch den Text sukzessive nachvollziehen. Diese Funktionen beziehen sich lediglich auf die Passagen, bei denen Kunst belebt und der Betrachter involviert wird. An anderer Stelle beurteilt er über längere Passagen das Kunstwerk oder nimmt zur Vita des Künstlers Stellung.

IV.3.6.1. Bildung des *jugements*: die Kataloge als Anleitung zum Sehen

Die bisherigen Analysen sollen nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Kataloge auch einen konventionellen Zugang zum Kunstwerk entwerfen. Das Kapitel dient dazu, den Blick auf die Kataloge zu objektivieren. Jetzt geht es weniger um die Bedeutung des *sentiments* des Künstlers und Betrachters, als um das *jugement*, das auch auf die Schulung des Geschmacks zielt – dies nennt das „Musée Royal“ ebenfalls explizit als Ziel in seinem Vorwort¹⁰⁴². *Sentiment* und *pensée* laufen häufig ineinander, so auch bei der vom „Manuel du Muséum Français“ angestrebten Vermittlung der *beauté*.¹⁰⁴³ Eine Quelle der Zeit belegt, daß sich die Kataloge nicht nur selbst als „Schule des Geschmacks“ sahen, sondern auch von „Außen“ so gesehen wurden. Für den Kunsttheoretiker Sobry sind die Kataloge des Louvre ein Mittel, Grundwissen in den „Schönen Künsten“ zu erlangen:

„Le Musée de M. Landon, celui de M. Filleul, les Explications des tableaux de M. Lavallée..... sont des ouvrages modernes très-propres à répandre l’intelligence des Arts. ..j’ai applaudi ces ouvrages toutes les fois que j’en ai trouvé l’heureuse occasion ... Je ne dois pas passer sous silence un des ouvrages sur les Arts qui fait le plus d’honneur à notre siècle. Je veux parler de la vaste et coûteuse entreprise des

¹⁰⁴² Musée Royal I, Discours préliminaire, S. 2.

¹⁰⁴³ „les beautés qui tiennent au sentiment et à la pensée“, Manuel 1802, Discours préliminaire, S. 4 (fingierte Zählung). Diese Schönheit ist das Produkt des Genies oder die Frucht des Studiums.

gravures du Muséum françois, que M. Robillard fait exécuter ..Qu'une richesse ainsi employée se fait honorer et chérir !¹⁰⁴⁴

Um dem Leser ein Basiswissen zu vermitteln, beurteilen die Kataloge die Gemälde nach Kriterien, die sie der Kunsttheorie entnehmen. In diesem Fall sehen sie sie losgelöst von dem Rezeptionsästhetischen Moment. Darin knüpfen sie in der Intention an Félibiens „Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture“ an, das sie ebenfalls zitieren. Félibien hat sich in seinem bekannten und Schule machenden Werk zum Ziel gesetzt hat, durch herausragende Werke

„faire connoistre ce qui contribüé le plus à la beauté & à la perfection des Tableaux.“¹⁰⁴⁵

Das Studium der großen Meister propagieren alle kunsttheoretischen Schriften bis weit ins 18. Jahrhundert als absolutes Muß, um ein „Wissen von der Kunst“ und damit die Grundlage des Schaffensprozess zu erlangen. Erst mit der zunehmenden Bedeutung des Geniebegriffs wird sich dies ändern. Félibiens „Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture“ entsprechen dem Kontext der Arbeit am Besten. Durch das Gespräch über das Bild – und nicht durch das Kopieren von Werken - erlangen die Schüler die Kenntnis alter Meister. Die Parallele zur „Lesesituation“ der Kataloge liegt auf der Hand.

Der Begriff des *jugement*, das die Kataloge bei dem Leser bilden wollen, bedarf in diesem Fall der Erläuterung. Im 18. Jahrhundert ist er nicht losgelöst von der emotionalen Wirkung und der Rezeptionsästhetischen Komponente zu sehen,¹⁰⁴⁶ so nennt der „Discours préliminaire“ des „Musée Royal“ die Formung des Geschmacks in unmittelbarer Verbindung mit der Stärkung der *sensibilité*.¹⁰⁴⁷ Diese sollen in diesem Kapitel jedoch ausgeklammert werden. Das Kunsturteil in den Katalogen wird auf seine Übereinstimmung mit kunsttheoretischen Kriterien und mit dem Begriff des *jugements* laut Condillac untersucht. In diesem Zusammenhang interessiert nicht mehr die Voraussetzung, die *sensibilité*, die der Rezipient mitbringen muß, sondern es geht darum, das Wissen zu erlangen, das für die Einschätzung von Schönheit notwendig ist.

Tragend für die Beurteilung in den Katalogen ist die Umsetzung der vier Grundpfeiler, aus denen sich ein Gemälde zusammensetzt: *dessin, composition, expression* und *coloris*.¹⁰⁴⁸

¹⁰⁴⁴ Sobry 1810, S. 66.

¹⁰⁴⁵ Félibien 1972, Préface S. 6 (fingierte Zählung)

¹⁰⁴⁶ Die Liebe zur Kunst und die Sensibilität sind hierzu die Voraussetzung.

¹⁰⁴⁷ Musée Royal I, Discours préliminaire, S. 2.

¹⁰⁴⁸ Auf die Expression wurde bereits eingegangen, auch das *coloris* fließt in den anderen Kapiteln am Rande ein, da es seinen Beitrag zur Lebendigkeit des Kunstwerks schafft.

Harmonie und Einheit (*unité*) sollen das Kunstwerk bestimmen, diese wird durch das gelungene Zusammenspiel der einzelnen Bildteile erlangt – soweit die Lehrmeinung der Kunsttheorie. Um die Harmonie zu untersuchen, muß man das Verhältnis der einzelnen Bildsegmente betrachten. Sobry bringt diese Lehrmeinung in ein System und verwendet Begriffe, die von Condillac her bekannt sind: das *composer* und das *décomposer*¹⁰⁴⁹. Man zerlegt das Gemälde in seine Einzelteile und setzt es danach wieder zusammen. Dieses Vorgehen – wie es Sobry nennt – bildet ebenfalls die Basis der Wahrnehmungstheorie Condillacs. So gesehen gründet sich die konventionelle Beurteilung auf der Philosophie Condillacs.

Die Bildungsabläufe sind wechselseitig: um ein Kunstwerk gut beurteilen zu können, muß man selbst den Instinkt des Schönen in sich tragen. Dieser bildet sich aber nur im Kontakt mit den Werken der Meister. Es handelt sich hierbei um einen langen und mühsamen Prozess. Die Kataloge versuchen diesen zu verkürzen, indem sie dem Leser Werturteile an die Hand geben. Die Termini sind der Kunsttheorie entlehnt, einem System, das danach fragt, was man tun muß, um ein harmonisch und ästhetisch ansprechendes Werk zu schaffen. Da die Kunsttheorie ursprünglich für die Künstler bestimmt war, mißt man Kunst daran, inwieweit sie den formalen Angaben gerecht wird, die beim Schaffensprozeß eine Rolle spielen.

Der Leser der Kataloge erhält durch die Texte eine Anleitung zum Sehen und subtil einen Kanon zur Beurteilung von Kunst. Subtil deshalb, da keiner der Texte diesen Kanon in Form einer systematisch-standardisierten Form zu Beginn des Werkes zum Beispiel im Vorwort dem Leser an die Hand gibt.

Schenkt man Condillac Glauben, ist die Vorbedingung des *jugements* die *réflexion* :

„A la vue d’un tableau, par exemple, nous nous rappelons les connoissances que nous avons de la nature et des règles qui apprennent à l’imiter; et nous portons notre attention successivement de ce tableau à ces connoissances, et de ces connoissances à ce tableau, ou tour à tour à ces différentes parties.“¹⁰⁵⁰

Auch der Katalogleser verfährt nach dem Prinzip des *jugements* nach Condillac. Der Leser-Betrachter muß die Kunstwerke im Falle der Kataloge nicht mit den Regeln der Kunsttheorie vergleichen, sondern mit den positiven und negativen Eigenschaften, die der Katalog hervorgehoben hat.

Damit das *jugement* nicht falsch ausfällt, ist Erfahrung notwendig:

¹⁰⁴⁹ Sobry 1810, S. 91.

¹⁰⁵⁰ Condillac, *Essai sur l’origine des connoissances* 1924, S. 38.

„Pour les jugemens qui les (les sensations) accompagnent, ils ne peuvent nous être utiles qu’après qu’une expérience bien réfléchie en a corrigé les défauts.“¹⁰⁵¹

Durch wiederholtes *jugement* bildet sich seitens des Leser-Betrachters der *bon goût* – wenn er über diesen nicht bereits verfügt, denn die Kataloge wenden sich vor allem an die *connaisseurs*.

Wichtige Strukturen wie Entsprechung von Form und Inhalt, Fragen des *decorums* etc. durchziehen die Kataloge und sind im Fließtext verstreut zu finden. Auch Sobry war sich der Bedeutung der Kataloge bewußt und stellt fest, daß sie von großem Interesse für die Kunst waren (Zitat siehe oben). Über den Bildungsvorgang macht Sobry jedoch keine Aussagen. Die Analysen haben gezeigt, daß sich der Leser durch die beispielhafte Anschauung, nicht durch das Auswendiglernen eines Baukastensystems bildet.

Dem Leser der Kataloge kommt die Aufgabe zu, die Ausführungen der Kataloge zu verarbeiten, um so selbst ein Raster für das *jugement* zu entwickeln. Der Katalog gibt dem Leser Hinweise an die Hand, die sich immer auf ein bestimmtes Objekt beziehen – man kann diese den *connoissances particulières* von Condillac gleich setzen.¹⁰⁵² Ein Abstraktionsprozeß seitens des Lesers führt dann zu der *proposition générale*¹⁰⁵³, einer Vorstellung dessen, was zum Beispiel ein gelungenes *dessin* ausmacht.

Der Katalogtext selbst verfährt wie die Statue Condillacs: eine Qualität wird herausgegriffen¹⁰⁵⁴ und mit einem Urteil versehen, zum Beispiel, die Ausführung des *coloris* ist gut. Dies setzt einen Vergleich voraus. Er umfaßt immer zwei Ideen, die zueinander in Relation gesetzt werden. Um das Gemälde überhaupt beurteilen zu können, muß er es in Beziehung zu anderem Anschauungsmaterial setzen.

Der Leser generalisiert die Aussage des Kataloges über eine der Qualitäten, z.B das *coloris* und beurteilt danach auch andere Gemälde.¹⁰⁵⁵ Neben den Beurteilungskriterien werden ihm so auch die Fachtermini an die Hand gegeben. Diese sind notwendig, denn

„avec moins de mots, vous auriez moins d’idées, et vous découvririez moins de rapports.“¹⁰⁵⁶

¹⁰⁵¹ Condillac, Essai sur l’origine des connaissances 1924, S. 13. Das *jugement* wird der Gegenprobe von Observation und Erfahrung unterzogen. Condillac, La logique 1780, S. 12.

¹⁰⁵² Condillac, Essai sur l’origine des connaissances 1924, S. 45.

¹⁰⁵³ Condillac, Essai sur l’origine des connaissances 1924, S. 45.

¹⁰⁵⁴ „...car abstraire c’est séparer une idée de plusieurs autres, qui entrent avec elle dans la composition d’un tout.“ Condillac, Traité des sensations 1984, S. 127.

¹⁰⁵⁵ „En ne donnantson attention qu’à la solidité d’un corps, elle sépare cette qualité des autres auxquelles elle n’a point d’égard. (Part des Katalogschreibers)....et aussitôt chacune de ces notions se généralise, parce qu’elle remarque qu’il n’en est point qui ne convienne à plusieurs objets, ou qui ne se retrouve dans plusieurs collections. (Part des Lesers)“ Condillac, Traité des sensations 1984, S. 127.

Die Einträge sind Anleitung zum Sehen und zur Beurteilung der Kunst. Die Kataloge machen sich die These Condillacs zu Eigen, daß die Augen geschult werden müssen:

„nos yeux ont besoin d'apprendre à voir....ils ont besoin d'apprendre à regarder.“¹⁰⁵⁷

Condillac sieht die Schulung der Sinne primär losgelöst von den Künsten. Die Aussagen sind jedoch auf die Künste übertragbar: ein Auge, das durch die Kunst geschult wurde, wirkt sich auch positiv auf die Kunstbetrachtung aus. Ein so gebildeter Geist

„voit dans un sujet qu'il médite, une multitude de rapports que nous n'apercevons pas.“¹⁰⁵⁸

Erreicht der Rezipient dieses Stadium, ähnelt er dem Künstler und kann in einer Landschaft Details sehen, die dem ungeschulten Betrachter auf den ersten Blick verborgen sind.¹⁰⁵⁹

Die ästhetische Bildung mit Hilfe der Kataloge setzt sich zusammen aus dem Wahrnehmungsakt und einem Verstehensakt. Der Wahrnehmungsakt ist die reine Empfindung durch das Betrachten des Kunstwerkes – in den meisten Fällen des Sticks – der Verstehensakt ergibt sich aus der Integration der eigenen Erfahrungen und der Lektüre des Katalogtextes. Die Integration der eigenen Erfahrungen betrifft sowohl den Katalogschreiber, der seinen Erfahrungs- und Wissensschatz in die Besprechungen einfließen läßt, als auch den Leser. Den zweiten Teil, die Lektüre, vollzieht nur der Leser der Katalogtexte. Der dritte Schritt ist die einsetzende Imagination, die oben schon ausführlich behandelt wurde.

IV.3.6.2. Kunstbetrachtung als literarische Promenade: der Spaziergänger im Bild - die Umkehrung des Claude-Spiegels und andere optische Spielzeuge

Es wurden bislang verschiedene Mittel zur Implikation des Betrachters aufgezeigt, zum Beispiel ein Spiel von Distanz und Nähe mittels des literarischen Zitats. Einen weiteren Kunstgriff wendet der Katalogschreiber besonders bei den Einträgen zur Landschaftsmalerei an, da er durch wörtliche Reden, die den *notices* vergleichbar sind, die

¹⁰⁵⁶ Condillac, Cours d'étude 1997, S. 160.

¹⁰⁵⁷ Condillac, Traité des sensations 1984, S. 171. Condillac versteht darunter in erster Linie das genaue Betrachten, das noch keine Kenntnis kunsttheoretischer Termini voraussetzt: „Au premier coup-d'œil qu'on jette sur un tableau, on le voit fort imparfaitement: mais on porte la vue d'une figure à l'autre, et même on n'en regarde pas une toute entière. Plus on la fixe, plus l'attention se borne à une de ses parties : ... Par-là, nous contractons l'habitude de parcourir rapidement tous les détails du tableau ..“ Ebenda, S. 175.

¹⁰⁵⁸ Condillac, La logique 1780, S. 17-18.

¹⁰⁵⁹ Condillac, La logique 1780, S. 18.

Kunstwerke aktiv belebt. Der Autor involviert den Betrachter-Leser ins Bildgeschehen indem er Bezüge zwischen der Bildrealität und der Realität des Betrachter-Lesers herstellt. Die Verwischung der Grenze von Bild und Betrachter bietet sich bei der Landschaftsmalerei um so mehr an, da sie der Realität des Betrachters näher steht als die Historienmalerei. Die Kataloge selbst sind sich dessen bewußt. Laut Condillac ergibt sich daraus der Nebeneffekt, daß der Bildungsgrad bei der Landschaftsmalerei höher ist, da man auf analoge und bekannte Strukturen stößt. Die Autoren der Kataloge würden Condillac darin nicht widersprechen. Sie halten im selben Atemzug jedoch fest, daß die Historienmalerei den Rezipienten mehr anrührt.¹⁰⁶⁰ „Anrührung“ ist – wie bereits gezeigt – ebenfalls Auslöser des Bildungsprozesses. Anstatt von einem größeren Bildungsfaktor der einen oder anderen Gattung auszugehen, sollte man eher festhalten, daß beide Gattungen den Rezipienten auf unterschiedliche Weise ansprechen und bilden. Die Involvierung des Betrachteten ins Bildgeschehen geschieht besonders bei den Gemälden Lorrains und Vernets. Die Besprechung zu **Paysage traversé par une rivière d'après Claude Lorrain**¹⁰⁶¹ (Abb. 23) illustriert dies.

Den Bildvordergrund nimmt ein Bach ein, der rechts von Bäumen und Büschen gesäumt wird. Rinder trinken aus dem flachen Gewässer, am linken Ufer steht ein Hirte, der sich auf seinen Stock gestützt hat. Im Hintergrund nimmt man Bäume und einzeln verstreute Rinder wahr.

Das Gemälde selbst ist nur bedingt Thema des Eintrags. Es geht vordergründig um das Rezeptionsverhalten gegenüber der Landschaftsmalerei. Die Hervorhebung der „séduction“, die die Landschaftsmalerei auf den Betrachter ausübt, dient dem Schreiber als Einleitung der Katalognotiz. Diese „séduction“

„réveille dans l'imagination l'idée de l'une des plus pures et des plus douces jouissances ...“

Die Verführungskunst der Landschaftsmalerei liegt darin begründet, daß sie den Betrachter an Erlebtes erinnert.¹⁰⁶² Der belesene Rezipient fühlt sich bei der Lektüre an eine Passage aus Valenciennes „Elements de perspective pratique, à l'usage des artistes, suivis de Réflexions et Conseils à un Elève sur la Peinture, et particulièrement sur le genre du

¹⁰⁶⁰ „Sans recevoir d'un beau paysage cette impression forte et profonde que produit une scène historique, on s'y attache avec plaisir, on y revient avec goût, comme on retourne dans cette belle campagne que l'on a vue cent fois, ..“ Musée Royal I, Paysage traversé par une rivière ..d'après Claude Lorrain, S. 1.

¹⁰⁶¹ Musée Royal I, Paysage traversé par une rivière..d'après Claude Lorrain.

¹⁰⁶² Ein weiterer Grund, daß die Landschaftsmalerei den Betrachter in ihren Bann zieht, ist, daß sie sich auf die „besoins naturels“ gründet, und „il réveille dans l'imagination l'idée de l'une des plus pures et des plus douces jouissances auxquelles elle puisse se livrer.“ Musée Royal I, Paysage traversé par une rivière ..d'après Claude Lorrain, S. 1.

Paysage“ erinnert. Valenciennes¹⁰⁶³ war mit Croze-Magnan, einem der Autoren des Musée Français, befreundet – der Bezug zwischen seiner Schrift und dem Museumskatalog ist nahe liegend. Auch die Wertschätzung, die Valenciennes Lorrain entgegenbringt, spricht für die Hinzuziehung seiner Schrift im Rahmen der Lorrainbesprechung. Valenciennes beschreibt die Situation des Künstlers:

„Arrivé dans son atelier, il ouvre son porte-feuille; ...En voyant son ouvrage, il se ressouvient parfaitement des sites qu’il a copiés; tous les phénomènes qu’il a admirés se retracent à sa mémoire: il voit encore tel ou tel objet qui l’a intéressé, soit dans les effets de la Nature, soit dans les mœurs des habitans de la campagne.“¹⁰⁶⁴

Zurück im Atelier erinnert den Künstler seine Studie an das Naturstück. Vom Erinnern gelangt er zur Vergegenwärtigung:

„Il se rappelle avec plaisir les fleurs du printemps, les belles soirées de l’été et les riches productions de l’automne: il croit encore avoir devant les yeux ces beaux ceps de vignes,.....les danses des bergers.“¹⁰⁶⁵

Mit Hilfe der Imagination stellt der Künstler die Natur wieder neu her. Valenciennes schildert die Perspektive des Künstlers, da er selbst Künstler ist. Seine Schrift wendet sich jedoch auch an die *amateurs*.¹⁰⁶⁶ Er unterstreicht die Parallele von Künstler und Rezipienten¹⁰⁶⁷ Diese Idee wird von dem Katalogschreiber aufgegriffen, weitergeführt und angewendet. Der Betrachter-Leser, der das Gemälde Lorrains sieht, macht ähnliche Erfahrungen wie Valenciennes Künstler. Der Ausschnitt, den die Kunst wiedergibt, steht für die Gesamtheit, die pars-pro-toto Mentalität kommt bei Valenciennes und im Katalogtext zum Tragen. *Mémoire* und Imagination spielen dabei eine wichtige Rolle. Sie fließen in Folge ineinander, das anfängliche Erinnern löst eine Vergegenwärtigung aus. Die Erinnerung an ein Landschaftsstück, die durch das Lorrain Bild hervorgerufen wird, läßt den Betrachter im Gemälde spazieren gehen. Der Begriff der *imagination* fällt in dem Eintrag explizit. Das Phänomen, das der Katalogtext schildert, erinnert stark an das Zusammenspiel von *mémoire*¹⁰⁶⁸ und Imagination nach Condillac.

¹⁰⁶³ Valenciennes wurde 1804 mit einer Goldmedaille prämiert, 1812 war er Lehrer an der Ecole des Beaux-Arts mit dem Unterrichtsfach Perspektive. Benoit, François, L’Art français sous la Révolution et l’Empire. Les doctrines, les idées, les genres, Nachdruck der Ausgabe Paris 1897, Genf 1975, S. 357-358.

¹⁰⁶⁴ Valenciennes 1973, S. 472.

¹⁰⁶⁵ Valenciennes 1973, S. 472. Valenciennes fordert, daß der Künstler die Imagination des Betrachters anheizt: „échauffant son imagination.“ Ebenda, S. 477.

¹⁰⁶⁶ Valenciennes 1973, S. i.

¹⁰⁶⁷ Valenciennes 1973, S. 382.

¹⁰⁶⁸ Die *mémoire* ist auch eine Qualität, die für den Künstler laut Valenciennes unabdingbar ist. „La Peinture surtout est fille de mémoire“ er zitiert hier Legouvés Gedicht „Les Souvenirs“, Valenciennes 1973, S. 419.

Die *mémoire*,¹⁰⁶⁹ ruft uns Erinnerungen ins Gedächtnis, die man wieder erwecken kann. Gegenwart und Vergangenheit kulminieren im Moment der Rezeption, dies geschieht dank der Imagination.¹⁰⁷⁰ Condillac erklärt dieses Phänomen:

„...mais lorsqu’elles se réveillent avec force, elle se souvient des objets, comme si elle les touchoit encore. Or j’ai appelé imagination cette mémoire vive, qui fait paroître présent ce qui est absent.“¹⁰⁷¹

oder

„Je vois une fleur, aussitôt mon imagination me retrace un jardin, et me rappelle une personne avec qui je m’y suis promené.“¹⁰⁷²

Condillac analysiert, was die Katalogtexte nur beschreiben. Es ergibt sich ein Zeitverhältnis, auf das der Katalogtext in dem Zitat, das das Kapitel einleitet, mit dem „réveille“ anspielt.

Bei der Kunstrezeption erinnert sich der Betrachter an Vergangenes und transferiert es über die Imagination in die Gegenwart. Der Katalogtext beschreibt einen Rezipienten, der durch die Darstellung einer „fremden“ Landschaft an eigenes Erleben erinnert wird. Das Verhältnis der Nachzeitigkeit wird zur Gleichzeitigkeit.

Die Kulmination von Gegenwart und Vergangenheit hat mehrere Dimensionen, die nun aufgefächert werden sollen. Das Kunstwerk ist nicht nur ein Mittel, sich in die geschichtlich-historischen Zeit zurückzusetzen. Die Zeituhr läßt sich auch im persönlichen Leben zurückdrehen:

„on s’y attache avec plaisir, on y revient avec goût, comme on retourne dans cette belle campagne que l’on a vue cent fois, comme on s’empresse d’aller de nouveau jouir de ces beaux jours, respirer cet air embaumé que ramène tous les ans le printemps.“

Der Katalogtext thematisiert hier nicht die Evasion in „schöne Zeiten“, wie sie die ideale Landschaft Lorrains entwirft¹⁰⁷³ und für die er schon zu Lebzeiten bekannt war. Es geht vielmehr um einen persönlichen Bezug. Der Vergleich mit dem Frühling ist gewollt. Es handelt sich hier um einen „Verjüngungsprozeß“, es ist ein Zurückkommen „revenir“ an

¹⁰⁶⁹ Die Statue erhält ihr Zeitgefühl erst mit der *mémoire*. Vorher hat sie den Eindruck, jede Empfindung zum ersten Mal wahrzunehmen. Condillac, *Traité des sensations* 1984, S. 18.

¹⁰⁷⁰ Zur Abgrenzung von *mémoire* und *imagination*: „...mémoire, lorsqu’elle ne rappelle les choses que comme passées; et elle prend le nom d’imagination, lorsqu’elle les retrace avec tant de force qu’elles paroissent présentes.“ Condillac, *Traité des sensations* 1984, S. 29.

¹⁰⁷¹ Condillac, *Traité des sensations* 1984, S. 146-147.

¹⁰⁷² Condillac, Etienne Bonnot de, *Lettres inédites à Gabriel Cramer*, herausgegeben und mit einem Kommentar versehen von Georges Le Roy, Paris 1953, S. 40.

die Orte der persönlichen Vergangenheit.¹⁰⁷⁴ Dies ist stark geknüpft an die Gefühle und Empfindungen, die der Betrachter damit konnotiert. Der Auslöser des Bildungsprozesses sind auch hier die „plus douces jouissances“.

Diese Erinnerung des Katalogschreibers ist von einer „vivacité surprenante“ dominiert¹⁰⁷⁵ und steht damit im Gegensatz zu dem Gemälde, auf das sich die Katalognotiz bezieht. Die Atmosphäre ist ruhig, ohne Hektik. Ganz anders die Katalognotiz:

„Que de fois tombés en rêverie devant un beau paysage, nous nous promenons entre ces arbres, nous nous enfonçons dans l'épaisseur de cette forêt ! il nous semble parcourir rapidement les sentiers tracés au loin à travers ces montagnes et ces rochers; nous respirons la fraîcheur de cette belle rivière, nous nous sentons pénétrés de cet air que le peintre a su nous rendre aussi bien que la lumière; là nous conduisons les objets de notre affection, là nous plaçons les plaisirs et les desirs de notre vie, toutes les puissances de notre être sont en mouvement ..“¹⁰⁷⁶

Um den Leser-Betrachter in das Geschehen zu verstricken, bedient sich der Schreiber des „nous“. So lernt der Leser-Betrachter die beschriebene Welt zu sehen. Der Leser wird in den immer schneller werdenden Rhythmus mit hineingenommen. Die Aneinanderreihung der Hauptsätze und der dadurch schneller werdende Leserhythmus trägt zur Darstellung der „vivacité surprenante“ bei, die wie ein Sog wirkt, dem der Leser sich nicht entziehen kann. An dieser Stelle dominiert die Funktion des Lesers, nicht die Funktion des Betrachters. Die Beschreibung hat – wie oben gezeigt – nichts mit dem Gemälde gemein. Bei dem Gang durch das Gemälde dringt der Schreiber immer mehr in die Tiefe vor, zuerst geht er zwischen den Bäumen spazieren, danach im dichten Wald,¹⁰⁷⁷ dann durchquert er schnell die Wege zwischen Bergen und Felsen. Bei dieser Promenade spricht

¹⁰⁷³ Die ideale Landschaft Lorrains siedelt mit dem Arkadienmotiv die „Schönen Tage“ in der Antike an, in einer Zeit, die nicht von dem Betrachter erlebt wurde. Die Katalognotiz lehnt sich jedoch explizit an Landschaften an, die von dem Betrachter gesehen wurden und an die er sich erinnert.

¹⁰⁷⁴ Dabei handelt es sich nicht alleine um eine zeitliche Reise, sondern auch um eine räumliche. Dies macht ein Eintrag zu einem Vernetgemälde deutlich: „Cette rivière, dont le calme annonce qu'elle a passé sans rencontrer l'obstacle, nous transporte, en idée, aux lieux d'où elle vient, à ceux où elle va se rendre : enfin un rocher plus bas que les autres, placé à gauche sur le devant, cache et fait deviner le chemin par lequel sont arrivés ces pêcheurs couchés sur le bord de la rivière; et dans cette enceinte, fermée et rétrécie pour la vue, l'imagination trouve partout de l'espace et des issues.“ Musée Royal I, Une Rivière coulant entre des Rochers, d'après Vernet, S. 2.

¹⁰⁷⁵ Laut Condillac gründet sich ein schneller Zeitlauf in einer schnellen Abfolge der Ideen. Condillac, *Traité des sensations* 1984, S. 50. Die im Katalogtext angesprochene *vivacité* steht inhaltlich in Verbindung zu den Begriffen *feu*, *chaleur* und *passion*, die den Geniebegriff des 18. Jahrhunderts prägen.

¹⁰⁷⁶ Das Thema der *rêverie* ist von Rousseau bekannt, der in seinen „*Rêveries du promeneur solitaire*“ die Träumerei angesichts der Natur zum Gegenstand des Romans macht (Eine weitere Stelle zur Imagination: „réveille l'imagination, les souvenirs; il agrandit et enrichit la scène d'une action déjà connue.“ Musée Royal I, *La Vierge à la Coquille d'après le Dominiquin*, S.1).

