

17. Jahrhunderts ausstarben. Wie repräsentierten damals die Caetani, Orsini, Savelli (die ebenfalls ausstarben) oder Conti (die im 18. Jahrhundert nochmals einen Papst stellten) ihren Status?

Dem Thema und der Materialfülle entsprechend neigt die Autorin zur epischen Darstellungsweise. Sie schwelgt in fremdsprachlichen Zitaten, die Farbe in den Text bringen, sich aber häufig ohne semantische Verluste auf Deutsch zusammenfassen ließen. Ein im Anhang vollständig transkribiertes Dokument sollte ein Zitat im Text erübrigen. Das Bernini erwähnende Dokument erscheint auf einer halbseitigen Abbildung (S. 190, Abb. 73), wird im Text (S. 191) zitiert und im Anhang (S. 515) in extenso transkribiert. Man assoziiert Mephistos Forderung an Faust: „Du musst es dreimal sagen!“ doch ist das Dokument schon vorher publiziert worden (CHR. STRUNCK, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 61, 1998, S. 575).

Wenig leserfreundlich ist die Unterteilung in drei Arten von Abbildungen: im Text, auf Farbtafeln und auf Schwarzweißtafeln. Das schiere Gewicht macht das Buch etwas unhandlich; mit leichterem Papier wäre Abhilfe geschaffen. Nützlich, aber teilweise redundant ist das Glossar zum Dokumentenanhang (S. 452–460). Bei Gerhard Eimer (La Fabbrica di S. Agnese in Navona; Stockholm 1970, Bd. 2, S. 731–36) finden sich mehr Begriffe knapper erläutert. Zu ergänzen wäre der Ausdruck *paragone*, der die auf Seite 77 genannte schwarze Steinplatte bezeichnet und nicht Prüfstein, sondern *diaspro nero* (schwarzer Jaspis) meint.

Genug der Beckmesserei! Insgesamt ist es eine vortreffliche Leistung, bei der die komplexe Materie durch profundes Studium der Quellen, äußerste Akribie und immensen Fleiß bei deren Auswertung sowie Präzision und Weitblick bei der Interpretation souverän bewältigt ist. In der Einleitung wird schon eine weitere Publikation über die Galerien in Rom angekündigt, die als Beiprodukt der vorliegenden Arbeit entstanden ist und sicherlich auch deren Schlusskapitel über Wertung und Wirkung der Galleria Colonna vertiefen wird.

JÖRG MARTIN MERZ  
*Institut für Kunstgeschichte*  
*Universität Münster*

**Joachim Rees: Die Kultur des Amateurs. Studien zu Leben und Werk von Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692–1765); Weimar: VDG 2006; 570 S., 117 SW-Abb.; ISBN 978-3-89739-262-5; EUR 96,-**

Vor mehr als einem Jahrhundert, 1889, veröffentlichte Samuel Rocheblave seine Caylus-Monographie unter dem Titel „Essai sur le comte de Caylus, l’homme, l’artiste, l’antiquaire“. Dass bis heute eine umfangreichere, kunsthistorische oder wissenschaftsgeschichtliche Arbeit zum Grafen Caylus in der französischen so gut wie der deutschen Forschung fehlt, mag verwundern, zumal Caylus’ internationale Rolle für die Beförderung einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte, in seiner Bedeutung durchaus mit Winckelmann vergleichbar, fraglos ist.

Die Gründe dafür sind so vielgestaltig, dass hier nur auf den überbordenden Facettenreichtum der Aktivitäten des Grafen und das aus heutiger Perspektive uneinholbare Spektrum seiner Interessen verwiesen werden soll. Die Tatsache, dass Caylus sich auf einem heute kaum noch absteckbaren Terrain bewegte, welches Theater, Schriftstellerei, Kunstkritik, archäologische Forschung, Mäzenatentum, kunstpraktisches Dilettieren und akademische Vorlesung einschloss, hat es bislang wohl unmöglich gemacht, in einer umfassenden Darstellung zu einem halbwegs klaren Bild zu gelangen.

Sind Monographien zu Protagonisten der Geschichte, nicht zuletzt aufgrund der Vielzahl des Gedruckten, heute kaum noch zu leisten, so gilt das für den Grafen Caylus im besonderen Maße. Joachim Rees hat mit seiner Dissertation sehr viel Mut bewiesen und die Lücke nun geschlossen. Seine Arbeit zur „Kultur des Amateurs“ ist die erste, monographisch proportionierte Arbeit zum Grafen Caylus in Deutschland und darüber hinaus. Eine Monographie im klassischen Sinne ist sie aus mehrern Gründen nicht, und mit aller Berechtigung hat sich der Verfasser dem Anspruch einer nach Vollständigkeit strebenden Gesamtdarstellung der Person und seines Schaffens verweigert. Die Apostrophierung als „Studien zu Leben und Werk“ im Untertitel ist also keineswegs bloß rhetorische Formel und erinnert nicht von ungefähr an die Vorsicht Rochblaves, der einen Essay vorlegte.

Joachim Rees konzentriert sich – so mag es zunächst scheinen – auf den exkursorischen Stich in die Tiefe. Erst im Verlauf der Lektüre wird man der untergründigen, vieldeutigen Kommunikation der Kapitel gewahr, die dann doch eine Art von Gesamtbild ergeben, dessen Komplexität, Prägnanz, Unschärfe oder Vieldeutigkeit dem Untersuchungsgegenstand so gut wie dessen Darstellung geschuldet ist. Dass Rees diesen Balanceakt in seiner Arbeit gleichwohl versucht, verdient ganz allgemein größte Anerkennung. Nach den zahlreichen Miszellen und Fußnoten der Kunstliteratur zum Grafen Caylus, den an Einzelaspekten interessierten Aufsätzen in den vergangenen Jahrzehnten lösten in jüngster Zeit vor allem zwei auf Caylus fokussierte Veranstaltungen das Versprechen nach einer eingehenderen und grundsätzlichen Bearbeitung seines Œuvres ein: Der Kongress der Université d’Anvers und der Voltaire-Foundation vom Mai 2002 widmete sich im Schwerpunkt dem literarischen Schaffen des Comte<sup>1</sup>, und die Pariser Ausstellung der *Bibliothèque Nationale de France* in Zusammenarbeit mit dem *Institut National d’Histoire de l’Art* anlässlich der *Célébrations nationales* im gleichen Jahr konzentrierte sich vor allem auf Caylus als Antiquar und Altertumssammler<sup>2</sup>. Mit der kritischen Ausgabe der Contes durch Julie Boch wurde dann 2005 der Erforschung des literarischen Œuvres eine neue Grundlage gegeben<sup>3</sup>.

Rees’ Studie erscheint aus dieser Entwicklung heraus betrachtet folgerichtig. Sie

1 Le Comte de Caylus. Les arts et les lettres. Études réunies et présentées par NICHOLAS CRONK et KRIS PEETERS; Amsterdam, New York 2004.

2 Caylus, mécène du roi. Collectionner les antiquités au XVIIIe siècle. Sous la direction d’IRÈNE AGHION; Paris 2002.

3 COMTE DE CAYLUS: Contes, Édition critique établie par JULIE BOCH (*Bibliothèque des Génies et des Fées*, 12, III); Paris 2005.

schließt die Fehlstelle einer Würdigung des Amateurs, der durch Protektion junger Künstler, seine Akademiemitgliedschaften und kunsttheoretischen Arbeiten einen ganz wesentlichen Einfluss auf die Entwicklung der bildenden Künste nahm. Rees unternimmt seine Untersuchung, ohne auf die Anbindung des „Kunsthistorikers“ und „Kritikers“ Caylus an die Sphären seines Schaffens als Literat und Archäologe zu verzichten. Dem Verfasser gelingt es, die untergründig wirksamen Mechanismen anzuzeigen, welche die bislang in der hilflosen Forschung verblüffend getrennt und nebeneinander behandelten Betätigungsfelder zu einem sinnvollen Ganzen in Beziehung setzen. Das ist wesentliche Leistung der Arbeit.

