

"Zeit, Kunst und Geschichtsbewusstsein.

*Studien zur Ikonographie des Chronos in der französischen
Kunst des 17. Jahrhunderts"*

Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades
Doktor der Philosophie
der Fakultät für Kulturwissenschaften
der Eberhard Karls Universität Tübingen

vorgelegt von Annegret Hoberg
aus Düsseldorf

2007

Meinem Lehrer Konrad Hoffmann gewidmet

Gedruckt mit Genehmigung der
Fakultät für Kulturwissenschaften der Universität Tübingen

Gutachter: Prof. Dr. Konrad Hoffmann
Prof. Dr. Jürgen Paul

Tag der mündlichen Prüfung: 13. Februar 1984

Prodekan: Prof. Dr. Burkhard Gladigow

Tobias-lib

Inhaltsverzeichnis

6 EINLEITUNG

A. ZEIT UND KUNSTTHEORIE

1. Die Zeit als Enthüller einer 'Wahrheit der Kunst' im theoretischen Selbstverständnis der Académie royale de peinture et de sculpture

10 a) Die Allegorie Louis Testelins und die Gründungssituation der Akademie

1.1. Vorläuferikonographie

20 a) Die 'Veritas-filia-temporis'-Gruppe in der bildenden Kunst bis Poussin

33 b) 'Zeit' und 'Wahrheit' in der Verleumdungsszene des Apelles

40 c) Die Rettung der ohnmächtigen Malerei: der Virtus-Aspekt der freien Kunst und ihr Verhältnis zur Auftragslage

1.1.2. Zusammenfassende Deutung der Enthüllungs-Ikonographie in kunsttheoretischen Allegorien der Akademie

49 a) Louis Testelin, Pierre Hutinot, René Frémin. 'Vertu' und 'Vérité' unter den Produktionsbedingungen der Akademie

59 b) Die geschichtsmetaphorischen Bezüge des neu besetzten 'Veritas-filia-temporis'-Schemas

67 c) Zeitbedingung der normativen Kunsttheorie

1.2. Die Zeit befreit die Wahrheit als Verteidigungsbild des eigenen Künstlertums

- 79 a) Nicolas Poussin, Adieu de Nicolas Poussin à ses ennemies de Paris, ou le coup de massue
- 86 b) Pierre Mignard, La Peinture peignant d'après la Verité, qui lui est montrée par le Temps
- 93 c) Francois Lemoine, Le Temps relève la Verité

A. 2. Zeit als Künstler – der steigende Wert der Kunst durch die Zeit

- 98 a) Charles Perrault und die ‚Querelle des anciens et modernes‘

2.1. Künstleraussagen zur Wertschätzung von alter und neuer Kunst

- 105 a) Antoine Coypel, Ode de la Peinture, 1721
- 108 b) Bernard Picart, Impostures Innocentes, 1734
- 111 c) Charles-Nicholas Cochin, Mémoire, sur la Peinture, 1757
- 116 d) William Hogarths “Time smoking a picture”

B. ZEIT, KUNST UND STAATSTHEORIE

1. Zeit als gegenwärtige Regierungszeit: Die Zeit enthüllt die Künste unter der Regierung Louis' XIV. Stabilität des Staates, Mäzenatentum und historische Periodisierung

- 126 a) Die Befreiungsmetapher und das Gedeihen der Künste. Nicolas Loir, Pierre Sève, Charles LeBrun, Francois Marot

- 149 b) Staatenblüte und Blüte der Kunst. Charles LeBrun, Le roi gouverne par lui-meme
- 170 a) Pax und Justitia, Grundfesten des befriedeten Staatswesens. Peter Paul Rubens, La Félicité de la Régence
- 199 d) Ex utrumque Cäsar: ‚Lettres et armes‘ als Attribute des aufgeklärten Herrschers. ‚Francois Ier et l’Ignorance chassée‘ und die Renovatio Imperii als Goldenes Zeitalter der Künste

B. 2. Zeit in der Herrscherikonographie

- 211 a) Die Sonnensymbolik Louis' XIV
- 226 b) Le mécanisme du roi – Zeitmessung und Zeitmoral unter Louis XIV und der Folgezeit
- 236 Anmerkungen
- 369 Literaturverzeichnis
- Abbildungen

EINLEITUNG

Grundsätzliches Anliegen der Arbeit ist, an den Repräsentationsformen der Chronosfigur als allegorischer Verkörperung der ‚Zeit‘ in der französischen Kunst einen für das 17. und 18. Jahrhundert spezifischen Zeitbegriff zu erkennen. Ausgangspunkt war die These, dass zur Ausbildung des historischen Bewusstseins der Moderne gehört, Zeit in ihrem Prozess- und Innovationscharakter zu begreifen und sich die geänderte Einschätzung von Qualitäten, Aufgaben und Rolle der Zeit auch in der Gestaltung ihrer Allegorie vermittelt. Die traditionelle Vorstellung von der Zeit als Zerstörer wird demnach abgelöst durch eine aktiv und geschichtsbestimmend charakterisierte Zeit und den entsprechenden Einsatz des Chronos als nicht mehr destruktive, sondern positiv verändernde Symbolfigur in neuen Bildfunktionen und erweiterten ikonographischen Bezugfeldern. Da die traditionelle Allegorie der ‚Zeit‘ in der Verkörperung durch Chronos als nackte männliche, geflügelte Figur mit den Attributen Sense und Sanduhr auftritt, wird in der vorliegenden Arbeit im Zusammenhang mit den bildkünstlerischen Erscheinungen von ‚Zeit‘ in der grammatisch männlichen Form gesprochen. Auch die sonst gebräuchlichen, männlichen Bezeichnungen für die Personifikation von ‚Temps‘ oder ‚Father Time‘ legen dieses Vorgehen nahe.

Im Laufe der Sichtung des Materials zur Chronosikonographie und der Theoriebildung erwies sich die Beschränkung auf Allegorien über das spezielle Verhältnis von Zeit und Künsten als sinnvoll für die Verfolgung der Kategorien, die das Verständnis von einer ‚historischen‘ Zeit und ihrem Anteil am Geschichtsverlauf bestimmen. Damit wird vor allem der Bereich des ‚lebenszeitlichen‘ Chronos – menschliches Leben unter der Herrschaft der Zeit, Lebensalterstufen, Grabmalsikonographie – sowie der ‚jahres- oder naturzeitliche‘ Chronos außer acht gelassen. Der Zusammenhang von Zeit und Künsten jedoch erwies sich als ein Integrationspunkt, über den sich das Verständnis von historischer Zeit und einer darauf reflektierenden Geschichtstheorie in entscheidender Weise konstituiert.

Die Grundlagen des modernen Geschichtsbewusstseins bildeten sich den Ergebnissen dieser Untersuchung zufolge zunächst an den Kriterien der Kunsttheorie und –historiographie aus, die in einem bisher von der Forschung nicht dargelegten Begründungszusammenhang zu historischen Prozessen seit Beginn der Neuzeit stehen und sich in den Allegorien des französischen Absolutismus in seltener Deutlichkeit aussprechen. Die geschichtstheoretische Metapher der brachliegenden Künste, die nach einer dunklen Periode des Mittelalters von der Zeit wieder befreit und ans Licht gezogen werden, wird zu einem Angelpunkt der neuzeitlichen historischen

Periodisierung und Erkenntnis. Dabei zeigt sich jedoch, dass in der zeitgenössischen Theorie und deren bildnerischer Umsetzung das geläufige Modell der ‚historischen Trias‘ von Antike-Mittelalter-Neuzeit stets auf das engste mit der Förderung durch einen Herrscher und mithin mit einem gesicherten Staatswesen in Zusammenhang gebracht wird. Die Wiedererweckung der Künste in der eigenen Regierungszeit wird als das zentrale Merkmal der ‚Moderne‘ begriffen und erreicht im Kult um Louis XIV einen Gipfel und Wendepunkt. Denn das goldene Zeitalter der Künste, das durch Förderung wieder erstrahlt, wandelt sich unter seiner Herrschaft von einem unspezifischen zu einem spezifischen Epochebegriff, der nicht mehr austauschbar ist. Seine besondere Charakteristik als „siècle de Louis XIV“ beansprucht jetzt auch eine Besonderheit im bereits etablierten System von der Wiedergeburt der Kultur und führt dazu, die eigene Zeit, durch die Regentschaft Louis XIV’ spezifiziert, von der Vergleichbarkeit mit anderen erleuchteten Epochen abzuheben.

Dies leistet einer Periodisierung nach Jahrhunderten (siècles) Vorschub, deren neutraler numerischer, unbegrenzt in die Zukunft offener Zeitrechnung zwar bald der Zusammenhang einer besonderen Zeitgunst für die Kulturhöhe und Kultur der Reiche verloren geht, die jedoch grundlegend für unsere moderne Geschichtsauffassung wird. Im 18. Jahrhundert wird dann über das Scharnier der Verbindung von Künsten und Zeit Geschichte erstmals unter dem geänderten Parameter der Arbeit von Zeit an Kunstwerken und dem Quellencharakter der Monumente erkannt, deren Wesen und Äußerungsformen man in ihrer Historizität zu begreifen beginnt. Im späteren 18. Jahrhundert, dies kann die vorliegende Untersuchung leider nicht mehr zeigen, ist Chronos nicht mehr nur als Entdecker der Künste aktiv, nun speziell auch etwa von Medaillen, Inschriften und anderen ‚monuments historiques‘, sondern fördert in allegorischen Bildern eine Vielzahl von Erfindungen und besonders auf Titelpupfern ganze weltgeschichtliche Panoramen zu Tage. In den Bildern der Französischen Revolution greift er dann aktiv in die Geschichte ein: als Feind oder Freund, je nach Klassenstandpunkt, löscht er etwa die alten Häupter Europas aus oder beleuchtet zusammen mit Veritas die Errungenschaften der neuen Zeit.

Für den Bereich des hier befragten kunsthistorischen Gegenstands der Chronosdarstellungen ergab sich die zentrale Bedeutung der Enthüllungskonographie, die im allegorischen Topos „Die Zeit enthüllt (oder befreit) die Wahrheit“ formuliert ist und mit ihrer Komplexität und Entwicklungsmöglichkeit zu einem wesentlichen Träger der neu zu gestaltenden Funktionen der Zeit wird. Die seit der Hochrenaissance überlieferte ikonographische Formel der ‚Veritas-filiatemporis‘, der zufolge der ‚Vater Zeit‘ seine Tochter Wahrheit im Laufe der Zeit aufdeckt und befreit, wird folgenreich für ein Verständnis der produktiven Entdeckerrolle der Zeit in den Allegorien des späteren 17. und 18. Jahrhundert.

Die Aufarbeitung der Vorläuferikonographie und der ideengeschichtlichen Bezüge der ‚Veritas-filia-temporis‘- Verbindung ist deshalb eine Grundlage für die Bildanalysen der gesamten Arbeit und wird zur Klärung der Voraussetzungen für die Hauptproblematik des ersten Kapitels - Auseinandersetzung mit einer in den 1650er Jahren erstmalig auftretenden Umschöpfung des Bildthemas und ihren Konsequenzen – in breiterer Form eingebracht, die zugleich den Forschungsstand für diese Allegorie spiegelt, der allgemein im 17. Jahrhundert haltmacht. Für den Fortgang der Argumentation an weiteren Gruppen dieses Typs in den folgenden Punkten braucht sie danach nicht mehr gesondert hergeleitet werden.

Ausgangspunkt für unsere Arbeit ist eine neue allegorische Verwendung der Zeit und ihrer Rolle als Befreier der Wahrheit, die im Rahmen der Gründungssituation der französischen Akademie um 1650 mit dem programmatischen Gemälde „Die Zeit enthüllt die Wahrheit der Malerei“ begegnet. Dieses Aufbrechen des traditionellen Musters durch die Umbesetzung beziehungsweise Erweiterung eines ihrer ikonographischen Glieder hat weitreichende Auswirkungen, denn es macht das traditionelle Schema von der Zeit als Vater der Wahrheit variabel: An die Stelle der Wahrheit können wenig später die Künste selbst oder auch das Herrscherbildnis, vergangene Zeugnisse menschlicher Kultur oder gegenwärtige Erfindungen treten und so das Feld der von der Zeit aufgedeckten Erscheinungen entscheidend erweitern. Der dabei erfolgende Wandel des im ‚Enthüllten‘ Gemeinten von einem als existentiell begriffenen moralischen Wert (Wahrheit) zu einer Vielzahl von durch die Zeitentwicklung hervorgebrachten und abgerufenen Phänomenen und schließlich zu einer ‚Historisierung‘ der aufgedeckten Gegenstände wird als Konsequenz in der historischen Forschung des 18. Jahrhunderts fassbar.

Von Beginn an besteht für die Enthüllungskonographie des Chronos ein enger Zusammenhang mit dem Thema der Künste oder Künstlerallegorie, was am Topos der „Verleumdung des Apelles“ erläutert wird. Beim weiteren Eindringen in die Ursprünge des ‚Veritas-filia-temporis‘- Schemas wird eine weitere Schicht unterhalb der Künste als Gegenstand der Förderung durch die Zeit deutlich: Nicht zufällig taucht das Schema zunächst auf Buchdruckersignetten auf und zeigt damit, daß es die ‚lettres‘ waren, nämlich Schrift und Texte, und zwar immer in Verbindung mit der neu erfundenen Druckkunst, die mit ihrer unentbehrlichen Funktion für ein Aufzeichnen und Bewahren von Erkenntnis offenbar die ‚Reibfläche‘ für die Neuentzündungen der Moderne boten.

Exkurse in die Kunsttheorie zeigen, wie sich von der ‚Querelle des anciens et modernes‘ mit ihrer Diskussion um die Wertschätzung von alter und moderner Kunst die Problematik im 18. Jahrhundert auf eine ‚vérité historique‘ in der Verbindung von Kunst, Natur und Konvention

verschiebt und auch von dieser Seite Einsichten in die Unterschiedlichkeit von historischen Stilen genommen werden.

Zentraler Gegenstand des zweiten Kapitels der Arbeit ist die enge Koppelung von gesichertem Staatswesen und dem Gedeihen der Künste in einer bestimmten Zeitsituation, die den tiefen, konditionalen Zusammenhang der neuzeitlichen Geschichtstheorie mit der Entwicklung des modernen Staates berührt. Unsere heutige Auffassung von historischer Zeit, so die These der Arbeit, hängt unmittelbar mit der Geburt des modernen Staates zusammen. Auch für diesen Bereich sind eine Reihe der besprochenen Allegorien nicht mehr erhalten und nur durch zeitgenössische Beschreibungen überliefert. Während etwa ein Hauptwerk von LeBrun zum Zusammenhang von der Zeit als glückseliger Regierungszeit und der Blüte der Kunst im Spiegelsaal von Versailles erhalten ist, gilt das für andere allegorische Programme, so in Vaux-le-Vicomte, im Palais Richelieu oder den später durch Brand zerstörten Tuileries nicht. Die Staatstheorie des Absolutismus im 17. Jahrhundert und ihre beständigen Beschwörungen einer ‚Felicité de la Régence‘ geht dabei zum Teil zurück auf die Zeit Franz I als ‚père des lettres et des arts‘ und die damit verbundenen Konzepte von Staatenblüte und Blüte der Kunst. Abgerundet wird dieser Teil durch eine eingehende Behandlung der Sonnensymbolik Louis XIV, die in einem erstaunlich hohen, bislang in dieser Weise nicht erkannten Maße auf die Mechanik des Sonnenlaufs und ihren festgelegten Gang abhebt, als Metapher einer weisen, regelmäßigen und gerechten Herrschaft, der auch der König selbst unterworfen ist. Auch hier zeigen sich gerade auf dem Höhepunkt des Absolutismus Umbrüche von der traditionellen Auffassung der souveränen Herrscherperson zum abhängigen ersten Diener des Staates. Schließlich wird die Betrachtung mit der Revolutionierung der Zeitmessung durch die Mechanik der Uhr abgeschlossen, die auf ihre Weise zum modernen Begriff eines neutralen, in die Zukunft und Vergangenheit unendlich ausdehnbaren Kontinuums von geschichtlicher Zeit beiträgt.

A. ZEIT UND KUNSTTHEORIE

1. Die Zeit als Enthüller einer ‚Wahrheit der Kunst‘ im theoretischen Selbstverständnis der Académie royale de peinture et de sculpture

a) Die Allegorie Louis Testelins und die Gründungssituation der Akademie

Das erste und wichtigste Beispiel einer solchen innovatorischen Inversion des ‚Veritas-filiatemporis‘-Schemas zu einem programmatischen Bild der neu gegründeten Pariser Akademie der Künste ist das um 1655 entstandene Gemälde von Louis Testelin, „Le Temps aydé par l’amour de la vertu, desbrouille des nuages de l’ignorance la vérité de la Peinture“, auf dem Chronos in den Künften dichte Wolken über der in einem Landschaftsraum am Boden lagernden Figur der Veritas vertreibt, die durch Beigabe von Pinsel und Palette zu einer ‚Verité de la Peinture‘ geworden ist (**Abb. 1**). Der mit der Bildkonvention vertraute Betrachter verstand, daß hier die gültige akademische Malerei oder ihr wahrer Kern selbstbewußt als Veritas-Ersatz ins Bild gesetzt ist, um dort von ihrem Retter erwählt und enthüllt zu werden.

Diese Substitution der Wahrheit im überlieferten allegorischen System bedeutet eine grundsätzliche Aufwertung der ideologischen Auseinandersetzung um die Stellung der Kunst, weil das Bildschema bisher vorwiegend für herrscherliche und offizielle Interessen verwendet wurde. Im Besonderen veranschaulicht sie im Schulenstreit der Akademie nach außen und innen die entgeltliche Entscheidung über die von ihr gelehrte Ausübung der Kunst, die den Wahrheitsanspruch für sich verlangt. Die Entstehung und Benutzung des in vieler Hinsicht aufschlußreichen Werks von Louis Testelin weist auf seine engen und aktuellen Bezüge zur Gründungssituation der Akademie hin, die deshalb für seine kunsthistorische Einordnung genauer rekonstruiert werden soll.

Das Bild ist nur in der Stichversion des Gerard Audran als Titelpuffer für die kunsttheoretische Schrift des jüngeren Bruders Henri Testelin erhalten, den ‚Sentimens des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et de la sculpture, mis en tables de préceptes‘ von 1680, bekannter in der Neuauflage von 1696. (1) Beide Brüder waren Gründungsmitglieder der Académie royale de peinture et de sculpture von 1648 (2) und haben sich in verschiedener Weise um sie verdient gemacht. Während Louis Testelin, der 1650 anstelle von Francois Perrier zum Professor aufrückte, sich besonders für den Studentenunterricht in der Zeit der Kämpfe mit der Maitrise – die Organisation der Pariser Zünfte – einsetzte (3), wurde sein Bruder im selben Jahr zu ihrem Sekretär gewählt und erfüllte diesen Posten lange Jahre bis zu seinem Ausschluß aus

der Akademie 1681 im Zuge der Protestantenverfolgung. (4) In seine Amtszeit fällt die zwischenzeitliche Verbindung der neugegründeten Institution mit der alten Mâitrise 1651-54/55 (5) und die nach höherem Machtzuwachs und unter günstigeren politischen Bedingungen erfolgte Reorganisierung von 1663/ 64, wobei vermehrte Befugnisse und Rechte und ein offiziell anerkannter Status mit der stärkeren Bindung an König und Staat zusammengingen. (6) Durchgehend wird dabei Henri Testelin maßgebliche Beteiligung an der Interessenvertretung der Akademie in der Krisenzeit sowie an der Ausarbeitung der Bestimmungen zu ihrer Etablierung als staatlich anerkannte Kunstschule zugesprochen. (7)

Die Verwendung des allegorischen Bildes von der 'Zeit als Enthüller der Wahrheit der Malerei' als Titelkupfer für das Werk von Henri Testelin, durch dessen Version das früh verschollene Gemälde zur breiteren Kenntnis gelangte, führte immer wieder zu der Annahme, es sei erst anlässlich der Edition der ‚Sentiments‘ als eigenhändiges Werk des Verfassers Henri Testelin geschaffen worden. Die Relevanz der zunächst recht unerheblichen Zuschreibung an einen der beiden häufig verwechselten Brüder liegt in der Frage der Datierung und damit des Entstehungs-zusammenhangs, denn der frühe Tod Louis Testelins 1655 würde einen terminus ante quem für das Bild setzen, das im Falle seiner Autorschaft fast 30 Jahre vor dem Erscheinen in der Publikation Henris aus einem anderen Anlaß angefertigt worden sein muß. Stellvertretend für den Zweifel, daß das Bild von Louis Testelin schon Jahrzehnte früher als sein Textzusammenhang gemalt wurde – obwohl der Stich mit den Angaben „L. Testelin pinxit. Audran sculp. cum privileg. Reg.“ unterschrieben ist –, soll aus den Künstlerviten des J.P. Mariette zitiert werden, der das Werk unter dem Oeuvre des Louis Testelin wie folgt aufführt: „Il a gravé sur la planche: L. Testelin pinxit. Mais comme cette pièce est à la teste de l’ouvrage d’ Henri Testelin, qui a paru bien longtemps après la mort de Louis, je suis persuadé que cette pièce est plutôt d’ après Henri que d’ après Louis. D’ ailleur elle est tout à fait dans la manière de M. LeBrun, et l’on sait que Henry Testelin travaillait sous lui,etc.“ (8)

Zwar ist für eine Untersuchung des Werks in erster Linie seine Verwendung als Vorsatzblatt der akademischen Textsammlung entscheidend, weil es hier im Medium der Allegorie den Kerngedanken ihrer Kunstanschauung vermitteln sollte und vorwiegend so rezipiert worden ist. Dennoch sollen weiter unten mit der Feststellung von Louis Testelin als Urheber noch andere Aspekte seiner Rolle und Aussageabsichten in der Akademie geklärt werden.

Die lehrbuchhaften Abhandlungen der ‚Sentimens des plus habiles peintres‘ sind in sechs Vorträge nach der traditionellen Scheidung in Dessin, Proportion, Expression geordnet, denen jeweils eine entsprechende ‚Table de préceptes‘ beigegeben ist, die in einer Tabelle alle Regeln für das betreffende Gebiet zusammenfasst, hierarchisch nach Gruppen gliedert und auf

die beste Ausführung bezieht. Dabei hat Henri Testelin hier zwar eigenständig eine Sammlung von verbindlichen künstlerischen Vorschriften der akademischen Doktrin verfasst, gleichwohl ist das Werk eine Kompilation aus den vor der Akademie gehaltenen Vorträgen zwischen ca. 1670 und 1678. (9) Ein früher Auftrag für eine solche zur Veröffentlichung bestimmte Fixierung der Lehrinhalte erging an Testelin von LeBrun (10), und schon in den Jahren vor ihrer Herausgabe hatte er die Entwürfe zu den ‚Sentimens‘ der Akademie präsentiert. (11) Während die Conférences von sechs Tafeln begleitet werden, die als beispielhaftes Anschauungsmaterial ihre technischen Anweisungen und Idealforderungen illustrieren sollen – u.a. mit Stichen nach der „Mannalese“ von Poussin und der „Heiligen Familie“ von Raphael –, erscheint die Chronos-Allegorie als ganzseitiges Frontispiz im Stich Audrans nach Louis Testelin mit dem vollständigen Titel: „Le Temps aydé par l’amour de la vertu, desbrouille des nuages de l’ignorance, la vérité de la Peinture. Pour servir de frontispiece aux tables des préceptes de la peinture.“ Die Allegorie erfasst dabei in programmatisch vollendeter Form sowohl die Funktion der Vorträge in der Akademie als auch den zentralen Gedanken des in ihnen vertretenen kunsttheoretischen Selbstverständnisses.

Die Rolle der Conférences im Akademieleben soll kurz an den sie betreffenden Beschlüssen und Aufträgen gezeigt werden, weil sie in den Jahren der ‚Sentimens‘ gegen Ende des 17. Jahrhunderts zum wesentlichen Bestandteil einer Lehre geworden waren, die an die Entdeckung gültiger Regeln in der Kunst und ihren erzieherischen Wert für die Perfektion des Schülers glaubte.

Die weit bekanntere Sammlung von Vorträgen ist die von André Félibien auf Anordnung Colberts 1667 aufgezeichnete und 1669 publizierte Schrift ‚Conférences de l’Académie royale de peinture et de sculpture‘, die in ähnlich unmittelbarer Nähe zur Akademie entstanden ist und sich zum Sprachrohr ihrer künstlerischen Leitsätze machte. (12) Wie sehr bei dem bekannten Auftrag Colberts von 1667 auch der Aufgabenbereich von Henri Testelin berührt wurde, zeigt die explizite Bezugnahme des Ministers auf den Sekretär als möglichen Protokollanten bei der Übertragung dieser Pflicht auf Félibien.

Beide Texte spiegeln unterschiedliche Formen der theoretischen Vermittlung in der Akademie: Die Vorträge Félibiens beschäftigen sich mit beispielgebenden Werken großer Meister, an denen die Lehrsätze der Akademie exemplifiziert werden, entsprechend dem Beschluß Colberts aus dem selben Jahr, vor Bildern „tirez du Cabinet du Roi“, theoretischen Austausch und Unterweisung zu halten. Testelins Text konzentriert sich mehr auf die Destillierung der Regeln, die er eigens aus den Abhandlungen zu den ‚positiven Vorschriften‘ für die sechs Tabellen herauspräpariert. Damit folgen beide den Vorstellungen des staatlichen Protektors über den

Unterricht, die bündig formuliert im Vorwort von Félibien nachgelesen werden können: „Il [Colbert] dit que dans les Sciences et les Arts il y a deux manières d’enseigner, scavoir, par les préceptes et par les exemples, et que l’une instruit l’entendement, et l’autre l’imagination.” (13) Doch schon vor Colberts genauen Auflagen zur Form und Durchführung der Conférences vom 28. März 1667 waren in der Akademie theoretische Diskussionen neben der praktischen Ausbildung eingeführt worden, um der Ausübung der ‘freien’ Kunst durch den gebildeten Künstler den Anschein einer organisierten Wissenschaftlichkeit zu geben. Schon die Gründungsstatuten von 1648 sahen im Artikel 9 lockere Unterhaltungen der Künstler vor, wohl eher zur Förderung der neidlosen Zusammenarbeit und des Zusammenhalts unter den Mitgliedern als zur Unterstützung ihrer Ausbildung. (14) Bald aber wurden dafür regelmäßige Treffen vorgesehen. Zu einem Mittel der institutspolitischen Abgrenzung gegen die Maitrise wurden die Conférences während der Zeit der Jonction ausgebaut, mit dem man die Meister der Zünfte durch Langeweile und Überforderung aus den gemeinsamen Versammlungen drängen wollte.

Es ging dabei um die „juste distinction“ zwischen dem „public éclairé d’ un membre académique“ und den Zunftangehörigen angesichts der wahren Lehre. Schließlich schrieben die Bestimmungen der Neuorganisation von 1663/64 sie als festen Bestandteil des Akademielebens mit Anwesenheitspflicht vor, nun endgültig beherrscht von dem inhaltlichen Anspruch, die unfehlbaren Regeln der Kunst allen Mitgliedern theoretisch zu vermitteln, unabhängig von den Fähigkeiten des Einzelnen, sie in seiner künstlerischen Praxis zu verwirklichen. “C’est ainsi que dans plusieurs autres Arts particulièrement dans la musique et dans la Poésie qui conviennent le plus avec la Peinture, l’on a trouvé des règles infaillibles pour s’y perfectionner, bien crue tous ceux qui les scavent ne deviennent pas également capables de les pratiquer.” (15) Vor einem solchen kunstpolitischen Hintergrund, wo nach allen Seiten für die akademische Kunstausübung der Anspruch von Überlegenheit und Erleuchtung vertreten wurde, muß Henri Testelins Verwendung des Gemäldes seines Bruders eingeschätzt werden.

Der Bildanalyse und der Untersuchung seiner ikonographischen Besonderheiten soll schließlich die Abklärung der Zuschreibung an Louis Testelin vorangestellt werden, die in einen weiteren direkten Zusammenhang mit der Geschichte der Akademie einführt, nämlich in die Ereignisse von 1654/ 55, die der eigentliche Anlaß für die allegorische Bilderfindung gewesen sind.

Die Begründung der Zuschreibung ist schwierig, zumal in der ohnehin spärlichen Literatur dazu große Unklarheit herrscht. Hauptursache für die widersprüchlichen Angaben ist das weitgehende Schweigen der Quellen über das früh verschollene Werk in Louis’ Schaffen; die Unterlagen der Akademie geben hierüber wider Erwarten keine Auskunft und unter den Biographen er-

wähnt selbst der sonst so redselige Félibien die fragliche Allegorie im Oeuvre L. Testelins nicht. (16)

Mehr Aufschluß als die wenigen Angaben zur Vita des Künstlers, die seit dem 19. Jahrhundert immer rarer werden, bieten etliche Stecherlexika unter dem Stichwort Gérard Audran, wo als Maler der Vorlage richtig Louis Testelin genannt wird. (17) Im Widerspruch dazu werden allerdings die Exemplare des Stiches, die sich gesondert im Pariser Kupferstichkabinett befinden, dort im maßgeblichen Inventarkatalog als „d'après H. Testelin“ aufgeführt. (18)

Tatsächlich aber geben die beiden ältesten Biographien zu Louis Testelin, der Artikel aus D'Argenvilles 'Vies des Peintres' von 1762 und die am 3. Mai 1692 gehaltene Vorlesung über den Künstler von Guillet de St.Georges, die entscheidenden Hinweise auf die Allegorie und klären auch die ständigen Verwechslungen mit seinem Bruder zu seinen Gunsten. (19)

D'Argenville führt das Werk zumindest auf mit der Bemerkung „Gérard Audran a gravé, dans une forme circulaire, la Vérité de la peinture pour le livre des 'Sentimens des plus habiles peintres' composé par son frère Henri“; gleichzeitig liefert der Text einen Beweis für den bereits damals unbekanntem Verbleib des Bildes: „Nous ne connoissons, à Paris, que trois tableaux de Testelin“, bei ihrer Aufzählung kommt das Werk nicht vor. (20)

Guillet de St.Georges Lebensbeschreibung von 1692, die dem Schaffen des Künstlers zeitlich am nächsten steht, kann als authentischste Quelle gelten und ist der ausführlichste aller erhaltenen Oeuvrekataloge des Meisters. Bei ihm finden wir die einzige genauere Angabe über die Allegorie, die zudem einen wichtigen Anhaltspunkt für ihre Interpretation bietet. Guillets Beschreibung des Gemäldes und seiner Entstehungsumstände soll deshalb zum Ausgangspunkt für die weitere Analyse genommen und im Zusammenhang zitiert werden: Trotz Krankheit und nahendem Tod „Il ne lassoit pas de s'occuper par intervalles à un autre ouvrage dont il vouloit faire présent à la compagnie pour satisfaire à une louable résolution qui avoit été prise entre ceux qui formèrent l'Académie, et qui les engageoit à laisser dans l'école chacun un ouvrage de leur main; ce qui n'a pas été observé. Le tableau que fit M.Testelin, selon ce projet, étoit à la gloire des peintres modernes, car sous des figures allégoriques exactement accompagnées de leurs symboles, il fait paroître le Temps, qui, secondé de la Prudence et de l'amour de la vertu, dissipe les nuages de l'Ignorance pour découvrir la vérité de la Peinture. (a) Ayant ainsi voulu signifier que dans les derniers siècles, la peinture, étant déchue de l'éclat qu'elle avoit eu dans l'antiquité, s'étoit tirée des manières barbares et gothiques et de cette obscure ignorance par le secours des habiles hommes de notre temps. Le sujet du tableau a été gravé par M. Audran, conseiller de l'Académie. La maladie qui emporta M.Testelin l'empêcha de faire un présent de cet ouvrage à la compagnie. Il mourut en 1655, (...).“ (21)

In mehrfacher Hinsicht ist diese Quelle für die Deutung der Allegorie aufschlussreich, und in der Reihenfolge der hier gegebenen Informationen zum Entstehungsanlass, weiter zur Bildbeschreibung und schließlich zu einem Interpretationsansatz sollen in verschiedenen Schritten deren Rahmenbedingungen und Bedeutungshorizont innerhalb der akademischen Kunst des Absolutismus überprüft und abgesichert werden.

Über den Entstehungsanlaß berichtet Guillet de St.Georges, Louis Testelin habe sein Werk als eine Art beispielhaftes Rezeptionsstück für die Akademie geschaffen, um den anderen Mitgliedern in dem Brauch voranzugehen, der Akademie jeweils ein Bild zum Geschenk zu übergeben, der zwar als Beschluß existierte, aber nicht eingehalten wurde. Der Gegenstand der Allegorie sollte deshalb die Künstler dazu aufrufen, sich genauer an diese Forderung ihrer Organisation zu halten; in der Tat hatte sich bis dahin die später verbindliche Regelung der einzuliefernden Rezeptionsstücke noch nicht verfestigt und Testelins um 1654/ 55 gemaltes Bild kann als auffordernde Initiative dazu verstanden werden.

Die Quellen der Akademiegeschichte lesen sich zur Maßnahme der Rezeption leider nicht so eindeutig wie für viele andere Bestimmungen. Augenscheinlich hat ein langsamer Prozeß zur Auflage an jeden Aspiranten geführt, ein Aufnahmestück anzufertigen und es der Akademie zum Geschenk zu überlassen. Nähert man sich der in der Forschungsliteratur bislang nicht näher bearbeiteten Frage nach den satzungsmäßigen Anfängen der später so entscheidenden Rezeption über das Wirken der Brüder Testelin, so kann man mit einer Antwort direkt bei ihnen ansetzen, denn gerade hier findet sich häufig die Behauptung, Henri Testelin habe 1648 ein Portrait des zehnjährigen Königs auf Anordnung der Akademie eingereicht. (22)

Damit wäre es das früheste in Auftrag gegebene Rezeptionsstück überhaupt; nicht ohne Grund ist es deshalb auch einige Male mit dem 1667 nach ihrer glorreichen Reorganisation von der Akademie bei H.Testelin bestelltem Portrait des Königs „en son lit de justice“ verwechselt worden (23), das ihren großen Versammlungsraum schmücken sollte und hier auch von Guerin in seiner Beschreibung der Akademieräumlichkeiten an erster Stelle genannt wird. (24) Fest steht, daß es sich 1648 um das Portrait des zehnjährigen Königs handelte, das Testelin nach Vorzeichnungen von LeBrun gemalt hat (25), nur erwähnen die Protokolle der Akademie, die später ohne Ausnahme jedes Rezeptionsverfahren mit Angabe des Werks verzeichnen, mit keiner Silbe ein Aufnahmestück Henri Testelins um 1648. (26) Allerdings ist es sicher mit dem Bild identisch, das im ersten Jahr in den Akten der Akademie aufgeführt wird, wonach H. Testelin der Versammlung ein Gemälde übergibt „qu'il s'étoit obligé de faire pour la décoration du lieu de l'Académie, ainsy que plusieurs s'y estoient obligés avec luy.“ (27)

Dies bestätigt die anfängliche Praxis der Gründerjahre, der Akademie zur Verschönerung ihrer Räume meist freiwillig ein Bild zu schenken, ohne daß damit die Aufnahme zwingend verbunden war.

Ein näherer Vergleich der Statuten und Lettres Patentes der Akademie zwischen 1648 und 1664 mit den Beratungen („deslibérations“) zum Punkt der Rezeption, die in den Procès-Verbaux ihren Niederschlag gefunden haben, erhellt die allgemeine Geschichte dieser Bestimmung. Der anfängliche „Arrest du Conseil d'Etat“ vom 27. Januar 1648 knüpfte an die Rezeption keinerlei Bedingungen, das Mitglied konnte ohne Gegenleistung „entreprendre toutes sortes d'ouvrages de Peinture et de Sculpture“ (28), während schon Ende desselben Jahres eine Bezahlung der Mitgliedschaft beschlossen wird. Einige Monate später wird zudem entschieden, nur noch Künstler aufzunehmen,[qui] „fait voir à l'Académie de ses oeuvres“. (29) Unter den 'Articles de la Jonction' von 1651 sieht der Artikel VII zum ersten Mal eine genauere Regelung dafür vor, daß jeder Aspirant für die Aufnahme ein Stück seiner Gattung der Akademie übergeben solle; dies gelte auch für die Akademiker im Amt. In den Jahren zwischen den deutlich gestrafften Statuten von 1651 bis einschließlich 1654/55, als eine neu hinzugefügte Satzung nun häufiger vom Verfahren der Rezeption spricht, über das eine Versammlung von höheren Chargen zu entscheiden hat, scheint der betreffende Beschluß nicht genügend befolgt worden zu sein, worauf auch Guillet de St. Georges anspricht: „ce qui n' a pas été observé.“

In dieser Situation also wollte Louis Testelin mit den Mitteln einer Allegorie an seine Kollegen appellieren, sich den Bestimmungen zu unterwerfen, die durch erschwerte Aufnahmebedingungen und verstärkte Kontrolle der Leistung eine größere Überwachung der künstlerischen Arbeit bedeuteten und schließlich dazu führen sollten, den Tätigkeitsbereich des Einzelnen auf eine besondere Gattung festzulegen. Das Jahr 1655 scheint dann auch die Wende zu einer einheitlichen Befolgung der Beschlüsse gebracht zu haben: „à partir de 1655, les conditions du travail et le caractère de l'ouvrage (sont) contrôlés par l'Assemblée et ses commissions.“ (30)

In den beiden Jahren nach Louis Testelins Tod und dem Bruch mit der Jonction, der Neubesetzung der hohen Ämter und dem Umzug in den Louvre 1656/ 57 (31) hatte sich die Kontrolle über die Art des Stücks und die Arbeitsbedingungen völlig durchgesetzt. Ohne daß es in der Zeit vor 1663 eigene Statuten dafür gäbe, häufen sich seit 1657 Eintragungen dazu, und in diesem Jahr werden die ersten Auftragswerke nach dem Rezeptionsverfahren eingereicht, das im wesentlichen bis zur Revolution von 1789 obligatorisch blieb. Die Aufträge für die frühen Rezeptionsstücke betrafen neben religiösen Bildern zwei große Gruppen von Allegorien, mit denen die Künstler beschäftigt wurden, nämlich „Tableaux allégoriques relatifs à l'Académie et à ses doctrines“ und „Tableaux allégoriques en honneur de Louis XIV“. (32) – Unter den ersten

erteilten 'Akademie-Allegorien' befand sich das weiter unten zu besprechende Marmorrelief von Pierre Hutinot, „Le Temps découvrant la vérité des Arts“ von 1665.

Der so entwickelte Gebrauch wurde 1663/ 64 rechtskräftig, wobei eine letzte wichtige Auflage hinzukam: Ein Gremium entschied vor dem Aufnahmestück, für welche Gattung der Aspirant in die Akademie aufgenommen wird. Die Festlegung wiederum war wichtig für seine Aufstiegschancen in der Institution, denn nur ein Vertreter der beiden ranghöchsten Gattungen – Historienbild und Portrait – konnte einen höheren Posten wie den eines Professors bekleiden. (33) Insgesamt ermöglichten die inhaltlichen Vorschriften zu den Rezeptionsarbeiten und die Auswahl nach Gattungen eine stärkere Verpflichtung auf ein gemeinsames vorgegebenes Programm. Diese Gemeinsamkeit verbindet Rezeptionsverfahren und Conférences als praktische und theoretische Maßnahmen zur Machtkonzentration und -definition.

Louis Testelin, laut Dezaillier d'Argenville ein eifriger Verfechter der akademischen Idee und in den Fragen vorbildhafter Regeln bewandert (34), hat nicht nur mit seiner Allegorie programmatisch für die Interessen seiner Organisation Partei ergriffen. Seine Position hatte er schon 1649 gezeigt, als sich die junge Akademie in einer ihrer wesentlichen Aufgaben, dem öffentlichen Unterricht, der Konkurrenz der alten Maitrise gegenüber sah, die sich in diesem Jahr als „Académie de St. Luc“ mit doppelt so vielen Anciens und der Wahl Simon Vouets zum 'Prince' gegenorganisiert hatte. Ihr Kampfmittel war die Erteilung von kostenlosem allgemeinen Unterricht, der der Akademie viele Schüler abzuwerben und so ihr Ausbildungsmonopol zu untergraben drohte. In dieser prekären Lage erwies sich L. Testelin als der Mann „pour entreprendre de la [l'académie] relever de cet abaissement, et en venir à bout“ durch großen persönlichen Arbeitseinsatz, weil er den ganzen Winter 1649 hindurch auf eigene Kosten freien Unterricht anbot und schließlich – aufgrund seiner „supériorité“ – die Studenten von Vouet und der Maitrise wieder abziehen konnte.

Auch hierin war er der Vertreter eines Vorrechts der Akademie, das ihr später als Gesetz offiziell bestätigt wurde: Die 'Lettres Patentes' von 1654/55 garantierten der Schule das alleinige Recht „de poser modèle“ und unterdrückten damit jegliche andere Ausbildungsangebote. (35) Das allseitige Bestreben der Akademie, ihre Macht zu konzentrieren und zu begründen wurde demnach von Louis Testelin beispielhaft unterstützt, durch seine Lehrtätigkeit und durch ein künstlerisches Produkt, das diese Anliegen richtungsweisend getroffen zu haben scheint, wie Nachfolgestücke zum selben Thema oder seine eigene Verwendung beweisen. Dabei ist sekundär, daß das Bild zu seinen Lebzeiten nicht den beabsichtigten Zweck erfüllte – der Künstler starb, bevor er es der Akademie schenken konnte –, denn die Thematik wird für einige andere Aufträge der Akademie aus der Gruppe 'Allegorien zu ihrer Selbstdarstellung' virulent. Für das

Gemälde L. Testelins ist anzunehmen, daß es nach seinem Tod im Besitz des Bruders verblieb, bis dieser es für seine erste Edition der 'Sentimens' 1680 stechen ließ.

Wie aber konnte das in seinem Bild verwandte Schema von der Zeit, die ihre Tochter Wahrheit enthüllt, sinnvoll die kunsttheoretische Selbstbegründung der „peintres modernes“ und ihre eben beschriebenen neuen Anliegen transportieren? Die oben zitierte Bildbeschreibung von Guillet de St. Georges hat bereits die wesentlichen allegorischen Elemente genannt. Zusammen mit einer genaueren Betrachtung soll sie zum Verständnis der Korrespondenz zwischen übernommenen ikonographischem Bedeutungsträger, seiner spezifischen Anwendung und der intendierten Aussage verhelfen.

Die Rundkomposition der Stichversion (**vergl. Abb. 1**) zeigt inmitten eines lieblichen, mit Blüten bewachsenen Naturschauplatzes, der ohne Mittelgrund direkt zu einem Teilausblick in eine hügelige Landschaft übergeht, das Geschehen ganz auf die beiden groß im Vordergrund, gegebenen Figuren von 'Temps' und 'Vérité de la Peinture' konzentriert. Die Wahrheit der Malerei wird durch eine schöne, fast nackte Frauengestalt verkörpert, die links im Bild in anmutig geschwungener Pose auf der Erde liegt. Sie stützt sich mit dem rechten Oberarm und ihrem Oberkörper gegen die Erhebung eines schräg liegenden Baumstamms, so daß ihr halbentblößter Leib auf der Hüfte zu ruhen kommt und dem Betrachter zugewandt ist. Mit der zurückgewinkelten rechten Hand hebt sie das Tuch empor, das wie ein Schleier leicht auf ihrem Haar aufliegt und ihre linke Seite bis zu den Knöcheln verhüllt. Ihr Gesicht und Blick sind auf den über ihr schwebenden Chronos gerichtet, der seinerseits auf sie herabsieht. Die Frauenfigur ist lediglich durch ihre strahlende Nacktheit und die allegorische Situation als 'Veritas' ausgewiesen. Als einziges Attribut liegt dicht neben ihr auf dem Tuch unter dem rechten Arm eine Palette mit Pinseln, die die Verbindung zu 'Pictura' herstellt und sie als eine 'Wahrheit der Malerei' kennzeichnet. Auch Chronos in den Lüften erscheint auffallend attributarm als bärtiger, keinesfalls greisenhafter, kraftvoller Mann und schiebt mit beiden Händen die Wolken weg, die in der linken Bildhälfte hinter und über der Wahrheit aufsteigen. Ein Schlangenring umgibt seinen Leib und hält ein flatterndes Tuch fest; das Schweben der kräftigen Männerfigur wird unterstützt durch große Flügel und das gebauschte Tuch, in dessen Ende ein lorbeerbekrönter kleiner Genius eingehüllt ist, der über dem Arm weitere Lorbeerkränze trägt und Chronos dabei hilft, die Wolken zu vertreiben. In deren Nebel taucht hoch über dem Kopf der Veritas schemenhaft ein Eselskopf auf, der in sehr zurückgedrängter allegorischer Gestalt auf die Unwissenheit (Ignorantia) hinweist und die Wolken zu „nuages de l'ignorance“ erklärt.

Trotz der starken Reduzierung der allegorischen Staffage ist die Aussageabsicht des dem damaligen Betrachter mehr oder weniger vertrauten Bildpersonals deutlich, die zudem in der mitgestochenen Bildunterschrift durch die Benennung aller wichtigen Teile erläutert wird. Neben der Spezifizierung der Veritas ist hier das Verhältnis der beiden Hauptfiguren zueinander entscheidend. Zeit und Wahrheit stehen miteinander nur in Blickkontakt. Während Chronos die Wolken der Unwissenheit auseinandertreibt, um die Wahrheit der Malerei und ihren angenehmen Aufenthaltsort freizulegen, enthüllt diese sich im Anblick der Zeit selbst.

Diese Eigentümlichkeit des formalen Bestands lässt sich durch einen Vergleich mit seinen ikonographischen Voraussetzungen näher fassen und bewerten. Dafür soll neben einer Herleitung seiner Grundlagen in der Bildtradition des 'Veritas-filia-temporis'-Schemas auch der Einsatz dieser Verbindung in Allegorien zum Selbstverständnis des Künstlers, Künsten und Kunsttheorie vor 1655 überprüft und gegen sie abgegrenzt werden.

A.1.1. Vorläuferikonographie

a) Die 'Veritas-filia-temporis'-Gruppe in der bildenden Kunst bis Poussin

Die Herkunftsgeschichte des ikonographischen Typus von der Zeit als Befreier der Wahrheit im frühen 16. Jahrhundert und seine Verwendung während der Folgezeit bis zur 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts sind in grundlegenden Arbeiten, unter anderem von Fritz Saxl, Gertrud Bing und Rudolf Wittkower untersucht worden. (36)

Die Bildvorstellung beruht auf dem in humanistischen Schriften der Renaissance neu publizierten und verbreiteten antiken Spruch von der „Veritas filia temporis“ aus der Zitatsammlung des Aulus Gellius, dessen Text seinerseits auf die in älteren Quellen mitgeteilte Überlieferung zurückgeht, die Wahrheit ruhe in dunklen Tiefen und müsse daraus hervorgezogen werden.

(37) Schnell wurde die gedankliche und ikonographische Idee von der verborgenen Wahrheit, die durch ihren Vater Zeit aufgedeckt und emporgehoben wird, zum Allgemeinplatz und veränderte bzw. bereicherte durch ihre Zusammenstellung den Verweischarakter und die Implikationen der bisher selbstständigen allegorischen Gestalten.

Bald nach dem Entstehen dieser Verbindung wurde die neu gewonnene Rolle des wohlwollend fördernden Helfers der Wahrheit zu einem häufig genutzten Bedeutungsfeld für die Ikonographie des Chronos, dessen über ein Jahrhundert zuvor entstandener Prototyp aus verschiedenen Bildquellen gespeist worden war. Diese hatten insbesondere der Verkörperung eines alles beherrschenden, vernichtenden Zeitbegriffs Vorschub geleistet.

Die komplizierte Entwicklung der nachmittelalterlichen Personifikation der Zeit zum geflügelten, meist nacktem Greis mit den wichtigsten Attributen Sense und Sanduhr, öfter auch Schlangerring und Krücken stützte sich dabei weniger auf die Tradition der antiken oder mittelalterlich-christlichen Zeitveranschaulichung, als vielmehr auf die Übertragung von Eigenschaften, die aus der Verschmelzung der antiken Kronos/ Saturn-Mythologie mit den Ideenbildern des nachantiken Chronos und denen des mittelalterlichen Planetengottes Saturn gewonnen wurden. (38) Besonders geben über die Gleichsetzung von ‚Temps‘ und ‚Saturne‘ Auskunft die Ikonologien der Götter, etwa Catari, Gyraldus, Ficino, Valeriano oder noch Sandarts ‚Iconologia deorum‘ von 1680 – „Durch den Saturnus haben die Alten auch die Zeit andeuten wollen; wozu sie viel Ursachen angeführt ...“ -. Ihnen allen zugrunde lag wohl der ‚Saturn‘ in den Planetendarstellungen des Martianus Capella. (39)

Für die bildliche Überlieferung bedeutete dies Übernahmen aus frühen astrologischen Handschriften, aus deren ambivalenten Saturndarstellungen die Chronos-figur Entsprechungen durch ähnliche Charakterisierung schöpfen konnte (Saturn/ Chronos verschlingt seine Kinder

u.a.). Dabei übernahm er nur wenig Eigenschaften der Zeitdarstellungen des Mittelalters, das eine abstrakte, eigenständige Verkörperung der Zeit nicht kannte, sondern sie über den natürlichen Licht- und Jahreszyklus oder über Tätigkeiten definierte. (40) Diese 'Zeitbilder' wie Tierkreiszeichen oder Monatsarbeiten büßen ihre natürliche Bezeichnungskraft ein und können als Attribute des Chronos fortleben, bis sie sich in der barocken Allegorie mehr und mehr verlieren. (41)

Die Figur des Chronos als Herrscher und Zerstörer, der alles verschlingt, was er hervorbringt, prägte sich zu Beginn des Quattrocento bei der Illustrationsaufgabe zum Triumphwagen der Zeit für die 'Trionfi' Petrarcas verbindlich aus. (42) Dem so charakterisierten, zerstörerischen Zeitgott wurden in der ikonographischen Verbindung mit der Wahrheit neue Qualitäten von Begünstigen und Entdecken, Generieren und Fördern zuerkannt, indem er sie aus ihrer ohnmächtigen Lage in Erdloch, Höhle oder dunklem Ort emporhebt und zu Tage fördert. (43) Die Bildidee vom erdhaften Wohnort der Wahrheit, aus dem empor sie weg vom Irdischen zum Licht steigt, ergänzte sich dabei mit dem mittelalterlichen Wahrheitstyp und der biblischen Beschreibung ihrer Abkunft als „Veritas de terra orta est“ im Psalmvers LXXXIV,11-12, der die Wahrheit in der Reihe der vier Töchter Gottes und als eine der höchsten Tugenden aufzählt. (44)

Der Prototyp der ‚Wahrheit‘ wiederum wurde vor ihrem Zusammentreten mit Chronos als nackte oder kaum verhüllte weibliche Figur, die die antike Vorstellung der „nuda veritas“ wieder aufgreift, (45) oft mit Sonnenscheibe, Spiegel oder Palmzweig in der Hand, im Laufe des 15. Jahrhunderts neben der bekleideten und richtenden Tugend des Mittelalters in erster Linie im Bildzusammenhang der ‚Verleumdung des Apelles‘ eingeführt. (46)

Bald wurde das verwandtschaftlich abhängige Verhältnis der Wahrheit von der Zeit zum zusätzlichen, geläufigen kulturellen Wissen über die Figur der Veritas, wie die Kommentare in Emblembüchern zu ihrer Ausstattung beweisen. (47) Cartari nennt gleich zu Beginn seines bunten Kaleidoskops antiker Quellen zur Veritas unter Berufung auf Demokrit und Plutarch ihre Verwandtschaft zum Vater Zeit, ohne dessen Hilfe sie nicht aus ihren verborgenen Tiefen – in diesem Fall aus einem Brunnen – hervorkommen könne. (48)

Wenig später kann Ripa für ihre Standardausführung mehrere gleichwertige Empfehlungen geben. Sein erster und wichtigster, dazu als einziger mit einem großen Holzschnitt illustrierter Vorschlag beschreibt die Wahrheit als nacktes Weib mit Blick auf die Sonnenscheibe in der erhobenen Rechten, Palmzweig und Buch in der anderen Hand und den Fuß auf die Erdkugel gestützt. (49) Unter Ripas Vorschriften für die Einzelfigur der Veritas wird in den letzten beiden

Abschnitten auch ihr Verhältnis zur Zeit berücksichtigt: Sie trägt „un tempo d' horologio“ in der linken Hand, weil sie im Laufe der Zeit notwendig aufgedeckt wird und als ihre Tochter erscheint, oder hält eine Sanduhr, um auf ihre Abstammung von der Zeit hinzuweisen. (50) Baudoin übernimmt in seiner französischen Ripa- Übersetzung nur die erste, mit dem Holzschnitt versehene Beschreibung der Wahrheit mit den Attributen Sonnenscheibe (Spiegel), Palmzweig und Globus, auf den sie als Überwinderin tritt und erwähnt ihr Verhältnis zur Zeit überhaupt nicht. (51) Daß ihm aber das Bild von der Wahrheit als Tochter der Zeit ebenso vertraut war, beweist der Discours III in seinem „Receuil d' Emblèmes“ von 1638/ 39, wo es über die Wahrheit heißt „Cette Vierge incorruptible, qu'on peut nommer la fille du Temps, la ruine du crime, et le support de l'innocence...“. (52)

Schon bald wurde die Allgemeinheit der Formel ‚Veritas-filia-temporis‘ für die Verteidigung oder Demonstration persönlicher oder offizieller Interessen eingesetzt und drang dabei über ihren oberitalienischen Entstehungsumkreis hinaus. Das Schema bot sich an, in politischen oder religiösen Kontroversen die Rechtmäßigkeit und Wahrhaftigkeit einer Partei mit ihrer unvermeidlichen Enthüllung durch die Zeit zu begründen. Der Vollzugscharakter der Zeit erleichterte und objektiverte durch die Zwangsläufigkeit seines nachträglichen Beweises die Okkupation der gegenwärtig umstrittenen, verborgenen Wahrheit für einen jeweilig mit ihr operierenden Herrschaftsanspruch. Dieser meldete durch die Inbesitznahme der Wahrheit, die erst im Laufe der Zeit evident wird, eine wenn auch späte, so doch notwendige Rechtfertigung an und erlaubte sich damit zugleich den Zugriff auf die Zukunft.

Ein bekanntes Beispiel der Verwendung der ‚Veritas-filia-temporis‘- Ikonographie als Anrufungsformel für einen verkannten, aber unabweisbar bestehenden Wahrheitsbesitz, der von unterschiedlichen gegnerischen Seiten für ihre Machtinteressen beansprucht wurde, ist die Polemik in Wort und Bild während der Religionskriege in England unter Henry VIII, Maria Stuart und Elisabeth I. (53) Dabei wurde bei der Zuhilfenahme der Allegorie nicht bewusst impliziert, daß die Zeit in ihrem Verlauf bestimmte Interessenziele mitverfolge und fördere, sondern daß sie die Richtigstellung der Legalität dieser Interessen übernehme.

Immer war damit ein im Grunde juristischer oder moralischer Wahrheitsbeweis gemeint, der unabhängig von Erkenntnis oder Verschleierung existiert und durch seine Enthüllung sichtbar gemacht wird. (54) Bei der von verschiedenen Parteien begehrten Wahrheit und ihrer Errettungsszene geht es um eine feststehende ethische Größe, deren Abhängigkeit von der Zeit nur durch den einmaligen, richtenden Akt der Befreiung definiert ist, nicht durch eine prozesshafte Erzeugung. Die Aufgabe der Zeit ist es, ihr und den mit ihr argumentierenden Propagandaan-

sprüchen Genugtuung zu gewähren und sie über unverdiente Anfeindungen triumphieren zu lassen.

Im 16. Jahrhundert beschränken sich alle Darstellungen des Bildtyps auf das Hervorziehen oder Emporheben der Veritas aus ihrer hilfsbedürftigen Lage in dunkler erniedrigender oder feindlicher Umgebung, wobei bald die Personifikationen von Neid und Verleumdung oder Unwissenheit als fester Bestandteil des Bildpersonals hinzukommen.

Dem Schema des Emporziehens oder Hebens der Wahrheit durch Chronos folgen auch spätere große Werke dieses Themenkreises, wie Peter Paul Rubens' letztes Bild für den Medici-Zyklus oder Poussins Deckenbild für Richelieu, an denen hier die gerade benannte Funktion der ikonographischen Formel exemplarisch ausgeführt werden soll, um sie gegen die spätere Entwicklung abzugrenzen.

Bei Rubens wird das Anliegen der Justifikation durch den allegorischen Vorgang noch einmal sehr deutlich, weil die Chronos- Veritas- Gruppe trotz ihrer formalen Größe gleichsam Attribut einer über ihr im Bild stattfindenden Versöhnungsszene wird. Die relativ gut dokumentierte Werkgeschichte des zwischen 1622 und 1625 im Auftrag Maria Medicis und Richelieus ausgeführten Gemäldezyklus für den Palais du Luxembourg belegt eindeutig die politischen Absichten, die mit dem Großprojekt verfolgt wurden. (55) Besonders Otto von Simson und Jaques Thuillier haben betont, daß die Bilderreihe über die politische Laufbahn der Maria Medici und das französische Herrscherhaus nicht nur als ausführliches Dokument der geschichtlichen Ereignisse zu lesen ist, sondern ein bewußt gewähltes Instrument zur Stabilisierung der damaligen Machtinteressen war. (56) Sie sind die 'raison d' être' der Galerieausstattung, die Rubens kurz nach der Beilegung der Streitigkeiten zwischen Maria Medici und ihrem Sohn Louis XIII im Frieden von Angers in Angriff nahm. (57)

Die letzten vier Bilder des Zyklus beschäftigen sich mit diesen Spannungen und ihrer Schlichtung, (58) den Abschluß des gesamten Programms bildet dabei das schmale, hochrechteckige Gemälde „Le Temps enlève la Vérité“ (**Abb. 2**). (59) Es hat die Versöhnung zwischen beiden Herrschern zum Thema und zeigt in einer Allegoriezusammenstellung die Zeit, wie sie die Wahrheit durch die Lüfte empor trägt zu den in der Himmelssphäre einander gegenüber knienden Gestalten von Maria Medici und Louis XIII, der seiner Mutter einen Lorbeerkranz mit einem flammenden Herzen und zwei verschlungenen Händen entgegenhält. „Le Peintre vraisemblablement a voulu marquer par là l'union parfaite et sincère de leurs Majestez.“ (60) Das abschließende Versöhnungsbild sollte mit dem Sieg der Wahrheit, der für Mutter und Sohn gewonnen wird, endgültig die bössartigen 'Verleumdungen' über ihre politischen Differenzen zurückweisen und besiegelte die Glaubwürdigkeit ihrer Verständigung.

Rubens arbeitete hier mit dem vertrauten Typ der Wahrheitserhebung aus öder feindlicher Umgebung und betonte die allegorische Handlung zwischen den beiden groß angelegten, vertikal ausgerichteten Personifikationen im Vordergrund gegenüber der in die Himmelszone zurückversetzten Gruppe der Regentin mit ihrem Sohn. Ein greisenhafter Chronos hält die unter ihm hängende nackte Veritas mit festem Griff um die Achsel und hebt sie mit sichtbarer Anstrengung empor; sein Blick ist auf das über ihnen thronende königliche Paar gerichtet, zu dem auch Veritas ihren freien Arm erhoben hat, um die Richtung ihres Aufsteigens und ihrer triumphierenden Befreiung anzuzeigen. (61) Unter ihren Füßen wird eine dunkle, mit Gewürm bedeckte Felsenlandschaft zurückgelassen, die durch einen sehr niedrigen Fluchtpunkt fast die gesamte Bildfläche für den Luftraum freimacht. (62)

Entgegen der Tradition erreicht der Künstler durch die Einführung der Versöhnungsszene in den allegorischen Kontext eine seltene Dichte von Befreiungsakt und gemeintem Zweck, die im Bild nah zusammengerückt sind. Die Gruppe steigt zu denen auf, die sie rechtfertigen und verteidigen soll und sanktioniert so die vorgeführten Absichten des Bildprogramms. Trotzdem hat Rubens der Allegorie eine künstlerische Reserve belassen, durch ihre gewichtige körperhafte Erscheinung und den abwesenden Blick der Veritas, der von dem zwar idealisierten, aber umso weniger Realität besitzenden Königspaar ablenkt, und diese bewahrte Selbstständigkeit der ikonographischen Aussage über ihren unmittelbaren Dienst hinaus könnte auf das zielen, was Rubens selbst als die Kunst der „dissimulatio“ in diesem Auftrag bezeichnet hat. (63) Für die Herrschenden aber war die Allegorie ganz offensichtlich zweckmäßig, um Gegensätze und tatsächliche Vorgänge zu harmonisieren und nach außen Eintracht und Geschlossenheit abzubilden.

Das Thema von der Zeit als Befreier der Wahrheit erfreute sich im Anschluß in Frankreich im 17. Jahrhundert einiger Beliebtheit (64) und wurde seit den 1660iger Jahren vermehrt zu Selbstdarstellungen in Appartementausmalungen in adligen oder königlichen Häusern benutzt, so in den Aufträgen an Simon Vouet (65) und Charles LeBrun (66)

Ein weiterer großer Auftrag, der in Frankreich von einer offiziellen Persönlichkeit für ein Chronos/ Veritas-Bild erging, das Deckengemälde Poussins für Richelieu, soll hier schließlich neben der „Verità“ von Bernini diskutiert werden, weil beide vor der Jahrhundertwende noch einmal wichtige Akzente für die Allegorie setzten und zudem in die Nähe von Louis Testelins Gestaltung des Themas führen.

Die einzige Erwähnung von Louis Testelins Werk in der neueren Sekundärliteratur durch Eckhard Knab zieht einen Vergleich zwischen ihm und seinen berühmten Vorgängern; die dort aufgestellten Behauptungen zu den einzelnen Beispielen bieten sich für eine Überprüfung und

Vertiefung an. Die Bezüge zu Testelin sollen hier allerdings nur kurz berührt werden, weil die Einschätzung seiner Allegorie gegenüber den Vorläufern an späterer Stelle zusammen gefaßt wird.

Der schon zitierte Aufsatz von Knab, der sich hauptsächlich mit den formalen Einflüssen von Berninis „Raub der Proserpina“ auf Poussins Schaffen beschäftigt, sieht auch zwischen den verschiedenen Gestaltungen des Themas 'Zeit und Wahrheit' beider Künstler wechselseitige Beziehungen: „Daß aber Berninis Gestaltung von Poussins „Veritas Rospigliosi“ ausgegangen war, bekräftigt eine weitere zeitgenössische Darstellung der Befreiung beziehungsweise Enthüllung der Wahrheit; ein Tondo des schon 1655 verstorbenen Pariser Malers Louis Testelin, Mitarbeiter und Freund LeBruns, Mitbegründer der Académie Royale im Jahre 1648. Testelin hat selbstständig Motive der „Veritas Rospigliosi“, die er möglicherweise von einer früheren Fassung (Zustand) des Kupferstichs von Jean Dughet her kannte, der Poussin 1640 nach Rom begleitet hatte, mit der in der „Veritas Richelieu“ vorgebildeten Rundform vereinigt – Testelin arbeitete 1644 gemeinsam mit Philippe de Champaigne im Palais Cardinal -; dabei gelangte er ohne nähere Kenntnis von Berninis Entwurf zu einer diesem auch gedanklich verwandten Lösung, vor allem, was die „Enthüllung“ anbelangt. Durch den lorbeergekrönten Genius Amors in Chronos' Umhang und die Attribute der Malerei hat Testelin die ursprünglich allgemeine Sinngebung der Allegorie in eine akademische verwandelt, welche die Legende auf dem Nachstich von Gérard Audran erläutert.“ (67)

Diese hier vorgestellte Verflechtung soll durch eine nähere Analyse der genannten Bilder entwirrt werden; vorangeschickt werden darf dabei, daß Testelins Bild sehr wenig mit denen Poussins zu tun hat, dafür aber umso mehr mit Berninis Bildentwurf.

Kurz vor seinem zweiten und letzten Parisaufenthalt von 1640 bis 1642 malte Poussin für Giulio Rospigliosi, dem späteren Papst Clemens IX, das nur noch im Nachstich überlieferte Bild „Le Temps délivre la Vérité“, das Félibien unter den nur drei Allegorien, die Poussin geschaffen habe, aufführt und ausführlich beschreibt (68) (**Abb. 3**). Die wichtigste Stichversion wurde von Jean Dughet mit einer Dedikation an Clemens IX herausgegeben und zeigt die Wahrheit in einem weiten Landschaftsraum am linken Abbruch eines nach beiden Seiten abfallenden Felsplateaus sitzend, bedrängt von ihren Peinigern Zwietracht und Neid. Im Flug greift der Zeitgott rettend die fast nackte Figur unter ihm am Arm, während er mit der freien Hand die stehende Invidia zurückdrängt. Sense und Sanduhr liegen unter ihm am Erdboden. (69)

Zu Recht weist Knab unter Berufung auf Saxl darauf hin, daß hier Erinnerungen an die ältere Ikonographie des Emporziehens aus öder Umgebung mit dem Kampf gegen die Verfolger fortleben, wie an Marcolinos weit verbreitetes Buchdruckersignet von 1536 (70) oder an die

Variation mit Einbeziehung eines weiteren Landschaftsraums (71), mit dem Poussin in erzählerischer Breite umgegangen ist. (72) Zwischen der Dreiergruppe Veritas – Invidia – Chronos spielt sich eine deutliche, in einzelne Vorgänge zerlegte Handlung ab, die traditionellen Attribute des Chronos sind sorgfältig miteinbezogen und der Landschaftsszenerie als Ort des narrativ ausgebreiteten Geschehens wird auffallend breiter Raum gewährt.

Die Rolle der Landschaft im allegorischen System hat Knab wohl veranlaßt, in der „Veritas Rospigliosi“ ein Vorbild für Testelins Werk zu sehen; allerdings hält Poussin mit seiner schroffen Felsenlandschaft und kahlen Baumstümpfen am traditionellen Aufenthaltsort der verbannten Veritas fest, während Testelin einen fast paradiesischen „locus amoenus“ als Ruhestätte für seine Wahrheit gewählt hat.

