

*Die Kultur des Amateurs*  
*Studien zu Leben und Werk von Anne Claude Philippe de Thubières,*  
*Comte de Caylus*  
*(1692–1765)*



*Meinen Eltern*



Joachim Rees

## *Die Kultur des Amateurs*

*Studien zu Leben und Werk von Anne Claude Philippe de Thubières,  
Comte de Caylus*

(1692–1765)



Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften · Weimar 2006  
[www.vdg-weimar.de](http://www.vdg-weimar.de)

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Die Angaben zu Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag, Herausgeber, Autorinnen und Autoren keine Haftung übernehmen. Nicht immer sind alle Inhaber von Bildrechten zu ermitteln. Nachweislich bestehende Ansprüche bitten wir mitzuteilen.

*Umschlagabbildung* Bildnismedaillon des Comte de Caylus von Louis-Claude Vassé (1767), Paris, ENSBA.

*Layout, Satz & Umschlaggestaltung* Anica Keppler, VDG

*Bildbearbeitung* Andreas Waldmann, VDG

*Druck* VDG, Weimar

ISBN 13: 978-3-89739-262-5

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

# Inhaltsverzeichnis

|  |     |
|--|-----|
| <i>Einleitung</i>  | 9   |
| <br>   |     |
| I. <i>Il voyage constamment dans un pays fort éloigné. Reisen, Reiseberichte und die Grenzen der Empirie</i>                   | 19  |
| <br>   |     |
| I.1. <i>Die italienische Reise 1714–1715</i>   | 28  |
| I.1.1. <i>Ein Prolog avant la lettre</i>   | 28  |
| I.1.2. <i>Der Text als Mentor. Missons Nouveau Voyage und die Arbeit des Beobachtens</i>                                       | 32  |
| I.1.3. <i>Das Schöne und das Heilige. Von der peregrinatio ad loca sancta zur säkularen Promenade</i>                          | 38  |
| I.1.4. <i>Mnemonik im Musaeum Italicum</i>   | 42  |
| I.1.5. <i>Eine verschwiegene Liebe. Der Dragonerhauptmann als dessinateur</i>  | 49  |
| <br>   |     |
| I.2. <i>Die Reise in die Levante 1716–1717</i>   | 54  |
| I.2.1. <i>Ein renouvellement de Voyage. Die Reise als Novelle</i>  | 54  |
| I.2.2. <i>L'Embarquement de Cythère. Die Blumen der Imagination</i>  | 57  |
| I.2.3. <i>Der Traum des Gelehrten. Der Kurs der curiosité</i>  | 59  |
| I.2.4. <i>Die Karte des Dichters</i>   | 63  |
| I.2.5. <i>Exkurs dans une attitude de douleur. Antiken-Fieber am Kap Sigeion</i>   | 71  |
| I.2.6. <i>Ce tableau de l'ignorance. Vom bizarren Reiz der Unwissenheit</i>  | 75  |
| I.2.7. <i>Orientalische Mimikry. Die Kunst der Verstellung</i>   | 81  |
| I.2.8. <i>Reflexionen über die vie vagabonde oder: vom verhaltenen Enthusiasmus der Abwesenheit</i>                            | 87  |
| <br>   |     |
| I.3. <i>Die Reisen nach England</i>  | 94  |
| I.3.1. <i>Les Anglois n'ont de bon que ces sortes d'idées détachées. England und die Begegnung mit der philosophie moderne</i> | 94  |
| I.3.2. <i>L'esprit français versus l'air anglais. England als Katalysator kritischer Gegenwartsreflexion</i>                   | III |

|        |  |     |
|--------|--|-----|
| 2.     | <i>Von der Schwierigkeit, sich zu exponieren.<br/>Rollenbilder des Amateurs</i>              | 129 |
| 2.1.   | <i>Die Vie de Watteau als Autobiographie</i>   | 133 |
| 2.1.1. | <i>Le caractère dominant du père. Der initiale Akt des Ungehorsams</i>                       | 133 |
| 2.1.2. | <i>Die Topographie einer Initiation. Zur Poetik des Ortes in der Vie de Watteau</i>          | 138 |
|        | <i>Die Meisterin vom Pont Notre-Dame. Das Original entläßt seinen Kopisten</i>               | 138 |
|        | <i>Hortus conclusus der Freiheit</i>   | 141 |
|        | <i>Ces lieux uniquement consacrés à l'art. Gemeinschaft im autonomen Raum der Kunst</i>      | 149 |
|        | <i>Parler la langue de l'art. Die Artikulation des Amateurs, das Schweigen des Künstlers</i> | 153 |
|        | <i>Figures inventées. Fiktionalität und Freundschaft</i>                                     | 156 |
| 2.2.   | <i>Bühnen und Bilder. Coypel, Caylus und die Theatralisierung der Kunst</i>                  | 166 |
| 2.2.1. | <i>Akademisches Intermezzo</i>   | 167 |
| 2.2.2. | <i>Thalia, von der Malerei vertrieben</i>  | 175 |
| 2.2.3. | <i>Gespielte Passion. Coypels Ecce homo und der Kunstrichter</i>                             | 192 |
| 2.2.4. | <i>Der Libertin am Hochaltar. Pietro Aretino als Vorbild?</i>                                | 202 |
| 2.2.5. | <i>Eine coterie gegen die secte des Catholiques. Religionskritik in der Hofkapelle?</i>      | 214 |
| 3.     | <i>Das Kabinett des Zeichners</i>  | 235 |
| 3.1.   | <i>Savoir bien lire le dessin. Die Zeichnung als Text</i>                                    | 235 |
| 3.2.   | <i>Les amusements d'un homme frivole. Der Amateur zwischen delectare und prodesse</i>        | 244 |
| 3.3.   | <i>Die Handzeichnung im Zeitalter ihrer manuellen Reproduzierbarkeit. Der Recueil Crozat</i> | 263 |
| 3.4.   | <i>Formvarianz als Kunstprinzip. Der Recueil de l'œuvre gravé</i>                            | 275 |
| 3.5.   | <i>Raffael und das Leiden der Kunst</i>  | 286 |
| 3.6.   | <i>Michelangelos Hände et cetera</i>   | 293 |
| 3.7.   | <i>Der Geist der Originale und die Nutzlosigkeit der Kopie</i>                               | 305 |