Dem hermeneutischen Zwiespalt, der bislang zu einer, so der Autor, „semantischen Unschärfe“ der Beiträge zu Caylus führte, erliegt auch der Verfasser der vorliegenden Arbeit; mehr noch, er ist sich dessen bewusst. In seiner Einleitung thematisiert Rees eindringlich die Schwierigkeiten, der schillernden Vielgestaltigkeit des Figur des Grafen ohne größeren Verlust gerecht zu werden. Eine Kohärenz des Bildes sei bislang nur unter Auslassung, etwa dem Ausblenden des literarischen Œuvres und seiner „sozialen Orte“, zu erreichen gewesen. Annäherungen an Caylus seien deshalb nur noch als Spezialstudien möglich. Rees versucht dennoch diesem Dilemma auszuweichen, ohne allzusehr die verschiedenen, oftmals konträr scheinenden Schaffenssphären des Grafen auszublenden, im Gegenteil. Rees macht deutlich, dass Caylus mit seinen Werken, aber auch mit seinem Leben innerhalb der Schnittmenge der Kommunikationssphären liegt, die sich – nicht zuletzt durch seine Arbeiten selbst angeschoben – in der Folge zu Spezialgebieten des Wissens ausdifferenzierten: „Die Selbstorganisation der Systeme wird gefestigt durch die Ausbildung von Handlungsrollen, die eine Phase der Professionalisierung und Institutionalisierung durchlaufen.“ (S. 12). Folglich ist die Konstante in Caylus' Biographie für Rees' die des Übergangs und der (sozialen) Rollenverschiebung. Rees Konsequenz aus dieser Ausgangslage ist die beschreibende und dann interpretierende Rekonstruktion der Wahrnehmungsmodi und das Nachzeichnen einer biographischen Spur, ein Vorgehen, das für den Verfasser selbst zu einer archäologischen Arbeit gerät, die Einzelbefunde zu einem Gesamtbild zu fügen hat. Das macht zugleich die Lektüre der Arbeit schwierig. Man ist am Ende angefüllt mit Informationen und Erkenntnissen, ohne dass sich der Eindruck einstellt, der vielgestaltigen Figur des Grafen „habhaft“ geworden zu sein. Die mit dem Untertitel gemachte Einschränkung – Studien zu Leben und Werk – fokussiert auf wesentliche Aspekte, die dem Autor wichtig erschienen. Sie stehen freilich nur für einen Teil möglicher Perspektiven auf den Grafen und setzen die vorgängige Interpretation der Sachlage voraus. Der Verfasser verschränkt die im Grundsatz biographisch fortschreitende Darstellung mit den Themenfeldern seiner Studien. Das führt zur Konzentration auf bedeutsame Fragestellungen und enthebt von einer allzu linearen oder gar positivistischen Darstellung, führt aber im Gegenzug zu methodischen Fragwürdigkeiten und Hürden für das Verständnis des Lesers, der sich ein Bild von der Gesamtlage machen will.

### Die Themen

Die äußerst umfangreiche Arbeit ist prinzipiell in fünf große, thematische Blöcke untergliedert: die Reisen, das Theater, die graphische Produktion, Caylus und die Antike in der Verbindung zum Bildhauerfreund Edmé Bouchardon sowie Caylus als Preisstifter an der *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Dabei werden die drei mittleren Kapitel in einer dialogischen Perspektive auf das Verhältnis von Amateur und Künstler (Watteau, Coypel, Bouchardon) gefasst. Der Autor versteht es, damit das Gros der Phänomene anzusprechen, die uns einen Einblick in das komplexe Universum Caylus ermöglichen. Das Inhaltsverzeichnis indessen lässt den Leser zunächst orientierungslos. Sieht man von den fünf Hauptteilen einmal ab, so gibt die Prosa der Kapitelbenennungen nur kryptisch zu erkennen, was der Leser hier zu erwarten hat. Was stelle man sich unter „Antiken-Fieber am Kap Sigeion“ oder „Orientalische Mimikry“ vor? Erst die annähernd vollständige Lektüre gibt Aufschluss und überhaupt ist das jeweilige Kapitel erst nach bewältigten fünfhundert Seiten in seiner ganzen Bedeutung verstehbar.

### Die Reisen

Mit der Lektüre des Kapitels zu Caylus' Reisen gewinnt man zunächst den Eindruck, es handele sich um eine literaturhistorische Untersuchung. Dass die Darstellung bisweilen mit einem literaturtheoretischen Jargon befrachtet ist, mag der Textlastigkeit geschuldet sein, die der Untersuchungsgegenstand hier aufzwingt. Dieser Eindruck schwindet zusehend, bis hin zum Ende der Arbeit, die sich originär kunstgeschichtlichen Fragstellungen widmet.

Mit den Reisen des jungen Caylus, zunächst nach Italien, dann in die Levante und nach Holland und England beschreibt der Verfasser einerseits die biographische Initialzündung des Grafen, der als junger Mann und Obrist der königlichen Armee sein Regiment aufgibt und sich der Kunst zuwendet, andererseits entfaltet Rees durch das Einbeziehen des historischen, kulturellen und wissenschaftsgeschichtlichen Umfeldes ein Tableau, das Caylus im Kontext seiner Zeit und ihrer Protagonisten entdecken hilft.

Methodisch problematisch bleibt indessen der Versuch, das trocken wirkende und spröde bleibende Reisejournal mithilfe externer Muster zu erklären. Rees unternimmt stellenweise Exkurse zur Theorie des Reisens, deren Ergebnisse auf den Text Caylus' appliziert scheinen. Der Verfasser beginnt das Kapitel mit dem zeitlich Letzteren, einer Definition des Reisens aus dem Vorwort zum letzten zu Lebzeiten erschienenen *Recueil des Antiquités* von 1764, ein Jahr vor dem Tod des Grafen. Man fragt sich, ob es Zufall ist, wenn Caylus das Vorwort unter das Motiv des Reisens stellt (die Reisesemapher taucht dann am Ende im Zusammenhang mit der Wahl seines Grabmonumentes wieder auf und dient als Klammer, die die Lebensspanne zusammenhält). Zwischen Italienreise und Band VI des *Recueil* liegt exakt ein halbes Jahrhundert. Nicht zufällig wird Caylus kurz vor seinem Tod vielleicht die Abenteuer der Jugend aufrufen. Doch den Text der Reise von 1714/15 aus der Perspektive des alten Caylus zu interpretieren, birgt die Gefahr einer Rückprojektion, die dem doch eher langwei-

ligen Text des Journals zwar einige Spannung zu verleihen mag, aber wenig erklärt. So nimmt Rees das Ergebnis schon vorweg, bevor die Reisebeschreibung Caylus' verhandelt wird.

Man hat stellenweise den Eindruck, Caylus' Reise, die ja tatsächlich durchgeführt wurde, wird vom Verfasser als Transportmittel für die Ausfaltung dessen genutzt, was den allgemeinen Wandel der Art und Funktion von Reisen im 18. Jahrhundert bezeichnen mag. Man erfährt doch wenig über Natur, Zahl und Stellenwert der von Caylus in seinem Bericht verhandelten Monumente. Eine Quantifizierung der besuchten Stätten nach der Chronologie der Reise hätte im Zusammenhang mit der sprachlichen Darstellung des Journals den Wandel vom militärischen, auf Distanzen und Befestigungen gerichteten Blick zur Hinwendung an die Kunst belegen können. Es geht weniger um die Fakten der Reise, als um die Implikationen, welche die Perspektive des Beobachters mit sich führt. Die Flut der Arbeiten zur Reiseliteratur, die Einführung der Untersuchungsergebnisse der jüngeren Forschung (etwa von Stafford, Neuber oder Wuthenow) und die Fragen der Kritik der Reiseliteratur der Zeit selbst mögen zwar beleuchten, „wie das Interesse der Autoren ihre Beobachtungen immer schon konditioniert“ (S. 24), doch der konkrete Bezug zum Text Caylus' geht darüber zu häufig verloren. Das führt zu mancherlei Projektionen und angesichts der schlechten Quellenlage zu den Reisen nach England zu einer Reihung von Vermutungen. Das Tableau des politischen, sozialen und kulturellen Kontextes, in dem sich Caylus bewegte, wird bereichert, doch was genau geht aus den Episoden zu Locke, Pierre Coste, Lord Bolingbroke, Shaftesbury und Richardson sowie dem Diskurs zur englischen Verfassung letztendlich als Erkenntnis für Caylus hervor? Sicher, das ist nicht wenig der kaum tragfähigen Quellenlage zuzuschreiben. Doch dass Caylus sich nachhaltig vom angelsächsischen Sensualismus geprägt zeigt und *zugleich* den Engländern jeden *Goût* in Sachen der Kunst abspricht, ist als Resultat etwas mager und das Ergebnis der Reise, sich durch den Blick auf England zur eignen kulturellen Tradition in ein Verhältnis zu setzten, die Beschreibung der Rolle Englands als Wiege der Philosophie moderne scheint zu allgemein, zumal die konkreten und oft im Detail neuen Erkenntnisse in die Anmerkungen verbannt worden sind. Allenfalls wird die ansonsten etwas ungreifbare, politische Position des Grafen, der bei weitem kein rückwärtsgewandter Apologet des *Siècle Louis le Grand* war und sich vehement gegen die Herrschaft der *Régence* positionierte, erhellt. Was Caylus in London unternimmt, bleibt vollkommen unklar, aber auch das ist schon ein Befund, wenn sein Verhältnis zum Palladianismus nach den Quellen nicht zur Sprache gelangt. Englands *nouveau goût* bleibt ein *mauvais goût*, ohne *noble simplicité*.

