

Springer, Anton: »Hans Holbein und sein neuester Biograph. Rezension von Alfred Woltmann, Hans Holbein und seine Zeit (1866, Bd. 1)«, *Zeitschrift für Bildende Kunst* 2, 1867, S. 63-69

Springer, Anton: »Rede zur Einweihung der Straßburger Universität am 1. Mai 1872«, ders.: *Aus meinem Leben*, Berlin 1892, S. 328-346

Springer, Anton: »Raphaelstudien. Rezension von Herman Grimm, Das Leben Raphael's von Urbino (1872)«, *Zeitschrift für Bildende Kunst* 8, 1873, S. 65-80

Springer, Anton: *Ueber das Gesetzmäßige in der Entwicklung der bildenden Künstler. Vortrag bei Antritt der kunstgeschichtlichen Professur an der Universität Leipzig den 16. April 1873*, Leipzig 1873

Springer, Anton: »Kunstkenner und Kunsthistoriker«, *Im neuen Reich* 11, 1881, S. 737-758

Tausch, Harald: *Entfernung der Antike. Carl Ludwig Fernow im Kontext der Kunsttheorie um 1800*, Tübingen 2000 (= Studien zur deutschen Literatur 156)

Tietze, Hans: Rezension von Paul Kautzsch, Hans Backoffen und seine Schule (1911), *Kunstgeschichtliche Anzeigen* Nr. 1/2, 1911, S. 30-34

Tietze, Hans: *Die Methode der Kunstgeschichte. Ein Versuch*, Leipzig 1913

Turner, Richard A.: *Inventing Leonardo. The Anatomy of a Legend*, Berkeley, L.A. 1994

Voges, Wolfgang (Hg.): *Methoden der Biographie und Lebenslaufforschung*, Opladen 1987

Voss, Hermann: *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlin 1920

Voss, Hermann: »'Künstlergeschichte' oder 'Kunstgeschichte ohne Namen'?«, *Kunstchronik* 55, H. 22, 1920, S. 435-438

Voss, Hermann: *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin 1925

Warnke, Martin: *Peter Paul Rubens. Leben und Werk*, Köln 1977

Wehler, Hans-Ulrich: »Zum Verhältnis von Geschichtswissenschaft und Psychoanalyse«, ders. (Hg.): *Geschichte und Psychoanalyse*, Frankfurt/M. 1974, S. 7-26

Wiggers, Johann Georg: *Über die Biographie*, Mitau 1777

Winckelmann, Johann Joachim: *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden 1764

Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilbildung in der neueren Kunst*, München 1915

Wölfflin, Heinrich: »In eigener Sache«, *Kunstchronik* 55, H. 20, 1920, S. 397-399

Wölfflin, Heinrich: »Qui tacet consentire videtur«, *Kunstchronik* 55, H. 23, 1920, S. 457

JUTTA HELD

Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat. Le Brun und die ersten acht Vorlesungen an der königlichen Akademie

Berlin, Dietrich Reimer Verlag 2001. 423 S., 8 Farbtafeln, ISBN 3-496-01233-1; € 49, 9

Untersuchungen zur Pariser Académie royale de peinture et de sculpture haben Konjunktur. In ihr will sich Jutta Helds Buch mit einer klaren These behaupten. Die in der Akademie, zunächst in Form von Vorträgen über Bilder aus der königlichen Sammlung sowie über antike Plastik entwickelte Theorie sei nicht als Beginn einer autonomen Kunst zu verstehen, sondern im Gegenteil: Thema des Buchs ist »die Verstrickung der Theorie in die Geschichte ..., die auf keiner Stufe der Ausdifferenzierung eigenständiger theoretischer Systeme ein Ende findet« (S. 13). Mit den *conférences* greift Held einen Aspekt aus der Akademiegeschichte heraus, den sie mit dem Buchtitel bereits entschieden charakterisiert.