Poussins zweites, gänzlich anderes Werk zu diesem Thema ist das große Deckenbild, das er 1641 für das Grand Cabinet (73) des Palais Richelieu in Paris ausführte, „Le Temps soustrait la Vérité aux atteintes de l'envie et de la discorde“ (**Abb. 4**) (74). Über das heute im Louvre befindliche Bild ist trotz der Bedeutung und Größe des Auftrags und der hohen Verbreitung in Nachstichen in den Quellen kaum etwas bekannt (75); die Forschungsliteratur beschäftigt sich deshalb vorwiegend mit dieser Frage und hat es inhaltlich wenig diskutiert.

Gerade die Zeit von Poussins zweitem Aufenthalt in Paris, wohin er 1640 auf Drängen des französischen Königs und seines 'surintendant des bâtiments' Sublet de Noyers nach fast 20jähriger Abwesenheit zurückkehrte, ist durch Selbstzeugnisse des Künstlers, dem lebhaften Briefwechsel zwischen de Noyers, Chantelou, Cassiano del Pozzo und Poussin, und durch offizielle Dokumente relativ lückenlos belegt (76). Umso mehr fällt das Fehlen jeglicher Auskunft über Richelieus Auftrag auf, zu dem auch keine Vorzeichnungen existieren. Félibien, der eifrigste Biograph Poussins, hatte das Bild unter den ‚drei Allegorien‘ nicht genannt, schweigt darüber aber nicht ganz, wie die ältere Literatur gemeinhin annimmt, sondern gibt mit 1641 sogar ein zuverlässiges Datum. (77) Damit stimmt die seit langem bekannte und wichtigste Quelle für die Zuschreibung, ungefähre Datierung und den Bestimmungsort des Bildes bei Bellori überein, der berichtet, Poussin habe sich im Laufe des Jahres 1641 ganz den beiden Aufträgen von Richelieu gewidmet, der ovalen Tafel mit „Moise au buisson“ und einem Deckenbild von der „fable de la Vérité soutenue par le Temps contre l'Envie et la Médiance“. (78) Von Belloris Auskunft hat man Rückschlüsse auf die einzige Stelle in Poussins Briefen gezogen, die von einem fertiggestellten Auftrag für Richelieu um diese Zeit spricht, ohne allerdings darüber genauere Angaben zu machen. (79)

Auf dem so gesicherten Bild, das im Laufe des 18. Jahrhunderts noch von einigen Quellen auf seiner Wanderschaft durch die königlichen Räume bezeugt wird (80), schweben Zeit und

Wahrheit vor einem durchwölkten Himmel gegen das Licht empor, das oben und am Rand durch die Wolken bricht, und lassen dabei eine flache Zone mit Felsblöcken an der unteren Bildgrenze zurück. Chronos trägt die gegen ihn gelehnte Veritas mit der Schräge seines Körpers und unterstützt ihr aufgerichtetes Thronen noch mit seinem angewinkelten Bein und Griff quer über den Leib, so daß sie ohne Anstrengung, mit frei ausgebreiteten Armen thronend, Halt finden kann. Zu Recht hat Knab die zusammengerückte Gruppe mit Berninis 'Raub der Proserpina' verglichen (81); besonders deutlich wird der übereinstimmende Tragegestus und die leichte Drehbewegung, wenn man das Rundbild etwas aus der durch die beiden unteren Sitzfiguren angegebenen Achse dreht und Chronos in aufrechter Haltung fast wie die Standfigur einer statuarischen Gruppe erscheint. (82) Rechts im Himmel begleitet sie ein kleiner Putto, der Sichel und Schlangenring trägt. Das stark in Untersicht gearbeitete Bild ist von vier Kreissegmenten eingefasst, die sich in Zwickeln treffen und so die Rundform bilden, auf den beiden unteren Viertelkreisen sitzen in farbige Gewänder gehüllt links die Zwietracht und rechts der Neid, die mit ihren Knien und Füßen plastisch über die gemalte Rahmung herausragen. Discordia richtet ihren Dolch gegen sich selbst, während Invidia sich mit zerfurchter Miene die Schlangenhaare rauft und den Blick seitwärts aus dem Bild wendet.

Auffallendes Zentrum der Rundkomposition ist die idealisch nackte, weiße Gestalt der Veritas mit den ausgebreiteten Armen, die am stärksten vom Licht überstrahlt wird, das sich auf ihrem hellen Haupt mit dem verzückt nach oben gerichteten Blick sammelt. Wiederholt ist die Verwandtschaft dieses Figurentypus mit Darstellungen der Auferstehung festgestellt worden, etwa: „Poussin, à l'intention de Richelieu, christianise la scène et l'assimile à une assumption de la Vérité qui monte vers la lumière, grace à l'aide du Temps.“ (83)

Der religiöse Impetus der Form, der zugleich der Absicht der Bildaussage eine höhere Weihe verleiht, sowie die Lichtmetaphorik unterstützen die Idealisierung des Vorgangs zusammen mit der starken Untersicht, die den Betrachter auf seinen niedrigen Platz verweist und ihn gegenüber der Entrückung der allegorischen Figuren zurückläßt. Mit Discordia und Invidia ist der Betrachter durch Überkragen in „seinen“ Raum verbunden und verfolgt wie sie die Auferstehung in den illusionistischen Himmelsgrund.

Diese sitzen eher wie Grabwächter als wie Peiniger oder Vertriebene da – die aufgerichtete Fackel der Discordia markiert weniger eine Bedrohung, sondern mehr den Abstand zu der davon überschrittenen Chronosfigur – und sind Zeugen eines bereits vollzogenen Vorgangs: Der Triumph der Wahrheit ist bereits vollendet, besonders zum Ausdruck gebracht durch die neue Position der Wahrheit ü b e r Chronos, wo sie sieghaft und ruhig mit geöffneten Armen das Licht empfängt. Der Putto hält den Schlangenring als Symbol der Ewigkeit, die diesen

Triumph perpetuiert, und die Sichel, das ältere Attribut des Chronos an Stelle der zerstörerischen Sense, deutet auf die Tradition des patronalen Planetengotts hin.

Anmaßender hätte Richelieu, der sich schon längere Zeit von den gegnerischen Bestrebungen der Fronde und höfischen Neidern seines Ministerpostens bedroht sah, seinen Wahrheitsanspruch nicht verteidigen können, denn in der Objektivität des allegorischen Geschehens ist der Sieg schon vollbracht. (84) Poussins 'Veritas Richelieu' ist dabei chronologisch und formal wie ein Schlußbild in der Tradition der Befreiung der Wahrheit durch Hochziehen und Emporheben. (85)

Spätere Nachfolger, etwa das Verteidigungsbild für Paul Bignon, Abbé von St. Germain und Vorsitzender der Académie des Inscriptions et Belles Lettres, von Antoine Coypel, „Le Temps decouvre la Vérité et la ramène entre les mains de la Minerve française“ 1715 arbeiten dann schon mit der Kombination von Erhebung der Veritas und deren Enthüllung durch ein Tuch, die seit Berninis genialer Erfindung in die Ikonographie eingegangen war (**Abb. 5**).

Bevor wir uns der neuen Form zuwenden, die ungefähr gleichzeitig dafür gefunden wird, wie die Wahrheit durch die Zeit zur Erscheinung kommt, soll noch kurz die von Knab festgestellte Übereinstimmung der Rundform von Testelins Allegorie mit der Poussins überprüft werden. Diese Behauptung hätte genauer abgesichert werden müssen, weil in keinem von beiden Fällen die Form des ‚Tondo‘ von vornherei bestätigt ist. Der Stich Testelins „dans une forme circulaire“ setzt keineswegs eine runde Vorlage voraus, über die auch Guillet de St. Georges nichts sagt. Bei Poussins „Veritas Richelieu“ ist sie als sehr wahrscheinlich anzunehmen, obwohl darüber Zweifel bei der Diskussion der komplizierten Verwendungsgeschichte angemeldet worden sind.

Das Schicksal des Bildes nach dem Übergang des Palais Richelieu 1642 in den Besitz des Königs mußte erst mühsam erforscht werden, wobei Aulanier nach der Durchsicht der Inventare des 17. Jahrhunderts zu der Feststellung kommt: „A l'origine, la composition n' était donc pas ronde.“ (86) Unterstützt wird die Annahme, das Bild sei einmal rechteckig gewesen, durch die sich hartnäckig in der Sekundärliteratur behauptende Zuschreibung einer hochrechteckigen Skizze an Poussin, die sich im Museum zu Lille befindet (87), die aber von Blunt und Thuillier mit Recht zurückgewiesen wurde. (88) Zweifellos jedoch sind die gemalten Kreissegmente, die funktional in das Bild miteinbezogen sind, von Poussins Hand, selbst wenn sie in der dubiosen Skizze fehlen, und bestimmen den kreisförmigen, geschlossenen Charakter des Bildes, indem sie sich konzentrisch um die Mittelgruppe legen. (89)

Für Louis Testelins verschollenes Gemälde von 1655 kann die Rundform nicht belegt werden.

Wichtiger für Testelin und grundsätzlich entscheidend für die weitere Entwicklung der Veritas-Ikonographie ist hingegen der von Knab zuletzt genannte Einfluß: Berninis Motiv der Enthüllung der Wahrheit durch die Zeit, das er mit seiner Skulptur der „Verità“ in die ikonographische Gestaltung der Gruppe einführte, und das den älteren, bisher besprochenen Typ fast völlig ablöst.

Die weitreichenden Folgen betreffen nicht nur die rasche und allgemein verbreitete Übernahme, die dafür spricht, daß das neue Element auch unabhängig von Bernini zur Phantasiearbeit der damals Schaffenden gehörte und ihr Verständnis der Allegorie wesentlich mitzubestimmen begann, sondern auch die Bedeutungsänderung, die sich in der nun gefundenen Form vermitteln läßt und sich in der Nachfolge als sehr entwicklungsfähig erweist. Die von Chronos enthüllte Veritas bleibt bis zum Ende des 18. Jahrhunderts ein vielfältig benutztes allegorisches Muster, in dem sich allerdings der Enthüllungsgestus der Zeit verselbständigen und für verschiedene Zwecke aktiv werden kann.

Anders als die „Veritas Richelieu“ ist Berninis „Verità“ in der Literatur häufig eingehend beschrieben und in das Oeuvre des Künstlers eingeordnet worden. Auch waren ihr ikonographischer Stellenwert (90) und selbst die Fragen, die mit ihr noch einmal neu an die Vorgeschichte der Chronos-Veritas-Gruppe gestellt werden – nämlich die Tradition ihrer Rolle in Künstlerallegorien –, Gegenstand recht erschöpfender Untersuchungen. (91) Deshalb werden die Ergebnisse hier nur kurz zusammengestellt unter dem Interesse an den inhaltlichen Konsequenzen, die eine solche Lösung repräsentiert und anbietet.

Bernini schuf die Skulptur der „Verità“ ohne Auftrag 1652, ursprünglich als Teil einer geplanten Gruppe, in der mit ihr Chronos „qui porte et montre cette vérité“ gemeinsam in den Lüften schweben und zugleich seine zerstörerische Wirkung auf ruinöse Monumente wie umherliegende Säulen und Obelisken ausüben sollte. (92) Nach der Lebensbeschreibung seines Sohnes beschloß Bernini zu der Zeit eines Tiefs von Ablehnung und Verleumdung in seiner künstlerischen Laufbahn (93), für sich selbst dagegen zum Trotz eine Gruppe von der Zeit, die die Wahrheit enthüllt, in Angriff zu nehmen: „E quest' istesso sentimento, che fù a lui di consolazione, espose a noi con un maravigliosi Gruppo, in cui rappresentasi il Tempo, che scuopre la Verità.“ (94) Diese Quelle hat die Forschung lange dazu bestimmt, die Arbeit an der Verità schon um 1646 anzusetzen. (95)

Unabhängig davon, ob nun ein enger kausaler Zusammenhang zwischen der realen persönlichen Kränkung, die sein Selbstbewußtsein als Künstler zur Verteidigung herausforderte, und dem Beginn an der Figur der Veritas besteht, wird die persönliche Bedeutung des Werkes durch die Tatsache bewiesen, daß Bernini die Statue für sich selbst und sein Haus schuf und sogar in seinem Testament bestimmte, sie solle für immer in seinem Hause bleiben, zur Erinne-

nung an seine Person und daran „che è necessario con La uerità perche alla fine questa viene scoperta dal tempo.“ (96) Die beabsichtigte Gruppe blieb unvollendet, den Marmorblock für die Skulptur des Chronos ließ Bernini Zeit seines Lebens unbehauen liegen. Die anspruchsvolle Kombination von Zeit als Enthüller der Wahrheit und zugleich Zerstörer aller Dinge wurde nie ausgeführt, dafür mögen Gründe der Statik ausschlaggebend gewesen sein, oder der Eigenwert der Veritas, die in sich schon vollendet ist, oder vielleicht auch das Scheitern an den inneren Widersprüchen des Modells. (97)

Zur Rekonstruktion des Vorhabens sind Berninis zeichnerische Entwürfe für die Statue der Veritas häufig in die Untersuchung miteinbezogen worden und bedürfen keiner ausführlichen Erörterung mehr (98): Wichtig ist, daß sie alle mit der E n t h ü l l u n g der Wahrheit durch L ü f t e n e i n e s T u c h e s arbeiten.

Auf der ersten Leipziger Zeichnung ist die Gestalt des Chronos das einzige Mal mit ausgeführt (99) und läßt die frühen Absichten Berninis erkennen. Der Zeitgott schwebt von rechts an die in sich zusammengezogen auf einer Halbkugel liegende und zu ihm aufschauende Wahrheit heran und entschleiert sie, indem er das sie umhüllende Tuch aufhebt und wegzieht. Schon die nächsten Entwürfe verraten durch das Fehlen des Chronos die wachsende Vordringlichkeit und Bedeutung, die Bernini der Gestalt der Veritas zumaß und der später die selbstständige und sich selbst genügende Skulptur entspricht. Hatte die erste Skizze noch durch das zusammengedrückte Liegen die Verborgenheit der Wahrheit eindrucksvoll charakterisiert, so gelangt die überlebensgroße, weich gerundete Frauengestalt der endgültig ausgeführten Skulptur zu offener, ihrem Befreier und dem Betrachter hingebener Entfaltung (**Abb. 6**). Die heute in der Galleria Borgehese aufbewahrte Figur sitzt auf einem Felsfragment in ausgewogener Position zwischen aufrechter Haltung und Zurücklehnen. Ihr linkes angewinkeltes Bein stützt sie auf die Erdkugel unter ihrem Fuß, das rechte fällt, aus der Hüftlinie geschwungen, nach unten gerade ab und setzt etwas tiefer auf dem Sockel auf. In der Hüfte biegt sie sich leicht und anmutig aus der durch die aufsteigende Beinlinie angegebenen Mittelachse und lehnt sich ein wenig zurück, den Kopf nach oben gewandt, den rechten Arm mit der Sonnenscheibe in schwachem Bogen ausgestreckt, den linken angezogen, die Hand abgespreizt, wie in Überraschung und freudiger Erwartung. Von der Anstrengung der Befreiung oder von Verfolgern ist nichts zu sehen (100), nur der zerklüftete Felsblock, auf dem die Figur triumphierend sitzt und der hinter ihren Schenkeln dunkel zurückweicht, könnte eine Allusion auf den öden Erdsplatt sein, aus dem sie hervorgezogen wurde.

Bestimmend hingegen zieht sich hinter ihrer ganzen Figur, selbst unter ihrem Sitz und über die eine Seite des Globus unter ihrem Fuß wie ein Unterfutter ein Tuch entlang, das weit über

ihrem Kopf in einem hochgezogenen Zipfel endet. Das vollständige Hinterfangen mit diesem Tuch macht noch ihre Herkunft aus der Befangenheit einer verbergenden Hülle deutlich, aus der sie nach der gerade vollbrachten Entdeckung durch Chronos, der wohl oben das Tuchende ergreifen und aufheben sollte, zu ihrer strahlenden Nacktheit gelangt ist. Zu ihrem nach oben gewandten Blick muß seine nicht ausgeführte Figur ergänzt werden, was in der Forschungsliteratur zu wenig beachtet wird: Sie schaut nicht zum Licht empor, das sie ja als Sonnenscheibe in der Hand trägt, sondern mit bewegtem Ausdruck auf ihren Enthüller, wie es auch Domenico Bernini beschrieben hat: „e gli occhi graziosi modestamente rivolti verso di lui, quasi lo riconosca, e lo ringrazzi, come suo Benefattore.“ (101) Sie ist also nicht zum Himmelslicht, zu dem ihr Retter sie trägt, oder mit ihm zusammen gegen ihre Verfolger gewandt, sondern einzig auf jenen und ihre Bloßlegung gerichtet.

Das ist ein entscheidender Wandel der Verhältnisse, der in späteren Werken durch die sichtbare Korrespondenz zwischen beiden Figuren größere Eindeutigkeit erlangt, jedoch in der befreit und isoliert dasitzenden Skulptur Berninis angelegt und vorgegeben ist.

Die zwischen zurückweichender Überraschung und freudigem Empfangen gleitende Glückseligkeit der Veritas erinnert an die Szene einer Verkündigung, wo der Engel – oder in diesem Fall ihr Wohltäter – herankommt und sie auf ihre Bestimmung, d.h. Erlösung hinweist. Der Gestus des Enthüllens könnte nach Fritz Saxl ebenfalls christlichen Vorbildern entnommen sein, so der Maria, die den Schleier vom Kind in der Krippe hebt. (102) Entscheidend ist aber sicher das Eindringen eines anderen formalen Aspekts in die bisher befolgte Konvention der ikonographischen Anordnung, der eine Sinnveränderung wesentlich förderte. Die Übernahme von Darstellungsweisen aus mythologischen Szenen, die das Aufdecken oder Freilegen weiblicher Figuren, etwa Nymphen, Venusgöttinnen oder Zeusgeliebte, in erotischen Situationen zum Thema haben, trägt viel dazu bei, daß sich die Szene nun intim zwischen Chronos und Veritas abspielt und auf nichts anderes gerichtet ist. Das allegorische Verhältnis von Vater Zeit und Tochter Wahrheit konzentriert sich auf sich selbst und hat sein Ziel in der Enthüllung. Das Besondere dieser Erfindung hat Saxl in allgemeiner Form beschrieben: „The treatment which fixed the canon for the representation of Truth in the seventeenth and eighteenth centuries was evolved by Bernini, who turned again, showing Truth as an abstract conception.“ (103)

Die Enthüllung seit Bernini betrifft tatsächlich eine veränderte Erscheinungsform der Wahrheit und des Begriffs von ihr. Ihr voller Anblick wird zum Endziel des allegorischen Vorgangs, der nun nicht mehr durch ihre Entführung oder Erhebung die moralische oder lautere Abkunft von Handlungen und Verhältnissen beweisen soll. Dieser Wandel von Interessensgrundlage zu Interessensziel markiert die Emanzipation der Wahrheit im ‚Veritas-filia-temporis‘-Schema aus

ihrer ethischen (konkreten) Verpflichtung zu einer bestimmungsfreien (abstrakten) Selbstständigkeit.

In der rasch Verbindlichkeit erlangenden Form des Enthüllens materialisiert sich eine neue Auffassung der Wahrheit, die um ihrer selbst willen erkannt werden soll. Selbst wenn sie weiterhin für bestimmte Zwecke eingefordert wird, ist jetzt eine neue absolute Qualität gemeint, die ein eigenes Erkenntnisinteresse für sich verlangt und den vorgeführten Sinnzusammenhang – etwa die Selbstdefinition einer Institution – prinzipiell definiert und auszeichnet. Louis Testelins Bild bietet sich dabei als eines der ersten Werke an, die mit der Enthüllung der Wahrheit nicht nur die Identität von Anblick und Interessensziel übernehmen, sondern auch eine zweite wichtige Eigentümlichkeit von Berninis Schöpfung: Die Intimität, die Zeit und Wahrheit durch den Gestus der Entschleierung eingehen. Die engere Bindung an die Zeit, der die Wahrheit im Vollzug der Selbstgewinnung völlig zugewandt ist, steht in dialektischem Verhältnis zu ihrem absoluten Wert. Diese Wechselbeziehung von normativer Eigenständigkeit und Abhängigkeit von einem Erkenntnisprozeß, der durch die Zeit initiiert wird, prägt auch die ‚akademische‘ Aussage der französischen Allegorie.

Berninis Werk jedenfalls geriet ihm trotz seines subjektiven Anliegens in eine vielberufene ‚objektive‘ Form, die den Allgemeinheitsgrad der Aussage und den Selbstzweck der Erscheinung summiert und zu seiner Zeit viel Aufsehen erregte.

A. 1. 1.

b) ‚Zeit‘ und ‚Wahrheit‘ in der Verleumdungsszene des Apelles

Dennoch war das subjektive Anliegen für Bernini der Anlaß, sich selbst mit der ursprünglich geplanten Gruppe von Chronos und Veritas ein Denkmal der Rehabilitierung gegen ungerechte Verfolgung und Verkennung seines Künstlertums zu setzen. Wenn er dabei zu einem ikonographischen Angebot griff, das scheinbar bisher vorwiegend herrscherlichen oder offiziellen Belangen vorbehalten war, stellt sich nun die Frage nach den Voraussetzungen in der Verwendungsgeschichte des Chronos-Veritas-Schemas, die speziell seine Verarbeitung in einer künstlerischen Selbstdarstellung vorbereitet haben könnten.

Daß zu Lebzeiten Berninis die ‚Privatisierung‘ der fraglichen Allegorie vorangeschritten und die Vorstellung geläufig war, jedermann könne bei einer zu Unrecht erlittenen Verleumdung auf die persönliche Rechtfertigung durch die Zeit hoffen, beweist die Notiz im Tagebuch Chantelous, nach der Bernini dem vor Louis XIV vorgetragenen Bericht über die „Verità“ ein Zitat aus einer seiner Komödien anschließt, in der jemand, „dépaignant ses malheurs et injustes persécutions“ damit getröstet werden soll, „que la calumnie ne régnera pas toujours que le temps enfin découvre la vérité.“ (104)

In einer objektivierten gegenständlichen Form allerdings begann die persönliche Nutzung des in der ikonographischen Konvention von potenten Gruppen besetzten Schemas nur einer besonders ausgezeichneten Subjektivität offenzustehen: Berninis Skulptur zielt gegen eine persönliche Kränkung, die er in seiner Eigenschaft als Künstler erfuhr, und ist ein Zeichen für die Emanzipation des Künstlers, dessen Selbstbewußtsein sich seit einiger Zeit auf die individuelle Besonderheit des Schaffens, die institutionelle Sanktionierung und den gesellschaftlichen Aufstieg stützen konnte, sich aber auch immer wieder darin gefährdet sah.

Diese Entwicklung hatte schon vor Bernini die Übernahme des Bildmusters von Zeit und befreiter Wahrheit zur persönlichen Ehrenrettung des Künstlers ermöglicht, allerdings lediglich als mitgeführten Kommentar in Rahmenkartuschen oder Hintergrundhandlungen bei einem Darstellungstyp, der ein Leitmotiv der künstlerischen Selbstdarstellung zu seinem szenisch ausgebreiteten Bildgegenstand machte. In die Verleumdungsszene des Apelles, die unter Vorgabe der antiken Überlieferung die fälschliche Verklagung und Verkennung einer hervorragenden Künstlerpersönlichkeit allegorisch erzählt, wird die bewährte Kombination von Chronos und Veritas begleitend eingeführt, um mit ihrem Sinngehalt noch nachdrücklicher auf den unvermeidlichen Ausgang der Verleumdung hinzuweisen.

Niemals aber ist die Gruppe vor Bernini in einer vergleichbar monumentalen Eigenständigkeit für eine künstlerische Selbstaussage gestaltet worden, die mit ihrer einzigartigen Synthese von Isolierung des allegorischen Personals und Enthüllung gleich wieder den Rahmen einer Künstlerallegorie sprengt. Denn bezeichnenderweise folgt ihm hierin nur Louis Testelin, der mit der kurz darauf in Frankreich gefundenen Formel einen hohen Grad von Verallgemeinerung nun nicht persönliche, sondern prinzipiell ‚akademische‘ Zwecke anstrebt, während die verwandten Fälle aus dem französischen Umkreis ihr eigenes Künstlerschicksal bis weit ins 18. Jahrhundert mit dem traditionellen Typ der Wahrheitserhebung und dem Kampf gegen Unwissenheit und Neid allegorisieren.

Nicht zufällig auch dringt die Chronos-Veritas- Verbindung über Darstellungen der Verleumdungsthematik in die Künstlerikonographie ein. Hier verbirgt sich mit der ursprünglich integrierten Teilnahme der Veritas am Geschehen, für die es eine feste Bildvorschrift gab, eine frühe Quelle für die Gestaltung der nachmittelalterlichen Wahrheit und damit eine gemeinsame Wurzel sowohl von ‚Veritas-filia-temporis‘ selbst als auch für deren Einsatz in der Verleumdungskonographie, die die Aussageabsicht auch des selbstständigen Schemas durch diese Verwendung und den Sintransport der Veritas mitbestimmt hat. (105)

Schließlich liefert das Verleumdungsmotiv neben der emblematischen Gewinnung der „nuda veritas“ und der frühesten Form der Künstlerallegorie, in der das später dafür so variationsfähige Chronos-Veritas- Paar herangezogen wird, die Personifikationen von Verleumdung, Neid und Unwissenheit mit, die gleichzeitig zu vertrauten Mitgliedern der bisher diskutierten Vereinigung von Vater Zeit und Tochter Wahrheit wurden, und die in der Nachfolge bei Künstlerallegorien auch ohne den sie konstituierenden Handlungszusammenhang der Verleumdung des Apelles eine beherrschende Rolle als Widersacher von Kunstschaffendem oder Künsten spielen.

Das Vorbild für die Darstellung der unerfreulichen Szene aus dem Künstlerleben des Apelles geht auf ein bei Lukian beschriebenes Gemälde zurück, das der Maler aus Erbitterung über die ignorante Leichtgläubigkeit seines Auftraggebers und Richters Ptolemäus schuf. Auf diesem Gemälde folgen den vor dem Thron versammelten Personifikationen von Verleumdung, Neid, Unwissenheit, Nachstellung und Verrat die Reue und als letzte Figur die „pudica et verecunda veritate.“ Die Rezeption dieser Szene als Identifikationsmuster unter den Künstlern der Renaissance ist Gegenstand verschiedener Untersuchungen gewesen (106), ihre spezielle Funktion in der Vorgeschichte zu Berninis Künstlerallegorie unter der Hülle einer von der Zeit entdeckten Wahrheit ist von Matthias Winner aufgearbeitet worden (107); sie sollen mit einigen Ergänzungen in kurzer Form nachgezeichnet werden.

Lukians genaue Beschreibung des Bildes wurde zu Beginn des 15. Jahrhunderts durch Übersetzungen in Italien bekannt (108), entscheidend für die allgemeine Kenntnisnahme und künstlerische Nachahmung wurde die Veröffentlichung des Textes in Albertis Traktat „De pictura“, der ihn den Malern als Bildstoff anempfahl. (109) Unter den italienischen Beispielen ist eines der frühesten und wichtigsten die „Calumnia di Apelle“ von Botticelli, die er um 1494/ 95 für sich selbst malte (110) und wenig später seinem Freund Antonio Segni mit einem von Vasari überlieferten Epigramm zum Geschenk machte. (111) Die Verszeilen beziehen sich fast ausschließlich auf den Appell an den gerichthaltenden König, ein gerechtes Urteil zu fällen (112), der auch bei der Rezeption des Bildthemas in Deutschland stark betont wird, wo die Verleumdungsszene des Apelles hauptsächlich der Ausschmückung von Gerichts- oder Ratsälen diente. (113) Von Interesse für unsere Untersuchung ist Botticellis Gestaltung der Veritas, die – wie es Lukan und Alberti vorgeben – den Zug der Peiniger und Ignoranten um den von Calumnia mitgeschleiften unschuldigen „calumnato“ als letzte beschließt und dabei zum ersten Mal nackt erscheint, vom Geschehen abgewandt in der Haltung einer Venus pudica (114), aber mit richtend und mahnend aufwärts erhobenem Arm und Blick. Nackt und abseits folgt sie der Gruppe dann auch in späteren Beispielen, wie auf einer Raphael zugeschriebenen Zeichnung im Louvre. (115) Trotz ihrer Sonderstellung als unbeteiligte Figur an der verleumderischen Anklage übernimmt sie in dem auf mehrere Personifikationen verteilten Bildvorgang eine feste Rolle, in der sie am Ausgang der szenischen Abfolge erscheint und auf deren Richtigstellung hoffen läßt.

Nach diesem allgemein befolgten Kanon ist die Version der Apelles-Verleumdung im Kupferstich des Giorgio Ghisi nach Luca Penni von 1560 das erste bekannte Beispiel, auf dem über die Vorformulierung der allein auftretenden Veritas die Gelegenheit einer Zusammenführung in der bereits in anderen Nutzungsverhältnissen bekannten Figuration mit ihrem väterlichen Retter Chronos ergriffen wurde (**Abb. 7**) (116). Die Wahrheit wird hier ganz aus dem Gruppenverbund herausgenommen und im Hintergrund von Chronos durch weit entfernte Lüfte herbeigetragen, die ein offener Fensterbogen der zum Schauplatz der Verleumdung gewählten Saalarchitektur erkennen läßt. Die Handlung des fehlgeleiteten Urteilsspruchs spielt sich vorn im Inneren des Saals ab, aus dessen Tiefen die Versammlung von Calumnia mit ihren Begleitern nach vorn gegen den Thron des eselsohrigen Königs zieht. Auf der parallel zum unteren Bildrand verlaufenden Stufe steht eine Inschrifttafel, deren letzte Zeilen lauten: „Ius pariter reddit coclute cum comite/ Temporibus at demum quae fertur filia; seros/ In lucem profert qui latere dolos.“

Der erläuternde Text bezieht sich also eindringlich auf die im Bild noch stark zurückgedrängte Botschaft, nach der die Rechtsfindung nicht allein durch die bloße Anwesenheit der Wahrheit hinter dem sie verkennenden Vorgang geschieht, sondern diese selbst ‚gerade jetzt‘ von ihrem Begleiter Zeit aus Verdunklung und Beleidigung befreit wird.

Die Einführung der Chronos-Veritas-Gruppe in die Verleumdungsszene des Künstlers bringt selbst in noch kleinem Maßstab als Randerscheinung durch ihre bereits sanktionierte Funktion eine Verstärkung der Hilfe für das in seiner Bedeutung gestiegene Künstlerschicksal mit, führt aber durch die Isolierung der Gruppe vom allegorischen Geschehen zu einer erhöhten Abstraktion: Die Wahrheit selbst ist gefährdet und muß errettet werden, nicht nur der vor einen ungerechten Richter gezerrte Verleumdete. Vor diesem Hintergrund wird der erneute Schritt zu einer Aufwertung des künstlerischen Selbstbewußtseins verständlich, wenn Bernini dann die gleichen Interessen mit dem selbstständigen Bildthema der Wahrheitsenthüllung identifizieren konnte.

Ein weiterer Beleg für die Aufnahme des Chronos-Veritas-Schemas als Nebenszene bei der Darstellung der Apelles-Verleumdung ist eine Federzeichnung von Federigo Zuccaro, die 1572 von Cornelis Cort gestochen wurde (**Abb. 8**). Die ‚Calumnia‘ von Zuccaro, einem Verfechter akademischen Gedankenguts und zeitweiligem Präsident der frisch gegründeten Kunstakademie in Rom (117), existiert in mehreren Fassungen (118) und hat in der Erforschung des Themas die meiste Aufmerksamkeit erfahren (119), wohl wegen der relativ günstigen Quellenlage und dem hohen Ansehen, das sie schon kurz nach ihrer Entstehung genoß, gefördert von der Verbreitung durch den Kupferstich, und nicht zuletzt, weil Zuccaro eine zweite Künstlerallegorie mit ähnlichem Repertoire geschaffen hat. (120) Hier hat er sich nach Penni noch weiter von der literarischen Vorlage entfernt und zudem sein Bild mit einer Rahmenleiste versehen, deren komplizierte Thematik vom Gang des Tugendhelden und der Erhebung der (Künstler) anima von Matthias Winner untersucht worden ist. (121) Die für unseren Gesichtspunkt interessante Fassung ist die Hamburger Zeichnung, die eine Abänderung der Rahmenmotive aufweist: In der linken Kartusche fliegt Chronos mit der am Arm gefaßten Veritas durch die Lüfte. In der Hauptszene läßt Zuccaro den lorbeerbekränzten Verleumdeten, der wie Herkules als Tugendheld mit einem Löwenfell bekleidet ist, von Merkur und der nackten Innocentia aus dem Griff der schlangenfüßigen Calumnia abführen. Daß hier vorn Innocentia und nicht wie irrtümlich angenommen Veritas gemeint ist, beweist die Verlagerung der Wahrheit aus dem Verleumdungsgeschehen heraus in die Arme ihres Vaters Zeit. Selbst wo das Bild nicht mit der gleichen Umrahmung ausgeführt ist, zeugt die Beschreibung des Ottavio Zuccaro für ihre Identifizierung als Innocentia. (122)

Deutlicher als bei Penni wird in Zuccaros Rahmenleiste der Zitatcharakter des vorgeprägten, als Einheit übernommenen ‚Veritas-filia-temporis‘- Motivs, für das Winner die schon von Fritz Saxl publizierte Druckermarke des Marcolino von 1552 als Vorlage benennen konnte. In sehr ähnlicher Weise hebt Chronos hier die aufwärts strebende Veritas empor und trägt in der anderen Hand eine Sanduhr, nur die schlangenfüßige Calumnia hat Zuccaro durch zwei andere Figuren ersetzt. (123) Damit löst der Künstler die gewohnte Syntax der Szene in mehrfacher Hinsicht auf und gelangt mit dem Kommentar der Rahmenkartuschen und der neu beteiligten Göttin Minerva, die den ignoranten König am Arm zurückhält, zu einer verallgemeinerten kunsttheoretischen Aussage.

Zuccaro soll sich das Bild ‚zum eigenen Trost‘ während Streitigkeiten mit seinem Auftraggeber Alessandro Farnese um 1569 geschaffen haben (124), was wieder auf den Anlaß einer persönlichen Kränkung schließen läßt.

Die häufige Verwechslung der Apelles-Verleumdung mit einer satirischen Allegorie Zuccaros gegen seine Auftraggeberschaft, die 1581 zu seiner Ausweisung aus Rom durch Papst Gregor XIII geführt hat, und der schon André Félibien vorzubeugen sich genötigt sah (125), bestätigt indirekt, daß die Botschaft einer Apelleszene über die eigene Verkennung und Mißachtung allgemein verstanden wurde. Bei dem verwechselten Bild handelt es sich um die sogenannte „Porta Virtutis“ (126), die das ‚klassische‘ personengebundene Verleumdungsbild weiterführt zu einer Klage der verkannten und gefährdeten Künste, und für Winner ein erster Kampf zwischen Virtus, Invidia und Fortuna ist, als „der Erstling in jener Kette (scheint), in der sich ‚Minervas Kampf zur Rettung der Pictura von Ignorantia‘ aus der gemalten Kunstkammer ein Jahrhundert später einreihen sollte.“ (127)

Bevor wir aber zum Bildfeld der von Neid und Unwissenheit bedrängten Künste übergehen, das als Ableitung aus der gemeinsamen Quelle der Apelles-Verleumdung zu einem Hauptthema der akademischen kunsttheoretischen Allegorie wurde, soll noch das eindeutigste Zwischenglied der ‚Bausteine zur Vorgeschichte‘ von Berninis „Verità“ eingefügt werden.

Der gleiche Künstler der zu ihrer Zeit weit bekannten „Calumnia“ widmete drei Jahre später der Darstellung von ‚Veritas-filia-temporis‘ eine Zeichnung, die von Pieter Valck 1575 gestochen wurde (**Abb. 9**). (128) Eine weitere großformatige Stichversion, die in der Literatur nirgends verzeichnet ist und in die Nachstiche zu Zuccaro aufgenommen werden müßte, stammt von Philipp Galle. (129)

Obwohl der unmittelbare Anlaß für die Behandlung des Themas nicht mehr zu rekonstruieren ist, ist auch dieser Stich mit einiger Sicherheit als Künstlerallegorie, als ‚Selbstaussage des gekränkten Künstlerherzens‘ zu verstehen (130). Mit der Verwendung des reinen, aus der

Funktion des Nebenkomentars befreiten allegorischen Schemas der ‚Veritas-filia-temporis‘ wäre hier ein Vorbild für Berninis und Testelins Vorgehen dingfest gemacht. Während Bernini für diese Typologie von verabredetem Bedeutungsträger und Aussageabsicht eine neue, eigene Form fand (131), scheinen Testelins formale Mittel neben einer Rezeption Berninis auch auf Gestaltungselemente dieses gemeinsamen älteren Vorgängers zurückzugreifen.

Zuccaros Bild zeigt ohne Andeutung des unwirtlichen irdischen Untergrunds den Ausschnitt eines Luftraumes, den Chronos und Veritas in schneller Flucht durchfliegen. Der Vater Zeit, von einem Erntekranz bekrönt und mit einem Schlangenring umwunden, hat seine nackte Tochter unter ihm am Arm gegriffen und schaut wie sie zurück auf die dunkle Wolkenwand, die in der rechten Bildhälfte ihre helle Gestalt umfängt. Beider Bewegung wird wiederholt von zwei Sense und Sanduhr tragenden, voranfliegenden Putten. Die Dynamik der Flucht wird durch die gleiche, gestreckte und einheitlich ausgerichtete Flughaltung aller Figuren betont, ihre Dramatik durch das gemeinsame Zurückwenden der Köpfe gegen ihren ‚Verfolger‘, die dichte Wolke am rechten Bildrand. Der von ihrem Retter erfaßte Arm der Veritas ragt schon über den Wolkenrand hinaus, ihre Hand weist nach oben und trifft sich mit dem Ring der Schlange, die am Arm des Chronos hängt und sich selbst in den Schwanz beißt.

Seit Martianus Capella gibt es eine Überlieferung, nach der Saturn über dem Arm einen Schlangenring trägt, der neben anderen Bedeutungen und Überlieferungs-‚mißverständnissen‘, die Ewigkeit symbolisiert. Auch wenn sich das Attribut bei Zuccaro nicht eindeutig auf eine dauerhafte, gegen das Verrinnen gesetzte Zeit festlegen läßt, kennzeichnet es zusammen mit dem Kranz von Feldfrüchten und Lorbeer auf dem Haupt des Chronos seine Verbundenheit mit der oben erwähnten, älteren Tradition des Saturnmythos, der für den Sense und Sanduhr führenden Zeitgott des Frühhumanismus konstitutiv war und ihm seither eine latente Doppelmitgliedschaft an beiden Bedeutungen gewährte. (132) Während die Werkzeuge der flüchtig eilenden Zeit den begleitenden Putten in die Hand gegeben sind, integriert jedenfalls Zuccaro durch die Ausstattung, die er seinem Vater Zeit auf den Leib gibt, dessen vielschichtige Eigenschaften als antiker Erntegott des Goldenen Zeitalters und schlangentragender Planetengott, selbst wenn man seinem Konzept nicht soviel Scharfsinn unterstellen will, damit auch die Funktion des Saturn als Patron und Beschützer der Künste und künstlerischen Temperamente berücksichtigt zu haben. (133)

Der Schlangenring findet sich als einziges bewegliches Attribut des Chronos auf Testelins Allegorie wieder und ist mit einiger Sicherheit in ähnlicher, nur sehr viel spezifischerer Weise zu interpretieren, zumal hier nicht nur Elemente, sondern Zuccaros Verwendungsvorschlag für das Schema der Wahrheitsbefreiung insgesamt für eine ähnliche Aussage verarbeitet wurden. Bekräftigt wird die Zusammengehörigkeit der Übernahmen im Rahmen des gleichen Sinnbe-

zugs durch die Kombination mit der drohenden Wolke, die ebenfalls im Werk Testelins als „nuages de l'ignorance“ auftauchen und in hohem Maße an das dunkle Himmelsgewitter des nicht personifizierten Verfolgers der Veritas bei Zuccaro erinnert. In der Tat bestätigen die dem Stich nach Zuccaro beigegebenen Verszeilen eine Identifizierung der Wolkenfinsternis mit einem Widersacher der Wahrheit, in diesem Fall dem Neid: „Nata parens veri prodi in tua lumina victrix; Et ferat invidia est tibi quas molita tenebras.“ (134)

Bis hierher sind folgende Voraussetzungen für die ikonographische Gestaltung bei Testelin abgeklärt: Die Nutzung des Veritas-filia-temporis- Schemas für eine Künstlerallegorie, seine mitformulierte Ausstaffierung, und der kurz zuvor entwickelte Gestus der Enthüllung.

A. 1. 1.

c) Die Rettung der ohnmächtigen Malerei: Der Virtus-Aspekt der freien Kunst und ihr Verhältnis zur Auftragslage

Ein Rest von Aufklärung bleibt der gesonderten Geschichte der beiden Verkörperungen von Invidia und Ignorantia gewidmet, die, abgesprengt aus ihren festgelegten Funktionsbereichen als Verfolger des verleumdeten Künstlers oder der von der Zeit geretteten Wahrheit, in dem neu entstehenden Bildfeld der gefährdeten Kunst als Verfolger der *K ü n s t e* aktiv werden und damit ebenfalls neue Rollen einnehmen.

In Testelins Allegorie verschmelzen die beiden letztgenannten Personifikationen einer Gegnerschaft in demselben Maße, wie sie in der Gestalt der Bedrohten einer Fusion begegnen, der „Verité de la Peinture“. Auch formal verrät die Position der darnieder liegenden Frauenfigur eine Analogie zur Befindlichkeit der ohnmächtig zurückgesunkenen, von ihren Widersachern bedrängten Pictura.

Diese in ähnlichen ikonographischen Situationen auszumachenden Bezüge betreffen allerdings nicht mehr Vorläufer Testelins, sondern die Verwandtschaft mit einer gleichzeitigen Themenstellung, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zum wichtigsten Gegenstand der Kunсталlegorie wurde. Deshalb kann das Thema ‚Die Rettung der ohnmächtigen Malerei‘ nur zur Verständnisvertiefung der vorliegenden, akademischen Allegorie herangezogen werden und durch ihre benachbarte Problematik weitere ihrer Bedingungen, aber auch Besonderheiten deutlich machen. Da es nicht mehr um die Benennung einer konkreten Vorbilderkette gehen kann, ist die theoretische Einschätzung eben dieser Problematik wichtiger als die Vorführung der zahlreichen damit befaßten zeitgenössischen Beispiele, die eine eigene ikonographische Untersuchung erlauben würden. Bildvergleiche werden also nur geführt, soweit sie sich eng an Louis Testelin und damit an die Strukturen der Chronosikonographie anschließen.

Der im 17. und 18. Jahrhundert stark verbreitete Bildtyp, auf dem Minerva oder Herkules, manchmal in Verbund mit Saturn als Patron der Künste, die bedrohte Pictura vor den Angriffen ihrer Widersacher schützen, ist von Matthias Winner und besonders von Andor Pigler in einer verdienstvollen erstmaligen Vorstellung untersucht worden. (135)

Piglers Thesen, dessen Aufsatz sich allerdings vorwiegend mit österreichischen Belegen aus dem 18. Jahrhundert beschäftigt, sollen weiter unten erörtert werden. Er vermutet zu Recht in der Bedrohung nicht mehr des einzelnen Kunstjäungers, sondern der Kunst selbst eine qualitative Veränderung durch den Wechsel von subjektiver Betroffenheit zu objektiver Gefährdung und

interpretiert die Gegnerschaft von Neid und Unwissenheit wider die Kunst als prinzipielle Parteilichkeit verallgemeinerter Körperschaften, nämlich diese als Verkörperungen des Zunftwesens, dem „natürliche(n) Widersacher der Kunstakademien“ (136), und die Bildgruppe insgesamt als Kampfbilder der neugegründeten Akademien. (137)

Winner wies einige Jahre später nach, daß der Ursprung der Thematik von der Verteidigung der Kunst gegen ihre Feinde früher anzusetzen ist und sie nicht zwingend in den akademischen Umkreis gehörte, sondern etwa auf den Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts eine Rolle spielt, und zeigte weiter, daß ihr Elemente der Psychomachie zwischen Fortuna, Invidia und Virtus zugrunde liegen. (138)

Anfänglich also ist der Schutz der Tugend ein beherrschendes Motiv für die Lasterbekämpfung, die folgerichtig von den beiden Gottheiten Minerva als Tugendstreiterin und Patronin der Künste und Wissenschaften (139) und Herkules dem Tugendhelden (140) unternommen wird. Der ständige Hinweis auf das Ziel Virtus bei der Verteidigung der Pictura wurde von Winner zwar dargestellt, aber ohne sich um eine Begründung zu bemühen, warum die immer wieder auf allgemeinstem, vorgeordnetem Nenner geforderte persönliche Eigenart des Künstlers seine Tugend sein müsse, die scheinbar gleichberechtigt neben seinen Fähigkeiten für ein künstlerisches Arbeiten verbindlich war.

Vielleicht forderte gerade die besondere, aus dem sich neuzeitlich organisierenden Produktionsprozeß ausgegliederte, d.h. unproduktive Arbeit des Künstlers eine Begründung außerhalb materieller Zwangsverhältnisse, die nun über moralische Qualifikation und Wohlverhalten eingeholt wurde. (141) Denn Tugend wurde von keinem anderen Beruf in dieser Grundsätzlichkeit vorab gefordert, ohne daß sie sich in einer Produktionsbeziehung (etwa im Verhalten des Händlers bei Geschäftsabschlüssen) auswirken würde. Ein Zusammenhang zwischen der besonderen Produktionsform der freien Kunst, die sich gegen Broterwerb, Gewinn und eine (kunst)handwerkliche Arbeit „per povertà e necessità“ abgrenzt, und der Erfordernis der Tugend wurde schon von Cennini, einem der ersten Theoretiker der sattsam bekannten Emanzipation der bildenden Künste zum Kreis der Artes liberales, in seinem Maieretraktat gesehen. (142) Nach der auf Cennini folgenden Theorie war Tugend (und ihre Streiterin Minerva) notwendig als Bollwerk gegen Faulheit (und ihr Gefolge Ignorantia), unzünftige Ablenkungen und Neid (Invidia), der im ‚zwischenmenschlichen‘ Verkehr der Künstler untereinander dann Bedeutung erlangte, wenn ihre herkömmlichen Arbeits- und Werkstattbeziehungen in einer Wettbewerbssituation um Aufträge nach neuen Verteilungskriterien aufgelöst werden. Dabei war offenbar gerade die Tugend ein Mittel der Qualifizierung für den speziellen Arbeitsmarkt des Künstlers

über Persönlichkeit und Genie, da keine Art von Arbeit seit der Arbeitsteilung mit einem derart persönlichen Stempel gehandelt wurde. (143)

Auffallenderweise wird die Tugend in ähnlicher Weise nur noch von einem anderen Stand verlangt, der gleichsam Adressat der Künstler und ebenfalls aus dem Produktionsprozeß ausgegliedert ist durch eine besondere Freiheitsposition, nicht die des Talents, sondern der Macht: Vom Prinzen oder Staatsmann wird eine tugendhafte Regierungsführung gefordert. In Fürstenspiegeln und Traktaten gehört das tugendhafte Wesen zu den Voraussetzungen der Herrschaft, und die Tugend des Herrschers ist eine der ersten ‚politischen‘ Forderungen seiner Untertanen. Die Parallele betrifft demnach Berufe, bei deren Ausübung die Persönlichkeit wichtig ist, nur mit dem Unterschied, daß von der Tugend des Künstlers er selbst abhängig ist, von der des Herrschers seine Untertanen. (144)

Die realhistorische Bedeutung des Stellenwerts von freier Kunst, Auftragslage, Tugend des Künstlers und des Herrschers im französischen Absolutismus und nicht zuletzt ihr Zusammenhang mit einem damals spezifisch ausgeprägten Geschichtsbewusstsein, wird im Fortgang der Argumentation noch deutlicher werden.

Ging es schon in der Verleumdungsszene des Apelles um die Ungerechtigkeit eines Auftraggebers, so scheint die Sorge um die Auftragslage erst recht ein entscheidendes Moment für die Ikonographie der bedrohten Kunst zu sein (145), und sie ist das Erklärungsmuster, das man unterhalb der Tugendforderung für die Bestimmung der von Pigler festgestellten ‚objektiven‘ Feindschaftsverhältnisse und die Definierung der Ohnmacht einer speziellen Kunstsituation anlegen kann. Denn die Frage der Auftragslage subsummiert sowohl die ‚Virtus‘- Qualität, die Künstler und Kunstprodukt für ein anspruchsvolles Schaffen eignen soll, als auch die veränderte Rolle der Ikonographie des Kunstkampfs gegen ihre Widersacher im Rahmen der Akademie, wo sie ihre stärkste Verbreitung fand.

Die Tugendverpflichtung erhielt ihren festen Platz in den Grundsatzartikeln der Kunstakademien (146), diente dort an erster Stelle der Disziplinierung und Stabilisierung unter dem Interesse eines gemeinsam getragenen Kulturprogramms, wird aber mit ihrer Integration ideologisch zu einem vielschichtigen Problem. Bald brechen Widersprüche auf, weil eine Organisation wie die französische Akademie den Stellenwert der moralisch-begabten Qualifikation des Einzelnen verschiebt, indem sie die in der ‚Blütezeit Renaissance‘ errungene künstlerische Emanzipation in den Akademiebetrieb integriert, also die Entpersönlichung der besonderen Arbeit durch die Regelerfüllung der gültig erkannten Prinzipien fördert und ihre Mitglieder wieder scheinbar von den Auflagen des individuellen Auftraggeberverhältnisses befreit, weil sie den Einzelmäzen durch staatliche Protektion ersetzt.

Eine Untersuchung der allegorischen Niederschlagung von Feinden im Umkreis der Akademie, wie sie auch in unseren später zu besprechenden ‚Chronos-Veritas‘- Verbindungen vorkommt, muß deshalb allgemeine Positionen von Kunst, Förderern und Gegnern ausmachen, die zu einem ganz bestimmten ‚Zeitpunkt‘ durch eine Übertragung der Abhängigkeiten und der ihnen entsprechenden Ideologie des Kunstwohls bedingt sind. Pigler hatte den Appell an die Auftraggeberschaft in den Darstellungen der bedrängten Kunst zwar gesehen, aber hinter seinen Argumenten zur Identifizierung der Widersacher zurückgestellt, die er nach dem durchgängig erkannten akademischen Anliegen auf die Zünfte festlegen zu können glaubte.

Dabei nannte er auch zwei italienische Beispiele – Vorgänger seiner vorwiegend österreichischen und flandrischen Auswahl, zeitliche Nachbarn der akademischen Allegorien Frankreichs im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts – , die sich nicht eindeutig in das ikonographische Programm einer Institution fügen, jedoch grundsätzlich von derselben Problematik veranlaßt sind. An ihnen sollen nach kurzer Analyse die Gemeinsamkeiten einer Kulturtheorie herausgestellt werden, die auf der Stabilität des Auftraggebersystems beruht, aber auch die Besonderheiten der Ikonographie bei der staatlichen Übernahme der Kunstpflege durch die Akademie gezeigt werden. Das dabei im Bild ermittelte Selbstbewußtsein der Kunst soll – unter Berücksichtigung der nationalen Unterschiede -ein Schlußstein für die Verständnisbildung über unsere Allegorie Testelins, „Le temps découvre la vérité de la peinture“ sein.

Eine vermutlich in den 1680iger Jahren von Nicolas Dorigny gestochene Allegorie Carlo Marattis (147), wendet sich mit ihrer Widmungszeile „Agli Amatori delle buone Arti“ ausdrücklich an einen bestimmten Adressatenkreis und erklärt ihm in einer zwölfzeiligen Bildunterschrift ausführlich den Sinn der komplizierten Komposition (**Abb. 10**). (148) Danach zeigt der Stich, wie die erhöht auf einer Kugel stehende Ignorantia die in die Knie sinkende, von Avaritia (!) geführte Pictura bei den Haaren ergreift und mit der Sense bedroht, die sie dem zu Boden geworfenen Zeitgott entrissen hat. Im Gefolge hinter ihr ziehen Bacchanten des Unverstandes und des Lasters heran, während sich auf der Seite der Pictura die Gestalten der beiden Schwesterkünste ängstlich zu ihren Füßen ducken und weiter im Hintergrund Poesie und Philosophie als Vertriebene fliehen. Ein kleiner Putto mit Fledermausflügeln schwebt über dem nach der gepeinigten Malerei ausgestrecktem Arm der Ignorantia und trägt drei Pfeile, die verschiedene Ursachen der Kunstnot symbolisieren: Das Vorenthalten von Lob, von Belohnung oder die offene Verfolgung. Weiter erklärt der Text den Sinnbezug der halbverfallenen Bauwerke im Hintergrund, die ebenfalls von der Herrschaft der Unwissenheit betroffen sind, denn mit der Sense des Chronos, mit der dieser normalerweise die Monumente der alten Kunst erst im Lauf von Jahrhunderten allmählich vernichte, übernimmt sie dessen Werk nun viel schneller, „sei es, daß

man nichts mehr für ihre Erhaltung tue, sei es, daß man unmittelbar ihre Zerstörung betreibe.“ (149) In den Wolken über dem Schlachtfeld der Ignorantia bemerkt man eine kleinfigurige Bittstellerszene: Minerva kniet vor Jupiter, erbittet Schutz für die Künste und bekommt in Aussicht gestellt, daß „le buone Arti e le belle Virtu“ unter demjenigen, der heute Rom beherrsche, ihre Würdigung erfahren werden. (150)

Deutlicher durch Wort und Bild kann der allegorische Aufruf zur Unterstützung an die 'Liebhaber der guten Künste', allen voran den Papst als größten mit Geld und Macht ausgestatteten Mäzen, nicht herausgestrichen werden.

Interessanterweise verbindet Maratti die Aufforderung zur Förderung der Kunst in einer akuten Mangel- oder Notsituation mit der Sorge um die Bedrohung und Vernachlässigung der vergangenen Kunst, die er in antiken Denkmälern wie Triumphbögen, Amphitheater oder Statuengruppen ruinös im Hintergrund abbildet zum Zeichen, daß auch sie unter der Ignoranz der Zuständigen leiden und dem Verfall preisgegeben werden. Die erhaltungswürdige alte wie die förderungswürdige gegenwärtige Kunst sind gemeinsam in ihrer Substanz gefährdet durch einen letztlich materiell bedingten Niedergang, wenn ihnen Anerkennung durch die Schicht, die ihrer besonderen Produktionsform den Raum bieten kann, verweigert wird, und sie stattdessen *i g n o r i e r t* werden. (151)

Daß dabei schon lange bestehende, und nicht für einen konkreten Bedarf hergestellte Kunstwerke miteinbezogen werden, beweist einmal mehr den scheinbar selbstständigen, prinzipiellen Wertcharakter der Kunst, der sich deshalb nur auf eine freiwillige, nicht aber notwendige Würdigung seiner Verdienste stützen kann. Darüber hinaus ist die Vernachlässigung der Zeugnisse vergangener Kunstblüte ein Faktor für das Verfallsbewußtsein der eigenen Zeit, und es deutet auf deren Teilhabe am Prozeß der Selbstwahrnehmung als freie Kunst hin, wenn zur Erholung der Künste von einer Phase des Darniederliegens auch die Pflege und Konservierung ihrer großen Vorgänger gehört, und damit die Vorstellung von einem gleichartigen Stand unter gleichen optimalen Bedingungen anklingt. Die ideologische Entsprechung der angestrebten materiell funktionstüchtigen Interessenverhältnisse, unter denen die Kunst gedeihen kann, ist die Verehrung der großen Meister, die für die erreichte Höhe verantwortlich scheinen.

Eine weitere, dieser zweiten Kategorie dienende Allegorie Marattis soll noch vor dem Übergang zur Stellung der französischen Akademie in diesem Zusammenhang vorgestellt werden. Es handelt sich um Marattis Titelpuffer für die Stichsammlung nach den Carracci-Fresken für die Farnese-Galerie, die Pietro Aquila vollständig für die Edition der „Galeriae Farnesinae Icônes Romae in Aedibus Sereniss. Ducis Parmensis“, Rom, 1674, radiert hat. Sie war die zweite

Stichpublikation der zur Zeit Marattis nicht nur in Italien, sondern auch in Frankreich hochberühmten Galerie (152) und wurde auch im Nachbarland, gefördert durch Marattis vielseitige Beziehungen zu Frankreich (153) früh bekannt und gekauft. (154)

Das ebenfalls von Aquila gestochene Frontispiz (155) befaßt sich mit der anerkannten Vorbildlichkeit der Kunst Carraccis, die für seine Nachfolger programmatische Leitbildfunktion besaß, und gehört in die ikonographische Familie der errettungsbedürftigen Kunst, obwohl die Akzente anders gesetzt sind und die Verkörperungen von Neid und Unwissenheit fehlen (**Abb. 11**).

Zwischen den reich profilierten Leisten eines mitgestochenen Rahmens, durch den das Titelblatt in die Reihe der ähnlich inszenierten Stiche nach Carraccis Fresken aufgenommen wird, läßt Maratti Annibale Carracci die gefallene Malerei erheben und zum Tempel Apolls und Minervas führen. Im Zentrum des Bildes nimmt der große Meister, in zeitgenössischer Tracht und mit Portraitsügen versehen, die links von ihm erst halb aufgerichtete, noch halb knieende Pictura bei der Hand und weist der ihn dankbar Anblickenden mit seinem anderen Arm nach rechts den Weg zu einer Säulenarchitektur im Hintergrund, an deren Eingang Minerva und Apoll warten, bereit, sie mit einem Lorbeerkranz zu empfangen. Dicht hinter Carracci und Pictura leuchtet ein Jüngling mit der erhobenen Geniefackel dem Vorgang der Erhebung und sieht zusammen mit dem Maler auf Pictura hinunter. Hinter dieser öffnet sich in einem Erdhügel eine dunkle Höhle, der sie gerade entstiegen zu sein scheint. Rechts und links am vorderen Bildrand beobachten die beiden Flußgötter Reno und Tiber – in Anspielung auf Carraccis Wirken in Bologna und Rom – aufmerksam das Geschehen. Die Hände der Malerei und ihres Retters schließen sich genau in der Bildmitte unter der in der oberen Rahmenleiste angebrachten Schrifftafel mit der Inschrift „Iacentem Picturam Annibal Carraccius e tenebris suo lumine restituit et ad Apollinis ac Palladis Aedem perduxit.“

Hier werden ganz deutlich zwei bekannte Bildschemen zitiert, wobei die Analogie zum letzteren natürlich besonders auffällig ist: Michelangelos Erwackung Adams durch Gottvater (156) – und das Emporziehen der Wahrheit aus dunklen Tiefen durch ihren Vater Zeit. Alle Elemente, die Höhle als Wohnort der Entronnenen, der männliche Befreier, zu dem sie emporblickt, die Aufwärtsbewegung des Emporhebens zum Licht (in der Geniefackel und im Strahlenkranz des erhöht stehenden Apoll), der Kommentar mit der feststehenden Wendung von „e tenebris suo lumine restituit“ zeigen den zugrundeliegenden Kontext der hier mit anderem Bildpersonal besetzten Allegorie. Zum ersten Mal wird hier im Rahmen einer Künstlerallegorie das überlieferte Schema auf beiden Seiten von zwei anderen Figuren ausgefüllt, die Funktion des Chronos wird von einem Maler übernommen, die Wahrheit durch Pictura ersetzt.

Damit ergibt sich in der Ikonographie der bedrängten Kunst der engste Berührungspunkt zur Allegorie Louis Testelins, die Rückverknüpfung der Bildschemen, die, wie gezeigt wurde, elementar gemeinsame Wurzeln haben, durch eine vollkommen eingehaltene Ableitung. Marattis Entwurf ist zwar nicht zeitgleich mit dem Testelin, der mit seiner eigentümlichen Verwendung des offenliegenden primären Typs auch eine andere Aussagedidaktik im Rahmen der Akademie verfolgt. Aber er verarbeitet ein ähnliches Bewußtsein vom Verdienst um die Rettung der Malerei mit einer inhaltlich folgerichtigen Umbesetzung, wobei die Verflechtungen bis in die verschiedenen Überlagerungen der Figur der Veritas durch die ‚Wahrheit der Malerei‘ oder die Malerei selbst gehen.

Maratti war ein typischer Vertreter des Spätbewußtseins, in dem die Nachkommen der großen Meister der klassischen Zeit, als deren Vollender Raphael angesehen wurde, im eigenen Lande lebten. Seine Verehrung für die berühmten Maler der Hochrenaissance und besonders den „Erneuerer“ Annibale Carracci ist hinreichend belegt. (157) „Carlo widmete dem Gedächtnisse dieser Künstler auch graphische Blätter als Erinnerungszeichen; er, (...), verfertigte Zeichnungen mit Portraitdarstellungen und thesenartige Blätter, die alsbald im Kupferstich verlegt wurden“, u.a. ein von Pietro Aquila gestochenes Gedenkblatt auf Carracci, er besaß in seiner umfangreichen Zeichnungssammlung eine beachtliche Anzahl Blätter Carraccis (158) und widmete seinen beiden Malerfürsten Entwürfe zu Grabdenkmälern im Pantheon. (159) Ihren Gipfel findet seine Verehrung für den Vorgänger in eben der Erweckungsszene, die den doppelten Bruch des epigonalen Selbstbewußtseins zu Ende des 17. Jahrhunderts deutlich macht, denn das große Verdienst Carraccis gründet in den Augen Marattis darin, daß er zwei Generationen nach Raphael die gesunkene Malerei zu ihrem Glanz zurückgeführt habe (restituit). Der Maler auf seinem Titelkupfer führt also mit seinem Werk nicht originär die Malerei aus ihrer Höhle, sondern erneuert lediglich den Stand der Vollendung, den die Kunst einst erreicht hatte. Marattis Stich ist repräsentativ für die allgemeine Anschauung seiner Zeit, die sich selbst dazu bestimmt sieht, das Erbe der großen Vorgänger angemessen zu verwalten und so die Kunst vor allzu großen Einbrüchen zu bewahren. Eines der wichtigsten Anliegen der frühen Akademien in Italien war die Einhaltung des künstlerischen Standards durch Nachahmung der Vorbilder von Antike und Cinquecento; nicht zuletzt wurde Carracci wegen seiner Meriten um eine solche Institution als deren würdiger Nachfolger angesehen, um die Accademia degli Incamminati, die er zusammen mit seinen Brüdern in Bologna aufzog und die sich der Lehre von festen, tugendhaften, an den großen Leitbildern erkannten Prinzipien widmete. (160) Zusammengesehen ergeben die beiden Werke Marattis zwei dialektische Aspekte der gleichen „Dunkeltheorie“ nach strahlender Helle und ihrer Auswege: Die klassische Zeit der Genies war danach auch die Zeit der Blüte eines individuell ebenbürtigen Verhältnisses zwischen einfluß-

reichem Auftraggeber und Künstler, in der die großen Naturen erst hochgebracht und freigesetzt wurden. Ihr Adel und die Qualität der Aufträge entsprechen einander. Die Leistungen der großen Meister werden andererseits zu Leitbildern der Kunst, deren Normen unter optimalen Bedingungen ausgeprägt wurden und nun feststehen, und ihre Befolgung durch einzelne Künstler oder Künstlerorganisationen wird kunstimmanent ebenfalls als ein Mittel zur Sanierung des Qualitätsverlusts in der Nachfolge angesehen. In Italien wie im Nachbarland Frankreich wird dies zur zentralen Grundlage für die gesamte Theorie der freien Künste und für die Programme der Akademien; die damit verbundene Verabredung auf die Vorbilder ist in beiden Ländern die gleiche und geht bis in die Parteinahme für Raphael (gegen Michelangelo), dessen Oeuvre eine vorbildliche Bedeutung für akademische Studien erlangt. (161)

Anders allerdings als in Italien, das die Vorbilder, nicht nur der Antike, sondern auch des Cinquecento unmittelbar vor Augen hatte und an deren Nachfolge krankte, existierte über Frankreichs jüngere Vergangenheit ein solches Einbruchsdenken nicht. Hier bestand vor dem aus Italien importierten Erbe keine eigene kunsthistorische Überlieferung, die Kunst der Gegenwart wurde nicht vom Bewußtsein einer großen Tradition belastet, „Pour un Français de 1665, ..., l'art français tout entier ne s' étend qu'à mémoire d' homme: C' est à dire, pas plus loin que le début du siècle". (162) Es gab vor Félibien keine Vitenliteratur, am wenigsten über eigene große Männer, und – allem voran – wurde die Kulturtheorie bei ihrer Übernahme direkt in die französische Akademie integriert, die sich als würdige Verwalterin der gegenwärtigen Blüte ansah. Die Direktheit und Frische einer Selbstdefinition, die eine stetig aufsteigende Entwicklung hinter sich weiß, konnte sich die Akademie umso mehr leisten, da für Frankreich die saturierte Phase nicht schon Vergangenheit war, sondern, nachdem die eigene Kunst noch vor zwei Generationen im dunklen handwerklichen, namenlosen Zeitalter verharrte, der Gipfel der Klassizität mit Poussin erst durch einen nahen Zeitgenossen erreicht worden war. (163)

Ohne Unterbrechung konnte sie deshalb an die durch Poussin und Raphael vorgegebene Linie anknüpfen – Zeit des Einbruchs war hier zwar das ‚moyen age‘ zwischen Antike und Hochrenaissance, das allerdings für die eigene Nation wegen ihrer Spätentwicklung großzügig berechnet wurde, nicht aber die jüngere Vergangenheit seit dem Cinquecento – und in der Abfolge der Kulturhöhen ihre eigene Position bestimmen: Durch Nachahmung der an den großen Meistern erkannten Prinzipien sollte deren Leistung gehalten, wenn nicht übertroffen werden, wobei die Erlernung der Regeln nach der akademischen Lehre die Perfektion der Kunst garantiert, solange sie in der praktischen Anwendung mit Fleiß und Geschicklichkeit befolgt werden.