So gerät die Reise letztlich zum Instrument, das den theoretischen Diskurs zur Aufklärung über die Psychologie des Reisenden nutzt, als „soziale Metapher“: Der *Voyage* erscheint symptomatisch für die „Mediatisierung der autoptischen Erfahrung“. Am konkreten Beispiel zeige sich, wie weit der Wortlaut des Journals hinter dem realen Erleben zurückbleibt.

*Rollen*

Die Annonce der Vita Antoine Watteaus vor dem Kollegium der Académie durch den Sekretär als besondere Herausstellung der Conférences zu behaupten, ist sicher falsch. Sie ist nichts anderes, als die durch die Akademieregeln eingeforderte, gängige Praxis, kommende Lesungen anzukündigen. Mit dieser Eröffnung entdeckt sich aber Rees', dem ganzen Buch unterlegte Perspektive, die das Wirken des Grafen unter dem Leitwort der Subversion, hier insbesondere einem scheinbaren, dogmatischen Akademismus gegenüberstellt. Die Académie Royale kann nach neueren Erkenntnissen jedoch kaum noch als starre Institution gesehen werden, die kontroverse, immer auch außerakademisch determinierte Positionen nicht zugelassen habe<sup>4</sup>.

Wünschte man sich im ersten Teil zur Reise mehr Informationen zum Cayluschen Originaltext, wird ein Close-reading nahezu und zugunsten der Auswertung von Fremdtexen vermieden, so hebt das Kapitel zum Rollenverständnis mit einer textanalytischen Bearbeitung der Watteau-Vita an. Sie stellt die Frage, „welche Aussage die im folgenden textnah zu belegende Selbstbemächtigung der Sprache als Konstrukt der Erinnerung im autobiographischen Kontext trägt“.

Irritierenderweise wird dann zunächst einmal das Vaterproblem des Grafen Caylus, anhand der Korrespondenz mit seiner Mutter und im Verweis auf die angebliche Ermordung des Dauphin und die Übernahme der Regentschaft durch den Duc d'Orléans zur Sprache gebracht. Rees entdeckt dann in Caylus' Watteau-Vita die Projektionsfläche für das Aufbegehren den jungen Comte gegen die väterliche Ordnung, der seinen inneren Konflikt an der Person Watteaus schildert.

Ein Exkurs zur Wahl des Wohnortes (Luxembourg, Tuleries) lässt diesen als Hortus Conclusus und Freiraum erscheinen, der mit seiner „liberté d'être seul“ als autonomer Raum der Kunst ausgewiesen wird. Rees liest die Vita Watteaus als Parcours einer Initiation des Protagonisten. Sie kann in der Tat als Psychogramm des Grafen selbst gefasst werden, und Rees zeigen auf, wie Caylus' Künstlerbiographie (als Texttypus selbst von großer Innovation) nach dem autobiographischen Teil zu gemeinsamer Kunstausbung abseits des rationalen Diskurses und vor dem weiblichen Modell, umschlägt in die Kritik des Freundes und den Eintritt in den akademischen Diskurs mit den Hinwendung zum männlichen (akademischen) Modell. Der Amateur stilisiert sich hier zum artikulationsfähigen Pendant, der die Ideen des (alphabetischen) Künstlers zu übermitteln imstande ist. Er wird am Ende zum vorgeblich objektiven Kunstrichter.

Sehr detailliert verhandelt der Autor im folgenden die graphischen Arbeiten des Grafen nach Watteau, die sich durch die Einfühlung des Amateurs in die Mechanik des Zeichners und Vorbildes auszeichnen, und welche durch die Zuordnung und Titeli der Zeichnungen zur Welt des Theaters diese als eigenständige Erfindung Caylus' ausweisen. Dabei werden die Vita Watteau so gut wie Zeichnungen beider zum

4 Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, Tome I, Vol. 1 & 2, publ. par JACQUELINE LICHTENSTEIN et CHRISTIAN MICHEL; Paris 2006.

„autobiographischen Text“, mit dem Caylus „seine eigene Initiation in die künstlerische Praxis im akademischen Sinne zu remodellieren suchte [...]“<sup>5</sup>

Diese methodische Perspektivierung zwischen Untersuchungsgegenstand und biographisch psychologischer Relevanz für die Ausdeutung des sozialen Ortes des Grafen wird auch in den folgenden Kapiteln synchron fortgeführt. Was auch immer „biographische Verlaufsformen“ seien, Absicht des Verfassers ist es erklärtermaßen, diese „mit der Thematisierung struktureller Merkmale zusammenzuschließen“. Auch deshalb wird das Spannungsfeld zwischen Künstlerfreiheit und akademischer Einbindung als Rahmenthema beibehalten. Gleichwohl beginnt Rees mit der außer-akademischen Perspektive, die sich durch Caylus' institutionelles Desinteresse legitimieren soll. Es ist in der Tat interessant, die soziale Verschiebung zu beobachten, die um die Malerei als noble Kunst, abseits der sozialen Herkunft und dem Aufstieg des Künstlers (wieso Assimilation?) in die Aristokratie (nicht die aristokratische Oberschicht) bemerkbar macht. Doch ob damit nicht vielmehr ein mangelndes Interesse an der Akademie, deren Mitglied er über Jahrzehnte war, bloß konstruiert wird? Der Motivationen sind viele.

### *Coyvel*

Der biographischen Chronologie folgend, untersucht Rees die Rolle einer weiteren, mit Caylus in Freundschaft verbundenen Künstlerfigur. Wenn er zunächst die Position des Charles-Antoine Coyvel zwischen Akademie und Theater aufzuzeigen versucht, so ist das auch eine für die Person des Grafen erhellender Exkurs. Die eigenartige Zwischenposition, zwischen privater und dann halböffentlicher Theaterliebhaberei und offizieller Einbindung in den akademischen Kontext, gilt für beide. Man erfährt Detailreiches über das oft federführende Engagement des Grafen in den Zirkeln der Privattheater, der Gruppe der Lazzistes oder der *Société de Morvan*, die Schauspielerinnen der *Comédie* und adelige Teilnehmer zu einem amüsanten Ensemble einer klandestinen Gesellschaft zusammenschließen, denen Rees zurecht eine „ludistische Subversität“ zutraut. Der Verfasser vermag es, diesen Aspekt im Schaffen des Grafen untergründig mit einem Caylus als Antikenkenner und Kunstrichter zusammenzubinden.

Von Coyvels öffentlicher Forderung nach Aufhebung der zu beklagenden Spezialisierung der Kenntnisse ist viel für das Selbstverständnis des Grafen zu lernen. Es zielt auf den zentralen Begriff der *Connaissance* als Basis der Urteilsfähigkeit und Objektivierung der Einzelerkenntnis. Allerdings ist die Ausarbeitung des Kontrastes, die Rees in der freien Kommunikationsform in der Welt des Theaters und der angeblich systematischen Deduktion im Regelkanon der Akademie betont, problematisch. Es

5 Nebenbei: Rees bezweifelt die kürzlich von Xavier Dufestel vorgetragene Entdeckung eines Caylus-Portraits aus der Hand von Alexandre Roslin. Gibt es gute Gründe, mit klassischen Argumenten den Reesschen Zweifel mitzutragen, so kontrastiert der Verfasser das angebliche, von tradierten Rollenzuweisungen (welche?) geprägte Bildnis, mit einer Zeichnung Watteaus, die den Grafen im Kontext eines Freundschaftsmodells, sozusagen in zweckenthebener Praxis zeigt. Allerdings bleiben die Argumente, die für eine Darstellung des Grafen im Reigen einer Personengruppe in orientalischer Tracht darstellen, nicht minder schlagkräftig.

bleibt die Frage, wie der schön herausgearbeitete Versuch Coypels zu einer „Theatralisierung“ der akademischen *Conférences* nachhaltig den Diskurs auch bei Caylus modifiziert hat. Auch die *Conférences* der Akademie sind als Korpus und Diskussionsraum Ergebnis einer „kollektiven Produktion“. Sie mündet in die *Tables des préceptes* des Sekretärs Henry Testelin, die als ein Zwischenergebnis keinesfalls mit dem erstaunlich lebendigen Disput der Akademie zu verwechseln ist.