|   |     |
|---|-----|
| 4. <i>Monument und Volk. Caylus, Bouchardon und die Schatten der Antike</i>                                 | 311 |
| 4.1. <i>Verkaufsrufe und künstlerischer Ruf. Zum Entstehen einer Reputation</i>                             | 311 |
| 4.2. <i>Antike (Nach-)Zeichnen. Einspruch im Namen der histoire de l'art</i>                                | 319 |
| 4.3. <i>Atelier-Venus und Arbeiter-Amor. Zum Problem der natürlichen Haltung</i>                            | 324 |
| 4.4. <i>Études prises dans le bas peuple. Das stumme und das sprechende Volk</i>                            | 331 |
| 4.5. <i>Je ressemble aux chiffonniers. Der Antiquar als Lumpensammler</i>                                   | 342 |
| 4.6. <i>Eine Reise ins Reich der Schattenbilder. Rekonstruktion als Erfindung</i>                           | 350 |
| 4.7. <i>Bouchardons Bagatelle und Monumente für den Citoyen</i>   | 359 |
| 5. <i>Der Amateur in der Akademie</i>   | 373 |
| 5.1. <i>Der Preisstifter als Regisseur. Zur Inszenierung eines Wettbewerbs</i>                              | 373 |
| 5.2. <i>Les arts sans émulation ne peuvent jamais fleurir. Kunstübung und Gemeisinn</i>                     | 377 |
| 5.3. <i>Die Lesbarkeit der Leidenschaften und die Imagination des Betrachters</i>                           | 384 |
| 5.4. <i>Der Prix d'expression und die Grenzen der akademischen Kunstpraxis</i>                              | 397 |
| 5.5. <i>Die Knochen des Apoll. Der Prix d'ostéologie als Sezierung eines Kunstideals</i>                    | 408 |
| 5.6. <i>Konstruktion oder Intuition. Der Prix de perspective und die Historisierung der Raumdarstellung</i> | 417 |
| 6. <i>Epilog: Das Grab des Amateurs als Metonymie seines Werks</i>  | 431 |

|  |     |
|--|-----|
| <i>Anhang</i>  | 449 |
| <i>Dokumentenanhang</i>  | 451 |
| <i>Abkürzungs- und Siglenverzeichnis</i>   | 451 |
| <i>Dokument A</i>  | 451 |
| <i>Des causes de la petite manière de l'école française (1747?)</i>  |     |
| <i>Dokument B</i>  | 455 |
| <i>Sur les conférences (1755)</i>  |     |
| <i>Dokument C</i>  | 456 |
| <i>Projet pour l'histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture et moyens de l'exécuter (1760?)</i> |     |
| <i>Dokument D</i>  | 458 |
| <i>Lettre de Caylus au Secrétaire de l'Académie pour être lue à l'Assemblée du 31 Décembre 1763</i>            |     |
| <i>Dokument E</i>  | 458 |
| <i>De l'ostéologie (1764)</i>  |     |
| <i>Verzeichnis der benutzten Literatur</i>   | 460 |
| 1. <i>Schriften des Comte de Caylus</i>  | 460 |
| 1.1. <i>Korrespondenz</i>  | 460 |
| 1.2. <i>Reiseberichte</i>  | 460 |
| 1.3. <i>Historische und moralphilosophische Abhandlungen</i>   | 460 |
| 1.4. <i>Künstlerviten</i>  | 460 |
| 1.5. <i>Kleinere Abhandlungen zur Kunst</i>  | 462 |
| 1.6. <i>Vorträge (Conférences) an der Académie Royale de Peinture et de Sculpture</i>                          | 462 |
| 1.7. <i>Vorträge (Conférences) an der Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres</i>                   | 464 |
| 1.8. <i>Selbständig erschienene Werke zur Kunst und zum Altertum</i>   | 466 |
| 1.9. <i>Beiträge zur Kunstkritik und Kunstgeschichte in Periodika und Textsammlungen</i>                       | 467 |
| 1.10. <i>Literarische Werke</i>  | 467 |
| 1.11. <i>Postume Texteditionen</i>   | 468 |
| 2. <i>Quellen weiterer Autoren</i>   | 469 |
| 3. <i>Sekundärliteratur</i>  | 473 |
| <i>Verzeichnis der Abbildungen und Bildnachweis</i>  | 491 |
| <i>Personenregister</i>  | 501 |
| <i>Abbildungen</i>   | 511 |

# Einleitung

Welche Spezialstudie zur Kultur des 18. Jahrhunderts man auch lese, jedesmal erscheine ein anderer Caylus, bemerkte Thomas Crow in seinem Buch *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*.<sup>1</sup> Diese Bemerkung umschreibt, gerade weil sie eine gewisse Ratlosigkeit anzeigt, einen wesentlichen Sachverhalt, zu dessen Klärung die vorliegende Arbeit ihren Beitrag leisten will. Zu diesem Sachverhalt gehören weiterhin die in den angesprochenen Spezialstudien artikulierten Forderungen nach einer neuerlichen Monographie zu Caylus, die den neueren Forschungsergebnissen in umfassender Weise gerecht werden müsste.<sup>2</sup> Damit ist das Dilemma angedeutet, in das sich jede monographische Arbeit begibt, die nicht einer festumrissenen Problemstellung, sondern in erster Linie einer Person gilt und von daher unweigerlich auch eine biographische Perspektive entfalten muß. Gilt es doch, Ergebnisse einer Forschung, die längst in stabilen Disziplinen organisiert ist, zurückzubeziehen auf eine Person, die von keiner Disziplin exklusiv vereinnahmt werden kann.<sup>3</sup>

Die Tragweite des Dilemmas läßt sich schon daran ermessen, daß eine begriffliche Umschreibung dessen, was die Person Caylus in seinem Wirken darstellte, sich stets zu einer Reihung von Bezeichnungen gezwungen sieht, jedoch kein Einzelbegriff umfassend genug wäre, um alle Aspekte dieses Wirkens abzudecken: Antiquar, Archäologe, Edelmann, Erzähler, Künstler, Kunsthistoriker, Kunstkenner, Literat, Mäzen, Moralist, Polygraph, Technologe, lauten diese Apostrophierungen, die allesamt den Titeln jüngerer Spezialstudien zu Caylus entnommen sind. Diese Nomenklatur läßt sich zu einem Spektrum anordnen, dessen Pole in etwa durch die Caylus-Studien von Manuel Herrmann und Ronald Ridley markiert werden können. Suchte sich Herrmann 1972 in seiner umfänglichen Dissertation Caylus als einem »remarkable 18th-Century Polygraph« zu nähern,<sup>4</sup> so stellte Ridley zwanzig

