

Männer, die auf Bilder starren – Blog des Kulturwissenschaftlichen Instituts Essen (KWI-Blog)

 blog.kulturwissenschaften.de/maenner-die-auf-bilder-starren

Timm Schmitz

11.05.2026

Männer, die auf Bilder starren Galeriegespräche bei Jean Cocteau, Louis Aragon und der Académie Royale de Peinture et de Sculpture Erschienen in: Wahrheitsdinge | Things of Truth Von: Timm Schmitz

4.810 kaufkraftbereinigte Euro hätte es gebraucht, um ein Pariser Radiogeschäft als Besitzer:in eines Grundig TK 9 (Abb. 1) zu verlassen.¹ Im Juni 1956 hätte es sich hierbei um Louis Aragon handeln können, gut vorbereitet auf einen der nachmittäglichen Besuche Jean Cocteaus. Letzterer hätte sich kurz darauf im Arbeitszimmer des Dichterfreunds eingefunden und vor diesem oder einem vergleichbaren Tonbandgerät – ob es sich hierbei um das beispielhafte Modell aus fränkischer Herstellung handelte, ist nicht geklärt – Platz genommen. Der Apparat sollte die *Entretiens sur le Musée de Dresde*² aufzeichnen, Aragons jüngstes Buchprojekt, mit dem er Cocteau auf einen virtuellen Gang durch die Räume der sächsischen Gemäldegalerie einlud.



Abb. 1: Tonbandgerät Grundig TK 9 Reporter, 1953–55, TECHNOSEUM Landesmuseum für Technik und Arbeit, Mannheim © TECHNOSEUM Landesmuseum für Technik und Arbeit in Mannheim, <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/5KLIHPMMNKCHX4WJFTDGYEFD>
[A4A3E77O](#)

Hierfür nach Dresden zu reisen, tat nicht Not, dort hätte es ohnehin keine Bilder zu sehen gegeben, wohl aber neuerdings in Ost-Berlin: 1955 kamen die Sowjetmächte mit der Regierung der DDR überein, die nach Kiew und Moskau verbrachte Kriegsbeute wieder

auszuhändigen. Noch nicht wieder ‚auferstanden aus Ruinen‘ (Abb. 2–4), konnte die Dresdner Galerie ihre Gemälde vorerst nicht aufnehmen, weshalb sie Ludwig Justi, dem Generaldirektor der Staatlichen Museen zu Berlin, anvertraut wurden, der sie am 27. November 1955 den Besucher:innen der Alten Nationalgalerie präsentierte (Abb. 5).³ Hierzu zählten die beiden Augenzeugen der großen Ismen des 20. Jahrhunderts jedoch nicht; vor kein einziges Original sollten sie bei ihrem Rundgang treten, weder in Berlin noch in Dresden oder anderswo.



Abb. 2: Trümmer der Gemäldegalerie, 1955/56 ©
Deutsche Fotothek / Erich Höhne & Erich Pohl,
https://www.deutschefotothek.de/documents/obj/70603622/df_hp_0026931_001



Abb. 3: Wiederaufbau der Gemäldegalerie, 1955/56 ©
Deutsche Fotothek / Erich Höhne & Erich Pohl,
https://www.deutschefotothek.de/documents/obj/70603622/df_hp_0026942_003



Abb. 4: Die schlafende Nymphe von Palma il Vecchio wird in Dresden aus einem Möbeltransporter entladen, 1956 © Deutsche Fotothek / Hans-Joachim Koch, <https://www.deutschefotothek.de/documents/obj/80047>
440



Abb. 5: Titelei mit Lageplan. aus: Gemäldegalerie Alte Meister, Gemälde der Dresdner Galerie übergeben von der Regierung der UdSSR an die Deutsche Demokratische Republik; ausgestellt in der National-Galerie 1955/56, Berlin 1955

Die Galeriegespräche feiern, viel mehr noch als die Rückkehr der Gemälde nach Deutschland, zweierlei: Zum einen ist dies der technische Fortschritt, denn räumlich entgrenzt⁴ ist das ausgebombte Museum vorerst nur im projizierten Archiv verfügbar; mit