### *Rollenspiel*

Wie Theater und Rollenspiel in die konkrete Kunstproduktion eingreifen, weit über das dann von Mariette an Coypel vehement kritisierte, anachronistische Bild als gemaltes Theaterstück hinaus, und zur (subversiven?) politischen Botschaft werden können, demonstriert Rees virtuos am Großformat des „*Ecce homo*“ Coypels für die Oratorianer-Kirche der Rue St. Honoré, die als Hofkapelle für Louvre und Tuileries diente. Caylus als Modell für Pilatus macht diesen ganz programmatisch auch zum Kunstrichter. Rees' Versuch, dies mit zahlreichen Reminiscenzen, an das von Caylus auf seiner Reise gesehene Rollenspiel im „*Ecce homo*“ Tizians für San Luca in Venedig und an die kontinuierende Rezeption des Pietro Aretino in Frankreich zusammen zu sehen. Das führt zu einem subtilen Exkurs, für dessen Waghalsigkeit in der argumentativen Synthetisierung durch die fast schon kriminalistisch anmutende Kombinatorik entschädigt wird. Die Doppelgleisigkeit der Aretino-Rezeption, in der Koppelung des Atheismusvorwurfes mit seiner Verdammnis als Pornograph, zusammen mit Caylus' Stilmittel der Obszönität der Sprache im Kontext der Lassizstes führen zu Caylus' Position als Kritiker der Kirche, als unausgesprochener Atheist und letztlich als Gegner des monarchischen Absolutismus, der unstatthaft Politik und Religion in sich vereine. Caylus' Drang zur Entmystifizierung und Anerkennung der Pluralität der Religionen mag man auch an den Gemeinsamkeiten mit den Schriften aus den Boulainvillier-Kreis oder La Mettries augenfällig machen<sup>6</sup>. Als Besitzer der verbottenen „*Histoire naturelle de l'âme*“ Mettries und anderer Schriften war er polizeibekannt. Caylus, als Pilatus, als Aretino und säkularer Salomon in Coypels „*Ecce homo*“ bearbeitet den Kult der Antike, zum christlichen schweigt er<sup>7</sup>.

### *Der Zeichner*

In den großen Kapiteln zur Zeichnung analysiert Rees die zahlreichen Konvolute der graphischen Arbeiten des Grafen in zweierlei Richtung: Zum einen werden anhand von Beispielen die Funktion der Zeichnung für den Künstler und seine Ausbildung, aber auch für die Biographie und das Selbstverständnis Caylus' als Amateur verhandelt. Zum anderen erhält die graphische Produktion durch den Bezug zu den kunst-

6 Rees legt dies an folgenden Autographen dar: Mss. *Réflexions sur la superstition*, Sorbonne Ms. 654 und *Sur la flatterie*, Ms. Sorbonne Ms. 654.

7 Das Verhältnis des Grafen zur Religion hätte mit einer Analyse des Briefwechsels mit dem Theatinerpater Paciaudi, in dem besonders die internationale Lage der Jesuiten hämisch kommentiert wird, noch etwas Nachdruck und Aufhellung erhalten können. Auch die vielen Bemerkungen zum Aberglauben im „*Recueil*“ wären hier aufschlußreich gewesen.

theoretischen Texten der *Conférences* ihren Rückbezug auf den Rahmen der Akademie und den historischen Wandel der Bedeutung der Zeichnung zwischen reproduktiver Aufgabe, künstlerischer *Inventio* und kennerschaftlichem Instrumentarium. Diese hier unternommene, intertextuelle Lesart hilft, nahezu das gesamte Spektrum an Konnotation freizusetzen. Erst das lässt den Stellenwert der Caylusschen praktischen und bisweilen mediokren Arbeit hervortreten. Die für den Künstler wie den Amateur gleichermaßen grundlegende Funktion des Zeichnens und der Zeichnung setzt das „savoir bien lire“ als Fertigkeit voraus. Fußend auf dem Dreiklang von *Attrait*, *Connaissance* und *Utilité* dient Zeichnung sowohl der Erkenntnis der Genese des Bildes als *Machine*, als auch der Disziplinierung des Vergnügens. In synchroner Sicht auf die Vita des Grafen legt dies den Wandel der Funktion des Zeichnens vom *Plaisir* der zwanziger Jahre zur kritischen Reflexion im Kontext der Akademie frei. Anhand der *Conférence* „Sur la manière et les moyens de l'éviter“ und dem Konzept gebliebenen Manuskript „Sur la petite manière de l'école française“ arbeitet Rees die *Manière* als Schlüsselbegriff der Argumentation heraus, die die Zeichnung als kritisches Medium aufscheinen lässt, mit dessen Hilfe das Verhältnis von Mannigfaltigkeit der künstlerischen Ausdrucksformen und der immer gleichen Natur auszuloten ist<sup>8</sup>.

Die Anbindung dieser Analysen an den *Recueil*, in dem Caylus die „Connaissance du dessin“ als Grundanforderung benennt, ist dabei sehr aufschlussreich. Die Kenntnis der Manieren, beständiger Vergleich und die ins Zeichnen eingeführte, distanzierte, kontrollierte Position des Beobachters lässt es zu, mithilfe der herauspräparierten *Manière* die spezifische Abweichung von der idealen Naturauffassung festzustellen, die am Ende die Klassifikation der Artefakte erlaubt. Die Konzentration auf die Materialität und deren Form wird dabei selbst schon Inhalt historischer Erkenntnis. Diese, von Rees herausgearbeiteten Dimensionen des Begriffs der *Manière*, zwischen individueller sowie nach Raum und Geschichte determinierter Eigenart, die zur einer historisch relativierenden Betrachtung führen kann (im Idealfall zu einer individuell zuschreibbaren Handschrift des Künstlers), die Erkenntnis dieser *Manière*, die dem Künstler nicht bewusst zu sein braucht, obliegt dem Amateur. Durch seine Gedächtnisleistung setzt die Kette der Vergleiche ein. Es ist Rees' Verdienst, diesen Zusammenhang, der Caylus' kunstpraktische und kunsttheoretische Arbeit im Rahmen der *Académie de Peinture et de Sculpture* an die archäologischen und wissenschaftskritischen Bemühungen heranführt, nachzuzeichnen. Hier könnten fruchtbar Betrachtungen ansetzen, welche die sich aufdrängenden Gemeinsamkeiten zur zeitgleichen Instrumentalisierung der Zeichnung in den Naturwissenschaften, etwa einer *Histoire Naturelle* Buffons und den dort beschriebenen Homologien und Analogien einer Phylogenese, nachvollziehen.

Einsichtig beschreibt Rees, wie sehr Caylus es vermied, mit sorgfältig ausgearbeiteten Blättern in die Nähe der *Gens de Métier* zu geraten. Nicht die künstlerische

8 Wenn dem so ist, läge hier einer der bedeutendsten Unterschiede zu Johann Joachim Winckelmann, der ja gerade die Menschenbildung in Abhängigkeit zur Gunst des Klimas je verschieden sieht.

Perfektionierung ist Absicht des Amateurs, sondern die sinnliche Bereicherung. Caylus, der als zeichnerisches Äquivalent die Radierung benutzte, fertigte zunächst Illustrationen im Kreis der literarischen Gesellschaften an. Ob die Zeichnungen nach Charles Coypel für die „Mémoires pour servir à l'histoire de la Calotte“, ob die satirisch parodistischen, den wechselnden Moden gewidmeten Blätter oder die Stiche nach Boucher und die Illustrationen zu literarischen Produktionen wie der „Histoire des Chats“ Moncrifs: Caylus insistiert auf formeller Anonymität. Immer war es um schnell wechselnde, am Vergnügen der *Monde* orientierte Selbstthematisierung zu tun. Rees macht für die 30er-Jahre den Umschwung am Wechsel der Leitbegriffe, von *Amusement* zu *Utilité* fest. Müßiggang, wenngleich produktiv, wechselt mit kontinuierlicher Arbeit ab, die mit einem neuen Adressaten rechnet. Beginnend mit den Arbeiten des Grafen an den Gemmenkatalogen, in Folge gemeinsam mit Mariette und Bouchardon, bezeichnet der Autor den bislang als mehr oder minder blinden Fleck aufscheinenden Übergang von der Welt des Theaters zu derjenigen der Akademien. Rees zielt dezidiert auf die Wechsel, von der Rolle als Mitglied der *Monde*, zum *Changeant* der Rollen zwischen *Savant*, *Artiste* und *Gens de profession*. Das Vermeiden jeder Festlegung läuft auf eine Nivellierung der Standesunterschiede hinaus und mag das markieren, was vielleicht als Charakteristikum des Amateurs beschrieben werden kann.

Welche neuen Kategorien für die wissenschaftlich historische Erfassung der Überlieferung entstehen, macht der Autor an einigen Beispielen deutlich. Mariettes und Caylus' Zusammenarbeit für den *Recueil Crozat*, dessen Innovation in der Bemessung der Verhältnisse von Original und Reproduktion, führt auch Fragen nach Provenienz und Zuschreibung als kennerschaftliches Instrumentarium ein.