Die hier skizzierte Entwicklung trifft besonders auf die Theorie der *bildenden Künste* zu, die sich erst im 17. Jahrhundert parallel zu den günstigen Gegebenheiten des nationalen und künstlerischen Aufschwungs und der Institutionalisierung entfaltet. Ihre Würde und Berechtigung auf die akademische Organisationsform beziehen die Künste aus ihrer neuzeitlichen Selbstdefinition als ‚*Artes liberales*‘, die sich scharf gegen die im Lande noch lebendige Tradition anderer Produktionsformen abgrenzt. Bei der geistigen Erhebung über die ‚*Artes mechanicae*‘ spielte, wie wir gesehen haben, die Tugendauszeichnung eine wichtige Rolle, die den Künstler persönlich und intellektuell vom Handwerker unterscheidet. Eine so aufgewertete Ausübung der Kunst ergänzt sich mit der Förderung von staatlicher Seite, die sie durch öffentliche Trägerschaft der Sorge um nicht institutionalisierte Auftragsverhältnisse enthebt und mit Privilegien wie bezahlten Ämtern und Ausbildungsmonopol versieht.

Wenn also durch vereinigte Anstrengung von Staat und Kunst deren materielle Verankerung gesichert ist, muß die Bedrohung der Kunst auf einer anderen Ebene gesucht werden; die wachsende staatliche Versorgung aller Zweige produktiver menschlicher Arbeit produziert wachsende Ideologie. Die akademischen Künste verkörpern den Fortschritt oder zumindest den höheren Stand der nationalen Entwicklung jetzt nicht zuletzt gegenüber der eigenen dunklen *Vergangenheit* (164), Ignoranz etwa der Auftraggeber verschiebt sich auf die Ignoranz ideel-abstrakter, wenngleich identifizierbarer Faktoren. (165)

Der Kampf gegen die Zünfte ist dabei *eine* Ausdrucksform der Emanzipation von Staat und Künsten zu einer neuen kulturellen und damit historischen Identität. Die Polarisierung aber läuft auf die eines Epochenbewußtseins hinaus; vor diesem Hintergrund wird Guillet de St. Georges oben zitierte Interpretation der „*nuages de l'ignorance*“ bei Testelin über ihren ikonographischen Bedeutungswert hinaus einleuchtend: „Ayant ainsi voulu signifier que dans les derniers siècles, la peinture, étant déchue de l'éclat qu'elle avoit eu dans l'antiquité, s'étoit tirée des manières barbares et gothiques et de cette obscure ignorance par le secours des habiles hommes de notre temps.“

A. 1. 1. 2. Zusammenfassende Deutung der Enthüllungs-Ikonographie in kunsttheoretischen Allegorien der Akademie

a) Louis Testelin, Pierre Hutinot, René Frémin. 'Vertu' und 'Vérité' unter den Produktionsbedingungen der Akademie

Nach der Klärung der Herkunftsgeschichte der einzelnen Bildelemente und ihrer Sinnbeteiligung im ikonographischen Kontext des ‚Veritas-filia-temporis‘-Schemas soll hier zu einer abschließenden Analyse des formal besonderen Einzelfalls zurückgekehrt werden, der zu dieser Bestandsaufnahme Anlaß gegeben hat. Dabei kann an die oben vorgenommene Beschreibung von Testelins „Le Temps aydé par l’amour de la vertu, desbrouille des nuages de l’ignorance, la vérité de la Peinture“ wieder angeknüpft werden, die nach der Rückverfolgung der verschiedenen Stränge ihrer Ikonographie nun durch die Einschätzung von deren spezifischer Verarbeitung zu einer Interpretation ergänzt werden soll.

Dominierend in Testelins Bild ist das eigenartige Verhältnis von Zeit und Wahrheit, das sich in einer jeweils eigenen Handlung der Figuren trennt, in ihrem intensiven Aufeinanderbezogensein jedoch zusammenschließt (**vergl. Abb. 1**). Chronos vertreibt in den Lüften die Wolken, die – ob mit oder ohne Stellvertretung für Invidia oder Ignorantia – aus dem Typ der Wahrheitserhebung oder Entführung stammen, während Veritas unter ihm weniger von der Wolkenfinsternis umgeben ist als von der zweiten Umhüllung durch den Schleier, der ihre Figur klar umreißt und gegen den zurückweichenden Nebel abhebt, der ohnehin nur für einen Teil ihres in der Landschaft ruhenden Körpers den Hintergrund bildet. Sie ergreift mit zurückgebogenem Arm den Schleier und enthüllt sich selbst.

Dennoch sind Chronos und Veritas vereint durch den engen Blickkontakt von oben schwebender männlicher und ihr zugewandter weiblicher Figur, sie *v e r h a l t e n* sich also wie bei einem Akt der Enthüllung, für deren neu gestaltete Beziehung von Retter und Entdecker bei der Besprechung von Berninis „Verità“ formale Vorbilder benannt worden sind. Das Grundmuster einer Enthüllung mit seiner Verteilung und Anordnung der beiden Personen, das auch der Position der Veritas neue Möglichkeiten eröffnet, wird hier deutlich befolgt, selbst wenn Chronos nicht aktiv den Schleier ergreift, sondern auf einer anderen Ebene mit ihrer Freilegung beschäftigt ist.

Dabei ist das Aufdecken mythologischer weiblicher Gestalten ganz offensichtlich eine Vorlage für das Verhältnis von enthüllter Veritas zu Chronos, vergleicht man etwa Testelins Darstellung mit Corregios „Venus, Satyr und Cupido“, wo Venus in sehr ähnlicher Haltung mit über dem

Kopf gelegtem Arm nur in anderer Ausrichtung zum Betrachter liegt und den Blicken eines Satyrs preisgegeben wird, der das Tuch von ihr emporhebt. (166)

Andere Beispiele können ebenfalls zum Vergleich dienen, besonders die Pose der Veritas scheint ein verabredetes Signal von männlichen Blicken angebotenen Venus-, Antiope- oder Nymphenfiguren (167) zu sein und besitzt einen Prototyp in dem häufig publizierten Holzschnitt „Nymphe von einem Satyr enthüllt“ aus der ‚Hypnerotomachia Poliphili‘ von 1499, auf dem die Frauengestalt bis in die übereinstimmende Weise des Liegens mit nah aufeinander gelegten Beinen und die Haltung von rechtem, zu Kopf geführtem und linkem, auf der nach oben gewandten Hüfte ruhendem Arm mit Testelins ‚Vérité de la Peinture‘ identisch ist. (168) Der blumenbestandene Ort, an dem sie frei und ohne Bedrängnis lagert, erinnert noch an die überlieferte Landschaftsszenerie der Wahrheitsbefreiung, wie sie zuletzt von Poussin in seiner „Veritas Rospigliosi“ gestaltet wurde, aber er hat sich in einen angenehmen Aufenthaltsort verwandelt, der gleichzeitig mit ihr durch das Schwinden der Wolken enthüllt wird. Dort vollzieht sich durch das voyeurhafte Aufdecken des Chronos weniger eine Errettung als eine Begegnung mit der in ihrer Schönheit Vorhandenen und Ruhenden.

Geht man schließlich von den emblematischen Differenzierungen aus, der Beigabe von Malerwerkzeugen an Veritas, von Tugendgenius und Schlangenring an Chronos und dem Eselskopf der Ignoranz an das vertriebene Dunkel, erweist sich die Logik des Bezugssystems der beiden Hauptfiguren für die angestrebte Aussage.

Die ‚Vérité de la Peinture‘ ist allem Anschein nach die erste Umdeutung der Wahrheit, die an der Stelle und unter Beibehaltung der allegorischen Gestalt der ‚Veritas-filia-temporis‘ geschieht. Noch wird die Wahrheit im bildtypisch gleichen Kontext nicht durch eine andere, eigene Personifikation ersetzt, hier naheliegend durch Pictura, sondern sie bleibt bei der essentiellen Bestimmung des durch die Attributerweiterungen mitbezeichneten Begriffs innerhalb der (ikonographischen) Definition und beleuchtet so sinnfällig deren veränderte Qualität. Wahrheit kann zu einem Prinzip der Phänomene und Begriffe, etwa der Malerei, später auch der Natur, der Geschichte werden, zu einem den Gegenständen innewohnenden Kern, auf dessen Prinzip sie zurückgeführt werden können. Wenig später werden dann die Dinge selbst von der Zeit im allegorischen Bild enthüllt, was ein ganz neues Verständnis von ihrer Funktion spiegeln wird. Hier jedenfalls wandelt sich ihr vorher schon verlassener Wert der ethischen Beweis- und Belohnungskraft in die wesenhafte Substanz der Dinge, als deren *Conditio* sie sich gleichzeitig aufsplittert für eine Vielzahl von Welterscheinungen, denen sie jeweils als erkenntnistheoretische Grundstruktur zugehört.

Es geht nicht um die Ganzheit von gefallener Malerei und verborgener Wahrheit, die aus diesem oder jenem Stadium befreit werden sollen, sondern um die Anschauung eines unabhängig

existenten, absoluten Wahrheitskonsens über die mit diesem Abstraktum versehene Verkörperung von ‚Peinture‘. Wie die Personifikation des ‚beau idéal‘ ruht die „Wahrheit der Malerei“ an ihrem Ort und beweist durch ihre eigene, aus der Situation des Darniederliegens und der Verschleierung führende Enthüllung selbstbewußt die Identität von Gegenstand und ihm zugrunde liegender Norm. Ihre offenbar werdende ‚innere Schicht‘ zielt auf das wahre, ‚wissenschaftlich‘ begründete Malprinzip und seine gesicherten Regeln ab, die für die ‚richtige‘ akademische Malweise grundsätzlich erkannt worden sind und deren Stellung im ersten Kapitel beschrieben worden ist.

Erinnert man sich an die Funktion des Bildes als Titelpuffer einer Sammlung von Conférences, deren Aufgabe es war, die Regeln und Vorschriften solcher Lernziele aufzustellen und theoretisch zu vermitteln – „à découvrir beaucoup des choses qui seroient autant de préceptes et de maximes“, wie es Félibien im Vorwort zu seiner Conférences-Ausgabe ausdrückt (169) – , so wird klar, daß sich die allegorische Erfindung von der ‚Vérité de la Peinture‘ folgerichtig in das System des akademischen künstlerischen Selbstverständnisses einfügt und es repräsentiert.

In späteren Allegorien wird die „Wahrheit der Malerei“ wieder von ihrem theoretischen Definitionsniveau abgelöst und vereinfacht als „Wahrheit“ in Verbindung mit der Akademie zur gängigen Formel für den Anspruch und die Überlegenheit, mit der die von ihr vertretene Kunst ausgezeichnet ist. So reichte Anfang 1665 der Maler R. Lefevre sein Rezeptionsstück mit dem Titel „La Vérité se présentant à l’Académie“ ein, das die Zustimmung des Gremiums fand. (170) Und noch 1700 erscheint auf dem Titelpuffer des dritten Bandes zu Florent LeComtes ‚Cabinet des singularitez‘ eine in den Wolken thronende nackte Veritas mit Pinsel und Palette in der Hand. (171) Mit der Rechten weist sie auf einen kleinen Affen neben ihr, der ein königliches Wappen mit der Umschrift „Accademia Regia Picturae“ und einen Lorbeerkranz hält, während hinter ihnen die bekrönte Personifikation der Academia gegen die Sonne zeigt, die von oben auf die Wahrheit herab strahlt und die Wolken vertreibt. (172) Vergeblich versucht die am Boden liegende Ignoranz sie am Fuß in die Tiefe zu ziehen. Die Legende am unteren Stichrand kommentiert das Geschehen: „Splendidior post fata resurgit“. (173) Nirgends aber erscheint die Reduktion der ‚Malerei‘ auf ihre wahre Gesetzmäßigkeit nach den akademischen Prinzipien so deutlich wie bei Testelin und damit ihre innere Konsequenz, denn sie meint eine Ausgrenzung aus der Ganzheit ihrer Erscheinungsform, gegen die sie mit normativer Gültigkeit durchgesetzt wird; die veränderte Wahrheitsauffassung führt also zu einer Spaltung der Gegenstände durch die Wahrheit. So wie die „Vérité de la Peinture“ ihren Schleier lüftet im Angesicht der Zeit, die über ihr die Wolken der Unwissenheit mit Hilfe der Tugend vertreibt, wird vergleichsweise in der ‚Requête Charmois‘ von 1648 beim Aufruf für die freie Kunstausbübung über die Mâitrise gesagt,

ihr hafte „un effet de l'ignorance, qui ne pouvant souffrir l'esclat de la vertu, la peut envelopper de ses ténèbres, pour empêcher qu'on ne discerne ses deffauts d' avec la beauté de la science.” (174)

Wie die freie und ‚richtige‘ Malerei, deren Vorrang durch die Gleichsetzung mit der essentiellen und definierbaren Wahrheit von ihr in Bild und sprachlichen Metaphern einleuchtet, können auch die restlichen ikonographischen Grundelemente des Werks von Testelin mit den in der akademischen Theorie offen benutzten Begriffen von ‚vertu‘ und ‚ignorance‘ und nicht zuletzt mit der dort versteckt vorgenommenen Charakterisierung von ‚temps‘ abschließend verglichen und erläutert werden.

Auf dem Gemälde wird Chronos bei der Freilegung der Wahrheit von einem kleinen Tugendgenius unterstützt: Die Herkunft dieses Elements erklärt sich, wie wir gesehen haben, aus der Ikonographie der Bedrohung der Kunst durch Neid und Unwissenheit und der gegen sie verteidigten Tugend, die das Bildthema als einen meist von Minerva geführten Tugendsieg der angegriffenen Kunst über ihre Gegner motiviert und deren Tradition und Stellenwert im vorausgegangenen Abschnitt berührt worden sind. Während in Testelins allegorischer Gestaltung die Tugend dazu dient, die wahre Malerei zu entdecken, kommt es im gleichzeitigen akademischen Sprachgebrauch neben der ständigen Preisung der Tugend als Künstlerkraft- und verpflichtung fast zu Gleichsetzungen von ‚vertu‘ und dem ‚vrai‘ der wahrhaften, gesäuberten Kunst, für deren Art (und Artigkeit) die Institution bürgt.

Ein dafür repräsentativer Fall aus dem Bereich der allegorischen Aufnahmestücke zum Thema ‚Verherrlichung der Akademie‘ sind die wechselnden Bezeichnungen für die Marmorplakette des Bildhauers Pierre Hutinot, die dieser zu seiner Rezeption 1667 im Auftrag der Akademie anfertigte. Ihr Thema wird bei der Abgabe beschrieben als „le basrelief de marbre (...) représentant ‚le Temps qui découvre la vérité des Artz‘“, und es hat zweifellos eine dem Werk Testelins sehr ähnliche Aussageabsicht verfolgt, bis auf den für ein Bildhauerstück logischen Unterschied der Verallgemeinerung zur größeren Familie „des Artz“ gegenüber der „vérité de la Peinture“ auf dem vorangegangenen Gemälde. (175)

Das vielsagende allegorische System von halbnackter Frauenfigur mit Sonne auf der Brust und einem kleinen, mit Kunstwerkzeugen beschäftigten Genius, der mit ihr zusammen von Chronos aufgedeckt wird, gab bald Anlaß zu ‚genauerer‘ Beschreibungsbemühungen. Der offizielle Titel der Akademie, wie ihn Guerin 1715 in seiner Inventarisierung des Saalschmucks überliefert, lautet jetzt „Le Temps qui découvre la Vertu et l'amour des arts“ und erhält eine nähere Erläuterung, der sich Guerin sonst bei der Beschreibung von Bildhauerwerken meist enthält: Es gehö-

re in eine Gruppe ähnlicher allegorischer Thematik, „On a déjà parlé de plusieurs sujets qui paroitraient être les mêmes dans la description, quoyque variés dans la manière de les traiter en Peinture et en Sculpture. Celuycy est un, les dessins de l'Auteur étant d' y faire connoitre, comme on a déjà vu en quelques autres, que la vertu ou l'amour des beaux Arts ne manquent point de se manifester dans un temps favorable, (....). Icy donc cette Vertu, ayant pour symbole un soleil sur la poitrine, est découverte par le Temps, levant un rideau, auprès de laquelle un jeune Génie paroît avoir en dépôt tous les instruments des beaux Arts.” (176)

Diesem Titel schließt sich auch Dezaillier D' Argenville in seiner späteren Beschreibung der gleichen Sammlung in offensichtlicher Paraphrase an. (177) Die fusionierte Bezeichnung von „Vertu ou l'Amour des Beaux-Arts“ für die von einem Kunstgenius begleitete Frauengestalt löste sich schließlich in die lapidare Interpretation „La Peinture et la Sculpture découvertes par le Temps“ auf, die seit der Eintragung in den Sammlungskatalog des Louvre in dieser Form gebräuchlich ist. (178)

Bevor die ‚untere‘ Ebene des für die französische Akademie so wichtigen ‚Vertu‘-Verständnisses nachgezeichnet wird, wobei sich am Ende auch der antipodische Begriff der ‚Ignorance‘ in diesem Zusammenhang verdeutlicht, soll auf eine weitere Allegorie aus dem Kreis der Rezeptionsbilder eingegangen werden, die in der formalen Verteilung der Elemente am engsten mit Testelins Gemälde verwandt ist, jedoch nicht dessen Komplexität der Bildausage erreicht oder erreichen will.

Es handelt sich um ein Bronzerelief mit dem Titel „Le Temps qui découvre la Vérité“, das der Bildhauer René Frémin nach Absprache mit der Akademie 1701 für seine Rezeption einreichte (179) und das wohl aufgrund seiner Qualität das heute noch bekannteste Beispiel der Bildgruppe ist. (180) Es ist in den Beständen der Ecole des Beaux-Arts zu besichtigen und zeigt vor einer in sehr flachem Relief angedeuteten Landschaft die an der Enthüllungsszene beteiligten Figuren in bewegtem, stark gewölbtem Halbreief (**Abb. 12**). (181) Links hebt die muskulöse Gestalt des Chronos mit einer kraftvollen Bewegung seiner ausgestreckten Arme das Tuch von der unter ihm ruhenden Veritas. Sein Schweben hat sich zu einer aufrechten, leicht gedrehten Standhaltung verfestigt, die mit dem angewinkelten ‚Spielbein‘ an den Chronos auf Poussins „Veritas Richelieu“ erinnert, über der langen Schräge der reich gefalteten Tuchbahn, die er hinter Veritas wegzieht, ragt rechts seine Sense auf, neben der ein kleiner Putto helfend in das Tuch greift. Beide blicken herab auf den nackten Körper der Wahrheit, dessen üppige Form am stärksten aus dem Relief hervortritt und beinahe vollplastisch ausgeführt ist. Sie stützt sich im Liegen halb aufgerichtet auf ein elegantes Kissen, so daß sie in der üblichen Pose ihrem Befreier zugewandt ist und streckt ihm den rechten Arm mit der geöffneten Hand im überraschten

und zugleich verlangenden Gestus einer aus dem Schlaf geweckten Danae erwartungsvoll entgegen. Auch hier trifft die Beschreibung des Akademiesekretärs Guerin die wichtigsten Qualitäten der allegorischen Akteure, wenn er das Stück „dont le sujet est le Temps qui fait connoître la Vérité“ wie folgt beschreibt : „Ce dieu décrépité et fugitif, dont les ailes font connoître la vitesse, et sa faux que rien n' échappe sa puissance, montre cette Déesse sous la figure d' une belle femme, nue et encore couchée, qui semble s' éveiller à la clarté d' un nouveau jour. Par un petit Génie qui aide à lever un rideau qui la tenoit cachée, le Sculpteur a voulu faire remarquer que l'expérience dans les Arts, figurée par ce Génie, ne contribue pas peu à faire cette utile découverte.“ (182)

Trotz einem dem Entwurf Testelins sehr ähnlichem Aufbau vermittelt sich das Konventionell-Gefällige der Darstellung von 1701 bis in die zu ihrer Beschreibung vorgenommene Auswahl der wichtigsten Bildelemente: An Chronos wird die traditionelle Eigenschaft des rasch eilenden Zerstörers betont, die für seine Funktion im Bildensemble etwas deplaziert wirkt, und der Begriff der ‚Veritas‘ unterbleibt angesichts des nackten Frauenleibes zugunsten des Eindrucks von einer „Déesse“ ‚in Gestalt einer schönen Frau‘.

Allgemein reduziert Frémin den allegorischen Anspruch, an dem er über den Vorgang der Enthüllung hinaus kein Interesse entwickelt; diesen jedoch faßt er mit der bildhauerischen Form auf das Wesentliche zusammen, weil durch die plastischen Mittel das ‚Hervortreten‘ der Veritas zu einer direkten sinnlichen Anschauung gelangt, zu einem ins Material übersetzten Aufbruch in die neu gewonnene Helle. Hingegen sind die in dünnen Linien gehauenen Wolken rechts über der Enthüllten bis zur Bedeutungslosigkeit verflacht, und die Figur der Veritas erhält keine Zugaben von Palette oder Meißel, obwohl auch Frémins „Le Temps découvre la Vérité“ eine akademische Kunstallegorie ist. Einzig der Putto erscheint neben Chronos in einer gleichberechtigt ausgearbeiteten Form und spielt eine vergleichbare Rolle wie der Tugendgenius Testelins. Seine Anwesenheit verbürgt die Zuordnung zur Gruppe der „Allégories relatifs à l'Académie et à ses doctrines“ und sorgt für die Verkörperung der Tugend, oder wie es Guerin ausdrückt „l'expérience dans les Arts“, die bei der Entdeckung der Wahrheit in den Künsten nötig sei.

Kehrt man an dieser Stelle zurück zur weiteren Betrachtung der Tugendforderung unter dem Aspekt des selbstregulierten Arbeitsverhaltens, das die Akademie ihren Mitgliedern abverlangt, erweist sich einmal mehr ihr Stellenwert im ikonographischen Kontext, wobei auch hier Testelin die theoretischen Belange am deutlichsten umgesetzt hatte.

Tugend bedeutete in der akademischen Kunstlehre Erfordernis von Fleiß, steter Übung und regelmäßiger Gewohnheit, die zur kognitiven Erfassung der gesetzten Regeln führen sollten.

Stellvertretend seien hier einschlägige Äußerungen aus der Lehrbibel „De arte graphica“ des in der Akademie meist berufenen Theoretikers Charles Alphonse Dufresnoy zitiert: Zum Genie gehöre auch „L'Art fortifié par la connoissance des choses“, wodurch es „Par l'exercice et par l'habitude s' acquiere parfaitement toutes les règles et les secrets de l'Art.“ (183) Dufresnoy, – dessen lateinisches Lehrgedicht in der Tat als knappe Zusammenfassung der in der Akademie verbreiteten Kunsttheorie gelesen werden kann, und das Roger De Piles in ihrem Auftrag übersetzte und mit langen Anmerkungen versah -, schließt im letzten Teil seines Traktats mit praktischen Hinweisen für ein tugendhaftes Künstlertum, etwa: frühes Aufstehen, morgendliches Arbeiten, tägliches Arbeiten, Ordnung halten, kein Wein und „bonne chere“, keine Affairen, sondern „liberté de Célibat.“ (184)

Letztendlich ist hiernach die Funktion der Tugend ein Element des oft und schon vorakademisch diskutierten Theorie-Praxis-Problems der freien Künste, um deren Kunstziel durch entsprechende Arbeitsweise zu erreichen. (185) Zugleich ist sie ein Bollwerk gegen den Verfall der Kunst aus Mangel an Fleiß und geregelter Ausführung und vermittelt zwischen Theorie und Praxis durch ihren intellektuellen Impetus als *S t u d i e r f l e i ß*, der die bis dahin geistige oder ‚wissenschaftliche‘ Arbeit ausgezeichnet hat. (186) Hier ergibt sich für den Gegenstand der Arbeit ein Nebenaspekt, nämlich die Arbeits-Zeit des Künstlers.

Neben der ‚curiositas‘ (187) hatte man das emsige unermüdliche Studium für die wichtigste Tätigkeit des wissenschaftlichen Forschers und Gelehrten im weiteren Sinn gehalten. Die Emblemik der Begriffe ‚Etude‘ und ‚Vigilance‘ gibt darüber reichen Aufschluß. Kennzeichnend für ihre Veranschaulichung waren das nächtliche Studium im Schein einer Öllampe und der Hahn als Sinnbild der Wachsamkeit. (188) In einem langsamen Prozeß werden diese Attribute auf die Allegorien der Künste übertragen, unter denen eine späte Häufung gegen Ende des 18. Jahrhunderts auffällt. Ein frühes und bezeichnendes Beispiel ist die von Sebasti n Leclerc nach dem Entwurf LeBrun gestochene Vignette der zweiten Aufklapptafel aus Testelins ‚Sentimens des plus habiles peintres‘, auf der rechts und links auf den Rahmenkartuschen, die in der Mitte Minerva umgeben, eine Öllampe und eine Sanduhr stehen. In den Iconologien des 18. Jahrhunderts gehören Hahn und Lampe zu den Attributen der ‚Académie des Arts.‘ (189)

Für den Bereich der Künstlerallegorien lassen sich gegen Ende des Jahrhunderts zahlreiche Fälle aufführen, die von der Bedeutung dieses mit den wandelnden Verhältnissen weiter erstarrten Diktums vom künstlerischen Arbeiten zeugen und für dessen Anfänge ‚posthum‘ eine Interpretationshilfe sind. Hier seien deshalb noch zwei weitere typische Vertreter genannt. In den 1770iger Jahren entstand die komplizierte, mit Bedeutungen überladene und heute nicht mehr erhaltene Allegorie „Le Triomphe des Arts“ von Jaques Toul, der darin auch den Beitrag

des Künstlerfleißes thematisiert in der Figur der ‚perfection‘, zu der man nur „avec le temps et avec courage“ gelange, sowie in der Gegenfigur der „paresse, l’ennemie mortel des Arts, représentée par une femme qui dort, tenant une sable renversée, désignant la perte irréparable du temps“. Über allen schwebt „la Vérité rayonnante“ und vertreibt die Laster. (190)

Die wachsende Bedeutung der Arbeitszeit für den Künstler (191), die Ende des Ancien Régime in ihrer traditionellen akademischen Forderung nach regelmäßig genutzter Studierzeit unter einem allgemein verinnerlichten, nach Zeiteinheiten bemessenen Arbeitsverhalten in Zugzwang kommt, spiegelt sich in revolutionären und nachrevolutionären Künstlerallegorien, denen Menageots großes Rezeptionsbild „L’Etude veut arrêter le Temps“ vorangegangen ist. (192) Das Zentrum einer Rötelseichnung von Thomas Leclerc bildet eine Inschrifttafel auf hohem Sockel, auf dem sein eigenes Portrait gegen Bücherstapel lehnt, und ihre Erklärung zum Kreis der darum versammelten Figuren: „La Theorie guide un je(une) élève..., (un génie) tient un sablier symbole du temps et de l’application: pour désigner qu’avec le temps et l’étude constante, on parvient à se perfectionner dans les arts du Dessin.“ Und ein mit ‚K. BS. 1810‘ signierter Stich zeigt noch nach der Wende zum neuen Jahrhundert einen jungen Zeichenschüler, der sich ängstlichen Blicks den Kopf von Pictura-Natura mit verweisendem Gestus zurückwenden läßt gegen eine Mauer, hinter der Chronos drohend hervorsieht und auf seine Sanduhr deutet. Auf der Mauer steht die Öllampe, neben der Frauengestalt verbirgt sich der Hahn der ‚Vigilance‘ **(Abb. 13)**. (193)

Das in Künstlerallegorien hartnäckig verfolgte Thema von der persönlichen Selbstdisziplin zeigt hier die weitreichenden Auswirkungen der seit dem 17. Jahrhundert öffentlichen Anerkennung einer freien und bildungsorientierten Kunst und die Besiegelung ihrer mitgelieferten Zwänge. Schließlich fußt unterhalb der Arbeitsweise des Künstlers weiter die ‚materielle‘ Begründung der Tugend auf bestimmten Schaffensbedingungen der Kunst, die im Rahmen einer staatlich geförderten Akademie an Widersprüchen zunimmt. Schon in der Renaissance wurde, wie oben festgestellt, die Bezahlung der Künstler in dem Maße ihrer Emanzipation zur ‚freien‘ Kunst als ‚Belohnung‘ verschleiert, wovon unter anderem auch Anekdoten über vorbildliche große Künstler berichten: So habe beispielsweise Karl V Tizian eine große Geldsumme mit dem Kommentar übersandt, es sei keineswegs seine Absicht, damit die Bilder des Künstlers zu bezahlen, „puisqu’il reconnoissoit qu’ils étoient sans prix“ und zur Bestätigung dieser vorab unverständlichen Behauptung werden antike Quellen herangezogen, u.a. eine Aussage Quintilians, nach der es nichts Nobleres gebe als die Malerei, „puisque la plupart des choses se marchendent et ont un prix“. (!) (194)

Andere Formen der Ehrung und Anerkennung mußten gefunden werden, die sich den ‚wieder‘-erstarkten Artes Liberales durch die Weihe der antiken Überlieferung anboten. Erinnerung man

sich an das Sortiment der Lorbeerkränze, die der Tugendgenius Testelins über dem Arm trägt, gewinnt auch deren Aufgabe über den vordergründig einleuchtenden Sinn der Ruhmesverteilung an Eindeutigkeit. (195) Hier liegt ein aufschlußreicher Vergleich zu einer allegorisch überdeutlichen Auseinandersetzung mit der bei Testelin von einem Putto besorgten Bekräftigungsfunktion nahe, die zur gleichen Zeit von seinem Freund und Gründungsmitglied der Akademie, Louis Boullogne l'aîné, vorgenommen wurde. Dieser bekam in seiner zusätzlichen Stellung als ‚peintre ordinaire du Roi‘ Aufträge aus dem Adel und der hohen Beamtschaft und malte auf Wunsch des ‚Trésorier des Bâtiments‘ M.Le Ménestrel, „(qui) voulut fait orner le plafond de son cabinet, de quelques Peintures qui eussent rapport aux fonctions de sa Charge“ ein entsprechendes Deckenbild.

Dort verteilen Jupiter, Minerva und Merkur ‚Freigebigkeiten‘ und Lorbeerkränze an verschiedene Vertreter der mechanischen und freien Künste, die die Gaben der (regierenden) Götter ihrem Stand gemäß in unterschiedlicher Weise entgegennehmen. Während „ceux qui travaillent de la main, semblent interrompre leur travail“, um die „liberalitez“ des Merkur zu empfangen, bleiben im Gegensatz dazu die Dichter und Künstler ruhig bei ihren Studien, „les Scavants dans les Arts libéraux demeurant attachez à l'étude avec un repos (...) conforme à leur application.“ Nur ein Poet schaut zu dem ihm zugeordneten Lorbeerkranz auf, und die Freude in seinem Gesicht „est exprimé d'une manière qui fait voir que ce n'est pas les pièces d'or et d'argent qu'il considère le plus; mais bien cette couronne, qu'il regarde comme la plus glorieuse récompense de ses vieilles et de ses travaux.“ (196) – Selbst außerhalb des Machtbereichs der Akademie war es, wie oben erwähnt, den Mitgliedern der ‚freien‘ Kunstschule verboten „de tenir boutique“, d.h. ihre eigene und andere Kunst im Handel über einen Laden zu vertreiben. Im Laufe der Akademiegeschichte nehmen solche Tendenzen eher noch zu und kulminieren in zeitlicher Duplizität mit der allegorischen Behandlung des Künstlerfleißes gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Diese parallel zunehmende Entwicklung ist eine zusätzlich von der historischen Chronologie gelieferte Bestätigung für die engen Abhängigkeiten von ‚freier Kunst‘, ‚Tugend‘ und ihren arbeitssoziologischen Begleitbedingungen.

Nachdem allzuvielen Zuwiderhandlungen gegen das Verkaufsverbot zu einer ‚Verwilderung‘ geführt hatten, gipfelte die Unterdrückung von jeder Art des Gelderwerbs durch die Kunst 1777 in der „Declaration du Roy concernant les Arts de Peinture et de Sculpture, et portant nouveaux Status et Règlement pour l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, donnée à Versailles le 15 Mars 1777 enregistrée au Parlement le 27 Nov. 1777“, deren neue Satzung bis zur Revolution in Kraft blieb und die völlige Bürokratisierung der Akademie beschloß. (197) In der Erklärung wird einleitend erneut der Unterschied zwischen freien und mechanischen Künsten betont, ersteren sei die Freiheit durch die politische Obrigkeit „zurückgegeben“ worden, die nun ver-

langt, die Kunst „libéralement... sans aucun mélange de commerce“ auszuüben. Die Unterdrückung jeglichen materiellen Verdienstes wird als neu gewonnene Freiheit gefeiert und mit dem Schlagwort „Libertas artibus restituta“ propagiert, das sich die Akademie als neue Devise für ihr Medaillenwappen wählte. (198)

Eine in Wort und Bild bezeichnende, weitere Kommentare erübrigende Einschätzung des Edikts bringen schließlich Vorwort und Titelkupfer der schon wiederholt genannten Akademiebeschreibung von Dezaillier D' Argenville, der als tendenziöser Fürsprecher einen vertraut anmutenden Sprachgebrauch für die Bedeutung des neuen Erlasses benutzt. Da heißt es: „M.d' Angivillier n' avoit plus qu'une choses à faire pour ceux [les arts, d.V.], c' étoit d' effacer entièrement un reste d' esclavage, triste monument des siècles qui ont vu naitre les Arts. Jaloux de leur procurer la liberté et le repos si nécessaires à leur existence, il a obtenu de Sa Majesté en 1776, que les ouvrages de Peinture et de Sculpture seroient désormais insaisissables, à l'exception du genre de Peinture en impression, qu'on estime au toisé.“ (199) Ergänzend bekommt der Benutzer des Buches auf dem von Robert gestochenen Titelkupfer mit der Überschrift „Le temps couronne le Génie“ die großfigurige Gestalt des Zeitgotts vorgeführt, der einen Lorbeerkranz über einen nachdenklich zu seinen Füßen sitzenden Genieputto hält (**Abb. 14**). Hinter ihnen, durch die Chronos tragende dunkle Wolkenbank getrennt, erstrahlt in der Ferne auf schroffem Felsen der ‚Tempel der Erinnerung‘. Die Bildunterschrift räumt die letzten Zweifel am Sinn der Bekräftigung aus, wenn sie offen Ehre und Nachleben als ‚Lohn‘ des Künstlers deklariert. „Je ne demande pour Salaire/ Que l'Honneur et la Liberté :/ Content du simple Nécessaire/ Je vis pour la Postérité.“

Ein frühes ähnliches, aber auch charakteristisch unterschiedliches ‚Vorläufer‘beispiel für den Titelkupfer der Akademiebeschreibung ist das Frontispiz für Sopranis ‚Vite de Pittori, Scultori, ed Architetti Genovesi‘, Genova, 1674, das George Tasnière nach D. Piola gestochen hat. Chronos schwebt an die vor einer Staffelei arbeitende Pictura heran und deutet mit einem abmessenden Disegno-Gestus auf die Leinwand über dem aufgesetzten Pinsel. In der Rechten hält er vor die hingebungsvollen Blicke der Pictura den Lorbeerkranz, dessen innerer Zirkel von einem Schlangenring gebildet ist, zum Zeichen der Perpetuierung ihres Schaffens (**Abb. 15**).

Nach diesem Blick auf die Konsequenzen einer im Absolutismus des 17. Jahrhunderts etablierten Konstellation von künstlerischer Leistung und Gegenleistung unter einer bestimmten Zeitkonstellation soll der größere Zusammenhang, in den sie sich einordnet, am allegorischen Ausgangspunkt abschließend betrachtet werden, wo alle wichtigen Aussagen ‚in nucleo‘ getroffen sind.

A. 1.1.2.

b) Die geschichtsmetaphorischen Bezüge des neu besetzten ‚Veritas-filia-temporis‘-Schemas

Wie gezeigt wurde, schuf das königliche Protektorat andere Zwänge als die des Broterwerbs und leistete damit einer bestimmten Art der Kunstausbübung Vorschub, die seinen kulturpolitischen Absichten entgegenkam. Der Tugendkampf der freien Kunst gegen die Ignoranz einer Auftraggeberschicht hebt sich deshalb in einem zeitweilig gemeinsamen Interesse auf und verlagert sich vielmehr ausdrücklich auf die Ignoranz einer kunstinternen Gegnerschaft, nämlich die ‚ignorance‘ der Zünfte und die zu überwindende Barbarei des handwerklich schaffenden Zeitalters. Stärker als bisher wurde durch die Abgrenzung gegen das Zunft Handwerk und mit- eins gegen die Zustände der dunklen, kunst- und namenlosen Zeit, dem es angehörte, das Wesen der Kunstblüte *z e i t l i c h* definiert, ohne noch von der Aktualität einer gegenwärtig günstigen Herrschaft zu abstrahieren. Diese schon im Zusammenhang mit der Analyse der Werke Carlo Marattis getroffene Behauptung, es seien hier nicht nur die nicht-akademischen Widersacher gemeint, sondern auch die Ignoranz einer bestimmten, vorausgegangenen Zeit, wo der Zustand der Malerei elend und dunkel war, und die nun durch den Eingriff der Zeit vertrieben, erhellt und damit abgelöst wird, lässt sich am Einsatz des ‚Veritas-filia-temporis‘-Schemas in der französischen Kunst des 17. Jahrhunderts noch näher verifizieren.

Auf unserem Ausgangsbeispiel, Louis Testelins Gemälde, ist der Zeitgott mit Unterstützung des Tugendgenius im Begriff, die Wolken der Unwissenheit über der Wahrheit wegzuschieben; beide sind also auf die Bekämpfung des wahrheitsfeindlichen Elements festgelegt, unter dem die ‚Vérité de la Peinture‘ zum Vorschein kommt – anders als beispielsweise auf dem Relief von René Frémin, wo Chronos und Putto mit dem Lüften des Schleiers direkt und ohne Implikation einer zusätzlichen Verweisung die Entdeckung der Veritas erreichen. Dabei fällt auf, daß die Unwissenheit als dritte beteiligte Systemfigur nicht in der üblichen Gestalt der Ignorantia verkörpert wird, somit keine anschaulich-personifizierte Realisierung erfährt, sondern in Form einer dunklen Wolke erscheint, die auf recht ungeschickte Weise ihren emblematischen Charakter durch den angedeuteten Eselskopf ausweist.

Das Bildelement der Wolken jedoch steht, wie gezeigt, in engstem Zusammenhang mit der Befreiungssikonographie der Veritas, die sie mit ihrem Glanz durchdringt und zum Verschwinden bringt. Die Wolken oder Finsternis (*ténèbres*), durch die die Wahrheit auf dem Weg zur Rück- erlangung des ureigenen Lichts und zu voller Sichtbarkeit hervorbricht, sind ein fester Bestandteil der Wahrheitserhebung über Gefangenschaft und Verleumdung allein durch ihre Dunkelheit,

die sie zum *G e g e n p o l* der Wahrheit macht, ohne daß sie bislang eine inhaltliche Kennzeichnung erfahren hätten. (200)

Die Anlage der Veritas-Ikonographie auf der metaphorischen Basis von Licht und Finsternis wird hier für neue Möglichkeiten genutzt, denn die Funktionen sowohl der Wahrheitsverfolgerin Ignorantia als auch der Finsternis verändern sich durch die Verschmelzung in *e i n e n* zusammengezogenen Widerpart der Wahrheit: Die Unwissenheit wird in die Hell-Dunkel-Metaphorik miteinbezogen, die ihrerseits durch die Aufnahme einer zusätzlichen qualitativen Bestimmung ihren einfachen Dualismus verliert. – Zwar hat allein die Symbolik des (verdunkelten) Lichts für ein Verborgensein und (Wieder) auffinden der Wahrheit Hans Blumenberg in seiner Studie ‚Licht als Metapher der Wahrheit‘ zu der grundsätzlichen Feststellung veranlasst, „das Licht bekommt eine Geschichte“. (201) Um aber den „Gang des Lichts“ konkret zu verorten, müssen weitere Determinaten und Zwischenschaltungen hinzutreten, wie es hier in der Konfrontation mit dem ‚Dunkel der Unwissenheit‘ und dem von ihm abgedeckten Bezugsfeld geschieht.

Die Einführung des Begriffes ‚ignorance‘ in das System des Gegensatzpaares ‚luce-tenebre‘, das so formuliert in Bildunterschriften schon mehrfach begegnet ist, wenn es sich um das Thema der verleugneten und bedrohten Kunst unter Aneignung der ‚Veritas-filia-temporis‘-Ikonographie handelte, ordnet die Allegorie in Interpretationszusammenhänge, die den Deutungsansatz für das Konzept Testelins, in den Wolken die düstere Unwissenheit von in die Vergangenheit verwiesenen Zuständen bekämpfen zu lassen, bestätigen und klarmachen, daß er dabei nicht voraussetzungslos gearbeitet hat. (202)

Tatsächlich rückt die Vorstellung der Wahrheitserhebung zum Licht mit ihren Antithesen von Hell und Dunkel durch die Einführung des ‚Dunkels der Unwissenheit‘ in die Nähe einer seit der Frührenaissance bestehenden *geschichtsmetaphorischen* Verwendung der gleichen Begrifflichkeit, die sich für ein Zusammengehen geradezu anbot und eine Parallelisierung angängig machte, die schließlich das besprochene Programmbild der französischen Akademie von 1655 in ikonographisch orthodoxer Form vollzog – und diese damit gleichzeitig einer Umdeutung unterwarf.

In einem schon besprochenen Fall, Marattis Titelkupfer für die Stichpublikation der Farnese-Galerie, kommen beide Gebrauchsformen der Lichtmetaphorik besonders offensichtlich zur Deckung, da hier durch den Einsatz der realgeschichtlichen Person Carraccis als Retter der Malerei in die konventionell Chronos und Veritas vorbehaltenen Bildstruktur eine ‚Historisierung‘ des allegorischen Schemas erreicht ist. Die Szene, in der der Maler die Pictura wie Chronos die Veritas aus ihrer Höhle herausführt, wird bekanntlich mit der Widmung überschrieben: „Iac-

tem Picturam Annibal Carraccius e tenebris suo lumine restituit". Berücksichtigt man die oben angesprochene ‚Brechung‘ des kulturellen Selbstbewußtseins im Italien des 17. Jahrhunderts, die hier Carraccis Leistung in der überschatteten Nachfolge der großen Zeit des Cinquecento herausstreicht, und die sich über Bellori bis auf Vasari zurückverfolgen läßt, so bewegt sich Maratti in genau der gleichen Terminologie, die die frühen Humanisten im eigenen Land mehr als zwei Jahrhunderte zuvor zur Kennzeichnung der eigenen Zeit gegenüber der vorhergehenden entwickelt hatten, und die in seinem Fall nur als epigonale Wiederaufnahme einer schon lange existierenden ‚Würdeformel‘ verstanden werden darf.

Die Ursprünge des Erkenntnisverfahrens, die Hell-Dunkel-Metaphorik für die Wertung und Unterscheidung von Epochen anzuwenden und daran eine Einteilung der Geschichtszeit vorzunehmen, die in eindeutiger Zuschreibung das Dunkel in ihrem System verteilt, hat die neuere Forschung bis in die Frührenaissance zurückdatieren und mit einer Fülle von Nachweisen belegen können. Danach löste schon Francesco Petrarca als einer der ersten die Analogie von Licht und Finsternis aus ihrer überkommenen religiös gebundenen Deutung und wendete unter Beibehaltung einer Zweiteilung in helle (alte) und dunkle (eigene) Zeit die Zuordnung in ihr Gegenteil, nicht ohne die Hoffnung auf Wiederkehr einer Zeit des Lichts offenzulassen. (203) Petrarca seinerseits wurde von den nachfolgenden Humanisten in einer Reihe mit Dante und Giotto als Wiedererwecker der lange begrabenen Kultur gefeiert (204); besonders in den Urteilen über die beiden Letztgenannten häufen sich die Belege für eine Definierung der neuen, modernen Zeit über die Gegensatz Erfahrung zur davorliegenden ‚toten‘, dunklen Zeitspanne zwischen Antike und eigener Gegenwart, die charakteristisch für das geschichtliche Standortbewußtsein der Renaissance und ihre gesamtgeschichtliche Ordnung geworden ist. (205) Hier seien nur zwei häufig angegebene Textstellen wiederholt, die besonders deutlich das Grundmuster einer Epochenabgrenzung über die Lichtmetaphorik mit der Koppelung an die variablen Größen von ‚Darniederliegendem‘ und ‚Befreier‘ erkennen lassen und in dieser Kombination die enge Verwandtschaft zum Denkbild der Wahrheit und ihrer Geschichte vom Heraustreten ins Licht in sich beschließen. So wurde über Giotto's Malkunst schon Ende des 14. Jahrhunderts von Boccaccio geurteilt: „E per ciò, avendo egli quella arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d' alcuni che più a diletta gli occhi del'ignoranti..., era stata sepulta, meritamente una delle luci della fiorentina gloria dirsi puote" (206), während Giovanni Villani in seiner Weltchronik bereits vor Mitte des Jahrhunderts über Dante schrieb: "ea igitur iacente sine cultu, sine decore, vir maximus Dante Allagherii, quasi abysso tenebrarum eruptam revocavit in lucem, dataque manu, iacentem erexit in pedes." (207)

Zunächst ist daran wichtig, daß die gebildete Schicht der Renaissance die Licht- Finsternis-Gleichung als Verhikel benutzte, den Charakter der eigenen Zeit in ihrem Verhältnis zur Antike zu erfassen, wobei sich ihr spezifisches Epochegefühl nur an der Kontrastvorgabe entwickeln konnte, die sie vom Licht der Antike trennte und auf der sich die Lichterfahrung der eigenen Zeit überhaupt erst konstituieren konnte.

Diese Auseinanderteilung einer bisher als Kontinuum ausgedeuteten Zeitspanne (208) durch die Abmessung einzelner Abschnitte am vorgegebenen Richtmaß des antiken Kulturideals verhalf wesentlich zu einer veränderten Periodisierung der Geschichtszeit. Indeß soll hier nicht die in der Forschung so beliebte Frage nach der Weltstellung der Renaissance durch ihre Selbsterkennung als ‚Wiedergeburt‘ – mit Vasari als Protagonisten einer ausformulierten Erst-anwendung des Dreiteilungsschemas auf eine geschichtliche Abfolge und der Begriffsprägung „rinascità...ne’ tempi nostri“ (209) – untersucht werden, noch die Durchsetzung der humanistischen Trias zum systematischen welthistorischen Modell oder ihre Einbindung in ein zyklisches Geschichtsdanken. Vielmehr stellt sich die Frage nach den *K a t e g o r i e n*, mit denen der Einbruch während der dunklen Zwischenzeit erfaßt und beschrieben wird, und die, gleichsam gegenläufig, eine partielle Erklärung für die Grundlagen des neuzeitlichen historischen Denkens geben können.

Alle Autoren begründen ohne Ausnahme die Dunkelheit der vergangenen Zeit, über deren Gegensätzlichkeit sie ihre eigene, der Höhe der Antike vergleichbare Position bestimmen, mit dem Brachliegen der *K u n s t* und der Kultur während der Zeitspanne nach dem Niedergang Roms, die nun durch die gegenwärtige kulturelle Erneuerung von ihrem Ende her eingeschätzt und erkennbar wird. Damit erfährt der Ablauf der Geschichte eine Beurteilung nach kunstgeschichtlichen Kriterien, die die neue universalhistorische Periodisierung am wechselhaften Schicksal der klassischen Kunst orientieren. (210) Über die Gründe dafür und über die Auswirkungen eines solchen Geschichtsmodells soll im zweiten Teil der Arbeit ergänzend nachgedacht werden.

Unter dieser Voraussetzung jedenfalls entsteht der Begriff vom Mittelalter als einer finsternen, unwissenden – durch Unkenntnis der antiken Kultur –, barbarischen oder gotischen – in Herleitung von den zerstörerischen Kräften des römischen Reiches – Epoche, weil in ihr die Künste als tot, begraben (211), verdunkelt und in Gefangenschaft beschrieben werden.

Es ist hier nicht der Ort zu klären, w a r u m das Zeitalter der Antike und das ‚Licht‘ seiner Kultur derart zum Vorbild und zum Emanzipationsleitbild gewählt und das zweifellos immer bestandene Wissen um die antike Überlieferung neu erfahren und bewertet wurde. Jedoch muß

der innere Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Organisationsform und einer neuen staatlichen und zivilisatorischen Ordnung einem solchen historischen Wertbildungsprozess Vorschub geleistet haben und sollte für eine Neubewertung der Renaissance in der Geschichtstheorie und in der Geschichte der Historiographie erschlossen werden. (212)

Nach der in Frankreich, wie oben angesprochen, nicht ohne Schwierigkeiten erfolgten Aneignung in der Wertung der Zwischenzeit als „ignorant, ténébreux, barbare“ und der eigenen Definition als ‚Neuzeit‘ (213) wurde im Laufe des 17. Jahrhunderts ihr Sprachgebrauch und die damit verbundene Geschichtseinteilung nach den zwei durch ihre Kulturhöhe und Ähnlichkeit ebenbürtigen Epochen von Antike und Moderne und der ‚mittleren‘ Zeit des Abfalls vollständig adaptiert. (214)

Die Zeit des erstarkenden Absolutismus mit seinen an antikem Vorleben sich messenden kulturellen Bestrebungen bildet durch ihre Selbsteinschätzung sozusagen den Abschluß der Renaissancebewegung in Frankreich und äußert dann mit ihrer Abgrenzungserfahrung in vielfältiger Hinsicht das zu Genüge bekannte Bewußtsein der mindestens gleichrangigen Moderne, das in der ‚Querelle des anciens et modernes‘ seinen Ausdruck findet. (215) An dieser Stelle soll zum Abschluß eine Äußerung Hilaire-Bernard de Longepierres, einem Vertreter der ‚Anciens‘, angeführt werden, die zugleich zeigt, daß die eigene Gegenwart und die vorausgegangene Erneuerung tatsächlich über alle geschichtstheoretischen Parteiungen hinweg das Schema der historischen Hell-Dunkel-Gleichung zu ihrer Beschreibung angenommen hat, das alle weiteren Wertungen in sich einschließt: „Ainsi comme la perte des Anciens avoit entraîné celle des beaux Arts, dès que ces mêmes Auteurs resuscitèrent, ils leur rendirent la vie, et l'on les vit reflourir en même temps. Les belles choses commencèrent à reprendre tout leur éclat et tout leur prix; et les ténèbres de l'ignorance et de la barbarie furent bientôt entièrement dissipées par une source si abondante de lumière.“ (216)

Die exklusive zeitliche Realität und Ausdehnung, die die ‚Ignorance‘ im Geschichtsbild des 17. Jahrhunderts gewonnen hat, sowie die entsprechende Adaption in der Chronos-Veritas-Ikonographie, die wesentlich über die Ausdeutung der Finsternis erfolgte, soll damit hinreichend bewiesen sein.

Bevor wir uns dem letzten noch ausstehenden Element der durch den Bildbestand in Testelins Allegorie und die Beschreibung Guillet de St. Georges angeregten Betrachtungen zuwenden, drängt sich ein abschließender Exkurs zu den Stellen noch stärkerer Verflechtung der ‚Veritas-filia-temporis‘-Analogie zur Geschichtsmetaphorik der frühen und ‚klassischen‘ Neuzeit auf. (217)

Wie noch im Zitat Longepierres nachklingt, setzte sich in Frankreich ein mit der italienischen Renaissance verwandtes Bewußtsein von der Überwindung des finsternen Mittelalters zunächst für die eigene literarische Tradition durch: Der Begriff ‚renaissance‘ wird im Frankreich des 16. und 17. Jahrhunderts fast ausschließlich in der Koppelung von ‚renaissance des lettres‘ verwandt, was eine weitreichende Einsicht in ihr Wesen bekundet. (218)

Von Bedeutung ist dabei, daß der Begriff der ‚lettres‘ nicht nur etwa Dichtkunst und Literatur meint, sondern sehr differenziert auch ihre ‚Materialisierung‘ umfaßt: Sprache, Schrift, Druckkunst, die Texte der Autoren. Während nun der Verlust der ‚lettres‘, die nach dem Verfall des römischen Reiches für einen langen Zeitraum „quasi ensevelies et cachées“ blieben (219), ohnehin mit der entsprechenden Verdunklungsterminologie der verborgenen Veritas umschrieben wird, erscheint – mehr noch als im Falle der bildenden Künste – der verdinglichte Aspekt ihrer realen, materiellen Wiederauffindung besonders handgreiflich im Vorgang des Entdeckens antiker Schriften und Texte, die durch Auffinden, Rezeption und Neuverlegung „ans Licht“ gefördert werden. Bei genauerer Betrachtung fällt auf, daß die französischen Humanisten immer wieder die Rolle der Schrift bei der Überlieferung und besonders mit der Druckkunst den Anteil der Moderne betonen, der wesentlich dazu ver helfe, die antiken Autoren ins Licht zu setzen und zu publizieren. (220) Hierher gehört etwa die zeitgenössische Äußerung über das Verdienst Guillaume Fichets. der. „promotore dell’arte tipographica in Francia“, um 1470 die Gutenbergsche Druckkunst in Frankreich einführte und damit die alten Werke „uscire dalle tenebre“ gelassen habe. (221)

Denkt man an dieser Stelle daran zurück, daß das Bild der aus ihrem Dunkel steigenden Wahrheit zuerst auf **B u c h d r u c k e r s i g n e t e n** vorkommt, so scheint sich hier ein tiefer, konditionaler Zusammenhang zwischen diesem ikonographischen Grundmuster und der Kulturarbeit des Humanismus zu offenbaren, der der Bezeichnungsabsicht des neu wirksamen ‚veritas-filia-temporis‘-Gedankens seine unmittelbare Verankerung gegeben hat. Die Vorstellung von der Wahrheit als Tochter der Zeit zeigt sich hier als das zutreffende Emblem der Renaissance schlechthin, deren ideologischer Kern in der Tat im Lesen und Neupublizieren der antiken Texte durch Druck besteht.

Wenn die ‚Imprimerie‘ sogar wörtlich als „fille du Temps qui la engendrée après beaucoup de siècles“ bezeichnet wird (222), so verdeutlicht dies einmal mehr die engen inneren Entsprechungen zu beiden Elementen des Emblems und zu seiner Gesamtaussage: Zu einem hier geborenen Begriff der Wahrheit, die an einer bestimmten Zeitstelle zum Vorschein kommt. Die neuzeitliche Auffassung der Wahrheit nämlich läßt sich an der Bruchstelle einer neuen Epocheerfahrung am schärfsten erkennen als letztendlich der Inbegriff des kulturellen Wissens,

der in der schriftlichen Überlieferung niedergelegt ist und allein durch sie erfahren werden kann. Schrift und Druck sind unabdingbare Träger der durch sie festgeschriebenen Kenntnisse, ihr Verlust oder Vergessen bedeutet die Umnachtung des Wissens und den Untergang der in ihnen gesammelten Wahrheit.

Gabriel Naudé etwa bezeichnet die Druckkunst in seinem Kapitel zur Einrichtung der ‚Imprimerie‘ in Frankreich unter Louis XI „comme estant un des principaux arguments pour prouuer que la Barbarie a esté chassée et bannie des Escholes pendant le Regne dudit Roy” und schließt zahlreiche lobende Zitate von großen Gelehrten wie Melanchthon und Erasmus zur Druckkunst an, die den gleichen Tenor wie etwa Gauguin verfolgen: “quibus magnum uteris lumen, et veritatis studiosis auxilium allatum est.” (223)

Besonders weit wird die Parallelisierung der Veritas-Metapher und ihrer Verdunklung mit der Notwendigkeit von Studium und Bewahren der Schrift gegen das Vergessen getrieben in Abhandlungen, die sich ausdrücklich mit dem Buch- und Schriftwesen befassen. So erklärt Nicolas Vignier in seiner ‚Bibliothèque historique‘ von 1588, der das Problem auf der erweiterten Ebene der Geschichtsschreibung anhand von Texten behandelt, man neige leicht zu der Annahme, “qu’il n’ y a aucune certitude de doctrine, que tout est enveloppé de ténèbres, et la vérité cachée (comme disoit Democrit) aux abimes et au centre de la terre (...) toutefois pour cela n’a pas esté toute la vérité enseuelie, ain peut-on tirer assez pour satisfaire au gout d’ un jugement sain et modeste...”. Denn wie die Sonne hinter den Wolken versteckt ist, lebe die Wahrheit in den vergessenen „monuments”, d.h. in Schriften und Büchern, die zum Teil durch verfälschende Abschriften noch mehr vernebelt seien. (224)

Daß es die ‚lettres‘ waren, die mit ihrer unentbehrlichen Vehikelfunktion für ein Manifestwerden von Erkenntnis sozusagen die ‚Reibfläche‘ für die Neuentzündungen der Moderne boten, zeigt sich selbst bei frühen Vertretern einer ‚Fortschrittstheorie‘, die für die Erleuchtungserfahrung neben der Wiederholung eine neue, veränderte Eigenart in Anspruch zu nehmen beginnen. (225)

Le Roy etwa – was kaum beachtet wurde – erklärt in seinem Buch „De la Vicissitude ou Variete des choses”, er wolle untersuchen, ob tatsächlich ‚schon alles gesagt sei‘ in den Schriften der Alten. Sein zwölftes Buch, in dem er die grundsätzlichen Argumente seiner neuen Theorie zusammenholt, ist überschrieben mit dem umständlichen, die Hauptaussage vollständig umfassenden Titel: “ou je m’ efforce monstrier en rester beaucoup à dire, et la vérité n’ estre entièrement découverte, n’ y tout le scavoir occupé par nos deuanciers; admonnestant les doctes essayer par propres inuentions adiouter ce qui default aux disciplines, faisans pour la postérité ce que l’antiquité a fait pour nous: afin que le scavoir ne se perde, ain prenne de iour en iour

accroissement.” (226) Bezeichnenderweise sind ihm die Texte selbst diesem Prozeß unterworfen, indem sie vor dem Urteil der Zeit mit ihren Meinungen bestehen oder aber in ihrer Fehlerhaftigkeit erkannt und überholt werden: „Le jugement du temps découvre à la fin les occultes fautes de toutes choses, et pour estre père de vérité et juge sans passion, a touiour accoustumé de donner iuste sentence de la vie ou de la mort des écritures.” (227)

Eine knappe Formel findet dafür später Adrien Baillet in der Bilanz seiner umfangreichen Publikation ‘Jugemens des scavans sur les principaux ouvrages des auteurs’ von 1685: „Veritas filia temporis, non auctoritatis.” (228)

Diese notwendige, sich bald anschließende Folgeerscheinung in der Selbsterkenntnis der Neuzeit zieht jedoch die besondere, eigene *D y n a m i s i e r u n g* der Licht- und Wahrheitsmetaphorik nach sich, die Vorstellung, die Zeit erzeuge und enthülle neuartige Erfindungen und Kenntnisse: – „que la vérité ne se découvre que peu à peu” mit der darin eingeschlossenen Ausdehnung auf noch nicht entdeckte Wahrheit und die Folgerung vom Fortschritt des Wissens im Laufe der Zeit. (229)

Diese vollständige Inanspruchnahme des Bildes „Die Zeit enthüllt die Wahrheit”, für die sich bekannte Formulierungen von Bruno, Bacon, Wilkins, Fontenelle, Perrault, und anderen anführen ließen, soll hier nicht weiter verfolgt werden, zumal die Aussageabsicht der hier behandelten Allegorien eine andere Richtung nimmt.

Eine solche Sezierung der Wahrheit an der transparenten Stelle humanistischer Neureflexion, die noch deutlicher wird durch die gleichzeitige Ablösung von der mittelalterlichen Idee des Guten, soll nicht darüber hinwegtäuschen, daß die jeweilige ideologische Überlagerung durch den Wertbegriff von ihr sich ihrer Herkunft aus der konventionellen, vom Wissensstand der Zivilisation erreichten Verabredung und dem jeweiligen Umgang mit ihr nicht bewußt ist. Die normative Größe der Wahrheit im 17. Jahrhundert, die etwa bis in die akademische Kunsttheorie bestimmend ist, wird zunächst von den hier gemutmaßten, in den schriftlichen Zeugnissen menschlichen Denkens konkretisierten Vorgaben nicht in Frage gestellt.

A. 1.1.2.

c) Zeitbedingung der normativen Kunsttheorie

Ein letztes Mal soll die Allegorie Louis Testelins ins Auge gefaßt werden, um mit der noch ausstehenden näheren Betrachtung des Chronos die Einordnung ihrer letzten wichtigen Figur vorzunehmen. Denn erst die qualitative Bestimmung der ‚Zeit‘ und ihrer Rolle im hier vorliegenden Bezugssystem vervollständigt die getroffenen Feststellungen zur Bedeutung von Wahrheit, Tugend, Ignoranz und Hell-Dunkel-Metaphorik zu einer Gesamtinterpretation, da alle diese Elemente in einem Abhängigkeitsverhältnis zu ihm als Hauptakteur des Bildes stehen, – wie es auch die ‚Veritas-filia-temporis‘- Idee grundsätzlich vorschreibt, nach der die Wahrheit nur ans Licht kommt mit Hilfe der Zeit. Vermutlich wird auch die Gestalt von ‚Temps‘ über die Neutralität der zunächst allgemeinen Bildfigur hinaus im allegorischen Einzelfall durch ihre Erscheinungsform und die Bildverhältnisse in besonderer Weise charakterisiert sein.

Wie schon beschrieben, enthüllt in der ‚akademischen Allegorie‘ die Zeit ihre Tochter, indem sie in der Verkörperung eines kräftigen, fast nackten Mannes ohne weitere Attribute als einen Schlangenring um den Leib die Wolken der Unwissenheit über der ‚Wahrheit der Malerei‘ vertreibt.

Die besondere Beschaffenheit der Chronosfigur festzustellen, wie sie sich für das letzte Glied einer folgerichtigen Verkettung dieser und ähnlicher, weiter oben vorgestellter Allegorien ergibt, fällt nicht mehr schwer und die Schlußfolgerung soll diesmal den näheren Ausführungen vorweggenommen werden.

Die Zeit, die die Wahrheit der Kunst nach der Epoche der Ignoranz ans Licht bringt, muß durch besondere fürstliche Förderung und Pflege ausgezeichnet sein, oder wie es Guerin in seiner Beschreibung der Marmorplakette Hutinots „Le Temps qui découvre la vérité des Arts“, die nun vollständig zitiert werden soll, ausdrückt: Es sei die Absicht des Künstlers „d’y faire connoître, ..., que la vertu ou l’amour des beaux Arts ne manquent point de se manifester dans un temps favorable, et sous les auspices d’un Prince qui a soin de les protéger.“ (230) Es ist die wiederbegonnen goldene Zeit, die die neue Herrschaft eines starken absolutistischen Herrschers den Künsten gewährt, und die im besonderen Fall der Akademie durch den institutionellen Schutz von Seiten Louis XIV in die günstigsten Bedingung versetzt werden. Diese Folgerung wirkt wenig überraschend, wenn man sich die oben angestellten Überlegungen zu den ‚freien‘ Produktions- und Auftragsverhältnissen in Erinnerung ruft, die als Grundlage für den würdigen Zustand der Künste angesehen wurden, der in den Idealsi-

tuationen der Antike unter alexandrinischer und augusteischer Herrschaft, in der italienischen Renaissance und nun in eigener Zeit als verwirklicht galt.

In der Tat ist der Boden gesicherter Protektion, auf dem die Kunstblüte gedeiht, das tragende Fundament des gesamten Renaissancegebäudes und seiner Theorie der kulturellen Höhepunkte. Zahllos sind die Äußerungen französischer Theoretiker, in denen stets als Voraussetzung für die Entfaltung der Kunst der Schutz und die Vormundschaft des Prinzen genannt wird, so daß die Folgerung naheliegt: Sind die Werke der Alten der Stoff neuzeitlicher Erneuerung, so ist der mäzenatische Eingriff einiger Staatsführer ihre *U r s a c h e*. Sehr bald wird nämlich das Erwachen und Wohlergehen der Künste mit einer kodifizierten Reihe moderner Herrscher kausal verbunden, von denen in Frankreich nach einigen durch Bürgerkriege gedämpften Prälodien etwa unter Franz I als „père des lettres“ nun Louis XIV unbestritten als ihr Vollender gilt, und sich somit seine Zeit, – die einen wesentlichen Teil ihrer Identitätsbestimmung aus der bevorzugten Stellung bezieht, die der Staat den Künsten sicherte – als Gipfelzeit, den großen vorangegangenen Reichen vergleichbar, begreifen konnte: „de sorte que nous verrions revenir entièrement le siècle la d' Apollon et revivre tous les beaux Arts.“

Da dieses Phänomen im nächsten Kapitel ausführlicher behandelt wird, weil es entscheidend dazu beitrug, Zeit als eigene Zeit zu begreifen, soll die Betrachtung hier eng im Rahmen der 'akademischen Allegorie' und ihrer gezeigten Eigenschaften abgeschlossen werden.

Die oben noch als ‚versteckt‘ bezeichnete, in der Allegorie angelegte Charakterisierung der Zeit als neuem ‚age d'or‘ der Künste unter Louis XIV liegt tatsächlich sämtlichen Appellen, Selbstdefinitionen, Zielformulierungen und Lobreden der Akademie zugrunde, die zum Teil schon bei der Erläuterung der Werke von Louis und Henri Testelin genannt oder zitiert worden sind. Die Parallelisierung der gegenwärtigen Zeit, des ‚siècle de Louis XIV‘ mit den ‚siècles‘ der antiken Herrscher über die Höhe der Kunst auf der Basis einer vergleichbaren herrscherlichen Schirmherrschaft ist dabei stets das wichtigste Argument.

Selbst in der frühen Zeit der Akademiegründung unter der Regentschaft für den noch unmündigen König wird das Verhältnis von Fürstengunst, Kunstblüte, Antikenwettbewerb und Machtbestätigung klar angesprochen, die zusammen das besondere Zeitbewußtsein als Moderne innerhalb des humanistischen gesamtgeschichtlichen Ordnungssystems ausmachen.