- 1 CROW 1985, S. 116: »Depending on which specialist study on eighteenth-century culture one reads, a different Caylus appears.«
- 2 KIRCHNER 1991, S. 191, Anm. 311: »Eine umfassende Studie [zu Caylus], die den Ergebnissen der neueren Forschung gerecht wird, steht noch aus.« Eine Auswahl ähnlich formulierter Desiderate wäre hier anzuschließen: HERMANN 1985, S. 24, Anm. 16: »A book on Caylus is overdue.« RICE 1979, S. 26: »Caylus has been largely neglected by modern scholarship«, ebd., S. 199, Anm. 50: »an objective evaluation of Caylus' role in the arts has yet to be written.« GAELTGENS 1985, S. 37: »The Comte de Caylus has at present still not received an adequate assessment as a personality, teacher, poet and art propagator«. POMIAN 1987, S. 342, Anm. 1: »Ce qui rend semblable Maffei et Caylus, c'est, entre autres, l'absence de monographies dignes de ce nom qui leur seraient consacrées à l'un et à l'autre.« SYDRAM 1989, S. 29: »Obwohl der kulturelle Einfluß als Mäzen und die wissenschaftlichen Arbeiten des Comte de Caylus offensichtlich für die Formulierung und die Entwicklung des Klassizismus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von großer Bedeutung waren, wurden die Leistungen des französischen Wissenschaftlers in der kunsthistorischen Forschung bisher nur wenig beachtet.«
- 3 Die monographische Textgattung scheint in diesem Dilemma Gefahr zu laufen, zu einem antiquarischen Relikt zu werden. In dem Maße, wie sich in den letzten Jahren die Forschungen zu Leben und Werk des Comte de Caylus intensiviert haben, scheint sich die Hoffnung auf eine monographische Synthese, so sie noch gehegt wird, zu verflüchtigen. Der disziplinär aufgefächerte Sammelband und der unter Einbeziehung eines breiten Autorenkreises erstellte Ausstellungskatalog bilden daher jene Textgattungen, in denen sich die jüngere Caylus-Forschung vorrangig artikuliert hat. Für die erstgenannte Gattung siehe CRONK/PEETERS (Hg.) 2004; für die zweite vgl. Ausst.-Kat. Paris 2002/2003.
- 4 So der Titel der Studie: »Count de Caylus – a remarkable 18th-Century Polygraph«, vgl. HERMANN 1972.

Jahre später den Grafen in einem schlanken Zeitschriftenbeitrag als »pioneer art-historian and archaeologist of the Eighteenth-Century« vor.<sup>5</sup> In dieser idealtypischen Gegenüberstellung kontrastieren nicht nur die unterschiedlichen Textgattungen, in denen sich die Literatur zu Caylus abspielt: hier die 500seitige Doktorarbeit auf dem Fachgebiet der romanischen Literaturwissenschaft, dort die knappe Präsentation in einer kunsthistorischen Fachzeitschrift. Die Bezeichnungen als ›Polygraph‹ hier und als ›Pionier der Kunstgeschichte und Archäologie‹ dort, verweisen zugleich auf eine charakteristische semantische Unschärfe, die allen Arbeiten über Caylus zu eigen ist: Enthält der Begriff Polygraph schon wortgeschichtlich eine Verweisung auf einen Typus der Universalgelehrsamkeit, die man eher mit dem 16. und 17. Jahrhundert assoziiert, so verweist die Rede vom Pionier auf einen produktiven Beitrag zur Etablierung eines spezialisierten Gegenstandsbereich, der sich zu einer auch institutionell stabilisierten Disziplin verdichtet hat. Damit wird in Umrissen eine janusköpfige historiographische Perspektive erkennbar, die am gleichen Objekt ihrer Beschreibung beides aufweisen kann: einmal die Verhaftung in einer geschichtlich überholten Vorvergangenheit und zum anderen die Frühgeschichte einer Disziplinenwerdung, die bis in die Gegenwart reicht, und die für die jeweilige Fachwissenschaft zumindest noch als identitätsstiftende Erzählung von ihren eigenen Anfängen von Belang ist. Diesem letztgenannten Vorhaben war erklärtermaßen bereits die erste Monographie zu Caylus gewidmet, die der nachmalige Straßburger Kunstgeschichtsprofessor Samuel Rocheblave 1889 als Dissertation vorlegte.<sup>6</sup> Diese Arbeit bildet von daher den Referenzpunkt auch für die vorliegende Studie, auch wenn dies nicht stets an allen Stellen detailliert angezeigt wird. Es sei nicht verschwiegen, daß Rocheblaves *Essai* zunächst als eine Art Widerstand fungierte, an dem es sich abzuarbeiten galt. Rocheblaves Perspektive orientierte sich an der monumentalen Winckelmann-Studie von Carl Justi, die ihrerseits ein knappes, jedoch gut informiertes Kapitel über Caylus enthält, und bezog von dort ihre entscheidenden inhaltlichen Prämissen. Galt es doch, Caylus als den neben Winckelmann gleichberechtigten Gründervater einer kunstwissenschaftlichen Methodik auszuweisen, die einen weithin parzellierten und perspektivlos gewordenen Antiquarianismus auf eine empirische, werkorientierte Betrachtung verpflichtet und damit einen klar definierten Forschungsgegenstand zugewiesen habe: eine Stilgeschichte, die aus der Vielzahl der Einzelbefunde entwicklungsgeschichtliche Verlaufsformen herausliest. Mit diesem Ansatz unauflöslich verquickt (und darin vielleicht einer spezifisch französischen Prämisse wissenschaftsgeschichtlicher Betrachtung folgend) ist Rocheblaves Caylus-Biographie zugleich die Geschichte einer sukzessiven Institutionalisierung: Seine Bestimmung habe Caylus im Wirken als Mitglied der *Académie Royale des Inscriptions et des Belles-Lettres* und der *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* gefunden.<sup>7</sup> Hinter der Grobstruktur von Rocheblaves *Essai* unter dem Dreischritt *l'homme – l'artiste – l'antiquaire* verbirgt sich insofern auch der Prozeß einer Individuation, der auf der Ebene der biographischen Narration zugleich den Prozeß einer epochenspezifischen Verwissenschaftlichung nachzeichnet, die in

5 Ronald T. Ridley, A pioneer art-historian and archaeologist of the eighteenth century: the Comte de Caylus and his *Recueil*, in: *Storia dell'Arte* 76 (1992), S. 361–375.

6 Samuel E. Rocheblave, *Essai sur le Comte de Caylus, L'homme – L'artiste – L'antiquaire*, Paris 1889.

7 »C'est de l'Académie que pour lui tout part, c'est à l'Académie que tout aboutit. [...] L'œuvre entière de Caylus – une des plus importantes du XVIIIe siècle – portera donc cette marque curieuse qu'elle est essentiellement une œuvre d'académicien.« ROCHEBLAVE 1889, S. 144.

den staatlichen Institutionen monopolisiert wird (hier liegt auch der fundamentale Unterschied zu Justis vielschichtigem Zeitbild, dem diese teleologische Perspektive fehlt).