¹⁰⁷⁷ Mit dem Demonstrativpronomen wird wieder der Bezug zu dem Gemälde Lorrains hergestellt.

der Katalogschreiber nicht alleine den Sehsinn an, sondern auch den Geruchssinn: „nous respirons la fraîcheur de cette belle rivière“. Die Sinneseindrücke dienen an dieser Stelle dazu, die Grenze zwischen Subjekt, dem Betrachter, und dem Objekt zu verwischen und sie scheinbar ganz aufzuheben:

„nous nous sentons pénétrés de cet air que le peintre a su nous rendre aussi bien que la lumière.“

Der Schreiber ist „durchdrungen“ von der Atmosphäre des Gemäldes, dies geht so weit, daß er die Waldluft zu riechen glaubt.¹⁰⁷⁸ Das Wort „sentir“ deutet darauf hin, daß sich der Schreiber bewußt ist, daß es sich um Kunst und um einen literarischen Spaziergang handelt.

Die Wahrnehmung, die literarisch beschrieben wird, erinnert an den Claude-Spiegel. Bei dem Claude-Spiegel handelt es sich um eine Art Fernrohr, durch das man die Umwelt wie durch einen Schleier wahrnimmt.¹⁰⁷⁹ Er war im 18. Jahrhundert besonders bei den Grand-Tour-Touristen beliebt und auch den Künstlern bekannt. Der Claude-Spiegel strebt die Sublimierung der Umwelt an. Man will keine Vedute, sondern die Darstellung einer idealen Landschaft. Der Reisende befindet sich wirklich in der Natur und atmet die Luft, er transformiert die Natur mit Hilfe des Spiegels zum Kunstwerk. An den Reisenden, der durch den Claude Spiegel blickt, erinnert die im Katalog beschriebene Situation. Der Katalogschreiber geht den umgekehrten Weg: er macht literarisch aus Kunst Natur oder versucht zumindest diese Illusion zu wecken.

In beiden Fällen steht der Betrachter primär außerhalb des „Bildes“. Der Reisende ist insoweit Teil des „Gemäldes“, da er sich bewußt ist, Teil der Landschaft zu sein, die er in sublimerter Form durch den Spiegel wahrnimmt. Der Betrachter-Leser des Lorrain Gemäldes wird mit Hilfe der Beschreibung involviert.¹⁰⁸⁰ Er integriert sich mit seiner Person in die Landschaft:

¹⁰⁷⁸ Diese Verschiebung der Sinneswahrnehmungen findet sich auch bei der Katalognotiz zu einem Vernetgemälde. „Mais entre ces masses s’élèvent des peupliers d’une végétation brillante et vigoureuse; on voit l’eau y passer, on sent que l’air y circule.“ Musée Royal I, Une Rivière coulant entre des Rochers, S. 2.

¹⁰⁷⁹ Claude Lorrain hat sich milchiger und getönter Gläser bedient, durch die er dann die Landschaft betrachtete. Diese haben dann die Sonnenstrahlen gebrochen und deren Wirkung abgemildert und für eine stille Harmonie und eine Einheit der Farbgebung bei den Objekten gesorgt. Dutens, Michel-François, Principes abrégés de Peinture, suivis d’un Discours sur l’Architecture et la Sculpture, Nachdruck der Ausgabe Tours an XII (1803), Genf 1972, S. 93.

¹⁰⁸⁰ Dabei wird der Rezipient in die Landschaft versetzt. „Il ne lui faut que des arbres, de l’eau, quelques bâtimens fort simples et de la lumière, pour créer, sur un sol presque uni, des points de vue, des lieux que non-seulement on regarde, on admire, mais où l’on voudroit demeurer. ...leur vue ne rappelle aucun site particulier, mais elle offre tout ce qui peut faire du site le moins remarquable un séjour délicieux; et, au milieu de cette nature simple, il place des scènes simples comme elle, de telle sorte que tout, dans ses ouvrages, occupe et repose à la fois l’imagination.“ Musée Royal I, Des Bestiaux passant une rivière, S. 2.

„là nous plaçons les plaisirs et les desirs de notre vie, toutes les puissances de notre être sont en mouvement“

Legt der Betrachter seine Freuden und Wünsche in den Kunstraum, so wird dieser zum Evasionsraum.¹⁰⁸¹ Dies verbindet den Rezipienten wiederum mit dem Künstler – schenkt man einem Zitat aus dem Musée Royal Glauben :

„Il (Gaspard Dughet) peint, ..., les lieux qu’il aimeroit à habiter, où son imagination se promène avec délices, et il se plaît à nous faire pressentir toutes les beautés qu’il conçoit et que les bornes de son art ne lui permettent pas de déployer sur la toile : des routes tortueuses qui se perdent dans des bocages, des eaux limpides qu’on voudroit pouvoir suivre dans leurs cours, d’élégantes habitations dans l’intérieur desquelles l’imagination peut placer toutes les jouissances de la vie; ...“¹⁰⁸²

Der Betrachter sieht in der Kunstlandschaft seine Wünsche erfüllt. Dagegen ist sich der Schreiber sehr wohl bewußt, daß es sich um eine Illusion handelt: die Passage des literarischen Spaziergangs ist umklammert von der „rêverie“ zu Beginn und

„c’est l’illusion d’un portrait qui nous transporte en la présence de l’être chéri.“ am Schluß.¹⁰⁸³ Das Kunstwerk hat Stellvertretercharakter, es versetzt den Betrachter in eine bestimmte Situation zurück. Der Illusionismus wird zum Qualitätskriterium von Kunst.¹⁰⁸⁴ Damit schließen sich die Katalogtexte der gängigen Strömung des 18. Jahrhunderts an.

Der hier entworfene Kunstzugang entspricht der emotionalen Komponente des Bildungsprozesses, der in der Tradition der *sensibilité* zu sehen ist. Die Verstrickung des Betrachters in die Bildwelt trägt erheblich zur Wirkung des Gemäldes bei. Das Verhältnis von Distanz und Nähe ist – wie es auch Condillac verlangt – ausgewogen: der Schreiber macht am Ende des Spaziergangs deutlich, daß es sich um eine Illusion handelt und bringt den Leser somit zurück in die Gegenwart.

Die Kunstbetrachtung beseelt das Gemälde und entspricht der Vorstellung, daß Bildung immer auch einen eigenkreativ-schöpferischen Aspekt enthält. Dieser ist bereits Gedankengut des Plinius, der – hier zitiert nach Paillot de Montabert - sagt: „personne ne

¹⁰⁸¹ Diese Evasion ist jedoch nicht ganz von der Realität losgelöst, wie es zum Teil in anderen kunsttheoretischen Schriften der Fall ist. Für Droz führt die Imagination den Betrachter dazu, sich von der Erde zu entfernen, er wird in eine bessere Welt transportiert. Droz 1815, S. 50. Es handelt sich bei Droz um einen Trost, der dem Betrachter oder auch dem Künstler zuteil wird und der die Sorgen vergessen läßt.

¹⁰⁸² Musée Royal II, Paysage par Gaspard Dughet dit le Gaspre, S. 1-2.

¹⁰⁸³ Der Betrachter kann sich „y transporter sans efforts et sans sortir de nous-mêmes et de nos affections“ Musée Royal I, Paysage traversé par une rivière ..d’après Claude Lorrain, S. 1.

¹⁰⁸⁴ „Plus un art possède le pouvoir de l’illusion, plus il est astreint à la perfection de la vérité“ Musée Royal I, Paysage traversé par une rivière ..d’après Claude Lorrain, S. 1. Die Imitation hat eine große Bedeutung. Dabei

peut juger de l'art, si ce n'est l'artiste"¹⁰⁸⁵. Paillot de Montabert definiert als „juger“ nicht nur den Bildungsprozeß, der darin besteht, die Eindrücke in Herz und Geist zu empfinden und zu verknüpfen, sondern auch als Kommunikation: „aimer enfin cet art pour lui-même“¹⁰⁸⁶. Diese Aussage ist sicherlich aus der Diskussion heraus entstanden, ob ein *amateur* oder nur die Künstler über die Werke richten können. Sie ist auch für den vorliegenden Kontext von Interesse, denn mit der Belebung des Kunstwerkes überquert der Katalogschreiber die Grenze vom *amateur* zum Künstler und lädt den Betrachter-Leser ein, es ihm gleich zu tun.

Weitere Methoden der Belebung von Landschaftsgemälden sollen an der **Fête villageoise, par Claude Gelée, dit le Lorrain**¹⁰⁸⁷ (Abb. 24) aus dem „Musée Royal“ gezeigt werden.

Lorrains Gemälde stellt eine typische ideale Landschaft dar. Ein Platz am Flußufer in der Mitte des Gemäldes säumt rechts eine dicht belaubte Baumgruppe, links eine weiterer Baum, dessen Zweige zum Teil abgestorben sind. Zu Füßen der Bäume haben sich Hirten im Gras niedergelassen oder sich stehend auf ihre Stöcke gestützt. Zum vorderen Bildrand hin wird dem Betrachter der Blick auf das Paar in der Mitte des Platzes freigegeben. Im Hintergrund sieht man eine Steinbrücke, die sich links nach hinten verliert und einen Tiefenzug verursacht, rechts ein kleines Dorf.

Der Katalogschreiber richtet sich in der Kunstbelebung stärker als in dem vorangegangenen Eintrag nach dem Sujet. Er orientiert sich mehr an dem *decorum* und recurriert auf Gedanken der Rhetorik: die sprachliche Umsetzung entspricht der innerbildlichen Wirklichkeit. Als Einstieg beschreibt er nicht das Gemälde, sondern er inszeniert es als „Naturschauspiel“¹⁰⁸⁸.

„Le soleil se lève; il commence à monter au-dessus de l'horizon; la lumière se verse avec un éclat tranquille sur une campagne naguère obscure, et l'éclaire sans lui ôter encore sa fraîcheur; une vapeur générale s'étend sur les édifices.... c'est cette vapeur transparente et légère qui annonce un beau jour et va bientôt disparaître devant les rayons brûlans de cet astre qui déjà le disperse et l'éclaircit.“¹⁰⁸⁹

liegt die Kunst im Detail. „...ce sont des effets moins frappans qu'il s'est prescrit d'observer avec une scrupuleuse attention.“ Dem Studium der *feuillages* kommt eine besondere Bedeutung zu. Ebenda, S. 2.

¹⁰⁸⁵ Paillot de Montabert zitiert ihn in seinem Werk. Montabert 1813, S. 3.

¹⁰⁸⁶ Montabert 1813, S. 3. Die Liebe zur Wahrheit ist ebenfalls eine Qualität, die man besitzen sollte.

¹⁰⁸⁷ Musée Royal I, La Fête villageoise, par Claude Gelée, dit le Lorrain.

¹⁰⁸⁸ Weiter unten spricht er von einem „délucieux spectacle d'un beau jour qui se lève sur une belle nature.“

Musée Royal I, La fête villageoise, par Claude Gelée, dit le Lorrain, S. 1.

¹⁰⁸⁹ In einer Notiz aus der „Galerie du Musée de France“ bezieht sich diese Aussage auf das Gemälde von Vernet, „Vue d'un port de mer pendant le brouillard“ „Ces brouillards sont très-fréquentment les précurseurs et les symptômes des plus beaux jours.... Les brumes attristent l'âme; ce brouillard, au contraire, la récréé par sa

Auf die Figuren, die das Gemälde bevölkern, geht der Eintrag zunächst überhaupt nicht ein. Die Landschaft ist nicht Folie, dafür sind die Beschreibungen zu lang, sie ist Thema des Gemäldes. Das ist die Interpretation, die der Katalog entwirft. Eine bedeutende Stellung in der Beschreibung kommt dem „vapeur“ und dem „lumière“¹⁰⁹⁰ zu, die sich als konstituierende Momente des Bildes erweisen und personifiziert werden. Das Licht dient als Mittel, die Landschaft sprachlich zu beleben, denn die aufgehende Sonne und den beginnenden Tag assoziiert man mit Leben. Starrheit und Monotonie verwandelt sich in Aktivität

„Le calme règne sur une campagne qui sort du repos; ce n'est point un calme amené par la fatigue, c'est le passage doux et facile de l'immobilité de la nuit à l'activité du jour; c'est la vie qui recommence... Ces pierres, ces édifices, ces contours éloignés qui tout à l'heure n'offroient qu'un aspect froid et monotone, sont devenus tout à coup brillans et variés : ... elle pénètre leur feuillage, fait ressortir toutes leurs formes, se joue dans l'air, dans l'eau, se brise en cent manières et enveloppe tous les objets d'une teinte légèrement dorée, pleine de douceur et d'harmonie.“¹⁰⁹¹

Die Katalognotiz wendet in übertragenem Sinn Valenciennes Definition der Dämmerung an, wo Müdigkeit und Ruhe mit Schwäche und Entspanntheit gleichgesetzt werden:

„L'aurore éclaire progressivement la Nature du foible au fort, et le crépuscule du fort au foible insensiblement“¹⁰⁹²

Das „Musée Royal“ stellt auch an anderer Stelle das Licht¹⁰⁹³ als „Regiemittel“ Lorrains dar und zeichnet sprachlich das *clair-obscur* des Stiches nach. Die Funktion des Lichts deckt sich mit der der Sprache. Wie der Katalogtext Dinge sprachlich hervorheben kann, die sonst dem Betrachter entgangen wären, so hat das Licht die Eigenschaft

teinte douce et par l'espoir d'une belle journée qu'il semble donner. “ Filhol X 1814, livr. 109, S. 7. Diese Katalognotiz spricht von einer „magie du brouillard“. Ebenda, S. 7. Diese Magie trägt nicht wie die Magie der Farbe zu einer Kunstbelebung bei, sondern zu einer optischen Täuschung. Die Häuser erscheinen weiter weg als sie in Wirklichkeit sind. Ebenda, S. 8. Diese Täuschung macht den Nebeneffekt den optischen Spielzeugen ähnlich.

¹⁰⁹⁰ Schon Algarotti hat festgehalten, daß Lorrain sich den verschiedenen Lichtstimmungen widmete. Musée Roya I, Des Bestiaux passant une rivière par Claude Gelée dit le Lorrain, S. 1. Der Katalog greift eine gängige Meinung auf, die sich auch in anderen kunsttheoretischen Schriften - und nicht nur bei Algarotti - findet. Dem Licht kommt ebenfalls eine kunstbelebende Wirkung zu. Bei Statuen ist das Spiel von Licht und Schatten ein kunstbelebendes Moment, wovon der Besuch der Galerien bei Fackelschein Zeugnis ablegt.

¹⁰⁹¹ Es finden hier auch Reflexionen über die Optik in der Kunsttheorie und Physik ihren Niederschlag, die davon ausgehen, daß die Körper ihre Farbe und ihr Leben erst mit dem Lichteinfall erhalten.

¹⁰⁹² Valenciennes 1973, S. 253. Valenciennes hebt ebenfalls hervor, was der Katalogeintrag thematisiert: Lorrain hat immer sehr gekonnt den „lever tranquille“ und den „brûlant déclin de l'astre du jour“ wiedergegeben. Ebenda, S. 376.

¹⁰⁹³ Siehe auch „...c'est le soleil qui le remplit“. Musée Royal II, Une Marine par Claude Gelée dit Le Lorrain, S. 1. Die Notiz unterscheidet nicht zwischen diaphanen Körpern, durch die das Licht mehr oder weniger frei hindurchtritt und lichtspendenden Körpern, die selbst das Licht aussenden und es an andere Körper weitergeben. Zu dem Unterschied siehe: Valenciennes 1973, S. 163.

„Quelquefois c’est parderrière qu’elle frappe des objets laissés dans l’ombre et qu’elle dessine comme par un contour enflammé.“¹⁰⁹⁴

Das Licht ist eine Stütze im Bildungsprozeß, denn es ist

„n’est plus simplement le moyen qui nous est donné pour percevoir les objets par l’organe de la vue, elle est elle-même objet des regards et de l’attention.“¹⁰⁹⁵

Es¹⁰⁹⁶ dient nicht alleine als Regiemittel, sondern auch der Kunstbelebung:

„elle (la lumière) éclaire, elle ranime tout; elle vient rendre au monde entier l’activité et la vie..“¹⁰⁹⁷

Bei dieser Gleichsetzung von Licht und Leben handelt es sich um ein schon fast toposhaft verwendetes Moment, das auch in den kunsttheoretischen Schriften zu finden ist.

Valenciennes spricht von

„on voudroit déchirer le voile des nuages pour donner un passage aux rayons du soleil et rendre la vie à la Nature.“¹⁰⁹⁸

Diese Funktion erinnert an optische Spielzeuge, wie sie Ende des 18. Jahrhunderts und im 19. Jahrhundert in Mode waren: die oben bereits erwähnten Panoramen, Dioramen und die Laterna magica¹⁰⁹⁹. Bei den Transparentbildeffekten¹¹⁰⁰ handelt es sich um ein dünnes

¹⁰⁹⁴ Musée Royal II, Marine par Claude Lorrain, S. 1.

¹⁰⁹⁵ Musée Royal II, Marine par Claude Lorrain, S. 1. Die folgende Beschreibung setzt diesen Anspruch, den der Katalogschreiber mit dem Licht Lorrains verbindet, auf sehr überzeugende Weise um. Dies führt zu einem *effet admirable*. Diese Auffassung des Lichts deckt sich mit der, die von musealer Ebene her bekannt ist.

¹⁰⁹⁶ In Anknüpfung an die Lichtmetaphorik der Revolution, kann man das Licht auch als die Wahrheit sehen, die durch die Künste vermittelt wird. Sobry vergleicht den „goût des Arts“ mit „comme un vent doux, comme un soleil favorable, exerce sur les hommes une puissance..“ Sobry 1810, S. 15. Dieser poetische Vergleich weist Parallelen zur Besprechung des Lorrain Gemäldes auf. Die daraus folgende Interpretation macht eine Aussage über die ästhetische Bildung (*le goût des arts*). Diese - symbolisch durch die Sonne vertreten (*comme un soleil favorable*) – kann Dinge aus dem Schattendasein hervorholen und sie vermag, die Kunst zu beleben. Das Gesetz zwingt den Menschen zum Gehorsam, die Kunst verzaubert ihn. Ebenda, S. 15. Die Vokabel des Verzauberns fällt auch in Zusammenhang mit dem Licht in den Katalogbesprechungen zur Landschaftsmalerei. Das Licht ist fähig, den Betrachter zu verzaubern, es entwirft eine Stimmung des „bonheur“. Auch die Künste sind ein „moyen de bonheur“. Ebenda, S. 15.

¹⁰⁹⁷ Musée Royal I, Le Matin par .F. Moucheron, S. 1. Die Katalognotiz spricht davon, daß das Licht „n’y pénètre pas encore; elle a besoin de se répandre sur un grand espace, de rencontrer des objets légers qu’elle puisse traverser et entourer de son éclat naissant.“ Ebenda, S. 1.

¹⁰⁹⁸ Valenciennes 1973, S. 289. Das Arbeiten mit Gegensätzen trägt ebenfalls zur Belebung des Kunstwerks bei: „forme une opposition extrêmement piquante et donne la vie au tableau.“ Ebenda, S. 442.

¹⁰⁹⁹ Die Laterna Magica stellt keine Übergänge, sondern Standbilder dar. Ein transparentes Bild wird von hinten beleuchtet und durch eine optische Linse vergrößert. Mit Leben wird das Bild durch externe Mittel gefüllt. So ist von Schaustellern des 18. Jahrhunderts bekannt, daß sie zu diesem Zweck mit Nebelschwaden und Rauchwolken arbeiteten. Die Laterna Magica ist hier Accessoir, das die erzählten Geschichten bildlich untermalen sollte. Kemner, Gerhard, Projektionskunst – von der Laterna magica zum Kinoprojektor, in: Kemner, Gerhard, Eisert, Gelia (Hrsg.), Lebende Bilder. Eine Technikgeschichte des Filmes, Berlin 2000, S. 20-31, S. 23. Anders verhält es sich im Katalog. Hier dient der Text dem Gemälde und nicht das Bild der Geschichte. Mit der Erfindung des Arztes Goldworthy Gurney (1793-1875) war es möglich ein breiteres Publikum anzusprechen. Überblendete man mehrere Motive, so konnte man einen kinematographischen Charakter erzielen: so ein abbrennendes Haus oder eine vorbeiziehende Eisenbahn. Dies dürfte aber erst Mitte des 19. Jahrhunderts möglich gewesen sein. Ebenda, S. 25.

¹¹⁰⁰ Die Transparentbilder wurden durch Jacques Louis Mandé Daguerre (1787-1851) einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Er rief 1822 in Paris ein Ausstellungsgebäude ins Leben mit dem Namen

Papier, dessen Vor- und Rückseite mit zwei Zuständen desselben Motivs bemalt ist. Setzt man das Licht frontal auf das Gemälde, so erscheint nur ein Bild. Zieht man eine zweite Lichtquelle hinzu, die das Gemälde durchleuchtet, so wird das Gemälde sichtbar, das sich auf der Rückseite befindet und man kann die Übergänge deutlich machen. Die Darstellung von Tageszeiten erfreute sich großer Beliebtheit. Ölbilder halten einen Ausschnitt aus dem Übergang fest. Es ist Aufgabe des Katalogschreibers, die Überblendungen sprachlich nachzuvollziehen. Dies geschieht in den Beschreibungen der Übergänge von Tag und Nacht¹¹⁰¹ in „Le Matin“¹¹⁰² des „Musée Royal“. Abermals gilt: der Katalogtext versprachlicht, was die Kunst mit malerischen Mitteln darstellen kann - er übernimmt die Strategie der Transparentbilder. Der Eintrag entwirft ein Transparentbild des Lorraingemäldes, er hält den Ablauf des Geschehens fest. Die Katalogtexte verdeutlichen durch ihre Inszenierung die Vorliebe für Übergangssituationen und Zwischenstadien, für die Darstellung von Prozessen und atmosphärischen Wechseln. Diese Prozesse beleben Kunst, da sie das Kunstwerk aus seinem statischen Zustand in einen Ablauf einbinden.¹¹⁰³ Mit dem Bildungsgedanken Condillacs hängen sie insoweit zusammen, da sie ein schöpferischer Prozeß sind: das Ausmalen des Vorher und Hinterher ist eine kreative Leistung. Die Beschreibung und die *Laterna Magica* beinhalten eine spielerische Seite, wurden jedoch auch zu Bildungszwecken eingesetzt. Während sich die Kataloge an ein erwachsenes Publikum wenden, setzte man die *Laterna Magica* für Lichtbildvorträge bei Kindern ein.

Die Lichtregie der *Laterna Magica* erinnert stark an die Inszenierung der Skulpturen¹¹⁰⁴ im musealen Raum. Beim Besuch der Antikenabteilung im Fackelschein versucht man auf dreidimensionaler Ebene Skulpturen mittels des Mediums Licht zu beleben. Bei der *Laterna Magica* nutzt man das Flackern der Kerze zum selben Zweck auf

Diorama, in dem er 14 x 22 Meter große Transparentbilder zeigte. Kemner, Gerhard, Die Lust am Sehen – Moritaten, Guckkästen und Panoramen, in: Kemner, Gerhard, Eisert, Gelia (Hrsg.), Lebende Bilder. Eine Technikgeschichte des Filmes, Berlin 2000, S. 10-19, S. 17. Durch die Transparentbilder kommt es zu einer Zeitraffung. Das gleiche findet sich auch in den Beschreibungen der Landschaftsbilder im „Musée Royal“. Wie die Dioramen ist diese Art der Beschreibung, die großen Wert auf Licht und Übergänge legt, lediglich in Zusammenhang mit der Landschaftsmalerei zu finden.

¹¹⁰¹ Auch hier gilt: den Übergang von Tag und Nacht kann man metaphorisch sehen; die Nacht ist nicht nur eine zeitliche Größe, sondern sie ist auch ein Raum der Meditation: („La Nuit éclairée par la lune est admirable pour la solitude et la méditation: les effets sont tranquilles...“ Valenciennes 1973, S. 451.)

¹¹⁰² „...c'est la suavité, l'immensité du jour nouveau qu'on veut me faire voir; qu'on donne donc à tout ce qui doit frapper mes yeux un caractère à peu près semblable; que cette vapeur légère qui s'élève au matin du sol et de tous les objets puisse envelopper des plans nombreux dégradés avec art et inonder le tableau..“ Musée Royal I, Le matin par F. Moucheron, S. 1.

¹¹⁰³ Früher verwendete Lichtquellen wie Kerzenlicht leisten durch das Flackern zusätzlich ihren Beitrag zur Kunstbelebung.

¹¹⁰⁴ Es sei verwiesen auf die Ausstellung der Skulpturen und die *plaque tournante* der Venus Médicis.

zweidimensionaler Ebene bei Bildern. Auch der Text schildert das Licht so anschaulich, daß sich das Gemälde mit Hilfe der Sprache belebt.

Selbst wenn der Katalogschreiber die Landschaft sehr einfühlsam beschreibt, ist er sich doch der Grenzen der Sprache bewußt:

„Les effets que produit le spectacle des beautés de la nature sont plus aisés à sentir qu'à décrire.“

Wieder unterstreicht er die Wirkung und damit die emotionale Dimension des Gemäldes und steht so in der Tradition der *sensibilité*.

„ils éveillent en nous des sentimens si profonds et cependant si calmes, qu'il est difficile d'en démêler les causes et de les peindre avec des paroles.“

Die Sprache ist nicht fähig, die Gründe der tiefen Empfindungen darzustellen. Interessant ist an dieser Stelle auch die Verschränkung von Malerei und Sprache durch das „peindre“ und die „paroles“.

Die Wirkung des Gemäldes auf das Gemüt beruht nicht auf der Detailfülle, sondern auf dem harmonischen Ganzen, damit knüpft er an Condillac an: „C'est toujours de l'ensemble qu'on est charmé“

Der Katalogtext macht nicht nur den Wahrnehmungs- und Bildungsprozeß bewußt, er versteht sich ebenfalls als Anleitung zum Sehenlernen – für Betrachter und Künstler.¹¹⁰⁵

Besonders die Einträge zur Landschaftsmalerei zeugen davon, daß bei der Rezeption des Kunstwerkes mehrere Sinne angesprochen werden.¹¹⁰⁶ Der Sehsinn fällt naturgemäß am stärksten ins Gewicht, doch auch andere Sinne¹¹⁰⁷ spielen mit hinein: der Betrachter ertastet seinen Weg im Bild, er riecht den Waldduft, er hört Stimmen. Die angesprochenen Sinne sind Gehör¹¹⁰⁸, Geruch, Sehen und Tasten.¹¹⁰⁹ Der Tastsinn trägt laut Condillac

¹¹⁰⁵ Die Bedeutung für den Künstler führt er im Anschluß aus. Der Maler darf sich nicht von seinen Augen verführen lassen, benötigt sie aber, um nicht in der Unsicherheit des ersten Anblicks zu verharren. Eine der wichtigsten Qualitäten in diesem Zusammenhang ist die Fähigkeit, die „forme réelle“ der Objekte zu erfassen. Musée Royal II, Paysage par Jean Both dit Both d'Italie, S. 1-2.

¹¹⁰⁶ Je mehr Sinne angesprochen werden, desto größer ist der Bildungseffekt. Siehe hierzu die Statue Condillacs: in dem Moment, in dem sie sich des Zusammenspiels von Geruch und Gehör bewußt wird „il lui semble que son être augmente.“ Condillac, Traité des sensations 1984, S. 66. Es kommt zu einer Wechselwirkung zwischen den Sinnen wie in den Katalogtexten: ein Ton erinnert sie an einen Geruch und umgekehrt. Ebenda, S. 66.

¹¹⁰⁷ Es sei daran erinnert, daß Condillac die Sinne als Tor zur Außenwelt und Umgebung sieht, denen eine wichtige Stellung im Bildungsprozeß zukommt. Die Sinneseindrücke gelangen dann in die *âme*.

¹¹⁰⁸ „Les mélodieux accents de la flûte.“ Filhol II 1814, livr. 21, S. 2, Hier handelt sich jedoch nicht um eine sprachliche Nachahmung des Flötenspiels. Ein ähnliches Beispiel für die Sinnesverschiebung: „...on croit entendre les bruit de cette cascade.“ Obwohl die Illusion der Realität erzeugt wird, ist der „peintre doit son tableau à la nature, mais cette nature doit au peintre des charmes qu'elle n'a pas.“ Filhol IX 1814, livr. 101, S. 7. Lavallée grenzt Natur gegen Kunst ab und ist sich damit des Objektcharakters des Gemäldes bewußt. Anders die Notiz des „Musée Royal“: hier verwischen auch für den Katalogschreiber die Grenzen von Natur und Kunst. Der Unterschied zwischen Gehör und Sehsinn ist auch ein Thema in der „Galerie du Musée Napoléon“: „L'oreille est moins chaste que la vue.“, Filhol I 1804, Paris 1804, livr. 3, S. 3.

erheblich zur Konstituierung einer objektiven Welt bei. Tastet man ein Objekt ab, so ist man sich bewußt, daß es wirklich existiert und kein Traum ist. Der Sehsinn und auch der Geruchssinn lassen sich leichter täuschen. Folgt man den Argumenten Condillacs, so wird das Kunstwerk, das der Katalog verspricht, durch das Abtasten der Bildrealität zur realen Welt.