So rekurriert die ‚Requête Charmois‘ von 1648, der erste Antrag zur Gründung der Akademie, selbstverständlich auf die bekannten Mäzenatenverhältnisse der Antike, aber auch auf die letzten französischen Könige seit Franz I, um die staatlichen Machthaber zu einer Förderung der Künste durch ‚Anerkennung und Belohnung‘ zu bewegen, durch die die neuerrungene

„lumière des arts” selbst die der Alten übertreffen könne: “si une saison favorable permet aux Princes d’ en rechercher la beauté et y donner quelque loisir.” (231)

Auch am Anfang der ‚Requete‘, wo das für die Akademie grundsätzliche Problem einer kunstinternen Begründung für den neuen Glanz ihrer Profession im Gesuch der Künste nach freier Ausübung zur Sprache kommt, wird sofort die Verbindung zur Macht des Souveräns gezogen, der solche gewähren kann: “ils [les arts, d.V.] ont recours à la puissance souveraine pour estre remis en leur lustre, ainsi qu’ils étoient du temps d’ Alexandre dans l’Académie d’ Athènes, où chacun sait qu’ils occupoient le premier rang entre les autres arts libéraux”. Als Gegenleistung wird die angemessene Fürstenverherrlichung angeboten: „Paris est remply de plusieurs Apelles et de grand nombre de Phidias et de Praxiteles, qui feront esclatter dans les climats les plus éloignez son Visage Auguste” (232), eine Wechselwirkung, wie sie schon oben unter dem Gesichtspunkt der Artes-liberales- Definition in der Akademiedoktrin beschrieben wurde.

Konsequent ist hier der Herrscher und sein von ihm betriebener Ausbau des projizierten goldenen Zeitalters der (Zeit)punkt, unter dem sich lumière von ignorance, Kultur von Barbarei, Kunst von Handwerk scheidet.

Unverhüllt tritt die in solcher Verursachertheorie angelegte Personalisierung der neuen kulturellen Situation auf die Figur des Herrschers in den ‚klassischen‘ theoretischen Texten der Akademie hervor, wenn im König oder seinem Stellvertreter der initiatorische Erwecker und schöpferische Inspirator der unter ihm arbeitenden Künstler, benannt wird, und seine Aktivität und Erleuchtung gleichsam der Focus aller Kulturleistung ist. So sagt Félibien 1667 über den vom König ins Amt gesetzten Minister Colbert, er sei nach einer Epoche der Finsternis den Künstlern, was diese für ihre Werkzeuge seien, und faßt damit so vollkommen die Kulturpropaganda unter Louis XIV zusammen, daß er hier in voller Länge zitiert werden soll: Auch die guten Künstler würden weiterhin im Dunkeln tappen, “s’il ne se trouvoit des Hommes extraordinaires qui estans nais pour juger des plus grandes choses, et dont l’Esprit éclairé d’ une lumière plus vive et plus forte découvrent ce qui demeureroit ensevely dans les ténèbres, et semblent comme obliger l’Art et la Nature à produire de nouveaux ouvrages. Tel est celui que le Roy a choisi pour Intendant et Ordonnateur de tous les grands Travaux que S.M. fait faire, puisque l’on peut dire, que dans cette célèbre Académie il est aux Peintres et aux Sculpteurs ce qu’ils sont eux-mêmes à leurs ciseaux et à leurs pinceaux, je veux dire qu’il fait sortir de leurs esprits les plus excellens ouvrages...”. (233)

Wie aber läßt sich die in der Gesamtargumentation eindeutige Charakterisierung der Zeit, die enge Verbindung von enthüllender Zeit und Herrscher, am Bestand unseres Musterbildes „Le

Temps qui découvre la Vérité de la Peinture” entdecken und auch dort genauer festmachen? Ein Blick in die Gruppe der verwandten Allegorien fördert ein spätes Nachfolgewerk zu Tage, das zumindest einen Teilbeweis für die eben gegebenen Ausführungen bietet. Im Salon von 1741 stellte Paul-Ambroise Slotz ein Tonmodell zu einer Figurengruppe „Le Temps découvrant la vérité” aus, dessen Komposition sich deutlich an die vierzig Jahre frühere Fassung des Themas von René Frémin anlehnt und das im Livret des Salons wie folgt beschrieben wird: “Le Temps qui découvre la Vérité tient d’ une main le Portrait de Sa Majesté Louis XV. La Vérité personifiée par ses attributs regarde avec Plaisir le Roi son protecteur. Plusieurs génies s’ occupent des attributs des sciences et des beaux-arts: La Vérité étend leur perfection.” (234) Hier verrät nun das ‚allegorische Mißverständnis‘ oder zumindest die Verunklärung der feststehenden Elemente durch das zwischen Chronos und Veritas eingeführte Herrscherportrait augenfällig den starken inhaltlichen Bezug zu dessen Person als Protektor: Die Zeit enthüllt eher dieses als eigentlich die Wahrheit, während jene wiederum, umgeben von Kunst- und Wissenschaftswerkzeugen und bewaffnet mit Buch und Feder, auf den enthüllten Herrscher blickt. In seiner Beschreibung des überlieferten Modells weist Souchal treffend auf diese Widersprüche hin: „Or, en 1741, Paul-Ambroise Slotz avait exposé sans succès le modèle d’ un groupe à la gloire de Louis XV, sous le couvert d’ une allégorie de style et d’ esprit très baroque (...) Mais la traduction plastique d’ une idée philosophique devient une flagonerie assez banale à l’adresse du souverain”. Während die Zeit konventionell dargestellt sei, lasse die Figur der Wahrheit an Eindeutigkeit vermissen, „d’ autre part elle tient d’ une main un livre ouvert et de l’ autre une plume. On se demanderait pourquoi, si son regard n’ était dirigé avec amour vers le médaillon de Louis XV que lui présente une génie et s’ apprête à écrire une louange du ROI, louange à laquelle contribuent les beaux-arts et les sciences personifiés par de petits génies. Le sujet n’ est donc pas tellement le Temps qui découvre la Vérité, mais plutôt le Temps découvrant et offrant à la vénération de la Vérité la personne du Roi. L’ allégorie est pour le moins confuse.” (235)

Entsprechend wenig Anerkennung fand das epigonale, in seiner Funktion nicht mehr wahrgenommene und ihr auch nicht mehr gerechte Werk, und Slotz bestätigte die Variabilität seiner Teile, indem er es in einer 1751 ausgeführten Skulpturengruppe für den Meridian von Rouen in eine Allegorie von Zeit und Commerz umwandelte. (236)

Eine befriedigende Antwort aber muß auch für den letzten Teil der Analyse wieder im Werk des Louis Testelin selbst, und dort in der Figur des Chronos gefunden werden. Anhaltspunkte versprechen die Attribute des Zeitgotts, der genau über Veritas schwebt, darin durch das Flattern des ihn umgebenden Tuches und die mächtigen Flügel verstärkt, und dabei mit seinem

Körper die Trennlinie zwischen der dunklen Wolkenfinsternis und dem hellen Himmels- und Landschaftsraum bildet, in dem die Wahrheit zum Vorschein kommt. Wie festgestellt, fehlen die üblichen zerstörerischen Attribute wie Sense und Sanduhr völlig, einzig der Schlangenring um seine Leibesmitte trägt zu seiner Charakterisierung bei. Oben wurde kurz dargestellt, daß dieser ein nicht besonders häufiges, jedoch lang überliefertes Attribut des Chronos-Saturn ist, das meist auf den geschlossenen, sich wiederholenden Jahreskreis verweist oder als Symbol der Ewigkeit und ewiger Wiederholung verstanden werden kann. (237)

Hier aber ist über den sicherlich vorhandenen Bezug auf eine fortwährende, perpetuierte Zeit und die Anspielung auf den patronalen Planetengott des Goldenen Zeitalters hinaus noch eine Präzisierung der Bedeutung des Schlangenrings zu verstehen, die diese Eigenschaften näher an die bisherigen Folgerungen für den allegorischen Kontext bindet.

Wieder hilft die Beschreibung Guillet de St. Georges weiter, der den Schlangenkreis abweichend und lapidar interpretiert „Le Temps, secondé de la Prudence (et l'amour de la vertu...)”. Bedenkt man, daß auch in den anderen bereits zitierten Quellen der Begriff der ‚prudence‘ immer wieder gefallen ist, so scheint hier von Guillet eine zutreffende Interpretation gegeben worden zu sein, die umso mehr einleuchtet, wenn man das Bedeutungsspektrum der Prudence auf den angenommenen Zusammenhang der Verbindung von Zeit und Herrscher überprüft. Findet sich doch auch auf dem Weg der Durchsicht von Verpflichtungen in der ikonographischen Tradition die Verwendung des Schlangenrings als Hieroglyphe für den „Roi très-bon”, für die Regierungspotenz des Imperators, so bei Horapollon (238) und Piero Valeriano. (239) Valeriano gibt darüber hinaus Hinweise auch auf den Prudentia-Aspekt der Schlange, die Tempus (Saturn) in der Hand hält, weil von ihr Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleichermaßen erfaßt werden, gemäß der dem Tier zugesprochenen Vorsicht : “Prudentia...Serpens hic prudentiam, indicare videbetur: nam et Assertoris nostri dictum est, nos esse debere prudentes, admonentis, sicuti sunt serpentes.” (240) – Der von ‘Tempus’ unabhängige Symbolwert der Schlange für ‚Prudentia‘ darf hier als bekannt vorausgesetzt werden. (241) Wenn in der bildenden Kunst die Schlange der Prudentia ein Attribut des weisen Imperators sein kann, so ergänzt sich eine solche Tradition vollkommen mit der Staatstheorie des Absolutismus, nach der die Prudence, die weise Voraussicht, kluge Vorsicht und nachträgliche Einsicht, eine der wichtigsten Eigenschaften des Staatslenkers ist. Prudence steht für gute Regierung, für die besonnene, verantwortungsvolle Leitung des Staates, unter der dieser prosperiert und seine Anlagen entfalten kann; damit bestätigt der als Prudentia verstandene Symbolcharakter des Schlangenrings um den Leib der Personifikation der Zeit sinnvoll die vorausgegangenen Ausführungen über die fördernden Kräfte einer bestimmten Herrschaftszeit.

Daß Prudence tatsächlich in diesem sehr umfassenden Sinn – neben Justice – als wichtigste staatstragende Tugend galt, und ohne weiteres in ihrer Gesamtheit von Anwendung und Wirkung als Zeitbegünstigen durch gutes Herrscherverhalten verstanden werden kann, lässt sich im zweiten Kapitel mit Ausgriffen in die politische Theorie des Absolutismus beweisen, die seit Beginn des Jahrhunderts heftig diskutiert wurde und bis zur Regierungszeit Richelieus zum affirmativen Konzept der staatlichen Ordnung ausgebaut worden war. Gerade in der Phase seiner Konstituierung, die noch nach Begründungen sucht, werden die klarsten Analysen der absolutistischen Prinzipien vorgelegt, die durch ein patrimoniales Sorgesystem und die gegenseitige Verpflichtung von Herrscher und Untertanen die Abolition des Feudalsystems und eine neue Machtverteilung rechtfertigen soll. Je mehr man in das System der Herrschertugenden eindringt, desto mehr wird offenbar, daß mit Prudentia gerade die spezifischste von allen zivilen Tugenden getroffen ist, weil sie das Recht auf die erste Position im Staat, Sorgfalt in seinen Angelegenheiten und Sorgepflicht gegen seine Untertanen gleichermaßen abdeckt.

Das weite Feld der Staatstheorie soll hier nur am Rande um einiger Belege willen betreten werden, die die Rolle der Prudence in diesem spezifischen Sinn untermauern. Wenn Pierre Le Moyne in seinem fundamentalen Werk „L'Art de régner“ von 1665 (242) über die Tugenden, die den König würdig und fähig machen, die Insignien zu tragen, befindet „Entre ces Vertus de si grand service et si nécessaires, chacun attribue le premier rang à la Prudence“ (243) und dabei bemerkt, daß die Liebe des Prinzen für seinen Staat die Liebe zu seiner Zeit sei, so stützt er sich dabei auf eine Fülle von gleichgesinnten Schriften, die sich stets um das Problem der Machtberechtigung auf der Grundlage von Führungsqualitäten drehen. (244)

Die Tugenden des Herrschers, die augenscheinlich eine so wichtige Rolle für die Legitimierung seiner absoluten Stellung spielen (245), bilden in den meisten dieser Texte einen festen Kanon, in dem die ‚prudence‘ den ersten oder hinter ‚religion/pitié‘ den zweiten Platz belegt und immer wieder mit übereinstimmenden Lobesformeln bedacht wird. Repräsentativ sind die Äußerungen Nicolas Farets in seinem 1623 erschienenen Buch „Des vertus nécessaires à un Prince pour bien gouverner ses sujets“, wo es über die Prudence heißt „la plus nécessaire, serve comme flambeaux aux autres, comme fondement des estats“ und weiter, sie sei wie das Auge gegen die anderen Sinne: „C'est elle qui donne l'ordre aux choses présentes, qui prévoit l'avenir, et se resouvient de ce qui s' est passé“. (246) Er faßt ihr Wesen schließlich als „sagement gouverner“ zusammen, auf dessen Wirkung sich der Prinz ebenso stützen könne wie auf die Erfolge der Waffen, denn sie integriere den Staat im Inneren genauso wie die militärische Macht ihn nach außen festige. (247)

Im ähnlichen Sinn nennt auch Loyac die Prudence als erste ‚vertu morale‘ des Prinzen und hebt dabei besonders ihre Zugehörigkeit zu den Merkmalen einer wahren ‚Royauté‘ hervor, entgegen der Willkür der Tyrannei, weil sie eine Regierung in Übereinstimmung mit dem gegebenen Recht, also einen ‚absolutisme modéré‘ durch die Gesetze, garantiere. (248) Zudem ist in seiner Schrift viel davon die Rede, daß Prudence auch den nötigen Widerstand gegen ‚fraude‘, Betrug und schlechte Ratschläge bedeute und die Machthaber davor schütze, sich mit schlechten Conseilliers zu umgeben. (249) Auf diesen besonderen Gesichtspunkt im Spektrum der Prudence nimmt selbst das wenig theoriefreudige eigenhändige Werk Louis XIV für seinen Sohn, die „Mémoires pour l’instruction du Dauphin“ Bezug, in dem der König die Regierungshilfe der Prudence vorwiegend darin versteht: sich nicht schlecht beraten zu lassen, gute Mitarbeiter zu suchen, falsche zu fliehen und die richtigen Entscheidungen zu treffen. (250)

Bemerkenswert ist, daß selbst für diesen Aspekt der herrscherlichen Vorsicht die symbolischen Verästelungen der Prudentia-Schlangenikonographie ein Bild finden. Hier sei eine entsprechende Metaphernutzung von Charles Sorel aus den ‚Vertus du Roy‘ von 1633 zitiert: „Les serpens se bouchent l’oreille de leur queue pour ne point entendre les charmes d’ un Magicien. Aussi un Roy prudent, comme le nostre, permet au peuple, qui est la queue de son Estât, de l’empescher d’ ouyr les persuasions de ces esprits pernicieux ...“, die bezwecken wollten, daß der „Pasteur“ sich nicht den Staatsangelegenheiten wie seinen eigenen widme. (251)

Den gründlichsten Einblick in die Theorie der Prudence, die überdeutliche Vereinigung aller ihrer Tugendlinien zum Gesamtbild des perfekten Staatsmannes jedoch gibt Gabriel Naudé, mit dessen wahrhaft überschwänglichen Definition der Absatz beschlossen werden soll. Naudé bezeichnet sie unverhüllt als das, was sie für die Machtsicherung des Absolutismus auch tatsächlich ist: Sie gehöre zu den „Arcana Imperiorum“ (secrets des Empires de gouverner), die wie die versteckte Nilquelle wirkten, denn das Volk genieße die lebensspendenden Geheimnisse der Staatsführung, ohne sie zu kennen. (252) Er bedenkt sie im Kapitel über die erforderlichen Eigenschaften des Ministers (253) mit einer langen Erklärung, in der er sich unter anderem auf Ariost und Juvenal beruft und in ihrer Apotheose endet: Wie zur Goldgewinnung die besten Ingredienzien gebraucht werden, „aussi pour former cette Prudence, la Reyne des vertus politiques, l’or des Royaumes, le thrésor des Estats, il faut de grandes aides, et des avantages très heureux; la force de l’esprit, la solidité du jugement, la pointe de la raison, la docilité pour apprendre, l’instruction reçue des grands personnages, l’estude des sciences, la connoissance de l’histoire, l’heureuse mémoire des choses passées, sont les dispositions pour y parvenir: la saine consultation, la connoissance et consideration des circonstances, la prévoyance des effets, la precaution contre les empeschements, la prompte expedition, sont les

belles actions qu'elle produit; enfin le repos des peuples, le salut des Estats, le bien commun des hommes, sont les fruits divins que l'on en receuille." (254)

Das Attribut der Schlange in Allegorien des 17. Jahrhunderts in der Bedeutung von Herrscher-Prudence zu verstehen, die einen weise regierten Staat symbolisiert, hat demnach einen fundierten Rückhalt in der zeitgenössischen Theorie.

Eine weitergehende Bestätigung allerdings würde ein Bildbeispiel liefern, wo die Schlange der Prudentia in einer ähnlichen allegorischen Funktion eingesetzt wird wie auf dem Gemälde Testelins, und zudem seinen speziellen Verweis auf die Sorge für die kulturelle Entfaltung mitbeinhaltet. Es bietet sich an, im Umkreis der Allegorien zur staatlichen Kunstförderung und dort besonders nach Beispielen zur oben angesprochenen ‚Personalisierung‘ zu suchen, um die Beweisführung wieder im Bereich der bildenden Kunst abzuschließen.

Eine Allegorie etwa auf Colbert in seiner Eigenschaft als ‚Directeur des Bâtiments‘ ließ sich nicht finden, wohl aber führt die Spur zu einem Widmungsbild für seinen Nachfolger im Amt, für seinen eigenen Sohn Jules-Armand Colbert d' Ormoy. Die „Allégorie en l'honneur de Colbert d' Ormoy“ auf den Weg der Künste zum Ruhm im lichtspendenden Schutz seiner ‚Prudence‘ wurde um 1700 von Antoine Coyppel gemalt und ist in einem Stich Simonneaus, „Dédié Monsieur Colbert d' Ormoy, Reçue en Survivance à la Charge de Surintendant des Bâtiments et Jardins de Sa Majesté, Arts, et manufactures de France“, erhalten (**Abb. 16**) (255). Auf dem Blatt findet hinter und über den Personifikationen der drei Schwesterkünste Malerei, Bildhauerei und Architektur, die links vorn im Bildraum das Geschehen verfolgen, eine Art Auferstehungsszene statt: Auf einer Wolkenbank wird das Künstlergenie, eine geflügelte Jünglingsgestalt, von der Tugendgöttin Minerva und einem bekränzten Herkules, der ihnen mit einer Fackel voranleuchtet, in einer diagonalen Aufwärtsbewegung emporgehoben zum Licht, das ihm von den oben in den Wolken thronenden Gestalten der ‚Gloire‘ und ‚Prudence‘ entgegenstrahlt. Die beiden bilden eine eng verbundene Gruppe, in der die Prudence von Gloire bekrönt wird und von ihr in ähnlicher Weise der aufsteigenden Gruppe unter ihnen präsentiert wird, wie dort der junge Künstler von Minerva nach oben. Die allegorische Funktion der Frauengestalt als Prudentia ist weniger in ihrer nicht näher bezeichneten Figur erkennbar, sondern konzentriert sich auf das von einem Schlangenring umgebene Portrait Colbert d' Ormoys in ihrer Hand. Auch optisch ist das Bildnis des Gefeierten mit seinem Attribut das Zentrum der Komposition durch die blendende Helle, die von ihm ausgeht und in der oberen Bildmitte einen Kreis in die dunklen Wolken brennt, und bleibt ihr Mittelpunkt, obwohl der Geniejüngling mit Minerva zusammen dem Ruhm entgegenstrebt, der jedoch auch wiederum in sophistischer Weise durch die Bekränzung auf die Prudentia-Gruppe hinweist.

Über diese Hauptaussage hinaus soll hier auf eine detaillierte Beschreibung des Blattes verzichtet werden, das auch zu einem an anderer Stelle behandelten Gegenstand einen interessanten Beitrag leistet – das Künstlergenie nämlich stößt auf dem Weg zur Erhebung durch Förderung und Ruhm die Figur der Zeit, „pour lui plein de lenteur“, zurück und läßt sie in genialer Überwindung hinter sich. (256)

Darauf nimmt auch der erste der beiden Vierzeiler des erklärenden Textes Bezug, den zwei Putten auf einer Schriftrolle rechts im Bild dem Betrachter entgegen halten: „Un Génie animé d’une noble chaleur, Pour arriver au but où la gloire l’appelle, Scait devancer le temps, pour lui plein de lenteur, en suivant la vertu qui l’élève avec elle“. Die für unser Interesse wichtigere Erläuterung der Hauptszene jedoch lautet, die Interpretation bestätigend, „Si la vertu l’élève à la gloire suprême, La Prudence lui scait reprendre sa splendeur, Et luy donne le prix de son mérite extrême, En rendant les Beaux-Arts soumis à sa grandeur.“ Prudence also, die huldvolle Sorge des Ministers, hier im Schlangenring um sein Portrait eindeutig an seine Person gebunden, vermittelt den Bestrebungen des Künstlers nach höchstem Ruhm, indem sie seinem Können und Werk erst zu Wirksamkeit und Glanz verhilft, die ohne diesen Impuls nicht zur ihrer Entfaltung gelangen könnten.

Eine ähnliche Aussage könnte einem Stich nach Francois Verdier zugrunde liegen, der auch in die letzten Jahre vor der Jahrhundertwende gehört und, der Stecherhand nach zu urteilen, vermutlich von Francois Chaveau gestochen wurde. Das großformatige Blatt ist in zwei Hälften geteilt, in der oberen wird ‚France‘, die das Portrait Louis XIV hält, von einer nackten Muse mit Allusionen zu ‚Vertu‘ und ‚Veritas‘ bekrönt, während weitere Musen auch um das Herrscherportrait den Lorbeer winden. Die untere Hälfte ist durch den schweren Rahmen eines riesigen Schlangenrings ausgeschieden, in dem noch einmal ein rechteckig gerahmtes ‚Bild in Bild‘ erscheint: Louis XIV in römischer Tracht krönt seinerseits ‚La France‘. Groß vor der ganzen Szene auf dem unteren Rand des Schlangenringes hingelagert ruht Chronos mit Sense und Sanduhr, sein Tuch zieht sich in weitem Bogen um den Schlangenring herum. Auch hier ist ganz offensichtlich das Wechselspiel von Regierungsperiode des Fürsten, Gedeihen der Künste, Prudence und dem ‚cercle d’ or du regne‘ gemeint (**Abb. 17**).

Mit nichts stimmen die Anliegen solcher Allegorien auf die Führungspersönlichkeiten besser überein und sind treffender ausgedrückt denn durch jede weitere Analyse, als mit den Versen Charles Perraults, die Félibien an den Schluß seiner Einführungen zu den ‚Conférences‘ nachdrücklich als Motto und Essenz seiner Kunstauffassung gesetzt hat. Seine Zeilen erfassen auch für uns in einer Art authentischen zeitgenössischen Bilanz die Hauptbestandteile aller von Beginn gemachten Ausführungen: Die produktive Regierungsvorsicht Louis XIV – mit Anspie-

lung auf die Berufung Colberts –, die die Künste zu ihrem Gipfel führt, die Hilfe der akademischen Unterweisung und die Annahme einer Grundsubstanz der Kunst, dem „sein de la matière“, aus dem der so geführte Künstler schöpft: „Les Arts arriveront à leur degré suprême/ Conduits par le Genie et la Prudence extrême/ De Celuy dont alors le plus puissant des Rois/, Pour les faire fleurir aura sceu faire choix./ D’un sens qui n’erre point sa belle Ame guidée,/ Et possédant du beau l’invariable Idée,/ Si haut élèvera l’esprit des Artisans/ En leur donnant à tous ses ordres intruisans,/ Et leur fera tirer par sa vive lumière/ Tant d’ exquises beautez du sein de la matière.” (257)

Dieses Résumé führt wieder dicht heran an das Wesen der akademischen ästhetischen Anschauungen und der ‚klassischen‘ Kunsttheorie, die bei aller Eigenreflexion auf ihre Bedingungen eine unbefragte Objektivität zu besitzen glaubt, für die das Zusammenwirken eben jener Kräfte eine bloße Hilfestellung bedeutet.

Denn immer und zweifelsohne geht es in der Theorie der Kunst um die Vorherrschaft einer Norm, die es zu erreichen gilt und die entsprechend in der allegorischen Übersetzung etwa als freigelegte „Vérité de la Peinture“ erscheint. Die akademische Wahrheit der Malerei verkörpert ein existentielles Prinzip, dem zwar nur unter bestimmten Konditionen zum Durchbruch verholfen wird, das aber selbst keine (zeit)abhängige Größe ist. (Die ‚Vérité de la Peinture‘ enthüllt sich selbst).

Der Zeitpunkt, d.h. die Akkumulation von günstigen Bedingungen in der Vormundschaft der staatlichen Akademie, dient nur dazu, einem dauerhaft gültigen Perfektionsideal – kunstimmanent folgerichtig durch das Prinzip der Imitatio – nachzukommen, das an bestimmten goldenen Schnittstellen der Vergangenheit zum Vorschein gekommen ist, wie auch die klassische moderne Geschichtstheorie von einer Geschichtsnorm ausgeht, an der Epochen unterschieden werden und die neu erlangt worden sei.

Das Problem des geschichtlichen Fortschritts stellt sich hier noch nicht, das bald in der ‚Querelle des anciens et modernes‘ gerade an einem neu erkannten Prozeßcharakter der Zeit, die Normen bestätigt, aber auch wieder vernichtet oder überholt, entwickelt wird, da die eigene Zeit als Instanz für eine Normenerfüllung angesehen wird und somit den historisch noch unspezifischen Charakter eines Höhepunkts zugewiesen bekommt. (258)

Dennoch ist auch die orthodoxe Kunsttheorie kein widerspruchsfreies System, in dem nicht schon die Keime zu seiner Veränderung vorhanden wären. Bleibt man im Bezugsfeld unserer Beispiele, so ist es die Dialektik der Bildgruppe, daß einerseits eine Norm mit Wahrheits- und Endgültigkeitsanspruch vorgestellt wird, indem nämlich nicht die Künste selbst, sondern die

Basis der Maxime, auf denen sie beruhen, ein ‚zeitloser‘ Wert also, enthüllt wird, andererseits aber gerade die ‚Zeit‘ diese Aufgabe vollzieht, obwohl andere ikonographische Lösungen – durch Minerva, Academia, durch eine Künstlerfigur – möglich waren. Zudem ist diese Zeit durch ihre eigene Qualität und durch die zeitlich fixierte Dimension der überwundenen Finsternis charakterisiert und gibt deshalb dem Vorgang der Enthüllung seine Geschichte.

Hier findet sich im Bereich der Künste und ihrer Theorie versteckt angelegt, daß Zeit als Jetztzeit aktiv die Realisierung von in ihr beschlossenen Möglichkeiten in einem neu ausdifferenzierten historischen Periodisierungssystem erwirke, die allerdings noch nicht in ihrer Geschichtlichkeit begriffen werden, weil diese Theorie ihr Selbstverständnis aus dem von der Gegenwart erbrachten Perfektionsgenügen und seinen Vergleichen bezieht.

Eine andere Dialektik als die von Norm und Entwicklung verbirgt sich im Begriff der akademischen Doktrin selbst. Geboren im Klima offizieller Protektion, die den Kampf um eine gesicherte Auftragslage erübrigte, mußte sie ihre Existenzberechtigung umso mehr in einer Wertdefinition suchen. Ihre Wesensbestimmung als höchste Form der Kunst entzieht sie dabei der Teilnahme an den Schicksalsfällen der Künste in ihrer Gesamtheit; sie vollzieht die Absetzbewegung von den gemeinsamen, durch desolate Auftragslage verursachten Niederungen, indem sie innerhalb der Gattung die Verantwortlichkeit für den Verfall feststellt und durch die Abspaltung vom finsternen Handwerk ihre eigene, scheinbar von wechselnden Verhältnissen unabhängige Gesetzmäßigkeit behauptet. Im verselbstständigten Wertcharakter der freien, wahren Kunst gegenüber der praktischen Gebundenheit der geächteten „artes mechanicae“ vollzieht die Akademieschicht Schritte zur Ästhetisierung der Kunst. Die Ästhetik der Kunst bedeutet einen neuen, jeglichem Basisbezug, auch der antiken Vorbildlichkeit enthobenen Normenzuwachs, der sich umso hartnäckiger manifestiert, je mehr die Kunst aus gesellschaftlichen Aufgaben mit einer funktionsgebundenen Verankerung in festen Auftraggeberverhältnissen entlassen wird. Andererseits kann man die Trennung der ‚Kunstrichtungen‘ von freier und mechanischer Kunst mit den beiden Unterscheidungsmerkmalen ‚éclairé‘ und ‚barbare‘ fast als erste Stilbezeichnungen von historisch unterschiedlichen Epochen begreifen, zumal sie in eine zeitliche Abfolge gebracht werden und von einem gemeinsamen, erfüllten oder nicht erfüllten Soll her verglichen werden.

Von den Normensetzungen einer ‚richtigen‘ oder ‚falschen‘ Kunstaübung ist es allerdings noch ein weiterer Weg, die Eigenart der Kunst als geschichtliche Äußerungsform zu erkennen, die einem je zeiteigenen Stil seine Berechtigung gibt.

Ein anderer Beitrag des 17. Jahrhunderts zur Bildung von historischem Bewußtsein an ästhetischen Kriterien wird in den Abschnitten zu ‚Zeit als Künstler‘ angesprochen, die zusammen einmal mehr beweisen, daß Zeitbedingtheit in der europäischen Geschichtstheorie zunächst am künstlerischen Produkt und seinen Erscheinungsformen verstanden wird.

A. 1.2. ‚Die Zeit befreit die Wahrheit‘ als Verteidigungsbild des eigenen Künstlertums

a) Nicolas Poussin, „Adieu de Nicolas Poussin à ses ennemies de Paris, ou le coup de massue »

Im Kapitel über die Vorläuferikonographie zu der Allegoriengruppe „Die Zeit enthüllt die Wahrheit der Kunst“ ist auch die besondere Rolle des Chronos-Veritas-Motivs im Bilderkreis von künstlerischer Selbstverteidigung untersucht worden, die sicher einen Anteil an der späteren Verwendung des Schemas in den akademischen Kampfbildern hat und dort die Verbindung zwischen inhaltlichem Anliegen und dafür gewähltem ikonographischem Angebot sinnfällig macht.

Die Herkunftsgeschichte zeigte, wie sich der Typus der nackten Wahrheit im späten 15. und 16. Jahrhundert auf Verleumdungsbildern des Apelles einführte, bald in der Vater-Tochter-Gruppe von Chronos und Veritas aus dem szenischen Verbund herausgenommen wird und eine Selbstständigkeit bekommt, die gleichwohl für den symbolischen Geschehensausgang um die ungerechte Verkennung einer Künstlerpersönlichkeit angerufen wird.

Im späten 17. Jahrhundert nun, als die Allegorien der Akademie durch die Verallgemeinerung eines solchen Anliegens ein formales und inhaltliches Eigengewicht der ‚Veritas-filia-temporis‘ für sich erreichen und dem Bild im Rahmen der ‚Kunst‘- und nicht mehr ‚Künstler‘-Allegorien ganz andere, neue Dimensionen geben, lebte ihre Bildtradition für eine persönliche künstlerische Selbstverteidigung daneben fort. (259)

Einige interessante Fälle für dieses Fortleben, die zum Teil sehr eigenwillig die ikonographischen Elemente variieren, und von denen das früheste Blatt noch am engsten dem Schema der Verleumdung mit Chronos und Veritas im Hintergrund folgt, sollen deshalb hier nicht vorenthalten werden. Alle Beispiele stehen in sehr einsichtigem Zusammenhang mit einer persönlichen Situation des Künstlers und waren als Abwehr gegen eine als ungerecht erfahrene Verkennung des eigenen Künstlertums gemeint; während diese Schicksale jeweils genügend bekannt und dokumentiert sind, wurden die Werke jedoch bisher kaum zu breiterer Kenntnis genommen und noch weniger unter dem Zusammengehen von allegorischer Vorgabe und individuellem Selbstzeugnis betrachtet.

Das prominenteste der Künstlerschicksale, das allem Anschein nach zu einer solchen Selbstäußerung Anlaß gegeben hat, ist das von Nicolas Poussin während seiner Pariser Zeit. Wie schon im Zusammenhang mit der „Veritas Richelieu“ erwähnt, kehrte Poussin auf Geheiß von Louis XIII und seinem Fürsprecher Sublet de Noyers im Dezember 1640 nach Paris zurück,

wurde im darauffolgenden Frühjahr von Seiner Majestät empfangen und gleich darauf mit dem heißbegehrten ‚Brevet du Roi‘, einem ansehnlichen Gehalt und allen Ehrungen der Unterbringung ausgestattet. (260)

Der Hauptgrund für seine Herbeizitierung war der Wunsch des Königs, ihn mit einem Großprojekt, der Ausmalung der „Grande Galerie“ des Louvre, zu betrauen, für deren Dekoration vorher schon Jaques Lemercier als Architekt sowie Simon Vouet und Francois Fouquières, zuständig für die geplanten Städteveduten zwischen den Fenstern, als Maler beauftragt worden waren. Diese Konstellation führte bald den so glücklich begonnenen Aufenthalt Poussins zu den Schwierigkeiten und Widerständen, die dem Künstler die Arbeit so erschwerten und verleideten, daß er schließlich schon zwei Jahre später Paris verließ, um nie mehr wiederzukehren. Zwar hatte Poussin mit seinem Programm für die Longue Galerie begonnen, den „Travaux d’Hercule“, die aber unter solchen Umständen über Vorzeichnungen und Kartons nicht hinaus kamen (261) und unvollendet liegen blieben, als Poussins eigene Entscheidung gegen die französischen Dienste durch den Tod Richelieus, des Gönners von de Noyers 1642 und dem des Königs im Jahre 1643 besiegelt wurde. (262)

In so gut wie jeder Poussin-Biographie werden der Neid und die Intrigen der anderen Künstler gegen den Meister beschrieben, die seiner Handlungsfähigkeit zusetzten und zu so unseligen Folgen führen sollten. (263) Die kurze, und gegenüber vielen späteren Auskünften in der Poussin-Literatur eher sachliche Beschreibung der Feindseligkeiten in D’ Argenvilles ‚Vies des Peintres‘ genügt für die Information über die Vorfälle in unserem Zusammenhang: „La galerie de ce palais [Louvre, d.V.] devoit représenter les travaux d’Hercule; mais il trouva trois envieux à combattre (a) = le Mercier, premier architecte du Roi; Vouet, qui étoit en grande réputation; et Fouquières, fameux peintre flamand. Il fit des mémoires pour se défendre de leurs calumnies, et pour justifier son ouvrage. Enfin, las de toutes ces disputes, ..., il s’ en retourna à Rome en 1642, sous prétexte de faire venir sa femme en France.“ (264) Schon bald nach seiner Ankunft berichtet auch Poussin selbst in seinen Briefen von den Schwierigkeiten und dem Überdruß in seiner Pariser Arbeit, die immer auch im Gefühl seiner künstlerischen Überlegenheit und deren ungerechter Verkennung und Behinderung ausgesprochen werden. (265) Von besonderem Interesse ist der lange Klagebrief 1642 an de Noyers, in dem er sich ausführlich zu seinen Vorstellungen über das Galerieprojekt äußert, aber schon ganz unter dem Gesichtspunkt der Verteidigung: „Et s’ adressant à M. de Noyers il se plaint de ce qu’il preste l’oreille aux médisances de ses ennemies, luy qui devoit estre son protecteur, puis que c’ est luy qui leur donne occasion de le calomnier, en faisant oster leur Tableaux des lieux où ils estoient, pour y placer les siens.“ (266) Der Brief ist versetzt mit allgemeinen und besonderen Reflexionen zum Problem des Rivalentums und schließt mit der Bemerkung, daß er, Poussin, sich zum Künstler sehr

wohl befähigt halte, ohne sich dabei zu überschätzen oder nach Gunst zu heischen, sondern um der Wahrheit Ehre zu geben und nicht der Schmeichelei, die dieser so sehr entgegengesetzt sei. (267) Soviel zur Pariser Misere in Poussins Künstlerleben.

Nun bewahrt das Pariser Kupferstichkabinett auf zwei aufeinanderfolgenden Seiten desselben Foliobandes zu Künstlerallegorien zwei bemerkenswerte Stiche auf. (268) Über dem ersten von ihnen steht der Eintrag „N. Poussin“, er selbst ist nicht signiert und zeigt folgendes Geschehen: Von rechts nach links geht ein mächtiger, nur mit einem Löwenfell bekleideter Herkules, dem Invidia in den Arm zu fallen versucht, mit erhobener Keule gegen eine links im Bild sitzende prächtig geschmückte eitle Frauengestalt vor, die einen Esel neben sich umarmt und reichen Münzsegen aus dem Füllhorn der launigen, zwischen beiden Gruppen schwebenden Fortuna, in den Schoß geschüttet bekommt (**Abb. 18**). Zu ihren Füßen randalieren Putten mit Malerwerkzeugen und (architektur)theoretischen Schriften. In den Lüften hingegen streiten sich zwei andere Putten um einen großen Lorbeerkranz.

Unter dem kleinformatigen Blatt klebt ein langer handschriftlicher Brief, der mit seiner Überschrift den Titel der Allegorie verrät: „Adieu de Nicolas Poussin à ses ennemies de Paris, ou le coup de massue“, und im Text den Sinn des Bildes erschöpfend erklärt. Die einfältige Frau, die hier mit so reichen Gaben bedacht wird, ist „la reine de la sottise (Lemercier, architecte de la galerie du Louvre)“, der Esel, den sie liebkost „un académicien à longues oreilles (Fouquières, peintre de la galerie du Louvre)“, der auch eine goldene Kette mit seinen Initialen um den Hals trägt. Fortuna, „accompagnée de sa roue, portée sur des nuages, vers d’ un air soucieux la corne d’ abondance sur la stupide reine de la sottise, et sembla lui dire: ‘Les dons que tu recois, tu ne les dois qu’à l’aveugle destin.’“ – „Hercule arrive (le Poussin)“ mit erschreckender Energie, dem sich „l’envie seule (Vouet et son école)“ entgegenstellt, doch ihre Anstrengung wird umsonst sein, denn „L’enfer déchainé n’ arrêterait pas l’impulsion donnée à la massue d’ Hercule (...) Elle va tomber en éclat sur ses ennemies, et les réduire en poudre.“ Die Putten in den Wolken sind die „deux génies protecteurs (MM.de Chantelou et de Noyers)“, die sich um die Ehre streiten, Herkules für seinen sicheren Sieg mit einer immensen Lorbeerkrone „seule récompense digne du courage et de la vertu“ zu schmücken.

Angesichts dieser für einen Schaffensabschnitt im Leben Poussins hochaktuellen Interpretation der Allegorie stellt sich dringend die Frage, in welchem Verhältnis sie zum eigenen Oeuvre Poussins steht. Der Stich jedenfalls ist nicht zeitgenössisch, das zeigt die sparsame, zeichnerische Linienführung mit kühlen Leerflächen, die in die Zeit um 1800 weist.

Nun geistert der Bericht über ein verschollenes Gemälde durch die Poussin-Literatur, mit dem er sich gegen seine Verleumder in der Pariser Zeit „persönlich Luft machte“ (269), in dem „er

der Versuchung nicht widerstehen (konnte), auch den Groll seiner Widersacher symbolisch auszudrücken, wie in dem verschollenen Bilde: Herkules schlägt die Torheit und den Neid nieder, auf dem der Neid Simon Vouets Züge trägt" (270), – wiewohl ein derartiges Gemälde in keinem einzigen Oeuvrekatalog Poussins auftaucht.

Eine Antwort auf den Quellenwert des Stichs kann zum einen nur die Provenienz des Briefes geben, der ihn so detailliert zu beschreiben weiß, zum anderen ein weiteres Dokument, das im Anschluß besprochen werden soll.

Der Briefftext ist vollständig abgedruckt unter den von Louis Jay herausgegebenen Künstlerbriefen, wo er mit der vorangeschickten Bemerkung aufgenommen ist „Après les lettres de Nicolas Poussin, nous croyons faire plaisir aux amis des arts en leur donnant connoissance d' une description faite d' un tableau allégorique de ce grand peintre, par M.Didot, qui en était alors le possesseur; il appartient aujourd' hui à M.Dufournoy, membre de l'institut royal de France, et fait partie de sa belle collection." (271) Zweierlei ist dem zu entnehmen: Der Name des Briefverfassers Didot und die Tatsache, daß ein solches Gemälde Poussins um 1800 in Privatbesitz war und zur Grundlage der Beschreibung diente.

Der Herausgeber bekennt, er sei für die Übernahme der Quelle Lenoir und seiner „Histoire des Arts de France" von 1810 verpflichtet, wo der Brief tatsächlich in voller Länge abgedruckt ist. (272) Auch hier wird von der Existenz des Gemäldes berichtet: „Avant quitter sa patrie, il fit un tableau foudroyant contre ses adversaires, qu'il laissa à Paris, pour se venger à jamais de l'intrigue de ses ennemis", das, so berichtet Lenoir zudem, er mit eigenen Augen im Besitz Didots in Paris gesehen habe: "Ce tableau que j' ai vu chez M.Marc Didot, amateur distingué des arts, mériterait d' être gravé: mais attendant cette faveur que l'on doit à la mémoire du grand homme outragé, j' en donné icy la description telle M.Didot me l'a communiqué, en voici le titre 'Adieu de Nicolas Poussin à ses ennemies de Paris, ou le coup de massue.' » (273) Daraus geht hervor, daß offenbar zur Zeit der Edition Lenoirs noch kein Stich nach dem Gemälde existierte, aber als wünschenswert angesehen wurde.

Die letzte mir bekannte Publikation des Briefes stammt von Arnauld in seiner Untersuchung zu den ‚Estampes satiriques relatives à l'art', der das Dunkel um den Stich weiter klärt : "Cette composition a été gravée au trait, in-8°, en 1819, dans le catalogue de M. Dufournoy, possesseur, après M.Marc Didot, de la peinture, prétendue originale, et dont la trace ne se retrouve ni antérieurement ni postérieurement à cette date." (274) Der Stich scheint also zwischen 1810 und 1819 angefertigt worden zu sein (275) und ist das einzige anschauliche Zeugnis über die Gestalt des dubiosen Gemäldes, gegen dessen Existenz Arnauld hier zu Recht noch einmal Vorbehalte anmeldet.

Warum trotz des Fehlens dieses Werks im heutigen Oeuvre Poussins und des Schweigens der älteren Quellen zumindest ein solcher Entwurf des Künstlers angenommen werden kann, soll im Folgenden nicht mehr quellenkritisch, sondern mit einem kunsthistorischen Vergleich begründet werden. Die einzige mir bekannte Publikation des Stichs findet sich im Werkkatalog Poussins von Jaques Thuillier unter der Kategorie der nachgezeichneten Gemälde. (276) Allerdings ist anzunehmen, daß sehr viel wahrscheinlicher eine Zeichnung Poussins Vorlage des vermutlich späteren, nicht mehr eigenhändigen Gemäldes war. Es stimmt zwar, daß vor 1800 ein Werk dieses Inhalts nicht bekannt ist; zum einen ist jedoch nicht einzusehen, warum anderthalb Jahrhunderte später eine Allegorie entstehen sollte, die in jedem ihrer Elemente die Aktualität der Pariser Ereignisse und die intime Kenntnis von Poussins Künstlersorgen widerspiegelt. Zum anderen gibt es einen Beweis für das ursprüngliche Zeitgenossentum der Allegorie durch einen signierten und datierten Stich aus dem Poussin-Umkreis, der mit geringen Abweichungen genau denselben Bildgegenstand hat, wie ihn Beschreibung und Stichfassung von „Adieux de Nicolas Poussin à ses ennemis de Paris“ behandeln.

Auf diesen zweiten Stich weist bemerkenswerterweise das Originalmanuskript des von Didot stammenden Briefes im Pariser Cabinet des Estampes selbst hin. Er enthält von der gleichen Hand den Zusatz „La gravure (...) signée Pistori a beaucoup des rapports avec cette description“ und darunter „voir au dos le trait du tableau du Poussin.“ (**Abb. 19**)

Der Stich auf der folgenden Klebeseite klärt diesen Hinweis auf. Er trägt die Signatur „Hiacinthus Gimigunanus Pistoriis Ping. incid. 1672“ und zeigt auf den ersten Blick lediglich seitenverkehrt dieselbe Szene von Herkules-Poussin und seinen Widersachern (Abb.19). Meines Wissens ist das Blatt bisher nirgends veröffentlicht worden; Bartschs Stecherlexikon etwa war es unbekannt (277), Arnouldet allerdings (278), Thieme-Becker (279) und die neuerdings vorliegende Dissertation über Giacinto Gimignani erwähnen es. (280) Gimignani, gebürtig in Pistoia, gehörte in Rom zum engeren Kreis um Poussin und war in jungen Jahren zeitweise dessen Schüler, bevor er zu Pietro Cortona überwechselte, blieb jedoch Zeit seines Schaffens mit der französischen Künstlerkolonie in Verbindung. (281)

Die entscheidendste Veränderung in seiner so nah verwandten Allegorie auf die Poussin-Calumnia, in der besonders deutlich der modisch-bärtige Herkules und die Gestalt des Neides Portraitzüge von Poussin und Vouet tragen, ist die Hinzufügung einer Chronos-Veritas-Gruppe in den Lüften über dem Geschehen. In innigem Nebeneinander ruhen die kleinen Figuren von Zeit und Wahrheit auf einer Wolkenbank über der Person des Herkules und blicken einander an, wobei Chronos seine Begleiterin mit hinabweisendem Arm auf die Szene unter ihnen aufmerksam macht.

Der Stich entstand 1672, dreißig Jahre nach den Ärgernissen im Leben Poussins, und in einer Zeit, in der sich der Italiener verstärkt mit der Thematik von Zeit und Wahrheit auseinandergesetzt hatte. „Allgemein ist festzustellen, daß im Werk Giacintos in den sechziger Jahren allegorische Themen überwiegen und gerade damals die Allegorien der Zeit, Wahrheit und Tugend vermehrt vorkommen.“ (282) Laut Fischer werden „im Nachlaßinventar (...) mit dem Titel „La Fortuna che da tesori all' Ignoranza et da un calcio alla virtu“ ein Gemälde (!) und eine Radierung aufgeführt“, das Gemälde ist allerdings auch ihr nicht bekannt. (283)

Das offensichtliche Eigeninteresse Gimignanis an der Thematik während einer bestimmten Schaffensperiode, über dessen private Gründe wir nichts wissen, mag ihn zusammen mit seiner persönlichen Kenntnis von Poussin dazu bewegt haben, die in welcher Form auch immer existierende Vorlage der Verleumdungsszene aufzugreifen und in seiner Weise zu interpretieren.

Man ist also auch hier auf den unmittelbaren Bildvergleich zurückverwiesen, bei dem gerade die Abweichungen vielleicht eine Feststellung ihrer Abhängigkeit untereinander erlauben. – Abgesehen von den neuen Beobachtern Chronos und Veritas hat sich auch die Situation unter ihnen verändert: Fortuna, die der ‚Sottise‘ ihren Geldsegen in den Schoß kippt, ist zu einer Fortuna-Occasio geworden, der ein zusätzlicher Putto in die nach vorn wehende Haarlocke greift und die vor allem mit ihrem Fuß jetzt deutlich den Herkules durch einen Tritt gegen die Brust zurückstößt in die Arme des Neides, der ihn gänzlich zu Fall bringen wird. Er steht schon in unsicherer, zurücksinkender Haltung, einen Arm abwehrend in die Luft geworfen, während seiner Rechten die Keule schon entglitten ist. Dem Schöpfer dieses Bildes muß demnach der negative Ausgang des Kampfes, der ja tatsächlich mit dem Rückzug Poussins aus Paris endete, bekannt gewesen sein. Und nur aufgrund dieses Wissens erklärt sich auch der Zusatz des ‚Veritas-filia-temporis-Motivs, das zur nachträglichen Rehabilitierung eines ungerecht verlaufenen Geschehens angerufen wird.

Der zuerst genannte ‚Stich nach Poussin‘ von 1810/19 hingegen hatte diese Hoffnung auf eine außenstehende Macht nicht nötig, hier steht Herkules selbst noch in Siegerpose, seine Keule, mit der er im festen Griff zum Schlag ausholt, „va tomber en éclat sur ses ennemis, et les réduire en poudre,“ wie auch die Beschreibung feststellte.

Vertraut man der Wahrheit der allegorischen Mitteilung, so ist eine wohl eigenhändige „Poussin-Calumnie“ tatsächlich schon vor allen anderen und vor den Daten 1672 oder 1800 entstanden, und zwar noch während des Pariser Aufenthalts, weil in ihr noch nichts entschieden ist. Der Leiter des Galerieprojekts „Les travaux d' Hercule“ wandte sich hier noch in seinem Überlegenheitsgefühl als der siegreiche Held aus seinen eigenen Gemälden gegen seine Widersa-

cher. Eine spätere künstlerische Verarbeitung des Vorgangs – und nicht nur ein Nachstich – dagegen mußte von ihrem retrospektiven Standpunkt die veränderte Situation mitberücksichtigen, wie es bei Gimignani folgerichtig begegnet. In einer Verleumdungsszene dieser Art ist die Anwesenheit von Zeit und Wahrheit durch ihren Verweischarakter auf nachträgliche Rechtfertigung vollkommen einleuchtend und in herkömmlicher Weise funktional verwandt und ist in dieser Form wohl eines der spätesten Beispiele der Kunstgeschichte.

A. 1.2.

b) Pierre Mignard, „La Peinture peignant d'après la Verité, qui lui est montrée par le Temps »

Ein anderer Fall allegorischer Verbildlichung eines persönlichen künstlerischen Wahrheitsanspruchs entstand aus der lebenslangen Rivalität der beiden großen Kampfhähne Pierre Mignard und Charles LeBrun, die die Kunstszene in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts innerhalb und außerhalb der Akademie beherrschte und erst mit dem Tod LeBrun ein Ende fand. Noch mehr als in die Berichte über Poussin, in dessen Leben die Konfrontation mit Verleumdung und Feindseligkeit nur eine Episode war, sind diese Spannungen, die zu ihrer Zeit die Gemüter stark bewegten und durch den Rahmen der Akademie eine breite Öffentlichkeit hatten, als wesentlicher Bestandteil ihres Lebenslaufes in die Biographien der Künstler eingegangen. Um es kurz zu schildern: Von Beginn an, seit die beiden Männer sich im selben Pariser Arbeitsfeld begegneten, war der Grundstein zu ihrer Rivalität gelegt. 1657 kehrte Mignard nach langem Aufenthalt in Rom auf Wunsch des Königs in seine Heimat zurück und wurde dort mit großen Startvorteilen durch Aufträge der königlichen Familie bedacht, so daß er bald zu einer bedrohlichen Konkurrenz für LeBrun wurde, der sich als Hofmaler bereits eine gewisse Monopolstellung erkämpft hatte. Andererseits fand Mignard bei seiner Rückkehr die bereits vollständig etablierte ‚Mafia‘ der 1648 gegründeten Akademie vor, in der LeBrun abgesehen von seiner künstlerischen Position durch seine Mitgliedschaft und Führungsrolle eine solide Rückendeckung hatte. Die Gefährdung, die vom Künstlertum des Fremdlings Mignard für den angestammten Hofkünstler LeBrun ausging, wurde jedoch bald ihrer praktischen, ebenbürtigen Wirksamkeit beraubt, als LeBrun 1664 auch noch zum ‚Premier Peintre du Roi‘ ernannt wurde und nunmehr alle wichtigen Positionen auf sich vereinigte. Fast dreißig Jahre lang verblieb nun Mignard in der Opposition, die sich sowohl in persönlichen Angriffen äußerte als auch in seiner konsequenten Weigerung, der Akademie beizutreten, solange dort sein Feind regierte. Die Distanzierung von LeBrun ging soweit, daß Mignard in seiner Person die ganze Akademie bekämpfte und sich, sobald er 1664 seine Niederlage absehen konnte, im selben Jahr zum Direktor der ‚Académie de St. Luc‘, der alten, später unterdrückten Künstlergilde wählen ließ und sich damit aus persönlichen Gründen zu einer grundsätzlichen Parteinahme bestimmen ließ, die ihn aus der akademischen Bewegung ausschloß. Wie sehr aber diese Art von Kunstpolitik private Motive hatte, beweist das Ende seiner Oppositionellenrolle; nachdem schon 1683 durch den Tod Colberts der Stern seines Günstlings LeBrun zu sinken begann und Louvois, Nachfolger im Ministeramt, Mignard zu mehreren großen Aufträgen herangezogen hatte, bot sich ihm schließlich 1690 durch den Tod LeBrun Gelegenheit zu einer späten Re-

vanche. Auf Order von Louvois, der ihn gleich zum ‚premier peintre‘ machte, wurde Mignard in die von ihm zeitlebens so bekämpfte Akademie aufgenommen und in einer einzigen Sitzung am 5. Mai 1690 zum Académicien, Recteur, Chancelier und Directeur ernannt. (284)

Ein kurzer Literaturüberblick soll diese Schilderung ergänzen. Schon Florent LeComte hebt bei der Erwähnung Mignards hauptsächlich auf den spektakulären Ausgang der Polarisierung zwischen ihm und LeBrun beziehungsweise seinen Eintritt in die Akademie ab. (285) Die erste und bisher einzige Monographie über Mignard von Mazière de Monville von 1730 beschäftigt sich auf weiten Strecken mit den verschiedenen Feindseligkeiten und Triumphen und dem Lebensproblem einer Jahrzehnte währenden Gegenerschaft. (286) Sehr detailliert berichtet davon auch Charles Antoine Coypel in seinen Lebensbeschreibungen der ‚Premiers Peintres du Roi‘ von 1752. (287)

Von der späteren Literatur (288) ist weitaus am ausführlichsten André Fontaine, der nicht nur alle Vorfälle in der Akademie zusammenstellt, sondern in chronologischer Ordnung die persönlichen Kränkungen, die besonders nach 1682 anlässlich eines Zeitschriftenartikels aufflammten und einen giftigen Briefwechsel ins Werk setzten, schildert und mit neuen Dokumenten belegt. (289) Seine Publikation machte so zum ersten Mal in breiterer Form auf die recht zahlreichen zeitgenössischen Quellen, Briefe, Pamphlete, Spott- und Lobgedichte aufmerksam, die neben den biographischen Berichten und Protokolleintragen die Streitigkeiten bezeugen.

Das bekannteste und auch literarisch interessanteste Dokument aus diesem Umkreis ist das Lobgedicht Molières, „La Gloire du Val de Grâce“, auf Mignards größtes und zu seiner Zeit gefeiertes Werk, die Kuppelfresken der Kirche ‚Val-de-Grace‘ im Auftrage der Königinmutter. (290) Während das Gedicht heute unter den Texten Molières fast vergessen ist, war es den Zeitgenossen sehr bekannt und rief neben häufiger Erwähnung etliche Stellungnahmen hervor, unter denen die originellste das satirische Gedicht „La Coupe de Val-de-Grace“ ist. (291) Aber selbst Molières langatmiges Epos war nicht nur ein Lob- sondern auch ein Streitgedicht. (292) Es ist unter anderem in Reaktion auf ein weniger bekanntes Gedicht von Charles Perrault zu Ehren LeBruns aus dem Jahre 1668 (293) entstanden und macht im Text Anspielungen, Mignard, den großen Meister der Kuppelbilder, an die Stelle LeBruns zu setzen, eine Aufforderung, die er in poetischer Form an den König und seinen Stellvertreter Colbert ergeht lässt. Gegen Ende wird Molière noch deutlicher und richtet sich nunmehr ausschließlich an Colbert als Adressaten, dessen Beruf es sei, die Künstler zu wählen und anzustellen, bis dieser Appell in den letzten Zeilen des Schlußverses gipfelt, der sprachlich und inhaltlich die enge Verbindung vom Segen großer Aufgaben für den richtig gewählten Künstler beschwört, die dem Auftraggeber wiederum durch den unter seiner Pflege neuerblühenden Ruhm der Künste zu

höchster Ehre und Verherrlichung gereichen: „Et te dira toujours, pour l'honneur de ton choix,/ Sur qui tu dois verser l'éclat des grands emplois./ C' est ainsi que des arts la renaissance gloire/ De tes illustres soins ornera la mémoire,/ Et que ton nom porté dans cent travaux pompeux/ Passera triomphant à nos derniers neveux.“ (294)

Diese Zeilen stehen über einem großen, die halbe Seite einnehmenden Schlußbild, der dritten und letzten der prächtigen Illustrationen von Molières Gedicht, die Francois Chaveau nach Entwürfen von Mignard ausgeführt hat. Das abschließende Bild, das dem Titelpuffer „Minerve conduisant la Peinture au Parnasse“ gegenübersteht, könnte man mit Mazière de Monville nach seinem Eintrag in den Oeuvrekatalog Mignards betiteln „La Peinture peignant d' après la Vérité, qui lui est montrée par le Temps.“ (**Abb. 20**) (295)

Hier sitzt auf einem geplasterten Boden, der aus einer Landschaft, in die der Blick rechts nach hinten frei schweift, einen Raum ausscheidet und in der linken Bildhälfte durch antike Tempelsäulen auf hohem Mauersockel begrenzt ist, die anmutige Halbrückenfigur der Pictura auf einem Schemel. Mit der linken Hand umfaßt sie den oberen Rand der neben ihr auf dem Boden aufgestellten Leinwand, ein jugendlicher Kunstjünger stützt diese von hinten und hält die Palette bereit, während ein zweiter zu Füßen Picturas sitzt und eifrig nach ihrer Arbeit auf der Leinwand zeichnet. Die Mitte der Bildkomposition nimmt die große muskulöse Gestalt des Chronos ein, der sich mit gekreuzten Beinen gegen eine Ecke des Mauersockels lehnt, wobei er mit aufgehobenem Arm die Sense, die mit dem Blatt zuunterst auf dem Boden aufgesetzt ist, wie einen stützenden Stab umfaßt. Mit dem anderen ausgestreckten Arm weist er nach rechts auf Veritas, die eine Sanduhr hält und nackt, nur von einem leichten Tuch umspielt, der Pictura als Modell zugewandt ist und dem Betrachter in Profilansicht erscheint.

Von dem Bild geht eine irritierende Wirkung aus; neben dem klaren Bildaufbau und der feinen Ausführung muß diese auf der spezifischen Anmutungsqualität beruhen, die die Figuren gesondert für sich ausstrahlen und die im formalen Verbund zu einer auffallenden Aussonderung der einzelnen Mitglieder führt. Beim näheren Hinsehen entpuppt sich die Ursache für die merkwürdige Selbstständigkeit der Teile: Mignards Allegorie ist ein Konglomerat von bekannten Kunstzitate, die sicher nicht ohne inhaltliche Absicht eingesetzt sind.

Am leichtesten läßt sich die Schablone für die Gestalt des Zeitgotts identifizieren. Sie ist eine getreue Übernahme des Herkules-Farnese, angefangen von der Beinhaltung, über die seitliche Neigung des sehr ähnlich modellierten massigen Körpers bis zur Beugung des leicht gesenkten Hauptes. Nur die Sense und ein Paar große Flügel sind der fast perfekten zeichnerischen Kopie des antiken Vorbilds hinzugefügt und machen es zur Personifikation der Zeit.

Die mit einem dünnen Pinsel wie schreibend malende Pictura erinnert in der aus reizvoller Rückenansicht gedrehten, gespannten Sitzhaltung mit zurückgestelltem Bein an eine der mit ihrem Buch oder Schriftband beschäftigten Sibyllen Michelangelos im Deckenfresko der Sixtina, unter ihnen am meisten an die ‚Libica‘. Die Pictura Mignards wendet sich auf ihrem Schemel zwar in die andere Richtung der rechts von ihr stehenden Wahrheit zu, aber davon abgesehen weisen ihre Figuren große Übereinstimmungen auf: Das Halbprofil über dem entblößten Rücken, die erhobenen Arme, besonders aber die charakteristische Stellung des dem Betrachter zugewandten, zurückgesetzten Beines und die fast identische Anordnung der Tücher und Falten im Rock mit der schräg über den Oberschenkel gelegten, aufgeworfenen Stoffbahn. Selbst der von hinten an ihre Kniee geschmiegte kleine Knabe, der nur mit seinem Oberkörper sichtbar ist und im Falle Michelangelos eine Schriftrolle hält, fehlt bei Mignard nicht. Hier besetzt er dieselbe Stelle, nur daß er im veränderten Zusammenhang an die Leinwand greift und sein Gesicht zusammen mit Pictura der Wahrheit zuwendet.

Deren Gestalt nun scheint mehr noch als die der beiden anderen Personifikationen, die sich formal auf fast zum Typus gewordene Kunstwerke beziehen, auf einer direkten Vorlage zu beruhen. Zu ausgesucht ist ihre Haltung und heischt nach Entschlüsselung, die allerdings trotz und wegen des unmittelbaren, wiewohl weniger bekannten Zitats nicht einfach ist. Wie in den anderen beiden Fällen muß man ganz von ihrer Bedeutung als Veritas absehen, wo der Vergleich nicht weiter führt; in welchem kunsthistorischen Umfeld aber kann nach ihrer ‚Bildspenderin‘ gesucht werden? Die motivische Situation, in der sie als nacktes Modell dem Maler bzw. der Personifikation der Malerei durch einen Dritten präsentiert wird, läßt zunächst an die Apelles-Campaspe-Szene denken, in der Alexander seine Geliebte dem Maler vorführt und schließlich zum Geschenk überreicht. Einige Fassungen dieses Themas, besonders in der niederländischen Kunst des 16./17. Jahrhunderts, weisen in der Anordnung der Figuren und der Haltung der zur Schau gestellten Campaspe große Ähnlichkeiten mit unserem Beispiel auf, eine genaue Vorlage allerdings findet sich darunter nicht. (296)

Eine weitere Vergleichssituation für die Position der Veritas, deren nackte Anmut alle Aufmerksamkeit auf sich zieht, die von Chronos sozusagen für gut befunden und weiter empfohlen wird und sich dabei selbst mit einem bezeichnenden Gestus eine Hand gegen die Brust führt, könnte das Parisurteil sein, wo die Schönheit vor ihren Richtern steht. Eine Durchsicht von möglichen Vorbildern unter den Parisurteilen führt zu der unmittelbar verwandten Vorlage: Es handelt sich um das ca. 1632-35 von Rubens gemalte „Urteil des Paris“, das sich heute in der National Gallery in London befindet. (297) Hier zeigt die mittlere Figur der erwählten Göttin eine fast identische Haltung; Venus steht hier vor ihren Betrachtern Paris und Merkur, die in Bauerntracht vor den Wettstreitenden sitzen, in der gleichen Pose mit leicht zurückgestelltem Bein in

Profilansicht und preßt mit dem angewinkelten Arm ein schwarzes Tuch an sich, während Veritas mit derselben Geste nur eben die Sanduhr gegen die Brust drückt, um sich als solche und als Tochter der Zeit auszuweisen. Rubens' Gemälde befand sich zur Zeit Mignards im Besitz des Duc de Richelieu unter den Stücken der damals umfangreichsten Rubenssammlung. (298) Noch deutlicher wird die Analogie zur Figur Mignards im seitenverkehrten Stich nach Rubens von Lommelin, der im Zusammenhang mit der Sammlung entstand, da sich hier die Göttin in der selben Stellung wie Veritas von rechts nach links ihren Betrachtern zuwendet. (299)

Bemerkenswerterweise taucht die rohe, auf ihren Begriff gebrachte Grundform der drei Göttinnen als Umrißzeichnung in Roger De Piles' ‚Conversations sur la peinture‘ auf, wo er an ihnen das reine Malprinzip, das der Natur überlegen sei, erörtert und dazu sogar eine – für sein Buch höchst ungewöhnliche – Skizze in den Text einfügt, auf der die fragliche Profilgestalt der Venus links als Nr. 1 erscheint. Im Text bezieht er sich zudem auf ‚ein bekanntes Parisurteil‘ und beschreibt es so eingehend, daß an der Identifizierung des Musters mit dem Rubensbild kaum ein Zweifel bleibt. (300) Obwohl De Piles' Traktat zehn Jahre später als Molières illustriertes Gedicht entstand, so schien eine Übereinstimmung im Bekanntheitsgrad und über die Vorbildlichkeit der Rubenschen Göttinnen zu herrschen, die, besonders in der erwählten Venus, Schönheit an sich verkörpern und beweisen, (que) „L'Art est au dessus de la Nature.“ (301) Ein unbefriedigender Rest im Vergleich der Rubenschen Venus mit der Veritas Mignards, der besonders die Körperneigung und die Führung des zweiten Arms betrifft, läßt über sie hinaus vielleicht noch eine weitere Vorlage vermuten. Auch dies bleibt nicht ohne Bestätigung: Das Urbild der Mignardschen Veritas entstammt demselben, naheliegenden thematischen Umfeld und begegnet weniger naheliegend in einem Parisurteil Hans Baldung Griens. Seine Zeichnung, die im Pariser Cabinet des Estampes aufbewahrt wird und schon lange zum Bestand der vormals königlichen Sammlung gehörte, zeigt in der Erwählten eine mit Veritas völlig identische Gestalt. Sie steht in Profilansicht nach links gewandt in Korrespondenz mit ihren Richtern mit leicht zurückweichender Biegung des Körpers da, deutet mit dem angewinkelten rechten Arm auf ihre Brust, während die herabhängende Linke in gleicher Weise das schmale Band des über den Schoß geführten Schleiers ergreift und das nach hinten wegwehende Ende aufhebt. (302)

Mignard hat sich also zu seiner künstlerischen Selbstverteidigung ein anspruchsvolles Programm ausgesucht: Die Anwesenheit von Chronos und Veritas hat kaum noch etwas von der alten Rechtfertigungsstrategie der Verleumdungsbilder, sondern vom erotisch besetzten Wahl- und Präsentationsprinzip einer Enthüllung, wenn auch der Zeitgott dabei lediglich auf die befreit

dastehende Wahrheit hinzuweisen braucht. Chronos, zugleich der Tugendheld und männlich selbstgewisser Göttersohn, weist Pictura an, die Wahrheit, hier die Verkörperung des idealen Schönen, zu malen. Pictura vereinigt unter der Form der michelangelesken Sibylle eine durch ihre seherischen Fähigkeiten und Weissagungen besondere Form der Geschichtsschreibung mit einer Nähe zum Schöpfungsakt, die besonders die libysche Sibylle besessen haben soll. (303)

Neben der persönlichen Prätention, nach dieser Wahrheit zu malen und so ein Ideal zu erfüllen durch den schaffenden und nachschaffenden Akt der eigenen Malerei, stellt Mignard seine Allegorie in einen allgemeineren Bezug von umso größerem Wertcharakter. (304)

Wie der Titelpuffer „Minerve conduisant la peinture au Parnasse“ den Versen Molières das Motto von der Erhebung der Malerei zur freien Kunst und ihre würdige Aufnahme in den Kreis der Musen um Apoll voranstellt, so geht damit auch das Schlußbild auf eine grundsätzliche Bestimmung der Malerei und ihres Vermögens ein.