Die Kohärenz dieses Entwurfs war indessen mit der Unterdrückung nonkonformer Informationen erkaufte. Am deutlichsten wird dies an der kategorischen Ausblendung des literarischen Produktion des Grafen, derer sich Rocheblave mit dem Verdikt entledigte, sie sei von »platitudo, fadeur, grossièreté« gekennzeichnet.<sup>8</sup> Mit dieser Ausblendung des literarischen Œuvre wurden indessen auch Formen einer Soziabilität übergangen, die in seiner Studie, wenn sie überhaupt Erwähnung finden, eigentümlich konturlos bleiben: Es sind dies die »anderen« Institutionen des 18. Jahrhunderts, die freilich im Gegensatz zu den Akademien zum Zeitpunkt von Rocheblaves Arbeit schon weitgehend Geschichte geworden waren: Die Salons und informellen literarischen Zirkel, die Privat Bühnen und Jahrmarkttheater bildeten die historiographisch nur noch schwer faßbaren sozialen Orte des Literaten Caylus. Und an diesen Orten artikulierte Caylus, auch nach Erlangung seiner akademischen Ehrenmitgliedschaften, mitunter bissige Parodien auf das akademische Milieu und dessen Kommunikationsformen. Es ist in diesem Zusammenhang überdies bedeutsam, daß der Schriftsteller Caylus gerade mit jenen Werken, auf die sich Rocheblaves Verdikt der *grossièreté* am ehesten beziehen dürfte, seine Erzählungen in der Mundart der Pariser Unterschichten, bereits von den Gebrüdern Goncourt ein wohlwollende Beurteilung erfahren hatte. Galt ihr historisches Interesse sowohl der Salonkultur des 18. Jahrhunderts, an die sie im *seconde empire* anzuknüpfen suchten, wie sie literarästhetisch einen Realismus vertraten, der die volkssprachliche Prosa eines Caylus zu seinen historischen Vorläufern rechnen konnte.

Mit Rocheblaves Doktorarbeit war Caylus nicht nur endgültig als Forschungsgegenstand der universitären Kunstgeschichte ausgewiesen. Auch sein Werk war durch die Einteilung in einen fachlich relevanten Quellenkorpus einerseits und triviale Marginalien andererseits im buchstäblichen Sinne einer Disziplinierung unterzogen worden. Im gewachsenen Abstand zu Rocheblaves *Essai* stellt sich die Situation abermals anders dar. Die im Gewande eines Geschmacksurteils vorgenommene Ausgrenzung hat deutlich an Plausibilität verloren: Herrmanns Arbeit über Caylus' literarisches Œuvre wurde in der Absicht unternommen, die Unrichtigkeit dieser negativen Pauschalisierung zu erweisen. Der literaturwissenschaftlich ausgewiesene Kanon des 18. Jahrhunderts hatte sich zwischenzeitlich so verbreitert, daß auch die Autoren des *second rayon*, wenn nicht gar jene des nach Robert Darnton so benannten *literary underground* nicht nur sozialgeschichtlich, sondern auch literarästhetisch ernstgenommen werden wollten. Caylus' volkssprachliche Kasualprosa, der seinerzeit eine durchaus subversive Spitze gegen die literarische Hochsprache eignete, ist überdies zu einer wichtigen Quelle der historischen Sprachkunde geworden und damit längst wissenschaftlich absorbiert. Diese Enthierarchisierung ist jedoch nur nach den Regeln eines fachinternen Diskurses möglich: Selbst dort, wo Caylus seine künstlerische und literarische Produktion unter das Signum einer unreglementierten Muße, wenn nicht gar als ironische Parodie auf das normative Register der Hochkultur seiner Zeit stellen wollte, so ist darüber heute nur in Kategorien zu verhandeln, die wissenschaftlich relevant sein müssen. Rocheblave konnte sich des literarischen Autors Caylus noch mit einem Geschmacksurteil entledigen, heute müßte eine solche Ausblendung objektivierte Gründe heranziehen, etwa das Argument, dieses Material stehe außerhalb der verfolgten Problemstellung und ihrer stofforganisierenden Funktion.

8 Ebd., S. XI.

Spätestens an diesem Punkt sucht man Orientierung an Theorien, die erklären können, warum sich ein Schreiben über Caylus überhaupt nur noch als Spezialstudie vollziehen kann, mag dies dem Konzept einer biographischen Umfassung auch noch so sehr widerstreben. Die Soziologie hat die sich hier abzeichnende Drift zur Spezialisierung umfassend zu konzeptualisieren versucht. Der Beginn dieser Tendenz weist zurück in eine geschichtliche Phase, die in auffälliger Weise mit Caylus' Lebensspanne korreliert. Im Rückgriff auf Arbeiten von Niklas Luhmann, Siegfried J. Schmidt und Rudolf Stichweh läßt sich dieser Prozeß beschreiben als die sukzessive Ablösung der ständisch geordneten (stratifizierten) Gesellschaft Alteuropas durch eine gesellschaftliche Ordnung neuen Typs, die sich durch funktionale Differenzierung auszeichnet.<sup>9</sup> Als Antriebsfaktoren für diese Ausdifferenzierung, die keinem vorhersagbaren ›Plan‹ folgt, sich vielmehr eigendynamisch als soziales Handlungssyndrom vollzieht, gelten Komplexitäten, die mit den hergebrachten Strukturen nicht mehr verarbeitet werden können. Schrittweise werden Funktionen ausgegliedert, die sich in eigenständigen sozialen Systemen organisieren:

*»In diesem Prozeß wird die alte Ordnung, die vor allem durch Religion und Theologie abgesichert und auf ständisch-korporative Lebensformen begründet war, abgelöst von gegenseitig abgegrenzten Kommunikations- und Interessenssphären, die intern eine hohe Autonomie entwickeln, zugleich aber auch immer stärker in den gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang integriert werden.«<sup>10</sup>*

Die Autonomisierung dieser Kommunikationssphären läßt sich als Selbstreflexivität beschreiben: Jedes Kommunikationssystem bestimmt für sich selbst, was gelten soll. Dabei imprägnieren sich die Systeme zunehmend untereinander gegen die Wahrheits- und Geltungsansprüche des jeweils anderen. So kann nur das Kommunikationssystem Wissenschaft angeben, was wissenschaftlich relevant ist. Die in diesem Referenzrahmen benutzten Formen und Aussagen können mit anderen Systemen durchaus im Widerspruch stehen, so lange sie systemintern als wahr gelten. Ein wissenschaftliches Werk muß nicht auch im religiösen Sinne wahr sein und kann darauf verzichten, literarischen Ansprüchen zu genügen. Oder auch: Das Kunstwerk muß als Kunstwerk überzeugen und nicht zugleich wissenschaftlichen Wahrheitskriterien genügen. Die Selbstorganisation der Systeme wird gefestigt durch die Ausbildung von Handlungsrollen, die eine Phase der Professionalisierung und Institutionalisierung durchlaufen. Die Ausbildung zu einem autonomen sozialen System gelingt, indem zu diesen Handlungs- und Leistungsrollen (Produzent, Wissenschaftler, Autor, Künstler) entsprechende Komplementärrollen hinzutreten, die den Einschluß weiter gesellschaftlicher Kreise ermöglichen, ohne daß diese direkt an den Leistungen des Systems beteiligt wären: der Konsument, der Laie, der Wahlbürger, der Rezipient literarischer und bildkünstlerischer Werke.