Doch im Blick auf die Alten eignet der Zeichnung eine Spannung und Zerrissenheit, die durch die Unvereinbarkeit von ästhetischem Anspruch und didaktisch bedingter Authentizität hervorgerufen wird. So gerät Caylus' „Recueil de tout ce que j'ay grave“, Caylus' *Recueil* der eigenen Zeichnungen, der die wesentlichen Vertreter der Malerschulen vorstellen sollte, im Vergleich zur idealen Ordnung des Crozatschen Corpus, zu einer „verwirrenden Wechselhaftigkeit“. Der scheinbare Mangel an Systematik (Caylus' Abneigung gegen jedes fertige System scheint hier durch) erweist sich als Versuch, über die Zeichnung die Verbindung der alten Meister mit den Modernes herzustellen. Hier verbot sich jeglicher, präskriptiver Zwang. Die Konfrontation des Unterschiedlichen und der Vielgestaltigkeit der Zeiten und Stillagen führt weniger zu einem Formenkanon als zu einem Pool von Lösungen, die das Gemeinsame des Unterschiedlichen hervortreten lassen. Die Idealität, die in Einförmigkeit endet, unterschlägt die „Diversité des formes“, die in der empirischen Analyse vorkommt. So gerät Caylus' *Recueil* nach Rees zu einer Dokumentation von Manieren und eben nicht zu einer systemischen Abfolge der Schulen. Erst das auch kontrastierende Nebeneinander des Verschiedenen erschließt die Möglichkeit zu einer Kontextbildung. Ob damit, wie von Rees gesehen, ein Seitenhieb auf den akademischen Kanon von Gattungen und Manieren intendiert war, ob dies als Marginalisierung des akademischen Diskurses genommen werden kann, sei dahingestellt.

Unter dem Leitsatz des Versagens sprachlicher Mitteilung über die Phänomene der Zeichnung, der explizit nicht aus der aktuellen Iconic-Turn-Diskussion gespeist sein soll, sondern vom Blatt ausgehe, verhandelt der Autor die Kopie Caylus' nach der prominenten Michelangelo-Zeichnung der zeichnenden Hand des Künstlers. Ihre hochrangige Provenienz, ehemals aus der Sammlung des Everhard Jabach, von Colbert erworben und in die Collection du Roi eingegangen, erzeuge durch Ihre Selbstreferenzialität einen symbolischen Überschuss, die sie zu einem kunsttheoretischen Argument werden lässt, die auf die Intellektualität des schaffenden Organs der Hand verweist. Mit der simulierten Spontaneität des Originals in der Radierung, die der Amateur vollbringt, versucht Rees die Position des Grafen genauer zu bestimmen, die abseits der Sprachlichkeit und über die rein visuelle Betrachtung hinaus das Nachschaffen der Hand zum Erkenntnisinstrument macht, das auch oder gar in besonderem Maße dem Amateur eignet. Caylus übereignete der Akademie 1747 die radierten Druckplatten. Im Zusammenhang mit seiner *Conférence „Sur les Dessins“* waren sie als Repertoire für den jungen Künstler gedacht, um Einsichten für die eigene Manier zu gewinnen. Das ist sicher – angesichts der zahlreichen Landschaftsdarstellungen – auch Anschauungsmaterial abseits der Historie, wie sie in den *Conférences* und der Gattungshierarchie festgeschrieben wurde. Diesen Umstand als Teil der Subversionsstrategie zu sehen, als Präfiguration eines Themenrepertoires durch den Amateur, erscheint mir angesichts der immensen Anstrengungen des Grafen, gerade für eine Wiederbelebung des Historienbildes, fraglich. Die Bereicherung an Kenntnissen über mögliche Lösungen, beispielsweise zur Landschaftsauffassung, wird der Intention nach auch den Historienmalern zugute gekommen sein.

### *Die Antike*

Mit einem sehr ausführlichen Kapitel wendet sich der Verfasser Edmé Bouchardon zu, dessen Verhältnis zum Amateur auch als Zweckgemeinschaft zur Vermarktung der Produkte und Ideen beschrieben wird. Die Betrachtung der Stiche nach Bouchardons Rötelseichnungen zu den *Cris de Paris*, der Beobachtung des niederen Volkes und die Nachstiche zu des Bildhauers Zeichnungen nach der Antike benennen die Pole der Themen, an welchen die Bedürfnisse und Interessen des Künstlers und des Amateurs aufeinander treffen. Ob die Vision einer Antike, etwa in Bouchardons Zeichnung des Luperkalienfestes, 1737 ausgestellt im *Salon quarré*, oder die Beobachtungen des alltäglichen Lebens des *Bas Peuple*, das einheitsstiftende Medium ist die Zeichnung. Bouchardons ausgenommen fruchtbarer Romaufenthalt zeitigte eine umfangreiche Sammlung vor den antiken Originalen, die von Caylus radiert wurden. Ihre Diskussion wirft ein grundsätzliches Licht auf die Interpretationsleistung der Zeichnung und die durch die Verpflichtung auf das Antikenideal der Zeit projizierten, den bloßen Befund übersteigenden Inhalte. Wenn Rees ausführt, wie der Bildhauer mit dem Filter der imaginierten Antike im Kopf eine „Verbesserung“ der Antike i.S. nobler *Antiquité* unternimmt, führt dies für das antiquarische Interesse einer annähernden Objektivität zu Problemen. Die „Wiedergabe“ der Gemmen für Mariettes Traktat nach den schönsten Exemplaren des *Cabinet du Roi*, deren Maßstabsvergrö-

ßerung eine intuitive Ergänzung in der Zeichnung herausforderte, beschwor dann prompt die bissige Kritik Falconets herauf, der hier die Eliminierung des Originals am Werk sieht. Zielte Falconet, mit der Präferenz für die Reproduktion im Abdruckverfahren auf den sachlichen Befund, so interessierte Bouchardon letztlich die künstlerische Intervention, die zum vermeintlichen *beau style antique* beitrug. Dessen Vereindeutigung, die Konzentration auf das Einfache, in Motiv, Pose und Einsatz der Mittel, die in der Reduktion der komplexen Bewegungen Platz schafft für die ergänzende Imagination des Betrachters, nimmt Rees dann in der Diskussion der Caylusschen Preisstiftungen wieder auf (vgl. unten).

Bouchardon führte selbst in der Skulptur für den Hof (Amor als Bogenschnitzer für Versailles) das Handwerk und die Arbeit in der Hochkunst ein, zum Missfallen der höfischen Gesellschaft. Rees interpretiert Bouchardons Ansatz, die Einführung der manuellen, handwerklichen Fertigung als Thema, die inhaltliche wie formale Reduktion als kalkulierten Bruch mit Konventionen und Anforderungen des Dekorums. Die in ihre Arbeit versunkenen Figuren der Handwerker und Marktleute, die ohne burleske oder komödiantische Legitimation auf den Betrachter schielen, solcherart Darstellung werte das Genre auf, und führe zur „stummen“, objektiven Darstellungen, deren Versprachlichung durch Caylus in seinen Erzählungen des *Genre Poissard* geleistet werde. Diese Partizipation am Leben der unteren Schichten (der Masse), der „Autor als Protokollant von Geschichten“ soll später, im *Recueil des Antiquités* zur Vermassung von Objekten des Alltagslebens werden, als Dokumentation der Geschichte, nicht die der Hochkunst, sondern der Erzeugnisse des Handwerks, des *Peuple*, als Zeugnis von Sitten und Gebräuchen. Die grammatikalische und etymologische Sammlung von Idiomen lässt in der Tat einen soziokulturellen Ansatz erkennen, der sich mit der Sammlung von „Idiomen“ der Kleinplastik und den Alltagsgegenständen kurzschließen lässt. Dem entspricht eine Entlarvung der hochsprachlichen Rhetorik bzw. der Idealplastik. Gegen die akademisch dogmatische Reinheit setzt Caylus hier auf die lange Kette empirischer Beobachtung.

Die im Anfangskapitel behauptete, literarische Subversionsstrategie nimmt Rees also auch für Caylus' Interesse an den Hinterlassenschaften der Antike in Anspruch. Die Bedeutung der „*Vie civile*“ als Untersuchungsgegenstand für den Antiquar ist es insbesondere, die den auf Erfahrung gründenden Fortgang des *Esprit humaine* aufzeigt, hin zu einer anonymen Geschichte der Technik und des Handwerks. In dieser Zusammenführung von Antike und Volk wird der Begriff „*Travail*“ zur Leitinstanz antiquarischer Arbeit. Dies sei, so Rees, auch als Entlastung vom normativen Druck textgestützter Gelehrsamkeit zu sehen, die Caylus in seinen *Mémoires* anklagt. Mit den *Opera Nobilia*, dem kalten Apoll und der Venus gerät die ästhetische Norm in ein Spannungsverhältnis zur faktischen, geschichtlichen Form.