Die Ansprache mehrerer Sinne, wie sie die Einträge thematisieren, läßt sich auf den Sensualismus zurückführen. Nach dieser Philosophie konstituiert sich ein Objekt erst durch die Sinneswahrnehmung. Locke kennt als Erfahrungsquellen nur die Sinneswahrnehmungen und die Selbstwahrnehmung.¹¹¹⁰ Kunst wird durch die Ansprache verschiedener Sinne erfahrbar. Die Sinne werden jedoch nicht real angesprochen. Der Duft des Waldes und das Rauschen des Baches, das die Katalognotiz veranschaulicht, existieren nicht wirklich. Der Rezipient erhält diesen Eindruck erst durch die Imagination.

Der Sehsinn konstituiert das Gemälde für den Rezipienten als Artefakt. Mit Hilfe der durch die Imagination angesprochenen Sinne wird es jedoch zum lebenden Bild. Die Ansprache der Sinne ist nicht alleine ein Erkenntnisprozeß, sondern ebenfalls ein Mittel, das Kunstwerk zu beseelen, wie Condillac seine Marmorstatue beseelt, indem er sie mit verschiedenen Sinnen ausstattet. Die Kunst wird „begreifbar“ gemacht.

Das sinnliche Erfassen ist nur eine Seite des Kunstwerkes. Wie oben schon festgehalten kommt es bei der Rezeption von Kunst auch auf die inneren Empfindungen an. Der Katalog unterstreicht immer wieder das *sentiment*, das den Betrachter „überkommt“, wenn er einen Lorrain betrachtet.

IV.3.6.3. Dante und holländisches Genre: Fenster und Spiegelmotive – Durchbrechungen der Grenze von Kunst- und Betrachterraum

In den bisherigen Analysen war der Sinn des literarischen Zitats für den Leser offensichtlich. Anders verhält es sich dagegen in dem Gemälde **Une Femme accrochant une volaille par Gérard Dow** (Abb. 25) wie in dem folgenden Abschnitt gezeigt werden soll. Ein großes Fenster bildet den inneren Rahmen des Bildes. Hinter dem Fenster sieht man eine Frau, die aus dem linken Bildrand blickt. Mit ihrer rechten Hand faßt sie einen Hahn, den sie an einen Nagel am Fensterrahmen hängen möchte. Mit ihrer Linken hält sie den Korb fest, der auf der Fensterbank steht. Eine

¹¹⁰⁹ Stilleben sind zu wenig vertreten, als daß man einen Geschmackssinn evozieren könnte. Für Condillac ist der Tastsinn der oberste Sinn, darin entspricht er nicht der Hierarchie, die die Kataloge entwerfen. Der Sehsinn hat hier die oberste Priorität, gefolgt von dem Gehör, das besonders bei den wörtlichen Reden angesprochen wird.

umgefallene Kanne scheint in den Betrachtterraum zu ragen, eine Kerze am rechten Rand schließt sich an. Darüber hängt ein Vogelkäfig. Ein Vorhang wird im rechten Bildhintergrund sichtbar.

Die Katalognotiz beginnt mit einer Reflexion über das Schaffen und das Werk Dous (1613-1675). Diese ist durchzogen von Standardformulierungen, die in Zusammenhang mit der holländischen Genremalerei fallen und in der Kunsthistorie schon fast zum Allgemeinplatz geworden sind. Es wird die „vérité“¹¹¹¹ seiner Kompositionen gelobt, ebenso die „âme de ses tableaux“. Die *âme* meint die Beseelung der Figuren, die mit Hilfe der *expression*, erreicht wird.¹¹¹² An die Beschreibung, die den „Arracheur des dents“ und die „Femme hydropique“ für die Darstellung der menschlichen Eigenschaften lobt, schließt sich unvermittelt ein Zitat aus Dantes (1265-1321) Göttlicher Komödie an.

Quali per vetri trasparenti e tersi
O ver per acque nitide e tranquille
Non si profonde, che i fondi sien persi

Tornan de' nostri visi le postille
Debili si che perla in bianca fronte
Non vien men tosto alle nostre pupille (Dante, Paradiso, canto III)

„C'est ainsi que, répétés dans une glace transparente et pure, ou dans des eaux limpides, tranquilles, et pas assez profondes pour que le fond se dérobe à notre vue, l'image de nos traits nous revient tellement affoiblie, que l'impression en arrive à nos yeux douce et lente, comme celle d'une perle placées sur la blancheur d'un beau front.“

Im Folgenden verweist der Katalogschreiber nicht auf das Zitat, sondern er wendet sich anderen Gemälden Dous zu, der „Femme hydropique“ und der „Lecture de la Bible“.

Dabei hebt er die

„art de produire des impressions profondes avec de simples actions, et des mouvemens calmes“

Dous hervor, bevor er gegen Ende die „Femme accrochant une volaille“ bespricht.

¹¹¹⁰ Jütte, Robert. Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace, München 2000, S. 141.

¹¹¹¹ „avec ce charme de vérité“ Musée Royal II, Une femme accrochant une volaille par Gérard Dow, S. 2.

¹¹¹² „...qui remplit tout ce que peut demander le sujet, sans sortir de la mesure du genre qu'à choisi le peintre, ...“ Musée Royal II, Une femme accrochant une volaille par Gérard Dow, S. 1.

Das Zitat, das man aus der Katalognotiz heraussschneiden könnte, ohne daß dies auffallen würde, unterbricht den Lesefluß. Es bieten sich zwei Interpretationsmöglichkeiten an. Entweder, der Schreiber wollte mit seiner Belesenheit brillieren und hat das Dantezitat „unmotiviert“ integriert, oder er will durch die Losgelöstheit des Zitats den Leser brüskieren und zum Nachdenken anregen. Im Folgenden wird der zweiten Möglichkeit nachgegangen, denn bei genauerem Lesen läßt sich eine tiefere Sinnschicht feststellen, deren Entdeckung dem Leser-Betrachter selbst obliegt.

Das Zitat schildert eine Spiegelsituation: das lyrische Ich beschreibt einen Blick, einmal in ein transparentes Glas, einmal in ein ruhiges und tiefes Gewässer. Beide Male spiegelt sich sein Angesicht schemenhaft wider. Das „glace transparente“ weckt die Erinnerung an Albertis Fenstermotiv: das Gemälde als Fenster zur Welt.¹¹¹³ Damit stellt das Zitat einen Bezug zum Fenstermotiv des Stichs her, den der Text erst später mit „femme accrochant une volaille à une fenêtre“ aufgreift.

Im Dantezitat wird das Fenster zum Spiegel. Überträgt man dies auf das Kunstwerk, so ist es nicht mehr Fenster zur umgebenden Natur¹¹¹⁴, sondern es wirft den Betrachter auf sich zurück und kann eine innere Realität wiedergeben. Die Situation, die Dante beschreibt, entspricht der des Rezipienten. Die Wahrnehmung ist leicht getrübt. Durch ein milchiges Fenster und in einem Wasser, an dem der Grund noch zu sehen ist, nimmt man sein eigenes Spiegelbild nur schemenhaft wahr. Wird Kunst ein Stück weit zum Spiegelbild des Selbsts, eröffnet sich eine neue Dimension der Kunstrezeption. Das Kunstwerk stellt nicht mehr nur apriorische Wahrheiten dar, die außerhalb des Individuums anzusiedeln sind, sondern es wird zum Medium der Selbstreflexion. Die Interpretation, die die Katalogtexte nahe legen unterscheidet sich hier von der Spiegelmetapher¹¹¹⁵, die häufig kunsttheoretische Schriften verwenden. Die Spiegelmetapher besagt, daß alles ein Widerschein der *idea* bzw der äußeren Wirklichkeit ist.

¹¹¹³ Eine Formulierung aus der „Galerie du Musée de France“ unterstreicht, daß man das literarische Zitat als Symbol für das Gemälde sehen kann. „Citer un tableau de Poussin...“ meint hier das Sprechen über ein Gemälde Poussins. Filhol IV 1814, livr. 44, S. 1.

¹¹¹⁴ „le Tableau...vue à travers une fenêtre dont l’ouverture sert de bordure, et par conséquent de limite à la scène que l’on regarde.“ Valenciennes 1973, S. 147.

¹¹¹⁵ Er spricht von den Spiegeln, die „tableaux où l’imitation est si parfaite qu’elle égale la nature même dans l’illusion qu’elle fait à nos yeux.“ erzeugen. Saint-Yenne, La Font de, Réflexions sur quelques causes de l’état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d’aout 1746 Nachdruck der Ausgabe Paris 1747, Genf 1970, S. 13. Seiner Meinung nach mußte die Malerei den Spiegeln weichen, was dazu beigetragen hat, daß die Malerei sich nicht mehr weiter entwickelte. Alberti sieht den Ursprung der Malerei in der Entdeckung des Spiegelbilds im Wasser durch Narziß und im Schattenbild. Alberti, Leon Battista, Della Pittura, 26. Alberti, Leon Battista, Della Pittura – Über die Malkunst, herausgegeben, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002, S. 102-103.

Der persönliche Zugang zum Werk, der bereits in den Besprechungen der Landschaftsmalerei hervortrat, kulminiert in dem Dantezitat. Die schemenhafte Wahrnehmung der eigenen Person impliziert einen Moment der Distanz, der den Betrachter dazu befähigt, durch das Urteil über die Handlungen der Personen im Bildgeschehen, ein Urteil über sein eigenes Leben zu fällen. Der Katalogschreiber Guizot formuliert in seinen „Méditations et Études morales“ prägnant und eindeutig, was sich aus dem Dantezitat lediglich herauslesen läßt:

„...il (l’homme en général) assiste comme spectateur à un drame dont il connaît les règles et dont il est lui-même l’acteur. Ce drame, c’est la vie. Non-seulement l’homme se sépare, en pensée, de son être individuel pour l’observer et le juger, mais il sépare aussi son être de sa condition actuelle, de la scène où il a été jeté, du rôle qu’il joue...“¹¹¹⁶

Der Mensch besitzt die Fähigkeit, von der eigenen Person Abstand zu nehmen und die eigenen Ideen mit äußeren Werten wie Wahrheit und Moral zu vergleichen. Das Dantezitat legt nahe, daß sich diese Aussage der „Méditations et Études morales“ auch auf den Rezeptionsvorgang von Kunstwerken anwenden läßt. Die Kunst und besonders die Werke Dous illustrieren allgemein gültige Werte, von denen Guizot spricht. Die Aussage Guizots knüpft demzufolge an die Bildungsbestrebungen der Museumsgründer an.¹¹¹⁷ Der Vergleich des Menschen in seiner doppelten Funktion als *acteur* und *spectateur* gibt bildhaft die Situation des Rezipienten wieder.

Es ist eine Interpretation, die der Katalogschreiber dem Leser nahe legt, die mit dem Gemälde Dous jedoch nur bedingt zu tun hat. In der Notiz selbst unterstreicht der Schreiber besonders die Naturtreue Dous. Diese geht weit über die reine Abbildhaftigkeit äußerer Gegenstände hinaus:

„Les sentimens qui animent le tableau ...sont au contraire du genre le plus relevé: c’est l’amour filial, l’amour maternel, la résignation, la piété aux prises avec la douleur et la mort..“

Das Zitat fällt in Zusammenhang der „Femme hydropique“, doch läßt sich sein Inhalt ebenfalls auf die „Femme accrochant une volaille“ übertragen. Allen Gemälden Dous ist

¹¹¹⁶ Guizot 1858, S. 179-180. Auch für Guizot kommt es zu einer zeitlichen Distanznahme. Wie das Leben für Guizot nur ein Mittel und nicht das Ziel selbst ist (Ebenda, S. 180), so ist das Kunstwerk Mittel, den Betrachter zur Selbstreflexion anzuregen und führt ihn in andere Dimensionen, die auf die *poesis* des Werkes zielen. Wie das Leben den Menschen formt (Ebenda, S. 182), so kann die Betrachtung von Kunstwerken den Menschen formen.

¹¹¹⁷ Für Guizot ist Wissen immer mit Handeln verbunden. Guizot 1858, S.249. Diese Ansicht teilt er mit den Bildungstheoretikern, die im politischen Umfeld anzusiedeln sind. Condillac kennt diesen Impetus zum Handeln nicht.

eigen, daß sie „durch die äußere Realität hindurch“¹¹¹⁸ allgemein menschliche Züge festhalten und somit die Spiegelfunktion übernehmen können. Sie erlauben es dem Betrachter, sich im Dargestellten zu erkennen. Der Spiegeleffekt – ein allerdings getrübler - beruht darauf, daß der Betrachter das Kunstwerk in Beziehung zu den eigenen Erfahrungen setzt. Die Erklärung gibt Condillac:

„Qu’ on songe ..à une fleur dont l’odeur est peu familière; ...on se souviendra des circonstances où on l’a vue.“¹¹¹⁹

Das Dantezitat ist eine Fortführung des Rezeptionsverhaltens, das der Katalogschreiber in den oben genannten Beispielen entwirft. Das Zitat steht demnach nicht – wie auf den ersten Blick gedacht – unvermittelt im Text, sondern ist Teil einer logischen Kette.¹¹²⁰ Da der Katalogschreiber nicht explizit auf den Zusammenhang von Zitat und Text eingeht, ist es die Aufgabe des Leser-Betrachters, diesen herzustellen.

Die Spiegelfunktion, die der Katalog durch das Dantezitat nahe legt, findet ihre Anwendung ebenfalls in der Galerie. Die Spiegel, die im Ausstellungsraum sicherlich aus Gründen des Raumeindrucks angebracht wurden,¹¹²¹ haben den Nebeneffekt, daß sie den Betrachter beim Museumsrundgang immer wieder auf sich selbst zurückwerfen. Der Rezipient ist abwechselnd mit den Kunstwerken, die einen trüben Widerschein seines Selbst darstellen, und seinem realen Abbild im Spiegel konfrontiert. Das Abbild im Spiegel unterstreicht die Spiegelfunktion, die den Gemälden zukommt. Darüber hinaus ermöglichen die Spiegel, Dinge zu sehen, die sich nicht im Gesichtskreis des Betrachters finden und machen das Spiegelbild selbst wieder zum „Gemälde“, in dem er als Person auftritt. Es ergibt sich ein Spiel zwischen Kunst- und Realitätsraum, bei dem die Grenzen verschwimmen. Mit dem narzißstischen Blick, den Quatremère Quincy den Künsten in einem Zitat unterstellt:

„Les arts peuvent se considérer comme des miroirs où l’homme aime à se voir.“¹¹²²

¹¹¹⁸ Die „Lecture der la Bible“ ist zum Beispiel das Bild des perfekten Glücks, das auf der geteilten religiösen Empfindung und den gemeinsamen Beschäftigungen basiert.

¹¹¹⁹ Condillac, *Essai sur l’origine des connaissances* 1924, S. 24.

¹¹²⁰ Ein weiterer Bezug zwischen Zitat und Text ergibt sich, indem die „des impressions profondes avec des simples actions et des mouvemens calmes..“ des Katalogtextes an die „impression en arrive à nos yeux douce et lente“ des Dantezitats anknüpfen.

¹¹²¹ Die Galerie d’Apollon wird mit Spiegeln ausgestattet. Brief vom 4. Januar 1799 (15. nivôse an 4 de la République), Archives de la RMN, T. „Der Spiegelbilder giebt es auch im Louvre genug...“ Kohl, Ida, Paris und die Franzosen, Band II, Dresden und Leipzig 1845, S. 234.

¹¹²² Quatremère de Quincy, *Considérations* .S. 21, zitiert nach: Pommier, Art 1991, S. 66. auch: „Les hommes, ai-je dit, aiment les arts comme des miroirs; ils aiment à s’y voir“ Quatremère de Quincy, Antoine Crysostôme de, *Considérations sur les arts du dessin en France, suivies d’un plan d’Académie, ou d’Ecole publique, et d’un système d’encouragemens*, Nachdruck der Ausgabe Paris 1791, Genf 1970, S. 23.

haben weder der Blick des Museumsbesuchers noch der Katalogtext etwas zu tun. Der Mensch spiegelt sich laut dem Dantezitat im Kunstwerk, um sich zu erkennen, nicht um sich zu gefallen.

Der Eintrag des „Musée Français“ zu **La Cascade**¹¹²³ (Abb. 26) arbeitet ebenfalls mit dem Spiegel- und Wassermotiv.

Der Wasserfall, eigentliches Thema des Katalogtextes, stürzt vom rechten Bildrand aus von einem mit Bäumen und Sträuchern bewachsenen Felsen hinab und trifft dort auf einen unwirtlichen Grund, aus dem einzelne Felsen hervorragen und der wie ein Talkessel von weiteren Felsen umgeben ist. Im Vordergrund in der Mitte des Stichs sieht man eine Menschengruppe: eine stehende Frau, die ihren linken Arm ausgestreckt hat, von ihr aus rechts eine weitere Figur. Vor ihr hat sich ein Paar am Boden niedergelassen, dem sie etwas zu zeigen scheint. Der Mann sitzt auf dem Boden und wendet ihr seinen Kopf zu. Die Frau ist in Rückenansicht dargestellt, sie kniet und hält einen Speer in ihrer Hand. Rechts von ihr kauert eine männliche Figur, die dem Betrachter den entblößten Rücken zuwendet und nach rechts in das Unterholz blickt. Links rahmt ein zum Teil verdorrter Baum das Bild. Im Hintergrund erhebt sich auf der oberen Felskante ein Haus. Weiter hinten in der Mitte des Stichs kann man auf selber Höhe eine Stadt erkennen.

Zu Beginn werden die verschiedenen Zustände des Wassers, das als „*ame du paysage*“ bezeichnet wird, und dessen Wesen und Funktion erläutert:

„...soit que leur masse, calme et transparente dans un étang, réfléchisse un beau ciel ou la verdure et l’ombre des bois environnants; soit que, coulantes et limpides, elles baignent les bords d’une prairie émaillée, et que dans un cours sinueux elles aillent se perdre à l’horizon..“

Wie im Dantezitat übernimmt das ruhige, stehende Gewässer die Funktion des Spiegels, es ist jedoch nicht Spiegel des Individuums, sondern reflektiert die Umgebung und die äußere Wirklichkeit.

Anders verhält es sich bei dem Wasserfall:

„...soit que leur masse ..forme des cascades dont le bruit fait retentir les échos d’alentour, et dont la vapeur épandue présente aux rayons du soleil une immense quantité de prismes qui font naître et mourir, dans un instant, toutes les brillantes couleurs de l’arc-en-ciel.“

¹¹²³ Als Beispiel soll der Katalogeintrag zur Cascade dienen. Musée Français III, La Cascade.

Der Wasserlauf, den der Katalog beschreibt, entwickelt sich vom ruhigen Wasser hin zum Wasserfall. Bald nach dem Sturz beruhigt sich das Wasser wieder, und es erhält seine glatte Oberfläche zurück:

„Cette onde écumeuse sillonne et fuit à travers les rocs qu'elle frappe, et perd insensiblement sa blancheur et sa vitesse pour prendre un cours plus tranquille, et devenir enfin calme et limpide.“

Das Wasser vollzieht eine Bewegung von der Ruhe und dem Widerspiegeln der Außenwelt über die Defragmentierung der Eindrücke in Prismen hin zur Ruhe und der anfänglichen Spiegelfunktion. Zu einer Interpretation des Prismenmotivs, das der Katalog aufruft, äußert sich Valenciennes. Valenciennes, selbst Landschaftsmaler und mit einem der Katalogautoren befreundet, sieht die Prismen des Wasserfalls als Bild für die Vielschichtigkeit der Eindrücke, die gebrochen werden¹¹²⁴. Der Spiegel zerfällt in kleine Teile und gibt jeweils ein Stück der Außenwelt wieder. Der Winkel ist immer verschieden, das homogene Gesamtbild ist zerstört, es entsteht ein kaleidoskopartiger Eindruck. Das Prismen-Bild Valenciennes läßt an den Wahrnehmungsprozeß, das *décomposer* Condillacs, denken. Es ergibt sich eine Parallel zu Condillac: das Wasser läßt sich als Bild des Wahrnehmungsprozesses deuten. Ausgangspunkt ist ein homogener Gesamteindruck, wie ihn das ruhige Gewässer vermittelt. Diesen zerlegt der Mensch in seine Einzelteile. Auch Guizot geht davon aus, daß der Mensch ein Objekt in allen seinen Facetten betrachten und die *attention* auf die einzelnen Teile lenken soll, um einen Gesamteindruck zu erhalten.¹¹²⁵ Das *décomposer* Condillacs und die Prismen Valenciennes treffen auf die Wasserfallsituation zu, der Erkenntnisvorgang ist noch nicht vollzogen, ein Schleier bedeckt die Außenwelt:

„La masse la plus considérable, tombant sur des rochers escarpés, vers le milieu de sa chute rejailit et bondit en écume blanchâtre, et sa vapeur atténuée jette sur les objets qui l'entourent une espèce de voile..“

Erst durch das *composer* vollzieht der Mensch den Erkenntnisprozeß: das Gesamtbild ist wieder hergestellt, das Wasser in der Beschreibung hat sich beruhigt; es ist davon auszugehen, daß es wieder ein integres Bild der Außenwelt reflektiert. Liest man die

¹¹²⁴ Valenciennes arbeitet mit einem ähnlichen Vergleich. In dem Moment, in dem das Wasser sich bewegt, reflektieren die Wellen jeweils einen Bruchteil der Umgebung, das Gesamtbild zerfällt. Valenciennes 1973, S. 215. Der Mechanismus, den er beschreibt, erinnert an ein Kaleidoskop.

¹¹²⁵ Der Erzieher soll die Kinder lehren „à considérer un objet sous toutes ses faces; portez leur attention sur ses diverses parties; que chacun de leurs sens en reçoive l'impression que cet objet peut produire.“ Guizot 1858, S. 239.

Katalognotizen aus der Perspektive der Wahrnehmungstheorie, so lassen sich immer wieder bewußt oder unbewußt gesetzte Referenzen an diese feststellen.

Für den Katalogschreiber belebt das Wasser die Landschaft:

„Sans les eaux, le paysage le plus riche paraît triste et monotone.“

Wie bei den Katalogbeschreibungen resultiert der Moment der Belebung aus den Effekten und besonders den Emotionen, die die Landschaft hervorzurufen vermag:

„Leurs effets frappants, dit judicieusement M. Morel, produisent des impressions, non seulement très vives, mais encore très différentes...les eaux excitent même les sentiments les plus opposés.“

Die Wirkung des Wassers – wobei unklar ist, ob es sich um das Wasser auf Gemälden oder in der Natur handelt – hängt von auditiven und visuellen Eindrücken ab, die eng verwoben sind. Sie sind Auslöser der *rêverie*, wenn sie als Bach sanft murmelnd dahinfließen:

„Ce sont elles qui nous imposent silence et nous jettent dans la rêverie, lorsque, sous la forme d'un ruisseau vif plutôt que rapide, elles murmurent doucement, et serpentent entre les herbes et les fleurs..“

Die Bewegung des Wassers überträgt sich auf den Betrachter. Ist das Wasser wilder und die von ihm verursachten Geräusche unruhiger und ungleichmäßiger, ruft dies Fragen seitens des Betrachters hervor, die der Katalog wie folgt thematisiert:

„...ce sont elles qui nous éveillent quand, par un mouvement plus animé, leur murmure se change en gazouillement moins égal et plus marqué. Bouillonnent-elles parmi les obstacles qui les contrarient et les tourmentent? deviennent-elles plus agitées, plus vives? alors elles nous ..inspirent une sorte d'activité.“

Bei einem Wasserfall sind die Sinne des Menschen besonders angesprochen:

„tombent-elles en cascades? ou elles nous réjouissent par leur pétulance et leur éclat, ou elles jettent l'alarme dans tous nos sens par leur fracas et leur impétuosité“

Über die sehr lebendige Beschreibung des Wassers hinaus, skizziert der Katalogschreiber eine moralisierende Interpretation des Gemäldes. Der Reichtum am Abgrund begegnet der „Armut“, die fern der Turbulenzen des Wasserfalls ihrer Arbeit nachgeht. Die Katalognotiz endet mit einer Eloge auf den Landschaftsmaler, der sich besonders durch das „génie de l'invention“ auszeichnet. Auffallend ist, daß die Vokabeln, die sich auf die Invention beziehen, denen des Wassers und den damit verbundenen Stimmungen seitens des Rezipienten ähneln.

Der Vorhang, der bei der „Femme accrochant une volaille“ kaum sichtbar im Hintergrund des Fensters hängt, rückt bei **La cuisinière hollandaise par Gérard Douw**¹¹²⁶ (Abb. 27) prominenter ins Bild. Wieder stellt Dou eine Fenstersituation dar, das Fenster, das den inneren Rahmen des Gemäldes bildet, ist größer als bei der „Femme accrochant une volaille“ und gibt Einblick in ein Kücheninterieur. In der Mitte des Fensters beugt sich eine Frau nach vorne, mit beiden Händen hält sie einen Krug, aus dem sie Wasser in eine kleine Schüssel gießt. Auf der Fensterbank liegt ein Bund Karotten, dahinter am linken Bildrand ein großer Kohlkopf. Am linken Bildrand sieht man ein zweites Fenster, durch das Licht die Szene erhellt. Unterhalb dieses Fensters steht eine Kerze, dahinter liegt ein Kessel, hinter dem ein gefüllter Korb steht. An der Laibung hängt ein toter Vogel, darüber ein kleiner Vogelkäfig. Der Rest des Raumes verschwindet im Dunkeln. An einer dünnen Stange unterhalb des Fensterabschlusses ist der Vorhang angebracht, er ist an der äußeren Seite der Fensterlaibung festgehalten. Damit ragt er aus dem Inneren des Raumes und nähert sich dem Betrachterraum. Auf der Fensterbank unterhalb des Vorhangs steht eine Laterne.

Für den Betrachter des Sticks hat der Vorhang eine doppelte Funktion: er verdeutlicht die Grenze zwischen Bild- und Betrachterraum und vermittelt dadurch die Annäherung an die ästhetische Grenze¹¹²⁷ zwischen den beiden Räumen. Damit unterstützt er die involvierende Wirkung der *Cuisinière*, die den Blickkontakt des Betrachters sucht. Der Katalog geht auf das Spiel von Distanz und Nähe nicht ein.

Der Schreiber greift eine andere Assoziation auf, die der Vorhang – ohne daß er den Vorhang selbst nennt - nahe legt: das Theater.¹¹²⁸ Der Katalogeintrag beginnt mit einem Verweis auf Diderot, der sich gegen eine Unterscheidung von Tragödie, Komödie und Drama ausspricht. Aus dem Zitat Diderots läßt sich schließen, daß die Genremalerei der Komödie entspricht, die Historienmalerei der Tragödie. Dieser Vergleich ist Allgemeingut der kunsttheoretischen Schriften und dürfte auf ein ähnliches *decorum* zurückzuführen sein.

¹¹²⁶ Musée Royal I, La cuisinière hollandaise par Gérard Douw.

¹¹²⁷ Die Grenze zwischen Bild- und Betrachterraum bezeichnet Michalski als ästhetische Grenze. Diese kann durch den Vorhang veranschaulicht werden. Wird nun die ästhetische Grenze zwischen Kunst- und Realraum gewahrt, so kann man darin ein Zeugnis für die ästhetische Immanenz des Kunstwerkes, für die Autonomie seines Ursprungs erkennen. Michalski, Ernst, Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte, in: Lazarowicz, Klaus (Hrsg.), Texte zur Theorie des Theaters, Stuttgart 1991, S. 72-77, S. 74-75.

¹¹²⁸ In einem Gemälde von Fictoor „Une jeune fille“ übernimmt der Fensterladen, den das Mädchen gerade schließen möchte, die Funktion des Vorhangs. Filhol V 1814, livr. 51, S. 3.

Diderot spricht sich gegen die herkömmliche Trennung von Genre- und Historienmalerei aus, für ihn sind Teniers und Greuze ebenfalls Historienmaler. Seine Kriterien machen sich an der Leblosigkeit bzw. der Lebendigkeit fest:

„La nature, dit-il (Diderot), a diversifié les êtres en froids, immobiles, non vivans, non sentans, non pensans, et en êtres qui vivent, sentent et pensent. La ligne étoit tracée de toute éternité: il falloit appeler peintres de genre les imitateurs de la nature brute et morte; peintres d’histoire, les imitateurs de la nature sensible et vivante, et la querelle étoit finie.“

Der Vorhang, der gelüftet wird, läßt an den Beginn eines Theaterstücks denken. Durch die Parallele zum Theater, die der Katalogschreiber dem Leser-Betrachter nahe legt, wird das Gemälde zum Theaterstück und lebendig. Die Lebendigkeit läßt sich nicht nur als Bewegung auffassen, wie es das Theater nahe legt, sondern auch als Naturnähe. Die Kunsttheorie kennt mehrere Legenden, die diese thematisieren.¹¹²⁹ Der Vorhang erinnert dann an den Vorhang des Parrhasios.