Neben der Verwendung der formalen Hülle großer, als Zitate erkennbarer Figurenerfindungen der bildenden Kunst, die mit ihrer Identifizierung gleichzeitig als Bedeutungsträger erkennbar werden, sind diese auch als künstlerische Leitbilder an sich präsent: Vertreter einer Kunst von vorbildlicher Qualität wie die der Antike und des Cinquecento. Die Bildhalfte, der Pictura zugeordnet ist, wird nach hinten durch eine antike Säulenarchitektur begrenzt, auch Zeugnis vergangener und doch vorbildlicher Größe, aus deren verfallenen Teilen junge Bäume und Sträucher wuchern, ein ‚neues Leben sprießt aus den Ruinen‘. Pictura sitzt sozusagen im Raum des großen Kulturerbes, verkörpert selbst einen Teil von ihm und schafft „la renaissance gloire“ der Kunst.

Auch der Text Molières bildet in der mittlerweile bekannten kulturtheoretischen Ideologie des 17. Jahrhunderts keine Ausnahme, und sein Lob auf Mignard bezieht sich folgerichtig zum großen Teil auf dessen Teilnahme am Prozeß der Kulturerneuerung. Er beklagt an einigen Stellen den Untergang Roms für die Künste, die erst mit Männern wie seinem Favoriten wieder einen Aufschwung genommen hätten: „Tout s' y voyant tiré d' un vaste fond d' esprit, / assaisonné du sel de nos graces antiques, / Et non du fade goût des ornements gothiques.“ (305)

Hinter der rechts im Bild stehenden Veritas öffnet sich ein weiter Landschaftsraum, Chronos in der Mitte der Bildkomposition vermittelt zwischen beiden Sphären. Das weit ausladende perfekte Halbrund seines Sensenblattes schließt zwar alle Mitglieder der Bildgruppe von der ganz für sich stehenden Veritas ab, andererseits verbindet das Hinüberragen seines Attributs ihn am nächsten mit seiner Tochter, die als zweites Zeichen ihrer Abkunft die Sanduhr in der Hand

trägt. Die Landschaft hinter Veritas läßt den Zusammenhang der ‚Idee des Schönen‘ mit dem Naturvorwurf erkennen, allerdings steht sie wie die anderen Figuren auf dem gepflasterten Boden, im Bereich der Kultur, die sie einzig erfassen kann. Denn die Idee ist ‚über der Natur‘, ihr entlehnt und doch durch Naturentfernung entstanden: Die Wahrheit, nach der gemalt werden soll, ist hier die über der Naturschönheit liegende Idee des Schönen, die sich so wiederum nur in der Kunst wiederfindet.

Auch die Schlußallegorie einer parteiischen Künstlerode partizipiert damit an der Anschauung, die Malerei entspreche einer Vorstellung von selbstgeschaffener Absolutheit, sprich Wahrheit, wenn sie unter bestimmten (Zeit)umständen an sie herangeführt werde.

A. 1.2.

c) Francois Lemoine, „Le Temps relève la Verité“

Das auch chronologisch letzte der hier vorgestellten Beispiele ist Francois Lemoines großes Ölgemälde „Le Temps relève la Vérité“, das er kurz vor seinem Tod 1737 malte (**Abb. 21**). Es kann in wieder anderer Weise als persönliches Zeugnis eines bedrohten Künstlergemüts verstanden werden, wobei auch hier die allegorische Gestaltung des verwendeten Schemas nah mit der individuellen Motivation zusammengeht, soweit sich diese nachvollziehen läßt.

Über das an äußeren Vorfällen und Konflikten scheinbar ereignisarme Leben des Malers Lemoine, Schöpfer zahlreicher großer Wand- und Deckenbilder, seit 1718 Mitglied der Akademie, ab 1733 dort zum Professor gewählt und schließlich 1736 zum ‚Premier Peintre du Roi‘ ernannt, gibt es keine neuere Biographie oder sonstige zusammenhängende Darstellung von Leben und Werk. Ältere Quellen jedoch berichten übereinstimmend über die unruhige, sich in Ehrgeiz und subjektivem Gefühl des Verkanntseins verzehrende Persönlichkeit des Künstlers, der nie mit seinen Erfolgen zufrieden sein konnte und sich ständig zu niedrig bewertet fühlte.

„Lemoine, il faut tout dire, n’avoit ni le même art ni le même talent pour cacher son ambition, elle l’a conduit au grand, c’est une excuse, mais jen’ en sais point pour justifier la haine qu’il avoit pour tous ceux de ses confrères qui même ne pouvaient ni le traverserai lui rien disputer.“

(306) Ein bezeichnendes Beispiel für seine Konkurrenzgefühle gegenüber Kollegen und das unbändige Streben nach vorenthaltener Anerkennung ist Lemoines eigenmächtige Beteiligung am Wettbewerb für die Ausstattung der Pariser Banque Royale, zu dem einige auserwählte Künstler aufgefordert worden waren. Mit einem detailliert ausgeführten, von Israel Sylvestre gestochenen Deckenentwurf wollte er unter Beweis stellen, daß er es sei, dem der große Auftrag gebühre; umso mehr traf ihn der Sieg seines ausländischen Rivalen Pellegrini. (307)

Auch die schon genannte Vitensammlung ‚Vies des premiers peintres du roi‘ beschreibt seine ungünstige Gemütsverfassung, die ihn zunehmend beherrschte, obwohl oder je mehr er in Ämter und Würden aufrückte: Er sei von Eifersucht und Ehrgeiz aufgeessen worden, wobei ein fortwährendes unerfülltes Streben nach Ruhm und Anerkennung hinzukam: „l’agitation que lui causoit son impatience pour recevoir des recompenses et des honneurs qui ne pouvoient, selon lui, éгалer ce qu’il croyoit mériter, et qu’il méritoit, sans doute....Il comparoit sans cesse la façon distinguée, dont Louis XIV avoit traité le Brun son premier Peintre...Tant de préventions personnelles conduisent facilement à l’injustice; elles augmentent et nourrissent les mécontentemens; elles entretiennent l’humeur noire. » (308) Diese ‚humeur noire‘, seine Schwermut, wurde im Laufe seines Lebens so übermächtig, daß er sich 1737, ein Jahr nach seiner Ernen-

nung zum ‚Premier Peintre‘, die für ihn mit Verfolgungswahn durch den Neid seiner Feinde verbunden war, im Alter von einundfünfzig Jahren das Leben nahm.

« Le Temps relève la Vérité » ist sein letztes fertiggestelltes Bild, von dem Caylus berichtet: „et la vieille même de sa mort, il acheva un tableau commencé depuis longtemps qui représente le ‘ Temps qui découvre la Vérité; je n’ ai point oublié la complaisance avec laquelle il me le montra après avoir donné devant moi les derniers coups à la terrasse.” (309)

Allerdings war „Die Zeit erhebt die Wahrheit“ ein Auftragswerk für seinen Freund und Gönner M. Berger, „Receveur des finances“, mit dem Lemoine schon seit ihrer gemeinsamen Italienreise in freundschaftlicher Verbindung stand und der praktisch der einzige private Abnehmer seiner Bilder war. Schon nach ihrer Rückkunft 1723 beschloß Berger, sich ein Cabinet vollständig mit Werken von Lemoine ausstatten zu lassen und kaufte als Grundstock das schon fertiggestellte Bild „ Perseus befreit Andromeda“ , zu dem er drei weitere bestellte: „Herkules und Omphale“, „Die Badende“ und „Die Zeit erhebt die Wahrheit“. Während das Herkules-Bild sehr bald vollendet wurde – es wurde zusammen mit dem „Perseus“ 1724 im ‚Salon de la Reine‘ ausgestellt – und „La Baigneuse“ einige Jahre später folgte – alle drei Gemälde wurden von Laurent Cars jedenfalls 1728 gestochen und durch Lemoine der Akademie zum Geschenk überreicht (310) – zog der Maler die Arbeit am Bild von „Zeit und Wahrheit“ in die Länge und führte es wie erwähnt erst kurz vor seinem Tode zu Ende, nicht ohne, wie Caylus berichtet, ein ganz persönliches Verhältnis dazu besessen zu haben.

Über die Identität des Auftraggebers mit Berger herrscht einige Verwirrung, oft wird der spätere Besitzer der Werke, Bouret, dafür gehalten. (311) Verstärkt wird diese Unsicherheit einerseits dadurch, daß der Hauptbiograph Caylus sich über den Sachverhalt des Auftrags nicht klar ausdrückt, obwohl er Berger und seine Bedeutung für Lemoine häufig erwähnt, und andererseits durch die Legende unter dem späteren Stich von Laurent Cars nach Lemoines Bild „Le Temps enlève la Vérité“: „Ce Tableau est tiré du Cabinet de Mr Bouret, Fermier General, qui en a la Collection“. (312) André Fontaine führt hierzu jedoch eine klärende Stelle aus der nur im Manuskript existierenden ältesten Lebensbeschreibung Lemoines durch Nonotte an: „... M.Berger se proposa d’ orner entièrement un cabinet des oeuvres de M. Lemoine. Il fit l’acquisition du tableau qui représente ‘ Andromède au rocher’, lequel avait fait tant d’ honneur à notre artiste pendant une des expositions en usage à la Place Dauphine. Il lui demanda trois autres tableaux qui sont ‘l’Hercule et Omphale’, ‚la Femme qui entre dans le bain‘ et le ‘Temps qui découvre la Vérité‘ que M. Lemoine exécuta dans la suite. Tous ces tableaux sont rassemblés aujourd’ hui chez M. Bouret, fermier général, qui y en a encore remis plusieurs du même maitre.“ (313)

Auf dem fraglichen Gemälde steht Chronos eher herkulesgleich als greisenhaft inmitten einer wilden Felslandschaft und hält mit festem Griff um die Hüfte die nackte lichte Gestalt der Veritas in die Höhe, die ihr linkes Knie leicht auf dem vorgestellten Schenkel des Zeitgotts aufsetzt und mit dem Hauptgewicht ihres Körpers von seiner Schulter gehalten wird, so daß sie ihn in dieser Position um einiges überragt. Er selbst beugt sich leicht vor und stößt mit dem langen Stab der Sense in seiner Linken die Verleumdung oder Lüge in Gestalt einer prächtig gekleideten Frau zu Boden, die bereits mit hochgerissenen Armen auf dem Rücken liegt und ihre Maske abgezogen hat. Hinter der Gruppe von Chronos und Veritas, die in der Landschaft über einem merkwürdigen, in Halbsegment sichtbaren Steinsockel steht, versteckt sich in einer Felsspalte als weitere Besiegte Invidia, der Neid.

Lemoines Darstellung des breitbeinig stehenden Chronos, der sich für den Akt der Befreiung leicht hinunter beugt und zugleich in einer gewissen Dynamik des Agierens das Angesicht von Veritas abgewandt hält, könnten von dem Frans Floris zugeschriebenen Gemälde „Die Zeit befreit die Wahrheit“ ausgegangen sein. Dafür spräche auch das Motiv der beiden sehr ähnlich auf dem Rücken liegenden Gegner, die vergeblich versuchen, Veritas zu sich hinabzuziehen. Völlig anders ist jedoch die Gestaltung der Veritas selbst, die bei Floris eine, wenn auch formal etwas ungeschickt eingesetzte, siegessichere Selbstständigkeit hat, während sie bei Lemoine eher wie ein mühelos emporgestemtes Beiwerk wirkt. (314)

Näherliegende Anregungen gingen für Lemoine vermutlich von statuarischen Gruppen seines eigenen künstlerischen Umkreises aus sowie wahrscheinlich von der „Veritas Richelieu“ Pousins. Darauf läßt das gesamte, leicht in Untersicht und auf Aktivität der Handlung angelegte Ensemble von Zeitgott, der Wahrheit über ihrem Retter und besiegtter Calumnia schließen. (315)

Ungewöhnlich ist, daß Chronos nicht nur mit dem Akt der Entführung, sondern auch mit aktivem Kampf gegen die Widersacher der Wahrheit vorgeht. Zwar kommt das Zurückdrängen von Neid und Verleumdung als eigene Handlungseinheit sehr vereinzelt in älteren Beispielen vor (316), niemals aber in der Form des Niederstoßens und Tretens durch Chronos selbst. Das Treten auf den Besiegten ist ein alter Topos, der im sakralen Bereich der Grabmalkunst oder aber in der Herrscherikonographie seinen festen Platz hat.

Wenn hier Chronos in dieser Weise als Überwinder über seinem Gegner steht, so verrät sich damit ein Argument für die Zugehörigkeit von Lemoines Veritas-filia-temporis- Bild zur Gruppe der Künstlerallegorien. Denn kaum anders als in Ehrenstichen oder Apotheosen auf Künstlerpersönlichkeiten erscheint Chronos als direkter Überwältiger der üblichen Feinde. Aufschlußreich ist ein Vergleich etwa mit Marattis Entwurf für eine „Allegorie zu Ehren Pietro Cortonas“,

der um 1674 zu datieren ist und in einem Zyklus von 12 Künstlerstichen durch Bartolozzi gestochen wurde (**Abb. 22**). (317) Hier sitzt der geflügelte Chronos auf einer Art Felsabbruch und hält das Medaillonportrait Pietro Cortonas in die Höhe; unter seinen Füßen tritt er die sich verzehrende Figur des Neides nieder. Dieser Ruhmeskampf zu Ehren Cortonas findet auf einem flachen Podest statt, dessen Schauseite in der Zeichnung Marattis leergelassen ist, während sie in der fertigen Stichversion die Inschrift trägt: "Che l'uom trae dal Sepolcro e a morte il fura". (318)

Damit könnte sich auch eine Erklärung für das Element des Sockels in Lemoines Bild anbieten, der zusammen mit dem Treten auf den Besiegten zur Ikonographie des verherrlichenden (Grab)monuments gehört. Die Annahme, Lemoine habe diese Gestaltung in Absicht seines nahen Todes gewählt, wäre wohl zu weit gegriffen, sicher aber wollte er sich mit seinem letzten Gemälde ein Denkmal in dieser Tradition setzen, wofür auch die starke Betonung der besiegenden Handlung des Chronos und die in eine Nebenrolle verwiesene Veritas sprechen.

Schwerwiegender allerdings für eine Interpretation von Lemoines Bild als eine Künstlerallegorie im Sinne der hier vorgestellten Reihe ist die Wahl der Darstellungsweise für die Chronos-Veritas-Gruppe selbst. Bemerkenswerterweise folgt Lemoine hier dem traditionellen Typ einer Wahrheitserhebung oder Befreiung, der bereits Jahrzehnte vorher durch die Form des Enthüllens verdrängt worden war und für den meines Wissens sein 1737 vollendetes Gemälde das endgültig letzte Beispiel ist.

Eine Ausnahme bildet die kuriose Rezeption des Lemoine-Bildes um die Mitte des 18. Jhts. in Schloß Drottningholm in Schweden. Ein Deckengemälde gibt hier eine fast getreue Kopie der Chronos-Veritas-Gruppe von Lemoine wieder, die sich allerdings vor einem freien Himmelshintergrund auf einem überdimensional hohem Sockel erhebt und damit das in der Felslandschaft Lemoines nebensächlich erscheinende Element übernimmt und übermäßig betont. .

Im 18. Jh. verschwindet das vorher so wichtige Thema von Zeit und Wahrheit in der traditionellen, isolierten Form fast völlig aus der Akadmiemalerei. Ein spätes, kaum mehr eine weitergehende Interpretation auslösendes Beispiel ist eine ‚Vérité‘ von Brenet, die zwischen Wolkenbänken steht und von einem kleinen sensenträgenden Putto über ihr enthüllt wird. Das Gemälde wurde 1769 im Salon ausgestellt und Diderots Kritik widmet ihm nur die müden Worte: „Je me suis rappelle une grande et lourde Vérité de Brenet, dévoilée par un petit Temps tout jeune, qui n' était pas âgé de huit ans.“ (319)

Auch wenn man berücksichtigt, daß es sich um ein Auftragswerk für einen Zyklus handelt, in dem es wohl als Pendant zu „Perseus befreit Andromeda“ gedacht war, dessen Thema nicht ohne inhaltliche Assoziationen zur Repräsentation von ‚Veritas-filia-temporis‘- Gruppen ist

(320), war es nicht zwingend, daß Lemoine den zu seiner Zeit kaum mehr gebräuchlichen Typ der Befreiung wählte, zumal die vier Kabinettbilder insgesamt in einem nur sehr lockeren inhaltlichen Verhältnis zueinander stehen. Die Befreiung ist daher als ein Traditionsrückgriff auf ihr Vorkommen in Verleumdungsszenen zu verstehen, in denen ihr Akt moralische Rechtfertigung verheißt; ein allegorischer Gedanke, von dem sich der Typ des Enthüllens der Wahrheit immer weiter entfernt hatte und deshalb für Lemoines Anliegen untauglich war.

Ein Nachspiel findet Lemoines Entwurf in einem Stich von Laurent Cars, den dieser 1747 im Salon ausstellte (321) und ihn interessanterweise Charles F. P. Lenormant de Tournehem, dem damaligen ‚Surintendant des Batimens‘ widmete. (322) Dazu bewahrt das Pariser Kupferstichkabinett abseits des Oeuvres des Stechers an anderer Stelle eine weitere Stichversion von Cars auf. (323)

Dort erscheint das Paar Chronos-Veritas in einem nahgerückten Ausschnitt, der sie nur bis zur Hüfte sehen läßt; die ganze untere Bildhälfte fehlt, stattdessen wird das Bild mit einer breiten Inschriftleiste abgeschlossen. Unter der Überschrift „Honneur au nouveau code“ steht folgendes Gedicht: „La Vérité dit-on triomphe avec le temps, / Et verse sur nos maux son baume salulaire, / Puisse-t-elle aujourd' hui par ses effets constants/ Ramener le bonheur et la paix sur la terre.“ Weniger der allgemein gehaltene Vers als die Überschrift „Honneur au nouveaux code“ könnte zusammen mit der Widmung an Tournehem zu der Vermutung Anlaß geben, hier liege eine Anwendung von Lemoines individueller Künstlerallegorie auf eine verallgemeinerte akademische Allegorie der Künste vor. Denn Tournehem, 1745 zum neuen Minister der Künste gewählt, setzte sich sogleich mit zahlreichen Maßnahmen für die Akademie ein (324), unter anderem mit einem Auftrag für zehn große Bilder (325), mit einem Wettbewerb für die zwölf Professoren, in dem es durch die gleiche Anzahl von königlichen Preise nur Gewinner geben konnte (326), und neuen Protektions-Versicherungen des Königs, stets in der Absicht, „de concourir, autant qu'il est possible, à l'avancement et perfection des Arts“. (327) Besonderes Verdienst aber kam Tournehem für die Durchsetzung der „Ecole Royale des Elèves protégés“ zu, die der König, „votre Auguste Protecteur, informé que depuis longtems“, 1748 bewilligte. (328)

Dieses Ereignis wurde in der Akademie ähnlich gefeiert wie das „Libertas-Artibus-Restituta“ – Edikt 1777 unter der Ära Angivillier, das zum Teil auch als ‚Code‘, Gesetz, Losung, bezeichnet worden ist. Es könnte also sein, daß mit Laurent Cars Stichen, am deutlichsten in der herausisolierten Fassung des Triumphes der Wahrheit, bei der die Gegner und die zweite Handlung des Chronos wegfallen, und ihrer Unterschrift das Bild für eine akademische Allegorie auf die Künste und ihre erneut verstärkte Förderung genutzt wurde.

A. 2. Zeit als Künstler – der steigende Wert der Kunst durch die Zeit

a) Charles Perrault und die ‚Querelle des anciens et modernes‘

Der bis heute zählige Allgemeinplatz, die Zeit verschönere die Kunst durch Ablagerung einer Alterspatina und den Autoritätsgewinn des Alters, wird in Texten des ausgehenden 17. Jahrhunderts faßbar. Dabei wird sowohl mit der zukünftigen Reifung von neuer Kunst als auch mit der nachträglichen Veredelung der schon bestehenden Meisterwerke argumentiert. Ideengeschichtlich hat diese Haltung bis hin zu den Kunstkäufern Anteil an der ‚Querelle‘ und dem Streit um die Überlegenheit von Alten oder Modernen, wobei ihr Streitpunkt, das Perfektions-soll, gerade durch den Faktor der zukünftigen Zeitarbeit an aller Art von Kunstwerken durchbrochen wird. Andererseits wird das Diktum von der Ehrwürdigkeit der alten Kunst durch die Opposition aus Künstlerkreisen selbst weiter differenziert. Die Geburt und Konsequenz dieser Vorstellung läßt sich deshalb am genauesten in den Schriften Charles Perraults, des bedeutendsten Theoretikers der ‚Modernes‘ verfolgen, der zugleich ein eigenes, bislang kaum beachtetes ‚Emblem‘ für die neue Qualität der Zeit als Künstler gefunden hat.

Im Jahre 1668 reichte Perrault sein Lobgedicht „La Peinture“ bei der Académie royale de Peinture et de Sculpture ein. (329) Seine Verse widmen sich neben grundsätzlichen Aussagen zu Wesen und Geschichte der Malerei besonders dem Lob Charles LeBruns, der damals gerade zum Rektor der Akademie wiedergewählt worden war (330), und gaben den Anlaß für das an anderer Stelle bereits besprochene, ein Jahr später entstandene Lobgedicht Molières auf Pierre Mignard, in dem dieser den zuständigen Minister auffordert, Mignard an die Stelle seines Konkurrenten zu setzen.

Abgesehen von den persönlichen Anspielungen steht Perraults Text in engem Zusammenhang mit der seit der Frührenaissance in Italien begründeten Tradition der Lob- und Lehrtraktate, die der Malerei ihren Rang im Kanon der freien Künste zuweisen wollen und in konzentrierter Form Prinzipien der akademisch-wissenschaftlichen Malweise formulieren. Nachdem die poetische Form solcher Traktate schon im Lehrgedicht des Karel van Mander um 1604 eingeführt worden war (331), folgte als frühes französisches Beispiel das stark von Lomazzo beeinflusste Gedicht Hilaire Paders „La Peinture parlante“ von 1657. (332)

Eines der wichtigsten Werke dieser Gattung in Frankreich, das lange lateinische Lehrgedicht „De arte graphica“ von Charles A. Dufresnoy, von Roger De Piles ins Französische übersetzt und mit zahlreichen Anmerkungen kommentiert, erschien im Jahr der Perrault-Publikation von 1668. (333) Das Werk Dufresnoy/ De Piles behielt bis weit ins 18. Jahrhundert seine akademi-

sche Gültigkeit und wurde, neben seinem eigenen Bekanntheitsgrad und seiner großen Verbreitung, vorbildlich für eine Reihe von Nachfolgepublikationen, unter denen seit der zweiten Jahrhunderthälfte nach der verwandten Schöpfung des Abbé Marsy von 1753 ein erneutes Ansteigen zu verzeichnen ist. (334)

Darunter ist besonders die weiter unten ausführlicher behandelte, 1721 verfaßte „Ode de la Peinture“ des Malers Antoine Coypel zu erwähnen, die im formalen Aufbau stark an Dufresnoy/De Piles angelehnt ist; das als ‚Epitre à mon fils‘ abgefaßte Prosagedicht ist mit 184 Ziffern für die Anmerkungen versehen, die in einem großangelegten Textanhang den Umfang des Gedichts um ein Mehrfaches übertreffen. (335)

Gegenüber den meisten dieser Schriften nimmt sich Perraults Gedicht in Umfang und theoretischer Exemplifikation vergleichsweise bescheiden aus. Programmatische Äußerungen zur Malerei gehen hier die Verbindung mit einer aktuellen Parteinahme in den Rangstreitigkeiten der Künstler untereinander ein, mit dem Ziel, seinen Favoriten LeBrun durch die traditionell gewordenen nobilitierenden Definitionen seiner Kunst aufzuwerten.

Der einzige eigenständige Gedanke des Textes besteht in einer besonderen Lobesform für LeBrun: seine Kunst werde durch den Pinsel der Zeit noch verschönt, während die Werke mittelmäßiger Maler von der Zeit ausgelöscht würden. (336)

Perrault beschreibt nun ein «*emblem ingénieux* » von der Erfindung LeBruns, in dem die Zeit als Herrscher aller Dinge erscheint und den Bildern mit seinem Pinsel den nachdunkelnden Firnis, die Alterspatina verleiht, die selektierend ihre Qualitäten nur noch betone und ihnen den unverwechselbaren Stempel des Alters aufdrücke, hingegen wertlose Gemälde wie mit einem Schwamm auslösche: „*Sur les uns le Viellard à qui tout est possible/ Passoit de son pinceau la trace imperceptible/ D' une couche légère alloit les brunissant/ Y mettoit des beautez mêmes en.les effaçant/ Adoucit les jours, fortifoit les ombres/ en les rendant plus beau en les rendant plus sombres/ Leur donnoit ce teint bruni qui les fait respecter/ et qu'un pinceau mortel ne sauroit imiter/ Sur les autres tableaux d' un mépris incroyable/ Il passoit sans les voir l'épogne impitoyable/ et loin de les garder aux siècles à venir/ Il en effacoit tout jusqu'au souvenir.*“ (337)

Tatsächlich findet sich am Beginn des Gedichts eine von LeBrun entworfene bemerkenswerte Buchstabenvignette – die einzige des ganzen Textes –, die den Zeitgott als Künstler darstellt (**Abb. 23**). Chronos sitzt in einem Atelierraum vor der Staffelei und führt mit der rechten Hand den Pinsel auf dem stark nachgedunkelten Staffeleibild, während er zur anderen Seite hin mit einem Schwamm in seiner Linken mehrere andere Gemälde neben ihm auslöscht, die dazu noch von der quer unter seinem nach hinten abgestützten Bein liegenden, zerstörerischen

Sense abgedeckt werden. (338) Die Zeichnung LeBrunns entspricht demnach in der Gleichzeitigkeit der entgegengesetzten Handlungen und ihrer Instrumente Pinsel und Schwamm bis auf geringe Abweichungen zugunsten der traditionellen Rolle der Zeit als Zerstörer (339) vollkommen der Beschreibung des Textes und kann als einmaliger bildlicher Niederschlag des Gedankens, daß Kunst durch Zeit beurteilt und wertvoller gemacht wird, und damit als ikonographisch neue Bestimmung in der Zeitallegorese Frankreichs gelten, die allerdings, wohl wegen des hohen Theoriegehalts, in dieser Form ein Sonderfall bleibt. (340)

Dennoch ist in ihr eine Vorstellung vom Verhältnis der Zeit zu Kunst formuliert, die bereits zur Entstehungszeit des Gedichtes virulent war, anschließend in der ‚Querelle‘ als Problem diskutiert wurde, sich im Selbstverständnis der Epoche in mehrfacher Hinsicht verbreitete und schließlich zum Allgemeinplatz wird.

So bringt 1776 der erste Band der bunten Anekdotensammlung zu Geschichte und Eigenart der Künste von Nicholas Th. LePrince (341) den fraglichen Abschnitt des Gedichtes von 1668 unverändert und in der gleichen Textauswahl wie Perrault, der sich mit derselben Passage in einem weiter unten zu behandelnden Zusammenhang in seiner ‚Parallele des anciens et modernes‘ 1688 ohne genaue Angabe selbst zitierte. (342) Bei LePrince dient der Text, auch hier ohne Referenz angeführt („Certain poète du regne de Louis XIV a bien exprimé“) zur Erläuterung des Paragraphen XX „Qu’il semble que les bon Tableaux s’ embellissent en vieillissant.“ (343) Der Rang, der dieser ‚ständig anzustellenden Beobachtung‘ hier durch die Behandlung in einem eigenen Paragraphen zugemessen wird, beweist den Allgemeinheitsgrad der Aussage, die neben anderen Merkwürdigkeiten, Tatsachen und Überlieferungen von LePrince in das Kaleidoskop des Wissenswerten über Kunst aufgenommen wurde. Dabei hat die Perraultsche Formulierung anscheinend nichts von ihrer Gültigkeit verloren. Die Wendung „Qu’il semble que“ verstärkt den objektivierenden Charakter des mitgeteilten Topos.

Für die Ikonographie der – wohl in enger Zusammenarbeit mit seinem Freund und Bewunderer Perrault entstandenen – LeBrunnschen Vignette von der Zeit als Künstler, Bilder verbessernd oder verwerfend, ist es interessant, daß die betreffende Textstelle des Gedichtes auch in beiden späteren Arbeiten als „une espèce d’ emblème“ bezeichnet wird. (344) Dabei hatte Perrault selbst sicher das Zusammengehen von Text und Bild im Auge, während die große Übereinstimmung der einführenden Formulierungen für das Zitat bei LePrince es nahelegt, daß dieser den gesamten Abschnitt aus dessen Schrift ‚Parallele des anciens et modernes‘ übernommen hat, ohne die eigentliche Quelle zu kennen. Ähnlich wie einige ikonographische Handbücher des 18. Jahrhunderts eine literarische Allegorie zur Bestimmung des Icon ‚Temps‘ heranziehen,

nämlich einen Gedichtauszug von Rousseau über den zerstörerisch-eilenden Zeitgott (345), scheint hier eine anschauliche Formel für eine neue Qualität der Zeit gefunden worden zu sein.

Die geänderte oder erweiterte Auffassung von den Eigenschaften der Zeit und ihrer produktiven Arbeit an den Kunstwerken, die im Emblem Perrault/ LeBrun sichtbar wurde, ist bedeutsam für die Entwicklung eines historischen Bewußtseins über die Transformationen von ästhetischen Monumenten und soll deshalb auf ihre weiteren theoretischen Grundlagen näher überprüft werden.

Hierzu bietet sich die schon erwähnte, wichtigste Schrift von Charles Perrault an, die ‚Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences‘, 1688-1697 in vier Bänden (fünf Dialogen) geschrieben, die bekanntlich darauf angelegt sind, den Fortschritt und die Überlegenheit des eigenen Zeitalters gegenüber den vergangenen, insbesondere der Antike, zu belegen. (346)

Über die Problematik der Wertschätzung von alter Kunst und die Veredelung der Werke durch die Arbeit der Zeit trifft Perrault dort eine Fülle von Aussagen, die zu seiner Hauptargumentation, nämlich der These von der ständigen Vervollkommnung der Künste und Wissenschaften durch den Vorteil der Akkumulation von Erfahrung und Zeit, in einen produktiven Widerspruch treten. Genauer benannt ist dieser Bruch durch den Konflikt der Anschauungen, daß einerseits Kunst durch ihr Altern an Schönheit und Würde gewinne, daß andererseits aber die Kunst als Gattung sich im Laufe der Zeit immer weiter bereichere und vervollkomme und folglich die moderne, am weitesten entwickelte, ‚neue‘ Kunst der alten prinzipiell überlegen sei. Über diesen Widerspruch wird meines Erachtens das Perraultsche System von der Quantifizierung des Wissens im Laufe der Zeit und der normativen Epochenvergleiche am weitesten durchbrochen, weil eine Historizität und Zeitbedingtheit zumindest der Kunstwerke nicht mehr geleugnet werden kann. (347)

Die Wertschätzung von Kunstwerken aufgrund ihres Alters scheint dabei eine gängige Meinung zu sein, mit der sich Perrault auseinandersetzen hat. So muß er feststellen, daß alte Meisterwerke schwierig zu beurteilen seien „non seulement à cause du respect dont je suis prévenu pour leur ancienneté, mais aussi au cause de la beauté réelle et effective que cette ancienneté leur donne.“ (348) Es sind sowohl ideelle wie auch materielle Qualitäten, die ihnen allein wegen ihres Alters beigegeben werden, so können z.B. alte Namen den Vorteil für sich verbuchen, daß „le temps qui embellit si fort les beaux tableaux, (...), et qui en augmente le prix si considérablement, donne encore à proportion plus de relief aux noms des grands hommes.“ (349) Im Werk Perraults ist es nun aufschlußreich, an welchen Stellen er sich kritisch gegen diese all-

gemeine Meinung wendet, oder wann er das Argument des Wertzuwachses durch die Zeit affirmativ in die Beweisführung seines Systems einbringt.

Wenn nun von alter Kunst, wobei stets Antike und Renaissance gemeint sind, die Rede ist, weist er ‚l'opinion commune‘ zurück, die alles Verdienst auf Grund des Alters regelt, weil damit den vergangenen Epochen ein prinzipieller und unaufholbarer Vorsprung zugesprochen werde, allein durch das längere Bestehen ihrer Werke durch die Zeit.

Denn tatsächlich spielt in seiner Theorie des Fortschreitens der Künste und Wissenschaften die Zeit vordringlich die Rolle des aktuell-vermehrenden Produzenten, der für den überlegenen Stand der Gegenwart als letzte und reifste Stufe verantwortlich ist, wie eines von vielen Zitate belegen kann: „sur quelque Art que vous jettiez les yeux vous trouverez que les Anciens estoient extrêmement inférieur aux Modernes par cette raison générale, qu'il n' y a rien que le temps ne perfectionne.“ (350) Die moderne Kunst ist daher der alten, noch so würdigen überlegen, weil die Gattung insgesamt beinahe täglich Erfahrungen und Erfindungen hinzugewinne, und man erkenne entgegen dem Urteil über angebliche Meisterwerke „qui présentement n' ont plus rien de recommandable que leur ancienneté“ (351) bei genauerem Nachdenken den profunden Fortschritt besonders der letzten Jahrzehnte „d' autant plus qu'il n' est moins naturel aux Sciences et aux Arts de s' augmenter et de se perfectionner par l'étude, par des reflexions, par les expériences et par les nouvelles découvertes qui s' y ajoutent tous les jours ...“. (352) Damit legt Perrault die Künste zwar auf einen Vorrat an Gesetzen, Geheimnissen und Kunstfertigkeiten fest, die bereit liegen, um im Laufe der Zeit erobert und entdeckt zu werden, und bleibt bei einem absoluten Kunstideal, das immer perfekter wird, je mehr man darüber Kenntnisse und Regeln erwirbt. (353)

An diesem statischen Kunstbegriff müssen sich die Künstler abarbeiten, wobei der Fortschritt aber auf dem Vorteil des zeitlichen Zuletztkommens beruht, denn entschieden nennt Perrault die Zeit als ‚première cause du progrès‘, „dont l'effet ordinaire est de perfectionner les Arts et les Sciences.“ (354)

Die Gratwanderung Perraults in der Bewertung der Wirkung von Zeit auf alte und neue Kunst zeigt sich in seinem kritischen Rat „de n' estimer pas les auteurs selon l'ordre du temps“ (355), sobald es sich um alte Autoritäten handelt, aber daneben in der Verwendung eben dieser Abfolge der Zeit im umgekehrten Sinn zugunsten der Modernes. (356)

Um den grundsätzlichen Vorteil der Kulmination von produktiven Zeiteinheiten in der Gegenwart gegenüber dem diffizilen Zusammenhang des gleichzeitigen Wertzuwachses von Kunst der Vergangenheit weiter zu erhärten, greift Perrault darüberhinaus zu dem naheliegendem Mittel, die Qualität der alten Kunstwerke prinzipiell in Frage zu stellen. Das erfolgt auf dem Weg der damals einzig möglichen Antikenkritik: über die vergleichbare Meisterschaft von modernen

Werken und über das stets in gleichem Maße vorhandene Könnertum, das ähnliche, gleich gute oder eben noch bessere Werke hervorbringe, jedoch nicht etwa durch einen eigenen historischen Stil unterschieden und ausgezeichnet ist. So wird das Lächerliche der Anschauung, ein Werk allein aufgrund seiner Anciennität zu schätzen, in einer Anekdote auf den Begriff gebracht, nach der Michelangelo die Liebhaber und Parteigänger der antiken Kunst mit einem eigenen, perfekt der Antike nachgeahmten Stück getäuscht und anschließend durch den Irrtum bloßgestellt haben soll.

(357)

Daß Perrault jedoch nicht um die Ausdehnung der vervollkommnenden Wirkung auf schon bestehende Monumente herumkommt und damit die Abhängigkeit und Veränderbarkeit aller ihrer Produkte beschwört, zeigt wiederum seine nicht nur kritische, sondern auch positive und selbstständige Beanspruchung des Topos von der Zeit, die die Kunst verschönt, für die Werke der Modernen.

Ihnen gegenüber verläßt er seinen bisherigen Standpunkt. Aufschlußreich hierfür ist der Zusammenhang, in dem er seinen eigenen Gedichtauszug von 1668 in der ‚Parallèle‘ zitiert und dessen ‚originalen‘ Gedanken ausführt. Direkt voran geht die schon im Gedicht geäußerte Überlegung, daß die Bilder von z.B. LeBrun als einem hervorragenden Vertreter der Gegenwartskunst voraussichtlich einen Zuwachs an Schönheit durch die weiterführende ‚künstlerische‘ Behandlung durch die Zeit erlangen werden, „... quand le temps aura achevé de les peindre, et y aura mis les mêmes beautés – dont il a enrichi le Saint Michel et la Sainte Famille [de Raphael, d.V.] “. (358)

Mit dieser Zukunftserwartung beanspruchen neu erschaffene Bilder dieselbe veredelnde Kraft der Zeit, von der die früheren Meisterwerke nach allgemeiner Ansicht bereits natürlicherweise profitiert haben. Da aber die Überlegenheit der gegenwärtigen Malerei von vornherein durch ihre späte Position im ‚ordre du temps‘ definiert sei, liefert der Verweis auf eine potentielle Vervollkommnung der neuen Produkte in der Zukunft den Modernen eine zusätzliche Waffe; wenn nicht schon ihre aktuell sichtbare Qualitätssteigerung, so wird der später verschönernde Pinsel der Zeit diesen Mehrwert heutiger Bilder klar herausstellen und damit die Alten in doppelter Hinsicht übertrumpfen, „Car je remarque que ces grands tableaux de M. LeBrun se peignent et s’ embellissent tous les jours, et que le Temps en y adoucissant ce que le pinceau judicieux luy a donné...“. (359) Wenn es um die Zukunftserwartung von modernen Bildern geht, die die Zeit einlösen wird, indem sie über sie hinweggeht und sie reifen läßt, bezweifelt Perrault also keineswegs einen solchen Prozeß und seinen Wert, wie er es im Fall der alten Autoritäten versucht.

Die Zeit erscheint jetzt als kontinuierlich bewegte, selbsttätig fördernde Kategorie, unter der die Wandlung von Dingen möglich und nie abgeschlossen ist. Ein Kunstwerk ist der Zeit insofern unterworfen, als es sie durchläuft und von ihr geprägt, und nicht, weil es von ihr zerstört wird. (360)

Die Vorstellung vom einmaligen Akt der Zerstörung und Ausscheidung aus der Zeit wird hier abgelöst durch einen dauernd vorgeordneten Zeitverlauf, der im Fortschreiten natürlicherweise den alten Bestand auf seinem Weg zu immer größerer Vervollkommnung mitnimmt. Jedoch auch der Perfektionsgrad der Gegenwart und damit die normative Geschichtsvorstellung wird übertroffen und relativiert werden, wenn dasselbe Verlaufsprinzip der Zeit nun nach hinten und vorn auf alle neuen Errungenschaften ausgedehnt wird.

Ohne es zu beabsichtigen, durchbricht Perrault mit dem Komplex von Zeit als Künstler sein geschichtstheoretisches System, in dem er sonst den Faktor Zeit ohne besondere Eigenschaften nur unter dem Aspekt der jeweils summierenden Gegenwartsbilanz, gleichsam an der ‚Vorderfront‘ mechanisch tätig sieht. Zum ersten Mal bezieht sich das ‚rien que le temps ne perfectionne‘ auf schon vorhandene Dinge, an denen die Zeit *n a c h t r ä g l i c h e* Veränderungen vornehmen kann. (361) Sie ist gleichermaßen Ursache der Quantifizierung von Fertigkeiten, um ein Werk zu schaffen, wie auch der Qualifizierung der Produkte durch ihr Bestehen im Wandel, die auf ihrer von Perrault ästhetisch erfahrenen und manifesten Zeitlichkeit beruht. Damit erlangt der Theoretiker der ‚Modernes‘ über diese ‚andere‘ Zeit der Kunst eine frühe Einsicht in die Bedingtheit der Monumente durch die Zeit und liefert einen Ansatz für ein Geschichtsbewußtsein, das sich in seinen Anfängen über die historischen Unterschiede von Kunstwerken definiert.

A. 2.1. Künstleraussagen zur Wertschätzung von alter und neuer Kunst

a) Antoine Coypel, Ode de la Peinture, 1721

Die allgemeine Verbreitung der Beurteilung von Kunst nach ihrem Alter berührt auch das Bewußtsein von Künstlern des späten 17. und 18. Jahrhunderts, und eine Reihe von ihnen äußert sich als ‚Betroffene‘ zu dieser Art von Werkeinschätzung, die sie vorwiegend als Konkurrenz zum eigenen Schaffen anzusehen begannen.

Exemplarisch sollen hierzu Texte der Akademiemitglieder Antoine Coypel und Charles-Nicolas Cochin, sowie der Einleitungstext zu einer Stichpublikation von Bernard Picart vorgestellt werden.

Der für diese Arbeit besondere Ausgriff auf ein außerfranzösisches Beispiel, nämlich William Hogarths Stich „Time smoking a picture“ von 1765 und entsprechende Äußerungen in seiner Schrift ‚Analysis of beauty‘, ist durch die engen künstlerischen und theoretischen Bezüge zu dieser Thematik gerechtfertigt.

Die wichtigste kunsttheoretische Schrift Antoine Coypels, der schon erwähnte ‚Discours prononcez dans les Conférences de l’Académie royale de peinture et de sculpture‘, der die als ‚Epitre à mon fils‘ verfaßte ‚Ode de la Peinture‘ genau erläutert, ist über einen längeren Zeitraum hin verfaßt und bearbeitet worden (362) und ging 1721 als ein dem Regentem gewidmeter Prachtband in den Druck. (363) Besonders in dem von den Versen 89 und 90 des Briefes überschriebenen Kapitel „Le dessin elegant de l’antique sculpture, Joint aux effets naifs que fournit la Nature“ kommt Coypel über die Diskussion der Vorbildlichkeit der Antike und der Qualität der Skulpturen auf das Problem der Wertung von vergangener und zeitgenössischer Kunst. Dabei hantiert er viel mit den Begriffen ‚Anciens‘ und ‚Modernes‘ und zeigt sich somit, als ein Mann der Praxis und des neuen Jahrhunderts, mit dem ideengeschichtlichen Hintergrund der ‚Querelle‘ vertraut.

Ausdrücklich spricht er dabei den ‚berühmten Streit‘ der ‚Gens des lettres‘ an, in den er sich als ein Vertreter der Künste bescheiden einmischen wolle, um ihre Erkenntnisse für seinen Bereich zu nutzen (364), und wägt sowohl die grundsätzliche Überlegenheit der einen Partei über die andere als auch den herrschenden Umgang mit einem Kunsturteil nach der ‚Schönheit des Alters‘ zurückhaltend ab, neigt aber immer zu einer Parteinahme für die Modernen. (365) Mehr noch aber beschäftigt er sich mit dem allseits bekannten Vorurteil, zu dem man seit früher Jugend hinerzogen werde und dem man sich mehr als der Vernunft unterwerfe, nämlich alle Antiken zu bewundern: „C‘ est qui fait que sur la foy d‘ autrui, on sacrifie généralement tous

les Modernes au respect et à la vénération que l'on a généralement pour tous les Anciens.”

(366)

Die Übertreibungen herrschten auf beiden Seiten, urteile man aber statt nach Vorurteilen nach der Wahrheit, „on ne tomberoit point dans ces excès qui font que les uns ne pèsent le mérite des ouvrages que par l'ancienneté; et les autres par une affection trop vive pour les modernes, pour leurs amis” (367), und Coypel beschreibt kritisch die ‚Kunstkenner‘ als Leute, deren wichtigstes Kriterium für die Beurteilung von Qualität eben entweder das Alter oder die Modernität eines Werkes sei. (368)

Trotz dieses ständig tadelnden Abwägens beider Extreme wird Coypels Entscheidung für die Modernen mitbestimmt durch sein Eigeninteresse als einer der heute Schaffenden, deutlich in seiner Unterscheidung von ‚Connoisseurs‘ und ‚Ignorants‘, die sich bei der Kunstbetrachtung des Alters versicherten. Die voreingenommenen Ignoranten „admirent les anciens, parcequ'ils sont anciens” und verachteten die Modernen, weil sie modern sind, – diese tautologische Urteilsbegründung beweise ihre Absurdität. Die Connoisseurs hingegen schätzen die Werke, wenn sie es wert sind, dazu gehören – trotz Perrault immer noch ein kühner Ausspruch – z.B. nicht alle Antiken. Schließlich findet Coypel eine aufschlußreiche Erklärung für die mangelnde Kennerschaft der Ignoranten und die daraus resultierende Urteilsfindung: “Mais l'antiquité est plus aisée à connoitre que la beauté.” (369) Es falle also leichter, das Alter eines Werkes zu erkennen als seine Schönheit, und Alter wiederum gilt dem durchschnittlichen ‚curieux‘ als unbefragter Wert. Dabei geht es wohlgerne nicht um Fragen der Datierung und damit um eine spezifische Prägung des Kunstwerks durch seine Entstehungszeit als ihm immanente (Stil)eigenschaft, sondern um die rein quantitative Zeitablagerung auf einem Werk, erkennbar z. B. an seinem Altersbelag. Das Verdienst eines Werks liege für die unreflektierte Kunstbetrachtung immer noch in der Ehrwürdigkeit, die über den formalen Mechanismus einer Alterung erworben wurde, wobei gleichzeitig die Wertschätzung mit altert, d. h. in der Autorisation steigt. (370)

Die Lösung, die Coypel für die Frage der Bewertung von alter und moderner Kunst bereithält, scheint auf den ersten Blick ebenfalls den Spuren der ‚Querelle‘ zu folgen und den Weg über die Antikenkritik zu gehen, jedoch nicht den bisher üblichen über die Egalisierung durch gleiche Qualität. (371) Die spürbare Distanz bei der Vorstellung dieses Streits deutet darauf hin, daß die ‚Querelle‘ als überwunden angesehen wird, und besonders die zaghafte Frage, ob es möglich sei, Werke, die seit Jahrhunderten respektiert werden, zu kritisieren, weist in eine andere Richtung. Immer wieder betont Coypel, daß nicht alle Antiken Meisterwerke waren und der gleichen Beurteilung unterworfen sind wie die Modernen. Eine antike Skulptur sollte demnach

nicht aus Ehrerbietung oder Vorurteil bewundert werden, sondern nach der Vernunft und ihrem Verdienst, für dessen Schönheit die gleichen Regeln gelten wie auch für neuere Kunstwerke. (372)

Eine solche Theorie unterwirft auch das Vorbild der Antike unter die allgemeingültigen Regeln von ‚beauté‘ und ‚raison‘, die die Antike aus ihrer Position als modellhafte, unhistorische künstlerische Äußerungsform entlassen und ihre alte Autorität durch eine neue, die der unabhängigen Ästhetik, ersetzt. (373)

Dieser Kerngedanke, daß wahre Kunst auf unveränderlichen, von Vorbilderwerken unabhängig bestehenden Prinzipien beruhe, die deshalb „par principe et par gout“ – einer beginnenden Kunstkritik – beurteilt werden können, verhilft Coypel zu einer Entscheidung im Rangstreit von alter und moderner Kunst: Sie sind vergleichbar, aber nicht untereinander, wie z.B. noch bei Perrault, wobei die eine Größe die Norm der anderen ist, sondern über eine dritte Instanz, die prinzipiell der Maßstab für den schaffenden und betrachtenden Menschen ist, „car le bon sens et la raison sont de tous les siècles et de tous les temps, – et la vérité ne doit être qu’une.“ (374)

Die Bedeutung des Schritts wie in dieser Künstlerschrift von Antoine Coypel, die Norm der Antike von den nun übergeordneten Normen ‚beauté‘ und ‚raison‘ abzulösen, für die Emanzipation des Kunstbegriffs zu einer jeweiligen Eigenwertigkeit, die später als zeitbedingte Andersartigkeit verstanden werden kann, ist ebenfalls nicht zu unterschätzen, selbst wenn dabei zunächst die Vorstellung einer zeitlosen, eigengesetzlichen Ästhetik freigesetzt wird. Durch die Reduktion auf übergreifende Prinzipien ist das Verständnis von Kunst zwar noch immer normativ bestimmt, doch die Vorbildlichkeit der Antike und der alten Meister ist nun entthront, einfach dadurch, daß es erlaubt ist, ihre Werke schlecht zu finden und ‚Schönheit‘ nicht mehr an sie zu koppeln, sondern jedes einzelne Werk quer durch die Gattungen und Zeiten vor ihren Prüfstein zu ziehen. (375)

Schließlich ist dieser Prozeß in der theoretischen Reflexion folgenreich für die Befreiung zu einem eigenen Selbstverständnis von spezifisch heutiger Kunst, was für den Praktiker Coypel den eigenen Verkaufswert miteinschließt. Das Dilemma des modernen Künstlers in der Akademie, dem Vorbildcharakter der großen Meisterwerke entsprechen zu müssen und zusätzlich mit ihrer Altersehrwürdigkeit in Wettbewerb zu treten, ohne eine Eigenlegitimation in Wert and Ansehen zu haben, wird aufgehoben durch eine übergeordnete Vorstellung von Ästhetik, deren Regelerfüllung verschiedene Wege von entweder alter oder moderner Normenentsprechung zuläßt.

A. 2.1.

b) Bernard Picart, *Impostures Innocentes*, 1734

Die „*Impostures Innocentes, ou Recueil d' estampes d' après divers peintres illustres...gravées à leur imitation et selon le gout particulier de chacun d' eux, et accompagnées d' un discours sur les préjugés de certains curieux touchant la gravure*“ von Bernard Picart (376) sind ein Jahr nach dem Tod des Künstlers 1733 als Nachlaß durch seine Witwe in Amsterdam verlegt worden. (377) Absicht und Charakter der umfangreichen Stichsammlung, die aus Nachstichen Picarts nach Gemälden berühmter alter Meister besteht, sind trotz seiner Bekanntheit im Oeuvre des Künstlers nie sonderlich berücksichtigt worden. (378) Am besten beschreibt sie Francois Basan in seinem ‚*Dictionnaire des graveurs*‘: „L'on a encore de lui une suite de Pièces, qu'il a' gravées d' après des Dessins de divers Peintres illustres, et parmi lesquelles il y en a plusieurs où il a cherché, en imitant la manière de ces Maitres, à en imposer [darüber zu täuschen, d.V.], et à les faire passer pour des gravures que ces derniers avoient eux-mêmes exécutées. Il y en a en effet quelques-unes d' après Rembrandt, qui trompent dans le temps quelques curieux: c' est à cette occasion qu'il donna son ouvrage le titre d' *Impostures innocentes*. Il ne fut publié qu'après la mort de l'Auteur, en 1738, en un vol.in.-fol. composé de 78 planches.“ (379)

Das Anliegen Picarts mit seinen ‚*Unschuldigen Täuschungen*‘ war also die Anfertigung von Stichen mit solcher Nähe zum jeweiligen Stilcharakter der Vorlage, daß der Betrachter die Hand von Original und Nachbildung kaum mehr zu unterscheiden vermochte; war die perfekte Kopie eines Meisters durch den Kupferstich. (380)

Bei der Vortäuschung der Echtheit eines Meisters gelangt er dabei auf doppeltem Weg zur Erfüllung der charakteristischen Auflagen des Originals. Einmal bezeichnet Picart im vorangestellten Discours als ein Ziel seiner Sammlung den auch bei Basan anklingenden Ehrgeiz, als berufsmäßiger Stecher *Eau-fortes* so gut anfertigen zu können, als stammten sie von der Hand des Malermeisters selber. Damit will er der Ansicht widersprechen, man könne leicht einen Unterschied zwischen eigenen Stichen eines großen Malers und den Nachstichen eines ‚*graveur à métier*‘ feststellen. Dies ist interessant im Hinblick auf die Theorie der Gravure und die Stechergesetze, die zeigen, daß es den Stechern lange Zeit wichtiger – und geboten – war, mit der getreuen Nachbildung, d.h. mit Blättern, die der Vorlage zum Verwechseln ähnlich waren, ihre Qualität und gleichrangige Künstlerschaft zu beweisen, wobei die selbstständige Autorschaft der Stecher völlig hinter Kopie und Vervielfältigung zurücktrat. Für unsere hier im Vordergrund stehende Thematik der Wertschätzung von alter und moderner Kunst aber ist das zweite Merkmal einer guten Stichnetzung interessant, deren Anforderung Picart mit seiner

Sammlung gerecht zu werden glaubt. Diesen Sachverhalt hat bündig und etwas verkürzt Huber in seinen ‚Notices générales‘ angesprochen: Picart fertigte eine Serie von Eau-fortes nach Malern an, die auch Stecher waren, um „(se) moquer de ces amateurs accoutumés à s’ en laisser imposer par le nom.“ (381)

Und richtig nimmt Picart in seinem einleitenden ‚Discours sur les préjugés de certains curieux touchant la gravure‘ Stellung zu der Fehlmeinung von voreingenommenen Kunstfreunden, moderne Stecher sollten alte Meister nicht kopieren, und wägt in der gebräuchlichen Terminologie die beiden Seiten der schon bekannten Fragestellung, nämlich die Vorteile der Alten und Modernen und die Vorurteile beider Sorten von Kennern, gegeneinander ab. „Il seroit ridicule d’ exiger des Inventeurs d’ un Art toute la perfection que la Longueur du temps leur a donnée par la suite; mais il seroit encore plus ridicule, en admirant leurs Ouvrages, de fermer les yeux sur les Découvertes qu’ on a faites depuis.“ (382) Auch Picart zeigt sich hier vertraut mit dem Gedankengut der ‚Querelle‘ und ihrer neuen Scheidung von Anciens und Modernes durch die Entdeckungen, die im Laufe der Zeit zum Vorteil der Modernes hinzuträten. Als reiner Praktiker bewegt er sich dabei nicht auf so hohem theoretischen Niveau wie Antoine Coypel in seinen ästhetischen Vorlesungen vor der Akademie, aber auch er verfolgt, bei grundsätzlichem Bekenntnis für die Modernen, den für die ‚Querelle‘ noch so wichtigen Gesichtspunkt der Überlegenheit der Moderne nicht mehr, sondern begnügt sich mit Gegenüberstellung und Kritik. Genau wie Coypel als ausübender Künstler und vorher schon Perrault als Theoretiker, hält es Picart nun unter dem speziellen Blickwinkel eines Stechers für nötig, sich gegen den „mépris des estampes modernes“ zu wehren, gegen die Geringschätzung von neuen Werken zugunsten der alten, die nur wegen ihrer „ancienneté“ nicht höher bezahlt werden sollten. (383) Auch hier wird wieder klar, daß die Künstler des frühen 18. Jahrhunderts den Stellenwert des eigenen Werkes und damit der eigenen Zeit in Vergleichen zu Vorbildern der Vergangenheit überprüfen und verteidigen müssen, weil das Wert- und Kaufsystem von der allgemeinen Hochschätzung der alten Kunst bestimmt war, die zudem von der ‚Veredelung‘ durch die Zeit profitierten. (384)

Er hingegen betont die Gleichartigkeit von Alten und Modernen und will mit seinen Stichen die Möglichkeit bestätigen, sich als moderner Künstler durch Kopieren an den Vorbildern zu messen und sie so täuschend gut nachzuahmen, daß damit Unterschiede der Urheberschaft, aber auch der Zeitpunkt der Herstellung negiert werden. Anders als Coypel, der letztendlich zur Verschiedenartigkeit von – allerdings gemeinsamen Normen unterworfenen – alter und neuer Kunst gelangt, geht es Picart in erster Linie um Beweise für das Selbstbewußtsein der modernen Künstler, die er allerdings noch nicht als spezifisch anders, sondern als gleichrangige Glieder einer statischen Kette sieht. Mit den Beweisen seiner ‚Unschuldigen Täuschungen‘

glaubt er weder an eine unverwechselbare ‚moderne‘ Handschrift, noch an den verschönernden Pinsel der Zeit, sondern an die Vergleichbarkeit von alter und neuer Kunst auf der Basis von Kunstfertigkeit, allgemeiner künstlerischer Ausführung und Qualität, die er in seinen ‚Impostures‘ einer praktischen Argumentation unterzieht.

A. 2.1.

c) Charles-Nicholas Cochin, Memoire, sur la Peinture, 1757

In gänzlich geänderter Gestalt erscheint die Problematik nach der Mitte des 18. Jahrhunderts in den Schriften von Charles-Nicholas Cochin (385), von denen hier eine Auswahl aus den Jahren 1757 bis 1777 zur Grundlage der Untersuchung genommen wird. (386)

Interessant ist zunächst der satirische Artikel ‚Memoire, sur la Peinture‘ von 1757, in dem Cochin sich aus der Sicht eines fiktiven Schreibers aus dem Jahr 2355, Monsieur Truthlover, mit der Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts befaßt. Hier begegnen wir natürlicherweise erneut dem Problem der Veränderungen von Bildern durch die Zeit, das aber ohne die bisher übliche Wertung, sondern rein formal unter dem materiellen Aspekt des Nachdunkens der Farben angesprochen wird. Truthlover hat die vom Alter geschwärtzten Bilder zunächst nur unter Schwierigkeiten in ihrer Schönheit erkannt, „Il a fallu sans doute un zèle infatigable pour suivre une recherche aussi pénible et aussi désagréable par la difficulté d’apercevoir le mérite de ces peintures noircies par un long espace de temps, et en partie détruites.“ Denn die Maler der vorigen Jahrhunderte hätten noch nicht „la liqueur inaltérable“ gefunden, die den ‚heutigen‘ Bildern ewige Dauer garantiere, vielmehr sei das von ihnen benutzte Öl „c’ est qui les a fait noircir et les a briser en petits écailles.“ (387)

Damit stellt sich Cochin in die Reihe der ausübenden Künstler des späteren 18. Jahrhunderts, die dieselbe, von Kennern so geschätzte gebräunte oder geschwärtzte, vom „Pinsel der Zeit“ verursachte Alterspatina zwar sehen, sie aber als technisches Problem der Materialveränderung behandeln; die Effekte der Alterung von Farben bedeuten für sie keineswegs eine zusätzliche künstlerische Qualität, sondern einen Verderbungsprozeß. So gesehen ist es nur ein kleiner (zeitlicher) Schritt zu dem Anliegen, alte Bilder ‚wie neu‘ zu restaurieren, über dessen Erfolge N. Th. LePrince zu berichten weiß. Hier wie dort aber stehen jetzt die Wertschätzung des Alters und seine – technische oder inhaltliche – Bekämpfung nebeneinander, denn auch noch bei Cochin versteckt sich die gängige Wertung der Kenner und Käufer in der Bemerkung, M.Truthlover habe mit seinen Experimenten aus wissenschaftlichem Eifer wertvolle Bilder geopfert „toujours de grand prix par leur rareté et par leur antiquité“. (388)

Doch noch von anderer Seite wird das traditionelle Bewußtsein einer Vorherrschaft der alten Meisterwerke und ihrer Altersautorität unterhöhlt: Die Bedrohung der modernen Kunst von Seiten der ‚Anciens‘ hat ihre Bedeutung verloren, eine neue Bedrohung ist ihr offenbar aus den Reihen der neu entwickelten Kritik erwachsen. (389) In seinem Mémoire von 1757 beklagt sich Cochin über die Kritiker, die den heutigen Bildern kaum nach ihrer Fertigstellung stets sofort

Fehler vorwürfen. (390) In größerem Umfang hat er sich mit diesem neuen Leiden der Kunst wenig später in dem von ihm illustrierten satirischen Buch „Les Misotechnites aux enfers, ou Examen des observations sur les arts“ von 1763 beschäftigt, seiner bekannten Kampfschrift über den Dialog der verleumderischen Kunstkritiker Ardelion – womit LaFont de Saint-Yenne gemeint ist – und Phylakei in der Hölle. (391)

Hier liegt jetzt auf der Hand, daß Kunst sich nicht mehr an alten Vorbildern messen muß, sondern, wie schon bei Coppel anklang, an den von der Kritik neu erkannten Kriterien, aber es führt für unsere Fragestellung zu weit, die ästhetischen Leitgedanken, die sich in der Kunstauffassung des 18. Jahrhunderts festsetzen und die in seinem Selbstbewußtsein zu einer Verselbstständigung der Moderne beitragen, differenzierter zu untersuchen. (392)

Einzig an einem Fallbeispiel soll noch ein weiterer, unser Interesse berührender Gesichtspunkt betrachtet werden: Cochins Naturbegriff in seinem Doppelsinn als Vorbild einer vom ‚beau idéal‘ befreiten Naturimitation und als mit ihr in Widerspruch tretende ‚historische‘ Natur des Abbildes, weil sich in Antikenablehnung durch Naturstudium und in der Debatte um die exakte Ausstattung (‚costume‘) des Bildes die Weiterführung der bisher verfolgten Thematik auf anderer Ebene anzeigt.

Die Forderung des Studiums nach der Natur, die besonders deutlich im Discours II und III vor der Akademie und in seiner Schrift „Du costume de la peinture“ von 1757 angesprochen wird, ist an sich emanzipatorisch. (393) Weder nach den Vorbildern großer Meister noch nach Gliederpuppen, sondern nach lebenden Modellen solle gearbeitet werden, denn es sei für den Künstler falsch, sich einzubilden, es gäbe ein ‚beau idéal‘, das der Natur überlegen sei. (394)

Die ideale Schönheit, eine Ableitung der Antiken, die ja bekanntlich vollkommener gewesen seien als die Natur, fertigt Cochin ab: „Pour appuyer le beau idéal on cite la figure antique d’Hercule“, aber auch dort seien Fehler (faussetés) zu finden, und ebenso sei der antike Apoll kein ‚beau idéal‘, sondern aus schönen Teilen zusammenmontiert, was treffend mit Cochins Wortschöpfung vom ‚beau de réunion‘ bezeichnet wird. (395)

In solchen Werken liege eine gewisse Falschheit, weil nur die Entsprechung mit dem realen Naturvorbild dem Werk Wahrheit garantiere, die nun aber so vielfältig und relativ wie die Natur selbst geworden sei – Cochin spricht deshalb häufig von ‚vérités‘. (396) Die Anerkennung der vorgegebenen ‚äußeren‘, unregelmäßigen und nicht ganz vollkommenen Natur als Grundlage aller Kunst löst hier einen ‚inneren‘ Begriff von ihr ab, soweit er Vorstellungen von ‚vérité absolue‘ und ‚beau idéal‘ und ihre regelhafte Verkörperung in der Kunst der alten Meister betrifft. Cochin aber beläßt es nicht bei der Relativierung des Vorbilds, sondern er nimmt in einer wichtigen Stelle über die Leistung der Kunst in diesem Zusammenhang Abstand von der Identität

von Vorbild und Abbild: Kunst sei „l'art de rendre la nature avec vérité et avec sentiment, dans une supposition quelconque“. Genauer wird diese knappe Definition in der rhetorischen Frage ausgeführt „Deslors n'a t'on pas droit d' en conclure que, comme ce n' est point la vérité absolue ni des faits ni des circonstances qui les accompagnent, qui fait le mérite du poète, mais l'art de les rendre exposer et d'y jeter d'un grand interest, ...“. (397) Diese Trennung von Ausführung und in der Natur vorgegebenem Gegenstand führt ihn bei der Beurteilung von Kunst vergangener Zeiten zu einer frühen, noch unklaren Beschäftigung mit der Verschiedenheit von Stilen.

Das fehlende Glied in der Trennung von Naturvorbild und Bild kann schließlich mit dem Begriff des ‚Costume‘ benannt werden. Hier sei noch einmal Truthlovers ‚retrospektive‘ Einschätzung der Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts zur Verdeutlichung herangezogen. Der fiktive Autor, dessen Sympathie natürlich bei den Bildern des neuen Jahrhunderts liegt, begründet die Unterschiede der Werke damit, daß die ‚nature‘ der Menschen im 17. Jahrhundert anders gewesen sei als die im 18., und folglich die Maler diese auch anders zur Darstellung gebracht hätten. So folgert er etwa aus der bläulichen Farbe der Gesichter auf Bildern des 17. Jahrhunderts, daß die Natur damals so war, oder erklärt, die Menschen des 17. Jahrhunderts seien kriegerisch, die des 18. Jahrhunderts eleganter gewesen, weil sie auf den Bildern so erscheinen. (398) Diese Ansichten, verschiedene Bilder hätten verschiedene Natur zur Grundlage, werden von Cochin über weite Strecken des Aufsatzes in einem ironischen Referat ausgebreitet, um anschließend seinen fiktiven Schreiber mit folgendem Beispiel zu entkräften: Dieser hätte Schwierigkeiten, seine Behauptung, in der Kunst sei stets genau nach Naturvorbildern abgemalt worden, z. B. für die Darstellungen der zwölf Apostel auf älteren Bildern aufrechtzuerhalten. Denn die frappierende Ähnlichkeit der Köpfe gebe eher jenen Autoren recht, die vorgeben „que cette ressemblance des têtes étoit seulement une convention parmi les Peintres.“ (399)

Das entscheidende Stichwort, die *K o n v e n t i o n* als eine Art und Weise der Ausführung, fällt bei Cochin in dieser Form nur einmal, ansonsten verbirgt es sich ständig hinter der Kritik am falsch gebrauchten ‚Costume‘. Die Rolle der Ausführung als eigentliche künstlerische Leistung zwischen einem relativen, variationsreichen Naturvorbild und dem Kunstwerk kann tatsächlich als schwerfällige Erklärung der unterschiedlichen Erscheinungsform von Bildern verschiedener Herkunft gelten. Damit entdeckt Cochin den dynamischen, sich verändernden ‚historischen‘ Charakter der Konvention, kann diesen jedoch nur unter Widersprüchen mit seiner Forderung, der Natur getreu zu malen, verbinden.