Diese, von Rees sehr bemerkenswert herausgearbeitete Konstellation im Verhältnis von Text und Bild, Hochkunst und Handwerk, ästhetischer Norm und faktischem Befund hätte seinen Seitenblick auf die internationale Konkurrenz des Grafen, insbesondere Winckelmann, durchaus gerechtfertigt. Vergleicht Caylus seine Sammlung und die Hinterlassenschaften der Antike mit dem Überresten eines

Schiffswracks (nach welchen zu tauchen ja durchaus möglich ist), sieht der trauernde, an den Ufern des Meeres nach Osten blickende Winckelmann Griechenland und das imaginierte Schöne der Klassik verloren.

Dennoch, das ungelöste Verhältnis einer ästhetischen Konzeption der Antike (Bouchardon) zur historisch empirischen Nachzeichnung der Fakten bleibt problematisch: Der essentielle Begriff der Imagination als Kompensation der blinden Flecke, die die antiken Textquellen hinterlassen, dient Caylus nachgerade als Ausgangspunkt seiner thematischen Kompendien der 50er-Jahre (*Tableau tirés d'Illiade* und *Nouveaux Sujets de Peinture*). Als Themenkataloge richteten sie sich an die Künstler und sollten zu einer Neubelebung [!] der *Historie* dienen (umfangreichere Vasenfunde mythologischen Inhalts, welche die Masse der von Caylus aufgeführten Themen als antikes Original hätten verbildlichen können, wurden erst im 19. Jahrhundert gemacht). Detailreich und nachvollziehbar beschreibt der Verfasser, wie Caylus auch in den *Mémoires* der *Académie des Inscriptions* zwischen Texthermeneutik, Aufhebung der Alleingültigkeit der Beschreibungen des Pausanias, Rekonstruktion auf der Grundlage der künstlerisch technischen Kennerschaft als Ehrenrettung Polygnots zu einer projektiven und bilderfindenden „Rekonstruktion“ gelangt, die er dann dirigistisch in die Radierungen Joseph Le Lorrains einschreiben lässt. Rees führt dies schlagend an der scharfen Kritik Falconets vor.

Bouchardon als der Künstlerfreund des Grafen, in dessen Schaffen sich das Caylussche Ideal am deutlichsten ausdrückt, wird abschließend anhand seines Doppelsäulenmonuments für den Garten des Stadthauses sowie dem Brunnenprojekt der Rue de Grenelle berücksichtigt. Rees arbeitet die Funktion der integralen Zusammenziehung „der Antike“ zum *Ancien Esprit* in den Werken des Künstlers heraus, der doch auf die eindeutige Norm *eines Goût antique*, etwa als *Goût grec* verzichtet. Die politische, kommunale Funktion der Brunnenanlage, die jeden überflüssigen Schmuck weglässt und stattdessen die handwerkliche Verfertigung in den Vordergrund stellt, die einer *Simplicité* verpflichtete Reduktion galt den Zeitgenossen bald als neues, pseudoreligiöses Dogma.

### *Die Preisstiftungen*

Die nun folgenden, umfangreichen und gelungenen Kapitel zur Stiftung der drei Preise an der *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* durch Caylus resumieren abschließend das gesamte Spektrum, das mit den bis hierher geschilderten neuen Rollen des Grafen angesprochen wurde. Die Diskussion, insbesondere zum *Prix d'expression* vermag das Caylussche Dilemma im Verweissystem zwischen Text und Bild, Antike und Moderne, institutioneller Ausbildung und Künstlerfreiheit, beleuchten. Rees fasst die Preisstiftung samt Regularien zunächst als eine Art biographischen Rückgriff auf seine Jugendzeit mit Watteau. Die detaillierte Schilderung des Wettbewerbs führt zugleich eine Theorie der Zeichnung mit sich.

Der zunächst vorgeschaltete Exkurs zu „Kunstübung und Gemeinsinn“, in welchem der Verfasser den Wechsel vom monarchischen Prinzip zu dem der Polis ausmachen möchte, in welcher die Allianz von *Artistes* und *Gens d'Esprit* zu einer neuen

allgemeinen Wertschätzung der Künste führe, mag ich nicht nachvollziehen, zumal hier jeder Verweis auf die europaweit geführte Diskussion um die Entfaltung der Künstler unter demokratischen Herrschaftsbedingungen fehlt. Hier folgt der Verfasser m. E. zu sehr seiner Leitidee der Subversion, deren Protagonist quasi als Maulwurf innerhalb der Institution zugleich auf ihre Überwindung zu zielen hätte. Die Kunstkritik hat sich zu diesem Zeitpunkt längst außerhalb der Akademie etabliert.

Die Darstellung des Wettbewerbs zu einem akademisch kanonischen Thema der *Expressions* hingegen gerät umso einleuchtender. Die Inszenierung des Ereignis' als Kontextualisierung des Modells in einem Apparat von Dekor und Rezitation durch den Amateur, die Verbindung der Absichten der Preisstiftung mit den in den *Conférences* dargelegten Positionen, die Ästhetik der Andeutung als rezeptionsästhetische Aktivierung des Betrachters, die Momenthaftigkeit, die Einfachheit und Zurückhaltung gegenüber allem Karikaturenhaften, und nicht zuletzt wieder die Bedeutung der stimulierten wie eingeforderten Imaginationskraft weist schon voraus auf die neue Rolle der Einfühlung und des Sentiment (Greuze). Die Verschiebung der Leidenschaftsdarstellung von der mimetischen Arbeit des Zeichnens zur sympathischen Durchdringung der künstlerischen Mittel (Oberflächen) muss dem Betrachter den Freiraum zur imaginativen Ausmalung erhalten (*sensibilité*). Nicht das eindeutige, festlegbare Zeichensystem angemessener Darstellung, sondern das (paradoxe) Festhalten der einmaligen Situation einer Ausdrucksqualität, führt zu einer individualisierten Verinnerlichung von Erfahrung. Es ist der Amateur, der in dieser Situation alles (über)schaut.

Rees führt auch die Kritik an diesem Caylusschen Verfahren an, da die Mythologisierung der *Passions* die Exklusivität der Historie behauptet (doch warum sollte es nicht legitim sein, das Historienbild, auf dessen Wiederbelebung Caylus doch seine Bemühungen richtete, mit neuen Mitteln zu erreichen?). Der unaufhaltbare Einbruch des Alltäglichen macht dann Greuze möglich. Ausführungen hierzu sind leider in den Anmerkungen versteckt.

Auch das Konzept zur Stiftung des *Prix d'ostéologie* erscheint dann als Institutionalisierung eines Dilemmas. Die neue Rolle der Anatomie wird angeführt (hier wäre es hilfreich gewesen zu sehen, wie sehr sich der Begriff der Anthropologie aus seiner Bedeutung als Anatomie des Menschen herauslöst und zur kulturgeschichtlichen Kategorie wird). Deutlich tritt hervor, dass die Zeichnung nicht mehr die Funktion des gemeinsamen Nenners von Naturwissenschaft und Kunst übernehmen kann. Gerade das, was den Künstler interessiert, die Oberfläche und die Erscheinung der Dinge, wird durch die anatomische Zerlegung aufgelöst, und die Anatomie hat längst die zeichnerische Erfassung des menschlichen Körpers als präzises Instrument überstiegen, zudem, die Anforderungen des Bildhauers sind grundverschieden von den Bedürfnissen und Interessen des Malers.

Mit dem dritten von Caylus vorgesehenen Preis, dem *Prix de perspective* wird klar, dass die bereits vorliegende Partikularisierung in Teilgebiete vorangeschritten ist. Es ist die Frage, ob es notwendig ist, die Preisstiftungen als ausgezeichnete Paradoxie zu beschreiben, in welcher Caylus das Gegenteil betreibt, nämlich die Spezial-

sierung in der Künstlerausbildung wieder aufzuheben. Der Amateur wird damit zum „Träger eines künstlerischen Universalitätsgedanken“ und in Konsequenz zum unzeitgemäßen *Uomo universale* stilisiert. Das kann im Falle Caylus sicherlich noch zur Mitte des Jahrhunderts einige Geltung beanspruchen, muss aber in der Einlösung im tatsächlich Leben kaum ernsthaft hinterfragt werden.