Indessen sind auch in diesem evolutionären Prozeß die Verlaufsformen *à la longue durée* besser zu beschreiben als die Übergänge zwischen den einzelnen Stadien. Erst recht geben solche Langzeitbeobachtungen keine Auskunft darüber, wie sich ein solcher Wandel auf individueller Ebene darstellt und in welchen Formen er sich hier beschreiben läßt.

9 Vgl. LUHMANN 1990, SCHMIDT 1989, STICHWEH 1984.

10 SCHMIDT 1989, S. 16.

Der Versuch, dieses makrohistorisch ausgerichtete Erklärungsmodell mit einer mikrohistorischen Betrachtungsweise der biographischen Darlegung kurzzuschließen, liegt nahe: Wenn es eine Konstanz in Caylus' Biographie gibt, dann ist es die des Übergangs. Als Angehöriger der *noblesse d'épée* entzog er sich, gerade 22jährig, einer militärischen Laufbahn und verzichtete damit allerdings auch auf die identitätsstiftenden Selbstbeschreibungsformen seines Standes, der seine privilegierte gesellschaftliche Stellung von einem mythisch überformten Begriff von Ehre und militärischer *virtus* ableitete. Die Absage an den traditionellen Lebensentwurf seines Standes, die in auffälliger Weise mit dem Ende der Herrschaft Ludwigs XIV. zusammenfiel, bedeutete den Verzicht auf eine stabile Identität und implizierte zugleich die Heraufkunft einer neuen Unbestimmtheit. Auch als *particulier* mit einer urbanen Existenzform genoß Caylus zweifellos noch den Respektbonus, den die stratifizierte Gesellschaft den *gens de qualité* an ihrer Spitze zubilligte, doch wurde die Standesqualität zunehmend von der neuen Begrifflichkeit der individuell zurechenbaren Leistung unterminiert. Der neue Leistungsbegriff setzte indessen den Erwerb spezialisierter Kenntnisse und Fähigkeiten voraus, die mit dem auf Repräsentation verpflichteten Universalitätsideal des Adels zunehmend in Spannung gerieten. Hatte sich das obere Stratum der Gesellschaft in der Figur des *honnête homme* eine Verkörperung dieses Universalitätsideals geschaffen, das sich bewußt abgrenzte gegen die funktionale Differenzierung in Berufen und spezialisierten Tätigkeiten, so vermag Caylus' Biographie, vor diesem Hintergrund betrachtet, beides zu belegen: das Fortleben dieses Universalitätsanspruches unter den Bedingungen zunehmender Spezialisierung und zugleich seine radikale Transformierung von einer Repräsentations- zu einer Handlungsrolle. Diese Handlungsrolle wird im Rahmen dieser Arbeit mit dem Begriff des Amateurs bezeichnet, der in Anlehnung an den historischen Sprachgebrauch gerade in der Vielschichtigkeit seiner Implikationen geeignet erscheint, das Motiv des beständigen Übergangs präsent zu halten. Der Begriff verweist auf einen intensiven Objektbezug, ohne von vornherein einen distinkten Gegenstandsbereich einzugrenzen oder die Formen dieser Zuwendung näher zu spezifizieren. Wenn diese Studie sowohl die Varianz der Objektbezüge wie auch ihre vielfältigen modalen Ausprägungen versuchsweise zu einer ›Kultur des Amateurs‹ zu ordnen sucht, dann gibt sich darin zweifellos eine gewisse Idealtypik zu erkennen, die an Caylus verallgemeinerungsfähige Aussagen zur Semantik ästhetischer und szientifischer Perzeptionsformen der Epoche aufzeigen will. Als solche liefert diese Studie Interpretationen von Interpretationen. Die hier diskutierte kulturelle Semantik läßt sich im Sinne Luhmanns als aufbewahrte Kommunikation begreifen, die stets eine soziale Sinndimension mit einschließt. Daß wir im Falle von Caylus auf einen derartigen Fundus von bewahrter Kommunikation treffen, hat direkt mit der von ihm vollzogenen Distanzierung von seiner ständischen Herkunft zu tun, die im hohen Maße legitimationsbedürftig blieb. Die Absage an das Standesübliche war zugleich Ursache und Folge einer Erfahrung von Kontingenz, die das Verhältnis zwischen dem immer schon Selbstverständlichen und dem, was auch anders gesehen und beschrieben werden könnte, kontinuierlich zugunsten der Kategorie der Variabilität und veränderbarer Relationen verschob.

Es geht in diese Studie demnach primär um die Rekonstruktion eines Wahrnehmungsmodus, der in der Mitteilung Beobachtungen in Beschreibung überführt und damit erst interpretierbar wird. In der Verfolgung einer biographischen Spur wird versucht, die vielfältigen Zeugnisse dieses Wahrnehmungsmodus zu Indizien einer übergreifenden Problem-

stellung zu ordnen. Diese Problemstellung sucht diese Studie auf dem Hintergrund von drei epochenspezifischen Phänomenen zu beschreiben, in denen reale Bedeutung und metaphorische Verweisung ununterscheidbar ineinander aufgegangen sind. Es sind dies: die *Reise*, die *Bühne* und das *Tribunal*.