Es geht ihr um den Zusammenhang von Kunsttheorie und Staatsform. Ihn in jenen acht Vorträgen aufzuzeigen, die Mitglieder der Akademie 1667/68 hielten, ist das erklärte Ziel des Buchs. Fluchtpunkt des ästhetischen Diskurses, ebenso wie desjenigen der Moralistik und der Staatstheorie, sei die gesellschaftliche Praxis (S. 17). »Das entscheidende Problem, um das es in der Anfangsphase der Regierungszeit Ludwigs XIV. ging ... war die Umstrukturierung der Gesellschaft im Sinne absolutistischer Tendenzen, ihre Hierarchisierung und Individualisierung, ihre moralische, politische und ästhetische Orientierung auf die Monarchie. In die Ästhetik fand dieses Problem Eingang als die Frage

nach der Koordination der Teile einer Komposition und deren Unterordnung unter das Ganze, das handlungstheoretisch begründet wurde.« (S. 18)

Die Autorin ist, das zeigt wiederum der Titel des Buchs, keineswegs neutral. Denn sie schreibt einem der Akademiker, Charles Le Brun, bei dieser Unternehmung die führende Rolle zu, die sie allenfalls durch die von ihr konstruierte Befehlskette Louis XIV. – Colbert – Le Brun ein wenig schmälert. Sie ist auch nicht neutral, wenn sie als Zweck aller diskursiven Bemühungen nicht allein die Integration der »Probleme einer Zeit ... in den Denkhorizont zunächst der intellektuellen Eliten selbst und der herrschenden Klassen« ansieht, sondern vielmehr auch, »die autonomen Effekte« des ästhetischen Diskurses »zu bändigen« (S. 17f.). Wenn Held dem von ihr als einigermaßen vorbildlich anerkannten *New Historicism* konzidiert, er vermeide »den verpönten Determinismus einer marxistischen Kausalanalyse« (S. 17), dann sieht sie das selbst wohl nicht als ihr Ziel an: Sie läßt jenen auf das Feld der Theorie beschränkten Autonomiebestrebungen der Maler und Bildhauer keinerlei Freiraum, den Helds Vorgänger wohl im Übermaß angenommen hatten.

Das Buch besteht aus zwei Teilen: Die erste Hälfte des Buchs enthält Helds Untersuchung, die selbst dreigeteilt ist, in eine Einführung in die Rahmenbedingungen, in die Analysen der acht Vorträge und in eine abschließende Darstellung; die andere Hälfte umfaßt den zweisprachigen Abdruck der Vorträge mit der deutschen Übersetzung durch Hilde Schreiner. Es ist bedauerlich, daß für die Wiedergabe des französischen Texts im Faksimile die druckfehlerreiche Edition Trévoux 1725 gewählt wurde und nicht der Erst- oder Zweitdruck von 1668 oder 1669. Denn so hätte sich die Übersetzerin den einen oder anderen Schlenker ersparen können. Insbesondere die Quälerei, den Druckfehler von »lieu« statt »lien« in Le Bruns Vortrag über die ‚Mannalèse‘ des Nicolas Poussin (S. 346) mit der aristoteli-

schen Toposlehre zu legitimieren, mutet geradezu grotesk an. Le Brun sucht hier nach einer angemessenen Terminologie, um die Eigenheiten von Poussins kompositorischer Gruppenbildung zu erfassen. Dies beschreibt Held korrekt (S. 97). Die Abstimmung zwischen den Teilen des Buchs hätte insgesamt besser sein können, genauso wie die Farbtafeln entschieden mehr Sorgfalt des Verlags verdient hätten.