Diaprojektionen, Reproduktionen und Postkarten in Farbe oder Schwarzweiß diskutierten die beiden Gesprächspartner in Podcaster-Manier⁵ vor einem Apparat, dem das Versprechen innewohnt, das Flüchtige des gesprochenen Worts zu überkommen und abspeichern zu können. Das auditive Speichermedium ihrer beider Wahl war gerade erst massentauglich geworden und mithilfe von Tonbändern, Umlenkrollen und Bandtellern transkribierte Aragons Sekretärin das Gespräch, das im Folgejahr als Bildband im Folio-Format erscheinen sollte. Zum anderen – das offenbaren die vielen Belegstellen eines allzu uferlos mäandrierenden Dialogs (Abb. 6, 7), als dass man ihm hier gerecht werden könnte – feiern die Gespräche die beiden Diskutanten selbst.

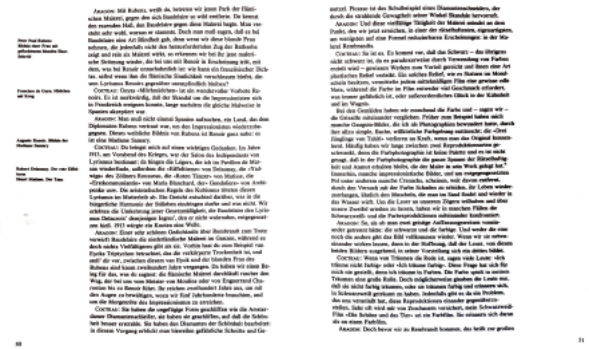


Abb. 6: Ausschnitt eines Gesprächs über Rubens, Goya, Manet und Delaunay, aus: Louis Aragon u. Jean Cocteau, *Gespräche über die Dresdener Galerie* (Belser, 1981), 50f. (erstmalig 1957 erschienen bei Éditions du Cercle d'art, Paris)

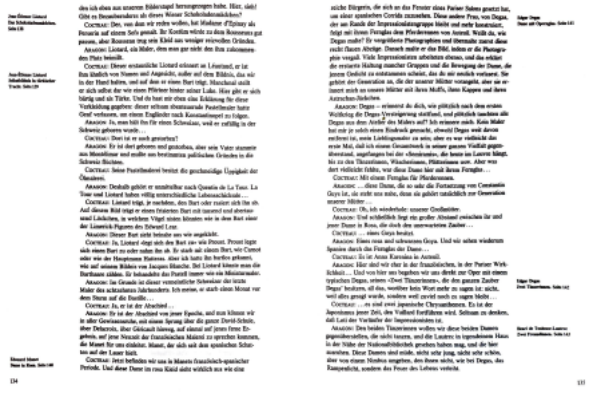


Abb. 7 Ausschnitt eines Gesprächs über Liotard, Manet, Degas und Toulouse-Lautrec, aus: Louis Aragon u. Jean Cocteau, *Gespräche über die Dresdener Galerie* (Belser, 1981), 134f., (erstmalig 1957 erschienen bei Éditions du Cercle d'art, Paris)

„Jenem Fenster, aus dem Madame Colette nicht mehr blickt“⁶: Vergangene Zeitgenossenschaft

Dem Tonband entgeht – bis auf das nachträglich verfasste, bezeichnend technophobe Vorwort, in dem sich Aragon über die Maschine auslässt⁷ – bei alledem nichts. Die

Zeugenschaft des Geräts setzt erst beim Vorgespräch ein, das programmatisch darlegt, was sich die Schriftsteller von den Gemälden, der Bildbetrachtung und dem folgenden Kunstgespräch erhoffen. Müsste man diese Dialoge auf nur einen Inhalt herunterbrechen, wäre dieser wohl das unentwegte Umkreisen und Ausloten vom Bild als Speichermedium: Um Rückbezüge soll es gehen, darum, dem Verlust der eigenen Zeit habhaft zu werden, bevor „Wirklichkeiten vorübergehen“. ⁸ (Eine nun erwartbare Proust-Referenz ⁹ bringt Cocteau in einer Passage jedoch erst viel später.) Im Lamento der Gare Saint-Lazare, der Pariser Gaslaternen oder der Kastanienbäume der Champs-Élysées liegt der melancholische Versuch, sich dieses Vergangenen wieder zu bemächtigen: „Elektrisches Licht und Platanen. Aber das Bild bleibt.“ ¹⁰