Die Reise vertritt in diesem Deutungskontext eine neue Mobilität der Wahrnehmung, die eine raumzeitliche Verweisung miteinschließt. Sie führt in den geographischen Raum und als historiographische Exursion in die Vergangenheit. Die Bühne verweist auf die Funktion des Theaters als soziale Metapher für die Erprobung von Rollenübernahmen, die zugleich die Exponierung der eigenen Person miteinschließt. Die Bühne, die der passionierte Theaterautor und Schauspieler Caylus betritt, dient gleichsam der spielerischen Bewältigung von Publizität und der damit eröffneten Kritisierbarkeit seiner künstlerischen Produktionen. Im Tribunal wird eine rekurrente Denkfigur greifbar, die Caylus' gesamtes politisches, philosophisches und kunsttheoretisches Denken durchzieht. Sie indiziert die Suche nach einer übergeordneten moralischen Beurteilungsinstanz und markiert zugleich die Grenze dessen, was in öffentlicher Rede gesagt werden kann. Das Motiv des Tribunals prägt die diskursive Struktur seiner Künstlerviten ebenso wie seine politische Kritik an einem theologisch fundierten Absolutismus. Und selbst seine Beschäftigung mit den antiken Relikten entbehrt nicht dieser moralisch motivierten Komponente, wenn er den Antiquar als ›Richter der Zeiten‹ apostrophiert, dem aufgetragen bleibe, hinter einer oft genug bewußt verfälschten Historiographie die Wahrheit zu eruieren, die für ihn in den Artefakten eher bewahrt geblieben ist als in den Texten.

Das erste Kapitel entfaltet auf der Grundlage der erhaltenen Tagebücher von Caylus' Reisen der Jahre 1714–1723 die Bedeutung des *voyage* als Distanzierung von einem standesgemäßen Lebensentwurf und seiner erstmals greifbaren Rolle als Protokollant seiner Beobachtungen. Die prägende Bedeutung der Reise als eines genuin empirisch ausgerichteten Wahrnehmungsmodus wird zum einen darin erkennbar, daß Caylus sein späteres Sammeln, Ordnen und Beschreiben antiker Kunstgegenstände explizit mit einer Reise in den *pays éloigné* der Vergangenheit verglich und damit zu einer hermeneutischen Metapher für eine objektorientierte Altertumskunde erhob: Von der unmittelbaren Verständigung durch Sprache und Schrift ausgeschlossen, ist der Reisende auf eine ›stumme‹ empirische Erfahrung verwiesen und kann sein Instrumentarium der Beobachtung und Beschreibung allein durch das wiederholte vergleichende Sehen verfeinern. Die Reise als kontinuierliche Beobachtung und Beschreibung, so wie sie das Konzept der enzyklopädischen Welterkundung forderte, setzte einerseits einen emphatischen Begriff von Empirie und Autopsie frei, dem sich keine Wissenschaft im 18. Jahrhundert entziehen konnte, und zeitigte andererseits einen derartigen Zuwachs von Erfahrungsmaterialien, der die Aufnahmefähigkeit des Einzelnen überfordern sollte. Neue Eingrenzungen wurden erforderlich, um dieser Fülle des Beobachtbaren Herr zu werden. Eine solche Eingrenzung konnte darin bestehen, der Kunsterfahrung den Vorzug zu geben. Doch auch diese Kunsterfahrung stand von Beginn an unter der doppelten Signatur von Rezeption und Produktion. Im Zentrum des *Museum Italicum*, in Rom, kam Caylus der Rolle des professionellen Künstlers so nahe, wie danach nie wieder. Nominell noch in militärischen Diensten, reihte er sich in die Schülerschaft der *Académie de France* ein, um nach dem Aktmodell zu zeichnen.

Die Reise wurde auch deshalb zu einer zentralen Denkfigur bei Caylus, weil sie stets auch den Wunsch implizierte, eine distanzierte Sicht auf das eigene Selbst zu entwerfen, das sich den Festlegungen konventionalisierter Rollenerwartungen zu entziehen trachtete. Sie wird zum genuinen Reflexionsmedium des Individuums, das in der Fremde das Verhaftetsein der Bevölkerung in religiösen und kulturellen Traditionen beobachtet und an sich selbst die schwindende Integrationskraft verbindlicher Traditionen konstatiert. Mit den jeweiligen Reisezielen korrelieren divergierende Verarbeitungsformen empirischer Erfahrung. Stand die Italienreise bereits ganz im Zeichen einer Emanzipation des ästhetischen Blicks, so markiert die Orientreise die Konfrontation mit einer Kultur, die sich der Beobachtung durch den Fremden entzog und dennoch eine Relativierung der eigenen ästhetischen Normen bewirkte. So wie Caylus als Protagonist einer literarischen Orientmode der poetischen Fiktionalisierung des Fremden Vorschub leistete, so bildet auch die Autonomie des Poetischen das zentrale Hintergrundmotiv des Reisejournals. Die Realerfahrung der trojanischen Ebene, wo sich die Lektüreeerlebnisse der homerischen Epen verlebendigen sollten, bedeutete de facto ein Stück ›Entzauberung der Welt‹, da die empirische Erfahrung ein durch die Lektüre genährtes Antikenbild nicht zu bestätigen vermochte.

Die im Herbst 1722 angetretene Reise nach England, der ein Aufenthalt in Holland vorausging, beleuchtet einen weiteren Aspekt der kulturellen Funktion des Reisens: der Kontakt mit der *philosophie moderne*, vertreten durch hugenottische Exilantenkreise als wichtige Relaisstation für die Verbreitung der empirischen Theorien John Lockes. In einer parallelgeführten Betrachtung zwischen Caylus und Voltaire werden zugleich unterschiedliche Reaktionsweisen auf diese Strömungen erkennbar. England fungiert in beiden Fällen als Katalysator kritischer Gegenwartsreflexion, die zugleich eine differenzierte Betrachtung der eigenen nationalen Vergangenheit miteinschließt. Im direkten Vergleich zu einem prosperierenden England mit einem relativ hohen Maß an politischen und religiösen Freiheiten, konnte Caylus die Folgen der Herrschaft Ludwigs XIV. unter politischen und konfessionellen Gesichtspunkten nur als verheerend bezeichnen und fand jenseits des Kanals das Modell einer fortschrittlichen Monarchie. Gleichwohl sollte für ihn das Zeitalter des Sonnenkönigs in seiner kulturellen Normativität weiterhin Gültigkeit behalten. Auch hier arbeitet das Reiseerlebnis entscheidenden Differenzierungen vor: Ein bislang gültiges synchrones Fortschrittsmodell muß der Anerkenntnis diachroner Entwicklungen weichen. Dadurch wird die Orientierung an historischen Vorbildern schwieriger, sie kann nur noch selektiv erfolgen und verliert dadurch an Verbindlichkeit.