Auf ca. 40 Druckseiten, somit um Kürze bemüht, stellt Held zunächst die Einrichtung der Akademie und ihre Geschichte bis zum Tod Colberts 1683 dar, berichtet von den Vorlesungen und deren Überlieferung, befaßt sich mit Colberts Rolle bei der Konzeption und kommt schließlich auf die Auswahl der Bilder zu sprechen. Hier ist nichts wirklich neu, aber vieles neu akzentuiert. Der Wandel vom Zusammenschluß gleichrangiger Maler und Bildhauer zur hierarchisch gegliederten Institution, zwischen 1648 und 1663, ist schon vielfach geschildert worden; daß Colbert der Akademie »seinen Willen widerstandslos aufgezwungen« habe (S. 26) und Le Brun »de facto ... zum absoluten Herrscher innerhalb der Akademie« (S. 27) wurde, personalisiert die Auffassung der älteren Forschung und spitzt sie zu. Zugrunde liegt ein Verständnis von absolutistischer Herrschaftsform als unumschränkter Despotie, wie sie zwar dem im weiteren Verlauf des Buchs herangezogenen *Leviathan* Hobbes', nicht aber der Realität im Frankreich der 1660-80er Jahre entsprechen mag. Die jüngere Forschung zum Absolutismus (zu erschließen z. B. über Ronald G. Asch (Hg): *Der Absolutismus – ein Mythos; Strukturwandel monarchischer Herrschaft in West- und Mitteleuropa*, Köln u. a. 1996) wurde nur in Auswahl rezipiert.

Diese Auffassung widerspricht zudem den Ereignissen in der Akademie, die wiederum nur in Auswahl präsentiert werden: die umständliche Plazierung Charles Perraults in der Akademie, der Auftrag an André Félibien zur Publikation der *conférences* sowie der

Widerspruch der Künstler gegen dessen Edition von 1668, der Félibien das Amt kostete, sind gewiß klare Anzeichen der Einflußnahme, aber eben auch der Schwierigkeiten Colberts, einen solchen Einfluß durchzusetzen. Zum Thema einer selbstbewußten Akademie hätte die Auseinandersetzung mit Félibien fraglos gehört. Sie wird, wie auch die Edition selbst, nur gestreift. Warum nicht diese Version mit ihren sieben Vorträgen von 1667, sondern zusätzlich noch derjenige Philippe de Champaignes vom Januar 1668 behandelt werden, aus den anschließenden Beiträgen dieses Jahres aber wieder nur diejenigen Charles Le Bruns über die *passions*: Dafür sucht man im ganzen Buch vergebens nach einer Begründung. Vermutlich lag es Held daran, Champaigne als eigentlichen Widerpart Le Bruns aufzubauen, was zu den besten Passagen des Buchs führt. Demgegenüber fallen andere eifrige Beiträger wie Sébastien Bourdon genausowenig ins Gewicht wie der Umstand, daß vereinzelt auch antike Skulpturen besprochen werden.

Colbert selbst wird dann, das ist angesichts der Überzeugung von einer funktionierenden Hierarchie nur konsequent, die Erfindung der *conférences* in der hier vorliegenden Form zugeschrieben: der Vorträge, die aus der Empirie, aus der Beobachtung am einzelnen Werk, Grundsätze für die bildenden Künste ableiten möchten. Ob Colbert jene von Félibien überlieferte Rede überhaupt gehalten hat und von wem der Wortlaut stammt, wird sich wohl nicht mehr klären lassen. Der Ansatz, diese Neigung zur Empirie mit Colberts Herkunft aus einer »Kaufmannsfamilie« zu verbinden, verdiente eine Vertiefung. Daß in diesem Punkt jedenfalls die Originalität der Vorträge lag, hebt Held gebührend heraus. Sie versäumt es aber, nach der Breitenwirkung dieses Modells innerhalb der Akademie zu fragen. Feste, unabänderliche Grundsätze, die auf die Betrachtung der Werke genauso wie auf deren Produktion anzuwenden seien, lagen durchaus im Horizont der Akademiker

und mögen genauso zur Aufgabe dieser Form der Akademiereden beigetragen haben wie die »autoritäre« (S. 49) Haltung Le Bruns.