Es ist folgerichtig, daß hier sein Naturbegriff mehrschichtig wird, denn obwohl er M. Truthlover wegen seiner naiv angenommenen Analogie von Natur und Bild kritisiert, kann auch er selbst

eine Entsprechung zur Natur als Richtmaß der Künste nur durchhalten, wenn er diese aus ihrer Statik herauslöst. Für ihn antworten die verschiedenen ‚manières‘ der Gemälde aus verschiedenen Jahrhunderten auf die „variations de la nature“, d.h. der ‚zweiten‘ Natur in den menschlichen Sitten, im Zivilisationsstand. (400)

Die Beherrschung des ‚Costume‘ war eine der Hauptforderungen der klassischen Akademi doktrin und betraf die exakte Repräsentation aller Verhältnisse (Tracht, Topographie, etc) im Historienbild, oder, um es mit einer Lehrbuchdefinition des 18. Jahrhunderts auszudrücken: „Le Costume est l’art de traiter un sujet dans toute la vérité historique: c’ est donc, comme le définit fort bien l’Auteur du Dictionnaire des Beaux Arts, l’observation exacte de ce qui est, suivant le temps, le génie, les moeurs, les loix, le gout, les richesses, le caractère et les habitudes d’ un pays où l’on place la scène d’ un Tableau. Le ‚Costume‘ renferme encore tout ce qui regarde la Chronologie, et la vérité de certains faits connus de tout le monde; enfin tout ce qui concerne la qualité, la nature, et la propriété essentielle des objets qu’on représente.“ (401) Die ehemals mit der ‚Wahrheit der Gegenstände‘ begründete Forderung, die schon früh mit der Erkenntnis umgegangen war, die in ‚histoires‘ zu erzählende Vergangenheit in verschiedenen Gestalten auftreten zu lassen und gründlich auf ihre Umstände studieren zu müssen, allerdings die Produktionsform der eigenen Zeit dabei nicht berücksichtigte und somit ebenfalls mit einer naiven Abbildtheorie operierte, war im 18. Jahrhundert zu einer starren Konvention von Draperie und Figurenschablonen verkommen. (402)

Die Kritik nun an der Pflicht zum ‚Costume‘ richtet sich gegen die Leitbilder vergangener Kunst, die sie beherrscht haben, wie gegen die akademische Praxis des Historienbildes überhaupt, die Cochin für die modernen Aufgaben der Kunst u n z e i t g e m ä ß erscheint.

Die mangelnde Übereinstimmung von konventionellen Vorschriften mit der modernen ‚Natur‘, oder besser gesagt Wirklichkeit, wird von Cochin an einer Stelle an dem Erscheinungsbild von Reiterstandbildern aus dem 17. Jahrhundert demonstriert: Hier hätte der spätere Antiquaire (!) Mühe, etwa im antiken Gewand der Reiterstatue von Louis XIII die eigentlichen Gebräuche der Zeit und ihre Funktionen zu erkennen, weil sie nicht mit der Zeit des Dargestellten in Übereinstimmung ständen, zu der die übernommenen Elemente oft in einen „contrast ridicule“ träten. (403)

Hier taucht die alte Kritik an Kennern, die vergangene Kunst schätzen, nun i n h a l t l i c h gewendet wieder auf, wenn ihnen die Bevorzugung einer bestimmten, altertümlichen Ausführung vorgeworfen wird, wobei als neuer Gesichtspunkt die Rolle des Kunstwerks als getreues Zeugnis der Wirklichkeit mitspielt, während der Alterungsprozeß der Werke, wie oben gezeigt

wurde, ohne Rücksicht auf Vorstellungen von Qualitätszuwachs durch die Zeit unter rein technisch-formalen Aspekten behandelt wird.

A. 2.1.

d) Exkurs: William Hogarths "Time smoking a picture"

Das bekannteste Beispiel einer allegorischen Verbildlichung des bis hierher in der französischen Diskussion verfolgten Gedankens, die Zeit zeichne die Kunstwerke durch Alterung aus, ist William Hogarths 1761 entstandener Stich "Time smoking a picture", der als Titel des Subskriptionsbiletts für einen Nachstich nach seinem „Sigismunda“- Gemälde von 1759 angefertigt worden ist. (404)

Verschiedentlich sind der ungewöhnliche emblematische Gebrauch der Personifikation des Chronos oder die literarischen Quellen des Blattes, auf die mehrere Textangaben im Bild verschlüsselt verweisen, beschrieben und untersucht worden. (405) Schon vor der Entschlüsselung der für den Bildgedanken wesentlichen Textvorlage durch Günther Klotz wurde die allgemeine Aussage des Bildes bereits erfaßt (406): „Time smoking a picture“ ist eine satirische Antwort auf die geläufige Einschätzung, daß die Zeit an Kunstwerken, besonders Gemälden, durch Materialveränderungen mit dem Effekt des ‚Darkening‘ und dessen veredelnder, ästhetischer Wirkung arbeite. (407)

Der Entstehungsanlaß als Subskriptionsticket für einen Druck nach seinem ‚Sigismunda‘ – Bild, das von Hogarth aus Protest gegen die Bevorzugung der alten Meister in altertümlicher, sie kopierender Manier gemalt worden war und nach einer dafür üblichen hohen Preisforderung von seinem Auftraggeber zurückgewiesen wurde, belegt den Zusammenhang mit den Wertvorstellungen über Kunst der Vergangenheit, besonders, wenn sie mit dem Ausweisbrief der italienischen Renaissance oder der französischen Klassik gehandelt wurde. (408)

Die repräsentative Gattung solcher nach Leitepochen normativ beurteilten Kunst ist die konventionelle Historienmalerei, gegen die Hogarth sein ‚modern history painting‘ zu setzen versuchte, was zahlreiche seiner Werke und Äußerungen belegen. (409)

Das Erkennungsmerkmal der alten Kunst aber, die mit Hochachtung betrachtet und mit hohem Marktwert gehandelt wird, ist die im Nachdunkeln der Farben oder im ruinösen Zustand des behauenen Steins materialisierte Arbeit der Zeit. Die Notwendigkeit des allegorischen Protests von „Time smoking a picture“ für Hogarth zeigt noch einmal die Nachbarschaft der doppelten Wertschätzung des Alters bei Monumenten wegen ihrer zusätzlichen Reifung als auch wegen ihrer Zugehörigkeit zur thematisch wie formal vorbildlichen Kunst der Alten auch im Kunstgeschmack Englands. Damit rückt der Stich in die Nähe des Streites von Augusteans (Anciens) und Modems, dessen Auswirkungen auf die Praxis der Kunstanschauung für das 18. Jahrhundert wichtige Aspekte ergeben haben und in dessen Verlauf mit den K ü n s t e n zum ersten

Mal ein Bereich entdeckt wurde, der in der Zeit dauerhaft – geschichtlich – besteht und dabei fortwährend von ihr geformt und verändert wird.

Dies ist nur eine von vielen Entwicklungen, in denen jetzt Vergangenheit objektiviert und von der eigenen Epoche unterschieden wird, wobei diese sie zwar gerade wegen des Alters in ihr Wertsystem miteinbezieht, sich aber andererseits durch ihre ‚fortschrittlichen‘ Anstrengungen von ihr emanzipieren kann. Im Folgenden soll dieser Komplex abschließend an einigen künstlerischen Stellungnahmen Hogarths beleuchtet werden.

Auf Hogarths Stich von der Zeit, die ein Gemälde anraucht, sitzt der geflügelte Chronos groß und nackt in der rechten Bildhälfte, in Profilansicht dem links vor ihm stehenden Staffeleibild zugewandt (**Abb. 24**). Staffeleigestell und Bild nehmen große Teile der linken Bildhälfte und der Mitte ein und sind nur leicht aus der Frontansicht gerückt, so daß der Blick des Betrachters über die Schultern von Chronos, dessen Gestalt das Bild vor ihm zum Teil überschneidet, die Leinwand trifft. Als Sitz benutzt der Zeitgott einen liegenden antiken Torso, dessen Kopf abgetrennt vor dem Rumpf liegt ; darunter steht am unteren Bildrand die ironische Wendung von den Statuen, die zu Wert zerfallen, „As statues moulder into worth. P.W.“ (410)

Die Beine von Chronos sind angewinkelt dem Bild zugewandt, das linke äußere stützt sich zurück auf den Ballen und tritt mit der Ferse gegen den Torso, das rechte ist vorgestellt und ruht mit dem Fuß auf dem unteren Querbalken des Staffeleigestells. Der linke muskulöse Arm fällt herab und faßt den Stab der Sense, die aufgerichtet gegen das Bild lehnt und mit dem Sensenblatt die Leinwand durchschnitten hat. Mit der rechten Hand hält Chronos eine lange Tabakspfeife und bläst aus Mund und Pfeifenkopf dichten Rauch gegen das Bild. (411) Das Haupt des Zeitgotts ist kahl bis auf einen mächtigen Bart und die auffallende, nach vorn gezogene Stirnlocke. Das Bild auf der Staffelei zeigt eine dunkel getönte, flach hügelige Landschaft mit hohem Himmel, links sind eine kleine menschliche Gestalt und ein heller Fleck zu sehen, – den Lichtenberg als „gerupftes totes Huhn“ bezeichnet, der aber auch eine zweite gebückte Figur sein kann. Auf dem breiten Rahmen des Bildes befindet sich oben ein griechischer Zweizeiler von Crates mit der Bedeutung „Denn die Zeit ist kein großer Künstler, sondern schwächt alles, was sie berührt;“ (412) dahinter eine Quellenangabe „See Spectator, Vol: II, Page 83 “. Links am Fuß der Staffelei steht ein großes bauchiges Deckelgefäß mit der Aufschrift ‚Varnish‘, auf das wiederum das Skulpturbruchstück einer am Boden liegenden Hand verweist. Durch eine dünne Rahmenleiste vom Bild getrennt, steht darunter als Gesamtmotto: „To nature and yourself appeal, no learn of others, what to feel.-Anon[ymos].

Mit den hier zitierten Inschriften und Quellenangaben, die über das ganze Bild verteilt sind, hat sich die neuere Sekundärliteratur besonders beschäftigt. Entscheidend verhalf dabei die Entzif-

ferung des falschen Hinweises auf die Zeitschrift ‚Spectator‘ neben dem griechischen Vers durch Klotz zum Verständnis des Bildes. Die richtiggestellte Angabe als Spectator, No.83, 5.Juni 1711 bezieht sich nicht auf die Provenienz des Zitats, sondern auf eine weitere Quelle, die grundlegend für die Bildidee insgesamt war.

Unter dem betreffenden Datum befindet sich ein Artikel des bekannten Schriftstellers und Journalisten Joseph Addison, in dem der Besuch einer imaginären Bildergalerie beschrieben wird. Dort trifft man auf eine Reihe von allegorischen Gestalten, unter anderem die Zeit, „the only artist“, der in der Galerie tätig ist, indem „He also added such a beautiful brown to the colours, that he made every Picture appear more perfect than when it came fresh from the Master’s Pencil.“ (413) Die Addison’sche Traumerzählung ist eine dichterische Einkleidung der vertrauten Vorstellung vom verschönernden Pinsel der Zeit und wurde von Hogarth zum Vorwurf genommen, um mit seinem Stich kritisch darauf zu antworten. Die herrschende Meinung, die Charles Perrault in Frankreich schon eine Generation zuvor attackierte und sie innovativ für die Modernen zu öffnen suchte, begegnet bei Addison repräsentativ für den englischen Kunstgeschmack wieder und ist auch noch fünfzig Jahre später für Hogarth unverändert eine Realität, mit der er sich in seinem Werk auf verschiedenste Weise auseinandersetzen mußte. Auf Addison bezieht er sich dabei nicht nur mit der Quellenangabe in seinem Gegen-Bildentwurf, sondern schon in seiner 1753 erschienenen Kunsttheorie ‚Analysis of beauty (written with a view of fixing the fluctuating ideas of taste)’ (414) spricht Hogarth in einer langen Anmerkung zu den Farben von Ölgemälden von den Zerstörungen und Entstellungen der Substanzen durch die Zeit und kritisiert zugleich Einstellungen wie die Addinsons: „I own it could be a pity that Mr. Addison’s beautiful description of time at work in a gallery of pictures and the following lines of Mr. Dryden, should want a sufficient foundation.“ (415) In der Anmerkung behandelt Hogarth eingehend den Vorgang des ‚Darkening‘ von Gemälden durch die Zeit und seiner negativen Effekte der Veränderung des Farbmaterials und wendet sich zu Beginn gegen die hartnäckige ästhetische Hochschätzung dieses Prozesses: „Notwithstanding the deep-rooted notion, even among the majority of painters themselves, that time is a great improver of good pictures, I will undertake to shew, that nothing can be more absurd“ (416), die Farben würden nicht reifer und weicher durch die Zeit, sondern „more faint, sullied, and dirtied by the hand of time, and then [we] admire them as having gained an additional beauty, and call them mended and heightened, rather than fouled, and in a manner destroy’d.“ (417) Kehrt man von diesen Äußerungen wieder zu „Time smoking a picture“ zurück, so ist zunächst entscheidend, daß Hogarth trotz des engen Bezuges zur Textvorlage, die sogar wörtlich im Bild zitiert wird, hier kritisch gegen seine Quelle arbeitet. (418) Die augenfälligste und wichtigste der zahlreichen sinnverändernden Abweichungen von der Vorlage ist, daß sein Chronos k e i n

Maler mit Pinsel ist (419), sondern lediglich mit einer Tabakpfeife versehen heftig aus Mund und Tabakskopf das Gemälde mit Rauch anschwärzt (420), das trotz seines nichtssagenden Inhalts schon ein dunkles Kolorit angenommen hat. (421) Die Wahl einer Pfeife als Instrument einer für Hogarth subtilen Zerstörung hängt vielleicht mit den damit verbundenen Vanitasimplikationen zusammen, die im Umkreis der Chronosallegorie zusammen mit Rauch und Seifenblasen vereinzelt vorkommen. (422)

Entscheidend ist weiterhin, daß Chronos eine doppelte Tätigkeit vor dem Bild entfaltet, denn mit der anderen Hand hält er sein traditionelles Attribut, die zerstörerische Sense, die die Leinwand schon durchschnitten hat. Die unbewegte Stellung der Sense, die nicht gegen das Bild geschwungen wird, sondern gleichsam im Zustand permanent ausgeführter Zerstörung ruht, kommentiert den allmählichen Verderbungsprozess und markiert mit der Durchlöcherung sein Ergebnis.

Auch für sämtliche anderen Bildelemente bleibt der allegorische Einfall von Addison für Hogarth nur ein Anlaß, um mit seiner so selbstständigen Bildgestaltung – „Ein anderer Künstler wäre auf diese Art, den alten Zeitgott zu beschäftigen, nicht verfallen“ (423) – gegen die dort repräsentativ für das herrschende Kunsturteil ausgebreitete Vision zu polemisieren: Die zerbrochene Statue, das einzelne, nicht als altmeisterlich erkennbare Staffeleibild und der Firnistopf sind eigene Erfindungen. Einzig die Stirnlocke auf dem kahlen Haupt des Chronos kommt auch bei Addison vor, und zwar als das Erkennungsmerkmal der Personifikation: „and immediately by the long Lock of Hair upon his Forehead discovered him to be Time.“ (424)

Dieses eigentlich der Occasio, der Personifikation der günstigen Gelegenheit, die es im Augenblick zu ergreifen gilt, zukommende Attribut trägt Chronos meist nur, wenn diese Zeitqualität gemeint ist oder betont werden soll (425) ; was Paulson zu der Bemerkung veranlaßt hat, daß sie hier und bei Addison offensichtlich fehl am Platz sei. (426) Ein Blick jedoch auf den Gebrauch der Chronosallegorie in der englischen Kunst in Emblembüchern, auf Titelpuffern und Textillustrationen des 17. Jahrhunderts zeigt die Stirnlocke als sehr gebräuchliches Attribut (427), sie begegnet eher in der Regel für Chronos und nicht in der Ausnahme eines spezifisch ausgezeichneten Zeitmoments, so daß man zu der Folgerung kommen kann, hier hat sich, im Gegensatz zur kontinentalen Kunst, die Stirnlocke als Attribut verfestigt, an dem man – wie Addison es tat – die Figur geradezu identifizierte. (428)

Ein wichtiger kompositorischer Griff aber beläßt eine Gemeinsamkeit mit dem Addison' sehen Text und ist umso wirkungsvoller, weil alle anderen Elemente zu einer gegenläufigen Aussage führen: Chronos s i t z t w i e ein Maler vor der Staffelei, – von den formalen Bezügen dieser Darstellungsweise wird noch zu sprechen sein.

Damit ist vorwiegend die Arbeit am Gemälde ausgedrückt, aber mit dem steinernen Torso, auf dem der Zeitgott wie ein Besieger sitzt, ist auch die Skulptur als Kunst, die der Zeit unterworfen ist, mit einbezogen. (429) Hier spielt Hogarth auf die allegorische Tradition des 17. Jahrhunderts von ‚Zeit als Zerstörer von Kunst‘ an, die auf Titelpuffern zu Monumentstichwerken ihr Werk ausschließlich an Statuen oder Architekturbruchstücken vollbrachte. Als ‚klassisches‘ Beispiel hierfür kann die Bilderfindung von Francois Perrier gelten, der auf dem Titelpuffer auf einer Bildersammlung zu den antiken Statuen und Monumenten Roms buchstäblich mit dem ‚Zahn der Zeit‘ das zerstörerische Werk des Chronos veranschaulicht. (**Abb. 25**). (430) Was dort als feindliches Wirken an Kunst verstanden wurde, gegen deren Zerfall man im Sammelstichwerk ein bewahrendes Bollwerk setzen wollte, erscheint bei Hogarth ebenso der Zeit ausgeliefert, aber mit einem ironischen Kommentar versehen, der auf die verehrende Vorliebe seines Jahrhunderts für den ruinösen Zustand alter Skulpturen hinweist; dafür steht die Inschrift von den Statuen, ‚die zu Wert zerfallen‘.

Die Vorliebe für demolierte Statuen als Auszeichnung ihrer Anciennität, die sich z.B. in der wiederholt für Frankreich belegten Michelangelo-Anekdote zeigt, läßt sich für den englischen Kunstgeschmack stellvertretend mit der Satire Samuel Footes ‚Taste‘ von 1752 dokumentieren. (431) Besonders das Motiv der abgeschlagenen Nase wird dort beispielhaft für die Identifikation von alter Kunst herangezogen, wenn in der Unterhaltung der beiden Kunsthändler gesagt wird „How the devil should we distinguish the works of the ancients, if they were perfect?“ – also etwa eine Nase besitzen –, und im Prolog von Garrick erscheint als Urteil über die Connoisseurs „Their Venus must be old and want a nose.“ (432)

Bleibt man für eine knappe Rekonstruktion des englischen Kennertums bei Footes Komödie, so erfährt man manches über die Praxis der Kunsthändler, die entsprechend geschickt besonders Alter als Qualitätsnachweis für Bilder und deren hohen Preis verkaufen, und somit über die Notwendigkeit des Hogarthschen Protest :” for, sir, age, age, sir, is all my pictures want to render them as good pieces”, und als Mittel “[to] add some tincts of antiquity to my pictures” wird die nachträgliche Verschmutzung einer billigen Kopie empfohlen, die aus ihr einen teuren Guido macht. (433)

Das Werk Hogarths und seine hinterlassenen Schriften bieten genügend Ansatzpunkte für die Ablehnung dieser Situation, unter der sein Künstlerdasein gelitten hat. Die wirtschaftlichen Gründe für Hogarths Verbitterung, der sich als zeitgenössischer Künstler gegenüber zweitrangigen älteren Werken unterbezahlt fühlte, und seine neuen Verkaufsmethoden mit Subskription und eigenen Auktionen sind wiederholt beschrieben worden. (434)

In der Tat galt die Vorliebe der englischen Kunstkenner aus ‚Nobility and Gentry‘ (435) kontinentaler Kunst mit traditionellen Motiven, die möglichst alt sein oder zumindest so scheinen sollte, wobei es auf Echtheit nicht so sehr ankam. (436) Hogarth beschreibt diese Haltung treffend in einer Leserzuschrift von 1737: „There is another set of gentry more noxious to the art than these, and those are your+ Picture-Jobbers from abroad, who are always ready to raise a great Cry in the Prints, whenever they think their Crafts is in Danger; and indeed it is their Intrest to decrepitate every English Work as hurtful to their trade, of continually importing Ship Loads of dead Christ, Holy Families, Madonna’s and other dismal Dark Subjects, (...) ; on which they scrawl the terrible cramp Names of some Italian Masters, and fix us poor Englishmen, the Character of Universal Dupes.“ (437)

Darin stimmen die Urteile von ausländischen Beobachtern der englischen Kunstszenen überein. „Il a déjà du tems que des Anglois enlèvent à l’Italie et à la France ce qu’ils peuvent trouver de plus rare en Peinture“ schreibt Abbé Le Blanc in einem Brief an Dubos. (438) Jean Rouquet widmet den verschiedenen Aspekten dieses Problems mit „L’état des arts en Angleterre“ ein ganzes Buch. (439) So analysiert er den niedrigen Stand der Künste in England (440) und beschreibt daneben ausführlich die ihm fremden Verfahren bei Bildverkäufen und in Auktionshäusern. Über das Käuferverhalten äußert er zusammenfassend : “les appartements ne le sont [décorées] que de portraits ou d’estampes, et les cabinets des curieux ne sont remplis que de tableaux étrangers, ordinairement plus considérables par leur nombre que par leur excellence.“ Die lebenden Künstler hätten gegen die Händler anzukämpfen, die die Käufer mit der absurden (!) Idee beeinflussten „que plus un tableau est ancien, plus il est précieux“, wobei wir wieder überraschend auf das Erkennungsmerkmal der Veränderungen stoßen, die der Kunst mit der Veredelung durch die Zeit verliehen werden (441). Für den ‚Connoisseur‘ sei moderne Kunst noch von unedler Frische, sie erlange erst wertsteigernde Qualität, „il s’en faut bien que le tems l’ait encore couvert de sa doctrine [Hervorh. v.V.], de ce nuage sacré qui doit le cacher quelque jour aux yeux profanes du vulgaire, pour ne laisser voir qu’aux initiés les beautés mystérieuses d’une vénérable vétusté.“ (442)

In den Schriften Jonathan Richardsons kommt als weitere Wertsteigerung noch der neu gefaßte Aspekt der Rarität hinzu, den man an alten ‚überlebenden‘ Stücken zu schätzen beginnt, und er weist an einer Stelle in nüchternen Weise auf das Wesen von Rarität als eine Marktverengung bei Produkten hin, denen bei steigender Nachfrage kein erhöhtes Angebot folgt, sondern die eher seltener werden, und auch deshalb eine gute Geldanlage für Connoisseurs seien. (443)

Enthüllend für Richardsons Kunsttheorie, die ein Spiegel der Hogarth so verbitternden konservativen Kunstanschauung in England ist, liest sich die Bemerkung, manche Bilder seien „too old

to be good; but in the Golden Age of Rafaele, about Two Hundred Years ago, there were wretched Painters.” (444) Richardson war der Wortführer für die Bevorzugung der konventionellen Historienmalerei des ‚Goldenen Zeitalters‘ oder seiner Manier. (445) Der unvermeidliche Zusammenhang von positiv eingeschätzter formaler Veränderung der Kunstwerke durch die Zeit mit der Bewertung der Idealität der klassischen Blütezeiten rückt hier wieder ins Blickfeld und führt zur abschließenden Analyse von Hogarths Absichten in „Time smoking a picture“ zurück.

Hogarths Einsatz für ein ‚modern history painting‘ und gegen die Orientierung an traditionellen Vorbildern mit seiner berühmten Äußerung über die Rangfolge der Gattungen und die Rolle des Kopisten in den autobiographischen Notizen wird ergänzt durch das Bekenntnis zu den Zielen einer erneuerten Malerei: „Subject of most consequence are those that most entertain and Improve the mind and are of public utility.” (446) Eine solche Art von modernem Historien- oder Sittenbild solle kein anderes Vorbild als die Natur haben. (447) Dies erscheint als bereits zitiertes Gesamtmotto unter Hogarths Stich von 1761: „To nature and your Self appeal, no learn of others, what to feel.”

Der Doppelaspekt der Problematik aber wird auch im Formbestand des Bildes selbst manifest. Während in der allegorischen Handlung der rauchenden Zeit die Kritik an der Überschätzung von altersschwarzen Bildern verarbeitet wird, läßt sich im formalen Aufbau eine versteckte Spitze gegen die von Connoisseurs bevorzugte Sorte der Malerei sehen. (448)

Wiederholt sind Vorbilder für die Sitzhaltung des Chronos vor der Staffelei gesucht worden. An dieser Stelle sei ein mögliches Vorbild mit der oben behandelten Vignette von LeBrun zu Perroults Gedicht „La Peinture“ benannt, die als offenbar einziger Vorläufer der ‚Zeit als Künstler‘ vor Hogarths scheinbar so vereinzelt dastehender Satire gelten kann. Doch nicht nur in der neuen emblematischen Beschäftigung des Chronos besteht eine enge Beziehung, sondern die „michelangeleske Gestalt“ (449) gewinnt Konturen, wenn man sie im Licht der Vignette LeBruns betrachtet, wo die ähnlich muskulöse Figur zwar in anderer Stellung zum Betrachter erscheint, aber in der Sitzhaltung mit vorgestelltem rechten und zurückgewinkeltem linken Bein mit aufgestütztem Ballen übereinstimmt. (450)

Allerdings sitzt Hogarths Zeit wie ein Maler vor der Staffelei, wofür sich LeBrun trotz des Pinsels mit der Position seiner Figur keineswegs so eindeutig entschieden hat. Anstatt weit ausgreifend Vorbilder zu benennen, die weder thematisch noch im formalen Verbund einleuchten (451), fällt ein nahliegender Vergleich in Hogarths Oeuvre selbst auf. 1757 malte er sein Selbstportrait als Maler, „Hogarth painting the Comic Muse“, das bis 1764 in verschiedenen Versionen gestochen wurde. (452) Der Künstler sitzt dort in häuslicher Tracht auf einem geschnitzten Stuhl mit ge-

schwungener Arm- und Rückenlehne – die Schönheitslinie der ‚Analysis of beauty – in zurückgeschobener Haltung links vor der Staffelei, in der einen Hand die Palette und ein Bündel Pinsel, in der anderen einen Spachtel. Auf der Leinwand ist die Personifikation der ‚Comedy‘ in weißen Umrisslinien fertig.

Die Staffelei, die bis auf die oberen Rundungen der Hölzer völlig mit der von „Time smoking a picture“ identisch ist, stimmt auch in der Anordnung zu Maler und Betrachter mit dieser überein.

(453) Die Stichversion des Selbstportraits fügt gegenüber der malerischen Fassung weitere Elemente hinzu, die ebenfalls Entsprechungen in der Allegorie von 1761 haben: Rechts am Fuß der Staffelei lehnt auf dem Platz des Firnißgefäßes eine Ausgabe seiner ‚Analysis‘, anstelle des antiken Torsos und seines abgeschlagenen Kopfes steht ein Farbtopf hinter dem Stuhl. Auch dieses Selbstportrait ist ein Zeugnis für Hogarths Bekenntnis zu einer ‚komischen‘ oder ‚modernen‘ Historienmalerei, mit der er die Gattungen aufbrechen wollte, ähnlich wie es sein Freund Fielding für die Literatur in seinem Vorwort zu ‚Joseph Andrews‘ anspricht. (454) Hogarth bezeichnete häufiger seine Bilder als „comic history painting“, so z.B. seinen „Marriage à la mode“-Zyklus oder seine anderen großen Serien „A harlot‘ s Progreß“, „A Rake‘ s Progreß“ und „The Four Times of the Day“ anlässlich der selbstveranstalteten Auktion 1744/ 45 zu ihrem Verkauf. (455)

Auch dazu gibt es ein programmatisches Subskriptionsbillet, das den komplizierten Sachverhalt zu satirischer Anschauung bringt: Es ist „The Battle of the Pictures“, wo eigene Bilder mit denen alter Meister kämpfen. So liegt ein Bild seiner „Mariage à la Mode“ mit der Aldobrandini-Hochzeit in Kampf, seine „Modern Midnight Conversation“ mit einem Bacchanal in Rubensmanier. (456)

Als gemeinsame Vorlage für die kompositorische Verwandtschaft zwischen „Time smoking a picture“ und dem Selbstportrait könnte – wiewohl auf den ersten Blick eine überraschend scheinenden Schlußfolgerung – das 1740 im Pariser Salon ausgestellte Bild Pierre Chardins „Der Affe als Maler (Le Peintre)“ gedient haben, das eben weil es eine Parodie auf die akademische Manier des Kopierens anerkannter Vorbilder ist, für Hogarth eine Folie inhaltlicher und formaler Bezüge gewesen sein könnte. (457) Das vermutlich schon 1726 entstandene Gemälde wurde 1743 von P. L. Surugue seitenverkehrt gestochen und weist weitgehende Übereinstimmungen in der Stellung von Maler und Staffelei auf (**Abb. 26**). (458) Hier sitzt ein reich gekleideter Affe mit übereinander geschlagenen Beinen rechts vor der Staffelei und stützt einen Fuß auf den unteren Querbalken des hölzernen Gestells. Die eine Pfote umfaßt Palette und Pinselbündel, aus dem ein langer Stab ragt und mit seinem Knauf gegen die Leinwand stößt, ähnlich wie die Sense des Chronos bei Hogarth. Mit der anderen Hand führt er den Pinsel, mit dem er

ein affenähnliches Abbild einer kleinen, antik anmutenden Modellstatue mit abgeschlagenen Armen malt, die neben anderen Utensilien auf einem Tisch links neben der Staffelei steht. Gegen Tisch und Staffeleifuß lehnt quergestellt eine Sammelmappe mit unordentlich herausragenden Blättern, davor stehen auf dem Boden noch ein großer Krug und eine flache Büchse. Der Affe als emblematisches Tier der Künste hat eine lange, schon auf antike Gedanken zurückreichende Tradition. (459) Nach der positiven Bedeutung im Humanismus für die Kunst als Affen der (göttlichen) Natur, wurde später das Sinnbild umgedeutet zur sklavischen Imitation der Natur, die die klassische Doktrin so getadelt hat. (460) Chardins Bild nun wendet sich gegen die äffische akademische Praxis des Malens nach Modellen, was auch in dem allgemeingehaltenen Vers unter dem Stich Surugues zum Ausdruck kommt: „Le Signe, Imitateur exacte ou peu fidèle, Est un animal fort commun: Et tel homme icy bas, est le peintre de l'un, Qui sert à l'autre de modèle.“ (461)

Als Maler selbst tritt der Affe jedoch zuerst bei den flämischen Künstlern des 17. Jahrhunderts auf, unter denen sich ein wichtiges Stück findet, auf das alle hier besprochenen Bilder in mittelbarer oder unmittelbarer Weise Bezug nehmen. Das Bild „Der malende Affe“ von David II Teniers aus seinem späten Zyklus von Affenbildern ist offenbar eine direkte Quelle für Chardin gewesen (**Abb. 27**). (462) Der Affe, der hier allerdings in einem größeren querformatigen Bildraum – ein mit Bildern verschiedener Stile und Gattungen angefüllter Atelierraum – links vor seiner Staffelei sitzt, hat in dem französischen Nachfolgebild getreue Aufnahme gefunden und ist somit eine weiter zurückliegende, gemeinsame Bildidee auch für William Hogarth. Die Sitzposition mit hochgestelltem Fuß, das Halten von Pinsel und Palette, geht bei Chardin völlig parallel, bis hinein in die schräge Haltung des Stabs, der auch hier die pinselführende Hand unterstützt und gegen die Leinwand stößt. Einzig die Blickrichtung des Affens Chardins zum Betrachter ist unterschiedlich. Schon bei Teniers ist die Tätigkeit eines Malers gemeint, der wie ein Affe nach fremden Vorbildern arbeitet, die überall in seinem Atelier hängen, ergänzt durch kleine antike Studienskulpturen auf dem Tisch rechts im Bild.

Auf Teniers Gemälde findet sich eine entscheidende Ergänzung, die von Chardin und nachfolgend Hogarth weggelassen wurde. Hinter dem malenden Affen hockt ein zweiter, prachtvoll gekleideter auf einem höheren Schemel und schaut dem Maler über die Schulter durch ein Augenglas bei der Arbeit zu; dadurch ist er zweifelsfrei als Kunstkenner und potentieller Käufer zu erkennen.

Das Augenglas als gängiges Attribut des Connoisseurs wiederum haben sowohl Chardin als auch Hogarth in zwei weiteren Werken benutzt, zwischen denen mit einiger Sicherheit ein Zusammenhang besteht, was die Annahme einer Verbindung von Chardins „Le Peintre“ und Hogarths Selbstportrait und mehr noch von „Time smoking a picture“ erhärtet.

Die Affen-Connoisseurs in Chardins Pendant zu „Le Peintre“, „Affe als Antiquar (L'Antiquaire)“, ebenfalls 1743 gestochen (463), und Hogarths „Tailpiece to the Catalogue“ von 1761 betrachten beide die Objekte ihrer Sammelleidenschaft durch ein Vergrößerungsglas, wobei Hogarths stutzerhafter Affe die abgestorbenen Stümpfe der Kunst aus der ‚Blütezeit‘ 1502 und 1600 begießt. (464) Das Blatt trug früher ein Motto von Martial in englischer Übersetzung „How shall I explain this – that fame is denied to the living?“ (465)

Die Problematik des Connoisseurs ist bei Teniers im Bild selbst thematisiert, Chardin widmet ihr ein eigenes Gegenstück zu seinem „Affen als Maler“, während sie bei Hogarths „Time smoking a picture“ konzentriert ist in der subtilen Argumentation des formalen Aufbaus. Sein Chronos nämlich sitzt in ähnlich nah gerückter Weise vor der Staffelei wie der geschäftige Affe Teniers mit dem dahinter hockendem Kenner samt Lupe, der das Bild von seiner günstigen Position einsehen kann. Die gleiche Stellung von Staffelei und Maler in „Time smoking a picture“ erfordert als logische Ergänzung den Blick des Betrachters, der wie ein Connoisseur der Zeit über die Schulter hinweg bei der Arbeit zusieht. (466)

Damit hat Hogarth den Kunstkenner, dem seine Satire gilt, aus dem Bild ausgelagert auf den Betrachter, der umso wirkungsvoller von der Kritik betroffen wird und in der Gesamtanlage des Bildes ähnlich wie in seinen Details, einen versteckten Hinweis auf seine Aussageabsicht gegeben.

B. ZEIT, KUNST UND STAATSTHEORIE

1. Zeit als gegenwärtige Regierungszeit: Die Zeit enthüllt die Künste unter der Herrschaft Louis XIV. Stabilität des Staates, Mäzenatentum und historische Periodisierung

Zwei Ergebnisse müssen aus den verschiedenen Punkten des vorangehenden Kapitels festgehalten werden. Zum einen: Die zeitliche Dimension von der Enthüllung der verborgenen ge-
legenen Wahrheit, die in kunsttheoretischen Allegorien aus dem Umkreis der Akademie bei der
Adaption des ‚Veritas-filia-temporis‘- Schemas offensichtlich wird, ist an ein spezifisch neuzeitli-
ches Geschichtsbild von der Wiedergeburt des Lichts nach Zeiten der Finsternis geknüpft. Zu
diesem Übertragungsvorgang gehörte, daß der Begriff der Wahrheit sich in den der Künste
teilte, indem er mit einer bestimmten Definition vom Wesen der Kunst gleichgesetzt wurde.
Die Auflockerung des allegorischen Schemas durch die Introduzierung der Künste, oder im
besonderen Fall der akademischen Kunsttheorie durch einen normativen Begriff von ihnen, ist,
wie noch weiter zu zeigen sein wird, von nachhaltiger Wirkung und deutet in ihnen auf einen
Angelpunkt der historischen Periodisierung hin, die sich am Brachliegen und der Rehabilitie-
rung der einst so gepflegten Künste orientiert.

Erst der Anspruch der Moderne auf diesen Prozeß der Wiedererweckung entwickelte dabei ein
Geschichtsdnken in Kategorien der sogenannten humanistischen Trias, indem sie sich durch
Unterscheidung von einer Phase des Einbruchs distanziert und über diese Ausgrenzung hin-
weg mit einem zuvor in der Antike erlangten Stand der Kultur in Beziehung setzt.

Durch die, wie weiter oben gezeigt, auf den besonderen historischen Voraussetzungen Frank-
reichs beruhende verlangsamte Annahme einer umfassenden Renaissance in allen Bereichen
der Kultur auf der Basis eines ‚erneuerten‘ Zustands im Leben der Staaten wird hier die eigene
Zeit mit dem Entwurf der Moderne erst im Laufe des 17. Jahrhunderts vollständig zur Deckung
gebracht – ein Theorieverhältnis, das am Kristallisationspunkt der Person Louis XIV noch weiter
zu vertiefen sein wird.

Zum anderen haben die Ergebnisse der betreffenden Teile des ersten Kapitels eine nähere
Bestimmung der Zeit angekündigt: Zeit, wie sie im Verbund mit dem geschichtstheoretischen
Anspruch in entsprechenden Allegorien des späten 17. Jahrhunderts dargestellt wird, ist mit
einer besonderen herrscherlichen Förderung versehen. Der Regierung des Fürsten wiederum
verleihen die aufgedeckten, erweckten Künste ihre spezielle goldene, erleuchtete Qualität.
Die Vorstellung von diesem Verdienst wird an einer festgeschriebenen Reihe von modernen
Herrschern – Beispiele sind Cosimo Medici, Franz I und Ludwig XIV, – abgeleitet, die Daten

ihrer Regentschaft sind zugleich die Daten der Neuzeit. Hier, beim Subjekt des Vorgangs der Erneuerung, sitzt offenbar der zweite wichtige Angelpunkt der historischen Periodisierung nach dem Schema von Einheit oder Verfall ihres „Objekts“, den Künsten.

Davon ausgehend soll im Folgenden gezeigt werden, daß dieses – vordergründig – personen-gebundene Geschichtsdenken ein bezeichnendes Merkmal für die Ausbildung der Moderne ist und im Kult um Louis XIV einen Gipfel und demnach Wendepunkt erreicht. Das goldene Zeitalter der Künste, das durch Förderung wieder erstrahlt, wandelt sich unter seiner Herrschaft von einem unspezifischen zu einem spezifischen Epochebegriff, der nicht mehr austauschbar ist. Seine besondere Charakteristik als „siècle de Louis XIV“ beansprucht auch eine Besonderheit im bereits etablierten System von der Wiedergeburt der Kultur und führt dazu, die eigene Zeit, in der Regierung Louis XIV aktualisiert, von der Vergleichbarkeit mit anderen erleuchteten Epochen abzuheben. Die Kriterien zu ihrer Bewertung jedoch folgen zunächst dem Allgemeinverfahren der Moderne, die Größe eines Zeitalters mit dem Gedeihen der Künste zu belegen. Diese Art der Zeiterkenntnis über den Zustand der Künste unter einer bestimmten, oder besser gesagt näher zu bestimmenden Regentschaft soll anhand von ausgewählten Bildbeispielen genauer untersucht werden, die im Bereich unserer speziellen Thematik der Chronos-Ikonographie Anlaß und Aufschluß für diesbezügliche Betrachtungen geben und sich so zu einer eigenen, in sich sehr differenzierten Gruppe ordnen lassen.

Dabei wird sich ihr übergeordneter Begriff bei der Suche nach dem Begründungszusammenhang herausstellen, durch den sich die beiden Hauptelemente der neuen profaniserten Einteilung des historischen Geschehens aufeinander beziehen: Das von der einzelnen Herrscherpersönlichkeit getragene Mäzenatentum, das seiner Zeit das Profil der Moderne aufprägt, kann nur auf der Grundlage eines gesicherten Staatswesens funktionieren. Jede der Allegorien läßt sich in der einen oder anderen Weise auf die Ideologie eines befriedeten, glücklich regierten Staates beziehen.

In ihnen besteht eine enge Koppelung von Staat und Künsten, oder weiter gefaßt, der Abhängigkeit der kulturellen Situation von bestimmten Herrschaftsverhältnissen, die hier noch als These gesetzt werden soll und die näher geklärt werden kann durch die Frage nach den Bedingungen, auf denen beider Stabilität gemeinsam beruht. Die Suche nach den Gründen wird zeigen, wo sich das neuzeitliche Geschichtsbild mit der Theorie und Praxis des modernen Staates berührt, von dessen wichtigsten Postulaten, Sicherung des Staatskörpers nach innen und außen und Führung durch einen aufgeklärten und gerechten Herrscher zugleich bedingt und benutzt.

Weiterhin soll verfolgt werden, wie die besondere Herrschafts- und Regierungskonstellation des reifen Absolutismus, repräsentiert durch die Figur Louis XIV und ihre Leistungen, fortschrittstheoretische Überlegungen produziert, die die eigene Gegenwart aus der ‚klassischen‘ Abgeschlossenheit des primär auch hier zugrundeliegenden Argumentationsmusters der zyklischen Trias herausführt. Schließlich erreichen das neu eingeführte „siècle de Louis XIV“ und seine Implikationen eine Erweiterung des auf Antikenranghöhe festgelegten Erneuerungsvorgangs durch Abwandlung und Ausdehnung der älteren Zeitaltertheorie und leisten damit einer Periodisierung nach Jahrhunderten (siècles) Vorschub, deren Neutralität allerdings – hier sehr verkürzt gesagt – der qualitative Zusammenhang von Kulturhöhe und Kultur der Reiche verloren geht, was weitreichende Konsequenzen dafür hat, Kunst von ihren aktuellen historischen Lebensbedingungen zu trennen und „Kulturgeschichte“ zunächst nicht mehr in Herrschafts-verhältnissen zu denken.

Die nähere Beschäftigung nun mit der zeitgenössischen Einschätzung der Ära Louis XIV und ihren Folgeerscheinungen kann alle diese Schritte an einem Bildmaterial nachvollziehen, von dem schon jetzt festgestellt werden darf, daß seine ikonographischen Veränderungen – endgültige Variabilität des Enthüllungsschemas durch Chronos mit verschiedenen Ersatzfiguren für Veritas, die die ursprüngliche Vorlage allmählich vergessen lassen und inhaltlich überlagern – nicht zufällig bei der Enthüllung der K ü n s t e oder aber des Herrscherportraits ansetzen, sondern sich kongenial zu einem keimenden Verständnis von historischer Zeit zu Ende des 17. Jahrhunderts äußern, die von der Erkenntnis einer besonderen Zeitsituation und Zeitbegünstigung der Künste ausgeht.

B. 1.

a) Die Befreiungs-Metapher der Künste und ihr Gedeihen unter Louis XIV. Nicolas Loir, Pierre Sève, Charles LeBrun, Francois Marot

Ein Schlüsselbild für den Hauptgegenstand dieses zweiten Kapitels ist das Rezeptionsbild des Malers Nicolas Loir „La Peinture et la Sculpture découvertes par le Temps“, das er 1663 als Allegorie auf die Rückführung von Dünkirchen anmeldete (467) und drei Jahre später der Akademie einreichte. (468) Das Aufnahmestück ist heute nur durch einen eigenhändigen Nachstich des Künstlers überliefert (469), den er zwischen 1666 und 1672 für Charles Perrault anfertigte und diesem mit einer langen Widmungszeile zum Geschenk überreichte (**Abb. 28**). (470) Seine Themenstellung hat eine eindeutige allegorische Gestalt gefunden: Links vorn im Bild ruhen die beiden Personifikationen von Malerei und Skulptur am Erdboden, der sich in einen weiten Landschaftsraum mit befestigter Stadtarchitektur im Hintergrund fortsetzt. Durch Haltung und Attribute verraten sie ihren Rang als freie Künste; vor der fast nackten Skulptura mit dem Meißel liegt ein antiker Torso, Pictura links von ihr ist umgeben von Zirkel, Palette und Maßstab und stützt sich, untätig wie auch ihre Schwesterkunst, mit der Rechten auf ein Zeichnungsblatt, während ein Putto auf die leere Leinwand über ihrer Hand deutet, auf der ein idealer Schatten Konturen wirft. Über den beiden edlen Künsten schwebt Chronos und zieht einen schweren Vorhang von ihrem Lager weg. Unter ihm hebt ein kleiner Putto das Tuch mit an und weist den Frauengestalten mit seinem Arm nach rechts zurück in die Richtung, in die beide mit erhobenen Gesichtern aufmerksam schauen. Ihr hingebungsvoller Blick ist zu Minerva emporgewandt, die rechts oben auf einem Gefährt in den Wolken trohnt und ihnen ein großes, nicht ausgestochenes Medaillonportrait Louis' XIV zeigt, das von einer Trompete blasenden Fama begleitet wird. Zu Minervas Füßen winkt ein weiterer Putto mit dem Lorbeerkranz. Unter der Erscheinung fliehen im Mittelgrund in einem Landschaftsabbruch die Gestalten von Neid und Unwissenheit. Die Stadtanlage im Hintergrund, die sich über einen Hügel nach rechts zur nahen halbrunden Küstenbucht hinabzieht, läßt in ihrer sorgfältigen Ausführung an eine exakte topographische Vorlage denken, die zur Interpretation des Bildes sicher nicht unerheblich beitrüge. Trotz Nachforschungen muß eine solche Vermutung ungeklärt bleiben. Der Anlaß der Allegorie – die Rückführung von Dünkirchen – legt es nahe, das Stadtensemble zunächst mit jenem Ort in Verbindung zu bringen, oder, wegen zu offensichtlicher Unähnlichkeit, mit einer anderen französischen Hafenstadt, die ein ähnliches Schicksal der „Reduction“ unter den Machtbereich der französischen Krone erlitten hatte, und hier gleichsam typologisch eingesetzt wäre, etwa mit La

Rochelle. Doch auch hier lassen sich alte Ansichten mit der von Loir entworfenen kaum in Übereinstimmung bringen.

An dieser Stelle macht sich der Verlust der einzigen beschreibenden Quelle zu Loirs Gemälde am bedauerlichsten bemerkbar. Denn wie zu vielen Rezeptionsstücken dieser Zeit existierte auch für dieses Bild eine längere allegorische ‚explication‘ von der Hand Guillet de St. Georges, die wahrscheinlich darüber Auskunft gegeben hätte. Er verlas sie am 8. April 1690 und überließ das Manuskript des Vortrags zusammen mit mindestens 95 weiteren, allein zwischen den Jahren 1684 und 1693 angefertigten schriftlichen Referaten den Beständen der Akademie zur Sammlung. (471)

Leider aber ist gerade der Kommentar über das Rezeptionsbild Nicolas Loirs verloren gegangen, wiewohl das Archiv der Ecole des Beaux-Arts eine kurze, heute auch in den ‚Mémoires inédits‘ publizierte Vita des Künstlers von Guillets Hand aufbewahrt, der das betreffende Schriftstück wohl vorgeheftet war. (472) Über Leben und Werk des Künstlers ist zudem neben dem Bericht des Akademiesekretärs nur durch André Félibiens ‚Entretiens‘ etwas zu erfahren, der sich auf keine nähere Beschreibung des Rezeptionsbildes einläßt, hingegen stark den Einfluß LeBruns auf den Akademiekollegen betont. (473)

Nach diesem kurzen Exkurs in die Quellenlage soll die Bildbeschreibung bei der Frage nach der Küstenarchitektur im Hintergrund mit einer Vermutung beschlossen werden, die ohne unterstützende Erklärung von der Anschauung her urteilt, daß es sich um eine römisch empfundene, ideale Kulturlandschaft handelt, die den hohen Stand der Zivilisation in prachtvollen Bauten und ruhig wandelnden Menschen darstellt. Die Staffage einer idealen Vorbildlichkeit des in Italien überdauernden großen Erbes für den Aufbruch der Künste unter Louis XIV vorn im Bild könnte von der weiteren Interpretation bestätigt werden.

Für sie ist die Erklärung Guerins aus seiner mehrerwähnten Beschreibung des Akademieinventars hilfreich: In Loirs Bild sei der Auftritt und Aufstieg („l’entrée et le progrès“) der Künste in Frankreich dargestellt, die endlich von der Zeit entdeckt werden, indem diese gleichsam einen Vorhang von ihnen wegnimmt, unter dem ihre Schönheiten den Franzosen so lange verborgen waren. Minerva in den Wolken bedeute ihnen das Portrait des Königs, um ihren Eifer zu verstärken und ihnen den Gegenstand zu zeigen, der ihre Werke schmücken und verewigen soll. (474)

Die Zeit entdeckt die Künste – vorschnell ließe sich hier auf die neu verstandene produktive Arbeit der Zeit, auf eine historische Zeitindikation (Zeit Louis‘ XIV) im Sinn einer Geschichtschronologie und auf die Zeitlichkeit des Entdeckten schließen, doch eine nähere Betrachtung zwingt zur Modifikation solcher Schlußfolgerungen.

Zwar sind die bislang verhüllten, ihrer Befreiung entgegensehenden Künste wie selbstverständlich im Kontext der Enthüllung an die Stelle der Wahrheit getreten, ohne, wie noch in der Allegorie Testelins, mehr an ihre Bildspenderin zu erinnern. Diese weitgehende Umformulierung im allegorischen Vokabular des ‚Veritas-filia-temporis‘- Motivs ist langfristig vorbereitet worden durch die an anderem Ort besprochenen latenten Bezüge der ohnmächtig verborgenen Wahrheit zur Geschichtsmetaphorik der frühen Neuzeit.

In der Umbesetzung des Entdeckten bekennt sich die nun voll entwickelte klassische moderne Geschichtstheorie ganz zu ihrem Gegenstand, den Künsten, auf deren Zeitabhängigkeit sie in Annäherung an eine vermehrt historisch verstandene Zeit reflektiert. Damit werden in die Chronosikonographie offenkundige Beziehungen zum Geschichtsdenken hineingetragen, das die Hervorbringungen der Zeit von nun an als Faktor zu begreifen beginnt und wofür sich die Rolle des Chronos als Enthüller am geeignetsten zur Veranschaulichung anbot. An der Stelle jedoch, wo die traditionelle Figur der Enthüllten mit den Künsten erstmalig vollständig durch einen anderen Gegenstand ersetzt wird, erweitert sich das gesamte Bezugssystem der Allegorie vorübergehend. Denn immer ist in Allegorien dieser Art der Bezug auf die Person des Herrschers, ob im Portrait oder in anderer Gestalt anwesend, miteinbegriffen. In Loirs Gemälde sieht der Zeitgott auf die unter ihm zum Vorschein kommenden Künste herab, diese aber blicken auf das Herrscherbildnis.

Zeit ist in diesen festgelegten Verhältnissen neu definiert, denn ihre Aktivität ist hier auf das Engste mit der Person des Herrschers verbunden, allein durch seinen Zusammenhang mit Louis XIV erklärt sich der Vorgang der Enthüllung und damit die Determiniertheit einer neuen Erweckung durch die Zeit.

Wenn hier Zeit bestimmbar ist, so nur durch die glücklichen Umstände und die Prosperität, die die Regierung des französischen Königs bedeuten. Dieser gewährende, spendende ‚Füllhorncharakter‘ einer solchen Regierungszeit und ihr Ort im System der Universalgeschichte sollen in ihrer Funktion und ihren Bestandteilen im Folgenden durch eine nähere Betrachtung für das 17. Jahrhundert bestätigt werden.

Daß Loirs Bildidee kein Einzelfall ist, zeigt ein sehr ähnliches und zeitlich parallel entstandenes Werk seines Akademiekollegen Pierre Sève, das ebenfalls 1663 zur Rezeption angemeldet und zwei Jahre später eingereicht wurde. (475) Seine heute nicht mehr erhaltene Allegorie auf die „Früchte des Pyrenäenfriedens von 1659“ zeigte nach der Beschreibung Guerins den jugendlichen Helden Louis XIV, durch dessen Heirat mit der spanischen Infantin ein 25-jähriger Krieg beendet wurde, als strahlenden Apoll, der, begleitet von Pax, den am Boden sitzenden Künsten

erscheint. (476) Als Früchte des Friedens empfängt Frankreich „l'abondance et la culture des Arts“, wobei letztere durch die Figur des Zeitgotts (!) verkörpert seien, der, einen Vorhang hebend, „découvre à la Peinture et à la Sculpture cette nouvelle clarté qui leur promet des iours plus heureux, et leur montre le Roy comme plus digne objet d' occuper leur talents.“ (477) Wieder sind die gleichen Bildelemente versammelt, durch die Figuren von Pax und Abundantia bereichert: Die darniederliegenden Künste, die durch die Zeit entdeckt werden, weil ihnen die Friede und Überfluß verheißende Regierung des jungen Louis XIV zu einem neuen Eklat verhilft.

Thema der allegorischen Inszenierung ist in beiden Fällen die Befreiung der Künste, und Loir bedenkt den Gegenstand seiner hier zuerst besprochenen Darstellung in der Bildunterschrift vor der Widmungszeile an Perrault mit einer sehr aufschlußreichen lateinischen Erklärung: „*Liberalium Picturae Sculpturae quae artium, quas olim temporum difficultas latere, nunc eorundem foelicitas prodire iubet, ad augustissimum herois Inuincißimi virtutumque omnium parcullis Ludouici XIII*“ – es handelt sich also um die Befreiung der Malerei und Skulptur, die, einst von der Schwierigkeit der Zeit dazu verurteilt, im Verborgenen zu liegen, nun von der Glückseligkeit derselben zum Hervorkommen veranlaßt werden, zur Feier der Erhabenheit und Tugend des unbesiegtsten Helden Louis XIV.

Die Allegorie über eine Erweckung und Aufrichtung der Künste durch das rettende Erscheinen und den Schutz Louis XIV setzt die Vorstellung von ihrem Brachliegen vor der Zeit seiner – für sie und durch sie – glücklichen Regentschaft voraus. Die in schwierigen Zeiten brachgelegenen Künste sind ein Topos der historischen Dekadenz, aus deren Überwindung, wie schon mehrfach betont, der Absolutismus einen großen Teil seiner Selbstdefinition als Epoche bezieht. Louis XIV als großer Mäzen, mindestens so groß wie die antiken Herrscher, durch den die lange Zeit verachteten Künste in ihre ‚alten Rechte‘ wiedereingesetzt werden – nach diesem Erkenntnisverfahren vom Dogma der wiedergeborenen Kulturträgerschaft erfolgt die Angleichung an die vorbildlichen Zeitalter und das Verständnis der eigenen Zeit.

Wieweit in diesem Zusammenhang die Bedeutung des Mäzenatentums mit einer Zeitbestimmung verquickt ist, verrät ein kuriozes Beispiel aus dem Bereich der Pictura-Allegorien, das, wiewohl scheinbar völlig anderen Gegenstands und Gestaltung als die Bilder von Nicholas Loirs und Pierre Sève, ihnen in Aussage und zugrunde liegendem ikonographischem Schema sehr nahe steht.

Gemeint ist die sogenannte „*Allégorie du mécénat*“ von Gérard Lairesse, dem Vertreter eines akademischen Klassizismus in den Niederlanden, in späteren Jahren Verfasser bedeutender

kunsttheoretischer Schriften und Vorsitzender der Künstlerassoziation „Ingenio et Labore”.
(478)

Leider wurde das kaum bekannte Werk bisher keiner Forschung für würdig befunden, weder was seine Stellung und Datierung im Werk Lairesse's anbelangt, noch wurde je eine ikonographische Interpretation unternommen, die über die Bemerkung „une Allégorie compliquée sur le thème idéal du Mécénat et des Arts” hinausginge. (479)

Das Bild ist mit einiger Sicherheit nach 1660 und wahrscheinlich vor 1700 entstanden und befindet sich in der hier abgebildeten Fassung im Musée des Beaux-Arts zu Caen, in einer zweiten Version im Warschauer Nationalmuseum (**Abb. 29**). (480) Es zeigt vor einer Versammlung von antiken Denkmälern eine lorbeerbekränzte Männergestalt in römischer Toga mit reichem Überwurf und Sandalen, vermutlich die historische Figur des Maecenas selbst, der sich aus sicherem Stand herabbeugt und der schwach am Boden liegenden, mit dem Oberkörper erst halbaufgerichteten Ars die Hand reicht, um sie emporzuziehen. Um sie herum liegen Attribute der freien Kunst am Boden verstreut, unter ihnen Musikinstrumente und ein vom Zodiakband umspannter Globus, der wohl nach Ripa als Attribut der „intelligenza” zu deuten ist. (481)

Der Akt des Emporhebens der freien Malkunst durch ihren römisch gekleideten Mäzen findet vor einem Aufbau antiker Monumente statt. Dicht hinter der am Boden Liegenden erhebt sich ein mit Guirlande und Eckvoluten geschmückter Sarkophag mit schwerer Deckplatte, auf der eine Minervabüste steht und als ein exaktes Antikenzitat im Bild präsent ist. Grab und Büste sind in die untere Zone eines hohen Pyramidenbaus eingliedert, der sich wie eine glatte Wand dahinter erhebt und vom Bildrand teilweise abgeschnitten wird. Weiter nach links in den Hintergrund gleitet der Blick über den Kopf der Pictura hinweg zu der massigen Rückenansicht des Herkules Farnese, der ebenfalls bis in alle Einzelheiten der antiken Vorlage nachgebildet ist und von Lairesse ausdrücklich als authentisches Skulpturmonument mit Sockel und Stütze in die Komposition miteingebracht ist. Jenseits der riesigen Figur steht eine weibliche Gestalt in der Tracht römischer Vestalinnen in der erniedrigten Position vor ihr, wie sie für Darstellungen von Studierenden und Bewunderern des Herkules Farnese typisch ist und weist mit ausgestrecktem Arm auf ihn hin, in dieser Pose ist sie Betrachterin und Denkmal zugleich.

Um Ars und ihren Retter herum, die, obwohl allegorisches Personal, eigentlich die einzigen Figuren von Fleisch und Blut sind, haben sich also eine Reihe von steinernen Zeugen versammelt, die als präzise Zitate antiker Stücke ein vorbildliches Ambiente für die Erweckung herstellen und zudem Bedeutungsträger für die Bildaussage sind. Der Tugendheld als Begleitmotiv in Pictura-Allegorien ist schon häufiger begegnet, im architektonischen Aufbau weiter vorn mischen sich Grabes-, Memorial – und Ruhmesgedanken, die das Spannungsverhältnis von

Untergang und Fortleben verkünden – die ‚Gedenkbüste‘ der Minerva zeigt dabei an, wer hier zu Grabe lag – und zugleich im tatsächlich überdauernden Monument aufheben.

Vor diesem Hintergrund vollzieht sich die Aufrichtung der darniederliegenden Kunst: Während das antike Gewand des Mäzen einen weiteren Hinweis auf die Erneuerung der Kunst im Zeichen der Blütezeit der römischen Kaiser gibt, verrät schließlich die Gelddose unter seinem linken Arm, auf die Pictura dankbar blickt, sehr drastisch das Mittel, mit dem sie wieder auf die Beine gebracht wird, mehr noch: Den eigentlichen Antrieb für das Blühen der Kultur in bestimmten, von potenten Auftraggebern beherrschten Zeiten.

Von für unserem Zusammenhang größtem Interesse aber ist die Nutzung des ‚Veritas-filia-temporis‘- Schemas für das Verhältnis von Mäzenas und Malerei bzw. freier Kunst, das hier, wie in einigen anderen Fällen auch, ineins geht mit dem zum ikonographischen Typ gewordenen Berührungsmotiv aus Michelangelos Erweckung Adams durch Gottvater. Die Allmacht und Erretterfunktion des zur Ermatteten hinabgebeugten Römers, der in der Position des Zeitgotts der niederliegenden Ars durch Emporziehen die notwendige Hilfestellung für ein Wiederaufrichten bietet, kommt durch die unterlegten formalen Muster zum angemessensten Ausdruck, besser als durch jede sonstige erklärende Ausstattung oder erzählerische Form. Mit der allegorischen Umschreibung der Funktion des Mäzenatentums durch eine Gleichung auf das Modell der ‚Veritas-filia-temporis‘ und der in ihr begriffenen fördernden Funktion der Zeit sind die beiden hier sekundär besetzten Positionen in eine eindeutige Beziehung gebracht, die in der direkten, sprechenden Geste der Hilfestellung die gesamte Problematik der Kunsterneuerung auf eine einfache Kernaussage reduziert.

Damit zeigt die „Allégorie du Mécénat“ von Lairesse ein inhaltliches Verständnis des Vorgangs zwischen Mäzen und Kunst auf, das auch in allegorischen Erfindungen wie der von Nicolas Loir vorliegt, wo allerdings durch die Auffächerung von enthüllender Zeit und Herrscherbildnis eine differenziertere Aussage über die Zeitlichkeit der Wiedererweckung der Künste getroffen wird.

Wie sehr die Geste der rettenden Zeit auf den Eingriff des Herrschers übertragen werden kann, zeigt eine spätere Wiederaufnahme der allgemein gehaltenen, idealtypischen Allegorie auf das Mäzenatentum von Lairesse, in der seine Rolle ausdrücklich von einer realen politischen Figur übernommen wird. In der „Allegorie auf die Wiederaufrichtung der Stadt Lyon durch Napoleon“ von Pierre Revoil aus dem Jahr 1802, die sich formal eng an das ältere Gemälde anlehnt, ergreift der erste Konsul, mehr noch Imperator Napoleon, über seiner zeitgenössischen Uniform mit weißen Beinkleidern und Seitenschwert in antikem Überwurf und Lorbeerkranz gewandet, die hilfesuchend ausgestreckte Hand der Stadt, die in Gestalt einer stark an Füssli erinnernden

klassizistischen Gewandfigur halbaufgerichtet am Boden sitzt; seine Linke ruht auf Schwert und Beutel zu seiner Hüfte (**Abb. 30**). (482) In sehr ähnlicher Anordnung wie in Laresses ‚Mäzenas und Ars‘, in diesem Fall vor einer hohen antiken Inschrifttafel, zieht Napoleon die Ohnmächtigen zu sich empor, wobei seine herrscherliche Position durch das hier kaum merkbare Hinabbeugen seiner gelassen verharrenden Figur betont wird. Beide sind umgeben von antiken Trümmern, auf denen nun Genien der Künste und des Handels umherspringen, um den Retter freudig zu begrüßen. Die ruinösen Bruchstücke weisen zusammen mit der durch eine Feuerwolke vernebelten Stadtarchitektur im Hintergrund auf eine eher archäologisch gemeinte Existenz vergangener Größe, aus deren mahnender Zerstörung Napoleon ein neues Imperium errichtet.

Auch ohne diese nachrevolutionäre, imperiale Reprise von Laresses grundsätzlicher Formulierung dürften die inhaltlichen Bezüge zwischen Mäzenatentum oder herrscherlichen Zuwendung und einer an die Wiedererweckung der Künste geknüpften Zeitvorstellung zu Genüge deutlich geworden sein, die von unserem kunsthistorischem Untersuchungsansatz her an dem untergründig verwandten ikonographischen Modell verfolgt werden können.

Diese Deutung tragen auf weiterführender Ebene die Allegorien Loirs und Sèves aus, wenn in ihnen die Zeit Malerei und Bildhauerei im Angesicht des Herrschers aufdeckt. Die Zuschreibung eines solche Wirkung hervorrufenden, intakten Mäzenatentums an die Person Louis XIV trägt viel dazu bei, Zeit als eigene, politisch definierte Regierungszeit zu verstehen, gerade weil ihre zentrale Bedeutung in dem glücklich geführten Aufschwung besteht, der ihr von der modernen, in entsprechenden Kategorien denkenden Interpretation universalgeschichtlicher Verhältnisse nahegelegt wird; eine Interpretation, die allerdings, wie noch näher zu zeigen sein wird, natürlich immer auch an die tatsächlich bestehenden Verhältnisse gebunden ist.

Damit entsprechen die beiden Rezeptionsstücke der auf breiter Ebene durchgesetzten Geschichtsauffassung, die den Charakter von Epochen am Schicksal der Künste beschreibt und von ihrer Wiedererweckung seit einem unbestritten in Italien unter den Fürsten des Trecento angesetzten Beginn ausgeht, in dessen Nachfolge die Künste in Italien und später in Frankreich zu ihrem Höhepunkt gelangten.

In der französischen Kunstgeschichtsschreibung, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit einer Flut von Publikationen einsetzt, wird diese Theorie einstimmig befolgt und auseinandergelegt; hier soll sie nur durch einige ihrer prominentesten Vertreter – Felibien, De Piles, Monier, Florent LeComte – vorgestellt werden, wiewohl sich auch eine Reihe von unbedeutenderen Schriftstellern nahezu gleichlautend äußert. In ihnen wird ein Geschichtsbild deutlich, das

bis heute seine Vorstellungskraft bewahrt hat, ohne allerdings sein Erklärungsmodell für den Wechsel von Ignorance zu Lumière, die Protektion des Fürsten, behalten zu haben.

Auf die in den zeitgenössischen Schriften auffallend betonte Rolle des Mäzen ist im vorangegangenen Kapitel zur Kunsttheorie schon eingegangen worden, so daß es im folgenden Teil zunächst um keine neue Beweisführung, sondern um Belegung und Vertiefung des Problems im hier interessierenden Zusammenhang – die Analyse der Mäzenatenrolle Louis XIV und ihr historischer Kontext – zu tun ist.