Die Metaphorik der Bühne verweist auf den schwierigen Prozeß einer Rollenfindung, dem Caylus nach seiner Retirierung ausgesetzt war. In der Faszination für Theater, Inszenierung und Verkleidung ließ sich die Grenze zwischen Sein und Schein partiell aufheben. Parallel zum Engagement auf und für die Bühne ereignete sich Caylus' Initiation in die Kunstpraxis. Damit tritt im Rahmen dieser Darstellung eine von zahlreichen dialogisch angelegten Konstellationen auf, die Caylus im Kontakt mit Künstlern seiner Zeit vorführt. Einer chronologischen Ordnung folgend, steht zunächst die Erörterung des Verhältnisses zu Antoine Watteau im Mittelpunkt. In einer detaillierten Analyse der Lebensbeschreibung, die Caylus über den Maler verfaßte, wird der Versuch unternommen, diese Vita als einen genuin autobiographischen Text zu lesen, der Aufschluß geben kann über diese Initiation in die Welt der Ateliers. Diese Initiation war einer impliziten ›Theatralisierung‹ unterworfen,

durch die sich die soziale Differenz zwischen Künstler und Amateur überspielen ließ. In der *Vie de Watteau* thematisiert Caylus nicht nur seine Aneignung künstlerischer Fertigkeiten, sondern auch den Erwerb seiner Artikulationsfähigkeit im Diskurs über Kunst. Dieser Erwerb einer spezifischen *langue de l'art* indiziert zugleich den Anspruch auf ein kritisches Urteilsvermögen. Die Beherrschung dieses Urteilsvermögens exemplifiziert Caylus ausgerechnet an Watteau selbst, der als ein ›stummer‹ Künstler allein durch die Darstellung seines Biographen zum Sprechen gebracht wird. In diesem Zusammenhang begegnen wir auch dem ersten ›Rollenbild‹ des Amateurs in Form einer Zeichnung von Watteau, die – so die These – als ein Porträt des Grafen in orientalischer Tracht identifiziert werden kann.

In einem weiteren Abschnitt wird ein neuer Aspekt der Bühnenmetaphorik entfaltet. Er bezieht sich auf das Verhältnis zwischen Caylus und Charles Coypel, der nun seinerseits ausgiebig seiner Theaterleidenschaft frönte. Coypel vertritt gegenüber Watteau nicht nur den Typus des eloquenten Künstlers, sondern auch die Assimilation an eine dilettierende Kunstauffassung, die sich von keiner Gattung exklusiv im Sinne eines *métiers* vereinnahmen lassen wollte. Coypel als *peintre noble* insistierte wie Caylus auf der Vielfalt seiner musischen Betätigungen und geriet eben dadurch in Konflikte mit Rollenerwartungen, die ihn auf sein Malertum als Profession verpflichten wollten. Die Erörterung eines weiteren ›Rollenbildes‹ des Amateurs Caylus beschließt dieses Kapitel. Es handelt sich dabei um das *portrait-historié* des Comte im Rahmen einer monumentalen Darstellung des *Ecce homo*-Themas von Charles Coypel. Caylus tritt in dieser religiösen Historie in der Rolle des Pontius Pilatus auf. Unter Heranziehung bisher nicht berücksichtigter politischer und moralphilosophischer Schriften des Grafen sollen die ikonologischen Implikationen dieses profanen Identifikationsporträts entfaltet werden. Unter Verweis auf eine Caylus wohlbekannt Darstellung Tizians des gleichen Themas, in dem Pietro Aretino als Pilatus erscheint, gilt es, die Semantik der moralischen und religiösen Libertinage, die im Zusammenhang mit Caylus immer wieder aufgerufen wird, im zeitgeschichtlichen Kontext zu erhellen. Wie weit sich Caylus von dem politischen, moralischen und religiösen Konsens der Fleury-Ära bereits entfernt hatte, vermag eine detaillierte Analyse seiner klandestinen Schriften zu belegen, die für die Zirkulation im engsten Vertrautenkreis bestimmt waren. Exemplarisch läßt sich an dem bildlich beanspruchten Richteramt die Metaphorik des Tribunals entfalten, die auf eine oppositionelle und daher geheimzuhaltende Kritikerrolle verweist.

Im dritten Kapitel wird insofern ein Wechsel der Betrachtungsebene herbeigeführt, als nun Caylus' graphische Produktion in ihren medialen Qualitäten gewürdigt werden soll. Das immense graphische Œuvre des Grafen wirft Fragen in Bezug auf den Kontext einzelner Werkgruppen auf. Die hier zu Tage tretende enge Verschränkung von Text und Bild, ja selbst ihre wechselseitige Substitution, können als Charakteristikum einer Kultur ausgewiesen werden, in der Schreiben und Zeichnen modale Ausprägungen eines identischen Mediums waren. Diese Manuskriptkultur des Amateurs privilegierte die Zeichnung als ein Medium, das noch jeder gattungsgemäßen Spezialisierung vorgelagert war. Caylus findet über die intensive Beschäftigung mit der Handzeichnung zu einer Anerkennung der individuellen Manier, die auf formale Qualitäten abhebt und diese weitgehend losgelöst von Sujetfragen diskutieren kann. Die originale Meisterzeichnung erlangt im 18. Jahrhundert endgültig den Rang einer autonomen Kunstform, die zugleich als eine unersetzliche kunsthistorische Quelle anerkannt wird. Der Umstand, daß sich Caylus in fast exklusiver Weise

der graphischen Reproduktion von Handzeichnungen gewidmet hat, wirft Fragen nach dem Verhältnis von Original und Kopie und den Bedingungen einer manuellen Reproduzierbarkeit der Unikate auf. Insofern versteht sich dieses Kapitel auch als ein Beitrag zu einer Mediengeschichte kunsthistorischer Verfahren.