Zeuxis wetteiferte mit Parrhasios, wer die besseren – im Sinne von die „naturgetreueren“ - Bilder malt.¹¹³⁰ Worauf Zeuxis Trauben malte, die so echt erschienen, daß die Vögel kamen und von ihnen picken wollten. Parrhasios malte einen Vorhang, der so echt war, daß Zeuxis ihn wegziehen wollte, um das Bild zu sehen, das sich dahinter verbirgt. Besonders Zeuxis ist durch den ersten Teil des Wettstreits mit seinen Trauben prominent geworden. Die kunsthistorische Mythenbildung vergißt gerne den eigentlichen Sieger, der den Meister selbst, Zeuxis, getäuscht hat. Der Vorhang der „La cuisinière hollandaise“ ist als versteckte Anspielung an den Vorhang des Parrhasios zu sehen. Wie Parrhasios¹¹³¹ ist Dou für seine illusionistischen Darstellungen bekannt, die auf der „travail précieux“, der Feinmalerei, beruhen.

Der Katalogtext stellt den Bezug zu Parrhasios nicht explizit her, implizit ist er in den Ausführungen zu Dous Schaffen angelegt: die Naturnähe, die der Katalogschreiber bei Dou hervorhebt, läßt an den Illusionismus der Parrhasioslegende denken.

¹¹²⁹ An dieser Stelle sei erinnert an die Legende des Portraits der Dienerin Rembrandts. Er stellte es an ein Fenster, wo sie sich gelegentlich aufhielt. Die Nachbarn kamen und wollten mit ihr kommunizieren, bis sie merkten, daß es sich um ein Gemälde handelte. Du Bos, *Réflexions critiques sur la peinture Gallica* online erfasster Text, S. 432, Teil 1, Sektion 43.

¹¹³⁰ Plinius Secundus der Ältere, *Naturkunde, Lateinisch-Deutsch*, herausgegeben und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, Band XXXV, München 1978, 65.

¹¹³¹ Plinius lobt an Parrhasios den sprechenden Ausdruck seiner Figuren. Er war „der erste, der Symmetrie in die Gemälde brachte, und der erste, der einen sprechenden Ausdruck, dem Haar Feinheit, dem Munde Anmut verlieh und nach dem Zugeständnis der Künstler in den äußeren Umrißlinien die größte Vollkommenheit erreichte.“ Plinius Secundus der Ältere, *Naturkunde, Lateinisch-Deutsch*, herausgegeben und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, Band XXXV, München 1978, 67.

Es ist die Aufgabe des Leser-Betrachters, die Brücke zum Parrhasiosvorhang zu schlagen, in der folgenden Katalognotiz ergibt sich für ihn eine Parallele zu Zeuxis.

V. Schlußbetrachtung: Museum und Katalog als Ort der Bildung und der Aktualisierung von Kunst – Kunstbelebung als Rezeptionsmodell

„Tant que la lecture est pour nous l’initiatrice dont les clefs magiques nous ouvrent
 ...la porte des demeures où nous n’aurions pas su pénétrer, son rôle dans notre vie est
 salubre. Il devient dangereux au contraire quand, au lieu de nous éveiller à la vie
 personnelle de l’esprit, la lecture tend à se substituer à elle...“¹¹³²

Selbst wenn das Zitat aus der Feder Marcel Prousts um 1904 datiert und die Rezeption von Literatur und nicht von Bildender Kunst thematisiert, trifft es dennoch den Nerv der gezeigten Kunstrezeption. Das Zitat greift indirekt Condillacs Frage von Distanz und Nähe auf: der Betrachter oder Leser, der sich bilden möchte, soll emotional angerührt und involviert, doch nicht völlig absorbiert werden. So sollte die Imagination, der ein großer Stellenwert bei den Katalogen zukommt, in einem ausgewogenen Verhältnis zur Analyse stehen.

Die Definition des Bildungsbegriffs hat gezeigt, daß sich eindeutige Bezüge zwischen dem System Condillacs und der Kunsttheorie herstellen lassen. Die Grundzüge des Bildungsprozesses durchziehen die Arbeit. Die Basis aller Erkenntnis liegt in der Sinneswahrnehmung. Auch die Katalogtexte arbeiten mit der Ansprache der Sinne. Man sollte die Sinne laut Condillac „üben“, um eine größere Basis für den Erkenntniserwerb zu schaffen. Sicherlich sind diese Verschiebungen der Sinneswahrnehmungen in den Katalogeinträgen nicht als „sensualistisches Übungsfeld“ zu werten, sie verstärken jedoch den Eindruck von Realität und Leben. Der Bildungseffekt erhöht sich, wenn mehrere Sinne angesprochen werden und das Gemälde nicht nur gesehen, sondern im übertragenen Sinn auch ertastet und gerochen wird. Diese Verschiebung der Sinneswahrnehmungen findet sich im Kontext der Kunstbelebung immer wieder, wie ein Zitat zu Beginn des 20. Jahrhunderts zeigt:

„Et lorsque, fatiguée par les riches impressions du monde de l’inspiration, je me suis assise pour quelques moments dans un coin sur un banc couvert de velours, un banc oublié, caché presque derrière un immense bas-relief, j’ai cru tout d’un coup que la flûte de Pan était ressuscitée, les sons revivifiés telle une fraîche oasis dans l’immense

¹¹³² Proust, Marcel, Sur la lecture, in: Ruskin, John, Sésame et les Lys, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Marcel Proust, Paris 1987, S. 35-97, S. 73.

étendue du Temps. Jamais cette flûte ne chanta d'une manière si émouvante au fond les plus intime de mon âme.“¹¹³³

Die theoretische Basis wird für uns anschaulich, wenn wir zwei Rezipienten, einen Katalogleser und einen Museumsbesucher, begleiten und den Bildungsprozeß, den sie durchlaufen, verfolgen. Grundlegend für diesen Prozeß ist die Lenkung der *attention*, sie geht häufig einher mit der *solitude* und der *méditation*. Die *attention* führt zur Singularisierung des ästhetischen Objekts, das daraufhin selbst fragmentiert und danach wieder zu einem Gesamteindruck zusammengesetzt wird: *décomposer* und *composer*. Führt das *composer* und *décomposer*, das der Bildbeschreibung zugrunde liegt, laut Condillac zu einer neuen Verbindung von Ideen,¹¹³⁴ so verdankt unser Leser-Betrachter seine neuen Erkenntnisse häufig der Imagination des Katalogschreibers und in Fortsetzung seiner eigenen. Beide betrachten das Bild vorher eingehend.

Parallel zu dieser analytischen Ebene wird der Rezipient emotional angerührt, die *sensibilité* geweckt. Die Empfindungen können sich so steigern, daß man den Eindruck hat, es ist keine Malerei mehr.

„Là, tout est action, pensée, sentiment; le vide même y surabonde en images; le silence y parle.“¹¹³⁵

Wir versetzen uns zunächst in die Gedanken- und Gefühlswelt des Kataloglesers. Die Ansprache der *sensibilité* führt zur Entfaltung der Imagination. Diese äußert sich auf verschiedene Weise. Der Leser-Betrachter wird ins Kunstwerk integriert und zum Spaziergänger im Bild, es entspinnt sich ein Spiel von Distanz und Nähe. Das Kunstwerk kann den Leser-Betrachter auf sich selbst zurückwerfen, es wird zum Spiegel seines Selbst. Durch den Bezug zum eigenen Leben wird die ästhetische Grenze zwischen Kunstwerk und Betrachter überbrückt. Kunst wird „erlebbar“, ersetzt aber nicht das reale Leben.¹¹³⁶ Hier finden wir Anklänge an die Beschreibung des Leseverhaltens, wie es Proust im oben genannten Zitat entwirft, wieder.

¹¹³³ Nayot, Anghel, D'Alexandrie à Paris: voyage d'une Hellène, Paris 1925, S. 81-89, zitiert nach: Galard, Jean, Visiteurs du Louvre, Paris 1993, S. 27.

¹¹³⁴ „Elle ne consiste qu'à composer et décomposer nos idées pour en faire différentes comparaisons, et pour découvrir, par ce moyen, les rapports qu'elles ont entre elles, et les nouvelles idées qu'elle peuvent produire. Cette analyse est le vrai secret des découvertes, parce qu'elle nous fait toujours remonter à l'origine des choses.“ Condillac, Essai sur l'origine des connaissances 1924, S. 46.

¹¹³⁵ Sobry 1810, S. 186.

¹¹³⁶ Der Rezipient sollte sich nicht verhalten wie die Protagonistin von Adams „Soi“, 1886: die reiche Bürgerliche Marthe schneidet sich von der Welt immer mehr ab und lebt in einem geschützten Elfenbeinturm. Der Louvre, den sie für sich entdeckt, ist Teil ihrer imaginären Welt. Die Gemälde werden zum Auslöser von Träumen, das Museum zum Fluchtraum. Die Katalogeinträge arbeiten mit ähnlichen Motiven, doch werfen sie den Leser-Betrachter immer wieder auf die Realität zurück, Marthe dagegen bleibt in ihrem Traumland. Abélès, Luce, Roman, musée, in: Georgel, Chantal (Hrsg.), La Jeunesse des Musées. Les musées de France au XIXe siècle, Kat. Ausst. Paris 7. Februar –8. Mai 1994, Paris 1994, S. 316-331 S. 320-322.

Das 19. Jahrhundert führt die persönliche Komponente des Kunstzugangs fort. Das Kunstwerk ist nicht nur schemenhafter Spiegel der eigenen Person – milchiges Glas - es wird zum Alter ego. Das Portrait des Dorian Gray in Oscar Wildes (1854-1900) Roman ist in dem Sinne „lebendig“, da es Veränderungen erfährt. Dorian Gray wirkt direkt auf das Kunstwerk ein, er verändert es aktiv durch seine Lebensführung. Das Portrait ist das wahre Bild seines Charakters. Während der echte Dorian äußerlich strahlend-rein bleibt, zeigt sein Portrait die Abgründe seines Charakters. Als er die Leinwand zerstört, tötet er sich selbst. Die Lage verkehrt sich ins Gegenteil: das Gemälde ist jugendlich und schön, der tote Dorian Gray liegt entstellt auf dem Bett.

Verquickungen von Kunst und Leben finden sich auch im musealen Raum, ein Autor vergleicht die verliebten Paare im Louvre mit denen, die auf dem „Embarquement pour Cythère“ zu sehen sind.¹¹³⁷

Für unseren Katalogleser verschieben sich gleichzeitig Raum- und Zeitkategorien: das Gemälde entführt ihn an Orte der (eigenen) Vergangenheit. Dies geschieht durch die *mémoire*. Bachaumont erhebt diesen integrativen Moment explizit zum Qualitätskriterium:

„Si c’est un Païsage, vous avez été à la Campagne, ajouterois-je, vous vous y êtes promené; il n’est pas que vous n’aiez rencontré quelquefois des endroits qui vous aient paru agréables.où même vous aiez désiré d’avoir une habitation, que la solitude, l’air champêtre,Si le Tableau vous rappelle ces idées, prononcez hardiment; Voilà un beau Tableau.“¹¹³⁸

Bei dem Wachrufen dieser Erinnerungen handelt es sich nicht um ein „stereotypes“ Verfahren. Die Erinnerungen differieren von Individuum zu Individuum.

Für Raymond kann der Leser sich auch in die Zeit der Entstehung des Werkes zurückversetzen. Liest man antike Autoren so

„nous nous rapprochons d’eux par la pensée de toute la distance qui nous en sépare nous nous transportons parmi leurs auditeurs, et nous nous mêlons, pour ainsi dire, dans la foule.“¹¹³⁹

Der Moment, den das Bild festhält, wird in der Zeit entfaltet, das Bild durch Vor- und Rückblenden belebt. Auch bei sprachlichen Beschreibungen, die sich an Transparentbildern orientieren, verschwimmen die Zeitgrenzen. Das fixierte Bild entwickelt sich und nähert sich dem Medium Film an. Der Text transformiert die simultane Wahrnehmung, die das Gemälde hervorruft, in eine Abfolge von Zeichen. Diese erweckt

¹¹³⁷ Baudot, Jeanne, Renoir, ses amis, ses modèles, Paris 1949, S. 29-36, zitiert nach: Galard, Jean, Visiteurs du Louvre, Paris 1993, S. 68.

¹¹³⁸ Bachaumont 1752, S. 4.

den Eindruck einer Zeitlichkeit. Die Ausbreitung im Raum, die dem Kunstwerk eigen ist, wird zu einer Ausdehnung in der Zeit, zum Zeitfluß: die Leinwand wird bewegt.

Für unseren Leser-Betrachter ist der Katalog das Medium, das ihm die Bildwelt zugänglich macht und erschließt. Sprache und Kunst sind Kommunikationsmittel, sie bedienen sich lediglich anderer Zeichen. Die Sprache des Bildes wird in verbale Sprache umgesetzt und erleichtert die Kommunikation zwischen Bild und Rezipient. Die emotionale Ansprache wird verstärkt durch rhetorische Figuren. Exklamationen und rhetorische Fragen ziehen den Leser-Betrachter durch ihre Heftigkeit in ihren Bann, wirken stimulierend auf die Imagination und können die Kunstbelebung unterstützen.

Die Geste im Bild spricht unseren Betrachter an. Die bildnerische Kommunikation vollzieht sich vor allem mit Hilfe der Gestik, das Gemälde „reicht dem Betrachter die Hand“. Der Katalogtext setzt die Geste für den Leser in Worte durch einfühlsame Beschreibungen um oder füllt die „Lücke“ der Malerei durch Sprache. Dem Zusammenspiel von Bild und Wort widmen sich sowohl Condillac (Bildungstheorie und Sprachentstehung) als auch die Theatertheorie. Die Geste drückt unmittelbar das Individuum und dessen Leidenschaften aus. Der Leib kann als Sprachrohr und Spiegelbild der Seele verstanden werden. Die Darstellung von Passionen erlaubt es, Kunstrezeption zu einem Gespräch von „Seele zu Seele“ werden zu lassen. Die Stimmung der Bildfiguren überträgt sich auf den Rezipienten, er antwortet dem Lächeln der Figuren. Die Fähigkeit des Gemäldes, die Gefühle des Betrachters anzusprechen, avanciert zum Qualitätskriterium: der „peintre des âmes“, die Seelenmalerei. Bachaumont mißt den Grad der Bedeutung eines Bildes an dem Grad der Identifikation, die es bei dem Rezipienten hervorruft.

„Quand le Tableau représente un événement triste, si l'attitude, si l'expression répandue sur les visages des Figures qui entrent dans sa composition, annonce de la tristesse; si vous en ressentez vous-même en le regardant, soiez sûr que ce Tableau a déjà un des principaux mérites que ces fortes d'ouvrages doivent avoir.“¹¹⁴⁰

Die Ansprache des Gefühles trägt erheblich zur *persuasio* bei.

Die Imagination des Schreibers benötigt die Imagination unseres Leser-Betrachters, denn er soll nachvollziehen und ergänzen, was der Katalog sprachlich „vormacht“: er knüpft an dessen „Leerstellen“ an und erfüllt sie mit individuellem Leben und vollzieht damit den Prozeß der Nachschöpfung.

Seine Situation ähnelt der des Phidias:

¹¹³⁹ Raymond 1804, S. 114.

„Phidias exécute en grand la statue de Jupiter Olympien dont il avait conçu l'idée et fait le modèle d'après la sublime description d'Homère.“¹¹⁴¹

Phidias schafft eine Statue, nachdem er die Beschreibung Homers gelesen hat. Die Beschreibung eines Kunstwerks ist Ausgangspunkt, die eigene Kreativität zu entfalten. Phidias schafft bildnerisch, unser Leser-Betrachter imaginär im Geist. Dieses Nachschaffen geht immer einher mit einer emotionalen Anrührung und starken Empfindungen:

„C'est alors que l'on produit successivement, par ses ouvrages, toutes les sensations dont on a été soi-même affecté en inspirant à l'âme des Spectateurs la frayeur ou la mélancolie, le calme ou le frémissement, ..mais toujours l'admiration et l'enthousiasme.“¹¹⁴²

Die Katalogtexte stehen in der Tradition der Ekphrasis. Diese meint eine anschauliche Beschreibung von Kunstwerken und zeugt von der Bildkraft der Sprache. Die Kataloge sind eine verbalisierte Nachahmung der Kunstwerke. Sie entwickeln zum Teil ein Eigenleben und überschreiten dann den reinen Beschreibungscharakter, das Wort wird aufgewertet. Der Schreiber geht dabei weit über das übliche „les grands maîtres apprennent à voir la nature et la nature a les voir“¹¹⁴³ hinaus. Er verweist den Betrachter nicht auf die Natur, sondern aktualisiert das Kunstwerk.

Die Kataloge stellen nämlich die klassische Frage der Mimesis (wie verhält sich das Kunstwerk zur äußerlich sichtbaren Natur bzw. dem Wesen der Natur) anders: wie verhält sich das Kunstwerk zur lebendigen Natur? Dabei suchen sie nach Mitteln und Wegen, dem Kunstwerk eben dieses Leben zu verleihen, um es nahe an die Natur rücken zu lassen. Die *poesis* des Werkes tritt in den Vordergrund, die *techné* ist lediglich Mittel zum Zweck. Couture definiert Mitte des 19. Jahrhunderts als zentrale Aufgabe des Künstlers, dem Kunstwerk Leben zu verleihen:

„La vie: c'est ce que vous devez incessamment chercher. La vie dans le mouvement, la vie dans la forme et la couleur, la vie dans l'épiderme; que vos chairs palpitent...que vos yeux reflètent l'âme...que vos fleurs répandent des parfums...et enveloppent le spectateur d'une énivrante chaleur.“¹¹⁴⁴

¹¹⁴⁰ Bachaumont 1752, S. 3-4.

¹¹⁴¹ Erläuternder Text zur Kopfvignette zum „Discours historique sur la sculpture ancienne“ des Musée Français, Band IV. Zitiert nach: Weißert 1994, S. 90.

¹¹⁴² Valenciennes 1973, S. 382.

¹¹⁴³ Collection Deloynes, X 10, fiche 12, S. 130.

¹¹⁴⁴ Couture, Thomas, Méthode et Entretiens d'Atelier, Paris 1867, S. 295.

Das Erlebnis steht im Vordergrund der Kunstrezeption. In diesem Sinn löst sich der Text von dem direkten Anschauungsmaterial Bild.

Unser Rezipient, dem sich die Kunstwerke anhand der Kataloge erschlossen haben, verspürt den Drang, die Werke im Original zu sehen. Begibt er sich ins Museum, vollzieht er ebenfalls einen Bildungsprozeß: *attention, contemplation, méditation*.

Als Bildungsmedium stehen ihm die *notices* zur Verfügung, die seine Aufmerksamkeit auf die einzelnen Objekte lenken. Der in den Anfängen schlecht ausgebaute und informierte Führerstab existiert erst seit Ende des 19. Jahrhunderts.

Bei den *notices* stehen Text und Bild in engen Bezug, der Text ordnet sich dem Gemälde unter. Die Aktualisierung der musealen Kunst, die Kunstbelebung, findet aber auch hier erst durch eine Interaktion der beiden Medien statt. Die *notices* integrieren wörtliche Reden und verleihen den Bildfiguren Sprache. Ohne den Text bliebe das Bild stumm, die Schauspielfiguren des Gemäldes ohne Worte¹¹⁴⁵ - das Bild wird zum Theaterstück, der Rezipient zum Zuschauer. Die *notices* zielen primär auf eine sprachliche Kommunikation, nicht auf eine emotionale Integration.

Mit Hilfe der Imagination kann unser Rezipient das Kunstwerk im Geist nachschaffen, dies geschieht besonders bei der Kunstbelebung. Sie verleiht dem Werk die Aura, die es laut Quatremère de Quincy im Museum, das die Kunst tötet, um aus ihr Geschichte zu machen, verloren hat.

Das Nachschöpfen des Kunstwerkes entspricht, wie das angemessene Verhalten in der Galerie dem „Musentempel“: das Museum als Ort der Inspiration.

Das Verhalten unseres Rezipienten wird auch in den Salonbeschreibungen des 18. Jahrhunderts thematisiert. Dabei geht es weniger um die Gattung Kunstkritik – als deren Geburtsstunde die Salons immer angesehen werden – als um das Moment der Kunstbelebung: „Ces murailles me semblent vivantes!“¹¹⁴⁶ Dieser Ausspruch, der einer Besucherin des Salons in den Mund gelegt wird, zeigt, daß die Kunstbelebung nicht nur durch die Inszenierung von Träumen und imaginären Rundgängen im Medium Text stattfindet, sondern sie soll auch die Rezeption in der Galerie prägen.

Durch die Kunstbelebung wird die Kommunikation zwischen Bild und Rezipient erleichtert.

¹¹⁴⁵ La Font de Saint-Yenne schlägt auch hier die Brücke, wenn er sagt: „C'est (un tableau) une pièce représentée sur le théâtre.“ ¹¹⁴⁵ Saint-Yenne, *La Font de, Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'aout 1746* Nachdruck der Ausgabe Paris 1747, Genf 1970, S. 2.

¹¹⁴⁶ Collection Deloynes, Band X, pièce 10, S. 865.

Museum und Katalog¹¹⁴⁷ verbindet der Wunsch, zum Fortschritt der Künste beizutragen¹¹⁴⁸ und den Geschmack der Rezipienten zu schulen.

Einen neuen Impetus erhält die zeitgenössische Kunst nicht nur, wie häufig behauptet, durch das Vorbild alter Meister im Museum oder mit Hilfe der Ausstellungsplattform des Salons, sondern auch durch die Ansprache der Imagination des Betrachters. Das kunstbelebende Moment tritt in den Vordergrund. Die Aktualisierung des Bildgeschehens, wie es die Kataloge durchspielen, überbrückt die raum-zeitliche Kluft zwischen Kunstwerk und Betrachter. Der Rezipient wird involviert, seine Imagination wird angesprochen.

Stand bis hierher unser Rezipient im Mittelpunkt, so ist es jetzt der Künstler.

Louis Béroud (1852-1930) (Abb. 28) greift die Inspiration durch Imagination ungefähr hundert Jahre später (1910) auf. Ein Künstler ist gerade dabei, einen weiblichen Akt aus der „Landing in Marseille“ („Débarquement de Marie du Médicis au port de Marseille“) des Medici-Zyklus zu kopieren. Im Hintergrund des Gemäldes von Béroud sieht man die Landing in Marseille, die in einem aufwendigen Rahmen in die Wand des Museums eingelassen ist. Links davon nimmt man den Beginn des vorhergehenden Bildes des Zyklus wahr. Die Hauptszene der Landing spielt eine Nebenrolle. Nur schwer erkennt der Betrachter Maria de Medici, die gerade die Galeere verläßt und von zwei weiblichen Allegorien, der Francia und der Personifikation der Stadt Marseille, in Empfang genommen wird. Viel auffälliger sind die Sirenen im Vordergrund. Die Frauen haben sich zusammengetan, als wollten sie einen Reigen tanzen. Die beiden linken wenden sich aus dem Bild, die rechte Figur hat den Oberkörper nach hinten gekrümmt, mit dem Rücken zum Betrachter dreht sie sich ins Bild. Dieses Frauentrio im Vordergrund löst sich von dem Bilduntergrund und verläßt den Rahmen: der Arm der linken Frau ragt bereits gänzlich aus dem Gemälde. Auch zum unteren Bildrand der Landing in Marseille wird der Rahmen gesprengt: das Wasser schwappt aus dem Gemälde in den Museumsraum. Béroud veranschaulicht damit die Durchbrechung der Grenze von Bild- und Betrachtterraum und die damit verbundene räumlich-zeitliche Transformierung. Ein Autor, der die Galerie des Louvre beschreibt, greift dieses Phänomen auf:

„... ces Vénus, ces Diane ou ces Europe sont prêtes à se glisser hors de leurs cadres..“¹¹⁴⁹

¹¹⁴⁷ Auch der Salon wird als „Temple élevé à la Peinture“ bezeichnet. Collection Deloynes, Band X, S. 986.

¹¹⁴⁸ Saint-Yenne, La Font de, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'aout 1746* Nachdruck der Ausgabe Paris 1747, Genf 1970, S. 2.

¹¹⁴⁹ Eisenstein, Sergheï, *Mémoires* (1964), Paris 1989, S. 372, zitiert nach: Galard, Jean, *Visiteurs du Louvre*, Paris 1993, S. 94.

Der Vordergrund des Gemäldes von Bérourd gehört der Sphäre des Künstlers: am rechten Bildrand steht seine Staffelei, auf der man die Kopie der linken Frau erkennen kann, links davor auf einem Schemel die Malerpalette. Der Künstler selbst sitzt in der linken Bildhälfte im Vordergrund. Erschrocken von dem Spektakel, das sich vor seinen Augen abspielt, weicht er zurück, die Hände wie zur Abwehr leicht erhoben, der Pinsel ist ihm aus der Hand gefallen.

Auch hier geht die Kunstbelebung von dem Rezipienten aus, selbst wenn es auf den ersten Blick nicht so erscheinen mag, da dieser vor den Sirenen zurückschreckt. Die Leinwand kann sich nicht von selbst beleben, dazu ist alleine die Imagination des Rezipienten fähig. Diese kann sich – das wußten bereits die Kunsttheorie und auch Condillac – soweit verselbständigen, daß sie geradezu irrwitzige Formen annehmen kann: der Rezipient ist erschrocken von dem Prozeß, den er selbst ausgelöst hat. Soweit sollte es laut Condillac jedoch nicht kommen.

Das Bild auf der Staffelei stellt die Sirene dar, wie sie auf dem Rubensgemälde zu sehen ist. Ist das Kunstwerk belebt, ist es der Sirene möglich, ihre Formen zu verändern. Hat der Künstler sich aber von seinem ersten Schreck erholt und greift abermals zum Pinsel, kann er diese transformierten Formen festhalten. Vom reinen Kopieren überwindet er die Schwelle zum Kreieren - darin liegt der Impetus für die zeitgenössische Kunst. Der Künstler würde dann, spinnt man die Szene Bérourds in diesem Sinne weiter, ähnliches leisten wie der Katalogschreiber. Der Katalog bewegt durch die Worte das Bild, der Künstler hält die Veränderung des Bildes, die aus der Bewegung resultiert, fest. Das Kunstwerk ist Ausgangspunkt eines eigenkreativ-schöpferischen Prozesses.

Ein Zeitungsartikel des 20. Jahrhunderts spinnt diesen Faden weiter. Die Figuren haben nachts ihre Rahmen verlassen. Als ein *Gardien* kommt, bricht Panik aus. Sie hasten zurück zu ihren Bildern durch das Museum, so daß eine Herde aus einem Gemälde Troyons über das Erzähler-Ich hinwegrennt. Mit einem Mal hört der Spuk auf, die Figuren haben sich zufällig plaziert und dabei ihre Bilder verwechselt, manche sind ganz verschwunden: „Où est la Joconde? Encore partie..“¹¹⁵⁰ Eine Büglerin von Degas findet sich zu Füßen des Bettes Elisabeths von England, die sie naserümpfend anschaut. Es kommt zu einer neuen Formierung der Figuren, zu einer Neuschöpfung, bei der sich die Zeitgrenzen verschieben. Auch Verstöße gegen das *decorum* lassen sich festhalten: was hat die Büglerin als neue Kammerzofe am königlichen Bett verloren?

¹¹⁵⁰ Dorgelès, Roland, *Le Palais réveillé*, Vie parisienne, 25 mai 1918, S. 457-463. Zitiert nach: Galard, Jean, *Visiteurs du Louvre*, Paris 1993, S.111.

Die kunstbelebenden Momente und der damit verbundene ästhetische Zugang zu den Werken beziehen sich ohne Unterschied auf alle Gattungen und Schulen und nicht nur auf die anerkannten Meisterwerke. Durch das Medium Text eröffnet sich ein neuer Blick auf das Museum. Bislang stand zumeist die historische Komponente im Vordergrund: das Muséum des Arts und seine Nachfolger (Musée National des Arts und Musée Napoléon) wurden als Beginn der Kunstgeschichtsschreibung gesehen, eine Vermittlung des Wissens über Kunst, das sich vor allem an Schulfragen und einer historischen Genese der Kunst orientiert. Dabei will sich die vorliegende Arbeit nicht als „Gegenentwurf“, sondern vielmehr als „Ergänzung“ sehen: historischer und ästhetischer Blick koexistieren. Die Kataloge selbst sind Abbild dieser Koexistenz, die nicht als „Konkurrenz“ aufgefaßt wurde: das „Musée Français“ gibt einen Abriß über die Entwicklung der Kunstgeschichte, in den Einträgen überwiegt jedoch die singularisierende Darstellung. Der „Discours préliminaire“ ist von einem ästhetischen Ansatz inspiriert. Auch das „Manuel du Muséum Français“ stellt kurz die Schulen dar und beschreibt die Vita der Künstler. Der ästhetische Blick überwiegt jedoch.

