

In KUNSTFORM 12 (2011), Nr. 2,  
<https://www.arthistoricum.net/kunstform/rezension/ausgabe/2011/2/>

Frédéric Bußmann, *Sammeln als Strategie. Die Kunstsammlungen des Prince de Conti im Paris des ausgehenden Ancien Régime*, Berlin: Gebrüder Mann Verlag 2010, ISBN 978-3-7861-2604-1

Rezensiert von Alexis Joachimides, Ludwig-Maximilians-Universität München  
([joachimides@lrz.uni-muenchen.de](mailto:joachimides@lrz.uni-muenchen.de))

Die Geschichte historischer Kunstsammlungen ist in den letzten Jahrzehnten zu einem immer weiter expandierenden Feld kunsthistorischer Forschung geworden und hat dabei die Grenzen der älteren, auf Bestandsrekonstruktion und Provenienz konzentrierten Sammlungsgeschichte zugunsten einer geistes- und sozialgeschichtlichen Kontextualisierung der Sammler weit hinter sich gelassen. Ausgehend von neuen Forschungsparadigmata, wie sie Francis Haskell oder Krzysztof Pomian seit den 1960er Jahren entwickelt haben, ist eine Vielzahl von Einzelstudien entstanden, die das Zustandekommen einer Sammlung, ihre inhaltliche Ausrichtung und ihre spezifische Kommunikation mit der zeitgenössischen Öffentlichkeit in den Rahmen jenes politischen und gesellschaftlichen Bedingungsgefüges einordnet, in dem sie aufgebaut worden ist. Auf diese Weise eröffnet die Geschichte des Sammelns die Perspektive einer transdisziplinären Kulturgeschichte des Geschmacks, auch wenn ihre Untersuchungen durch die beinahe unvermeidliche Wahl des Dispositivs der Fallstudie oft in ihrer Verallgemeinerbarkeit eingeschränkt bleiben. In dieses Forschungsfeld ordnet sich auch die vorliegende Analyse der Kunstsammlung des Prince de Conti ein, eines Mitglieds der französischen Königsfamilie, das kurz nach Mitte des 18. Jahrhunderts eine der letzten großen Universalsammlungen des Ancien Régime in Paris zusammenstellte, zu der auch eine umfangreiche Gemäldegalerie gehörte. Nachdem die prominenteren Gemäldekabinette der Pariser Sammler der Epoche vom Duc d'Orléans über Pierre Crozat bis zur Comtesse de Verrue bereits Gegenstand der neueren Forschung geworden sind, schließt sich jetzt mit der Untersuchung der Sammlung des Prince de Conti der Kreis einschlägiger Fallstudien.

Dass das Gemäldekabinett des Prince de Conti erst spät einer umfassenden Untersuchung unterzogen worden ist, hat seine Gründe. Die Sammlung, die im 18. Jahrhundert als minderwertig beurteilt wurde, war seit 1766 mit Hilfe professioneller Kunsthändler innerhalb kurzer Zeit zusammengetragen worden, blieb während ihrer Existenz nur wenigen zugänglich und wurde unmittelbar nach dem Tod des Sammlers im Jahre 1776 wieder versteigert. Ihre Zusammensetzung erscheint auch in der detaillierten Rekonstruktion, die der Verfasser dank

eines breiten Quellenangebotes vorlegen kann, konventionell und umfaßt neben einem qualitätvollen Ensemble niederländischer Bilder und einer breit gefächerten Auswahl französischer Werke des 17. und 18. Jahrhunderts gerade im Bereich der Italiener viele Kopien und Falschzuschreibungen. Aus Sicht der traditionellen Sammlungsgeschichte erschien der Prinz daher als marginale Figur, die erst vor dem Hintergrund ihrer politischen und gesellschaftlichen Ambitionen zum Musterfall einer aristokratischen Selbstbehauptung innerhalb der sich auflösenden Standesgesellschaft werden konnte, als die sie hier vorgestellt wird.