Der privilegierte Rang der Zeichnung als ein Medium, an dem der Amateur sowohl als Rezipient wie als Produzent teilhatte, bildet auch das Hintergrundmotiv für die Erörterung des Verhältnisses von Caylus und Edme Bouchardon. Nach Watteau und Coypel bildet diese Beziehung die dritte der dialogisch angelegten Konstellationen zwischen Künstler und Amateur. Hier tritt ein neuer Rollen aspekt hinzu: Caylus leistet einen aktiven Beitrag zum Aufbau einer künstlerischen Reputation, indem er sich in den Dienst einer medialen Verbreitung von Bouchardons Zeichnungen stellt und die Vergabe bedeutender skulpturaler Aufträge zugunsten des Künstlers zu steuern versucht. Daß diese Interessengemeinschaft zwischen Künstler und Amateur unter der ästhetischen Signatur einer Rückkehr zum *goût de l'antique* stand, darf den Blick nicht verstellen für die Modernität dieses kooperativen Vorgehens. Bouchardons Reputation war vor allem ein publizistisches Phänomen, die kaum allein auf die wenigen tatsächlich ausgeführten Werke hätte gegründet werden können. An dieser Publizität hatten Amateure wie Caylus und Mariette einen entscheidenden Anteil. Für beide erlangte Bouchardon den Status eines autoritativen Interpreten der Antike. Für Caylus erlangte diese Dolmetsch-Funktion eine zusätzliche Bedeutung, da sich in der Phase seines engen Kontakts zu Bouchardon zugleich der Aufbau seiner eigenen Antikensammlung vollzog. Ästhetische und antiquarische Antikenrezeption vermochten sich dabei zunächst durchaus noch zu befruchten: Die Sammlung antiker Relikte fügte Bouchardon mit seinen Darstellungen antiker Feste zu jener lebendigen Anschauung zusammen, die das kontingente Fragment vorenthielt. Das von Caylus und Bouchardon gleichermaßen vertretene Programm einer ästhetischen *simplicité* schloß insofern von vornherein partielle Realismen mit ein, als diese Einfachheit mit einer aus dem Handlungsablauf erwachsenen natürlichen Haltung gleichgesetzt wurde. Kombiniert mit der taktilen Physis der Körperauffassung Bouchardons, war damit ein potentieller Widerspruch zum Ideal höfischer Grazie formuliert. Erfuhr Bouchardon mit seiner Statue *Armor als Bogenschnitzer*, einem höfischen Auftragswerk, eben von Seiten des Hofes Widerstand gegen die Vermengung von *travail manuel* und ›hoher‹ Grazie, so diente die Topik der *simplicité* für den Literaten Caylus einem ganz ähnlichen Zweck: Rechtfertigte sie doch das Abweichen von einem normativen Stilideal zugunsten einer Literarisierung der Volkssprache, die nun mit dem Index authentischer Beobachtung versehen wurde. Antike und Volk bildeten insofern gemeinsame Bezugspunkte, da in ihrem Namen Gegenpositionen zur Konventionalität und Komplexität des gesellschaftlichen Lebens der Oberschichten aufgebaut werden konnten.

Das letzte Kapitel beginnt abermals mit einem neuen Rollenbild des Amateurs. Es zeigt Caylus als Beobachter des von ihm gegründeten Wettbewerbs um den *Prix d'expression*. Diese akademische Preisstiftung war die erste von dreien, deren kunsttheoretischer und institutioneller Kontext näher dargelegt werden soll. Die Konzentration auf diese Stiftungen und ihr institutionelles Fortleben erscheint insofern gerechtfertigt, als sie am deutlichsten die Übernahme einer innovativen Handlungsrolle signalisieren. Durch seine Interventionen veränderte der Amateur die institutionelle Praxis, und sei es dadurch, daß sie die Grenzen der akademischen Kunstunterweisung insgesamt vor Augen führten. Gerade das Konzept

der Leidenschaftsdarstellung war einem tiefgreifenden Wandel unterworfen, der sich immer deutlicher von einer empirischen Lesbarkeit der Passionen entfernte und damit die von Caylus favorisierte Rückvergewisserung am Modell geradezu konterkarierte. Gerade die akademischen Preisstiftungen sind daher besonders geeignet, das Wechselspiel von individueller Initiative und institutioneller Absorbierung zu verdeutlichen. Diachrone Schnitte sollen im Vor- und Rückgriff den Spielraum ermessen, den Caylus vorfand, die Intentionen erläutern, die zu diesen Initiativen führten sowie auf eine oft erstaunlich anmutende Heteronomie der Zwecke verweisen: Die Impulse, die von Caylus' Initiativen ausgingen, entwickelten eine Eigendynamik, die zum Zeitpunkt ihrer institutionellen Einführung kaum vorauszusehen war. Daher hält sich die vorliegende Studie erkennbar zurück, wenn es darum geht, Caylus' ›Einfluß‹ auf das Kunstgeschehen seiner Zeit zu taxieren. Statt dessen soll zumindest ansatzweise deutlich werden, daß eine solche Beschreibungsfigur selbst den Wunsch indiziert, ein komplexes Geschehen nach Maßgabe einfacher Deutungsmuster überschaubar zu machen. Daher zieht diese Studie auch immer wieder Gegenstimmen heran, die gerade durch das Wirken des Amateurs Caylus auf den Plan gerufen wurden. Parallel zur Beanspruchung einer aktiven Handlungsrolle durch den Amateur artikulierte sich ein Künstler-selbstverständnis, das gegen diese Handlungsrolle opponierte. Charles-Nicolas Cochin oder Étienne-Maurice Falconet präsentieren diesen neuen Künstlertypus, der publizistisch aktiv wird und seinerseits vehement für eine egalitäre Strukturierung des Kunstsystems eintritt. Die rhetorische Figur der *république des arts* setzte nun ihrerseits Akteure wie Caylus dem Verdacht aus, einen überholten Patronageklientelismus fortzuschreiben.

Der abschließend formulierte Epilog versucht eine Antwort zu geben auf die Frage, warum die Suche nach der ›Kultur des Amateurs‹ sich selbst als eine archäologische Unternehmung begreifen muß. Das Realsymbol dieser Spurensicherung bildet das Grabmal des Grafen, das, als Synthese von Leben und Werk intendiert, dennoch den gleichen zentrifugalen Kräften unterworfen war, welche die Rezeption dieses Werkes bis heute bestimmen.

Dank gebührt an dieser Stelle jenen, die mir bei dieser Spurensicherung wohlwollend, unterstützend, beratend, korrigierend und ermutigend zur Seite gestanden haben: Prof. Dr. Joachim Gaus und Frau Prof. Dr. Gisela Zick haben mich mit ihren Lehrveranstaltungen an der Universität Köln in die Kunst- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts eingeführt und wußten ein Interesse zu wecken, das bis heute nicht erloschen ist. Stimuliert wurde dieses Interesse zusätzlich durch Seminare von Katie Scott und David Solkin am Courtauld Institute in London. In Alexandra Bettag, Ulrike Boskamp, Peter Geimer, Ulrich Heinen, Marion Hohlfeldt, Guido Krey und Viola Klein fand ich unermüdliche Gesprächspartner(innen) in Köln, Paris und Berlin, deren Geduld ich hoffentlich durch meine fortdauernden *contes de Caylus* nicht überstrapaziert habe. Der Studienstiftung des deutschen Volkes danke ich für die materielle – und in Person meiner langjährigen Vertrauensdozentin Prof. Dr. Hildegard Debuch – auch für die ideelle Unterstützung während meines Studiums. Sie wird nur noch übertroffen von derjenigen, die ich von meinen Eltern erfahren habe. Ihnen sei dieses Buch gewidmet. Die vorliegende Arbeit wurde im Wintersemester 1997/98 von der Philosophischen Fakultät der Universität Köln als schriftliche Doktorarbeit angenommen (Tag der mündlichen Prüfung: 21. November 1997). Für die Drucklegung wurde zwischenzeitlich erschienene Literatur dort berücksichtigt, wo es für die Diskussion der in dieser Studie interessierenden Aspekte ratsam erschien.