Ein Beispiel aus Deutschland (Rittershausen) soll kurz illustrieren und belegen¹¹⁵¹, daß die ästhetische Kategorie auch auf den musealen Raum angewandt in Deutschland existierte. Rittershausen wollte einen Kunsttempel bauen, einen Musentempel. Er geht von dem Postulat aus, daß der Mensch die Kunst empfinden sollte. Das Herz und nicht der Verstand sollte angesprochen werden. Er ordnet die Gemälde nicht nach Schulen oder chronologisch, sondern nach Themenkreisen: der Geist der Empfindung (erster Raum), der Geist der Anordnung (zweiter Raum), der Geist der Zeichnung (dritter Raum), der Geist der Färbung (vierter Raum), der Geist des Ausdrucks (fünfter Raum, hier sollte besonders das Gemüt des Betrachters erregt und Empfindungen hervorgerufen werden) und der Geist des höchsten Geschmacks (sechster Raum). Dabei handelt es sich um ästhetische Kategorien, die Stichworte sind in dieser Form bei Sulzer zu finden.

Rittershausens Idee ist ein Entwurf geblieben, dessen Existenz unterstützt aber die Argumentation der Koexistenz von kunsthistorischem und ästhetischem Ansatz. Der erstere wird bei den Hängungen im Museum verwirklicht, der zweite von den Rezipienten und denjenigen, die Kunst vermitteln möchten. Die Berücksichtigung beider Komponenten entspricht den anthropologischen Gegebenheiten: kognitive und emotionale Fähigkeiten

¹¹⁵¹ Rittershausen, Joseph Sebastian, Tempel der himmlischen Musen, 1788. Hierbei wird Bezug genommen auf einen Vortrag von Prof. Dr. Reinhold Baumstark, gehalten am 27.7.2004 im Rahmen der Tagung Kunst-Geschichte-Wahrnehmung (26.7.2004 - 27.7.2004) in München, organisiert von der Ludwig-Maximilians-Universität.

des Menschen spielen zusammen. Sie erst ermöglichen die Kommunikation von Bild und Betrachter, die Zwiesprache von Seele zu Seele: „une âme qui parle à mon âme“.

Kurztitel

Aristoteles 1995

Aristoteles, Rhetorik, übersetzt und mit einer Bibliographie, Erläuterungen und einem Nachwort versehen von Franz. G. Sieveke, München 1995

Bachaumont 1752

Bachaumont, Louis Petit de, Essai sur la Peinture, la Sculpture et l'Architecture, Paris 1752

Baxmann 1999

Baxmann, Dorothee, Wissen, Kunst und Gesellschaft in der Theorie Condorcets, Stuttgart 1999

Belting 1998

Belting, Hans, Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst, München 1998

Boissy 1794

Boissy d'Anglas, François-Antoine, Quelques idées sur les arts, sur la nécessité de les encourager, sur les institutions qui peuvent en assurer le perfectionnement, et sur divers établissemens nécessaires à l'enseignement public, Paris an II (1794), online erfaßter Text, Gallica, Zugriff am 6.4. 2004

Brevet de commissaire 1992

Brevet de commissaire du Muséum pour le Sir Jollain, in: Le Brun, Jean-Baptiste Pierre, Réflexions sur le Muséum national 14. Janvier 1793, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Edouard Pommier, Paris 1992, 24-25, zitiert nach: Tuety, Alexandre et Guiffrey, Jean, La commission du Muséum et la création du Musée du Louvre (1792-1793), Paris 1910, S. 25-27

Cantarel-Besson, naissance I 1981/ Cantarel-Besson, naissance II 1981

Cantarel-Besson, Yveline (Hrsg.), La naissance du musée du Louvre. La politique muséologique sous la Révolution d'après les archives des musées nationaux, Paris 1981, 2 Bände

Cantarel-Besson, Procès-verbaux 1992

Cantarel-Besson, Yveline (Hrsg.), Musée du Louvre (janvier 1797- juin 1798). Procès-verbaux du Conseil d'administration du „Musée central des Arts“, Paris 1992

Castiglione 1991

Castiglione, Baldassar, Le livre du Courtisan, übersetzt und mit einem Vorwort und Anmerkungen versehen von Alain Pons, Paris 1991

Chaussard 1798

Chaussard, Pierre, Essai philosophique sur la dignité des arts, Paris 1798

Cicero 2001

Cicero, Marcus Tullius, De oratore. Über den Redner, übersetzt und herausgegeben von Harald Merklin, Stuttgart 2001

Condillac, Cours d'étude 1997

Condillac, Etienne Bonnot de, Cours d'étude pour l'instruction du prince de Parme, online erfaßter Text, Gallica, Zugriff am 15.5.2004

Condillac, Essai sur l'origine des connaissances 1924

Condillac, Essai sur l'origine des connaissances humaines. Ouvrage où l'on réduit à un seul principe tout ce qui concerne l'entendement, herausgegeben von Raymond Lenoir, Nachdruck der Ausgabe Paris 1746, Paris 1924

Condillac, La logique 1780

Condillac, Etienne Bonnot de, La logique, ou les premiers développemens de l'art de penser; Ouvrage élémentaire, que le Conseil préposé aux Ecoles Palatines avoit demandé, & qu'il a honoré de son approbation, Paris 1780

Condillac, Traité de l'art d'écrire 1775

Condillac, Etienne Bonnot de, Traité de l'art d'écrire, in: Cours d'étude pour l'instruction du Prince de Parme aujourd'hui S.A.R. L'Infant D. Ferdinand, Duc de Parme, Plaisance, Guastalle, &c,&c,&c., Band II, Parma 1775

Condillac, Traité des Systèmes 1991

Condillac, Etienne Bonnot de, Traité des Systèmes, Nachdruck der Ausgabe Paris 1798, Paris 1991

Condillac, Traité des sensations 1984

Condillac, Etienne Bonnot de, Traité des sensations. Traité des animaux, Nachdruck der vom Autor überarbeiteten Ausgabe von 1798, Paris 1984

Condorcet, Esquisse d'un tableau 1970

Condorcet, Jean-Antoine-Nicolas Caritat de, Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'Esprit humain, herausgegeben von Yvon Belaval mit einer Einleitung von O.H. Prior, Paris 1970

Condorcet, Rapport sur l'organisation 1792

Condorcet, Jean-Antoine-Nicolas Caritat de, Rapport sur l'organisation générale de l'Instruction publique: présenté à l'Assemblée nationale législative au nom du Comité d'Instruction publique, les 20 et 21 avril 1792, online erfaßter Text, Gallica, Zugriff am 17.5.04

Condorcet, Réflexions et notes 1983

Condorcet, Jean-Antoine-Nicolas Caritat de, Réflexions et notes sur l'éducation, herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Manuela Albertone, Neapel 1983

De Piles 1969

Piles, Roger de, Cours de peinture par principes, Nachdruck der Ausgabe Paris 1708, Genf 1969

Deseine 1801

Deseine, Louis-Pierre, Opinion sur les musées où se trouvent retenus tous les objets d'arts, qui sont la propriété des temples consacrés à la religion catholique, Paris 1801, in: Ders., Notices historiques sur les anciennes académies royales de peinture, sculpture de Paris, et celle d'architecture, Paris 1814, S.233-312

Droz 1815

Droz, Joseph, *Etudes sur le Beau dans les Arts*, Paris 1815

Du Bos I-IV 1967

Du Bos, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Nachdruck der Ausgabe Paris 1770, Genf 1967, 4 Bände in einem

Dupuy, Le Masne de Chermont I 1999/ Dupuy, Le Masne de Chermont II 1999

Dupuy, Marie-Anne, Le Masne de Chermont, Isabelle, Williamson, Elaine (Hrsg.), Vivant Denon, Directeur des Musées sous le Consulat et l'Empire, Correspondance 1802-1815, Paris 1999, 2 Bände

Dupuy 1993

Dupuy, Marie-Anne, Les copistes à l'oeuvre, in: Copier-Créer. De Turner à Picasso: 300 oeuvres inspirées par les maîtres du Louvre. Kat. Ausst. Paris 26. April -26. Juli 1993, S. 42-51

Engel I 1795/Engel II 1795

Engel, Johann Jacob, *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, suivies d'une Lettre, du même Auteur sur le Peinture musicale, Paris an III (1795), 2 Bände

Félibien 1972

Félibien, André, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Nachdruck der Ausgabe Paris 1669, Portland 1972

Fénélon 1956

Fénélon, François de Salignac de la Mothe, *Über die Erziehung der Mädchen*, herausgegeben von Josef Esterhues, Paderborn 1956

Filhol 1804 I-X

Filhol, Antoine, Lavallée, Joseph (Hrsg.), *Galerie du Musée Napoléon*, Paris an XII (1804)-1815, 10 Bände

Filhol 1814 I-X

Filhol, Antoine, Lavallée, Joseph (Hrsg.), *Galerie du Musée de France*, Paris 1814, 10 Bände

Georgel 1994

Georgel, Chantal, *Montrer, éclairer, présenter*, in: Georgel, Chantal (Hrsg.), *La Jeunesse des Musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Kat. Ausst. Paris 7. Februar-8. Mai 1994, Paris 1994, S. 188-206

Gérard 1766

Gérard, Alexandre, *Essai sur le goût*, Augmenté de trois dissertations sur le même sujet, par M. de Voltaire, d'Alembert, & de Montesquieu, Paris, Dijon 1766

Guizot 1858

Guizot, Pierre Guillaume François, *Méditations et Études morales*, Paris 1858

Laugier 1972

Laugier, Marc-Antoine, *Manière de bien juger des ouvrages de Peinture*, Nachdruck der Ausgabe Paris 1771, Genf 1972

Lavater 1979

Lavater, Johann Caspar, *La Physiognomonie ou l'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie leurs rapports avec les divers animaux, leurs penchants, etc.*, Lausanne 1979

Le Brun 1795

Le Brun, Jean-Baptiste-Pierre, *Quelques idées sur la disposition, l'arrangement et la décoration du muséum national*, Paris an III (1795)

Lee 1967

Lee, W. Rensselaer, *Ut pictura poesis, the humanistic theory of painting*, New York, 1967

Lettre à Garat 1992

Lettre de la Commission du Muséum à Garat, 24 Février 1793, in: Le Brun, Jean-Baptiste Pierre, *Réflexions sur le Muséum national* 14. Janvier 1793, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Edouard Pommier, Paris 1992, S. 36-41, zitiert nach: Tuetey, Alexandre et Guiffrey, Jean, *La commission du Muséum et la création du Musée du Louvre (1792-1793)*, S. 88-95, Paris 1910

Lettre de Roland 1992

Lettre de M. Roland, ministre de l'Intérieur à M. David, peintre, député à la Convention nationale, du 17 octobre 1792, l'an 1er de la République française, in: Le Brun, Jean-Baptiste Pierre, *Réflexions sur le Muséum national* 14. Janvier 1793, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Edouard Pommier, Paris 1992, S. 26-27, zitiert nach: Le Moniteur, Bd. XIV, Nr. 296, 22. Oktober 1792, S. 263.

Lettre de Roland à la Commission 1992

Lettre de Roland à la Commission du Muséum, Paris le 25 décembre de l'an 1er de la République, in: Le Brun, Jean-Baptiste Pierre, *Réflexions sur le Muséum national* 14. Janvier 1793, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Edouard Pommier, Paris 1992, S. 31, zitiert nach: Louis Courajod, Alexandre Lenoir. *Son journal et le Musée des monuments français*, Paris 1878, Introduction, S. CLXXII

Manuel 1802

Toulongeon, François Emmanuel de, *Manuel du Muséum Français, avec une description analytique et raisonnée de chaque tableau, indiqué au trait par une gravure à l'eau forte, tous classés par Écoles, et par Œuvre des grands artistes*, an X (1802)

Manuel 1803

Toulongeon, François Emmanuel de, *Manuel du Muséum Français, avec une description analytique et raisonnée de chaque tableau, indiqué au trait par une gravure à l'eau forte, tous classés par Écoles, et par Œuvre des grands artistes. Ecole Flamande, Œuvre de Rubens*, Paris an XI (1803)

Manuel 1805

Toulongeon, François Emmanuel de, Manuel du Muséum Français, contenant une description analytique et raisonnée avec une gravure au trait, de chaque tableau, tous classés par Écoles, et par Œuvres des grands maîtres, École française, Œuvre de Vernet, Paris an XIII (1805)

McClellan, Nationalism 1996

McClellan, Andrew, Nationalism and the Origins of the Museum in France, in: Wright, Gwendolyn, The Formation of National Collections of Art and Archaeology, Washington 1996, S. 28-39

McClellan 1994

McClellan, Andrew, Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris, Cambridge 1994

Mirabeau 1791

Mirabeau, Honoré-Gabriel Riqueti, Travail sur l'éducation publique, trouvé dans les papiers de Mirabeau l'ainé, Paris 1791

Montabert 1813

Paillot de Montabert, Jacques-Nicolas, Théorie du Geste dans l'Art de la Peinture renfermant plusieurs préceptes applicables à l'art du théâtre, suivie des Principes du Beau optique pour servir à l'analyse de la Beauté dans le Geste pittoresque, Paris 1813

Musée Français I-IV

Robillard-Péronville, Laurent, Pierre, Le Musée Français. Recueil complet des tableaux, statues et bas-reliefs qui composent la collection nationale; avec explication des sujets, et des discours historiques sur la peinture, la sculpture et la gravure, par S.-C. Croze-Magnan (Continué par E.-Q. Visconti et T.-B. Émeric-David), Paris 1803-1809, 4 Bände

Musée Royal I/ Musée Royal II

Laurent, Henri, Le Musée Royal ou Recueil de gravures d'après les plus beaux tableaux, statues et bas-reliefs de la collection royale avec description des sujets notices littéraires et discours sur les arts, Paris 1816-1818, 2 Bände

Noverre 1767

Noverre, Jean Georges, Lettres sur la Danse et sur les Ballets, Wien 1767

Pfister 2000

Pfister, Manfred, Das Drama. Theorie und Analyse, München 2000

Pommier, Art 1991

Pommier, Edouard, L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française, Paris 1991

Pommier, Problème du Musée 1989

Pommier, Edouard, Le problème du musée à la veille de la Révolution, in: Les Cahiers du Musée Girodet, Montargis 1989, S. 7-31

Pommier, in: Quatremère de Quincy 1989

Pommier, Edouard, in: Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostôme de Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie (1796), mit einer Einleitung und Anmerkungen versehen von Edouard Pommier, Paris 1989

Pommier, Winckelmann 1992

Pommier, Edouard, Winckelmann und die Betrachtung der Antike im Frankreich der Aufklärung und der Revolution, Stendal 1992

Quatremère de Quincy 1989

Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostôme de, Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie (1796), mit einer Einleitung und Anmerkungen versehen von Edouard Pommier, Paris 1989

Quatremère de Quincy, Imitation 1980

Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostôme de, Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts, Nachdruck der Ausgabe Paris 1823, Brüssel 1980

Raymond 1804

Raymond, George-Marie, De la peinture considérée dans ses effets sur les hommes de toutes les classes et de son influence sur les mœurs et le gouvernement des peuples, Paris 1804, online erfaßter Text, Gallica, Zugriff am 2.8. 2004

Rousseau, Œuvres complètes II 1964/Rousseau, Œuvres complètes IV 1969

Rousseau, Jean-Jacques, Oeuvres complètes, herausgegeben von Bernard Gagnebin, Marcel Raymond, Band II, Paris 1964/ Band IV, Paris 1969

Sahut 1979

Sahut, Marie-Catherine (Hrsg.), Le Louvre d'Hubert Robert. Kat. Ausst. Paris 16 Juni 1979-29 Oktober 1979, Paris 1979

Sobry 1810

Sobry, Jean-François, Poétique des Arts ou Cours de peinture et de littérature comparées, Paris 1810

Sue 1797

Sue, Jean-Joseph, Essai sur la physiognomonie des corps vivans, considérée depuis l'homme jusqu'à la plante, Paris an V (1797)

Talleyrand 1791

Talleyrand, Charles Maurice, Rapport sur l'instruction publique, fait au nom du Comité de Constitution à l'assemblée nationale, les 10, 11 et 19 Septembre 1791, Paris 1791

Valenciennes 1973

Valenciennes, Pierre-Henri, Elements de perspective pratique, à l'usage des artistes, suivis de Réflexions et Conseils à un Elève sur la Peinture, et particulièrement sur le genre du Paysage, Nachdruck der Ausgabe Paris an VIII (1800), Genf 1973

Watelet 1761

Watelet, Claude-Henri, L'art de peindre. Poème, avec des Réflexions sur les Différentes Parties de la Peinture, Amsterdam 1761

Weißert 1994

Weißert, Caecilie, Ein Kunstbuch ? Le Musée Français, Stuttgart 1994

Weissert 1999

Weissert, Caecilie, Reproduktionsstichwerke. Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert, Berlin 1999

Werschull 1994

Werschull, Friederike, Ästhetische Bildung und reflektierende Urteilskraft: zur Diskussion ästhetischer Erfahrung bei Rousseau und ihrer Weiterführung bei Kant, Weinheim 1994

Literatur

Zeitgenössische Kataloge des Museums

Filhol, Antoine, Lavallée, Joseph (Hrsg.), Galerie du Musée Napoléon, Paris an XII (1804)-1815, 10 Bände

Filhol, Antoine, Lavallée, Joseph (Hrsg.), Galerie du Musée de France, Paris 1814, 10 Bände

Fontenay, Louis-Abel de Bonafous, Couché, Jacques, Galerie du Palais-royal gravée d'après les tableaux des différentes écoles qui la composent, avec un abrégé de la vie des peintres et une description historique de chaque tableau, Paris 1786, 3 Bände

Landon, C.P, Annales du Musée et de l'école moderne des Beaux-Arts, Recueil de Gravures au trait, d'après les principaux ouvrages de peinture, sculpture, ou projets d'architecture..., Paris 1801-1821

Laurent, Henri, Le Musée Royal ou Recueil de gravures d'après les plus beaux tableaux, statues et bas-reliefs de la collection royale avec description des sujets notices littéraires et discours sur les arts, Paris 1816-1818, 2 Bände

Lépicier, François-Bernard, Catalogue raisonné des tableaux du roi. Avec un abrégé de la vie des peintres, Nachdruck der Ausgabe Paris 1752 und 1754, Genf 1972, enthält 2 Bände

Lépicier, François-Bernard, Vies des premiers peintres du roi, depuis M. le Brun jusqu'à présent, Paris 1752, 2 Bände

Catalogue des objets contenus dans la galerie du Muséum Français, Décrété par la convention nationale, le 27 juillet 1793 l'an second de la République Française (1793)

Notice des tableaux des trois écoles, Choisis dans la Collection du Muséum des Arts, rassemblés au Sallon d'exposition pendant les travaux de la Gallerie, au mois de Prairial an IV (1796)

Notice des principaux tableaux recueillis dans la Lombardie Par les Commissaires du Gouvernement Français, Dont l'exposition provisoire aura lieu dans le grand salon du Muséum, les Octidis, Nonidis et Décadis de chaque Décade, à compter du 18 Pluviose, jusqu'au 30 Prairial, an VI (1798)

Notice des principaux Tableaux recueillis en Italie. Par les Commissaires du Gouvernement Français, Seconde Partie, comprenant ceux de l'Etat de Venise et de Rome, dont l'exposition provisoire aura lieu dans le grand Salon du Muséum, les Octidi, Nonidi et Décadi de chaque Décade, à compter du 18 Brumaire, an VII (1799)

Notice des tableaux des Écoles Française et flamande, Exposés dans la grande Galerie du Musée Central des Arts, dont l'ouverture a eu lieu le 18 Germinal an VII (1799)

Notice des principaux tableaux recueillis en Italie, Par les Commissaires du Gouvernement Français. Troisième Partie, Comprenant ceux de Florence et de Turin, dont l'Exposition provisoire aura lieu dans le grand Salon du Muséum, les Octidi, Nonidi et Décadi de chaque Décade, à compter du 28 Ventôse an VIII (1800)

Notice des tableaux des écoles française et flamande, exposés dans la grande Galerie, dont l'ouverture a eu lieu le 18 germinal an VII et des tableaux des écoles de Lombardie et de Bologne, dont l'exposition a eu lieu le 25 messidor an IX (1801)

Notice des grands tableaux de Paul Véronèse, Rubens, Le Brun, Louis Carrache, et autres, dont l'Exposition provisoire aura lieu dans le Grand Salon du Musée, à dater du 10 Prairial an IX, jusqu'au premier Fructidor même année (1801)

Notice de plusieurs précieux tableaux recueillis a Venise, Florence, Turin et Foligno, dont l'Exposition aura lieu dans le grand Salon du Muséum, les Octidi, Nonidi et Décadi de chaque Décade, à compter du 18 Ventôse, an X de la République (1802)

Notice de plusieurs précieux tableaux recueillis a Venise, Florence, Turin et Foligno, et autres Tableaux nouvellement restaurés, Exposés dans le grand Salon du Musée, ouvert le 18 Ventôse, an X (1802)

Notice de plusieurs précieux tableaux recueillis a Venise, Florence, Naples, Turin et Bologne, Exposés dans le grand Salon du Musée, ouvert le 27 Thermidor an XI.(1803)

Supplément à la notice des tableaux des trois écoles, exposés dans la grande Galerie du Musée Napoléon, an XIII. (1805)

Notice des tableaux des écoles française et flamande, o.J.

Notice de tableaux dont plusieurs ont été recueillis à Parme et à Venise, Exposés dans le grand Salon du Musée Napoléon, ouvert le 27 Thermidor an XIII (1805)

Notice des tableaux exposés dans la Galerie Napoléon, Paris 1810

Notice des dessins, des peintures, des bas-reliefs et des bronzes exposés au Musée Napoléon, dans la Galerie d'Apollon. Notice des Tableaux anciens, des trois Ecoles, mis dans le Salon d'Exposition de Peinture moderne, en juin de l'an 1811

Notice des tableaux exposés dans la Galerie Napoléon, Paris 1814

Toulongeon, François Emmanuel de, Manuel du Muséum Français, avec une description analytique et raisonnée de chaque tableau, indiqué au trait par une gravure à l'eau forte, tous classés par Écoles, et par Œuvre des grands artistes, an X (1802)

Toulongeon, François Emmanuel de, Manuel du Muséum Français, avec une description analytique et raisonnée de chaque tableau, indiqué au trait par une gravure à l'eau forte, tous classés par Écoles, et par Œuvre des grands artistes, Ecole italienne, Œuvre du Dominiquin et de Spada, Paris an XI (1803)

Toulongeon, François Emmanuel de, Manuel du Muséum Français, avec une description analytique et raisonnée de chaque tableau, indiqué au trait par une gravure à l'eau forte, tous classés par Écoles, et par Œuvre des grands artistes. Ecole Flamande, Œuvre de Rubens, Paris an XI (1803)

Toulongeon, François Emmanuel de, Manuel du Muséum Français, avec une description analytique et raisonnée de chaque tableau, indiqué au trait par une gravure à l'eau forte, tous classés par Écoles, et par Œuvre des grands artistes, Œuvre de Raphaël, Paris an XII (1804)

Toulongeon, François Emmanuel de, Manuel du Muséum Français, avec une description analytique et raisonnée de chaque tableau, indiqué au trait par une gravure à l'eau forte, tous classés par Écoles, et par Œuvre des grands artistes, Ecole Française, Œuvre de Lebrun, Paris an XII (1804)

Toulongeon, François Emmanuel de, Manuel du Muséum Français, avec une description analytique et raisonnée de chaque tableau, indiqué au trait par une gravure à l'eau forte, tous classés par Écoles, et par Œuvre des grands artistes, Ecole flamande, Oeuvre de van Ostade, de Gerard Dow, de Van Dyck, Paris an XII (1804)

Toulongeon, François Emmanuel de, Manuel du Muséum Français, contenant une description analytique et raisonnée avec une gravure au trait, de chaque tableau, tous classés par Écoles, et par Œuvres des grands maîtres, École française, Œuvre de Vernet, Paris an XIII (1805)

Toulongeon, François Emmanuel de, Manuel du Muséum Français, contenant une description analytique et raisonnée avec une gravure au trait, de chaque tableau, tous classés par Écoles, et par Œuvres des grands maîtres, Ecole vénitienne, Œuvre du Titien, Paris 1805

Toulongeon, François Emmanuel de, Manuel du Muséum Français, contenant une description analytique et raisonnée avec une gravure au trait, de chaque tableau, tous classés par Écoles, et par Œuvres des grands maîtres, Ecole italienne, Oeuvre de Paul Véronèse, Paris 1806

Robillard-Péronville, Laurent, Pierre, Le Musée Français. Recueil complet des tableaux, statues et bas-reliefs qui composent la collection nationale; avec explication des sujets, et des discours historiques sur la peinture, la sculpture et la gravure, par S.-C. Croze-Magnan (Continué par E.-Q. Visconti et T.-B. Émeric-David), Paris 1803-1809, 4 Bände

Villot, Frédéric, Notice des tableaux exposés dans les Galeries du Musée National du Louvre, 1^{er} Partie, École d'Italie, Paris 1849

Primärliteratur

Alberti, Leon Battista, Della Pittura – Über die Malkunst, herausgegeben, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002

Algarotti, Francesco, Essai sur la peinture, et sur l'Académie de France, établie à Rome, Nachdruck der Ausgabe 1769, Genf 1972

Alison, Archibald, Travels in France during the years 1814-15. Comprising a residence at Paris, during the stay of the allied armies, and at Aix, at the period of the landing of Bonaparte, Edinburg 1816, 2 Bände

André, Yves-Marie, Essai sur le beau. Avec un discours preliminaire, et des reflexions sur le gout, par M. Formey, Amsterdam 1759

Anonym, Lettres pittoresques à l'occasion des tableaux exposés au Salon en 1777, Paris o.J.

Anonym, Observations générales sur le Sallon de 1783 et sur l'état des arts en France par M.L'**** P****, 1783

Anonym, (Le) petit trésor des artistes et des amateurs des arts: ou Le guide sûr et infaillible des peintres, ..dans le choix des sujets allégoriques et emblématiques, Paris o.J.

Anonym, Premier Aperçu de l'affaire pour M. Robillard Peronville contre M. Croze-Magnan, Paris 1807

Anonym, Prospectus. Les ressources de la République Française ou les conquêtes de l'industrie nationale. Collection Périodique présentée à la Convention Nationale, le 13 Vendémiaire de l'an III de la République française, Paris an III (1795)

Anonym, Rapports et discussions de toutes les classes de l'Institut de France, sur les ouvrages admis au concours pour les prix décennaux, Paris 1810

Antonini, Annibale, Mémorial de Paris et de ses environs à l'usage des voyageurs, Paris 1734

Arbousse-Bastide, Antoine-François, A propos de tout, quelque chose ou mes impressions a Paris, Paris 1857

Argens, Jean-Baptiste de Boyer, Réflexions critiques sur les différentes écoles de peinture, Paris 1752

Aristoteles, Rhetorik, übersetzt und mit einer Bibliographie, Erläuterungen und einem Nachwort versehen von Franz. G. Sieveke, München 1995

Artikel „education“, Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, Band V, Nachdruck der Ausgabe Paris 1751-1780, Stuttgart-Bad Cannstatt 1995

Artikel „education“ Dictionnaire portatif de la Langue françoise, extrait du Grand Dictionnaire de Pierre Richelet..., Lyon 1761

Artikel „education“, Dictionnaire philosophique portatif, ou Introduction à la connoissance de l’homme, Lyon 1756

Artikel „esthétique“, Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, Marsanne 2000, CD-Rom Ausgabe

Artikel „formation“ Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, Band VII, Nachdruck der Ausgabe Paris 1751-1780, Stuttgart-Bad Cannstatt 1995

Auberive, Charles, Voyage d’un curieux dans Paris, Saint-Wandrille 1991

Bachaumont, Louis Petit de, Essai sur la Peinture, la Sculpture et l’Architecture, Paris 1752

Bailly, Jacques, Catalogue des tableaux du cabinet du Roy, Paris 1750

Ballanche, Pierre-Simon, Œuvres complètes, Nachdruck der Ausgabe Paris 1833, Genf 1967

Balzac, Honoré de, La peau de chagrin, Paris 1996

Batteux, Charles, Les Beaux-Arts réduits a un même principe, Nachdruck der Ausgabe Paris 1773, Genf 1969

Beaurepaire, Edmond, Causeries anecdotiques sur les monuments de Paris. I, Le Louvre et les Tuileries. Mit einem Vorwort von G. Lenotre, Paris 1901

Bélangier, François-Joseph, Notes instructives pour MM. les architectes et entrepreneurs des grands travaux de l’ex-Gouvernement, instruits par une longue, studieuse et ruineuse expérience faite sous la gigantesque puissance de l’empirique Napoléon et les hommes de son génie..., Paris 1814

Berckheim, Carl C. von, Lettres sur Paris, ou Correspondance de M.***, dans les années 1806 et 1807, Heidelberg 1809

Blanvillain, François J., Le Pariséum, ou Tableau actuel de Paris, Paris 1807

Boissy d’Anglas, François-Antoine, Quelques idées sur les arts, sur la nécessité de les encourager, sur les institutions qui peuvent en assurer le perfectionnement, et sur divers établissemens nécessaires à l’enseignement public, Paris an II (1794), online erfaßter Text, Gallica, Zugriff am 6.4. 2004

Bouquier, Gabriel, Rapport et projet de décret, Relatifs à la restauration des Tableaux et autres monumens des arts, formant la collection du Muséum national, Paris o.J.