Wenn Le Brun als der führende Kopf der Akademie charakterisiert wird, läßt sich dies aus dem Umfang seiner theoretischen Beiträge genauso wie aus seinem Amt als *chancelier* in der Hierarchie der Akademie begründen. Daß es ihm gelungen sei, »mit Hilfe Séguiers Colbert als Vizeprotektor der Akademie durchzusetzen« (S. 214), verkennt jedoch die soziale Schichtung und steht zudem im Widerspruch zu den an anderer Stelle als Anzeichen für Le Bruns Akzeptanz des Systems gedeuteten Äußerungen: »Hier wie andernorts läßt sein [Le Bruns] Urteil erkennen, wie tief sein ordnendes Denken wie sein konkretes, Ordnung schaffendes Handeln von der monarchischen Kultur der Subordinationen geprägt ist, von der Überzeugung des späteren 17. Jh.s, soziale Werte nur hierarchisch abgestuft definieren und nur im Distanzen schaffenden Vergleich erkennen zu können« (S. 58, vgl. auch S. 100f., zur ‚Mannalese‘). Wie schnell Le Brun vom Anhänger der Robe (während seines Romaufenthalts) über den »Freund« Fouquets zum Ersten Maler des Königs wurde, wird man als Zeichen großer Anpassungsfähigkeit an ein System, wenn man so will auch moralisierend als Opportunismus deuten können; die unumschränkte Machtfülle, die Held ihm zuschreibt, hatte er hingegen nicht.

Eher gelungen ist die Beschreibung seiner theoretischen Auseinandersetzung mit Philippe de Champaigne, wobei nicht nur der jeweilige Gedankengang der Vorträge, sondern auch die zugrundeliegenden allgemeinen Vorstellungen vom Gang der Weltgeschichte aufgedeckt werden. Ist es bei Le Brun ein Rationalismus, der sich aus seiner Lektüre Descartes' speist und für die Darstellung des handelnden menschlichen Körpers dienstbar gemacht wird, bleibt Philippe de Champaigne seinen jansenistischen Auffassungen verpflichtet. Ob dies auch zur Wahl der Bildthemen, bei Le Brun zuerst der siegende ‚Erzengel Michael‘ Raffaels, bei

Philippe de Champaigne darauf der leidende Christus in der ‚Grablegung‘ Tizians, führt, sei dahingestellt; die divergierenden Auffassungen zur Caritas als Liebe zu den Menschen bzw. zu Gott allein, können aus den Äußerungen Champaignes zur Magdalena in Tizians Bild genauso wie aus denen Le Bruns zur Caritas Romana in Poussins ‚Mannalese‘ herausfiltriert werden. Die Unterschiede betreffen auch den Umgang mit der biblischen Textvorlage. Nimmt Le Brun in seiner berühmt gewordenen Verteidigung Poussins für einen Maler, gerade auch den von Historienbildern, die Freiheit des Dichters in Anspruch, beharrt Champaigne auf der unbedingten Treue zum biblischen Text. Die Kontroverse wird mehrfach in der Akademie geführt – sie beginnt bei Le Bruns Vortrag über Poussins ‚Mannalese‘ und endet bei Philippe de Champaignes Vortrag über ‚Eliezer und Rebecca‘ vom selben Maler. Hier sind die Kontrahenten leicht identifizierbar. Bei Sébastien Bourdons Rede über Poussins ‚Blindenheilung‘ wird derselbe Streit ausgetragen. Held vermutet im namentlich nicht identifizierten Gegenredner Le Brun – so sehr ist sie auf ihn als Akteur in der Akademie fixiert. Sie nimmt damit einen gewaltigen Widerspruch zu Le Bruns sonstigen Äußerungen in Kauf. Der vor allem biblisch so gut gebildete Redner, der außerdem noch geographische Literatur heranzieht und so zu beweisen meint, Poussin habe in seinem Bild nicht die volkreiche Heilung zu Jericho (Mt. 20), sondern textgetreu diejenige von Capernaum (Mt. 9) mit wenigen Zuschauern gemalt, ist gewiß Champaigne, der wie zur Demonstration seiner Äußerungen die Blindenheilung von Jericho mit einer großen Volksmenge malte (San Diego, Ca.).