Anders als der ewig um die Rolle eines intellektuellen Satyrs bemühte Cocteau, der diese mit immer neuen Aphorismen sicherzustellen weiß, ¹¹ widmet sich vor allem Aragon der historischen Verortung seiner selbst und seiner Zeitgenossen. ¹² Überzeugt, dass „die Zeitgenossen entstehender Dinge von ihnen ein emotionales Bild überliefer[n] [...], das sich später durch nichts mehr ersetzen lässt“ ¹³, attestiert Aragon dem Gemälde das beredsame Vermögen, Auskunft über seinen Entstehungszeitraum zu vermitteln. Dies begreifen er und Cocteau aber weniger als dokumentarische Funktion im Sinne Peter Burkes ¹⁴ denn als ästhetisches Auszeichnungsmerkmal. Es ist leitend für die Kunsturteile über jene Gemälde, die beide zusammengetragen haben und nun in Gesprächen abschreiten wollen. Diese entwickeln sich im Assoziativen, lehrbuchhafte Erörterungen vom Kolorit bei Canaletto können gleichberechtigt neben enigmatischen Redeflächen stehen. Sie springen von einem Bild zum nächsten, kehren zurück oder treten kurz aus der Galerie heraus und ziehen Bilder hinzu, die nicht zur Dresdner, wohl aber zu Aragons persönlicher Sammlung von Reproduktionen gehören.

Verweisspiel im Pfirsichglas

Wilhelm Marx, der sich fragte, „ob, was er hört, auch wirklich verbürgt oder nur eine Meinung, vielleicht sogar ein bizarrer Irrtum ist“ ¹⁵, resümierte treffend den ungewissen Zustand, in dem Cocteau und Aragon ihre Leserschaft zurücklassen. Dies liegt vor allem an der immer wieder ausgestellten Lust am Verweisspiel, das, von zeitlichen oder medialen Beschränkungen losgelöst, die Gemälde zu Stimuli einer Mnemosyne-artigen Zusammenschau werden lässt. ¹⁶ Was emergiert, speichert das Tonband, es zeugt von den vielen (Un-)Wahrheiten, mit denen die Gespräche eine durch und durch subjektivierte Kunstgeschichte hervorbringen.

Mit gegenseitigem Anstacheln und Voranschreiten der Dialoge bricht sich die Affiziertheit durch das Bild mehr und mehr Bahn. So besonders bei Monets *Pfirsichglas* (Abb. 8), dem ineffablen Werk, „das sich der Analyse entzieht“. ¹⁷ Das Bild, die geschilderte eigenartige Präsenz der Früchte und die Reflexion des Marmors würdigen beide auf höchst eigene Weise. Aragon vergleicht die Farb- und Schwarzweißreproduktion, Cocteau, erhellt vom

Aufdecken morbider Qualitäten und nicht näher begründeter Assoziationen mit dem Gesäß der Venus, ruft aus: „Das sind Frucht-Fötusse, Geister von Früchten, sie sind tot und suchen uns heim.“¹⁸ Falsch wäre es aber, wollte man den beiden Gesprächspartnern eine Teil-Ernsthaftigkeit ihres Unterfangens vollends absprechen. Denn trotz (oder gerade wegen) aller Störmomente und assoziativer Verstrickungen, der literarischen oder kunsthistorischen Verweise und des unentwegten Auf- und Abtretens des intellektuell-künstlerischen *Tout-Paris* bleiben beide, so sehr sie auf Abwege geraten mögen, doch letztlich auch einer stilgeschichtlich-kennerschaftlichen Bildbetrachtung¹⁹ verpflichtet.