Bourgeois, Charles-Guillaume-Alex, Mémoire sur les lois que suivent dans leurs combinaisons entre elles, les couleurs produites par la réfraction de la lumière, ainsi que celles transmises ou réfléchies par les corps dits naturellement colorés... Lu à la classe des sciences physiques e mathématiques de l'Institut impérial de France, le 22 juin 1812, Paris, o.J.

Brevet de commissaire du Muséum pour le Sir Jollain, in: Le Brun, Jean-Baptiste Pierre, *Réflexions sur le Muséum national* 14. Janvier 1793, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Edouard Pommier, Paris 1992, S. 24-25

Bruun-Neergaard, T. C. *Sur la situation des Beaux-Arts en France ou lettres d'un danois à son ami*, Paris an IX (1801)

Camper, Pierre, *Discours prononcés par feu Mr. Pierre Camper en l'académie de Dessein d'Amsterdam, sur le Moyen de Représenter d'une manière sûre les diverses passions qui se manifestent sur le visage; sur l'étonnante conformité qui existe entre les quadrupèdes, les oiseaux, les poissons et l'homme; et enfin sur le beau physique: Publiés par son fils Adrien Gilles Camper, Traduits du Hollandois par Denis Bernard Quatremere d'Isjonval, Utrecht, bei B. Wild und J. Altheer 1792*

Cantarel-Besson, Yveline (Hrsg.), *La naissance du musée du Louvre. La politique muséologique sous la Révolution d'après les archives des musées nationaux*, Paris 1981, 2 Bände

Cantarel-Besson, Yveline (Hrsg.), *Musée du Louvre (janvier 1797- juin 1798). Procès-verbaux du Conseil d'administration du „Musée central des Arts“*, Paris 1992

Carr, John, *The stranger in France: or, a tour from Devonshire to Paris illustrated by Engravings in Aqua tinta of sketches, taken on the spot*, London 1803

Castiglione, Baldassar, *Le livre du Courtisan*, übersetzt und mit einem Vorwort und Anmerkungen versehen von Alain Pons, Paris 1991

Cavalié Mercer, Alexandre, *Journal de la Campagne de Waterloo*, Paris 1933

Champollion, Jean-François, *Lettres à Zelmire*, Paris 1978

Chaussard, Pierre, *Essai philosophique sur la dignité des arts*, Paris 1798

Chéry, Philippe, *Explication et critique impartiale de toutes les peintures, sculptures, gravures, dessins, etc., exposés au Louvre, d'après le décret de l'Assemblée nationale au mois de septembre 1791 l'an IIIe de la Liberté*, Paris o.J.

Chompré, Pierre, *Dictionnaire abrégé de la fable, pour l'intelligence des poètes, des tableaux et des statues, dont les sujets sont tirés de l'histoire poétique*, Paris 1775

Cicero, Marcus Tullius, *De oratore. Über den Redner*, übersetzt und herausgegeben von Harald Merklin, Stuttgart 2001

Clary-et-Aldringen, Charles de, Souvenirs du prince Charles de Clary-et-Aldringen. Trois mois à Paris lors du mariage de l'empereur Napoléon Ier et de l'archiduchesse Marie-Louise..., Paris 1914

Cochin, Charles-Nicolas, Le Voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin (1758), herausgegeben und mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Christian Michel, Rom 1991

Collection Deloynes Band X

Condillac, Etienne Bonnot de, Cours d'étude pour l'instruction du prince de Parme, online erfaßter Text, Gallica, Zugriff am 15.5.2004

Condillac, Etienne Bonnot de, Essai sur l'origine des connaissances humaines. Ouvrage où l'on réduit à un seul principe tout ce qui concerne l'entendement, herausgegeben von Raymond Lenoir, Nachdruck der Ausgabe Paris 1746, Paris 1924

Condillac, Etienne Bonnot de, La logique, ou les premiers développemens de l'art de penser; Ouvrage élémentaire, que le Conseil préposé aux Ecoles Palatines avoit demandé, & qu'il a honoré de son approbation, Paris 1780

Condillac, Etienne Bonnot de, Lettres inédites à Gabriel Cramer, herausgegeben und mit einem Kommentar versehen von Georges Le Roy, Paris 1953

Condillac, Etienne Bonnot de, Traité de l'art de raisonner, Nachdruck der Ausgabe Paris 1796, Paris 1981

Condillac, Etienne Bonnot de, Traité de l'art d'écrire, in: Cours d'étude pour l'instruction du Prince de Parme aujourd'hui S.A.R. L'Infant D. Ferdinand, Duc de Parme, Plaisance, Guastalle, &c,&c,&c. Band II, Parma 1775,

Condillac, Etienne Bonnot de, Traité des sensations. Traité des animaux, Nachdruck der vom Autor überarbeiteten Ausgabe von 1798, Paris 1984

Condillac, Etienne Bonnot de, Traité des Systèmes, Nachdruck der Ausgabe Paris 1798, Paris 1991

Condorcet, Jean-Antoine-Nicolas Caritat de, Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'Esprit humain, herausgegeben von Yvon Belaval mit einer Einleitung von O.H. Prior, Paris 1970

Condorcet, Jean-Antoine-Nicolas Caritat de, Premier mémoire sur l'instruction publique. Nature et objet de l'instruction publique, herausgegeben und mit einem Kommentar versehen von Bernard Jolibert, Paris 1989

Condorcet, Jean-Antoine-Nicolas Caritat de, Rapport sur l'organisation générale de l'Instruction publique: présenté à l'Assemblée nationale législative au nom du Comité d'Instruction publique, les 20 et 21 avril 1792, online erfaßter Text, Gallica, Zugriff am 17.5.04

Condorcet, Jean-Antoine-Nicolas Caritat de, *Réflexions et notes sur l'éducation*, herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Manuela Albertone, Neapel 1983

Courthion, Pierre, *Ingres raconté par lui-même et par ses amis...*, Genf und Lausanne 1947-1948, 2 Bände

Couture, Thomas, *Méthode et Entretiens d'Atelier*, Paris 1867

Crousaz, Jean-Pierre de, *Traité du Beau. Où l'on montre en quoi consiste ce que l'on nomme ainsi, par des Exemples tirez de la plûpart des Arts & des Sciences*, Amsterdam 1715

Dagesci, Bernard, *Projet d'organisation d'une nouvelle direction générale des arts et moyens de les faire fleurir dans toutes les villes de l'Empire français*, Paris 1805

Decourcelle, Ch., *Traité des symboles...Ouvrage indispensable aux littérateurs et aux artistes, qui donne la clef de toutes les allégories... et des mystères les plus cachés des sociétés maçonniques, hermétiques.*, Paris 1806

Delafosse, Jean-Charles, *Nouvelle iconologie historique, ou Attributs hiéroglyphiques qui ont pour objets les quatre éléments, les quatre saisons, les quatre parties du monde et les différentes complexions de l'homme*, Paris 1768

Denon, Dominique Vivant, *Discours sur les monuments d'antiquité arrivés d'Italie prononcé le 8 vendémiaire an XII à la séance publique de la Classe des beaux -arts de l'Institut national*, Paris o.J.

Deseine, Louis-Pierre, *Opinion sur les musées où se trouvent retenus tous les objets d'arts, qui sont la propriété des temples consacrés à la religion catholique*, Paris 1801, in: Ders., *Notices historiques sur les anciennes académies royales de peinture, sculpture de Paris, et celle d'architecture*, Paris 1814, S.233-312

Dezallier d'Argenville, Antoine Joseph, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques réflexions sur leurs caractères, et la maniere de connoître les desseins et les tableaux des grands maîtres*, Paris 1762, 4 Bände

Diderot, Denis, *Oeuvres esthétiques*, Paris 1994

Diderot, Denis, *Salons* herausgegeben und kommentiert von Jean Sez nec und Jean Adhémar, Band II, Oxford 1960

Diderot, Denis, *Salons* herausgegeben und kommentiert von Jean Sez nec und Jean Adhémar, Band III, Oxford 1963

Droz, Joseph, *Etudes sur le Beau dans les Arts*, Paris 1815

Dubois de Saint-Gelais, Louis-François, *Description des tableaux du Palais Royal: avec la vie des peintres à la tête de leurs ouvrages*, Paris 1737

- Dubois, Léon Jean Joseph, Description des objets d'arts qui composent le cabinet de feu M. le Baron V. Denon, Paris 1826, 4 Bände
- Du Bos, Jean-Baptiste, Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture, Nachdruck der Ausgabe Paris 1770, Genf 1967, 4 Bände in einem
- Duchesne, Jean, Musée français, recueil des plus beaux tableaux, statues et bas-reliefs qui existaient au Louvre avant 1815, avec l'explication des sujets, et des discours historiques sur la peinture, la sculpture et la gravure, Paris o.J., 4 Bände
- Duchesne, Jean, Voyage d'un Iconophile. Revue des principaux cabinets d'estampes, bibliothèques et musées d'Allemagne, de Hollande et d'Angleterre, Paris 1834
- Dupuy, Marie-Anne, Le Masne de Chermont, Isabelle, Williamson, Elaine (Hrsg.), Vivant Denon, Directeur des Musées sous le Consulat et l'Empire, Correspondance 1802-1815, Paris 1999, 2 Bände
- Durand, Jean-Nicolas-Louis, Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole polytechnique, Paris an X-an XIII (1802-1805), 2 Bände
- Dutens, Michel-François, Principes abrégés de Peinture, suivis d'un Discours sur l'Architecture et la Sculpture, Nachdruck der Ausgabe Tours an XII (1803), Genf 1972
- Duval, Amaury, Denon, Dominique Vivant, Monuments des arts du dessin chez les peuples tant anciens que modernes, pour servir à l'histoire des arts, Paris 1829, 4 Bände
- Emeric-David, Toussaint Bernard, Corps législatif. Discours prononcé par M. Emeric-David, en présentant au Corps législatif le „Premier Discours sur la peinture moderne“, placé à la tête du quatrième volume du „Musée français“ et deux autres ouvrages extraits de la même collection. Séance du 16 mars 1813, Paris o.J.
- Emeric-David, Toussaint Bernard, Discours historiques sur la peinture moderne, premier discours renfermant l'histoire abrégée de cet art depuis Constantin jusqu'au commencement du treizième siècle, Paris 1812
- Emeric-David, Toussaint Bernard, Jupiter, recherches sur ce dieu, sur son culte et sur les monumens qui le représentent, ouvrage précédé d'un Essai sur l'esprit de la religion grecque, Paris 1833, 2 Bände
- Emeric-David, Toussaint Bernard, Recherches sur l'art statuaire, considéré chez les anciens et chez les modernes, ou Mémoire sur cette question proposée par l'Institut national de France: Quelles ont été les causes de la perfection de la sculpture antique et quel seroient les moyens d'y atteindre? Ouvrage couronné par l'Institut national, le 15 vendémiaire an IX, Paris an XIII (1805)
- Engel, Johann Jacob, Idées sur le geste et l'action théâtrale, suivies d'une Lettre, du même Auteur sur le Peinture musicale, Paris an III (1795), 2 Bände
- Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, Marsanne 2000 (CD-Rom Ausgabe)

Falconet, Étienne, Œuvres complètes, Band I-III, Nachdruck der Ausgabe Paris 1808, Genf 1970,

Félibien, André, Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, Nachdruck der Ausgabe Paris 1669, Portland 1972

Félibien, André, L'idée du peintre parfait, pour servir de règle aux jugements que l'on doit porter sur les ouvrages des peintres, Nachdruck der Ausgabe London 1701, Genf 1970

Félibien, André, Recueil de Descriptions de peintures et d'autres ouvrages faits pour le Roy, Nachdruck der Ausgabe Paris 1689, Genf 1973

Félibien, André, Noms des peintres les plus célèbres et les plus connus anciens et modernes, Nachdruck der Ausgabe Paris 1679, Genf 1972

Fénélon, François de Salignac de la Mothe, Über die Erziehung der Mädchen, herausgegeben von Josef Esterhues, Paderborn 1956

Fénélon, François de Salignac de la Mothe, Lettre à l'académie, herausgeben und mit kritischen Anmerkungen versehen von Ernesta Caldarini, Genf 1970

Froideau, Thomas de, Mémoire sur l'Académie d'architecture, sa suppression et la nécessité de son rétablissement, Paris 1814

Frye, William Edward, After Waterloo, reminiscences of European travel, 1815-1819, mit einer Einleitung und Anmerkungen versehen von Salomon Reinach, London 1908

Galard, Jean, Visiteurs du Louvre, Paris 1993

Gaucher, Le Désaveu des artistes ou Lettre à M.****, Servant de réfutation à l'Almanach historique & raisonné des Architectes, Peintres, Sculpteurs &, Paris 1776

Gautier d'Agoty, Jacques Fabien, Observations sur la peinture et sur les tableaux anciens et modernes, Nachdruck der Ausgabe Paris 1753, Genf 1972

Gravelot, H.-F., Cochin, C.-N., Iconologie par figures ou traité complet des allégories, emblèmes, etc. à l'usage des artistes, en 350 figures, Nachdruck der Ausgabe Paris o.J., Genf 1972, 4 Bände

Genlis, Stéphanie Félicité de, Adèle et Théodore, ou lettres sur l'éducation contenant tous les principes relatifs aux trois différens plans d'éducation, des princes, des jeunes personnes, et des hommes, Paris 1782, 3 Bände

Genlis, Stéphanie Félicité de, Essais sur l'éducation des hommes, et particulièrement des princes, par les femmes pour servir de supplément aux lettres sur l'éducation, Amsterdam 1782

Genlis, Stéphanie Félicité de, Nouvelle Methode d'Enseignement pour la première enfance, Paris 1807

Genlis, Stéphanie Félicité de, *Théâtre à l'Usage des Jeunes Personnes*, Paris 1779-1780, 7 Bände

Gérard, Alexandre, *Essai sur le goût, Augmenté de trois dissertations sur le même sujet*, par M. de Voltaire, d'Alembert, & de Montesquieu, Paris, Dijon 1766

Goethe, Johann Wolfgang, *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke. Ein Gespräch.* in: Lazarowicz, Klaus (Hrsg.), *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart 1991, S. 45-50

Goncourt, Edmond et Jules de, *L'art du XVIIIème siècle*, Paris 1881-1882, 3 Bände

Goncourt, Edmond et Jules, *Manette Salomon*, Paris 1979

Griffiths, John, *Galerie du Louvre, représentée par des gravures à l'eau-forte exécutées par Mme Maria Cosway, avec une description historique et critique de chaque tableau qui compose cette superbe collection et un abrégé biographique de la vie de chaque peintre*, Paris 1802

Guiffrey, Jules, *Notes et documents inédits sur les expositions du XVIIIe siècle*, Paris 1873

Guizot, François, *Etudes sur les beaux-arts en général*, Paris 1852

Guizot, François, *Méditations et Études morales*, Paris 1858

Hall, Francis, *Travels in France in 1818*, London 1819

Hare, Augustus John Cuthbert (Hrsg.), *The life and letters of Maria Edgeworth*, Nachdruck der Ausgabe London 1894, New York 1971, 2 Bände

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Die Äußerlichkeit des idealen Kunstwerks im Verhältnis zum Publikum*, in: Lazarowicz, Klaus (Hrsg.), *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart 1991, S. 462-464

Heine, Heinrich, *De la France*, Paris 1833

Heinzmann, Johann Georg, *Voyage d'un Allemand à Paris et retour par la Suisse*, Lausanne 1800

Herrmann, Ulrich, *Die Kodifizierung bürgerlichen Bewußtseins in der deutschen Spätaufklärung – Carl Friedrich Bahrds „Handbuch der Moral für den Bürgerstand“ aus dem Jahre 1789*, in: Herrmann, Ulrich (Hrsg.), *Die Bildung des Bürgers: Die Formierung der bürgerlichen Gesellschaft und die Gebildeten im 18. Jahrhundert*, Weinheim und Basel 1982, S. 153-162

Hippeau, C. (Hrsg.), *L'Instruction publique en France pendant la Révolution, discours et rapports de Mirabeau, Talleyrand-Périgord, Condorcet, Lanthenas, Romme, Le Peletier de Saint-Fargeau, Cales, Lakanal, Daunou et Fourcroy*, Paris 1990

Houssaye, Arsène, *Les Confessions. Souvenirs d'un demi-siècle, 1830-1880*, Genf 1971

Humboldt, Wilhelm von, Über die gegenwärtige französische tragische Bühne. Aus Briefen, in: Lazarowicz, Klaus (Hrsg.), Texte zur Theorie des Theaters, Stuttgart 1991, S. 182-191

Jessop, Thomas, Journal d'un voyage à Paris en septembre-octobre 1820, Paris 1928

Jouhaud, Pierre, Paris dans le dix-neuvième siècle: ou réflexions d'un observateur sur les nouvelles institutions, les embellissements, l'esprit public, la société, les ridicules, les femmes, les journaux, le théâtre, la littérature, etc., Paris 1809

Jouin, Henry, Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, Paris 1883

Kersaint, Armand Guy, Discours sur les monuments publics, prononcé au Conseil du département de Paris, le 15 décembre 1791, Paris 1792

Kleist, Heinrich von, Sämtliche Briefe, herausgegeben von Dieter Heimböckel, Stuttgart 1999

Kohl, Ida, Paris und die Franzosen, Band II, Dresden und Leipzig 1845

Kotzebue, Auguste von, Souvenirs de Paris en 1804, Paris 1805, 3 Bände

La Curne de Sainte-Palaye, Jean-Baptiste de, Lettre à M. de Bachaumont sur le bon goût dans les arts et dans les lettres, Nachdruck der Ausgabe Paris 1751, Genf 1972

Landon, Charles-Paul, Vies et œuvres des peintres les plus célèbres de toutes les écoles, recueil classique, contenant l'œuvre complète des peintres du premier rang, et leurs portraits, Paris 1803-1817, 12 Bände

Laugier, Marc-Antoine, Manière de bien juger des ouvrages de Peinture, Nachdruck der Ausgabe Paris 1771, Genf 1972

Laurent, Henri, Le Musée Napoléon, publié par Henri Laurent, Ouvrage dédié à S.M. l'empereur et Roi, ou choix des principaux tableaux de toutes les écoles .. ; Prospectus, Paris 1812

Lasteyrie, Ferdinand de, Causeries artistiques, Paris 1862

Lavallée, Joseph, Lettres d'un mameluck, ou Tableau moral et critique de quelques parties des Mœurs de Paris, Paris an XI (1803)

Lavater, Johann Caspar, La Physiognomonie ou l'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie leurs rapports avec les divers animaux, leurs penchants, etc. , Lausanne 1779

Lazarowicz, Klaus (Hrsg.), Texte zur Theorie des Theaters, Stuttgart 1991

Le Barbier, Jean-Jacques-François, Des Causes physiques et morales, qui ont influé sur les progrès de la peinture et de la sculpture chez les Grecs, lu dans la séance publique de la Société philotechnique, le 20 pluviôse an 9, par le citoyen Le Barbier l'aîné, Paris an IX (1801)

Le Blanc, Jean-Bernard, Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture etc. de l'année 1747, Nachdruck der Ausgabe Paris 1747, Genf 1970

Le Breton, Joachim, Rapports à l'Empereur sur le progrès des sciences, des lettres et des arts depuis 1789, Band 5, Beaux-Arts, mit Anmerkungen versehen von Udolpho van de Sandt, Paris 1989

Le Brun, Jean-Baptiste-Pierre, Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et ciseleurs, Nachdruck der Ausgabe Paris 1776-77, Genf 1972

Le Brun, Jean-Baptiste-Pierre, Essai sur les moyens d'encourager la peinture, la sculpture, d'architecture et la gravure, Paris an III (1795)

Le Brun, Jean-Baptiste-Pierre, Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands, ouvrage enrichi de deux-cent une planches gravées avec un texte explicatif servant à faire reconnaître leur genre et leur manière et faire prononcer sur le mérite et la valeur de leurs productions, des notes instructives sur la vie de plusieurs peintres dont aucun auteur n'avait parlé, et une table alphabétique des noms des maîtres, Paris 1793-1796, 3 Bände

Le Brun, Jean-Baptiste-Pierre, Observations sur le muséum national pour servir de suite aux Réflexions qu'il a déjà publiées sur le même objet, Paris 1793

Le Brun, Jean-Baptiste-Pierre, Quelques idées sur la disposition, l'arrangement et la décoration du muséum national, Paris an III (1795)

Le Brun, Jean-Baptiste Pierre, Réflexions sur le Muséum national 14. Janvier 1793, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Edouard Pommier, Paris 1992

Lebrun, Louis, Théorie de l'architecture grecque et romaine, déduite de l'analyse des monumens antiques, Paris 1807, 2 Bände in einem

Legrand, Jacques-Guillaume, Essai sur l'histoire générale de l'architecture, Paris 1809

Lenoir, Alexandre, Musée Impérial des Monumens Français. Histoire des Arts en France, et Description chronologique des statues en marbre et en bronze, bas-reliefs et tombeaux des hommes et des femmes célèbres, qui sont réunis dans ce Musée, Paris 1810

Lens, André, Du bon goût ou de la Beauté de la peinture, considérée dans toutes ses parties, Brüssel 1811

Lessing, Gotthold Ephraim, Auszug aus dem „Schauspieler“ des Herrn Remond von Sainte Albine, in: Lazarowicz, Klaus (Hrsg.), Texte zur Theorie des Theaters, Stuttgart 1991, S. 138-143

Lessing, Gotthold Ephraim, Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, Stuttgart 1987

Lettre de M. Roland, ministre de l'Intérieur à M. David, peintre, député à la Convention nationale, du 17 octobre 1792, l'an 1er de la République française, in: Le Brun, Jean-

Baptiste Pierre, *Réflexions sur le Muséum national* 14. Janvier 1793, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Edouard Pommier, Paris 1992, S. 26 -27

Lettre de la Commission du Muséum à Garat, 24 Février 1793, in: Le Brun, Jean-Baptiste Pierre, *Réflexions sur le Muséum national* 14. Janvier 1793, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Edouard Pommier, Paris 1992, S. 36-41

Lettre de Roland à la Commission du Muséum, Paris le 25 décembre de l'an Ier de la République, in: Le Brun, Jean-Baptiste Pierre, *Réflexions sur le Muséum national* 14. Janvier 1793, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Edouard Pommier, Paris 1992, S. 31

Martin, Guillaume, *Avis à la nation, sur la situation du Muséum national*, Paris o.J. (ca. 1795 datiert)

Le Masne de Chermont, Isabelle, *La Publication des „Notices“ du musée Napoléon*, in: Dominique-Vivant Denon. *L'œil de Napoléon*, Kat. Ausst. Paris 20. Oktober 1999-17. Januar 2000, Paris 1999, S. 160-161

Mercier, Louis-Sébastien, *Ob der dramatische Dichter für das Volk arbeiten soll?*, Lazarowicz, Klaus (Hrsg.), *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart 1991, S. 574-579

Meyer, Friedrich, *Fragments sur Paris*, Hamburg 1798

Michalski, Ernst, *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*, in: Lazarowicz, Klaus (Hrsg.), *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart 1991, S. 72-77

Millin, Aubin-Louis, *Galerie mythologique, recueil de monuments pour servir à l'étude de la mythologie, de l'histoire de l'art, de l'antiquité figurée et du langage allégorique des anciens*, Paris 1811, 2 Bände

Mirabeau, Honoré-Gabriel Riqueti, *Travail sur l'éducation publique, trouvé dans les papiers de Mirabeau l'ainé*, Paris 1791

Milizia, Francesco, *De l'art de voir dans les Beaux-Arts, suivi des institutions propres à les faire fleurir en France, et d'un état des objets d'arts dont ses musées ont été enrichis par la guerre de la Liberté par le Général Pommereul*, Paris an VI (1798)

Mirza Aboul Taleb Kahn, *Voyages du prince persan Mirza Aboul Taleb Kahn en Asie, en Afrique, en Europe*, Paris 1819

Mongez, Antoine, *Tableaux, statues, bas-reliefs et camées de la Galerie de Florence et du palais Pitti, dessinés par M. Wicar, ...gravés sous la direction de M. Lacombe, ..avec des explications par M. Mongez l'ainé*, Paris 1789-1807, 4 Bände

Montesquieu, Charles de Secondat, Baron de la Brède et de, *Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art*, in: Gérard, Alexandre, *Essai sur le goût, Augmenté de trois dissertations sur le même sujet*, par M. de Voltaire, d'Alembert, & de, Montesquieu, Paris, Dijon 1766, S. 265-306

Montor, Alexis François Artaud de, *Considérations sur l'état de la peinture en Italie dans les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphael*, Paris 1808

Morvan de Bellegarde, Jean-Baptiste, *Modeles de Conversations pour les Personnes polies*, Amsterdam 1709

Musset, Alfred de, *Œuvres complètes*, herausgegeben von Philippe van Tieghem, Paris 1963

Neveu, François, Cours préliminaire relatif aux arts de dessin fait à l'École centrale des Travaux publics, in: *Journal polytechnique ou bulletin du travail fait à l'école centrale des travaux publics*, Heft 1, mois de germinal, Paris an III (1795), S. 81-91

Neveu, François, Cours préliminaire relatif aux arts de dessin fait à l'École centrale des Travaux publics, in: *Journal polytechnique ou bulletin du travail fait à l'école centrale des travaux publics*, Heft 3, messidor, thermidor et fructidor an III (1795), Paris an IV(1796), S. 315-336

Neveu, François, Suite du Cours relatif aux arts de dessin, in: *Journal polytechnique ou bulletin du travail fait à l'école centrale des travaux publics*, Heft 5, Band II, Paris an VI (1798), S. 119-154

Neveu, François, Cours préliminaire relatif aux arts de dessin fait à l'École centrale des Travaux publics, in: *Journal polytechnique ou bulletin du travail fait à l'école centrale des travaux publics*, Heft 4, vendémiaire, brumaire et frimaire, an IV (1796), Paris an V (1797), S. 698-726

Noverre, Jean Georges, *Lettres sur la Danse et sur les Ballets*, Wien 1767

Paillot de Montabert, Jacques-Nicolas, *Théorie du Geste dans l'Art de la Peinture renfermant plusieurs préceptes applicables à l'art du théâtre, suivie des Principes du Beau optique pour servir à l'analyse de la Beauté dans le Geste pittoresque*, Paris 1813

Perrault, Charles, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, eingeleitet von H.J. Jauss, kunstgeschichtliche Exkurse von M. Imdahl, Nachdruck der Ausgabe Paris 1688-1697, München 1964, 5 Bände in einem

Picault, Jean-Michel, *Observations de Picault, artiste restaurateur de tableaux, à ses concitoyens, sur les tableaux de la République*, Paris 1793

De Piles, Roger, *l'Art de Peinture de C.A. Du Fresnoy, traduit en Français enrichi de Remarques, augmenté d'un dialogue sur le Coloris*, Nachdruck der Ausgabe Paris 1673, Genf 1973

De Piles, Roger, *Abregé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs Ouvrages, et un Traité du Peintre parfait, de la connoissance des Dessesins, & de l'utilité des Estampes*, Nachdruck der Ausgabe Paris 1699, Hildesheim 1969

De Piles, Roger, *Cours de peinture par principes*, Nachdruck der Ausgabe Paris 1708, Genf 1969

Pinkerton, J., *Recollections of Paris, in the years 1802-3-4-5*, Band I, London 1806,

Plinius Secundus der Ältere, *Naturkunde. Lateinisch-Deutsch*, herausgegeben und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, Band XXXV, München 1978

Proust, Marcel, *Du côté de chez Swann*, Paris 1987

Proust, Marcel, *Sur la lecture*, in: Ruskin, John, *Sésame et les Lys*, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Marcel Proust, Paris 1987, S. 35-97