Nur an einer Stelle kommt Rees auf die epochale Bedeutung der Ausgrabungen und Entdeckungen Herkulaneums zu sprechen, in der Auseinandersetzung um die Beherrschung der Perspektive durch die Alten. Caylus' Vorwurf an die Moderne, in der Beurteilung der antiken Leistungen unzulässig die Bewertungsmaßstäbe der eigenen Zeit anzulegen, wird mit Cochins Widerlegung der Qualität in seinen kritischen „Lettres sur les peintures d'Herculanum“ (1751 ff.) kontrastiert. Der einsetzende historische Relativismus, der im Prinzip aus dem Übersteigen der Albertischen Perspektivkonzeption resultiert (und der im 18. Jahrhundert frappierend bei Hubert Robert oder Piranesi ablesbar wird, in der Kunstpraxis jedoch bereits längst in der Renaissance statthatte), führt mit Caylus' Sicht der Dinge zu Gemälden neuer Einfachheit (der Themen, des Figurenrepertoire und eben auch der räumlichen Bildkonstruktion). Rees spricht dieses spannende Thema mit den Gemälden Joseph-Marie Viens mehr an, als dass er die Konsequenzen über das bekannte Werk der Amorettenverkäuferin hinaus darlegt. Die Reduktion im Werk Viens wird von Rees als programmatische Absenz gerade der Darstellungsqualitäten behauptet, die Cayus zugleich als Desiderate der akademischen Ausbildung einforderte. Im Zeichen einer *Simplicité* fordere der Amateur eine Reduktion der Komplexität, an deren Entstehen er selbst beteiligt gewesen sei. Das klingt nicht grundlos merkwürdig. Es kann bestritten werden, ob für die vielgestaltige Ausbildung des Künstlers und das Ideal des fertigen Produkts, des Historienbildes die gleichen Kategorien Geltung beanspruchen müssen. Der Niederschlag des Sublimen, der sich in solcherart Bildern der Einfachheit bemerkbar macht, als eine der akademischen Praxis inkompatible Größe zu fassen, scheint mir zu sehr von der Idee der Subversion gedacht.

Man vermisst an dieser Stelle freilich die Diskussion des Grafen im europäischen Kontext der italienischen Ausgrabungen (Bartoli, die italienischen, protektionistischen Konkurrenzunternehmungen und Kompendien, Winckelmann, die Enkaustik und ihre europäische Rezeption). Doch war es dem Autor hier um den Dreiklang der Preisstiftungen zu tun. Ein Seitenblick auf die 1748 gegründete *École royale des élèves protégés* fehlt, hätte sich aber gut in die Argumentation des Verfassers eingefügt.

Rees verzichtet am Ende seines Buches auf eine *Zusammenfassung*. Das ist sowohl nach der Lektüre des Buches, aber auch nach einem Fernblick auf Leben und Werk des Grafen selbst eine logische Konsequenz. Stattdessen kommt der Leser in den Genuss eines Kabinetstückes, das ihn entschädigt. Die Geschichte des Grabmals des Grafen, seine Intentionen und sein Schicksal rufen zum Ende des Buches nahezu alle Themen noch einmal auf. Caylus' These von der Kommunikation der Künste ist stimmig auf das Ganze seines Œuvres anwendbar. Sie ist interessanterweise auch Rees' Mittel einer synthetisierenden Zusammenschau seiner Hauptfigur.

Caylus' Präferenz für das Ägyptische wird erst an dieser Stelle des als Epilog daherkommenden Ausklangs angesprochen. Als Folie und Ausgangspunkt seiner Kunstgeschichte ist „Ägypten“ gleichwohl mehr als eine „Entlastungsfunktion, die von der Suche nach noch früherem befreit“. Dazu ist die einsetzende, nicht verhandelte Ägyptenmode im Gefolge zu augenfällig. Sein auffällig bescheidener Porphyrsarkophag im Garten seines Stadthauses wird testamentarisch zum zentralen Behältnis des kompositen Grabmals in der Künstlerkirche Saint Germain d'Auxerrois verfügt. In der, durch die Bemühungen des Grafen selbst im Chor antikisierten Kirche macht das Monument die Nähe zum christlichen Kult zweifellos erträglich. Es ruft in subtiler Weise zugleich die Vita und das Streben des Verstorbenen auf: Das von Bouchardons Schüler Vassé, der Totenmaske entlehntes und affektentleertes Portaitrelief Caylus', der sein Bildnis zeitlebens der Öffentlichkeit vorzuenthalten versuchte, überlässt der Imagination die Ausdeutung des Dargestellten; die einfache, dann von der königlichen Akademie ergänzte und institutionell vereinnahmte Inschrift, die nicht wenig zur Demontage in den Revolutionstagen beigetragen hat; die antike Provenienz der Grabmulde und ihre Odyssee durch diverse Säle des Louvre; die Projektion eines *Goût antique* im graphisch reduzierten, ägyptisierend hadrianischen Monument sowie die Sepulkralkunst als Leitinstanz des Blicks auf Fortentwicklung und Epochen der Antike.

### Resümee

Rees' Arbeit, hat man sich durch Umfang und Sprache vorgearbeitet, zeichnet über die Einzelstudien hinaus das soziokulturelle Umfeld in einem Panorama, das zweifellos blinde Flecke hinterlässt, doch mit tiefgründigen Exkursen den Kontext eines auf vielen Feldern agierenden Grafen Caylus verdichtet. Zunächst voneinander fern liegend scheinende Untersuchungsfelder zwischen Reisebericht, *Contes*, Zeichnungen und Akademiereden ergeben so eine Vorstellung vom untergründigen Zusammenhang in der Vorstellungswelt des Amateurs. Im Rückspiegel verbinden sich manche Kuriositäten zu einem fast schon zwingenden Ganzen. Hierzu ist auch die Lektüre der Fußnoten dienlich, die oftmals mit handfesteren Informationen den Kosmos Caylus anfüllen. Die hieraus resultierende Gefahr, die verstreuten Indizien zu einem allzu pointierten Gesamtbild zusammenzufügen oder gar unter den Leitbegriff einer (vorrevolutionären) Subversion zu stellen, entgeht der Verfasser knapp. Rees versucht fruchtbringend dem Dilemma zu entkommen. War bislang die Bandbreite der Interessen des Grafen, sein Drang zu einer universalen Gesamtschau bei gleichzeitiger Weigerung zu einem „System“ fortzuschreiten, der Hinderungsgrund für eine erschöpfende Gesamtdarstellung zu Leben und Werk, so vermag die hier unternommene Konfrontation der dem heutigen Spezialistentum obliegenden Disziplinen die historischen Orte aufzuzeigen, an denen Caylus selbst zum Fortschreiten der Geschichte beitrug. Das dabei sehr leicht der Unterschied vom jugendlichem Drang (Subversion) und Altersweisheit (Konservation), die Freiheit des Individuums verloren geht, die es ihm erlaubt, in der Spanne seines Lebens durchaus unvereinbare oder gegensätzliche, und eben nicht in ein logisches Korsett zu zwingende Meinun-

gen zu vertreten, die es ermöglicht, konträre Interessen zu verfolgen und auch unvereinbare Positionen auszudeckeln, das ist der historischen Distanz geschuldet.

Der Autor ist sich dieses Zwiespalts bewusst, doch am Ende des Buches die notwendige Verschiedenheit jedweder Beschäftigung mit Caylus zu behaupten, zweifelt schon grundsätzlich an einem möglichen, wissenschaftlich objektiven Zugriff. Das Phänomen „Caylus“ als „Effekt selbsterzeugter Phantome der (Kunst-)literatur“ verbindet Rees mit der Warnung des Grafen vor dem geschlossenen Systemdenken als imaginärem Reich, in dem der Antiquar über Chimären regiere. Zweifellos hat das nichts an Aktualität verloren, und die Konsequenz, als Gemeinsamkeit aller folgenden Studien die Verschiedenheit zu behaupten, ist dann eine logische. Dies als mehr rhetorische Formel der Relativierung der eigenen Einschätzung zu nehmen bewahrt vor der Absage an die Möglichkeit zu objektiver Wissenschaft. Geschlossene Systeme als Einbildung kenntlich zu machen bedeutet ja nicht den Zwang zu unsystematischer Forschung. Aber dies ist der doppelte Boden, auf den sich der Kunsthistoriker begeben muss, nimmt er einen sogenannten Begründer seiner eigenen Disziplin ins Visier.

Der ohnehin schillernden Figur des Grafen fügt Rees eine Vielzahl weiterer, spannender Facetten hinzu. Die oftmals anstrengende Sprachlichkeit, das Stolpern über scheinbar lieb gewonnene Begriffe des Autors (autoptisch), möchte der Verfasser dieser Besprechung schon aus Selbstschutzgründen gerne nachsehen. Doch dekliniert der szientistisch anmutende Text partiell im Operationsmodus autopoietisch verklusulierter Textproduktion. Hieraus resultieren Redundanzen, die das Gemeinte verständlich halten, bisweilen aber die zuvor gefundene Prägnanz der Feststellungen wieder verschleiern. Dem steht nicht selten große Detailkenntnis gegenüber, die sich oft in den Fußnoten entdecken lässt. Ein Weglassen der historischen Exkurse in die allgemeine Geistesgeschichte hätte hier zu einer Entschlackung und Konzentration auf Caylus geführt. Der Eindruck, dass Caylus im Original bisweilen zu kurz kommt, liegt am Phänomen der Koproduktion, die als methodischer Faktor gelesen werden muss, wenn der Blick auf Watteau, Coypel, Mariette oder Bouchardon Caylus erklären hilft. Es entspricht vielleicht dem Untersuchungsgegenstand selbst, wenn der Gesamteindruck einem gelehrten Parcours ähnelt, der in einer fast tiefenpsychologischen Verknüpfung Dinge zusammen sieht, die sich mit der (vermeintlich) kategorialen Klarheit der Disziplin nicht erkennen lässt. Insofern löst Rees nur konsequent ein, was am Ende des Buches als Essenz aufscheint.