Abb. 8: Claude Monet, „Das Pfirsichglas“, Öl auf Leinwand, 55,5×46 cm, um 1866, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, aus: Louis Aragon u. Jean Cocteau, *Entretiens sur le musée de Dresde* (Éditions du Cercle d'art, 1957), 136f.

Mediale Verschaltungen & hinterlistige Transkriptionsverfahren

Was im Redefluss aber nicht untergehen darf, sind die Medien und medientechnischen Verfahren, die das Gespräch so beiläufig zu rahmen scheinen. Auf die Reproduktionsmedien wurde schon verwiesen, interessieren muss aber auch die Summe ihrer Teile: der gedruckte Bildband, dessen Tafeln die im Arbeitszimmer betrachteten Bilder, die unauflösbar Mittel zum Gespräch und zugleich sein Inhalt sind, neben den transkribierten Text stellen (Abb. 9). Analog zum Tonband dient es als ergebnissicherndes Dokument, das im Wechsel zwischen Bild und Text verspricht, sowohl die vorbereitenden Maßnahmen – die Auswahl der Bilder – als auch den Arbeitsprozess – die geführten Gespräche – zu schildern. Wo im Erdenken und Abfassen eines ‚klassischen‘ Textes die Spuren dieser Arbeit im späteren Produkt nicht mehr zwingend nachweisbar sind, fallen sie im transkribierten und anschließend gedruckten Gespräch zusammen.

Besonders die erste Hälfte der Dialoge mit ihren wohl platzierten Bonmots, Aphorismen und weitschweifigen Anekdoten lässt erahnen, dass Zweifel an der durch Typographie und Satzspiegel hergestellten Ordnung nicht unbegründet sind; wird das unbestechliche Tonbandgerät am Ende wohl um seinen bauartbedingten Wahrheitsgehalt gebracht worden sein? Wir müssen davon ausgehen, immer nur eine gezielt überarbeitete Version eines Gesprächs zu erhalten, egal wie unmittelbar es sich präsentieren will.²⁰ Selbst wenn

es auf tatsächlicher Augen- und Ohrenzeugschaft beruht, hat es, in dem Moment, wo es in schriftlicher und damit oft der einzig rezipierbaren Form vorliegt, bereits mindestens einen Transkriptionsprozess durchlaufen. Aus dem ‚Gespräch‘ ist dann ein ‚Dialog‘ geworden; die Literaturwissenschaften wissen hier streng zu unterscheiden, während die Kunstgeschichte, die sich ja der gleichen Quellen bedient, mit dem ‚Galerie-‘ oder ‚Kunstgespräch‘ die Gesprächspraktiken betont, die den in situ stattgefundenen Betrachtungsprozess begleiten und bedingen.²¹ Dies setzt natürlich voraus, demjenigen, der das Gespräch aufbereitet hat, das nötige, in vielen Fällen aber vergebliche Vertrauen zu schenken, eine neutrale, unverfälschte Wiedergabe des Gehörten abgefasst zu haben. So bahnt sich für Geisteswissenschaftler:innen das naheliegende Dilemma des historischen Zugriffs an. Die Geschichts- und Literaturwissenschaften, aber auch die Soziologie haben diesem Umstand Rechnung getragen und methodische Verfahren entwickelt, um sich unweigerlich einstellender heuristischer FOMO angemessen begegnen zu können.²²

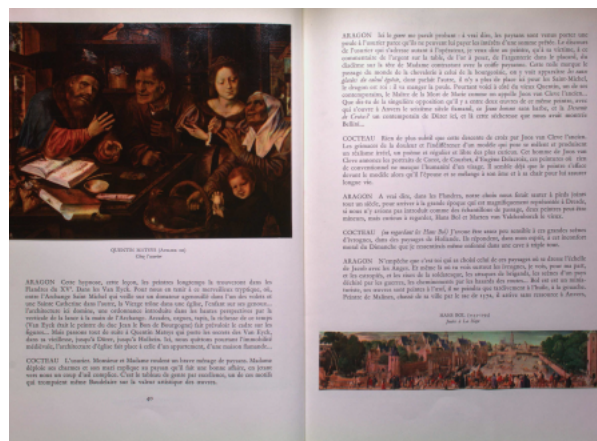


Abb. 9: Ausschnitt eines Gesprächs über Quentin Massys und Hans Bol, aus: Louis Aragon u. Jean Cocteau, *Entretiens sur le musée de Dresde* (Éditions du Cercle d'art, 1957), 40f.