Pujoulx, J.B. *Paris à la fin du XVIIIe siècle ou esquisse historique et morale des Monumens et des Ruines de cette Capitale; de l'Etat des Sciences, des Arts et de l'Industrie à cette époque, ainsi que des Mœurs et des Ridicules de ses Habitans*, Paris 1801

Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostôme de, *Considérations sur les arts du dessin en France, suivies d'un plan d'Académie, ou d'Ecole publique, et d'un système d'encouragemens*, Nachdruck der Ausgabe Paris 1791, Genf 1970

Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostôme de, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art suivi de Lettres sur l'enlèvement des ouvrages de l'art antique à Athènes et à Rome*, Paris 1989

Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostôme de, *Dictionnaire historique de l'architecture comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archeologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art*, Band I, Paris 1832

Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostôme de, *Essai sur l'idéal dans ses applications pratiques aux œuvres de l'imitation propre des arts du dessin*, Paris 1837

Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostôme de, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, Nachdruck der Ausgabe Paris 1823, Brüssel 1980

Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostôme de, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie (1796)*, mit einer Einleitung und Anmerkungen versehen von Edouard Pommier, Paris 1989

Raffles, Thomas, *Letters during a tour through some parts of France, Savoy, Switzerland, Germany and the Netherlands in the summer of 1817*, Liverpool 1827

Raymond, George-Marie, *De la peinture considérée dans ses effets sur les hommes de toutes les classes et de son influence sur les mœurs et le gouvernement des peuples*, Paris 1804, online erfaßter Text, Gallica, Zugriff am 2.8. 2004

Révéroni Saint-Cyr, Jacques-Antoine de, *Essai sur le perfectionnement des beaux-arts par les sciences exactes ou Calculs et hypothèses sur la poésie, la peinture et la musique*, Paris 1803, 2 Bände

Rio, A.-F., *De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes*, Paris 1836

Romme, G. Rapport de Romme. Rapport sur l'instruction publique considérée dans son ensemble, suivi d'un projet de décret sur les principales bases du plan général présenté à la Convention nationale, au nom du comité d'instruction publique par G. Romme, député du département du Puy-de-Dôme, le 1er décembre 1792. in: Hippeau, C. (Hrsg.), *L'Instruction publique en France pendant la Révolution, discours et rapports de Mirabeau, Talleyrand-Périgord, Condorcet, Lanthenas, Romme, Le Peletier de Saint-Fargeau, Cales, Lakanal, Daunou et Fourcroy*, Paris 1990, S. 159-178

Roots, William, *Paris in 1814 or a Tour in France after the first fall of Napoleon*, from the journal of William Roots, Newcastle 1909

Rousseau, Jean-Jacques, *Brief an d'Alembert über die Schauspiele*, in: Lazarowicz, Klaus (Hrsg.), *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart 1991, S. 555-560

Rousseau, Jean-Jacques, *Discours sur les sciences et les arts*, Paris 1930

Rousseau, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris 1973

Rousseau, Jean-Jacques, *Oeuvres complètes*, herausgegeben von Bernard Gagnebin, Marcel Raymond, Band II, Paris 1964/ Band IV, Paris 1969

Runge, Philipp Otto, *Briefe und Schriften*, München 1982

Saint John, Bayle, *Purple tints of Paris. Character and Manners in the New Empire*, London 1854, 2 Bände

Saint-Valery-Seheult, A., *Le génie et les grands secrets de l'architecture historique*, Paris 1813

Saint-Victor, Jacques-Maximilien Benjamin Bins de, *Tableau historique et pittoresque de Paris, depuis les gaulois jusqu'à nos jours*, Paris 1808-1811, 3 Bände

Saint-Yenne, La Font de, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'aout 1746* Nachdruck der Ausgabe Paris 1747, Genf 1970

Schiller, Friedrich, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, mit einem Nachwort von Käte Hamburger, Stuttgart 1981

Schopenhauer, Arthur, *Die Reisetagebücher*, Zürich 1988

Scott, John, *A visit to Paris in 1814; being a review of the moral, political, intellectual, and social condition of the french capital*, London 1815

Scott, John, *Paris revisited in 1815, by way of Brussels, including a walk over the field of battle at Waterloo*, London 1816

Serlio, Sebastiano, *Von den Szenen oder Schauplätzen*, in: Lazarowicz, Klaus (Hrsg.), *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart 1991, S. 409-415

Seroux d'Agincourt, Jean Baptiste Louis Georges, Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e, Paris 1823, 6 Bände

Sèze, Victor, Recherches physiologiques et philosophiques sur la sensibilité ou la vie animale, Paris 1786

Sgard, Jean (Hrsg.), Corpus Condillac (1714-1780), Genf 1981

Sobry, Jean-François, Poétique des Arts ou Cours de peinture et de littérature comparées, Paris 1810

Stendhal, Mémoire d'un touriste, Paris 1929, 3 Bände

Sue, Jean-Joseph, Essai sur la physiognomonie des corps vivans, considérée depuis l'homme jusqu'à la plante, Paris an V (1797)

Taillasson, Jean-Joseph, Le Danger des regles dans les Arts. Poeme suivi d'une traduction libre en vers, d'un morceau du XVI^e chant de l'Iliade, qui a concouru pour le Prix de l'Académie et d'une élégie sur la nuit par M. T ***, Paris 1785

Talleyrand, Charles Maurice, Rapport sur l'instruction publique, fait au nom du Comité de Constitution à l'assemblée nationale, les 10, 11 et 19 Septembre 1791, Paris 1791

Texier, Edmond Auguste, Tableau de Paris, Paris 1852-1853, 2 Bände

Thackeray, William Makepeace, The Book of Snobs, München 1988

Théaulon de Lambert, Marie-Emanuel-Guillaume-Marguerite, John Bull au Louvre, vaudeville en trois tableaux par MM. Théaulon, Saint-Laurent et ***, Paris 1827

Thiéry, Luc-Vincent, Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris ou Description raisonnée de cette ville et de tout ce qu'elle contient de remarquable..., Paris 1787, 2 Bände

Thornton, Thomas (colonel), A Sporting tour through various parts of France, in the year 1802, including a concise description of the sporting establishments, mode of hunting and other field-amusements, as practised in that country..in a series of letters to the righ hon. the Earl of Darlington. To which is prefixed an account of French wolf-hunting, London 1806, 2 Bände

Trawinski, Florentin, Galbrun, Charles, Guide populaire du Musée du Louvre, notions sommaires d'histoire de l'art d'après ses principaux chefs-d'œuvre, Paris 1900

Trotter, John Bernard, Memoirs of the latter years of ...Charles James Fox, London 1811

Tuetey, Alexandre, Guiffrey, Jean (Hrsg.), Archives de l'art français. 3. La Commission du Muséum et la création du musée du Louvre (1792-1793), Paris 1971

Tuetey, Louis (Hrsg.), Procès-Verbaux de la Commission temporaire des Arts, Paris 1907, 2 Bände

Tuetey, Louis (Hrsg.), Procès-verbaux de la Commission des Monuments I, in: Nouvelles Archives de la société de l'histoire de l'art français, 3. série, Band XVII, 1912, Paris 1902

Tuetey, Louis (Hrsg.), Procès-verbaux de la Commission des Monuments, in: Nouvelles Archives de l'art français, 3. série, Band XVIII, 1917, Paris 1903

Valenciennes, Pierre-Henri, Elements de perspective pratique, à l'usage des artistes, suivis de Réflexions et Conseils à un Elève sur la Peinture, et particulièrement sur le genre du Paysage, Nachdruck der Ausgabe Paris an VIII (1800), Genf 1973

Viel, Charles-François, Des Anciennes études de l'architecture; de la nécessité de les remettre en vigueur ; et de leur utilité pour l'administration des bâtimens civils, Paris 1807

Vignon, Pierre, Sur le rétablissement des académies des beaux arts, Paris 1814

Volney, Constant-François, Voyage en Égypte et en Syrie pendant les années 1783, 1784 et 1785, Paris 1822

Voltaire, Essai sur le goût, in: Gérard, Alexandre, Essai sur le goût, Augmenté de trois dissertations sur le même sujet, par M. de Voltaire, d'Alembert, & de Montesquieu, Paris, Dijon 1766, S. 235-244

Wansey, Henry, A Visit to Paris, in june 1814, London 1814

Watelet, Claude-Henri, Lévesque, Pierre-Charles, Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure, Nachdruck der Ausgabe Paris 1792, Genf 1972, 5 Bände

Watelet, Claude-Henri L'art de peindre. Poëme, avec des Réflexions sur les Différentes Parties de la Peinture, Amsterdam 1761

Wilmot, Catherine, An Irish peer on the continent (1801-1803) being a narrative of the tour of Stephen, 2nd earl Mount Cashell, through France, Italy, etc., London 1920

Yorke, Henri Redhead, Paris et la France sous le Consulat, les hommes, les institutions, les mœurs, Tours 1921

Sekundärliteratur

Abélès, Luce, Roman, musée, in: Georgel, Chantal (Hrsg.), *La Jeunesse des Musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Kat. Ausst. Paris 7. Februar –8. Mai 1994, Paris 1994, S. 316-331

Alewyn, Richard, *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*, München 1985

Aulanier, Christiane, *Histoire du Palais et du Musée du Louvre, Paris 1947-1958*, 7 Bände

Babeau, Albert, *Le Louvre et son histoire: ouvrage illustré de 140 gravures sur bois et photogravures d'après des dessins, plans et des estampes de l'époque*, Paris 1895

Babeau, Albert, *Paris en 1789*, Paris 1892

Baker, Malcolm, *De l'église au musée: les monuments du XVIIIe siècle (fonctions, significations et histoire)* in: Gaborit, Jean-René (Hrsg.), *Sculptures hors contexte*, Paris 1996, S. 71-92

Ballauff, Theodor, *Philosophische Begründungen der Pädagogik. Die Frage nach Ursprung und Maß der Bildung*, Berlin 1966

Batiffol, Louis, *Le Louvre sous Henri IV et Louis XIII*, Paris 1930

Baxandall, Michael, *Patterns of intention: on the historical explanation of pictures*, New Haven 1992

Baxmann, Dorothee, *Wissen, Kunst und Gesellschaft in der Theorie Condorcets*, Stuttgart 1999

Bazin, Germain, *Le crépuscule des images*, Paris 1946

Bazin, Germain, *Trésors de la peinture au Louvre*, Paris 1957

Becker, Christoph, *Vom Raritäten-Kabinettt zur Sammlung als Institution: Sammeln und Ordnen im Zeitalter der Aufklärung*, Frankfurt 1996 (Univ. München 1996, Diss.)

Bellessort, André, *Autour du Louvre et du Palais-Royal*, Paris 1929

Belting, Hans, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998

Bender, Wolfgang F. (Hrsg.), *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren*, Stuttgart 1992

Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Band I,1, Frankfurt am Main 1990

Bennett, Tony, *The birth of the museum. History, theory, politics*, London 1995

- Benoit, François, *L'Art français sous la Révolution et l'Empire. Les doctrines, les idées, les genres*, Nachdruck der Ausgabe Paris 1897, Genf 1975
- Bertrand, Aliénor (Hrsg.), *Condillac. L'origine du langage*, Paris 2002
- Bjurström, Per, *Les premiers musées d'art en Europe et leur public*, in: Pommier, Edouard (Hrsg.), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Actes du Colloque, 3-5 juin 1993, Paris 1995, S. 549-564
- Blum, André, *Le Louvre. Du palais au musée*, Genf 1946
- Blumer, Marie-Louise, *Catalogue des peintures transportées d'Italie en France de 1796 à 1814*, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, Band I (1936), S. 244-348
- Blumer, Marie-Louise, *Histoire sommaire du Musée du Louvre. Accroissements et transformations*, in: Marquet de Vasselot, Jean Joseph, *Répertoire des Vues des Salles du Musée du Louvre*, mit einer historischen Notiz von Marie-Louise Blumer, Paris 1946, S. XI-XLIII
- Blumer, Marie-Louise, *La Mission de Denon en Italie (1811)*, in: *Revue des Etudes Napoléoniennes*, Band XXXVIII (1934), S. 237-257
- Bollnow, Otto Friedrich, *Begegnung und Bildung*, in: Pleines, Jürgen-Eckardt (Hrsg.), *Bildungstheorien. Probleme und Positionen*, Freiburg im Breisgau 1978, S. 28-39
- Bonnaire, Marcel (Hrsg.), *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts, an IV-an VIII (1796-1800)*, Band I, Paris 1937
- Bouissounouse, Janine, *Condorcet. Le Philosophe dans la Revolution*, Paris 1962
- Bourgeois, Bernard, d'Hondt, Jacques (Hrsg.), *La Philosophie et la Revolution française*, Paris 1993
- Boyer, Ferdinand, *Le monde des arts en Italie et la France de la Révolution et de l'Empire. Etudes et recherches*, Turin 1970
- Brand, Joachim, *Der Text zum Bild. Untersuchungen zu den Erscheinungsformen und paratextuellen Funktionen von sprachlichen Bestandteilen zu deutschen graphischen Folgen und Zyklen des Neunzehnten Jahrhunderts*, Marburg 1995 (Univ. München 1994, Diss.)
- Brandt, Reinhard, Klemme, Heiner F., *John Locke (1632-1704)*, in: Borsche, Tilman (Hrsg.), *Klassiker der Sprachphilosophie von Platon bis Noam Chomsky*, München 1996, S. 133-146
- Brejon de Lavergn, Arnauld, *L'inventaire de Le Brun de 1683: la collection des tableaux de Louis XIV*, Paris 1987
- Brian, Eric, *Staatsvermessungen. Condorcet, Laplace, Turgot und das Denken der Verwaltung. Politische Philosophie und Ökonomie*, Wien 2001

Bruneau, Philippe, Les collections d'art dans l'Antiquité gréco-romaine, in: Bonfait, Olivier, Powell, Véronique Gerard, Sénéchal, Philippe (Hrsg.), *Curiosité. Etudes d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, Paris 1998, S. 257-264

Burger, Rudolf, Fortschritt, Aufstieg und Fall eines Begriffs. Bemerkungen nach Walter Benjamins Thesen „Über den Begriff der Geschichte“, Wien 1982

Cahn, Isabelle, Cadres et cartels, in: Georgel, Chantal (Hrsg.), *La Jeunesse des Musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Kat. Ausst. Paris 7. Februar –8. Mai 1994, Paris 1994, S. 221-229

Chabaud, Gilles, Cohen, Evelyne, Coquery, Natacha, Penez, Jérôme (Hrsg.), *Les guides imprimés du XVI au XX siècle. Villes, paysages, voyages*, Paris 2000

Charrak, André, *Empirisme et Métaphysique. L'essai sur l'origine des Connaissances humaines de Condillac*, Paris 2003

Chatelain, Jean, *Administration et gestion des musées. Textes et documents*, Paris 1984

Chatelain, Jean, *Dominique Vivant Denon et le Louvre de Napoléon*, Paris 1973

Chaudonneret, Marie-Claude, *L'état et les artistes: de la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*, Paris 1999

Chaussinand-Nogaret, Guy, *La noblesse au XVIIIe siècle. De la féodalité aux lumières*, Paris 1976

Chaussinand-Nogaret, Guy, *La vie quotidienne des Français sous Louis XV*, Paris 1979

Cleve, Ingeborg, *Der Louvre als Tempel des Geschmacks. Französische Museumspolitik um 1800 zwischen kultureller und ökonomischer Hegemonie*, in: Fliedl, Gottfried (Hrsg.), *Die Erfindung des Museums. Anfänge der bürgerlichen Museumsidee in der Französischen Revolution*, Wien 1996, S. 26-64

Cole, Richard Cargill, *John Singleton's Grand Tour 1815-1817*, New York 1988

Conrads, Norbert, Politische und staatsrechtliche Probleme der Kavalierstour, in: Maczak, Antoni, Teuteberg, Hans Jürgen (Hrsg.), *Reiseberichte als Quellen europäischer Kulturgeschichte. Aufgaben und Möglichkeiten der historischen Reiseforschung*, Wolfenbüttel 1982, S. 45-64

Coutel, Charles, Les signes chez Condorcet, in: Armogathe, Daniel (Hrsg.), *Analyses & réflexions sur Condorcet. Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, Paris 1989, S. 46-49

Crane, Susan, *Museums and memory*, Stanford 2000

Criegen, Axel von, *Vom Text zum Bild. Wege ästhetischer Bildung*, Weinheim 1996

Crowe, Thomas E., *Painters and public life in eighteenth-century*, Paris, New Haven 1985

Dagen, Jean, *L'histoire de l'esprit humain dans la pensée française de Fontenelle à Condorcet*, Paris 1977 (Univ. Paris 1972, Diss.)

Davallon, Jean, *L'exposition à l'oeuvre: stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris 2000

Delaborde, Henri, *L'Académie des Beaux-Arts depuis la fondation de l'Institut de France*, Paris 1891

Denk, Claudia, *Artiste, citoyen & philosophe: der Künstler und sein Bildnis im Zeitalter der französischen Aufklärung*, München 1998 (Univ. München 1994, Diss.)

Déotte, Jean-Louis, *Le musée, l'origine de l'esthétique*, Paris 1993

Derrida, Jacques, *Die Archäologie des Frivolen*, übersetzt von Joachim Wilke, Berlin 1993

Desvallées, André, *Konvergenzen und Divergenzen am Ursprung der französischen Museen*, in: Fliedl, Gottfried (Hrsg.), *Die Erfindung des Museums. Anfänge der bürgerlichen Museumsidee in der Französischen Revolution*, Wien 1996, S. 65-130

Dirscherl, Klaus, *Elemente einer Geschichte des Dialogs von Bild und Text*, in: Dirscherl, Klaus (Hrsg.), *Bild und Text im Dialog*, Passau 1993, S. 15-26

Dummer, Jürgen, *Platon und die Dichter*, in: Riedel, Volker (Hrsg.), *Die Freiheit und die Künste. Modelle und Realitäten von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, Stendal 2001, S. 19-27

Dupuy, Marie-Anne, *Les copistes à l'oeuvre*, in: *Copier-Créer. De Turner à Picasso: 300 oeuvres inspirées par les maîtres du Louvre*. Kat. Ausst. Paris 26. April -26. Juli 1993, S. 42-51

Duque, Félix, „Schöneres kann nicht sein und werden“. *Das Griechenlandbild bei Hegel und Hölderlin*, in: Jamme, Christoph, Völkel, Frank (Hrsg.), *Kunst und Geschichte im Zeitalter Hegels*, Hamburg 1996, S. 27-54

Dussol, Dominique, *Art et Bourgeoisie. La Société des Amis des Arts de Bordeaux (1851-1939)*, Bordeaux 1997 (Univ. Bordeaux. 1994, Diss.)

Eichinger, Ludwig M., *Vor Augen geführt bekommen. Text-Bild-Kombinationen als Merkhilfen*, in: Dirscherl, Klaus (Hrsg.), *Bild und Text im Dialog*, Passau 1993, S. 429-449

Fabianski, Marcin, *Ce que le musée du Louvre n'était pas en 1793. De certains musées pourvus d'une rotonde à coupole, lieux de débats érudits*, in: Pommier, Edouard (Hrsg.), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Actes du Colloque, 3-5 juin 1993, Paris 1995, S. 127-156

Fausser, Markus, *Das Gespräch im 18. Jahrhundert. Rhetorik und Geselligkeit in Deutschland*, Stuttgart 1991 (Univ. Tübingen 1990, Diss.)

- Fischer-Lichte, Erika, Entwicklung einer neuen Schauspielkunst, in: Bender, Wolfgang, F. (Hrsg.), Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren, Stuttgart 1992, S. 51-70
- Fleckner, Uwe, Schieder, Martin, Zimmermann, Michael (Hrsg.), *Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart*, Köln 2000
- Foucart, Bruno, Le musée du XIX siècle: temple, palais, basilique, in: Georgel, Chantal (Hrsg.), *La Jeunesse des Musées, Les musées de France au XIX siècle*, Kat. Ausst. Paris 7. Februar –8 Mai 1994, Paris 1994, S. 122-151
- Frank, Manfred, Die Grenzen der Beherrschbarkeit der Sprache. Das Gespräch als Ort der Differenz zwischen Neostukturalismus und Hermeneutik, in: Forget, Philippe (Hrsg.), *Text und Interpretation*, München 1984, S. 181-213
- Franzen, Winfried, Etienne Bonnot de Condillac (1714-1780), in: Borsche, Tilman (Hrsg.), *Klassiker der Sprachphilosophie: von Platon bis Noam Chomsky*, München 1996, S. 179-195
- Fried, Michael, *Absorption and theatricality. Painting and beholder in the age of Diderot*, Chicago 1997
- Fuchs, Max, *Kulturelle Bildung und ästhetische Erziehung. Theoretische Grundlagen*, Köln 1986
- Fuhrmann, Manfred, *Der europäische Bildungskanon des bürgerlichen Zeitalters*, Frankfurt am Main, Leipzig 2000
- Fuhrmann, Manfred, *Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles-Horaz-“Longin“*, Eine Einführung. Darmstadt 1992
- Gadamer, Hans-Georg, Bildung, in: Pleines, Jürgen-Eckardt (Hrsg.), *Bildungstheorien. Probleme und Positionen*, Freiburg im Breisgau 1978, S. 55-63
- Gadamer, Hans-Georg, Der Kunstbegriff im Wandel, in: Bonnet, Anne-Marie, Kopp-Schmidt, Gabriele (Hrsg.), *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*, München 1995, S. 88-104
- Gadamer, Hans-Georg, Text und Interpretation, in: Forget, Philippe (Hrsg.), *Text und Interpretation*, München 1984, S. 24-55
- Gadamer, Hans Georg, Wirkungsgeschichte und Applikation, in: Warning, Rainer (Hrsg.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München 1979, S. 113-125
- Gaetgens, Thomas, Das Musée Napoléon und sein Einfluß auf die Kunstgeschichte, in: Middeldorf Kosegarten, Antje (Hrsg.), *Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*, S. 339-369
- Gaetgens, Thomas, Les visiteurs allemands du musée Napoléon, in: *Les vies de Dominique-Vivant Denon, Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel du 8 au 11 décembre 1999*, Band II, Paris 2001, S. 725-739.

Gaehdgens, Thomas, Wilhelm von Humboldt et les musées français vers 1800. Expérience esthétique ou ordonnancement chronologique ? in: *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg. Peintures et dessins en France et en Italie XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris 2001, S. 210-217

Gaehdgens, Thomas, Michel, Christian, Rabreau, Daniel, Schieder, Martin, (Hrsg.) *l'art et les normes sociales au XVIIIe siècle*, Paris 2001

Galard, Jean, Einleitung, in: *Le regard instruit. Action éducative et action culturelle dans les musées. Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel le 16 avril 1999, établis par Jean Galard, chef du Service culturel du musée du Louvre*, Paris 2000, S. 9-20

Gaxotte, Pierre, *Paris au XVIIIe siècle*, Paris 1982

Gebauer, Gunter, *Die Beziehung von Bild und Text in Lessings Laokoon*, in: Dümchen, Sybil, Nerlich, Michael (Hrsg.), *Texte – Image, Bild – Text*, Berlin 1990, S. 17-27

Georgel, Chantal, *Le musée, lieu d'enseignement, d'instruction et d'édification*, Georgel, Chantal (Hrsg.), *La Jeunesse des Musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Kat. Ausst. Paris 7. Februar –8. Mai 1994, Paris 1994, S. 58-70

Georgel, Chantal, *Montrer, éclairer, présenter*, in: Georgel, Chantal (Hrsg.), *La Jeunesse des Musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Kat. Ausst. Paris 7. Februar –8. Mai 1994, Paris 1994, S. 188-206

Georgel, Chantal, *Petite histoire des livrets de musée*, in: Georgel, Chantal (Hrsg.), *La Jeunesse des Musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Kat. Ausst. Paris 7. Februar –8. Mai 1994, Paris 1994, S. 207-214

Georgel, Chantal, *Premiers muséums, premiers hommes: la formation initiale des collections*, in: Georgel, Chantal (Hrsg.), *La Jeunesse des Musées, Les musées de France au XIXe siècle*, Kat. Ausst. Paris 7. Februar –8. Mai 1994, Paris 1994, S. 19-35

Girard, Augustin (Hrsg.), *Les affaires culturelles au temps d'André Malraux: 1959-1969; journées d'étude des 30 novembre et 1^{er} décembre 1989*, Paris 1996

Goldstein, Carl, *Le musée imaginaire de l'Académie aux XVIIe et XVIIIe siècles*, in: Pommier, Edouard (Hrsg.), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre, Actes du Colloque, 3-5 juin 1993*, Paris 1995, S. 37-58

Gott dang, Andrea, *Venedigs antike Helden. Die Darstellung der antiken Geschichte in der venezianischen Malerei von 1680 bis 1760*, München/Berlin 1999

Gould, Cecil, *Trophy of Conquest. The Musée Napoléon and the creation of the Louvre*, London 1965

Grasskamp, Walter, *Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums*, München 1981

Grosser, Thomas, Reiseziel Frankreich. Deutsche Reiseliteratur vom Barock bis zur Französischen Revolution, Opladen 1989 (Univ. Mannheim 1987, Diss.)

Guyau, Jean-Marie, Die Kunst als soziologisches Phänomen, Berlin 1987

Habermas, Jürgen, Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Darmstadt/ Neuwied 1987

Haertinger, Pia, John Ruskin und das Museum: Portrait eines Pioniers und einer Museumsepoche, Frankfurt am Main 1996 (Univ. Eichstätt 1995, Diss.)

Hamann, Albert, Reformpädagogik und Kunsterziehung. Ästhetische Bildung zwischen Romantik, Reaktion und Moderne, Innsbruck 1997

Hansmann, Otto, Marotzki, Winfried (Hrsg), Diskurs Bildungstheorie II, Problemgeschichtliche Orientierungen, Rekonstruktion der Bildungstheorie und Bedingungen der gegenwärtigen Gesellschaft, Weinheim 1989

Harten, Elke, Museen und Museumsprojekte der Französischen Revolution. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte einer Institution, Münster 1989 (Freie Univ. Berlin 1989, Diss.)

Harten, Hans-Christian, Utopie und Pädagogik in Frankreich 1798-1860, Bad Heilbrunn 1996

Haskell, Francis, Die schwere Geburt des Kunstbuchs, Berlin 1993

Haskell, Francis, Wandel der Kunst in Stil und Geschmack. Ausgewählte Schriften, Köln 1990

Hauser, Arnold, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1953, 2 Bände

Hautecoeur, Louis, Architecture et aménagement des musées, Paris 1993

Herdin, Klaus, Conception et philosophie bourgeoises du musée en Allemagne à la fin du XVIII et au début du XIXe siècle, in: Pommier, Edouard (Hrsg.), Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre, Actes du Colloque, 3-5 juin 1993, Paris 1995, S. 439-460

Hillairet, Jacques, Le palais du Louvre, sa vie, ses grands souvenirs historiques, Paris 1955

Hillairet, Jacques, Le palais des Tuileries. Le palais royal et impérial et son jardin, Paris 1965

Hine, Ellen McNiven, A critical study of Condillac's *Traité des Systèmes*, Den Haag, 1979

Hinrichs, Wolfgang, Schleiermachers Theorie der Geselligkeit und ihre Bedeutung für die Pädagogik, Weinheim 1965

Hobbs, Catherine L., Rhetoric on the margins of modernity: Vico, Condillac, Monboddo, Carbondale and Edwardsville 2002

Holert, Tom, La fantaisie des custodes. De la préhistoire de la profession de conservateur en France et en Allemagne au XVIIIe siècle, in: Pommier, Edouard (Hrsg.), Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre, Actes du Colloque, 3-5 juin 1993, Paris 1995, S. 527-548

Hourticq, Louis M., Vorwort, in: Bonnaire, Marcel (Hrsg.), Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts, an IV-an VIII, Band I, Paris 1937

Im Hof, Ulrich, Das gesellige Jahrhundert. Gesellschaft und Gesellschaften im Zeitalter der Aufklärung, München 1982

L'Imitation, aliénation ou source de liberté?: rencontres de l'Ecole du Louvre, septembre 1984, Paris 1985

Iser, Wolfgang, Die Appellstruktur der Texte, in: Warning, Rainer (Hrsg.), Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, München 1979, S. 228-252

Ingarden, Roman, Konkretisation und Rekonstruktion, in: Warning, Rainer (Hrsg.), Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, München 1979, S. 42-70

Iser, Wolfgang, Der Lesevorgang, in: Warning, Rainer (Hrsg.), Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, München 1979, S. 253-276

Iser, Wolfgang, Die Wirklichkeit der Fiktion, in: Warning, Rainer (Hrsg.), Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, München 1979, S. 277-324

Jauß, Hans Robert, Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, in: Warning, Rainer (Hrsg.), Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, München 1979, S. 126-162

Joly, Marie-Hélène, Gervereau, Laurent, Musées et collections d'histoire en France. Guide, Paris 1996

Justi, Carl, Winckelmann und seine Zeitgenossen, Band III, Leipzig 1923

Jütte, Robert, Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace, München 2000

Kämpf-Jansen, Helga, Ästhetische Forschung. Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft; zu einem innovativen Konzept ästhetischer Bildung, Köln 2001

Kavanagh, Gaynor, Dream spaces: memory and the museum, London/New York 2000

Kavanagh, Gaynor, History Curatorship, Leicester 1990

Kemner, Gerhard, Die Lust am Sehen – Moritaten, Guckkästen und Panoramen, in: Kemner, Gerhard, Eisert, Gelia (Hrsg.), Lebende Bilder. Eine Technikgeschichte des Filmes, Berlin 2000, S. 10-19.