So sieht Félibien die Kunst unter Louis XIV wieder in ihre glänzendsten Bedingungen versetzt, sie wachse und veredele sich an den Aufgaben, die ihnen der große König wieder stellt, um seine Macht vergegenständlicht zu sehen und zu verewigen, sie blühen unter dem auf, „qui après avoir établi la paix dans son Royaume, travaille encore avec tant de soin à en augmenter la gloire.“ (483) Eine vergleichbare Kunstpflege hatten Rom und Griechenland erlebt und sie war in Italien unter den großen Fürsten und Päpsten wieder aufgegriffen worden; in Frankreich aber wurden sich die Künstler über den bedauernswerten Zustand ihrer Disziplin erst unter Franz I bewußt, bis sie schließlich unter Louis zur Perfektion gelangten. (484)

Auch Félibiens Kunstgeschichte beginnt eigentlich erst mit jenen Künstlern und Werken, „qui“, um mit Roger De Piles stellvertretend für viele andere zu sprechen, „ont contribué au renouvellement de la Peinture“ (485), und setzt dementsprechend ihren Anfang, denn: Seit dem Niedergang des

römischen Reiches durch Kriege und Verwüstungen, von christlichem Eifer und der Invasion der Goten angerichtet, lagen die Künste in Italien, Land ihrer Heimstatt und Erbe des römischen Reiches, in Dunkel und Bedrängnis, bis sie zu Zeiten Cimabues wieder zaghaft zum Vorschein kamen: „Mais comme les guerres et les désastres qui sont arrivés dans l'Italie, ont causé la perte d'une infinité de belles choses, il semble aussi que les arts ont été comme accablés sous les ruines de la Monarchie Romaine, jusqu'au temps de Cimabue, qui le premier commença de rétablir la Peinture, qui s'est ensuite perfectionnée au point où nous la voyons, ...“. (486)

Der Zwischenzustand der Kultur nach dem Untergang des römischen Reiches, über den er sich auch mit De Piles einig ist (487), findet ein Ende mit den großen Leistungen der „Renaissance“, die allerdings nicht einfach auf die Taten der Künstler zurückgeschlossen werden, wie es die Darstellung von Cimabues Verdienst vermuten läßt. Stets vergegenwärtigt Félibien auch den Begründungsanschluß: Die Künste werden erst dann aus ihrer Lethargie erlöst, wenn Maler und Bildhauer geneigte Gönner gefunden haben: „De sorte qu'on peut dire que nous avons presque vu la Peinture et la Sculpture se relever comme d'une espèce de léthargie, où elles n'ont commencé à paraître avec cet air majestueux qu'elles avoient eu autrefois, que quand Mi-

chelange, Raphael, et les autres grands Peintres de leur tems ont trouvé des Papes et des Rois disposez à chérir et à favoriser les beaux desseins de ces personnes illustres.” (488)

In engster Abhängigkeit von interessierten Auftraggebern werden die künstlerischen Höchstleistungen vollbracht, und Félibien ist nicht der einzige, der die großen Künstlernamen der ‚neueren Kunstgeschichte‘ selten ohne den dazugehörigen Auftraggeber nennt und damit auf die eigentliche Quelle der Periodisierung und Lenkung der Künste hinweist. Der theoretische Anspruch über die einzelnen Angaben in den Viten hinaus wird deutlich, wenn er die Kette der Großen miteinander und mit der Entwicklung der Kunst zusammenfassend in Beziehung setzt durch die Aufzählung der wichtigsten Mäzenatenverhältnisse: Giotto und Robert von Neapel, Louis XI und Jean Belin, Lodovico von Mantua und Mantegna, Leonardo und die Herzöge von Mailand beziehungsweise Franz I, Michelangelo und die Päpste Julius II und Leo X, Dürer und Kaiser Maximilian, Tizian und die Herzöge von Mantua und Ferrara sowie Karl V. (489) – Nach dieser Gesetzmäßigkeit nimmt die Geschichte der Kunst ihren bekannten Verlauf und wird durch die Liebe einiger großer Fürsten an ihre Perfektion geführt.

In Frankreich wird die entscheidende Zäsur durch Franz I gesetzt, den Gönner Leonardos, unter dem sich die Künste wieder ihres edlen Standes zu erfreuen beginnen. Allerdings wird auch von Félibien in der Entwicklung im eigenen Land nach Franz I eine charakteristische Trübung festgestellt, die als Standardmotiv in der französischen Geschichtsschreibung immer wieder begegnet, und die noch eine nähere Untersuchung wert sein wird: Nach dem Tod der würdigen Mäzene Franz I und Henri II fiel die Kunst in den darauffolgenden Wirren wieder der Vernachlässigung anheim: „Véritablement depuis la mort de Francois I et de Henri II la Peinture ne fut pas si bien traitée en France qu'elle avoit été; les guerres civiles l'éloignèrent, et ce fut le Roi Louis XIII qui rappelle dans son Royaume les sciences et les Arts par l'estime qu'il eut pour eux“, er berief Künstler aus Italien und war immerhin der Auftraggeber Poussins. (490)

Obwohl in dieser Zeit das Interesse und die Aufträge der ‚Grand Seigneurs‘ zunahmen, sei es auch jetzt noch nicht zur vollständigen Ehrung der Künste gekommen, die erst unter dem heutigen Regime erreicht wurde: “Ce n' est que depuis le Roi qui gouverne aujourd' hui si glorieusement la France, après l'avoir accrue par ses conquêtes, en a aussi augmenté la magnificence par tant de bâtiments qu'il a fait faire;“ an seinen Anforderungen hätten sich die Künstler in Frankreich zu den besten Europas entwickeln können. (491)

Daß für diese Höhe der Kunst die Gründung der Akademie, die Einrichtung also einer gesicherten Großprotektion durch eine staatliche Behörde eine entscheidende Rolle spielt, ist für den vehementesten ihrer Vertreter genauso klar wie etwa für De Piles, der den ganzen Prozeß sehr

ähnlich beschreibt. „Et nous voyons cet Art admirable de la Peinture tomber dans le dernier mépris, si notre grand Roy, qui ne cède en rien à la Magnanimité du grand Alexandre, n' avoit fait paroistre autant d' amour pour la Peinture, comme il a montré de valeur pour la guerre.”
Seinem Bekümmern verdanke die Kunst ihre Aufrichtung durch ganz praktische Maßnahmen, etwa durch Förderung des Premier Peintre, Gründung der Akademie und häufige Besuche des zuständigen Ministers.

Deshalb kann der Verfasser in dem schon zitierten Ausruf der Hoffnung Ausdruck geben: “De sorte que nous verrions revenir entièrement le siècle d' Apollon, et revivre tous les beaux Arts.”
Und er schließt den unvermeidlichen Vergleich mit früheren berühmten Mäzenatenverhältnissen über Apelles – Alexander, Protogenes – Demetrius bis Franz I – Leonardo und Karl V – Tizian an. (492)

Ein anderer Theoretiker, Jean Monier, der heute gegenüber dem Vielschreiber Félibien beinahe in Vergessenheit geraten ist, trägt diese allgemein erkannten Begründungszusammenhänge eher noch deutlicher vor, zumal er sein sehr elaboriertes, erstaunlich differenziertes Buch „Histoire des arts qui ont rapport au dessin” auf eine umfassende Kunstgeschichte seit ihren Anfängen angelegt hat und in häufigerem Maße als Félibien Allgemeinaussagen zu treffen versucht. (493) Sein Werk ist in drei Bücher eingeteilt, in deren ausführlicher Kapitelunterteilung bereits das gesamte Kunstgeschichtssystem des Verfassers ablesbar ist und die er im Vorwort mit den Erfordernissen einer zutreffenden Periodisierung begründet.

Im ersten Buch ist von der Kunst der Antike die Rede und ihren Anfängen in Assyrien, Ägypten, Phönizien, Persien bis zu den Griechen und Römern, wo sie bis zum Niedergang geachtet und gefördert wurde. Im zweiten Teil wird der Sturz (chute) der Künste mit dem Zerfall des römischen Reiches seit der Zeit Konstantins und Commodius behandelt, bestärkt durch die Zerstörungen des religiösen Eifers, der Herrschaft der Goten und Lombarden. (494) Dort stellt er im abschließenden Kapitel die „Reflexion sur la chute des Arts du dessein et sur la manière gothique” an, wo er in einem der ersten und über einen längeren Zeitraum einzigen Text versucht, jene gothische Manier näher zu beschreiben und mit einer ‚stilistischen‘ Einschätzung zu versehen. (495) Als Grund für ihren schlechten Zustand und ihre in den Augen der klassischen Kunsttheorie ‚Fehler‘ (défautes), gibt er bemerkenswerter- doch nun schon vertrauterweise die Vernachlässigung der Protektion an. „Par tout ce qu' on vient de dire en ce Livre on doit conclure que les Arts du Dessein tombèrent sitôt que les Princes du bas Empire ne les aimèrent plus, et qu' ils en négligèrent la protection, cette négligence commença la ruine des Arts, et s' augmenta durant les guerres civiles, par les saccagements de Rome et la désolation des Provinces de son Empire.” (496)

Das dritte Buch schließlich setzt mit der Wende um das Jahr 1100 an – Monier erwähnt zuvor Ansätze der florentinischen „Protorenaissance“ – und beschäftigt sich mit dem Aufschwung der Künste, die bis um 1500 aus dem gleichen, nun ins Positive gewendeten Grund, der Sorge der Herrschenden, ihre Perfektion erreicht hätten. „Dans le troisième Livre on verra que vers l’an 1100 les Arts du Dessein commencèrent un peu de se relever à Florence, et en autres villes d’Italie, la protection qu’ils eurent ensuite des Rois de Naples, de France, des Republiques de Venise, de Florence, des grans Ducs de Toscane, des Papes de cette Illustre Maison et de plusieurs Princes d’Italie, donna moyen aux excellens génies de s’appliquer ardemment à la Peinture, à la Sculpture et à l’Architecture, pour les rétablir. En effet elles le furent dans tout le siècle de 1500 où je termine le rétablissement de ces Arts, parceque c’est en ce siècle heureux qu’ils furent portez à leur perfection...“, heute genüge den Künsten zu einem vergleichbaren Stand die Imitation des Erbes. (497)

Eines der ersten seiner zahlreichen Kapitel zur Wiederherstellung der Künste, die für sämtliche europäischen Länder und Schulen untersucht wird, gibt die grundsätzliche Erklärung für diesen Prozeß ab und ist daher unter die Überschrift gesetzt „Les Libéralitez des Princes aux habiles hommes, ont été un puissant moien pour faire renaître les Arts du Dessein“, seine Ergebnisse ziehen sich wie ein roter Faden durch die Ausdrucksvariationen der Erneuerungsbewegung in den folgenden Kapiteln: Cimabue und Giotto seien durch Ehrenbezeugungen und Güter ihrer Auftraggeber zu ihren Werken angespornt worden (498), Raphael habe die Malerei im vorigen Jahrhundert auf die Höhe gebracht, aber er sei auch so glücklich gewesen, unter den großen Pontifikaten blühen zu können, wobei Monier sich zu der Bemerkung versteigt, Raphael wäre unter anderen Bedingungen vielleicht kein Raphael geworden (499) – was die heutige Kunstgeschichtsschreibung vor nicht allzu langer Zeit noch in Aufruhr versetzt hätte – und verfolgt die Bewegung der Künste nach Frankreich, wohin sie wegen des „l’heureux appui qu’ils trouvèrent sous nos Rois“ gegangen seien. Ihnen ist ein eigenes Kapitel gewidmet „Les Arts du Deßein fleurirent en France sous Francois Premier, Henri Second et leur succeßeurs“ (500). Zuvor schon wurde besonders Franz I das Verdienst eines glorreichen Mäzenatentums zugesprochen (501). Auch die innere Logik von Moniers Kunstgeschichte läuft zielgerichtet auf das Zeitalter Louis XIV hinaus.

Moniers These von der ‚Libéralité‘ als Motor der als „Renaissance“ erkannten Entwicklung kann durch weitere zeitgenössische Äußerungen unterstützt werden. Dabei erweist sich für seine Zeitgenossen die Erweckung der Künste durch die Medici als besonders offensichtliches Beispiel für die Bedeutung der mäzenatischen Aktivität und ihres Anteils am Geschichtsverlauf.

Der Direktor der Kunstakademie in Toulouse, Dupuy du Grez, bewegt sich mit entsprechenden Ansichten in seinem Traktat im Umkreis der offiziellen Kunstgeschichte (502), von der der Literaturgelehrte Hilaire-Bernard de Longepierre, ähnlich wie sein Kollege E. Bouhour (503), ein großartiges, auf das Wichtigste zusammengedrängtes Bild entwirft: „...l'Occident sur tout qui avoit été plus en butte à la fureur de ces nations farouches, se vit tout à coup enveloppé d'épaisses ténèbres de grossièreté et d'ignorance, qui durèrent jusqu'à ce qu'on eût recouvré ces mêmes Anciens, dont la perte avoit entraîné par une suite inévitable celle des beaux arts et des sciences. Après la prise de Constantinople plusieurs illustres Grecs, ayant cherché leur azile dans l'Italie et les soins et les dépenses des Medici, digne d'une mémoire immortelle, ayant rendu ces excellens originaux assez communs, on vit renaître en même temps le bel esprit et le bon goût.(...) les ténèbres de l'ignorance et de la barbarie furent bientôt entièrement dissipés par une source si abondante de lumière.”(504)

Dieses Verständnis von Auslösung und Datierung der Renaissance durch das Wirken der Medici verfestigt sich für die Geschichtsschreibung der Folgezeit, wobei bis weit ins 18. Jahrhundert die nähere Beschreibung des Vorgangs wiederholt wird, so bei Pierre Patte in seiner Einleitung zu den ‚Ehren und Anerkennungen‘, die großen Männern von Alten und Modernen gewidmet wurden (505), beim Dufresnoy-Imitator Watelet (506) oder Dezaillier D' Argenville. (507) Auch andere Autoren des 18. Jahrhunderts behalten noch das Erklärungsmodell vom Abhängigkeitsverhältnis der Kunstblüte von materieller oder ideeller Zuwendung der Herrschenden bei, das über das aktuelle Bewußtsein der Zeit unter Louis XIV von ihrem Besitz der gleichen Fülle und Freigiebigkeit, wie sie für große Zeiten notwendig ist, hinaus nun rückblickend einige zaghafte Analysen anbietet.

Während noch etwa Antoine Coypel wenige Jahre nach dem Tod von Louis XIV nach der Aufzählung großer Auftraggeberschaften, die in Louis XIV gipfelten, mit der Folgerung „La gloire anime la vertu: les grands Princes font les grands Hommes” den Appell an den Regenten richtet, darin zum Wohl Frankreichs fortzufahren (508), werden später eher die Bedingungen sortiert, die insbesondere im ‚point culminant‘ der Regierung Louis XIV zusammengefallen seien: ‚faveurs des souverains, caresses des grands, l'amitié tendre des personnages du mérite, bienveillance et bonté de Louis XIV‘ (509), oder wie es Titon du Tillet ausdrückt :”Cest l'amour de ce grand Roi pour les sciences et les beaux Arts, et les récompenses qu'il a distribuées aux personnes qui y ont excellé, qui les ont fait fleurir avec tant de succès” (510). Das so erkannte Prinzip wird auch in Kurzformeln zur Regel gemacht: “Quand les Princes l'ont protégée (l'art), elle a eu de grands succès, – quand ils l'ont abandonnée, elle a dégénère.” (511) Zeichen für die Etablierung einer Idee ist immer, wenn sie als gemeinhin herrschende Meinung angegriffen und kritisiert wird, wie man es für unseren Fall dem Résumé der Schrift „Causes

du progrès et de la décadence des Lettres” eines Monsieur Racine aus dem Jahr 1730 entnehmen kann. Sie hatte es sich zur Aufgabe gemacht, folgender allgemeiner Ansicht zu widersprechen: “On dit communément que la protection des Princes forme les grands hommes, et que les Virgiles ne manquent pas où il se trouve des Mecenes; mais M.Racine n’ adopte pas cette raison” (512), es sei zwar richtig, daß Belohnungen oft großen Männern als Anreiz dienen, aber sie schafften deren Talente nicht. Racine hingegen macht das Genie und Talent selbst verantwortlich für die Qualität der Kunst, wie auch nach seiner Ansicht ein korrumpierter fehlerhafter Stil für die Dekadenz der Literatur zuständig sei, an der nach der üblichen Meinung lediglich „les guerres, la stérilité, l’intempérie des saisons” Schuld hätten. (513)

Die Richtigkeit dieses ‘On dit’ für das Verständnis der geschichtlichen Vorgänge der Neuzeit bekräftigten jedoch wie gezeigt immer noch die Mehrzahl der Autoren, so auch beispielsweise Lenglet du Fresnoy, wenn er in seinem einflußreichen Handbuch zur Methode des historischen Studiums empfiehlt, zum Studieren der ‚Histoire des Sciences et des Arts’, die eine große Leerstelle zwischen dem 4. und 15. Jahrhundert aufweise, am besten die Biographien etwa der Medici oder Franz I zu lesen. (514)

Der Eigenwert der aktuellen politischen Gegenwart innerhalb des angenommenen Geschichtssystems wird beim letzten Kunsttheoretiker und –historiker des ausgehenden 17. Jahrhunderts, Florent LeComte, ähnlich wie bei Félibien, in ganz besonderer Weise manifest. In seiner Schrift „Le Cabinet des singularitez” entwirft auch er das übliche Bild vom Untergang der Künste in Wirren und Krieg zu Ende des römischen Reiches (515) und kann danach für einen langen Zeitraum Werke erkennen „qu’on nomme gothiques pour avoir été faits dans les temps où les Arts furent ensevelis dans l’ignorance.” (516) Wiewohl er den „Peintres gothiques” einen Teil seiner Bücher widmet und über Glasmalerei und „Graveurs Gothiques” schreibt, spricht er insgesamt vom gotischen Niedergang, dessen ignoranten und unbeholfenen Stil er ähnlich beurteilt wie Monier und kommt zusammenfassend zu der immer wieder beschworenen Aussage: „Disons encore que depuis le deuxième siècle jusqu’à la fin du dixième, ce fut une ignorance universelle, qui heureusement commença à se dissiper dans le treizième siècle, lorsqu’on s’ aperceut de quelque rayon de science dans les personnages de Cimabue et de Giotto, qui ont redonné le jour à la Peinture en Italie...” (517)

Auch bei ihm steht die Geschichte von Cimabue und Giotto in Zusammenhang mit den ersten bewegenden Kräften dieser Geburtsstunde, denn, “si nous remontons à la naissance de ces beaux Arts”, so stoße man auf die Republik Florenz, auf Charles d’ Anjou und ihre Protektion für die großen Künstler. Dann folgt wiederum die bekannte, detaillierte Aufzeichnung der Mäzenatenverhältnisse der Moderne. (518) Demgemäß beginnt auch sein Buch zu den französis-

chen Künstlern mit der Zeit Franz I, „dont la puissance et la vertu firent revivre les Sciences et les Arts, en la personne des Peintres les plus fameux qu’il fit venir en France.” (519)

Trotz der Vielzahl von Informationen, die in seinem buntgemischtem „Cabinet“ zusammengetragen sind, läuft für Florent LeComte die Entwicklung der Kunst eindeutig und sozusagen monokausal auf ihre Blüte unter Louis XIV hinaus ; Verdienst und Ehre des regierenden Monarchen sind das Fazit seiner Darstellung. Dabei betont er nicht nur immer wieder, der jetztige französische König komme Alexander und Augustus gleich, sondern er preist Louis als ihren Übertreffer. Mit diesem neuen Moment des Übertreffens scheint zugleich das spezifisch Nationale des neuen Höhepunkts auf. Berühmtheitsgrad, Unsterblichkeit und Qualität der Künstler hängen für ihn eng mit der Größe des Souveräns zusammen, für den sie arbeiten; da Louis der größte aller Regenten sei, dessen Vergleich selbst die Herrscher der Antike nicht standhalten, sind auch die mit großen Aufträgen betrauten Künstler unter ihm die besten aller Zeiten. „Auch seine Vorgänger in der Dynastie waren nur Vorspiel zu diesem König, der Frankreich erst und einzig im heutigen erleuchteten Jahrhundert bestimmt ist: „mais cet illustre Monarque n’ étoit destiné pour la France que dans ce siècle si éclairé, et ce n’ a été que pour nous accôûter à voir les brillantes lumières de ce soleil, que les Rois précédens ont fait comme revivre les sciences. Pour tout dire enfin à la gloire du Monarque bienfaiteur et du Peintres dont le pinceau en fera toujours revivre les célèbres actions avec éclat”, – der so Gelobte ist zu allem Überfluß der superlative Großprotector durch die Einrichtung der Akademie. (520)

An anderer Stelle, in der ‚Epitre‘ an Jean Hardouin Mansart, dem das Werk gewidmet ist, sagt Florent Le Comte über diesen, er könne glücklich sein, Chef und Protektor der Künste unter der Regierung eines Prinzen zu sein, der nicht nur die Künste wiederhergestellt habe, sondern alle Größe der vorhergehenden Jahrhunderte auslöscht und die nachfolgenden der Verzweiflung überläßt, nichts mehr Neues erfinden zu können. (521) Dabei geht er auch auf die Versuche ein, mit einer neuen französischen Säulenordnung die griechische und römische zu übertreffen, und auf die glückliche Wahl Mansarts für die Pflege der modernen französischen Baukunst: „tous les ordres vont devenir Francois par la perfection que vous leur donnés: et Louis le Grand n’ a plus rien à envier à Auguste, qu’il a surpassé en tant d’ autres choses; puisqu’il a son Vitruv, comme ce fameux César.” (522)

Dieser Auffassung entsprechend durchbricht jetzt LeComte mit einer charakteristischen Abweichung das Schema Antike – ‘ bas empire’ – Moderne, wenn er im ersten Buch über „l’Antiquité et le gothique“, im zweiten Buch über „les Modernes“ berichtet, das dritte aber der neuen französischen Kunst vorbehält – „je remarque à la gloire de la Nation Française, qu’elle parait l’emporter au dessus de toutes les autres” – innerhalb der Moderne also die Unterscheidung

einer weiterführenden Entwicklungsstufe trifft, die allen anderen überlegen ist. (523) Am Schluß des dritten und letzten Buches, in der „Recapitulation sur cet ouvrage“ resümiert er nachdrücklich das Leitmotiv der nationalen, überlegenen Größe der französischen Kunst unter Louis XIV, der einen Staat voller neuartiger, selbst in der Antike nicht gekannter 'Wunder' lenke und fügt mit ‚Vive le Roi‘ den im Leben des Herrschers begriffenen Wunsch nach Perpetuierung seines Reiches an: „Disons donc que les Francais sont heureux d' avoir de si grands Hommes pour modèles [Raphael, Michelangelo, u.a.]; mais disons que rien ne peut égaler leur bonheur de vivre sous un Regne si florissant, d' avoir un Prince aussi éclairé que Louis le Grand, sous l'Empire duquel est beau de vivre, où l'on voit tant de merveilles et de prodiges, dont il a peu d' exemples dans l'Antiquité, que le present possède et connoît, et enfin que l'avenir ne pourra croire, tant il y trouvera de choses incroyables dans la vérité même; Fasse le Ciel qu'il vive, qu'il Regne et qu'il vive si longtems qu'au bout d' un siècle entier, chacun de nous lui puise dire, Vivez Grand Roy ; Vivez, Thriomphez et Régnez.“ (524)

Dieser Kult um Louis XIV verrückt das System der Moderne um einen neuen Knotenpunkt, der sich scheinbar durch die Akkumulation und Steigerung ihrer Wesensbedingungen bildet, nicht aber durch die prinzipielle Änderung dieses Solls. Der bekannte Antikenvergleich von Louis XIV mit Alexander oder dem römischen Kaiser Augustus, den Florent LeComte als einer unter vielen führt, basiert ganz offensichtlich auf den gleichen Verhältnissen von herrscherlicher Verantwortung im Reich des regierenden französischen Königs, wie sie für den antiken Idealfall bestanden, und die – folgt man der Argumentation der zeitgenössischen Ideologie – die hohe Stellung von Künsten und Wissenschaften im Staat betreffen.

Eine nähere Betrachtung auch anderer Zeugnisse als die einer Historiographie der Künste ergibt, daß der Antikenvergleich des Zeitalters in der überwiegenden Zahl der Fälle in Zusammenhang mit dem näher oder weiter gefaßten Mäzenatentum Louis XIV geführt wird, insbesondere wenn konkret die großen königlichen Einrichtungen oder Leistungen beschworen werden, die in irgendeiner Weise den Künsten oder der Pflege der Kultur dienen.

Ein klassisches Beispiel dafür ist Gédéon Tallemants Diskurs über die Nützlichkeit der Akademien, den er vor der Académie Française hielt: Akademien habe es nur während drei großer Epochen (siècles) gegeben, nämlich denen des Alexander, Augustus und Louis: „Considérez le juste rapport qu'il y a entre les trois siècles Académiques dont je vous ay parlé, et ajoutez que les langues Greque et Latine avoient aussi dans ce temps atteint leur dernière pureté: puis que le siècle de Louis a le mesme avantage, je croy qu'avec vous, Messieurs, il ne manquera point de Demosthenes, d' Homeres, d' Horaces ny de Virgiles, et il y a apparence que nostre grand

Monarque plus vaillant qu'Alexandre, et plus aimable qu'Auguste, trouvera aussi des Orateurs, et des Poètes, qui surpasseront ceux de l'antiquité." (525)

Immer werden der König selbst oder seine Minister, darunter meist Séguier und Colbert als Verantwortliche für die neue antikengleiche Kunstherrlichkeit bezeichnet (526), wobei sogar die Zuständigkeiten im exakten historischen Vergleich aufgefächert werden. In Richards ‚Discours sur les fondations royales‘ ist demnach über die Gründung der Académie des Médailles nachzulesen: "Si elle fournit au Roy le monument le plus durable que jamais sa puissance ait pu fonder, elle donne à Monsieur Colbert, son Instituteur, une gloire qui ira de pair avec la Monarchie: l'heureux génie de ce grand Ministre qui étoit pour le moins, sous le Regne de Louis le Grand, ce que Maecenas étoit sous l'empire d' A u g u s t e, honora encore de sa protection l'Académie de Peinture et de Sculpture (...)". (527)

Auch eine allgemeinere Schau auf die Leistungen des Zeitalters, ohne vom Lob auf diverse Gründungen veranlaßt zu sein, kommt oft zu gleichen Ergebnissen, etwa in Geschichtsschreibungen des Herrscherhauses, unter denen die „Histoire de la France“ des Jesuiten Gabriel Daniel eine führende Stellung einnahm. (528) Selbst von weniger anerkannten Autoren und nicht nur von offizieller Seite wird der Antikenvergleich gezogen, wie dem Brief eines anonymen Amateurs über den Kunststreit Rubens – Poussin zu entnehmen ist. (529)

Dieses allorts auch in literarischen Quellen anzutreffende Leitmotiv zur Beschreibung der eigenen Zeit, die Protektion Louis XIV und der hohe Stand der Kultur, beherrscht nun unter den künstlerischen Produkten der Académie de peinture et de sculpture keineswegs nur die oben vorgestellten Allegorien Loirs und Sèves, sondern mit ihnen eine ganze Anzahl ähnlicher Bilder, die in den betreffenden Jahren unter der Gruppe der allegorischen „tableaux historiques“ in die Akademie eingegangen sind und dem Aufschwung der Künste unter der Ära des aktuellen Herrschers huldigen.

Für die Zusammenstellung ihrer Hauptbeispiele hat uns der unermüdliche Guillet de St.Georges einen dankenswerten Dienst erwiesen, da er in seinem Referat zum Rezeptionsstück des Bildhauers Jaques Prou von 1682 „La Peinture et la Sculpture se consultant sur le portrait du Roi“ weitausholend zahlreiche Werke vergleichbaren Inhalts aufzählt, darunter an erster Stelle die Rezeptionsstücke „La Peinture et la Sculpture découvertes par le Temps“ von Loir und Sève sowie Pierre Hutinots im ersten Kapitel der Arbeit besprochenes Relief „Le Temps découvre la vérité des Artz“. (530)

Auch in Prous Marmorrelief ist nach Guillet de St.Georges eine ähnliche Aussage intendiert: Die Bezogenheit der Künste auf den Herrscher und die Qualifizierung der Regentschaft Louis XIV durch deren Wohlergehen. Hier sind Malerei und Bildhauerei vor dem Portrait des Königs

in eine Beratung über den würdigsten Gegenstand ihres Schaffens versunken, nämlich „de représenter un monarque auguste qui les a toujours favorisées d' une protection particulière, et qui pour rélever leur art à son plus haut degré (!), a fonde l'Académie royale qui porte leur nom.“ (531) Auf der Staffelei hinter Pictura befindet sich ein Bildentwurf, der ein Genie der schönen Künste mit Krone und Palmzweig zeigt, Symbole für den Triumph des Eroberers Louis XIV, dessen Siege von einem glücklichen Frieden gefolgt werden, „ce qui suppose le projet d' un tableau où paroitra le triomphe d' un conquérant dont les victoires ayant étonné l'univers seront suivies d' une paix heureuse.“ (532) Zum selben Zweck der Ruhmesverherrlichung sind im Hintergrund antike Triumphbögen und eine Pyramide im Flachrelief dargestellt „comme monument de gloire pour signifier la solidité et la durée de la gloire du roi“ (533), der Bedeutungsmaßstab aber läßt das voll ausgehauene Portrait des Königs zwischen den beiden Schwesterkünsten im Vordergrund völlig dominieren, um seine Überlegenheit über die Antike zu bekräftigen.

Bevor die Aufzählung des Sekretärs hier weiterverfolgt wird, lohnt sich – angeregt durch den ‚würdigsten Gegenstand‘ des Kunstschaffens – ein knapper Exkurs über die Indienstnahme der Künste für die Fürstenverherrlichung, die das eigentliche Interessenverhältnis von staatlicher Protektion und akademischer Malerei berührt und sowohl die ‚Größe‘ als auch die Existenz der Künste sicherte.

Die Hierarchie der Gattungen und künstlerischen Aufträge entsprachen dieser Verpflichtung, denn Glorifizierung und Verewigung des Fürsten war die vornehmste Aufgabe, die den Künsten, insbesondere der Malerei, zugemessen wurde. Das machtbildende Potential der Kunst bezieht sich auf die Fähigkeit gerade der Malerei zum „Aufschreiben“, bzw. Abbilden der „res gesta“ und Effigie des Herrschers, mit der sie bis in die Nähe der Geschichtsschreibung rückte. Das „ut pictura historia“ der höchsten Anforderungen genügenden Malerei findet sich nicht ohne Grund als eigenes Thema in allegorischen Szenen wieder, die Pictura in der Rolle von Geschichtsschreibung darstellen. In dieser Funktion gesellte LeBrun die Malerei an die Seite der Historia in seiner Dekoration des heute zerstörten Grand Escalier zu Versailles, wo er zwei Bas-reliefs kombinierte „dans l'une la Peinture travaille pour la gloire de ce prince, et dans l'autre l'Histoire écrit les glorieux événements du regne de sa Majesté“. (534) Ähnliche Beziehungen stellt die Pictura-Historia-Gruppe in Lemoines Herkulesdecke für den Marmorsaal desselben Schlosses her, die nach einer zeitgenössischen Beschreibung bedeutet „l'Histoire exhorte la Peinture à immortaliser comme elle, les Héros et leur belles actions.“ (535)

Diese Rolle der höfischen Malerei steht damit in völligem Einklang mit der zeitgenössischen Theorie des Historienbildes, die als seine beiden wesentlichen Aufgaben die glorreiche Bestandsaufnahme der gegenwärtigen und die exakte Wiedergabe der vergangenen Zeit ansah. Im letzteren Fall mußte die ‚historische Treue‘ („fidélité historique“) und angemessene Darstellung der ‚actions‘ durch eine umfassende Bildung des Malers in allen Gebieten des Wissens und besonders in der Kenntnis der Geschichte gesichert sein. Ihr großer Theoretiker Félibien nennt deshalb Poussin – Paradebeispiel für den ‚peintre erudit‘ – „fidelle Historien de quelque événement qui s’ est passé“, der nichts zeige „qui ne soit vray-semblable“ (536), und gibt eine grundsätzliche Definition der theoretischen Anforderungen an das Historienbild: „Les parties qui appartiennent à la théorie sont celles qui font connoître le sujet, et qui servent à le rendre grand, noble et vray-semblable, comme l’Histoire ou la Fable [(i.e. Allegorien)]; ce qu’on appelle le C o s t u m e, qui est la convenance nécessaire à exprimer cette Histoire ou cette Fable, et la beauté des pensées dans la disposition de toutes choses.“ (537)

Der hier über eine Geschichte, weil Handlungsgegenstand definierte Realismusbegriff beruhte auf den Regeln des ‚Costume‘ und sollte im folgenden Jahrhundert, wie oben an anderer Stelle kurz gezeigt, leidenschaftlich als ‚Convention‘ bekämpft werden von einer Astheik, die der Orientierung an der Wahrscheinlichkeit von konventionell unterschiedlich zu erzählenden Erscheinungen ihren eigenen Begriff des Naturrealismus entgegensetzte. Eine weitere Vertiefung der praktischen, staatsdienenden und theoretischen Problematik der Geschichtsmalerei läßt unser Untersuchungszusammenhang nicht zu, obwohl neben Prouss Marmorrelief nahezu alle hier behandelten Allegorien dieses Angebot der Künste im Austausch gegen die ihnen ange-deihende „culture“ mit thematisieren, wie es auch die Kategorien der Rezeptionsstücke „relatifs à la gloire du roi“ oder „relatifs à l’art“ vorsehen.

Dies führt uns zurück zu der von Guillet de St. Georges vorgestellten speziellen Gruppe von Werken, die vorhin mit Loir, Sève, Hutinot und Prou begonnen wurde. Dazu gehören nach seiner Erklärung ebenfalls ein Rezeptionsbild Montaignes von 1663 „sur les avantages de la peinture et de la sculpture, et (...) les bontés du roi pour l’Académie“, weiterhin zwei Gemälde der Herren Yvart und Magnier über den Ruhm von Malerei und Skulptur aus dem gleichen Jahr, eine Allegorie von Vignon auf das Gedeihen der Künste durch die Preise, mit denen der König die Schule bedachte, 1664 nach ihrer erfolgreichen Reorganisation abgegeben, und schließlich die Arbeiten von Espignola und Poerson zum Thema „l’éclat de la peinture et de la sculpture en montrant la jonction des Académies de France et de Rome.“ (538)

Dieser breiten Gruppe von Akademiebildern zur Huldigung der Kunstpolitik unter Louis XIV soll abschließend ein weiteres Beispiel zur Seite gestellt werden, das etwas später entstanden ist

und deshalb nicht in der 1682 angelegten Beschreibung Guillet de St. Georges auftauchen konnte, jedoch der Allegorie Pierre Sèves sehr nahe kommt und eines der wenigen Bilder dieser Gattung ist, die heute noch erhalten sind: Die Allegorie „La Paix rendue aux Arts“, Rezeptionsstück von Francois Marot aus dem Jahr 1702 mit Bezug auf den kürzlich geschlossenen Frieden von Rijswick, das sich heute im Museum von Tours befindet unter dem Titel „Les fruits de la paix de Rijswick sous l'allégorie d' Apollon ramenant du ciel la Paix accompagnée de l'abondance pour favoriser les sciences et les arts.“ (**Abb. 31**) (539) Man sieht den in der Bildmitte auf einer Wolkenbank postierten, strahlenumgebenen Apoll, wie er die rechts neben ihm thronende Figur des Friedens zusammen mit ihrer Begleiterin Abundantia gegen die linke Bildhälfte präsentiert. Dort sitzen Malerei und Bildhauerei bei ihren Beschäftigungen und heben die Blicke zu der Erscheinung auf, aus ihrer Mitte aber schreitet die erhobene Gestalt der Academia in reichem Gewand und Diadem mit ausgebreiteten Armen auf den ihr huldvoll zugewandten Frieden zu. Auf der anderen Seite hinter dem Friedensbringer Apoll schlägt Minerva im Halbdunkel auf die Fliehenden Ignorantia und Invidia ein.

Auch Marots Allegorie steckt, wie erstaunlich viele Bilder dieser Zeit, zumindest soweit sie aus dem Umkreis der Akademie und des Hofes stammen, voller Anspielungen auf benachbarte Kunstwerke, die ihr thematisches Anliegen verstärken. So ist die Gruppe der kriegerischen Minerva ganz offensichtlich dem Gemälde LeBruns „Deuxième Conquête de la Franche-Comté“ aus dem Zyklus für die Grande Galerie in Versailles entnommen, wo die Göttin in ähnlicher Weise hinter der Figur des siegreichen Louis-Hercules in kurzer römischer Tracht auf ihre Feinde einschlägt – hier dem Sieger des erfolgreichen Friedens von Nijmegen, 20 Jahre später hinter dem strahlenden Apoll nach dem Frieden von Rijswick. Pictura malt zu Füßen der antiken Minervabüste, die uns schon im Gemälde von Lairesse begegnet ist, mit festem Blick auf den Frieden an einem Bild auf der Staffelei neben ihr, das, soweit zu erkennen, eine starke an Rubens erinnernde Sieges- bzw. Friedensallegorie zeigt, auf der eine geflügelte nackte Frauengestalt zu Seiten eines Helden in Rüstung steht und diesen bekränzt. (540)

Die Verkleidung als Apoll, unter der der König wie im letztgenannten Beispiel häufig erscheint, bietet sich mit ihrer Bedeutungsverschränkung von Sonnen- und Musengott besonders an, wenn seine Rolle für den Schutz und die Integration der Künste allegorisch behandelt wird. Über die vielfältige Aussagekraft der Aneignung des Lichtbringers Apoll für die Darstellung des französischen Königs soll an anderer Stelle noch etwas gesagt werden; daß seine Verwandtschaft zur Sonnensymbolik auch Aspekte einer Metapher für Geschichte erfaßt, die für das Vertreiben der Finsternis durch ein warmes, gedeihfreundliches Klima für Kunst und Kultur steht, soll jedoch hier festgehalten werden. (541)

Der Stellenwert der in allen diesen bildkünstlerischen Werken thematisierten Beziehung von erweckten oder neu angeregten Künsten und realer historischer Herrscherfigur, der ihnen in Bildnis oder einer mythologischen Gestalt gegenübertritt, für den Zeitbegriff des späten 17. Jahrhunderts kann nicht genügend betont werden. Am augenfälligsten wird ihre allegorische Übertragung in der neuen ikonographischen Verbindung ‚Die Zeit enthüllt die Künste‘ erreicht, von deren Analyse dieser Abschnitt ausgegangen war; entscheidend für seine inhaltliche Bestimmung scheint eine fruchtbare, mit der Person Louis XIV identifizierte Regierungssituation zu sein.

Versucht man den dort gefaßten Zeitbegriff von der ideologischen Repräsentanz der Figur Louis XIV zu abstrahieren und auf eine kurze Formel zu bringen, so ist für seine Herausbildung – wenn dieser Aphorismus erlaubt ist – eher die Erkenntnis der Zeit g u n s t (und ihrer Umstände) als eines später eingesetzten Zeit g e i s t s (und seiner Produkte) charakteristisch. Beides sind Formen historischen Verstehens von Zeit, wofür das Bewußtsein der Zeitgunst im Absolutismus bahnbrechend geworden ist.

Worin aber diese besondere Gunst der Zeit besteht, die für das geschichtliche Selbstverständnis im Zeitalter Louis XIV und für ein nachhaltig wirkendes Periodisierungsverfahren grundlegend ist, soll im Folgenden weiter untersucht werden.

B. 1.

b) Staatenblüte und Blüte der Kunst. Charles LeBrun, *Le roi gouverne par lui-meme*

Die Metapher von den brachliegenden und wiedererweckten Künsten, die zu Beginn der Neuzeit zum Anzeiger der gesamthistorischen Entwicklung wurde und von der das Verständnis der eigenen Gegenwart als Moderne wesentlich abhing, hat rückblickend die Erklärungsmodelle zur Geschichtstheorie und zum historischen Denken der Moderne bis in die jüngste Zeit – soweit sie überhaupt die Beschreibungskategorie der Künste in angemessener Deutlichkeit erkennen, dabei vorbereitet durch die Interpretation der Renaissance im 19. Jahrhundert – zu dem Urteil veranlaßt, die neuzeitliche Periodisierung der Geschichte folge grundsätzlich den primär in dieser Metapher begriffenen und aus ihr geschöpften ä s t h e t i s c h e n Kategorien.

So heißt es beispielsweise, das Verfahren der ästhetischen Wertung von Epochen sei erst durch die Erkenntnis einer eigenwertigen (stil)- geschichtlichen Aufeinanderfolge der einzelnen historischen Perioden relativiert worden (542), oder noch expliziter: „die Feststellung der Renaissance (erfolgt) fast ausschließlich nach ästhetischen Kriterien“, dem habe sich daraufhin „die Übertragung des humanistischen Dreiteilungsschemas der Künste und Literatur auf die politische Universalgeschichte (...) Ende des 17. Jahrhunderts“ angeschlossen. (543)

Diese Beurteilungen sind nicht unzutreffend, wie die Ausführungen im ersten Kapitel der Arbeit gezeigt haben, und verdienstvoll gegenüber noch unvermittelten Verortungsbemühungen einer „Renaissance“ in künstlerischen Zeugnissen oder im ‚Selbstgefühl des modernen Menschen‘, aber sie sind nicht ausreichend und sicher nicht die Begründung des historischen Prozesses.

Denn gerade die Trennung einer „rinascità“- Bewegung der Künste von den Mechanismen der politischen Universalgeschichte und ihrer Ausdeutung, die dazu noch in einem ‚Vorher‘ und ‚Nachher‘ auseinandergehalten werden, ist der eigentlich heikle Punkt der neueren Theorie über die moderne Geschichtserfahrung und das Problem der historischen Bewußtseinsbildung zu Beginn der Neuzeit, ein Punkt, an dem sich Überbauphänomene wie die Epochenbezeichnungen „Renaissance“ und „Aufklärung“ verfestigen konnten, die eine selbstständige ideengeschichtliche Entwicklung zu bestätigen scheinen.

Daß die Theorie der Geschichte und des historischen Zeitverständnisses nicht so einfach nacherzählt werden sollte, wie sie zu ihrer Zeit beschrieben wird, sondern daß dahinter ein gesuchter und kausaler ‚Geschichtsbedarf‘ steht, haben schon die ersten Ausführungen zur Bedeutung des Mäzenatentums ergeben. (544)

Sein Stellenwert für die historische Neuordnung ist in der Forschungsliteratur bisher sehr vereinzelt in einigen Äußerungen gestreift worden, die ihn zumindest benannt, aber nicht näher ausgeführt haben. So erwähnt Teyssède beiläufig in seiner Arbeit zur französischen Kunsttheorie „Pour expliquer la transmission du flambeau [der Kunst, d. V.] de peuple à peuple, un autre principe d' explication intervient: la volonté des Princes” und ebenso: „s' agit- il d' expliquer le réveil des arts, il suffit de banalités: retour à l'Antique, munificence du souverain, fondation d' Academies”. (545)

Am deutlichsten anerkennt Francesco Simone in seinen gründlichen Studien zum französischen Humanismus die unabdingbare Grundvoraussetzung der neu erwachten Form kultureller Förderung auf der Basis einer veränderten politischen Ordnung für ein Zustandekommen von „Renaissance”. Ausdrücklich spricht er diesen Sachverhalt allerdings nur einmal in seiner letzten, eher zusammenfassenden Publikation „De la prise de conscience historique du nouveau culturel à la naissance de la première histoire littéraire” an, wenn er als Bestandteil der Erneuerung neben dem bekannten Selbstbewußtsein der Humanisten über eine positive Entwicklung durch den Wiederaufgriff der Antike auch „l' étroite dépendance de cette tradition littéraire renouvelée vis-à-vis du pouvoir politique élevé au rang et à la valeur d' dun mécénat indispensable”(!) benennt. (546)

Hier deutet sich eine Verbindung an, die, so naheliegend sie ist, von der Forschung kaum weiter verfolgt wurde: Die von staatlicher Potenz und kultureller Entfaltung, die zu Beginn der Neuzeit allem Anschein nach wieder zum Tragen kommt.

Es ist also nicht die überdurchschnittlich hohe Veranschlagung einer ‚Kulturgeschichte‘ – die zudem noch keine war -, die selbstständig die moderne Theorie der Geschichtsschreibung anführt, sondern der Zustand der Künste und seine ‚ästhetischen‘ Kriterien der Höhe oder Erleuchtung sind nur ein Erkenntnismedium für die ihnen vorausgesetzten Vorgänge, die das Wohl und die Kompetenz des politischen Patronats betreffen. Denn die Blüte der Kunst ist ein Symptom, die Bedingungen aber für das Hervortreiben des Symtoms liegen nicht bei einer eigenen Gesetzmäßigkeit, sie sind Ausdruck einer bestimmten historischen Befindlichkeit des Staates.

Naheliegend ist dieser Begründungszusammenhang, der die Kulturstufengliederung politisch rückbindet und an eine Staaten – (oder Herrscher)geschichte knüpft, besonders deshalb, weil stets und von Anfang an bei der Vorstellung vom Sturz und Wiederaufrichten der Künste eine der wichtigsten abendländischen Geschichtslegenden wirksam ist: Die vom Untergang des römischen Reiches und mit ihm vom Verfall der Kultur.

Am Beginn ihres welthistorisch prägenden Dramas und seiner neuzeitlichen Aufbereitung steht das realgeschichtlich und chronologisch verankerte Datum ihres Niedergangs in der Spätantike, der zusammen mit dem des römischen Weltreiches erfolgte und die genuine Verbindung des ästhetischen Geschichtsmodells mit dem historischen Anlaß offensichtlich macht: "la décadence de l'empire (...) fut la cause la plus universelle de la ruine de l'éloquence dans les siècles suivants." (547) Gefährdungen der staatlichen Einheit, Einfälle der Barbaren, religiöse Unruhen, Bürgerkrieg und Unzucht haben bekanntlich zum Untergang des Reiches geführt, der das Versinken der Kultur nach sich zog und für lange Zeit besiegelte. Denn die wirre, s t a t e n l o s e Zeit des Mittelalters unterdrückte mit ihrer lang anhaltenden Unordnung jegliche Erholung der Kultur und verbreitete Unwissenheit und Finsternis über ihrem Grab.

Die französischen Theoretiker begreifen in der Regel genau die enge Koppelung von politischen und kulturellem Niedergang und den Grund der ‚décadence des arts‘ ; "c' est à dire (...) l'ignorance des siècles suivants (...) causée par les guerres continuelles, cause évidente de la chute des Empires et de toutes les misères qui la suivent." (548) Starke Fürsten treten erst dann wieder auf, wenn der Staat seine Größe (grandeur), die er durch Erschütterungen und Kriege verloren hatte – "ce qui causa tout ensemble et insensiblement la ruine des Arts du Dessins" (549) – wieder zurückgewonnen habe: "Et ces Arts se maintinrent à un haut degré d'excellence, tandis que l'empire fut dans son éclat (!), mais ils commencèrent à décliner lorsque cet Empire devint la proie de plusieurs tirans qui causèrent la decadence." (550) Der Stand der Künste in der Antike war somit Ausdruck der machtvollen Integrität des ‚Reiches‘ gewesen; ihre Wiedergeburt muß hinter der Disposition des Herrschers für ein reiches Mäzenatentum eine vergleichbar gesättigte Stabilität des Staates voraussetzen, der durch Frieden gesichert und aller Bedrohungen von innen und außen ledig sein muß.

Die Zeitalter also tragen ihre Bestimmung durch die Form der Herrschaft in sich, die Erleuchtung, Rückschritt oder Verfall bedeuten kann; dieses Abhängigkeitsverhältnis und sein Manifestwerden in der Kontinuität oder Unterbrechung des kulturellen Transfers ist eines der Grundgesetze der neuzeitlichen historischen Erkenntnis.

Diese zeitgenössische Auslegung der Universalgeschichte hat ihre reale Entsprechung im eigenen historischen Standpunkt: Erst ihm zufolge wird die kulturelle Einheit eines Zeitalters nur erreicht und erhalten im Lebensbereich eines einheitlichen (absolutistischen) Staates, der ein klares Selbstverständnis innerhalb seiner Grenzen gewährleisten kann (551), und der eine ‚erneuerte‘ gesellschaftliche Organisation und Bedürfnisstruktur mitbringt, die alle anderen Formen der Kultur und der kulturellen Zuwendung als finster und ignorant übersieht.

Denn: Scheinbar selbstverständlich und doch auffallend genug wird etwa je die Kirche als Auftraggeber der vergangenen Jahrhunderte erkannt, die zweifellos ein wesentlicher, mit großen Mitteln und Antrieb ausgestatteter Faktor gewesen war. Ganz offensichtlich geht es also nicht um irgendeine Hilfe für die Kunst, sondern um die einer veränderten Trägerschaft, die völlig andere Interpretationen gesellschaftlicher und historischer Wirklichkeit erzeugt und deren kulturelle Repräsentation nach einer anderen, wiedererstandenen Kunst – der freien, wie wir gesehen haben – verlangt und ihr die entsprechenden Produktionsbedingungen bieten kann. Unausgesprochen und dialektisch beruht die historische Verurteilung des Mittelalters natürlich auch auf dem Verlust des kirchlichen Potentials und der mittelalterlichen Herrschaftsformen, unter dem sich eine neue Struktur der Macht die ganze Verantwortung, inhaltliche Bestimmung und Veröffentlichung des Auftragsverhältnisses angeeignet und transformiert hat, bis zur ideellen Deformierung und Diffamierung des abgelösten Gesellschaftssystems und seiner Äußerungsformen.

Den Erfolg der gesellschaftlichen Umorientierung zeigt die Konsequenz der geschichtlichen Neubewertung eben mit der Ignoranzmetapher der brachliegenden Künste an. Da der aufrechte Gang und die Anerkennung der Kunst die Blüte eines intakten Staates zur Voraussetzung hat, fiel sie in den vergangenen Jahrhunderten, als der Bestand eines gesicherten Reiches verloren gegangen und das Gefüge der staatlichen Ordnung durch Bedrohungen und wenig einheitliche Herrschaftsverhältnisse durcheinander geraten war, dem Zerfall anheim und wurde zum Verschwinden gebracht. Für dieses Geschichtsdenken ist es deshalb bezeichnend, daß dem Mittelalter jegliche Kultur – auch eine andersartige, deren Betrachtung Entwicklungsgedanken nahelegen würde – abgesprochen wird und ihm gerade wegen der Ignoranz der einen, selben Kultur und ihrer dauernden Abwesenheit der Begriff der ‚mittleren Zeit‘ auferlegt wird.

Die veränderte historische Situation der „Renaissance“ verschafft sich bezeichnenderweise auch die Verallgemeinerung dieser Erkenntnis über die Abhängigkeit der Künste vom Leben der Staaten, die für den geschichtstheoretischen Horizont der frühen und reifen Neuzeit so charakteristisch ist: Das Schicksal der Kunst folgt dem der Reiche, „que la destinée des Lettres suit ordinairement celle des Empires.“ (552)

Schon früh begründet der Humanist und Geschichtstheoretiker Jean Bodin die Gewißheit vom Anbruch einer neuen Zeit nicht nur mit der Tugend und dem Wissen „de nos contemporains, qui brille d’ un éclat égale à celui de l’antiquité“, sondern auch mit der Entwicklung des Staates: „Il y a dans les lettres aussi de changements comparables à l’évolution des Etats“, sie ‘naissent’, ‘développent’, trouvent leur apogée’, ‘déclinent’ „pour s’ ensevelir peu à peu dans le linceuil d’ un long oubli », durch Kriege und Untugend bewirkt. (553)

Daß der so vorgestellten Gesetzmäßigkeit und ihrem Erkenntniszusammenhang jedoch nicht mit Begriffen wie ‚natürlichem Zyklus‘ oder ‚Lebensaltervergleich‘ beizukommen ist, haben die bisherigen Ausführungen schon in einem Abriß gezeigt, der noch weiter nachgezeichnet werden soll.

Selbst den Chefideologen des ‚ästhetischen Modells‘, den Denkern der ‚Querelle des anciens et modernes‘, die im Klima des ausgereiften Absolutismus um den kulturellen Eigenwert und die Überlegenheit von Antike und Moderne fechten und die Leistungen der großen Epochen zu isolierten Teilen gegeneinander aufzuwiegen versuchen, entgeht die Abhängigkeit von Staatenblüte und Blüte der Kunst nicht. Dem formalistischen Argument, die Natur produziere immer gleich große Geister, setzt beispielsweise Bernard de Fontenelle als Begründung für die dennoch bestehenden Unterschiede hinzu „mais les siècles ne leur permettent pas toujours d’exercer leur talents. Des inondations des barbares, des gouvernements ou absolument contraires, ou peu favorables aux sciences et aux arts, des préjugés ..., établissent souvent, et pour longtemps, l’ignorance et le mauvais gout.” (554)

In späteren Publikationen gegen Ende des 18. Jahrhunderts, die zu einer pragmatischen, ebenbürtigen Behandlung des Mittelalters zu gelangen versuchen, ist das Bewußtsein von einer diesbezüglichen Benachteiligung von dessen Zeitalter noch wach, ohne es bei einer aus dem Zusammenhang gerissenen ästhetischen Verdunkelungsterminologie zu belassen, aber auch ohne noch eine wertfreie Einschätzung eben dieser Benachteiligung angedeihen zu lassen. So bezieht Alexander Lenoir in seinem großen Überblick über die Geschichte der französischen Kunst nun die ‚monuments gaulés‘ und die des Mittelalters in breiter Form mit ein und begründet ihre Unausgewogenheit, besonders aber den Mangel an gesicherter Überlieferung mit ihrem Ausgeliefertsein an das Befinden des Staates und die politische Situation: „L’architecture, comme tous les autres arts dépendans du dessin, est soumise aux lois qui règlent la destinée des empires. Les événemens politiques détruisent ou élèvent les arts.” (555)

D’ Agincourt, dessen „Geschichte der Kunst von ihren Anfängen bis zu Renaissance“ von 1786 als erste, in sechs Bänden umfassend angelegte Kunstgeschichte des Mittelalters gelten kann, erklärt in seinem geistvollen Discours préliminaire zum Wesen und zur ‚Entschuldigung‘ des Mittelalters, das er die ‚zweite Periode‘ nennt: „Dans l’histoire de la seconde période, on verra les arts suivre encore le sort de ces institutions, déchoir comme elles, et disparaître presque entièrement de la surface de la terre; puis, comme elles aussi, reparaitre après une longue éclipse, et toujours dépendans de l’état des nations et des constitutions divers qui les régissent, participer à leur prospérité renaissante.” [Hervorh. v. V.] (556)

Diese wiederum von einem anderen Stand der Entwicklung kommentierte Abhängigkeit der Künste von einer „société fixe et policiée“ – „Car, chez tous les Peuples, l'état des Arts et des sciences a toujours été intimement lié avec la constitution et l'état actuel du gouvernement“ (557) – ist im Absolutismus des 17. Jahrhunderts unmittelbarste Gegenwartserfahrung und wird gewissermaßen aus der Praxis ihres Zivilisationsstands erstmalig zur theoretischen Erkenntnis, unter dem Bedürfnisdruck, ein Instrument für die eigene Positionsbestimmung zu gewinnen, das die Veränderungen der eigenen Zeit systematisch einzuordnen versteht.

Als Folgerung und Zwischenbilanz muß festgehalten werden: Was hier mit Wiederherstellung der Kultur oder überhaupt mit Kultur gemeint ist, ist an die z e n t r a l s t a a t l i c h e, in ihren Grundbedingungen wie Frieden und stabile Regierungsgewalt gesicherte Ordnung gebunden. Hier enthüllt sich der Realcharakter einer Rezeption der Antike in ‚neuerer‘ Zeit und das ganze Ausmaß der prätendierten Kontinuität.

Die allererste Grundbedingung hierfür und für die Sicherung des Staates, dies soll an dieser Stelle festgehalten und später weiter verfolgt werden, ist der Friede, der von einer anderen Seite der universalhistorischen Sehnsucht und Einsicht die Verbindung von Geschichtstheorie und Realcharakter in einer bestimmten Zeitsituation deutlich macht und zum großen unterlegten (und unterliegenden) Thema der neuzeitlichen Machtkonsolidierung wird.

Hier kann ein Hinweis auf die zweite wichtige Gemeinsamkeit der im vorigen Abschnitt vorgestellten Allegorien, der neben der Verschränkung von Enthüllungssikonographie, aufgedeckten Künsten und Herrscherbildnis vorhin unterlassen wurde, zum sehr konkreten Beweis werden: Sie alle, mindestens die bedeutenderen von ihnen, sind anlässlich eines Friedensschlusses oder einer siegreichen Befriedung entstanden und nehmen Bezug auf die segensreichen Perspektiven, die sich daraus für die Künste eröffnen – Loir 1663 auf die Rückführung von Dünkirchen, Sève zur gleichen Zeit auf den 1659 geschlossenen Pyrenäenfrieden, Marot auf den Frieden von Rijswick von 1698, oder, wie etwa Prou in seinem ‚Bild im Bild‘ in allgemeiner Form auf die Etablierung einer „paix heureuse“, die den militärischen Triumphen folgt.

Alle Allegorien stellen die in ihrer ursprünglichen Gestalt vorhandenen und so begrabenen, auf eine bestimmte Herrschaftsform fixierten Künste vor, „die den Franzosen so lange verborgen waren“, und die bereit liegen, von einer ihnen gemäßen, glücklichen Regierungszeit wieder aufgedeckt zu werden. Fast ist man versucht, diesen Vorgang mit der üblichen Beschreibung zu kommentieren: „Enfin nous voici parvenus au dixseptième siècle; ce siècle si favorable aux sciences comme aux Arts! Tous commence à changer de face, les nuages se dissipent; la lumière perce de tous parts, et nous montre l'aurore du plus beau jour.“ (558)

Nun kann die Gunst dieses Jahrhunderts, deren Inanspruchnahme, wie der vorige Abschnitt zur Genüge gezeigt hat, besonders während der Herrschaft Louis XIV vorgegeben wird und kulminiert, in einem weiterweisenden Sinn verstanden werden: Die für die Künste und Wissenschaften bedeutsame Regentschaft gewinnt an Tiefenschärfe.

Zunächst fügt sich das für die historische Selbstdefinition des absolutistischen Zeitalters so charakteristische Bewußtsein von der gegenwärtigen Blüte der Kunst noch folgerichtiger mit dem Begriff der Zeit als eigene, glückselige Regierungszeit zusammen, der weiter oben schon aus der allegorischen Konstellation von Zeit, enthüllten Künsten und Herrscherportrait Louis XIV hervorging, wobei es sich häufig mit dem, wie noch zu zeigen sein wird, imperialen Thema „ex pace ubertas“ paart.

Wie eng die tatsächlich sehr weit getriebene Konzentration dieses Zeitbegriffs auf die Figur Louis XIV mit der unter ihm etablierten Ära einer glücklichen Regentschaft zusammengebracht und in seiner Figur verkörpert wird, soll an einem herausragenden Beispiel der höfischen Allegorik demonstriert werden, das mit einer weiteren Ausnutzung der ‚Zeit als Enthüller‘-Ikonographie durch Auslassen der Vermittlerrolle der aufgedeckten Künste die bisher ermittelten Bezüge in seltener Deutlichkeit herausstellt: Inmitten einer Prosperität und weise Regierung symbolisierenden Umgebung wird der *H e r r s c h e r s e l b s t*, in antiker Verkleidung, von der Zeit enthüllt. Ein „gouvernement favorable“ voll Frieden und Überfluß kommt hier augenscheinlich so vollkommen zur Verwirklichung, daß die Unterschiede zu den hochentwickelten Weltreichen der Antike getilgt und ihre Verhältnisse ‚erneuert‘ werden können, wie es auch die nicht nur von offizieller Seite erfolgende Besetzung von Louis le Grand als „Nouveaux Auguste“ zu bestätigen scheint.

Die ausgewählte Allegorie verdient eine ausführlichere Beschreibung, zumal sie einem der Hauptwerke der damaligen Staatskunst entstammt und uns durch die offen gezeigten Elemente der über die aktuelle Herrschaftsform gewonnenen Zeiterfahrung näher an die Gründe für das Zustandekommen einer modernen Geschichtstheorie heranführt.

Gemeint ist das Mittelbild aus dem Zyklus der Deckengemälde Charles LeBruns für den Spiegelsaal in Versailles, „Le Roi gouverne par lui-même.“ (**Abb. 32**) Die 1684 fertiggestellte Ausmalung LeBruns (559) besteht aus acht großen, in Längsrichtung angeordneten Tableaus, die in allegorischer Form die Geschichte Louis XIV von 1661, dem Jahr seiner Volljährigkeit, in dem er nach dem Tode Mazarins die Regierungsgeschäfte selbst übernahm – „Le Roi gouverne par lui-même“ – bis 1678 abschildern, dem Datum des Friedens von Nymwegen, „qui est véritablement le point culminant, l’apogée de son regne“ (560), also den Zeitraum seines

Aufstiegs und seiner größten, als kontinuierliche Kette erscheinenden Triumphe zum Gegenstand haben.

Das Bild „Le Roi gouverne par lui-même“ bildet das Zentrum der Galerie, von dem aus ihr Programm gelesen werden soll, und nimmt dazu die doppelte Breite der übrigen Tafeln ein, indem es durch Zusammenziehen mit seinem oberen Teil „Le Faste des Puissances voisines de la France“ die gesamte Breite der Decke überspannt. Nicht nur durch Platzierung und Format, sondern auch durch seine abweichende Behandlung der Themenstellung unterscheidet es sich von den restlichen Bildern, die ausschließlich die militärischen Taten des Königs in allegorisch überformten Darstellungen einzelner Aktionen verklären. Es ist nicht nur durch die Mittel seiner formalen Gestaltung eine bis auf die Figur des antik eingekleideten Louis „allégorie pure“, sondern auch inhaltlich die Repräsentation eines abstrakten Sinnzusammenhangs, die Zustandsschilderung des Staates unter der jungen, durch eine Vielzahl von personifizierten Begriffen veranschaulichten Regierung des Königs und damit die initiierte Grundsatzklärung zu Beginn des gesamten Deckenprogramms.

Über die Ausstattung der Grande Galerie existieren wertvolle beschreibende Quellen, von denen die früheste, Rainssants „Explication des tableaux de la Galerie de Versailles“ schon von den Zeitgenossen zum Verständnis der komplizierten Allegorien herangezogen wurde. (561) Für ihr Studium können weiterhin Monicarts reich bebildertes und mit Versen versehenes Stichwerk über Ansichten und Merkwürdigkeiten von Versailles aus dem Jahr 1720 benutzt werden (562), sowie die Erläuterungen in der großen Stichedition der Galerie, die von Jean Baptiste Massé unter Mitarbeit zahlreicher prominenter Stecher im 18. Jahrhundert in Angriff genommen und schließlich 1753 fertiggestellt wurde. (563) Hinzuzufügen ist noch die ebenfalls sehr ausführliche Beschreibung der Decke, die im Jahr ihrer Einweihung im ‚Mercure Galant‘ veröffentlicht wurde. (564) Alle diese Texte verhelfen mit ihren weitgehend übereinstimmenden Erklärungen zu einer Entschlüsselung des fraglichen Bildes, allen voran natürlich der von offizieller Seite in Auftrag gegebene Führer durch die Galerie von Rainssant. (565)

Danach sitzt dort der König in der Blüte seiner Jugend auf dem Thron, seine rechte Hand ruht auf dem „timon de navire“, dem Staatsruder (gouvernail). (566) Zu Füßen des Thrones hat ‚la Tranquillité‘ Platz genommen, die einen Granatapfel hält „symbole de l’union des Peuples sous l’autorité souveraine“. Links im Bild sitzt ‚la France‘ in vollem Ornat und stößt mit ihrem Schild die Zwietracht nieder, neben ihr, auf Louis XIV hin zugeordnet, steht Hymen mit einem Füllhorn im Arm, auf die glückliche spanische Hochzeit und damit den Pyrenäenfrieden anspielend, der eine Regierungsübernahme „au milieu des plaisirs et dans le sein de la paix“ ermöglichte. (567) Entsprechend bezeichnet der ‚Mercure galant‘ den Zyklus als Geschichte des Königs „depuis la Paix des Pyrénées jusqu’à celle de Nimègue“, weil der Friede von 1659 grundlegend für die

weiteren erfolgreichen Regierungstaten gewesen sei. (568) Aus der Urne der ‚Seine‘ zu Füßen von France quellen Blumen und Früchte zum Zeichen von Wohl und Fruchtbarkeit der Provinzen, ebenso bedeutet das frohe Spiel der Putten in der restlichen unteren Zone des Bildes das Gedeihen der Künste (569) und Vergnügungen wie Musik, Feste und Jagd unter der neuen Regierung.

Louis XIV selbst, begleitet von Minerva, sieht mit festem Blick zu Gloire in den Lüften empor, die ihm die Ruhmeskrone vorhält, auf die auch Mars, „le Dieu de la Valeur“, der wenig unter ihr schwebt, den König hinweist. In der Höhe von Gloire schließt sich nach links über die ganze untere Szene hinweg der Reigen der olympischen Götter an, die Zeugen seines Ruhmes sind, sowie – auf unserer Abbildung nicht mehr dargestellt – der Sonnengott auf seinem Wagen und der Götterbote Merkur, der zum oberen Bildteil, den „Puissances Voisines“ überleitet, wo er Spanien, Holland und dem Deutschen Reich den Regierungsentschluß Louis XIV verkündet, und daß sie sich auf ihre Erniedrigung gefaßt machen müßten.