Überhaupt die Volksmenge: Mit ihr haben die Maler wie auch die Autorin Probleme. Sie bestehen darin, daß die Maler nur ein einziges vielfiguriges Bild, die ‚Mannalese‘, besprechen, daß sich am Umgang mit einer Menge von Figuren die Frage entscheidet, ob dem Maler die narrative Einheit des Bildes gelungen sei;

sie bestehen darin, ob man dies als ein Problem ästhetischer Autonomie ansieht oder als den Paradefall, in dem sich eine politisch elitäre Haltung äußert. Es hat sich eingebürgert, für den Gegensatz zwischen vielfigurigem, epischen reichem Gemälde einerseits, dem Bild mit wenigen Figuren und konzentrierter Handlung andererseits den Gegensatz zweier literarischer Gattungen, Epos und Drama, heranzuziehen, wie er aus einer Debatte in der römischen Accademia di San Luca überliefert ist. Diese literaturtheoretischen Grundlagen der Bildtheorie interessieren Held nicht. Leider macht sie sich auch nicht die Mühe, die Verachtung der Künstler für den »Pöbel« konkret nachzuweisen (was z. B. mit Hilfe von Poussins Briefen ein Leichtes wäre). Statt dessen schlägt sie einen gewaltigen Bogen zum Bildergebrauch der Gegenreformation; für die Fälle von mißbräuchlichen Einzelheiten in den Bildern wie für eine Begründung des Verhältnisses von »*veritas*« und »*verisimilitudo*« zieht sie ausführlich Paleotti heran (ohne die einschlägige Arbeit von Christian Hecht, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock: Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Diss. Passau 1994, Berlin 1997, auch nur einer Fußnote zu würdigen).

Nun wird man zweifellos eine Traditionslinie von den Bildertraktaten des 16. Jh.s zu den Reflexionen im Frankreich des 17. Jh.s aufbauen können – dafür sind die Äußerungen der Maler in der Debatte um die wichtigen und die unwichtigen Details im Bild ein Beleg. Zudem sind die entsprechenden Passagen in den Reden diejenigen, die am entschiedensten wirkungsästhetisch argumentieren. Es lenkt nämlich von der Haupthandlung ab – gleich ob es sich um den Dank des Volkes an den Herrn, vermittelt über die Führer Moses und Aaron, in der ‚Mannalese‘ handelt, in der die Balgerei der Kinder um das Manna nur stört, oder um die wenigen Staunenden in der ‚Blindenheilung‘, die die Aufmerksamkeit auf den

wundertuenden Jesus lenken, oder um das Fortlassen der häßlichen Kamele in ‚Eliezer und Rebecca‘. Mehrfach geht es den Diskutanten darum, als Prinzip der Historienmalerei die Verkettung der Figuren zu einer einzigen Handlung, somit Reaktionen und Gegenreaktionen im Bild, darzustellen. Dies demonstriert Held nicht als erste – man vergleiche die Studien von Thomas Puttfarcken – überzeugend. Dazu eignet sich das Bild mit wenigen Figuren besser als das mit einer Volksmenge; daß Le Brun hierfür als Legitimation das dreifigurige Kreuzigungsbild anführt bzw. Ochs und Esel in der ‚Geburt‘ Annibale Carraccis (Louvre, Inv. Nr. 193, von Held nicht identifiziert) verwirft, muß daher nicht verwundern. Schon Emile Mâle wußte über derlei Fälle mehr zu berichten, als das Selbstzitat aus dem Caravaggio-Buch bieten kann, zu dem die Autorin sich hier herausgefordert sieht.