Auf Alten Meistern lernt man reiten

Kaum zufällig suchen die *Entretiens* der beiden Schriftsteller bereits dem Titel nach die Nähe zu den großen Galerie- oder Kunstgesprächen²³ der Frühen Neuzeit. Als kontingente Praxis (in ihrer ganzen historischen Kontinuität, von der Frührenaissance bis hin zu Thomas Bernhards streitwütigen Alten Meistern²⁴ und darüber hinaus) begreifen sie das Bild immer wieder als Projektionsfläche.

Die Kunstliteratur des *Grand Siècle*, und ganz besonders die *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, verweisen stets auf die mühevollen Beziehung zwischen Bildern und ihren Betrachter:innen. Ihre Texte geben Auskunft über das ambitionierte Unterfangen, dem sich auch Aragon und Cocteau verpflichtet hatten: nämlich dem Gemälde die Geheimnisse und Gesetzmäßigkeiten seines Entstehungsprozesses abzurufen und damit

des malerischen Akts,²⁵ der populärwissenschaftlich so gerne als Kreativität psychologisiert wird, sprachlich und kognitiv habhaft zu werden. Privilegierter Modus, um das Bild künstlerisch-praktisch, ästhetisch oder kunsthistoriographisch zu problematisieren, ist hierfür das Gespräch.

Ab den 1660er-Jahren war in Paris ein Überangebot künstlerischer Modelle zur Lösung der schwierigen Aufgaben der Malerei verfügbar. Könnte man die Gesetzmäßigkeiten, denen die Gemälde der Alten Meister gehorchten, durchdringen – so die Überlegung –, so wäre Malerei, ähnlich einer Natur- oder Geisteswissenschaft, in verlässlicher Weise vermittel- und reproduzierbar. Überzeugt, dass sich die „tiefgreifenden“ [*profonds*] und „wenig bekannten“ [*peu connus*]²⁶ Künste nur gemeinschaftlich erschließen ließen (Abb. 10), institutionalisierte die Académie mit den sog. *conférences* eine dahingehende Gesprächspraxis.²⁷ Nur schriftlich greifbar, geben deren Protokolle vor, das Gesagte zu dokumentieren, glätten und normieren die Diskussion jedoch nachträglich. Analog zum oben geäußerten Verdachtsfall Cocteau-Aragon, entsteht zwischen dem situativen Vollzug des Gesprächs und seiner schriftlichen Fixierung eine Differenz – der Wahrheitsgehalt der Speichermedien, egal ob Tonbandgerät oder Protokoll, wird brüchig und wirft die alte Paradoxie von Form und Inhalt auf, werden Geltungsansprüche, Wissen und Erkenntnisse doch im Gespräch, vor und mit den Bildern hervorgebracht und stabilisiert.



Abb. 10: Jean-Baptiste Martin, Eine Sitzung der Académie Royale de Peinture et de Sculpture, Öl auf Leinwand, 35 × 42 cm, 1717/1718, Paris, Musée du Louvre © 2016 GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Adrien Didierjean,

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010067051>

Wo Bilder auftauchen, fordern sie Auseinandersetzung und Verfahrensweisen ein, die jeder geistigen Durchdringung als erste Bedingung die Wahrnehmung und anschließend die Betrachtung vorausschicken. Das beweisen sowohl die *Entretiens* als auch die *Conférences* durch ihren Gesprächsanlass. An kaum einem anderen Ort – zumindest bis zur Erfindung des Internets und des Hyperimages²⁸ (Abb. 11), das die Rasteransicht einer jeden Google-Bildersuche auf Zuruf von Nutzer:innenanfragen beliebig generiert – wird ein

stärkeres Zusammenkommen von Gemälden zu finden sein als in den Galerien, aus denen nach der Französischen Revolution die Museen werden sollten.