An diesem Ende bleibt – notgedrungen – unklar, was es bedeutet, von einer Kultur des Amateurs im 18. Jahrhundert zu sprechen. Rees' Darstellung des Comte de Caylus wäre ein hervorragender Ausgangspunkt nach dem zu fragen, was „Amateur“ in den jeweiligen Jahrzehnten des epochalen Wandels zwischen *Régence* und Revolution bedeutet. Das Motiv der Subversion, das Rees dem Grafen unterschiebt, gründet wesentlich auf der Beobachtung einer (aus Sicht der Konventionen der Zeit) notwendigen Abgrenzung vom Status und der Tätigkeit des tatsächlich praktizierenden Künstlers, sei er Schriftsteller oder Maler. Aber das macht ja schließlich den Status des Amateurs *qua definitionem* aus. So erschließt sich das, was die Kultur des Amateurs im Wandel der Jahrzehnte bedeuten kann, nur im Vergleich.

Der Verfasser lässt mit seinen Studien ganz explizit das Terrain zukünftiger Beschäftigung mit Caylus offen. Lohnend scheint dies nach der Lektüre allemal, und so wäre beispielsweise zu fragen, nach der Rolle des Grafen bei den nationalen Konkurrenzunternehmen der Forschungsreisen zur Antike, etwa Julien David Leroy's wesentlich von Caylus protegierte Griechenlandreise<sup>9</sup>. Der Vergleich des Grafen, auch als Archäologe, mit den Protagonisten der Kunstkritik und Altertumskunde, etwa Winckelmann und Diderot, würde eine weitere monographische Arbeit rechtfertigen. Caylus' noch nicht akademisch bereinigtes, nach Prinzipien der Disziplinen entfaltetes Vorgehen, das zugleich aber bereits auf dem Weg dorthin zu einer Verwissenschaftlichung des Diskurses drängt, zu entdecken ohne den universellen Gesamtzusammenhang aufgeben zu wollen, das gelingt vielleicht nur (noch) aus der Position des Amateurs und gibt, wie Rees feststellt, Grund genug, die heutige wissenschaftliche Praxis – gerade angesichts der Parole von Interdisziplinarität – neu zu überdenken. Allein deshalb lohnt sich die Beschäftigung mit Anne-Claude Philippe de Thubières.

Der *Anhang* gibt fünf sonst nur schwer zugängliche Quellentexte wieder und verzeichnet das Œuvre des Grafen annähernd vollständig. Der beigegebene Personenindex erleichtert das Arbeiten zweifellos. Das umfangreiche Literaturverzeichnis berücksichtigt auch die neuesten Arbeiten zu Caylus, ist aber nur annähernd vollständig, wenn ein solches dies denn sein kann. So fehlen die Arbeiten von Lucca Giuliani zu Caylus' „Bildern“ nach Homer oder Fabrice Denis' umfangreiche Studie zum *Recueil des Antiquités*. Im Kontext der im Buch breiter diskutierten Frontstellung von Cochin und Caylus sowie zum Problem der Manier hätte man auch an die Dissertation Ludwig Taverniers denken können. Für eine Diskussion der kunsttheoretischen Position im Frankreich des 18. Jahrhunderts wäre Annie Becqs breit angelegte Arbeit zur *Genèse de l'esthétique française moderne* eine nützliche Grundlage gewesen – hier werden die Schlüsselbegriffe wie *Imagination*, *Sentiment*, *Beau* und *Empirisme* in der Breite beleuchtet. Und auch die Arbeiten Alain Schnapps zur Genese der Archäologie hätten den Blick auf den Archäologen Caylus bereichern können<sup>10</sup>. Die erfreulich zahlreichen, 117 Abbildungen zu oftmals nicht leicht greifbaren Zeichnungen und Stichen erlauben einen breiten Einblick und den jederzeit möglichen, visuellen Nachvollzug der Argumentation im Text.

Rees' Arbeit ist sicherlich ein Referenzwerk für die deutsche Forschung. Aber auch die französische Kunst- und Wissenschaftsgeschichte, die trotz fehlender Darstellungen Caylus nie als Marginalie ihrer eigenen Disziplinengeschichte betrachtet hat, kann das Buch nicht zuletzt aufgrund seines kombinatorischen Vorgehens als

<sup>9</sup> Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce; Paris 1758.

<sup>10</sup> LUCCA GIULIANI: Bilder nach Homer. Vom Nutzen und Nachteil der Lektüre für die Malerei; Freiburg 1998. FABRICE DENIS: Le Comte de Caylus et l'antiquité; Phil. Diss. Université de Paris IV-Sorbonne, Paris 1994. LUDWIG TAVERNIER: Das Problem der Naturnachahmung in den kunstkritischen Schriften Charles Nicolas Cochins d. J.; Hildesheim 1983. ALAIN SCHNAPP: La conquête du passé – aux origines de l'Archéologie; Paris 1998. Zur Musik: MAURICE BARTHÉLEMY: Le comte de Caylus et la musique, in: *Revue belge de musicologie* XLIV, 1990, 5–12.

Gewinn verbuchen. Man kann getrost erwarten, daß auch hier die Caylus-Bilder Resultat der disziplinierten Forscherinteressen sein werden.

MARKUS A. CASTOR

Centre Allemand d'Histoire de l'Art  
Paris

**Katherine Crawford Luber: Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance;** Cambridge: Cambridge University Press 2005; 268 S.; 8 farbige und 93 SW-Abb.; ISBN 0-521-56288-0; € 96,30 (vergriffen)

**Dürer e l'Italia; hg. von Christina Herrmann Fiore;** Mailand: Electa 2007; 404 S.; 265 überwiegend farbige Abb.; ISBN 978-88-370-5022-1; € 40,-

**Michael Roth u.a.: Dürers Mutter. Schönheit, Alter und Tod im Bild der Renaissance;** Berlin: Nicolai 2006; 192 S.; 56 farbige und 105 SW-Abb.; ISBN 3-89479-333-3; € 39,90

Albrecht Dürer gilt als einer der besterforschtesten Künstler. Die von Matthias Mende 1971 vorgelegte Bibliographie<sup>1</sup> umfasst bereits 10.271 Publikationen, deren Zahl seit her um ein Vielfaches angestiegen ist. Knapp 100 Jahre nach Moriz Thausings monumentaler „Geschichte seines Lebens und seiner Kunst“<sup>2</sup> schien mit den umfangreichen Katalogen, Monographien und Werkverzeichnissen zum „Dürerjahr“ 1971 der Forschungsstand zu Dürers Leben und Werk gesichert. Grundsätzliche Fragen zu einzelnen Werkkomplexen oder Dürers künstlerischem Werdegang standen in den folgenden Jahren kaum mehr zur Debatte.<sup>3</sup>

Eine etablierte Forschungsmeinung war bereits seit Thausing die erste Italienreise Dürers. Gewissermaßen zur Vervollkommnung seiner Ausbildung hätte sich der Künstler nach seinem durch zeitgenössische Quellen verbürgten Aufenthalt am Oberrhein von 1493 bis 1494 nach Venedig begeben.<sup>4</sup> Durch Daniel Burckhardts Entdeckung des Basler Hieronymus-Holzstocks und die anschließende Zuschreibung des „Basler Holzschnittwerks“ an Dürer wurde die erste Venedigreise zeitlich auf 1494/1495 verschoben, als Tatsache jedoch nicht mehr angezweifelt.<sup>5</sup>

Im Gegensatz zur Venedigreise Dürers 1505–1507, welche durch den „Rosenkranzaltar“, Dürers Briefe an Willibald Pirckheimer und weitere zeitgenössische

1 MATTHIAS MENDE: Dürer-Bibliographie; Wiesbaden 1971.

2 MORIZ THAUSING: Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst; Leipzig 1875.

3 Eine Ausnahme bildet u.a. FRITZ KORENY: Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance; München 1985.

4 THAUSING 1875, S. 78–92.

5 DANIEL BURCKHARDT: Albrecht Dürer's Aufenthalt in Basel 1492–1494; München/Leipzig 1892. Vgl. ERNST REBEL: Albrecht Dürer. Maler und Humanist; München 1996 und die Beiträge in Albrecht Dürer; Ausst.-Kat. Wien, Albertina, hrsg. KLAUS SCHRÖDER/MARIA LUISE STERNATH; Ostfildern-Ruit 2003.