Kemner, Gerhard, Projektionskunst – von der Laterna magica zum Kinoprojektor, in: Kemner, Gerhard, Eisert, Gelia (Hrsg.), Lebende Bilder. Eine Technikgeschichte des Filmes, Berlin 2000, S. 20-31

- Kim, Dae Kweon, Sprachtheorie im 18. Jahrhundert. Herder, Condillac und Süßmilch, Sankt Ingbert 2002 (Univ. Saarbrücken 2002, Diss.)
- Kohle, Hubertus, Gersmann, Gudrun (Hrsg.), Frankreich 1848-1870. Die Französische Revolution in der Erinnerungskultur des Zweiten Kaiserreiches, Stuttgart 1998
- Krämer, Harald, John, Hartmut (Hrsg.), Zum Bedeutungswandel der Kunstmuseen. Positionen, und Visionen zu Inszenierung, Dokumentation, Vermittlung, Nürnberg 1998
- Kurz, Gerhard, Das Ganze und das Teil. Zur Bedeutung der Geselligkeit in der ästhetischen, Diskussion um 1800, , in: Jamme, Christoph, Völkel, Frank (Hrsg.), Kunst und Geschichte im Zeitalter Hegels, Hamburg 1996, S. 91-113
- Langer, Bertold, Die Entwicklung eines gesellschaftstheoretisch fundierten Bildungsbegriffs bei Condorcet, Hegel und Marx, Inhaltlich-systematische Vorbereitung einer gesellschaftstheoretischen Propädeutik für Studenten der Erziehungswissenschaft, München 1976 (Univ. München 1976, Diss.)
- Lee, W. Rensselaer, Ut pictura poesis, the humanistic theory of painting, New York, 1967
- Leith, James Andress, The idea of art as propaganda in France, 1750-1799, Toronto 1965
- Lethève, Jacques, La vie quotidienne des artistes français au XIX siècle, Paris 1968
- Lévêque, Jean-Jacques, Le Louvre: un palais, un musée., Paris 1999
- Lichtenstein, Ernst, Die Entwicklung des Bildungsbegriffs im 18. Jahrhundert, in: Herrmann, Ulrich (Hrsg.), Die Bildung des Bürgers: Die Formierung der bürgerlichen Gesellschaft und die Gebildeten im 18. Jahrhundert, Weinheim und Basel 1982, S. 165-177
- Lindemann, Bernd Wolfgang, Mise en place originelle et mise en scène muséographique in: Gaborit, Jean-René (Hrsg.), Sculptures hors contexte, Paris 1996, S. 71-92, S. 141-159
- Locher, Hubert, Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750-1950, München 2001, (Univ. Basel 1999, Habil.)
- Madinier, Gabriel, Conscience et mouvement. Etude sur la philosophie française de Condillac à Bergson, Paris 1938
- Mai, Ekkehard (Hrsg.), Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich, Berlin 1983
- Malville, Patrick, Le Malheur dans l'histoire, in: Armogathe, Daniel (Hrsg.), Analyses & réflexions sur Condorcet. Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain, Paris 1989, S. 82-93
- McClellan, Andrew, Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris, Cambridge 1994

- McClellan, Andrew, Nationalism and the Origins of the Museum in France, in: Wright, Gwendolyn, *The Formation of National Collections of Art and Archaeology*, Washington 1996, S. 28-39
- McClellan, Andrew, Rapports entre la théorie de l'art et la disposition des tableaux au XVIIIe siècle, in: Pommier, Edouard (Hrsg.), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre, Actes du Colloque, 3-5 juin 1993*, Paris 1995, S. 565-590
- McKee, George D., *The Musée français and the Musée royal: a history of the publication of an album of fine engraving, with a catalogue of plates and discussion of similar ventures*, Chicago 1981
- McKee, George D., Charles-Paul Landon's advocacy of modern French art, 1800-1825: *The Annales du Musée*, in: *Album amicorum Kenneth C. Lindsay. Essays on art and literature*, Binghamton 1990, S. 203-233
- Melcher, Ralph, *Das Museum als romantische Erfindung*, in: Adriani, Götz (Hrsg.), *Kunst sammeln*, Osfildern-Ruit 1999, S. 95-103
- Mérot, Alain, L'idée du public parfait selon Antoine Coypel, in: Bonfait, Olivier, Powell, Véronique Gerard, Sénéchal, Philippe (Hrsg.), *Curiosité. Etudes d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, Paris 1998, S. 115-124
- Michel, Régis, L'art des Salons, in: Bordes, Philippe, Régis, Michel (Hrsg.), *Aux armes et aux arts! Les arts de la révolution 1789-1799*, Paris 1988, S. 9-101
- Michelet, Jules, *Histoire de la Révolution française*, Paris 1976-1977, 2 Bände
- Mirimonde, A.-P. de, Les opinions de M. Lebrun sur la peinture hollandaise, in: *La Revue des Arts*, Band VI (1956), S. 207-214
- Mustoxidi, Théodore, *Histoire de l'esthétique française 1700-1900. Suivi d'une bibliographie générale de l'esthétique française des origines à 1914*, New York 1968, Reprint der Ausgabe Paris 1920
- Nickel, Frank Ulrich, *Pädagogik der Pantomime. Die Mehrperspektivität eines Phänomens*, Weinheim 1997 (Univ. Braunschweig 1996, Diss.)
- Nida-Rümelin, Julian (Hrsg.), *Ästhetik und Kunstphilosophie: von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart 1998
- Nieser, Bruno, *Aufklärung und Bildung. Studien zur Entstehung und gesellschaftlichen Bedeutung von Bildungskonzeptionen in Frankreich und Deutschland im Jahrhundert der Aufklärung*, Weinheim 1992
- Oechslin, Walter, Le goût et les nations: débats, polémiques et jalousies au moment de la création des musées au XVIIIe siècle, in: Pommier, Edouard (Hrsg.), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre, Actes du Colloque, 3-5 juin 1993*, Paris 1995, S. 365-414

- Otto, Wolf Dieter, *Ästhetische Bildung. Studien zur Kunsttheorie Wilhelm von Humboldts*, Frankfurt am Main 1987
- Pernoud, Régine, *Histoire de la bourgeoisie en France*, Paris 1981, 2 Bände
- Pfister, Manfred, *Das Drama: Theorie und Analyse*, München 2000
- Pinault Soerensen, Madelaine, *Les recherches encyclopédiques en Europe: pour une définition de l'Homme*, in: *Les vies de Dominique-Vivant Denon, Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel du 8 au 11 décembre 1999*, Band I, Paris 2001, S. 215-241
- Plagemann, Volker, *Musée et Panthéon, L'origine du concept architectural du musée*, in: Pommier, Edouard (Hrsg.), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre, Actes du Colloque, 3-5 juin 1993*, Paris 1995, S. 213-244
- Pleines, Jürgen-Eckardt, *Studien zur Bildungstheorie (1971-1988)*, Darmstadt 1989
- Pochat, Götz, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986
- Pomian, Krzysztof, *Le musée et le temps*, in: Bonfait, Olivier, Powell, Véronique Gerard, Sénéchal, Philippe (Hrsg.), *Curiosité. Etudes d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, Paris 1998, S. 431-447
- Pomian, Krzysztof, *Leçons italiennes: les musées vus par les voyageurs français au XVIIIe siècle*, in: Pommier, Edouard (Hrsg.), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre, Actes du Colloque, 3-5 juin 1993*, Paris 1995, S. 335-364
- Pommier, Edouard, *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris 1991
- Pommier, Edouard, *Bemerkungen zum Thema „Freiheit“ bei Winckelmann*, in: Riedel, Volker (Hrsg.), *Die Freiheit und die Künste. Modelle und Realitäten von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, Stendal 2001, S. 125-131
- Pommier, Edouard, *Der Louvre als Ruhestätte der Kunst der Welt*, in: Fliedl, Gottfried (Hrsg.), *Die Erfindung des Museums. Anfänge der bürgerlichen Museumsidee in der Französischen Revolution*, Wien 1996, S. 7-25
- Pommier, Edouard, *Idéologie et musée à l'époque révolutionnaire*, in: Vovelle, Michel, *Les images de la Révolution française*, Paris 1988, S. 57-78
- Pommier, Edouard, *Le problème du musée à la veille de la Révolution*, in: *Les Cahiers du Musée Girodet*, Montargis 1989, S. 7-31
- Pommier, Edouard, *La Théorie des Arts*, in: Bordes, Philippe, Régis, Michel (Hrsg.), *Aux armes et aux arts! Les arts de la révolution 1789-1799*, Paris 1988, S. 167-199.
- Pommier, Edouard, *Vorwort*, in: Pommier, Edouard (Hrsg.), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre, Actes du Colloque, 3-5 juin 1993*, Paris 1995, S. 13-32

Pommier, Edouard, Winckelmann und die Betrachtung der Antike im Frankreich der Aufklärung und der Revolution, Stendal 1992

Pommier, Edouard, in: Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostôme de Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie (1796), mit einer Einleitung und Anmerkungen versehen von Edouard Pommier, Paris 1989

Poser, Hans, Gottfried Wilhelm Leibniz, in: Borsche, Tilman (Hrsg.), Klassiker der Sprachphilosophie von Platon bis Noam Chomsky, München 1996, S. 147-160

Poulot, Dominique, Musée, nation, patrimoine 1789-1815, Paris 1997

Poulot, Dominique, L'invention du musée en France et ses justifications dans la littérature artistique, in: Pommier, Edouard (Hrsg.), Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre, Actes du Colloque, 3-5 juin 1993, Paris 1995, S.79-110

Poulot, Dominique, Le musée et ses visiteurs, in: Georgel, Chantal (Hrsg.), La Jeunesse des Musées. Les musées de France au XIXe siècle, Kat. Ausst. Paris 7. Februar –8. Mai 1994, Paris 1994, S. 332-350

Poulot, Dominique, La naissance du musée, in: Bordes, Philippe, Régis, Michel (Hrsg.), Aux armes et aux arts! Les arts de la révolution 1789-1799, Paris 1988, S. 201-231

Poulot, Dominique, Les finalités des musées du XVIIe siècle au XIXe siècle, in: Quels musées pour quelles fins aujourd'hui?, Séminaire de l'Ecole du Louvre, Paris, 1983, S. 13-29,

Poulot, Dominique, La visite au Musée: un loisir édifiant au XIXe siècle, in: Gazette des Beaux-Arts, Band CI (1983), S. 187-196

Prochno, Renate, Sir Joshua Reynolds. Diskurse und Gemälde, Weinheim 1990 (Univ. München 1986, Diss.)

Raspi-Serra, Joselita, Les artistes français et l'Antique Origine d'un goût, in: Riedel, Volker (Hrsg.), Die Freiheit und die Künste. Modelle und Realitäten von der Antike bis zum 18. Jahrhundert, Stendal 2001, S. 121-123

Rasse, Paul, Les musées à la lumière de l'espace public: histoire, évolution, enjeux, Paris 1999

Recht, Roland, Penser le patrimoine: mise en scène et mise en ordre de l'art, Paris 1998

Rehm, Ulrich, Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung, München 2002

Renouvier, Jules, Histoire de l'art pendant la Révolution 1789-1804, Paris 1863

Rethore, François, Condillac ou l'empirisme et le rationalisme, Nachdruck der Ausgabe Paris 1864, Genf 1971

- Richter-Reichenbach, Karin-Sophie, *Ästhetische Bildung*, Aachen 1998
- Rionnet, Florence, *L'Atelier de moulage du musée du Louvre (1794-1928)*, Paris 1996
- Robiquet, Jean, *La vie quotidienne au temps de la révolution*, Paris 1958
- Rorty, Richard, *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt am Main 1989
- Rosen, Valeska von, *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians: Studien zum venezianischen Malereidiskurs*, Emsdetten/Berlin 2001 (Freie Univ. Berlin 1998, Diss.)
- Rousseau, Nicolas, *Connaissance et langage chez Condillac*, Genf 1986
- Ruiz, Alain, *Deutsche Reisebeschreibungen über Frankreich im Zeitalter der Französischen Revolution (1789-1799). Ein Überblick*, in: Maczak, Antoni, Teuteberg, Hans Jürgen (Hrsg.), *Reiseberichte als Quellen europäischer Kulturgeschichte. Aufgaben und Möglichkeiten der historischen Reiseforschung*, Wolfenbüttel 1982, S. 229-251
- Ruppert, Wolfgang, *Bürgertum im 18. Jahrhundert*, in: Herrmann, Ulrich (Hrsg.), *Die Bildung des Bürgers: Die Formierung der bürgerlichen Gesellschaft und die Gebildeten im 18. Jahrhundert*, Weinheim und Basel 1982, S. 59-80
- Schaer, Roland, *Des encyclopédies superposées*, in: Georgel, Chantal (Hrsg.), *La Jeunesse des Musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Kat. Ausst. Paris 7. Februar –8. Mai 1994, Paris 1994, S. 38-52
- Schäfer, Alfred, *Rousseau: Pädagogik und Kritik*, Weinheim 1992
- Scheller, Robert, *La notion de patrimoine artistique et la formation du musée au XVIIIe siècle*, in: Pommier, Edouard (Hrsg.), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Actes du Colloque, 3-5 juin 1993, Paris 1995, S. 111-12
- Schmode, Martina, *Zwischen Elfenbeinturm und Staatsdienst. Naturwissenschaftler des Ancien Régime im Spiegel von Condorcets Eloges des Académiciens*, Frankfurt am Main 1995 (Univ. Hannover 1994, Diss.)
- Schnapper, Antoine, *Tourisme et bien public: à propos des catalogues de musées à la fin du XVIIIe siècle*, in: Pommier, Edouard (Hrsg.), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Actes du Colloque, 3-5 juin 1993, Paris 1995, S. 615-630
- Schnapper, Antoine, Raphaël, Vasari, Pierre Daret: *à l'aube des catalogues*, in: *Il se rendit en Italie. Etudes offertes à André Chastel*, Rom und Paris 1987, S. 235-241
- Schneider, René, *Quatremère de Quincy et son invention dans les arts (1788-1830)*, Paris 1910 (Univ. Paris 1910, Diss.)
- Schütze, Thomas, *Ästhetisch-personale Bildung. Eine rekonstruktive Interpretation von Schillers zentralen Schriften zur Ästhetik aus bildungstheoretischer Sicht*, Weinheim 1993
- Siegel, Jonah, *Desire and excess: the nineteenth-century culture of art*, Princeton 2000

- Singer-Lecocq, Yvonne, *Un Louvre inconnu. Quand l'Etat y logeait ses artistes 1608-1806*, Paris 1986
- Snyders, Georges, *Die große Wende der Pädagogik. Die Entdeckung des Kindes und die Revolution der Erziehung im 17. und 18. Jahrhundert in Frankreich*, Paderborn 1971
- Sollers, Philippe, *Le Cavalier du Louvre. Vivant Denon (1747-1825)*, Paris 1995
- Spies, Werner, *Schnitt durch die Welt. Aufsätze zu Kunst und Literatur*, Osfildern-Ruit 1995
- Stähli, Peter, Eugen, *Gestus und Wort. Sprachtheorie und literarische Praxis bei Diderot mit einleitenden Textanalysen zur Sprachtheorie von Condillac und Rousseau*, Zürich 1986 (Univ. Zürich 1986, Diss.)
- Strobel, Anton, *Die Pädagogik Schleiermachers und Rousseaus. Ein historisch-kritischer Vergleich*, München 1928
- Trabant, Jürgen, *Apeliotes oder Der Sinn der Sprache. Wilhelm von Humboldts Sprach-Bild*, München 1986
- Trabant, Jürgen, *Elemente der Semiotik*, Tübingen 1996
- Trautwein, Robert, *Geschichte der Kunstbetrachtung. Von der Norm zur Freiheit des Blicks*, Köln 1997
- Treinen, Heiner, *Ausstellungen und Kommunikationstheorie*, in: *Museen und ihre Besucher. Herausforderungen in der Zukunft*, Internationales Symposium 22-24 November 1995, Haus der Geschichte, Bonn, Berlin 1996, S. 60-71
- Ughetto, André, *L'Esquisse dans l'histoire littéraire et philosophique*, in: Armogathe, Daniel (Hrsg.), *Analyses & réflexions sur Condorcet. Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, Paris 1989, S. 15-20
- Ughetto, André, *L'Esquisse comme œuvre littéraire*, in: Armogathe, Daniel (Hrsg.), *Analyses & réflexions sur Condorcet. Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, Paris 1989, S. 22-25
- Vaisse, Pierre, *Vom Fortleben der Historienmalerei*, in: Dümchen, Sybil, Nerlich, Michael (Hrsg.), *Texte – Image, Bild – Text*, Berlin 1990, S. 209-219
- Vaisse, Pierre, *Le décor peint des musées*, in: Georgel, Chantal (Hrsg.), *La Jeunesse des Musées, Les musées de France au XIXe siècle*, Kat. Ausst. Paris 7. Februar –8. Mai 1994, Paris 1994, S. 152-166
- Marquet de Vasselot, Jean Joseph, *Répertoire des catalogues du Musée du Louvre (1793-1926)*, Paris 1927
- Marquet de Vasselot, Jean Joseph, *Répertoire des Vues des Salles du Musée du Louvre, mit einer historischen Notiz von Marie-Louise Blumer*, Paris 1946

Verne, Henri, *Le palais du Louvre*, Paris 1923, 2 Bände

Vieregg, Hildegard, *Vorgeschichte der Museumspädagogik. Dargestellt an der Museumsentwicklung in den Städten Berlin, Dresden, München und Hamburg bis zum Beginn der Weimarer Republik*, Münster/Hamburg 1991 (Univ. München 1990, Diss.)

Villani, Arnaud, *Progrès et Hyperrégression: Condorcet et la philosophie de l'histoire*, in: Armogathe, Daniel (Hrsg.), *Analyses et réflexions sur Condorcet. Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, Paris 1989, S. 74-81

Vitet, Ludovic, *L'académie royale de peinture et de sculpture. Etude historique*, Paris 1861

Vitet, Ludovic, *Le Louvre et le nouveau Louvre*, 1882

Vodicka, Felix, *Die Rezeptionsgeschichte literarischer Werke*, in: Warning, Rainer (Hrsg.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München 1979, S. 71-83

Warning, Rainer, *Rezeptionsästhetik als literaturwissenschaftliche Pragmatik*, in: Warning, Rainer (Hrsg.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München 1979, S. 9-41

Warnke, Martin, *Theorie und Praxis in der Endzeit*, in: Bonnet, Anne-Marie, Kopp-Schmidt, Gabriele (Hrsg.), *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*, München 1995, S. 113-116

Weibel, Peter, *Zur Zukunft des Kunstmuseums*, in: Krämer, Harald, John, Hartmut (Hrsg.), *Zum Bedeutungswandel der Kunstmuseen. Positionen und Visionen zu Inszenierung, Dokumentation, Vermittlung*, Nürnberg 1998, S. 22-27

Weißert, Caecilie, *Ein Kunstbuch ? Le Musée Français*, Stuttgart 1994

Weissert, Caecilie, *Reproduktionsstichwerke. Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Berlin 1999

Werschull, Friederike, *Ästhetische Bildung und reflektierende Urteilskraft: zur Diskussion ästhetischer Erfahrung bei Rousseau und ihrer Weiterführung bei Kant*, Weinheim 1994

Wescher, Paul, *Kunstraub unter Napoleon*, Berlin 1978

Wisner, David, *Jacques-Louis David au Louvre pendant la Révolution*, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, Jahrgang 1996, S. 107-112

Wyss, Beat, *Der doppelte Boden der Erinnerung. Museologie zwischen Idealismus und Maurertum*, in: Jamme, Christoph, Völkel, Frank (Hrsg.), *Kunst und Geschichte im Zeitalter Hegels*, Hamburg 1996, S. 227-253

Zimmermann, T.C., *Paolo Giovio. The historian and the crisis of sixteenth-century Italy*, Princeton 1995

Ausstellungskataloge

Das Bild der Ausstellung, Kat. Ausst., Wien 27. Mai – 17. Juli 1993, Wien 1993

Copier-Créer. De Turner à Picasso: 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre. Kat. Ausst. Paris 26. April -26. Juli 1993

Des mécènes par milliers. Un siècle de dons par les Amis du Louvre, Kat. Ausst. Paris 21. April – 21. Juli 1997, Paris 1997

Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon, Kat. Ausst. Paris 20. Oktober 1999- 17. Januar 2000, Paris 1999

Georgel, Chantal (Hrsg.), La Jeunesse des Musées. Les musées de France au XIXe siècle, Kat. Ausst. Paris 7. Februar–8. Mai 1994, Paris 1994

L'empire du temps. Mythes et Créations, Kat. Ausst. Paris 10. April–10 Juli 2000, Paris 2000

Sahut, Marie-Catherine (Hrsg.), Le Louvre d'Hubert Robert. Kat. Ausst. Paris 16 Juni 1979-29 Oktober 1979, Paris 1979

Zeitschriften

Journal d'économie publique de morale et de politique, Band III (1797)

Annales religieuses, politiques et littéraires, Band I (1796)

Achivdokumente

Archives de la RMN

Série O, Série P, Série T, Série Z, 1 BB 7, 1 DD 1-2, 1 DD 16-32, 1 DD 53, 1 DD 54-88, 1 DD 149-150, *3 DD 1-24, *3 DD 1

Archives nationales

F 21/569, F 21/570, F 21/571

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1

Hubert Robert, La salle d'Apollon du Belvédère vue d'est en ouest, 1803-1804, Öl auf Leinwand, 64 x 82 cm, Pavlosk Schloß, Inv. 1780-III

Abb. 2

Anonym, Education, Gravelot, H.-F., Cochin, C.-N., Iconologie par figures ou traité complet des allégories, emblèmes, etc. à l'usage des artistes, en 350 figures, 9 x 5 cm, Nachdruck der Ausgabe Paris o.J., Genf 1972, Band II, S. 7

Abb. 3

Anonym, Sagesse, Gravelot, H.-F., Cochin, C.-N., Iconologie par figures ou traité complet des allégories, emblèmes, etc. à l'usage des artistes, en 350 figures, 9 x 5 cm, Nachdruck der Ausgabe Paris o.J., Genf 1972, Band IV, S. 69

Abb. 4

Burnand, Les dormeurs au Musée du Louvre, La République illustrée, 1886, Holzschnitt, 31 x 21,5 cm, Bibliothèque nationale, Paris, Cabinet des Estampes, Va 218° A 16844

Abb. 5

A. Leroux, Bibliothèque du Louvre, 1868, Holzschnitt, 15,5 x 22,5 cm, Bibliothèque nationale, Paris, Cabinet des Estampes, Va 218 c A 16688

Abb. 6

Constant Bourgeois, La Grande Galerie au Louvre, 1799, Federzeichnung, braune Tusche, Sephia, 33,7 x 44,4 cm, Musée du Louvre, Paris, Cabinet des Dessins, R.F. 29456

Abb. 7

Hubert Robert, La Grande Galerie, 1801-1805, Öl auf Leinwand, 36,6 x 46,0 cm, Musée du Louvre, Paris, R.F. 1964-34

Abb. 8

Hubert Robert, Projet d'Aménagement de la Grande Galerie, um 1789?, Öl auf Leinwand, 46,0 x 55,4 cm, Musée du Louvre, R.F. 1952-15

Abb. 9

Hubert Robert, Projet d'aménagement de la Grande Galerie, um 1796, Öl auf Leinwand, 47 x 63 cm, Verbleib unbekannt

Abb. 10

Hubert Robert, Projet d'aménagement de la Grande Galerie, 1796, Öl auf Leinwand, 1,123 x 1,432 m, Musée du Louvre, Paris, R.F. 1975-10

Abb. 11

Benjamin Zix, l'Empereur Napoléon et l'impératrice Marie-Louise visitant la salle du Laocoon la nuit, April 1810, Federzeichnung, 26 x 39 cm, Musée du Louvre, Paris, Cabinet des Dessins, Inv. 33406

Abb. 12

F. Régamey, *Le Salon carré au Louvre, Paris en 1868*, Holzschnitt, 14 x 26,5 cm, Bibliothèque nationale, Paris, Cabinet des Estampes, Va 218 c A 16640

Abb. 13

Anonym, *Les visiteurs du dimanche au Musée du Louvre*, *L'univers illustré*, zwischen 1880 und 1890, Lithographie, 32 x 45 cm, Bibliothèque nationale, Paris, Cabinet des Estampes, Va 218 a A 16380

Abb. 14

St. Victor, *Entrée du Louvre*, zwischen 1810 und 1820, Aquatinta(?), 9 x 8 cm, Bibliothèque nationale, Paris, Cabinet des Estampes, Va 217 e A 15622

Abb. 15

L.P. Baltard, *Tafel aus Paris et ses monuments*, Paris 1803-1805, Radierung, 38,5 x 29 cm, Musée Carnavalet GC IV bis E

Abb. 16

Geifster (nach Ruysdael), *Une forêt*, um 1816, 27,5 x 32 cm, Musée Royal I

Abb. 17

Reindel (nach Carracci), *Le Silence de la Vierge*, um 1816, 21,4 x 28 cm, Musée Royal I

Abb. 18

Stich nach Valentin, *Le Denier de César*, um 1804, ca. 6,7 x 10 cm, Filhol 1804 I

Abb. 19

Lebrun, Charles, *Alexandre et Porus*, um 1673, Öl auf Leinwand, 4,70 x 12,64 m, Musée du Louvre, Paris, Inv. 2897

Abb. 20

Stich nach Poussin, *Selbstportrait*, um 1802, 8,5 x 7 cm, Manuel 1802

Abb. 21

Fabri (nach Reni), *Jesus et la Samaritaine*, um 1816, 24,5 x 34,6 cm, Musée Royal I

Abb. 22

Audouin (nach Metsu), *Marchande de Volaille*, um 1818, 31 x 26,5 cm, Musée Royal II

Abb. 23

Fortier (nach Lorrain), *Paysage traversé par une rivière*, um 1816, Durchmesser in der Höhe 24,5 cm, Durchmesser in der Breite 31,5 cm, Musée Royal I

Abb. 24

Haldenwang (nach Lorrain), *Fête villageoise*, um 1816, 27,5 x 36,5 cm, Musée Royal I

Abb. 25

Géraut (nach Dou), *Une femme accrochant une volaille*, um 1818, 25,5 x 19,5 cm, Musée Royal II

Abb. 26

Pillemont, *La Cascade*, um 1809, 25,5 x 34,5 cm, Musée Français III

Abb. 27

Lips (nach Dou), *La Cuisinière hollandaise*, um 1816, 41 x 23,6 cm, Musée Royal I

Abb. 28

Louis Béroud, *Dans la Galerie Médicis*, 1910, Öl auf Leinwand, 2,540 x 1,990 m, Verbleib unbekannt

Abbildungsnachweise:

Abb. 1.

Hubert Robert, La salle d'Apollon du Belvédère vue d'est en ouest, Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon, Kat. Ausst. Paris 20. Oktober 1999- 17. Januar 2000, Paris 1999, Abb. 154

Abb. 7

Hubert Robert, La Grande Galerie, Sahut 1979, Abb. 94, S. 39

Abb. 8

Hubert Robert, Projet d'Aménagement de la Grande Galerie, Sahut 1979, Abb. 54, S. 26

Abb. 9

Hubert Robert, Projet d'aménagement de la Grande Galerie, Sahut 1979, Abb. 57, S. 27

Abb. 10

Hubert Robert, Projet d'aménagement de la Grande Galerie, Sahut 1979, Abb. 58, S. 29

Abb. 11

Benjamin Zix, l'Empereur Napoléon et l'impératrice Marie-Louise visitant la salle du Laocoon la nuit, April 1810, Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon, Kat. Ausst. Paris 20. Oktober 1999- 17. Januar 2000, Paris 1999, Abb. 53

Abb. 19

Lebrun, Charles, Alexandre et Porus, Rosenberg, Pierre, Reynaud, Nicole, Compin, Isabelle (Hrsg.), Musée du Louvre. Catalogue illustré des Peintures, Ecole française XVII et XVIIIe siècles I, Paris 1974, Abb. 451

Abb. 28

Louis Bérourd, Dans la Galerie Médicis, Copier-Créer. De Turner à Picasso: 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre. Kat. Ausst. Paris 26. April -26. Juli 1993, S. 67