Man mag sich mit ihr darüber wundern, daß die Künstler keine Schlachtenbilder für ihre Kommentare auswählten. Wenn es anstand, der französischen Malerei in der Person des Nicolas Poussin dasselbe Renommé zu verschaffen wie der der Italiener in der Person Raffaels, konnten Schlachten wohl kaum als Exempel dienen, sie waren in der königlichen Sammlung weder von Poussins noch von Raffaels Hand erreichbar. Merkwürdig psychologisierend mutet es an, daß Held in den kriegerischen Unruhen der Fronde den Grund für einen Verzicht auf Schlachtenbilder erkennt. In genau denselben Jahren begann Le Brun, seinen ‚Alexander im Zelt des Darius‘ mit monumentalen Schlachtengemälden zu einem Zyklus zu erweitern.

Das Verdienst von Helds Buch besteht darin, die nahe Verwandtschaft des theoretischen Gedankengebäudes zu sozialen Strukturen und zu Gedanken der Staatstheorie aufzuzeigen. Durchaus legitim greift sie daher aus der akademischen Debatte um die künstlerischen Mittel vor allem diejenigen Aspekte heraus, die sich für eine solche Parallelführung eignen, z. B. »costume« bzw. »bienséance«,

»vraisemblance« und »vrai« sowie »ordonnance«. Aspekte, die zuvor im Interesse der Forschung standen, wie etwa die beginnende Debatte um die Wertigkeit von »dessin« und »coloris« bleiben unberücksichtigt, werden gar negiert. Ob man indes die von Le Brun analysierte Verkettung der Generationen in der Caritasgruppe der ‚Mannalese‘ ebenso wie die Verknüpfung der Gruppen im Bild als Indiz für sein Interesse an den merkantilistischen Wirtschaftsformen ansehen muß, sei doch gefragt. Daß eine Frau ihre Mutter, nicht ihr Kind nährt, ist für Held Zeichen eines Generationenvertrags: »Die Verbindung zwischen den Gruppen hat zugleich jedoch eine semantische Tiefenstruktur, ein ontologisches Gewicht, das auf der materiellen Verkettung der Geschlechter beruht, die von dem theologischen Glauben an eine Lichtspur in der Geschichte getragen wird, an ein Licht der Erlösung, das nicht nur den Jüngeren zuteil wird, sondern das seinen Schein auch auf die älteren Generationen, quasi in die Vergangenheit zurück, ausdehnt« (S. 98). So kann man heilsgeschichtliche Konzepte auch ausdrücken.

Es ist eben doch der Primat des Ökonomischen, der Held zufolge die Diskussion der Akademiker determiniert: »Modern gesprochen läßt sich Le Bruns soziale Vorstellungswelt – die er nicht abstrakt formulierte, sondern ästhetisch in den Bewegungen der Körper inkarniert sah, in den Interaktionsketten, die sie bilden, in den Farben und dem Helldunkel, das sie distinguert und zusammenbindet –, als ein durch den alten Gedanken der Subsistenzwirtschaft (die in ideologischer Form der Dirigismus des Königs und die Figur der *caritas* vertreten) gebremster Liberalismus bezeichnen.« (S. 202) Und dies deswegen, weil Le Brun jene Figuren, die auf Poussins Bild das Manna horten, nicht eben freundlich bewertet. Daraus läßt sich eine Parallele zu Colberts Sorgen um das Fortbestehen einer nicht-staatlichen Vorratswirtschaft bilden, aber es sollte doch wenigstens erwähnt sein, daß es Le Brun wie auch dem Maler immer an einer

nicht im einzelnen, sondern im Grundsätzlichen korrekten Bindung an den biblischen Text lag. Selbstverständlich könnte man das von Moses übermittelte Verbot Gottes, mit der himmlischen Speise Vorratswirtschaft zu treiben, auf ein entsprechendes, von Colbert übermitteltes Gebot Ludwigs XIV. beziehen – mit der entsprechend drastischen Warnung »Da wurde es voller Würmer und stinkend« (Ex. 16. 20). Doch so aktualisieren Le Brun und Colbert die Bibel nicht.