Abb. 11: Vorsatzpapier mit Collage der Dresdner Gemäldebestände. aus: Louis Aragon u. Jean Cocteau, *Entretiens sur le musée de Dresde* (Éditions du Cercle d'art, 1957).

References

1. https://archives.doctsf.com/documents/feuilleter_document.php?num_doc=73. Die Umrechnung des Kaufpreises in Euro erfolgte über den Währungsrechner des Institut national de la statistique et des études économiques: <https://www.insee.fr/fr/information/2417794>.
2. Louis Aragon und Jean Cocteau, *Entretiens sur le musée de Dresde* (Éditions du Cercle d'art, 1957) sowie in deutscher Übersetzung, versehen mit einer Einleitung von Hans Meyer, Louis Aragon und Jean Cocteau, *Gespräche über die Dresdener Galerie* (Belsler, 1981). Für die nachfolgenden Verweise wird in den meisten Fällen aus der deutschen Ausgabe zitiert. Um eine Zuordnung der Redebeiträge zu ermöglichen, wird bei den entsprechenden Kurzbelegen im Folgenden nur der Name des jeweils Sprechenden genannt, also entweder ‚Aragon 1981‘ oder ‚Cocteau 1981‘. Sehr herzlich danke ich Johannes Petrat (FU Berlin), der diesen Beitrag auf zweifache Weise unterstützt hat: durch seinen Hinweis auf die *Entretiens sur le Musée de Dresde* und durch das Exemplar, das er mir hierfür lieh. Der vorliegende Beitrag versteht sich als erste Bestandsaufnahme einer weiterführenden Studie, die sich derzeit in Ausarbeitung befindet.

3. Hierzu Werner Schmidt, „Die Ausstellung der Dresdner Gemälde in der Nationalgalerie Berlin 1955/58“, in *Rückkehr der Kunst: Dresden 1956–1958. Dresdner Hefte* 87.24 (2006), 10–18, sowie im gleichen Band Harald Marx, „Der Widerschein des Menschen‘ – Die Rückkehr der Dresdner Gemälde und das Kunstgespräch von Louis Aragon und Jean Cocteau über die Galerie“, 39–49, insb. 39–42. Aragons Mitgliedschaft in der kommunistischen Partei könnte, falls sie auch nicht ausschlaggebend war, das Unterfangen wenigstens hinlänglich motiviert haben. Hierzu Schmidt, „Die Ausstellung der Dresdner Gemälde in der Nationalgalerie Berlin 1955/58“, 16 und Marx, „Der Widerschein des Menschen“, 45.
4. Siehe hierzu auch Patrizio Collini, „Entretiens sur le Musée de Dresde: Da Winckelmann a Cocteau nella Galleria di Dresda“, in *Europäische Gründungsmythen im Dialog der Literaturen: Festschrift Für Michael Bernsen zum 65. Geburtstag*, hg. v. Roland Ißler et al. (V&R unipress, Bonn University Press, 2019), 187–197, hier 194f <https://doi.org/10.14220/9783737010160.187>, an dessen Beitrag meine weitergehenden Überlegungen zur mentalen Entgrenzung des Museum anschließen.
5. Am 12. Mai 1957 sendete das französische Radio kondensierter Zusammenschnitte aus den *Entretiens*, die stellenweise aber vom geruckten Text abweichen: <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/soiree-de-paris-visite-au-musee-de-dresde-9212245>.
6. Aragon 1981, 13.
7. Aragon 1981, 14f.: „Nun erwartet den Besucher [Cocteau] in der zweiten Etage [...] einer der Apparate aus dem Karpatenschloß, sein Name könnte von Jules Verne erfunden sein: ein ‚Magnetophon‘.“ Aragon moniert die „photographisch[e] Heimtücke des Instruments“ (ebd.), es zeichne alles auf, „was man vor ihm sagt, es geht über keine Unart, kein Stottern, kein Niesen hinweg“ (ebd.), und verweise damit auf die „die Ungenauigkeit der gesprochenen Sprache mit ihren Wiederholungen, ihrem Gestammel, ihren Unrichtigkeiten und Ungenauigkeiten“ (ebd.).
8. Aragon 1981, 26.
9. Cocteau 1981, 80: „Nun, und da ich mir diese Bilder betrachte, sehe ich mich, durch sie hindurch, im Gymnasium, sehe ich uns in der Rue La Bruyère. Da ist meine Kindheit, die Laterna magica und jene grünen Kästen, aus denen man bemalte Platten herauszog. Unser Zusammentreffen vor den Dresdner Bildern setzt ein Bündel meiner Kindheitserinnerungen frei [...]. Wir wuschen unsere schmutzige Wäsche, und das hinderte uns, das Tuch straffzuhängen und unsere Träume darauf zu projizieren.“
10. Cocteau 1981, 24.
11. Jean Cocteau macht keinen Hehl aus seinem Verlangen einer „geistige[n] Erektion“ (Cocteau 1981, 22) und dem Bild als wirkmächtigem „Organismus“ (Cocteau 1981, 27). Die Leistung des Künstlers sei danach zu bemessen, ob das von ihm geschaffene Bild in Cocteau etwas auslösen könne, „was dem sexuellen vergleichbar ist“ (ebd.).