Entsprechend widmet sich der Verfasser in einem ersten größeren Abschnitt zunächst der Biographie des Prinzen, der erst spät in seinem Leben zum Sammler wurde, nachdem er eine politische Karriere am französischen Hof abgebrochen hatte und zu einem Kristallisationspunkt der konservativen Opposition des *Parlements* gegen die Reformpolitik Ludwig XV. geworden war. Trotz des ausgeprägten Misstrauens des Monarchen gegenüber einer politischen Einflussnahme des Geblütsadels war es ihm zunächst gelungen, als Leiter des Auslandsgeheimdienstes eine Schlüsselposition in der französischen Politik einzunehmen. In weiterreichenden Ambitionen enttäuscht, wandte sich Louis-François de Bourbon jedoch 1756 gegen die Entscheidung des Königs, das traditionelle außenpolitische Bündnissystem im sogenannten *renversement des alliances* umzukrempeln und mußte seine Hoffnungen auf den Oberbefehl der französischen Truppen im Siebenjährigen Krieg begraben. In der Folge stellte er sich als *prince frondeur* an die Spitze der Adelsopposition, die selbst eine moderate Reform der verkrusteten Standesgesellschaft torpedierte und ging dafür sowohl Bündnisse mit den religiösen Eiferern der Jansenisten wie mit dem politisch radikalen Flügel der Aufklärung ein, obwohl er als Atheist und Befürworter der aristokratischen Standesprivilegien deren Ziele grundsätzlich ablehnte.

Ein zweiter Abschnitt widmet sich dem kulturellen Gegenhof, den der Prinz als Großprior des Malteserordens in Paris aufbaute und in den sich schließlich auch seine Kunstsammlungen einfügten. Da der exterritoriale *Enclos du Temple* und die finanziellen Mittel des Ordens dem Prinzen die Ausgestaltung einer souveränen Fürstenexistenz im Kleinen ermöglichten, die der Verfasser überzeugend als positives Gegenbild zur zeitgenössischen Wahrnehmung des Königs interpretiert, wurde der Salon des Prinzen zu einem Mittelpunkt des literarischen und musikalischen Lebens. In dessen Umfeld konnten von Repressionen bedrohte Repräsentanten der Aufklärung wie Rousseau oder Beaumarchais Unterschlupf finden, hier trat 1766 der junge Mozart auf und das Orchester des Fürsten galt als das beste der Stadt. Der Verfasser weist auf die Rivalität innerhalb der verschiedenen Zweige der königlichen Familie hin, von

denen vor allem das Herzogshaus Orléans im Palais-Royal einen weiteren, heute bekannteren Gehöf zu Versailles unterhielt, an dem radikale Reformpositionen befürwortet wurden.

In den funktionalen und baulichen Rahmen des *Palais du Temple*, den der Verfasser ausführlich vorstellt, ordnete sich auch die Sammlertätigkeit des Prinzen ein, die auf eine umfassende Repräsentation von Naturwissenschaft, Technik und Kunst abzielte. Ihrer Rekonstruktion ist der dritte und letzte Abschnitt der Untersuchung gewidmet, dem sich im Anhang ein Katalog der Bestände der Kunstsammlungen anschließt. Ausgesprochen ambitioniert und wohl auch deshalb nur partiell realisierbar, verkörperte diese Universalsammlung mit ihrem Bildungsprogramm nach Auffassung des Verfassers eine stellvertretend für den Staat eingerichtete *école publique*, obwohl sich dann allerdings die Frage aufdrängt, warum das Ergebnis einem breiteren Publikum vorenthalten worden ist. Die Kunstsammlung im engeren Sinne als traditioneller Ausdruck fürstlicher Magnifizenz und als Mittel der Distinktion gegenüber dem rangniedereren Adel und dem Bürgertum kann er dagegen vor dem Hintergrund sich nivellierender Standesunterschiede leicht kontextualisieren. An ihr sticht vor allem die Rücksichtnahme auf die neuen Anliegen des aufgeklärten Wissenschaftsbegriffs hervor, etwa der Grad der Systematisierung der Bestände, der museale Innovationen an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert antizipiert.

Insgesamt hat der Verfasser eine umfassende und materialgesättigte Dokumentation dieser Sammlertätigkeit vorgelegt, in die viel neues Quellenmaterial eingeflossen ist. Zugleich ist es ihm gelungen, den gewählten Sammler in der Vielschichtigkeit seiner Aktivitäten und in seiner ambivalenten Vorstellungswelt sichtbar werden zu lassen und dessen Sammlung vor diesem Hintergrund als sinnvolle Ergänzung seiner Ambitionen mit all ihren Widersprüchen zu verstehen. Es handelt sich also um eine exemplarische Fallstudie, die auf Anregung von Thomas W. Gaehtgens am Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris erarbeitet wurde und das freundliche Vorwort des Gründungsdirektors dieser Institution, das dem Buch vorangestellt ist, sicher verdient hat. Die Zukunft der Sammlungsforschung wird jedoch in breiter angelegten Synthesen zu suchen sein, wie sie Antoine Schnapper für das französische 17. Jahrhundert (1988/1994) und Colin Bailey für das Sammeln zeitgenössischer Kunst im Paris des 18. Jahrhunderts (2002) bereits vorgelegt haben.