Tatsächlich ist es nicht so einfach. 1663 hatte die Akademie mit ihren Statuten beschlossen, regelmäßig Wettbewerbe durchzuführen, deren Gegenstand »un sujet sur les actions heroïques du roi« bilden sollte. Statt dessen befaßten sich die Maler mit Gemälden überwiegend biblischen Inhalts, und nur in einigen Aufnahmestücken der Mitglieder sowie in der Dekoration des Versammlungssaals erfolgte ein direkter Bezug auf den Herrscher. Teil des Vertrags zwischen Fürst und Untertanen, wie ihn Hobbes modellhaft formuliert und wie ihn Colbert verwirklicht, sei die Arbeitsteilung, die einem jeden Aufgaben zuweist und innerhalb dieser Aufgabe durch die notwendige Spezialisierung ein scheinbares Abweichen vom kürzesten Weg zum Fluchtpunkt, dem Herrscher, erfordert. Soweit ist Held zuzustimmen. Indes gehörte die Förderung der Künste in Friedenszeiten seit altersher zu den wichtigsten Pflichten des Fürsten, zu seiner »magnificence«. Insofern konnte die Akademie, auch wenn sie ihre theoretischen Bemühungen nicht direkt auf die Verherrlichung Ludwigs XIV. und seiner Heldentaten im Bild konzentrierte, zu dieser »magnificence« beitragen. Dies hatte Ludwig XIV. erst lernen und dann tatsächlich in Besitz nehmen müssen: Während Berninis Aufenthalt in Paris 1665 hatten der König und Colbert mit besonderer Klarheit erfahren, daß eine würdige Sammlung von Kunstwerken zu besitzen, zur

repräsentativen Pflicht eines Fürsten gehörte. Dem Kabinettbild, dem aufgrund seiner Beweglichkeit eine Neigung zur Separierung des Feldes Kunst von anderen Funktionen eines Gemäldes eignete, galt von da an die zusätzliche Aufmerksamkeit des Fürsten und seiner Vertreter: freilich nur eine nachgeordnete, denn zu repräsentativen Zwecken sollten die Monumentalkünste weiterhin vordringlich herangezogen werden. Hier wurde wirklich Kontrolle ausgeübt, nicht nur wie üblich durch die Vorlage der Modelle vor dem Auftraggeber, sondern auch durch die Petite Académie, die Colberts spezielles Beratergremium bildete. Insofern waren die Bilder aus der Sammlung eine »Nebensache«, aber eben doch mehr als ein Spielfeld, auf dem die Maler und Bildhauer ihr Rüstzeug zur Ausführung der königlichen Aufträge erwarben oder weiterbildeten. Die These Helds von Interdependenz zwischen Staatsform und Kunsttheorie hätte an Überzeugungskraft gewinnen können, hätte sie ihr Untersuchungsfeld ein bißchen ausgeweitet oder einen Weg gefunden, die Grenzen ihrer Untersuchung zu begründen. Der *New Historicism*, auf den sie sich zu Beginn beruft, konnte ihr dabei nicht helfen. Soll, wie eingangs gesetzt, der Aktualitätsbezug von »mikrohistorischen Arbeiten« darin bestehen, »uns Fremderfahrungen zu vermitteln, statt in der Historie das Eigene zu identifizieren«, soll »Geschichte ... in dieser Perspektive eher zu einer Kontrastfolie als zu einer möglichen Legitimationsquelle [werden], in deren Licht wie unser eigenes intellektuelles und kulturelles Feld strukturieren können« (S. 19), dann wäre das Ziel nur durch Distanz der Erzählerin zu erreichen gewesen. In den Akademiereden der Maler und Bildhauer Ansätze zum ökonomischen Liberalismus aufzuspüren, führt zu einer anderen Art von Fremderfahrung, als die Autorin des Buchs beabsichtigt hat.

Katharina Krause