12. Zu den sehr gegensätzlichen Direktiven der beiden Diskutanten siehe ähnlich auch Collini, „Entretiens sur le Musée de Dresde“, 195: „Nel comunista Aragon c'è sempre il richiamo ai valori collettivi, storici e sociali, nell'anarchico Cocteau prevale invece lo sguardo ipersoggettivo, trasversale che attraversa obliquamente in un lampo tutte le epoche, facendo tabula rasa di ogni giudizio tramandato e di ogni estetica imperativa.“
13. Aragon 1981, 24.
14. Peter Burke, *Eyewitnessing: the uses of images as historical evidence* (Reaktion, 2001).
15. Marx, „Der Widerschein des Menschen“, 46.
16. Bspw. dort, wo es eigentlich um Tintoretts Doppelbildnis gehen soll, entwerfen Cocteau und Aragon auf nur einer Textseite ein assoziatives Bezugssystem, das Caravaggio und Delacroix, Stendhal, Tasso, Bosch, Byron, Musset, George Sand und Puschkin umfasst, Aragon und Cocteau 1981, 109.
17. Aragon 1981, 150.
18. Cocteau 1981, 150.
19. Zu den „Taschenspielergersten“ (Friedländer) und dem Habitus des Kunstkenner jüngerst Christine Tauber, „Wahrlich, ich sage Euch: Das ist ein echter Rembrandt!“, Kritisches zur Kennerschaft und Stilgeschichte“, *Kunstchronik* 77.8 (2024), 544–555, <https://doi.org/10.11588/kc.2024.8.105826>.
20. Ein Beispiel: Julius Schlosser, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellengeschichte der neueren Kunstgeschichte* (Kunstverlag Anton Schroll & Co. Ges. mbH, 1924), 421, verblüffte die „unerhört[e] Unmittelbarkeit“ vom Bericht Chantelous über Berninis Aufenthalt am französischen Hof. Sie wurde mittlerweile als Konstrukt entlarvt, so geschehen bei Steven F. Ostrow, „Bernini's Voice From Chantelou's Journal to the Vite“, in *Bernini's Biographies. Critical Essays*, hg. v. Maarten Delbeke, Evonne Levy und Steven F. Ostrow (Pennsylvania State University Press, 2008), 111–142.
21. Zum gesprächsstiftenden Potenzial von Gemälden siehe u. a. Wolfgang Brassat, *Das Bild als Gesprächsprogramm: selbstreflexive Malerei und ihr kommunikativer Gebrauch in der Frühen Neuzeit* (de Gruyter, 2021) und, mit einem Fokus auf die epistemologischen Bedingtheiten des Kunstgesprächs, Valeska von Rosen, „Räumlichkeit versus Linearität. Marco Boschini und die ‚Ordnung der Dinge‘, oder: Wie man beim Gondelfahren über Kunstwerke schreibt“, in *Multiple Epochisierungen Literatur und Bildende Kunst 1500-1800*, hg. v. Klaus W. Hempfer und ders. (Metzler, 2021), 179–226, hier 187f., 208f., https://doi.org/10.1007/978-3-476-05794-5_8.
22. So geschehen u. a. bei Andreas Reckwitz, *Kreativität und soziale Praxis: Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie* (transcript, 2016), insb. 49–66, <https://doi.org/10.1515/9783839433454-002>, der, über ‚diskursiven Praktiken‘ Foucaults hinausgehend, ein Modell zur Vereinbarkeit praxeologischer und diskursanalytischer Herangehensweisen vorgeschlagen hat.

23. Verwiesen sei hier nur exemplarisch auf André Félibiens *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes* (1666). Die Dresdner Galerie stand mit Karolin und August Wilhelm Schlegel, Fichte, Schelling und Novalis freilich in einer ganz eigenen, literaturhistorisch prägenden Tradition, als sie zum (virtuellen) Schauplatz der in „Die Gemälde“ (1799) geführten Kunstgespräche wurde. Zu den Dresdener Gesprächen der Romantik siehe Collini, „Entretiens sur le Musée de Dresde“, 193.
24. Die fast ohne jeden Plot auskommenden Schimpftiraden Bernhards vor dem Tintoretto des Kunsthistorischen Museums in Wien hätten auch Thema dieses Beitrags sein können. Dies ist an anderer Stelle, ebenfalls unter Indizierung der *Entretiens* zwischen Cocteau und Aragon, bei Frédérique Toudoire-Surlapierre und Nicolas Surlapierre, „Contremaîtres anciens: Le cas Thomas Bernhard“, in *Les funambules de l'affection. Maîtres et disciples*, hg. v. Valérie Deshoulières und Muguras Constantinescu (Presses universitaires Blaise-Pascal, 2009), 431–450, hier 432, geschehen.
25. Zur Diskursivierung des malerischen Akts siehe Valeska von Rosen, „Boschini, Tintoretto, der ‚malerische Akt‘ (atto pittorresco) und die ‚Erfindung‘ des ästhetischen Genusses in Venedig“, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 85.4 (2022), 465–497.
26. „Ordonnances et Statuts des Maistres Peintres Sculpteurs de la Ville de Saint-Germain des Prez, Les Paris (approuvés par le bailli de Saint-Germain-Des-Prés le 30 aout 1661)“, in Antoine Schnapper, *Le Métier de Peintre au Grand Siècle* (Appendice IV) (Gallimard, 2004), 309–315, hier 310, §8. Siehe hierzu auch Markus A. Castor, „Die Conférences der Académie Royale de Peinture et de Sculpture und die Autonomie der Kunst. Kunstdialog als Agens historischer Entwicklung“, in *Akademie und/oder Autonomie. Akademische Diskurse vom 16. bis 18. Jahrhundert*, hg. v. Barbara Marx und Christoph Oliver Mayer (Peter Lang, 2009), 141–236, hier 146.
27. Zu den *conférences* siehe ausführlich Castor 2009 und Stefan Germer, *Kunst–Macht–Diskurs: die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV* (Fink, 1997), insb. 353–383.
28. Siehe hierzu Felix Thürlemann, *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des hyperimage* (Brill, 2019), insb. 10–43.

SUGGESTED CITATION: Schmitz, Timm: Männer, die auf Bilder starren.

Galeriegespräche bei Jean Cocteau, Louis Aragon und der Académie Royale de Peinture et de Sculpture, in: KWI-BLOG, [<https://blog.kulturwissenschaften.de/maenner-die-auf-bilder-starren/>], 11.05.2026

DOI: <https://doi.org/10.37189/kwi-blog/20260511-0830>