Direkt zu Häupten des Königs aber schwebt Chronos und zieht über ihm und dem gesamten Ensemble der um den Thron gruppierten Personifikationen einen prachtvollen Vorhang weg, gleichsam um zu zeigen, daß er sich anschickt, die großen Taten des Königs zu entdecken „Le Temps lève un des coins du Pavillon, comme pour montrer qu’il s’apprête à découvrir les grandes actions que le Roy va faire.“ (570) Und wirklich bildet das Tuch des Zeitgotts eine Art ‚Pavillon‘ oder ‚Zelt‘ (571), unter dem Louis XIV und seine allegorische Begleitung versammelt sind, ein von der Zeit gebildetes und offengelegtes Gehäuse, das sie von der Sphäre der Götter unterscheidet. Chronos selbst begrüßt das Anfüllen der Zeit durch die glorreichen Tage Louis XIV: Es wird seine, von ihm geprägte Zeit.

Den Enthusiasmus des über der Gestalt des Königs auffahrenden Chronos und seine Bestimmung hat Monicart in ähnlich bewegte Verse übersetzt: „Le Temps par Saturne exprimé,/ Du même empressement paroît être animé:/ Et voulant voir ce Prince, il ouvre/ Et lève par un coin le tente qui le couvre;/ Il semble même également/ Etre surpris de joye et dans l’etonnement/ A l’aspect de Louis, qui dans lui seul rassemble/ Tout ce que les Héros (des Olymp) possédèrent ensemble./ Le Soleil sur son char paroît hâter son cours,/ Pour éclairer les fameux jours/ Que le Dieu du Temps lui désigne,/ Et qui de ce grand Roy rendront le nom insigne./ Mercure aussi paroît par des effort nouveaux,/ suivre d’ un vol pressant, le Dieu de la Lumière/ Pour amener ensemble et dans chaque hémisphère/ Des jours si rares et si beaux.“ (572)

Diese Bedeutung von einer Erfüllung der für ihn herangeführten und ihm zu Gebote stehenden Zeit durch den Herrscher ist im ‚Mercure galant‘ im Jahr der Fertigstellung noch präziser an der künstlerischen Inszenierung des Chronos und seiner Attribute festgemacht worden: Mit der deutlich erhobenen Sanduhr zeige der Zeitgott dem König an, daß seine Stunde gekommen ist

(!) und er die Momente „qu, il fait couler en sa faveur“ gut nutzen solle. (573) Dem Appell mit der erhobenen Sanduhr steht seine Bestätigung im Enthüllungsgestus gegenüber. Beide machen die Zeit zum Gönner und Zeugen der fruchtbaren Regierungsära unter einem Herrscher, der die Eigenschaften der antiken Heroen über ihm in sich vereinigt und der Mittelpunkt des um ihn personifizierten staatlichen Wohlergehens ist.

Ein ähnliches Rollenverständnis der Zeit wird nicht nur in den Großprojekten der offiziellen Kunstpolitik vertreten, sondern auch in populären, wiewohl mit dem Privileg des Königs herausgegebenen Drucken verbreitet. (574) Die bei LeBrun mit der Sanduhr angedeutete bemessene Frist einer solchen ganz von Louis XIV besetzten Zeit wird dabei im Bild zu Genüge durch die Glorifizierung seines Tatenruhms neutralisiert, die von Gloire und Renommée besorgt und von Merkur verkündet wird. Auch in der antiken Verkleidung des Königs liegt ein Aspekt der allerdings hier rückwärtig ausgreifenden „continuité heroique“ offen, der weiter unten im Zusammenhang mit der funktionalen Rolle des antikisierenden Herrscherbildes noch einmal kurz untersucht werden soll.

Um die Programmatik des optimal regierten absolutistischen Staates, die in „Le Roi gouverne par lui-même“ ihre umfassendste Synthese findet, noch zu vervollständigen, sind um dieses Hauptbild der Decke herum zwölf ovale Medaillons angeordnet, die die glücklichen Effekte der Innen- und Außenpolitik seit Beginn der Regierungsübernahme einzeln illustrieren und die hier noch gesondert aufgezählt werden sollen, weil sie mit ihren Informationen zu Realität und Maßnahmen der Regentschaft Louis XIV weitergehende Überlegungen zum Zeitverhältnis und seinen historischen Bedingungen anregen. Denn wie im Absolutismus Geschichte begriffen wird, ist eine Valenz der Gegenwartssituation und ihrer Affirmation.

Am nächsten dem Zentrum zugeordnet sind: l'Ordre rétabli dans les finances; Police et sûreté établi a Paris, 1665; Protection accordée aux Beaux-Arts, 1663; Reformation de la justice; Rétablissement du commerce, und La défense des duels. Dazu kommen weitere Motive über: Hilfe für das Deutsche Reich gegen die Türken, Truppenhilfe in Holland gegen den Bischof von Münster, Satisfaction eines Diplomateninsults, Errichtung einer Pyramide anlässlich der Niederschlagung des korsischen Aufstands, die Allianz mit den Schweizer Kantonen sowie der Empfang von fernöstlichen Gesandten; in kleineren Feldern werden ‚la distribution des bleds pendant la famine, l'acquisition de Dunquerque, la jonction des deux mers‘ und ‚la construction des Invalides‘ behandelt.

Im zentralen Raum von Versailles, dem Ort monumentaler architektonischer Demonstration der königlichen Macht, stand der Besucher somit einem Musterprogramm des absolutistischen

Staates gegenüber, den erst die neuere Forschung unter den Begriffen wie Gewalt- und Steuermonopol, Kapitalbildung, Zentralisierung des Handels, Einrichtung öffentlicher Institutionen, staatliche Überwachung und wachsende Versorgung im Inneren, aufgeklärter Kabinettpolitik im Äußeren, Ausbau der Transportwege und des Sozialwesens wieder auf seine einzelnen Elemente untersucht hat. LeBrun entwarf hier im wahrsten Sinne des Wortes ein Idealbild der die Theorie und Praxis so beherrschenden „société fixe et policiée.“

Das Programm der Galerie mit seinem Mittelbild und den auf die restlichen Tafeln ausgelagerten militärischen Triumphen des Königs griff zudem auf die ebenfalls von LeBrun gestaltete Treppe der Gesandten aus, wo sich über der Büste von Louis XIV eine allegorische Zusammenstellung befand, “[qui] renferme dans un sens mystérieux sur l'heureux état de la France par la splendeur des sciences et des arts, et par ses avantages sur la ligue de la triple alliance.“ An der Decke darüber stellten sechs Felder militärische und innenpolitische Aktionen dar, sechs weitere Malerei, Bildhauerei, Poesie, Historia, Frieden und Überfluß, und die Wiederherstellung des Handels.

Nicht zu vergessen sind die zu beiden Enden der Galerie anstoßenden ‚Salon de la Guerre‘ und ‚Salon de la Paix‘, die sich als Antipoden gegenüberstehen. An der Decke des ersteren sieht man das siegreiche Frankreich und die unterworfenen Städte, über dem Fenster auch die furchterregende Allegorie des Krieges selbst, “cette déesse terrible et menaçante accompagnée de la Rebellion et de la Discorde”, die unter ihren Füßen die Autorität (!) zertritt (574), im Salon des Friedens hingegen „On y voit le rétablissement de la Religion, de la Justice, des Arts, du Commerce (...)“. (575)

Das Wohl des Staates und seine Vergeschichtlichung im konkreten Bestand einer durch die Blüte der Künste erreichten Materialisierung, die sich der absolutistisch regierte Staat zu Ende des 17. Jahrhunderts als historische Positionsbestimmung zu eigen macht und zur theoretischen Begründung und Wertung des Unterschieds im universalhistorischen Ablauf erhebt, kann schließlich in seinem Mechanismus und dem Grad seiner Anerkennung als Begründungsprinzip der Geschichtstheorie von einer anderen Seite der zeitgenössischen Argumentation abgestützt werden, die das vorgeblich ursprünglich ‚ästhetische Modell‘ der Einteilung Antike-Mittelalter-Neuzeit endgültig an seine Basis zurückführt.

Für die funktionale Gebundenheit des Phänomens ‚Wiedergeburt‘ nämlich ist die weiter oben einmal erwähnte charakteristische ‚Trübung‘ aufschlußreich, mit der ein ungehinderter Fortgang der Renaissancebewegung in Frankreich beschrieben wird. Denn hier steht, was nicht übersehen werden sollte, die Aktivierung des kulturellen Lebens unter Louis XIV im Spannungsverhältnis zur schon einmal begonnenen Wiedererweckung der Künste unter Franz I, dem un-

bestritten ersten „père des lettres et des arts“ in Frankreich, wobei die auf ihn folgende zeitweilige Leerstelle nicht ohne Erklärung bleibt.

Die immense Bedeutung von Franz I, als Vater der Musen und ersten neuzeitlichen französischen Herrscher, die schon im Bewußtsein der zeitgenössischen Humanisten eine Entsprechung findet, wird von der späteren, hier interessierenden Theorie bezeichnenderweise weder angefochten noch in eine besondere qualitative Konkurrenz zur Epoche Louis XIV gebracht. Jedoch trennt beide eine erneute Vernichtung der unter Franz I erblühten Kunst, die dem allgemeinen Bericht zufolge zunächst wieder in die Barbarei zurückfiel, aus der sie sich gerade erhoben hatte und in der sie bis zu ihrem endgültigen und nun vollständig versicherten Aufschwung unter Louis XIV verharren mußte. Das eben aufgegangene Licht der Renaissance erlosch erneut und machte noch einmal der Dunkelheit Platz.

Was jedoch veranlaßt diese Art der Geschichtserzählung? – Die Zeiten zwischen beiden Herrschern, um es kurz darzustellen und ohne die in der zeitgenössischen Literatur mannigfaltig belegte ‚Historia‘ im Einzelnen auseinanderzusetzen, war geprägt durch Bürgerkriege, religiöse Unruhen und die Gefährdung des Königtums durch die Gegnerschaft adliger und bürgerlicher Parteiungen. Der jähe Tod des Nachfolgers Henri II beförderte mit dem Verlust des Oberhauptes den Kontrollverlust einer souveränen Zentralmacht und setzte eine jahrzehntelange Periode blutiger Religionskriege in Gang, die zudem mit der in der Fronde organisierten Opposition des Hochadels die Stellung des Königs bis in die Zeit der Régence vor der Mündigkeit Louis XIV immer wieder bedroht hatten.

Einen ruhenden, aber nicht dauerhaften Pol für die Wiederherstellung der Ordnung bot die Regierungszeit Henri IV mit ihrer innenpolitischen Einigung und dem im Edikt von Nantes beschlossenen Religionsfrieden. Auch hier übrigens, während eines Zwischenhochs von Stabilisierung und Entspannung, stößt man im künstlerischen Bereich überraschend ein erneutes Mal auf eine Nutzung der ‚Veritas-filia-temporis‘- Ikonographie vom Typ der traditionellen Befreiung aus Bedrängnis für eine hochpolitische Interpretation.

Im Jahre 1609 schuf der Bildhauer Pierre Francheville (Pietro Francavilla) im Auftrag von Henri IV eine Statuengruppe, die oft ungenau mit „Le Temps enlève la Vérité“ bezeichnet wird, deren Veritasfigur sich bei näherer Überprüfung jedoch als „France enlevée aux efforts de ses ennemis“ entpuppt. (576) Chronos hebt die fast nackte, mit einer Perlenkette geschmückte Figur der ‚France‘, die im Arm das Füllhorn der Abundantia trägt, in die Höhe und läßt sie über die Anfeindungen der am Boden liegenden Gestalten von Häresie und Discordia triumphieren. Das altertümliche Schema von der Zeit als Befreier der Wahrheit von Verleumdung und Verfolgung erhält hier durch die Umbildung der Veritas in die Repräsentation des bedrängten Frankreich

eine aktualisierte Bedeutungsform, deren Bezüge, folgt man den hier vorgestellten Ausführungen, unschwer auszumachen sind. „On peut voir dans cette oeuvre un thème politique: le Roi terrassant les ennemis de la France“, die Hérésie der Religionskämpfe und die Zwietracht des Bürgerkriegs. Die politische Aussagekraft der Marmorgruppe scheint bei ihrem späteren Wechsel in den Park des Schlosses Pontchartrain, wohin sie als Geschenk Louis XIV geriet und wo sie sich heute noch befindet, unvermindert eine Rolle gespielt zu haben. “De même, Louis XIV, en donnant le groupe en 1667 au chancelier Pontchartrain, président au Parlement de Bretagne, voulait – il faire allusion à la répression en basse Bretagne?” (577)

Abgesehen aber von diesem auch in der Allegorie gestalteten ‚Zwischenhochs‘ unter Henri IV überwiegen nach seiner Regierung erneut Unordnung und Verwirrung, die von der nachfolgenden Zeit seit der Sicherung der monarchischen Position in einem mehr und mehr auf neue Grundlagen gestellten Staat unter Richelieu ein weiteres Mal mit den Ausdrücken des finsternen Mittelalters gebannt werden, wie sie ein auch so bezeichneter R ü c k f a l l nach der Aufklärung unter Franz I geboten erscheinen läßt.

Die Distanzierung von der Zeit der politischen Wirren, die noch einmal die Oberhand über die Wiedererweckung der Künste in der Zeit staatlicher Größe bekommen hatten und die Musen wieder umherirren ließen, hat Georges Huppert in seiner Untersuchung zur französischen Geschichtsschreibung des 16. und 17. Jahrhunderts zu der Bemerkung veranlaßt, das ‚Grand Siècle‘ habe eine hysterische Furcht vor „the proceeding age“ besessen, die er, ohne damit zu übertreiben, an anderer Stelle als „exorcism of civil war“ bezeichnet. (578) Gabriel Naudé rät in der Mitte des Jahrhunderts sogar zu einem „Aderlaß der Religionskriege“ als einem „coup d’Etat“, einem erlaubten und notwendigen Akt der Staatswillkür aus Staatsraison. (579)

Die Schilderung jedenfalls von Franz I, der den Künsten das Leben wiedergegeben hatte, das danach erneut durch Kriege und Unruhen erstickt wurde und erst im ‚Grand siècle‘ zu seiner vollen Entfaltung gelangte, geht als fester Bestandteil in die Renaissancetheorie der Künste in Frankreich ein, die sich dabei stets zugleich der Erkenntnis über die zentrale Stellung der „puissance souveraine“ in diesem Gefüge versichert (580). „La France replongée aux horreurs, ambitions, constraints des grands“ habe nach Franz I erneut einen Einbruch von ‘ténèbres et superstition’ erlebt, bis endlich „Le calme renaît, les Arts éplorés et tremblants sortent enfin de leur retraites, paroissent avec tout l’éclat qui leur est propre, et viennent embellir un siècle qui fut celui des merveilles dans toutes les genres.“ (581) Dieser Theorie folgt selbst die beständig von der Ambivalenz des Anspruchs auf Kontinuität des Herrscherhauses geprägte dynastische Geschichtsschreibung, die noch Ende des Ancien Régime feststellen und zugleich bekräftigen muß, daß in Zeiten wenig gesicherter Herrschaft „les arts, les moeurs, l’industrie et les connoissances disparurent avec la puissance souveraine; l’Etat fut ensevelie dans l’ignorance, dans la

confusion, dans la superstition et la barbarie: la dégradation de l'autorité royale fut l'époque de la dégradation de l'espèce humaine." (582)

Einmal mehr und nun mit kaum zu überbietender, an die aktuelle politische Geschichte gebundener Deutlichkeit zeigt sich der realgeschichtliche Begründungszusammenhang der Renaissance-Theorie, die innerhalb ihres eigenen historischen Beschreibungssystems diese Lösung zu ihrem Verständnis geradezu aufdrängt. Angesichts dieses eindeutigen Angebots steht man einer Forschungsmeinung mit Vorbehalt gegenüber, die darin lediglich die Varianten der zyklischen Geschichtsmetaphorik feststellt, dem einmal erkannten Prinzip, das man für alle – damit nicht erklärbaren – Prozesse gewaltsam aneignet und nach Bedarf zu stückeln versucht. Diesem Sinn dient die Problematik um Franz I und seine Nachfolgezeit lediglich als Beweis, daß „Das Bildfeld Lichtepoche...deshalb nicht mehr nur dem universalhistorischen Einschnitt (finsteres Mittelalter, Rückkehr des antiken Lichts in der neuen Zeit) zugeordnet [ist, d.V.], sondern dient nun auch der Kennzeichnung kürzerer an die Nationalgeschichte gebundener Zeiteinheiten, deren verschiedene qualitative Beurteilung ein kurzfristiges Auf und Ab in kleineren Zyklen unterscheiden läßt". (583) Dieses ‚Beispiel aus dem Bildfeld Lichtepoche‘ zeige an, daß „die zyklische Metaphorik, die zur Kennzeichnung des humanistischen Dreiteilungsschemas italienischer Provenienz diente, weitgehend auch für die entsprechenden nationalen Variationen der Kreislaufthéorie in Frankreich übernommen" worden sei. (584)

Eine andere Richtung der historischen Forschung jedoch, die sich mit der Bedeutung der Religionskriege und deren Beendigung für den Ausbau und die Entstehung des modernen Staates beschäftigt, bestätigt die bisher aus der zeitgenössischen Theorie gezogenen Folgerungen durch ihre Beurteilung der historischen Vorgänge und ihrer Konsequenzen, indem sie zu demselben Ergebnis gelangt, das hier als Behauptung aufgestellt wurde und es noch weiter vertieft. Der Exorzismus der Finsternis, des Mittelalters, des Bürgerkriegs als Gegenmetapher zur „Renaissance" und dem Aufblühen der Kultur ist nicht nur an die Stabilität oder besser gesagt Stabilisierung des Staates gebunden, sondern mehr noch an die Entstehung des Staates überhaupt, die ein spezifisch neuzeitliches Phänomen ist. Reinhard Kosellek untersuchte die Genese des absolutistischen Staates aus eben der Situation des religiösen Bürgerkriegs und betonte die historische Rolle des Dreißigjährigen Krieges als letztem großen Religionskrieg, an dessen Ende im Westphälischen Friedensschluß sich die Trennung von Religion und Politik, der endgültige Vorrang von Jus über Religio abzeichnete. (585)

Besonders aber Ernst-W. Böckenförde hat in seiner Publikation „Die Entstehung des Staates als Vorgang der Säkularisation“ gezeigt, daß die konfessionellen Bürgerkriege in Frankreich und i h r e

Ü b e r w i n d u n g zu einer Angelegenheit der Politik und zu einem wesentlichen Instrument der Machtausdehnung und Machtbehauptung wurden, an deren Ende sich gleichzeitig eine auf neuen Grundlagen gesicherte Herrschaftsform, die des modernen Staates, herausstellt. (586) Auch er ermittelt im Zuge der religiösen Kämpfe unter anderem „die Herausbildung eines spezifisch staatlichen Denkens in den Theorien der sogenannten Politiques, der staatsbezogenen französischen Juristen, und die darauf sich gründende staatliche Machtstabilisierung und Konzentrierung.“ Im Interesse einer unabhängigen Zentralmacht und im Zuge ihrer realen Festigung wurde der formelle Begriff des Friedens als Schweigen der Waffen aufgestellt, der „nur herzustellen (ist) durch die Einheit des Landes; diese Einheit des Landes ist nur möglich durch die Achtung des Befehls des Königs als oberstes Gesetz; der König ist die neutrale Instanz, die über den streitenden Parteien steht, nur er kann den Frieden bewirken und erhalten“, der nunmehr mit einem Religionsfrieden nur noch wenig zu tun hat. (587)

An dieser Stelle scheint es gegeben, sich die grundsätzliche Definition über die historische Erscheinung ‚Staat‘ in Erinnerung zu rufen, die Böckenförde an den Anfang seiner Untersuchung gestellt hat, und an der die bisher vorgebrachten Zusammenhänge von ‚Renaissance‘ und ihrer unverwechselbaren Metaphorik mit dem Charakter der spezifisch neuzeitlichen Form von Herrschaft überdacht werden und für die Ausführungen des nächsten Abschnitts im Gedächtnis behalten werden sollen: „Es gehört für unsere Generation zum gesicherten Bestand des wissenschaftlichen Bewußtseins, daß der Begriff Staat kein Allgemeinbegriff ist, sondern zur Bezeichnung und Beschreibung einer politischen Ordnungsform dient, die in Europa vom Ende des 13. bis zum Ende des 18., teilweise des 19. Jahrhunderts aus spezifischen Voraussetzungen und Antrieben der europäischen Geschichte entstanden ist und sich seither, gewissermaßen abgelöst von ihren konkreten Entstehungsbedingungen, über die gesamte zivilisierte Welt verbreitet“. Deshalb sei es falsch, etwa vom ‚Staat des Mittelalters‘ oder auch ‚Staat der Inkas‘ zu sprechen, „Wir wissen, vor allem seit dem epochemachenden Buch „Land und Herrschaft“ von Otto Brunner, wie sich der Staat langsam aus den ganz unstaatlich strukturierten Herrschaftsbeziehungen des Mittelalters herausgebildet hat; (...) wie (...) schließlich – im aufgeklärten Absolutismus, in der französischen Revolution und danach – die einheitliche, nach außen souveräne, nach innen höchste und dem hergebrachten Rechtszustand überlegene, in ihrer Zuständigkeit potentiell allumfassende Staatsgewalt entstand und ihr gegenüber die herr-

schaftlich-politisch eingeebnete Gesellschaft der (rechtsgleichen) Untertanen bzw. Staatsbürger.“ (588)

Wenn in diesem Teil der Arbeit viel mit der Bedeutung einer ‚erneuerten‘ Stabilität des Staates für das Phänomen Renaissance und seine kulturellen Äußerungsformen argumentiert wurde, die sich in den antiken, zentral regierten Weltreichen einen Traditionsfundus suchen und eine sehr weitgehende Rezeption unter neu möglichen Formen der Aneignung und des Geschichtsverständnisses erreichen, so bestätigt sich jetzt die eigentliche, eigene Entsprechung der ‚Renaissance‘ im historisch einmaligen Prozess der neuzeitlichen Staatenbildung.

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, daß auch der Einsatz der Metaphorik von Hell-Dunkel, der Vertreibung der Finsternis oder des Aufrichtens der Kultur und die ganze Breite der sich daran anschließenden Bildmuster in hohem Maße von aktuellen Funktionen und Daten bestimmt ist und beansprucht wird. Denn in der Mehrzahl der Fälle korrespondieren die Metaphern mit konkreten Ereignissen, die durch ihr Bild eine Wertung erfahren und damit für ein bestimmtes historisches Interesse nachgeschaffen werden. Die wichtigsten Elemente, der antikengleiche Herrscher, der mythologische Göttersohn, die Sonne, das Licht als Vertreiber der Dunkelheit und die Wiedererweckung der Künste – die nicht unter Verhältnissen der Unordnung und Finsternis leben können – werden immer wieder unter bestimmten Bedingungen gebraucht und in Bild und Wort zu Zwecken eingesetzt, die oft einen sehr unmittelbaren Bezug zu den hier aufgedeckten Vorgängen der Machtbehauptung und des Machtausdrucks haben. Es ist mithin kein Zufall, daß gerade Franz I der erste französische König ist, der sich „à l’antique“ darstellen ließ. Neben seiner Erscheinung als antiker Imperator in den Fresken von Fontainebleau betrifft dies unter anderem „die Medaille, die Benvenuto Cellini 1537 während seines ersten kurzen Aufenthalts in Fontainebleau schuf und die den König Francois in kurzer Haartracht und Lorbeerkranz wiedergibt. Auf dem Revers ein allegorisches Motiv, das formal auf antike Münzdarstellungen zurückgeht: ein Reiter, bzw. der König, bedroht mit der Keule Fortuna, die am Boden liegt, neben sich ihre Attribute Ruder und Kugel. Die Inschrift lautet: FORTVNAM. VIRTUTE. DEVICIT.“ (589) – Mit ihm, dem „père des lettres et des arts“, ist, wie bereits im vorangehenden Kapitel der Arbeit im Zusammenhang mit den geschichtstheoretischen Bezügen des ‚Veritas-filia-temporis‘- Schemas festgestellt, die Kontinuität einer herrscherlichen Tradition wiederhergestellt, die über den Verlust des Reiches als Herrschaftsform hinwegreicht und hinweggekommen ist und an die Antike wiederanknüpfen kann.

In einer genauen Studie hat Françoise Bardon die Darstellungsweisen der Könige Henri IV und Louis XIII unter dem Interesse untersucht, eine immanente Syntax des mythologischen Herr-

scherbildes zu ermitteln und auf den Begriff zu bringen, der das Bild in seiner Funktion zwischen Ereignis und Repräsentation definiert – „il ne faut jamais oublier que l'image est le rapport dialectique de l'événement, de l'idéologie et de la représentation". (590) Dabei ist sie auf diesem Wege hinsichtlich der Bezüglichkeiten und Zusammenhänge, in denen das Bild auftaucht, um den Königen gleichzeitig eine zweite, andere Existenz zu verschaffen, zu ganz ähnlichen Ergebnissen wie den hier vorgebrachten gekommen.

Auch ihrer Untersuchung zufolge stehen Darstellungen Franz' I am Anfang des Wiederaufgriffs der antiken Formen und der Herstellung einer „continuité héroïque" der Legitimation und Parallelisierung im Herrscherportrait. Antike Bildnisse von seiner Person setzen mit dem Regierungsantritt ein: "Il a suffit que le schème de la continuité héroïque soit assez lâche en même temps qu'assez rigoureux pour se briser dans cette figure historique, s' y décentrer et s' y recomposer totalement. Francois I, c' est à la fois, l'exemple de l'imperator antique, le roi moderne qui suit et relaie cet exemple et la naissance d' un nouveau type de prince." (591)

Nach ihm nimmt besonders wieder Henri IV, zugleich der „gallische Herkules" als eine neue Bildfigur für den Überwinder der Religionskriege die antike Einkleidung für sich in Anspruch. Auch hier ist wie allgemein bezeichnend, zu welchen Anlässen – Geburt, Krönung, Regierungsübernahme, Niederschlagung von Rebellion und Häresie, Friedensschluß – das Bild eingesetzt und seine Metaphorik wirksam wird. In seinem Fall setzt beispielsweise „l'année du sacré" 1594 mit seiner Krönung in Chartres und dem anschließenden Einzug in Paris eine Bildproduktion, die ihn erstmalig sowohl als Herkules als auch als Perseus darstellt (592) und in der Medaillen geschlagen werden wie folgende: „Un buste d' Henri IV lauré et armé à l'antique, à l'avvers d' une médaille de 1594 assure le monarque dans son rôle de chef et le rattache à la tradition: le lien est rétabli entre les rois, la continuité héroïque est maintenue, la France a, de nouveau, un roi, et l'histoire continue." (593)

Dieser Anschluß bedeutet nicht zuletzt, daß sich die Vertreter des französischen Herrscherhauses als rechtmäßige Verwalter und Fortführer des antiken Erbes ansehen, eine Prätention, die in der frühen Zeit der Machtsicherung nicht nur ideologisch bestätigend, sondern auch politisch fordernd gemeint ist, wie aus den Experimenten mit dem Anspruch auf das Erbe des römischen Reiches, das 'zu einer deutschen Angelegenheit verkommen war', hervorgeht. (594) Ebenso ersichtlich ist dies aus den Konstruktionsversuchen eines sagenhaften, aber historischen Königs Pharamond (Faramond) in der dynastischen Geschichtsschreibung, der, noch hinter den Römern direkt von Troja und den siegreichen Griechen abstammend, der erste gallische König gewesen sein soll, der mit seiner Abstammung ihr ganzes Geschlecht aufwerten könnte und in sämtliche Genealogien des 17. bis weit in das 18. Jahrhundert als ‚wissenschaftlich gesichert' eingeht. Unter Henri IV beginnt zudem eine vergleichende Geschichtsbetrachtung wie die des

Anthoine de Bandole zu blühen, der in seiner Abhandlung „Les Paralleles de Cesar et de Henry III” von 1609 eine Deszendenz des französischen Monarchen von den Halbgöttern und sagenhaften Königen Herkules, Theseus und Aeneas angefangen, über Alexander d.Gr. bis zur Person des römischen Imperators entwickelt und ihre Tugenden und Regierungsprinzipien mit denen des französischen Königs in Beziehung setzt. (595)

Auch in der Bildproduktion um Louis XIII, bei der es für unseren Zusammenhang umso interessanter wird, taucht die Metaphorik an ganz bestimmten Stellen auf. Neben einer immer größeren Anzahl von Darstellungen im antiken Gewand tritt er besonders als Lichtbringer Apoll auf und zwar nicht – immer auch ist aufschlußreich, wie die Mythologie ausgewählt und ins Bild gesetzt wird – als Gott der Musen und der Künste, die sich beruhigt um ihn versammeln, als der sich Louis XIV bevorzugt abbilden ließ, sondern als „Apollon Phytien”, Bezwingen der tödlichen Phytion. (596)

Diese Darstellungen gruppieren sich ebenfalls um ein bestimmtes Datum herum: Das Jahr 1623 beendigte mit der Arrestierung und späteren Ermordung Concinis, eines Anführers der Medicipartei, einen Bürgerkrieg, dessen Spaltung bis in den Hochadel und die Mitglieder der königlichen Familie gegangen war und in den Feindseligkeiten zwischen der Königinmutter Maria Medici und ihrem Sohn in allen möglichen Arten des Anschlags und der militärischen Zusammenstöße ausgetragen wurde. Der Untergang Concinis zwang Maria Medici zur Flucht aus Paris und führte zur „Versöhnung” von Mutter und Sohn, d.h. zur Klärung der Machtverhältnisse zugunsten des Königs und seiner unangefochtenen Zentralregierung, die seit der Berufung Richelieus im folgenden Jahr umsichtig und planvoll ausgebaut wurde und ihren großartigsten künstlerischen Ausdruck in dem sofort in Auftrag gegebenen Medici-Zyklus an Rubens fand. Dieser schloß bekanntlich mit der zu Beginn dieser Arbeit besprochenen Bildtafel „Le Temps enlève la Vérité” und der über ihnen stattfindenden Versöhnungsszene ab. (597)

Schon in der Zeit vor der Entscheidung von 1623, in der sich der jugendliche König durch eigene Aktionen hervorgetan und unter anderem die seit längerer Zeit unterdrückte Versammlung der Generalstände einberufen hatte, wird er mit Hoffnungen auf den Lichtbringer besetzt. So begrüßt ihn Faret 1620 als „Cet Astre dissipant son ombre...”, der schließlich nach tausend Bedrängungen, die Frankreich in Dunkelheit erlebte, wieder erstrahlt : “Grand Soleil de qui les clartez/ ..Font que nos nuicts dissipées, / et nos longs ennuis écartez.” (598) Bereits 1621 fand am Hof ein Ballett über „l’histoire d’ Apollon” statt, in dem Louis XIII mit Perseus, Achilles, auch Jupiter verglichen wird, “mais la figure principale, constante dans tout le regne, est celle du soleil.” (599)

Um Louis-Apoll nun als Überwinder der Schlange, des Concini und der Oppositionspartei, hebt verstärkt eine Imaginerie an, die damit die Finsternis von Bürgerkrieg und Barbarei vertrieben

wissen will. Sieht man sich anhand des Datums 1623 in der Panegyrik um, so bestätigt sich das Operieren mit dem gleichen Bild des Licht- und Friedensbringers, das ausdrücklich in die Metapher von der finsternen Luft der Rebellion gefaßt ist, die endlich vom Licht oder der Sonne Louis' XIII erhellt und verdrängt wird, etwa in der Dankschrift der Stadt Paris zu seinem Einzug in die Hauptstadt, "Le Retour du Soleil à Paris,...." von 1623. Hier heißt es, daß Frankreich zwar schon von vielen Sonnen regiert wurde, "mais d' une clarté b i e n d i f f é r e n t e", nämlich oft sei deren Licht verhüllt und verfinstert gewesen durch „nuages et brouillards“ der Häresie und des Bürgerkriegs. (600) Louis XIII aber sei die Sonne, „comme la puissance royale est un soleil“, „qui se faict par ces battements, pour chasser les ténèbres d' un air troublé de rebellion, promet enfin quelque beau iour à ses sujets affligez et malades“ und lohnt schließlich die Danksagung an Gott: "Vous avez ordonné le Soleil pour faire renaistre les fruicts que les ri- gueurs d' un hyver avoit ensevelis:...", womit, wie aus dem Text hervorgeht, die Schrecken des Krieges gemeint sind, die nun endlich vom Frieden gefolgt werden. (601)

Damit soll hinreichend bewiesen sein, in welchem Maß und welcher Bezugshöhe die Geschichtsmetaphorik einer Wiedergeburt der Künste und Anbrechens des neuen Lichts nach Zeiten der Finsternis mit dem Ringen um die Herausbildung des modernen, zentralregierten Staates zu tun hat, und dass die Renaissancebewegung der Künste als historisches und historiographisches Phänomen nicht nur nicht von den Mechanismen der politischen Universalgeschichte zu trennen ist, sondern vielmehr in der Neuordnung der Herrschaftsverhältnisse ihre wichtigsten sozialen und politischen Voraussetzungen hat.

Die Renaissance der Künste, in Frankreich von Franz I ins Leben gerufen, ist demnach untrennbar verbunden mit der Entwicklung der staatlichen Einheit. Ihre Theorie, die ein an der scheinbaren Eigengesetzlichkeit des universalgeschichtlichen Schicksals der Künste orientiertes Periodisierungsverfahren vorgibt, ist in jenem tatsächlich ‚neuen‘ und ‚neuzeitlichen‘ historischen Umbruch in der Struktur des Gesellschaftswesens verankert, dessen Intaktheit oder Gefährdung von ihren bildkünstlerischen und literarischen Metaphern in nicht abzuweisender Deutlichkeit beschrieben wird.

Louis XIV dann erwies sich bekanntlich als vollkommener Adept der eben aufgezählten metaphorischen Elemente zu seiner Selbstdarstellung, und erneut bezeichnen hier das römische Kostüm des Herrschers oder der Auftritt als strahlender Apoll – man denke nur an LeBruns „Le Roi gouverne par lui-même“ oder an Marots lichtvollen Friedensbringer von 1698 – die historische Parallelisierung und Metaphorisierung auch seiner Regierung sinnfällig, die in Panegyrik, Theorie und Bild stets nur die deutlichste ideologische Folie bilden, so wie die Züge jedes Kults

nur die passende Form präsentieren, in der eine Vielzahl von Inhalten eine spezifische Herrschaftskonstellation zum Ausdruck bringt. (602)

Was nun aber ist unter diesen Voraussetzungen das Besondere der Figur Louis XIV und seiner glücklichen Regentschaft, während der sich eine andere Dimension des Zeitverständnisses entwickelt? Diese Frage, die von der historischen Praxis und Realität ohnehin eine wenn nicht einfache, so doch schlüssige Antwort bekäme, soll entsprechend unseres kunsthistorischen Untersuchungsansatzes in den nächsten Punkten dieser Arbeit in einem weiter gespannten Bogen an eine Reihe von Allegorien gestellt werden, die innerhalb ihrer Formen der künstlerischen Realisierung ebenso eine Analyse der wichtigsten Merkmale zulassen.

Die Besonderheit des Kults um seine Figur und Regierungszeit als Äußerung eines veränderten historischen Bewußtseins im späten 17. Jahrhundert betrifft im bildkünstlerischen Bereich nicht nur die Kulmination und Monumentalisierung aller vorhin genannten Züge, sondern auch eine Bereicherung durch weitere Elemente der ideologischen Argumentation und der allegorischen Umsetzung, unter denen auf die Frage nach der Differenz und Neuerung gegenüber seinen Vorgängern mindestens die folgenden aufgeführt werden können: Zunächst eben die Einführung der bereits kennengelernten Bildthemen von der Wiedererweckung der Künste und der Enthüllung des Herrschers durch die Allegorie der Zeit, die beide auf die Vorstellung von einer besonderen Zeitgunst seiner glücklichen Regentschaft rekurrieren und die der Ausgangspunkt für die hier angestellten Überlegungen zum Verhältnis von Staatenblüte und Blüte der Kunst und zum Verweischarakter ihrer Metapher gewesen waren.

Die Andersartigkeit der monarchischen Führung und der historischen Organisierung des Staates, deren Grundlagen im ersten Drittel des Jahrhunderts geschaffen wurden (603) und unter der Herrschaft Louis' XIV zu voller Wirksamkeit gelangten, wird schließlich für seine Herrscherpersönlichkeit in erster Linie mit dem Leitmotiv des

Ü b e r t r e f f e r s beschrieben, das im Laufe dieser Arbeit schon vielfach begegnet ist. Die Vereinigung aller Tugenden und Größe seiner Vorgänger in Antike und eigener Dynastie, die Louis XIV steigern und übertreffe, paart sich mit den ‚unbekannten Wundern‘ der zivilisatorischen Errungenschaften und der ungeahnten, ‚neuerweckten‘ Pracht unter seiner Regierung. (604)

Louis XIV also hat das goldene Zeitalter nicht nur erneuert, sondern übertroffen (non seulement renouvelé, mais surpassé le siècle d' or), um das es bei der Beschwörung des antiken Idealzustand ständig geht und auf dessen ‚Geschichtsvergleich‘ während einer bestimmten Phase der staatlichen Integration, die offensichtlich gerade die darin begriffenen Wertvorstellungen von glücklicher Regentschaft zu ihrer Konsolidierung brauchte, immer wieder bestanden wird. Diese

Ambivalenz zwischen der vorgeblichen Wiederherstellung eines goldenen Zeitalters und seiner Überschreitung durch Louis XIV soll im Folgenden ausgelotet werden, wobei seine zunächst unspezifisch scheinenden Kriterien von Frieden, Überfluß und kultureller Entfaltung und ihr hoher Stellenwert für die neuzeitliche Staatstheorie die Grundfesten des absolutistischen Staates verraten. Von deren Zweckmäßigkeit und Transformierung unter der aktuellen Machtkonstellation können Veränderungen in der historischen Erkenntnisform abgeleitet werden, die auf der Unterscheidung des eigenen Zeitalters vom Vorbild und der Entdeckung der Rolle der (eigenen) Zeit beruhen.

B. 1.

c) Pax und Justitia, Grundfesten eines befriedeten Staatswesens. Peter Paul Rubens, La Félicité de la Régence

Die Bedeutung von Frieden und Überfluß für das Gedeihen der Künste, die alle allegorischen Darstellungen ihrer Wiedererweckung begleiten – im Bezugsverhältnis zwischen Veranlassung und Werk oder im Bildgegenstand selbst – verrät schließlich die grundlegenden Elemente einer Disposition des Zeitalters für den universalhistorischen Auftrag der ‚Re‘ organisierung zum einheitlich verwalteten, festumrissenen Staat, die von der Geschichtsmetaphorik als ‚renaissance des lettres et des arts‘ und Anbruch des neuen Lichts unter bestimmten Herrscherfiguren beschrieben werden kann. Denn die Bedeutung von Frieden und Überfluß, d.h. ihre Auf- und Umwertung, und der Begriff der Renaissance sind für das historische Bewußtsein der Neuzeit auf das engste miteinander verzahnt: Mit der Präsenz ihrer Faktoren erfüllt sich der Anspruch auf die Renovatio des Reiches von Gerechtigkeit und Frieden, sie garantieren auf vorgeordneter Ebene den imperialen Charakter und die Potenz der neuen Zeit, die andere Herrschaftsverhältnisse des Chaos und der Desintegration überwunden hat und den Boden für eine Wiedergeburt in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens bereitet, deren sensibelst abhängiger und deshalb höchster Ausdruck die Entfaltung und die bevorzugte Stellung der Künste ist.

Um diese latent stets berufenen Begründungsvoraussetzungen für die neue Form des „Reiches“ vollständig in die Definitionsproblematik von ‚Neuzeit‘ miteinzubeziehen, soll an den Anfang dieses Punktes die Betrachtung eines ‚frühabsolutistischen Gegenstücks‘ zum Mittelbild des Versailler Zyklus von 1684 gestellt werden, das den Herrscher bekanntlich inmitten der Prosperität seiner Regierung von der Zeit enthüllt zeigt.

Das eine Herrschergeneration früher entstandene Gemälde ähnlicher Thematik umgreift in beispielhafter Komplexität alle Elemente einer von Wohlfahrt und Fülle gekennzeichneten und mit der Vollmacht des Imperiums ausgestatteten Regierung, weist andererseits jedoch einige charakteristische Unterschiede zur späteren allegorischen Behandlung auf; diese sollen am Ende der Aufschlüsselung der hier im Kern enthaltenen Bestandteile und ihres Fortlebens herausgestellt werden.

Es handelt sich um die Tafel „Die Glückseligkeit der Regentschaft“ aus dem schon mehrfach herangezogenen Medici-Zyklus von Rubens für das Palais du Luxembourg (**Abb. 33**). (605) Anders als über die Ausstattungen LeBrun für eine der zentralen künstlerischen Unternehmungen während der Regierung Louis' XIV, zu der, abgesehen von beschreibenden Führern

oder summarischen Behandlungen des Schlosses zu Versailles kaum neuere Forschungsliteratur existiert, gibt es über die Medici-Galerie des Rubens eine Fülle von Untersuchungen, die neben der allegorischen Abklärung das Verhältnis von historischem Ereignis, historischer Selbstrepräsentation und künstlerischer Ausführung beleuchten. (606)

„La félicité de la Régence“ ist das fünfzehnte Bild des Zyklus und wurde von Rubens nach einer Auftragsänderung kurzfristig anstelle eines ursprünglich vorgesehenen gemalt, das die Flucht der Königinmutter aus Paris darstellen sollte. Der wenig vorteilhafte Vorfall im politischen Leben der Maria Medici wurde jedoch aus dem Projekt herausgenommen und Rubens schuf in wenigen Tagen den Ersatz, in dem die Königin als Verkörperung von Gerechtigkeit und weiser Regierung erscheint und, umgeben von allegorischen Gestalten, die Regentschaft vorstellt, die sie nach dem Tod ihres Gatten Henri IV führte.

Wie LeBrunns späteres Gemälde zum Regierungsbeginn Louis' XIV ist auch „La félicité de la Régence“ eine ‚allégorie pure‘, die den Bildinhalt aus – abgesehen von der Person der Maria Medicis – rein allegorischen Figuren zusammenstellt, die sich auf keinen ereignishaften, sondern abstrakten Sinngehalt beziehen, was Rubens selbst in einem Brief an Peiresc mit den etwas schwerfälligen Worten umschreibt: „Ce sujet, qui ne touche pas spécialement à la raison d' Etat de ce royaume, ne s' applique individuellement à personne; il a beaucoup plu.“ (607) Zuvor umreißt der Künstler kurz den Gegenstand seines Bildes, das die Glückseligkeit der Regentschaft und den blühenden Stand Frankreichs darstelle, in dem Künste und Wissenschaften unter der gerechten Regierung der Monarchin ein Wiederaufleben erfahren hätten: „j' en fait un tout nouveau [anstelle des eigentlich vorgesehenen Bildes, d.V.] qui représente la Félicité de sa Régence et l'Etat florissant du royaume de France, ainsi que le relèvement des sciences et des arts par la libéralité et la splendeur de Sa Majesté qui est assise sur un trône brillant et qui tient en main un balance, pour dire que sa prudence et sa droiture tiennent le monde en équilibre.“ (608)

Um Maria Medici, die in der Mitte des Bildes unter einem Baldachin thront und in der einen Hand die Waage der Justitia, in der anderen „la main de la justice“ auf eine Weltkugel gestützt hält, gruppieren sich etliche prachtvolle Personifikationen. Rechts dicht hinter dem Thron der frontal dem Betrachter zugewandten Königin steht Minerva und beugt sich zum Schutz und Inspiration über ihre Schulter hin, ‚das Spiel der Waage aufmerksam verfolgend.‘ (609) Vor ihr eskortieren ‚Abondance‘ und ‚Libéralité‘ (610) die rechte Throneite und verteilen Lorbeerkränze, Medaillen und Früchte an Genien der Künste, die in Gestalt kleiner Putten auf den Stufen zu Füßen des Throns versammelt sind und die Gaben freudig in Empfang nehmen. Sie treten dabei spielerisch drei gefesselte und überwältigte Leiber nieder, die sich in die vertraute Ikonographie der Niederschlagung von Feinden einfügen und den älteren Beschreibungen zufolge

den Verkörperungen von Unwissenheit, Neid und Verleumdung gehören, wie eine repräsentative Quelle im Zusammenhang angibt: „La Libéralité et l’Abondance distribuent des couronnes de lauriers et des médailles aux Génies des Sciences et des Arts, qui foulent aux pieds l’Ignorance, l’Envie et la Médisance”. (611) Besonders Guy de Tervarent, der einigen Elementen des Bildes eine eingehendere ikonographische Untersuchung gewidmet hat, widerspricht dieser geläufigen Deutung und behauptet, die gefesselte Männergestalt mit den Ignorantia-Ohren sei viel eher „l’emblème des désirs sans freins et des instincts lubriques”, der Satyr hinter ihm habe eine ähnliche Bedeutung und die von einem der Putten niedergehaltene Alte mit dem Geldbeutel zwischen den Armen sei weniger der Neid als „la Méchaneté, dont cet attribut caractérise l’égoïsme et la dureté”. Gerade bei der Interpretation des alten Weibes als ‘Neid’ könnten tatsächlich Zweifel aufkommen, jedoch wird man sie dahingehend korrigieren müssen, in ihr ‚Avaritia‘, den Geiz oder auch die Notdurft, zu sehen. (612)

Links des Throns schließlich, gegenüber von Überfluß und Freigiebigkeit, führt Saturn die Personifikation Frankreichs gegen die Regentin heran. Saturn, der mit einem Erntekranz auf dem Haupt, nach oben gekehrter Sense und einem Schlangenring über dem Arm versehen ist, hält Frankreich an Oberarm und Schulter zart und eng umfaßt, sie legt ihre Hand auf seinen Unterarm und faßt dabei genau auf den Schlangenring. Beide blicken vertrauensvoll und emphatisch zu einer der beiden Renommée-Gestalten auf, die oben in den Lüften links und rechts des Baldachins auf ihren Instrumente blasen. Die eben schon zitierte Beschreibung erfaßt ihre Funktion im allegorischen Gefüge des Bildes wie folgt: „Dans un coté du Tableau, paroît Saturne, qui conduit la France au siècle d’ or, annoncé par deux Renommées qui planent dans les airs” – Frankreich werde hier von Saturn dem Goldenen Zeitalter entgegengeführt.

Mit dieser letzten wichtigen Gruppe wird die Fragestellung zum Verhältnis von Staatstheorie und Zeitzuordnung wieder nah berührt, deren Grundbegriffe sich aus der Rubensschen Allegorie für das frühe 17. Jahrhundert an ihrer Fülle von formalen und ikonographischen Aussagen nahezu umfassend entwickeln lassen und eine Einführung in das Vorstellungsraster der politischen Theorie geben, mit dem auch das absolutistische System der Folgezeit arbeitet. Dabei können die vielfältigen Implikationen des Bildbestands durch eine Reihe von Vergleichsbeispielen aufgedeckt und verständlich gemacht werden, die den Zusammenhang von goldener Zeitaltervorstellung und guter Regierung, ihre sich gegenseitig definierenden Wertvorstellungen und die Beweggründe einer historischen Selbstbenennung als wiedererstandenes Goldenes Zeitalter weiter erhellen.

Tervarent berief sich in seinem Bemühen um den Nachweis, daß es sich im Medici-Bild einerseits tatsächlich um Saturn, den Patron des Goldenen Zeitalters, handelt, und andererseits die unterworfenen Widersacher als gebändigte Leidenschaften identifiziert werden könnten, auf zwei hochinteressante Titelkupfer aus Rubens' eigenem Oeuvre, die er jedoch in ihren inhaltlichen Bezügen nicht ausschöpfte, sondern sie lediglich für den ‚Elementvergleich‘ von Schlangengirring und gehörntem Satyr heranzog. Jene emblematischen Teile finden sich allerdings nicht zufällig in Allegorien, die mit dem staatstheoretischen Gehalt der Medici-Tafel in seiner Gesamtheit in Beziehung stehen.

Das erste Blatt ist das von C. Galle d.J. nach Rubens gestochene Frontispiece zur dritten Auflage des „Legatus“ von F.de Marselaer, einem vielgelesenen Traktat über Eigenschaften und Aufgabenbereiche des Gesandten. (613) Dort erhebt sich über dem Sockel mit der Titelschrift eine Frauenbüste mit einem Schlangengirring um den Hals, aufgrund dessen Tervarent den Vergleich in erster Linie gezogen hat, um seine ausführliche Beweisführung, die ‚serpent symbolique‘ charakterisiere Saturn und nicht etwa Chronos (Temps), näher abzusichern. (614) Der Schlangengirring um den Hals der Büste, die nach Rubens eigener Aussage die ‚Politik‘ darstellt, symbolisiere dabei die Ewigkeit: „Le collier en forme de serpent“ continue Rubens, „qui entourne son cou symbolise l'éternité. C' est là une façon que les Romains donnaient parfois à leurs colliers...“, wofür der Künstler Beispiele von ‚authentischen‘ Stücken anführt, die er in römischen Sammlungen gesehen habe. (615)

Bei dieser Feststellung jedoch, die Parallelen mit dem Attribut des Saturn betrifft, kann eine Interpretation erst ansetzen und das Verhältnis zwischen Attribut und seinem Träger klären, denn immerhin trägt auf dem Titelkupfer gerade die Figur der Politik den Schlangengirring und gewinnt in dieser Zusammenstellung weitere Dimensionen, über die Rubens selbst ausführliche Angaben gemacht hat. (616) Seine Erläuterungen zum Entwurf des Kupfers, die hier nach Corpus Rubenianum zitiert werden, betreffen vor allem seine Büstenerfindung der „Politics or the art of good government“ und ihre dazu sorgfältig ausgewählten Attribute: ihr quadratischer Sockel bedeute „the firmness of the authority of Politics“, sie trage einen Kranz von Stadtmauern auf dem Haupt, „(because) Politics builds, rules and preserves cities“, sowie Korn und Früchte „to show that Politics feeds the people and brings safety and peace to the citizens.“ Alles zusammengenommen besage die Symbolfigur der Politik, vor der sich Minerva und Merkur die Hände reichen und an die die Allegorien des Sieges und der Klugen Staatsführung mit ihren Beigaben Lorbeerkranz, Palme, Ruder und Kugel heranfliegen, daß „Under their protection, good results can be predicted for all national and international affairs and good government will endure for a long time.“ (617)

Der Schlangenring um den Hals der Politik also sichert ihrer Allegorie über die Bedeutung der ewigen Dauer hinaus eine umfassendere Beziehung zu Saturn und seinem Mythos des Goldenen Zeitalters, da sie eine vergleichbar glückliche Regierung verheißt, ein „good government“ von Frieden, Sicherheit, Autorität, Aufbau und Bestand, das eine Aneignung des Attributs erst berechtigt erscheinen läßt. Die hier im Titelkupfer eines Traktats über politisches Handeln alle auf eine Hauptfigur applizierten Begriffsbestandteile einer weisen Regierung, deren Allusionen zum Regnum des Saturn nur versteckt vermittelt werden, zerlegt Rubens auf seiner Medici-Tafel in mehrere selbstständige Großgruppen – in die dem Goldenen Zeitalter entgegengeführte Figur der ‚France‘, die Personifikationen von Überfluß und Freigiebigkeit, die überwundenen Laster und die Regentin als Allegorie der Gerechtigkeit -, und präpariert damit die Anteile und das Verhältnis der Faktoren umso deutlicher heraus.

Dieses im Bild der „Glückseligkeit der Regentschaft“ und der Allegorie der ‚Politik‘ auf dem „Legatus“ implizierte Bezugsverhältnis von Goldenem Zeitalter und guter Regierung wird im Vergleich mit einem zweiten Titelkupfer in vollkommener Weise ergänzt. Es gehört der Schrift „De Justitia et Jure“ von L. Lessius, die 1617 mit einem von Rubens entworfenen und C. Galle gestochenen Titelkupfer veröffentlicht worden ist und von Tervarent für die Deutung der überwältigten Laster als gebändigte negative Leidenschaften herangezogen wurde. Am unteren Rand des großen Ovals inmitten des Frontispiz, das den Buchtitel und die Verfasserangaben aufnehmen sollte, sind zwei unterworfenen monströse Männergestalten angekettet, wovon der rechte ein den Widersachern auf dem Medici-Bild sehr ähnlicher Satyr mit kleinen Hörnern und langgezogenen Ohren ist, während der linke mit verbundenen Augen vor einer Anhäufung von Waffen sitzt. Sie symbolisieren nach Tervarent unter Berufung auf Rubens „la guerre et nos instincts naturels“, die von der Justiz an die Kette gelegt werden. (618)

An dieser Stelle scheint es gegeben, nochmals mit Nachdruck darauf hinzuweisen, daß die allegorische Einkleidung der Maria Medici als triumphierender Hauptfigur des Galerie-Bildes die einer Justitia mit den traditionellen und spezifischen Insignien Waage und „main de justice“ ist. Der Allgemeinheitsgrad ihrer allegorischen Erscheinungsform, der über die Repräsentation der individuellen Herrscherperson hinausgeht, kann ebenfalls durch ein aufschlußreiches Vergleichsbeispiel abgesichert werden.

Für ihre Figur, die als eine Göttin der Gerechtigkeit auf dem Thron sitzt und auf die Assistenzfiguren wie auf einen Gnadenstuhl hinführen (619), hat schon Otto von Simson ein mögliches Vorbild mit dem Stich Th. De Leus nach Fournier benannt, der die Regentin als Personifikation der ‚Justice‘ darstellt, streifte ihn jedoch nur, um seine Theorie des Persönlichkeitskults im Barock damit zu belegen (**Abb. 34**). (620) Auf diesem Stich De Leus sitzt Maria Medici in

prachtvollem Krönungsornat unter einem mit Bourbonenlilien bestickten und von zwei Engeln gehaltenen Baldachin mit der Aufschrift „couronne de justice“ und hält die Waage und das aufgerichtete Schwert. Die Bildunterschrift überführt das Herrscherportrait vollends in die Objektivität einer Personifikation der Justitia, indem sie diese von sich sagen läßt: “Celle je suis qui fait régner les Roys/ Qui scait régir les Armes et les Loix/ Et maintenir la Paix et la Milice/ En corrigeant des hommes la malice”. – Diese wahrhaft offenerzige Definition der Justiz als Herrschaftsinstrument zur Disziplinierung der Untertanen und zur Sicherung der staatstragenden Funktionen, dem allerdings der Herrscher selbst unterworfen zu sein beginnt, klärt die Notwendigkeit der Unterdrückung wilder Leidenschaften und blinder Gewalt einleuchtend auf, die in ihrem ‚asozialen‘, gesellschaftsschädigendem Treiben durch Justitia „an die Kette gelegt“ werden. Auch für das Gemälde des Medici-Zyklus erschließt sich die präzise Bedeutung der Widersacher in ihrer Rolle als Antitypen einer weisen Staatsführung, die zusammen mit anderen negativen Trieben überwältigt und beherrscht werden. Ihre Präsenz in der „Félicité de la Régence“ hängt eng mit der Form ihrer Maßregelung durch die Regentin ‚en allégorie de la Justice‘ zusammen, die unter dieser Gestalt auf eine zentrale Problematik der Ausübung von Herrschaft sowie ihrer Legitimation durch Gerichtsbarkeit verweist, die mit einem System von Überwachen und Schützen, Strafen und Belohnen das innere und äußere Territorium eines Staates von imperialer Vollmacht und Konzentration absteckt. (621)

Doch zurück zum Titelkupfer der Schrift „De Justitia et Jure“; so wertvoll der Hinweis Tervarents für die Identifizierung der Laster als ‚Widerstandsfiguren gegen die Staatsgewalt‘ auch ist, so führte er ihn dennoch nicht aus und übergibt die komplexe Gesamtanordnung des Sticks, die weitere überraschende Einblicke in die Vielschichtigkeit der „Glücklichen Regentschaft“ gewährt, indem sie die in der Medici-Tafel durch Saturn veranlaßte Interpretation, Frankreich gehe einem neuen goldenen Zeitalter entgegen, durch die Entschlüsselung der Beziehungen von Goldener Zeit, Gerechtigkeit und Frieden weiter erhärtet und zudem auf einer neuen Ebene ikonographische und formale Vergleichspunkte zu Rubens‘ späterem Gemälde birgt.

Auch über seinen Entwurf zu „De Justitia et Jure“ von 1617 hinterließ Rubens einen ausführlichen Kommentar. Danach verkörpert die linke der Frauengestalten zu beiden Seiten des Textovals, an das die von Rubens als „blind violence and savage passion“ bezeichneten Übel angekettet sind, die „Weise Regierung“. Ähnlich wie die Büste der Politik auf dem „Legatus“ trägt sie einen gewundenen Schlangenring um den rechten Arm und eine Stadtkrone auf dem Kopf: “The crown refers to a city or country and the snake to Prudence and Sovereignty. She is really an image of Wise Government.” (622) Die vielbrüstige weibliche Gestalt gegenüber ist Temperantia und Abundantia zugleich, die ihre reichen Gaben maßvoll und gerecht verteilt.

Über dem ausgestochenen Oval schließlich thront die in Position und Bedeutungsmaßstab herausgehobene Hauptfigur des Bildes, eine junge Frau, die in den Händen den Caduceus und ein flaches Gefäß hält. Sie sitzt vor einem bestirnten Himmelsgrund, der von einem Teil des Zodiakbandes mit den Sternbildern Löwe und Waage, Zeichen von Fortitudo und Justitia, durchschnitten wird.

Diese Frau nun ist Astraea, oder Themis, die Göttin der Gerechtigkeit, die beim Untergang des Goldenen Zeitalters als letzte die Erde verlassen hatte und nur ihren Abglanz hinter sich ließ, als später die Völker in Zeiten des Unfriedens, der Ungerechtigkeit und Götterferne versanken. (623) Ihre Figur vermittelt den Zusammenhang von Goldenem Zeitalter und glückseliger Regentschaft in den beiden wichtigsten Punkten Pax und Justitia, da sie als Göttin der Gerechtigkeit teilhat am Reich des Friedens, das das Zeitalter Saturns bedeutet hatte. In ihr strömen eine Reihe von Bedeutungselementen zusammen, die sie als zweite Schablone für die Darstellung der Regentin im Medici-Bild prädestinieren und mit der sich Rubens mit einiger Sicherheit bei seiner Arbeit an der Galerie auseinandergesetzt hat.

Der Kult um Astraea verlängert den Einzugsbereich der Rubensschen Bildidee und führt in den innersten Kern des frühabsolutistischen Gedankenguts und seines Zeitvergleichs, der unter dem Vorwand einer Wiederkunft des Goldenen Zeitalters unter ‚Pax et justitia‘ immer wieder eine Grundsatzklärung für die Befriedung des modernen Staates abgibt, der sich auf der Basis von innerer und äußerer Intaktheit und Kontrollgewalt zusammenraffen kann.

Hier drängt sich deshalb ein weiterer Vergleich auf mit einem Schlüsselbild des Astraea-Kults zu Beginn des Jahrhunderts, der seinen bleibenden literarischen Ausdruck in Honoré d' Urfées Dichtung „L'Astrée“ gefunden hat, wo imperialer Anspruch mit der Hoffnung auf ein neues glückliches Zeitalter von Gerechtigkeit und Frieden verbunden und in die Form eines höfischen Trauspiels gekleidet wird. (624)

Obwohl das fragliche Bildnis der Astraea inhaltlich und formal einen hohen Grad von Gemeinsamkeiten mit dem Gemälde des Medici-Zyklus aufweist, ist es nie mit ihm in Verbindung gebracht worden: Gemeint ist der weitverbreitete Stich von J.de Fornazeris, der als Titelkupfer für Pierre Mathieus „Histoire de la France“ von 1605 diente und die Göttin Astraea, angetan mit einem Gewand voller Bourbonenlilien und den Repliken der französischen Königskrone vor einer vielfigurigen Hintergrundszene zeigt, in der ein Panorama des französischen Volkslebens voller friedlicher Tätigkeiten, Gewerbetreiben und Vergnügungen der verschiedensten Schichten entfaltet wird (**Abb. 35**). (625) In ähnlich frontal ausgerichteter Sitzhaltung blickt sie den Betrachter an und hält in der Rechten das aufgerichtete, von einem Zweig umrankte Schwert der Gerichtsbarkeit, in der Linken das vor Früchten überquellende Füllhorn des Überflusses.

Sie setzt ihre Füße auf einen Sockel mit der Inschrift: „Après tant de sang et de larmes/ Je suis heureuse désormais/ La guerre est morte par mes armes/ Mes armes font trouver la paix.“ Die so Dargestellte kündigt kraft ihrer göttlichen Abkunft aus einem Zeitalter voll Frieden und Wohlstand das Ende von Krieg, Blutvergießen und „calamitas publica“ durch die Macht ihrer Waffen – Richtschwert und Füllhorn – an und errichtet ein neues Zeitalter des allseits gesicherten Friedens, der das Leben im Staate schützt und erblühen läßt.

Die Behauptung des Friedens durch die Waffen, seien es im eingeschränkten Sinn die Waffen der Gerichtsbarkeit oder auch militärische Eingriffe, die der Verteidigung des Friedens notfalls durch Waffengewalt dienen, wird übrigens zu einem Standardmotiv der absolutistischen Staatstheorie, das in seiner Funktion der Behauptung des Staates besonders während der Beruhigungsphase des Bürgerkriegs und der Religionskämpfe zum Vorschein kommt, da sich der Staat in einem sehr wörtlichen Sinn „zum Richter macht“ und das ‚Jus‘ seiner Regierungsgewalt über die streitenden Parteien stellt. (626)

Die hier wiederholt behauptete Verquickung und Gleichsetzung einer ‚Renovatio Imperii‘ mit der Heraufkunft eines neuen goldenen Zeitalters, für das Astraea bürgt, läßt sich schließlich am Beispiel dieses Titeltupfers unmittelbar im Bild selbst verorten. Hinter ihrem Rücken nämlich erheben sich als Teil ihres Thronaufbaus zwei Säulen, die von einer überdimensionalen Krone überfangen werden. Die Gesamtbeschreibung des Stiches soll dazu Yates überlassen werden: „The engraved title-page of Pierre Mathieu’s ‘ Histoire de la France’ (1605) (....) shows a woman on a throne, bearing in her right hand a wreathed sword, in her left a cornucopia. Behind her are

t h e t w o c o l u m n s o f E m p i r e supporting the royal crown of France. Piety, Justice and Peace appear on the steps of her throne; peaceful pursuits of arts and sciences are symbolized around her; scenes of peaceful pleasure take place in the background. And that she is truly Astraea is indicated, not only by the profusion of corn in her cornucopia, but also by the tiara of ears of corn which she wears.“ [Herv. v. V.] (627)

„The two columns of Empire“ dürfen in der Tat als die beiden Säulen des Reiches erkannt werden, dessen Erbe einer einstigen Weltmacht in die Gegenwart hineinragt. Charles V hatte sich die beiden Säulen mit der Devise „Plus Oultre“ dazwischen als Herrschaftsempem gewählt, um die Übernahme und die Übertrumpfung des Imperiums antiker Prägung anzumelden und verband die neuangetretene Erbschaft mit einer „immense golden age propaganda“, die einen qualitativen Unterschied innerhalb der Translatio beschwor. „Plus Oultre“ zwischen den Säulen will bedeuten, daß sein Reich über die Herkulesssäulen des Römischen Reiches hinausgeht, die mit „Nec plus ultra“ bei Gibraltar das Ende der Welt und ihre gesamte Beherrschung verkündet hatten.

Diese Propaganda machten sich die französischen Könige schon unter seinem Gegenspieler Franz I zu eigen und behielten sie mit unvermindertem Nachdruck bis in die Zeit Maria Medicis und Louis XIII bei, während sich Theorie und Praxis einer „glückseligen Regentschaft“ immer weiter ausdifferenzierten. (628)

Hier wird der Zusammenhang erkennbar, in den sich später die Devise von ‚Louis le Grand‘ einreicht: „Nec pluribus impar“ um den Sonnenkopf herum – für seine Sonne ist eine Welt nicht genug. Auch diese Devise verrät in der typischen propagandistischen Übersteigerung im Grunde die Auflösung der traditionellen Strukturen und Bilder, die dem gesellschaftlichen Wandel kaum noch einen adäquaten Ausdruck zu verleihen wissen und sich nach dem Tod Louis XIV rapide verlieren.

Es wäre vielleicht zu weit gegriffenen, in den Doppelsäulen im Hintergrund von Rubens' Medici-Gemälde eine Anspielung auf jenes imperiale Motiv zu vermuten; insgesamt aber geht das Bild der Astraea als Göttin des Goldenen Zeitalters völlig in der allegorischen Verteilung der „Félicité de la Régence“ auf. Eine zusätzliche Unterstützung findet der Vergleich des Astraea-Bildes mit Rubens' Gemälde durch die erstmalige Identifizierung des Stiches von 1605 als „Maria Medicis en allégorie de la paix“ durch Françoise Bardon, die den Kupfer neben den des Th. De Leu setzt, auf dem Maria Medici bekanntlich als Allegorie der Justitia erschienen war, ohne daß die Verfasserin damit einen Hinweis auf die Medici-Tafel beabsichtigte. (629) Mit Maria Medici, die als moderne Astraea unter anderem an ihren Gesichtszügen und dem mit Bourbonenlilien übersäten Gewand zu erkennen ist, wird der Anspruch auf das Imperium und die Erneuerung des Goldenen Zeitalters von der allgemeinen historischen Bewegung und Hoffnung nach einer Periode der ‚Wirrnis‘ abgelenkt auf das Geschlecht des regierenden französischen Herrscherhauses; die Insignien des Imperiums verwandeln sich in die französische Königskrone.

Rubens hat also ein ganzes System von allegorischen Trägern und inhaltlichen oder formalen Anspielungen in seinem großen Tafelbild verarbeitet, so daß seine Entschlüsselung in Kurzform alles Wichtige über die Staatstheorie des Absolutismus offenlegt und ihren Begriff der ‚Guten Regierung‘ in seiner Synonymität zur ‚goldenen‘ oder auch ‚imperialen‘ Zeit klären hilft, deren Vorstellung von einem bestimmten Stadium der Vergesellschaftung diktiert und wachgerufen wird.

Die neuzeitliche Wiedergeburt der Kultur erscheint hier auf ihre Grundbedingungen Pax, Justitia und Abundantia reduziert, die den Unterbau für die Renaissance aller „arts of peace“ bilden. Auf diesem Gerüst erhebt sich der moderne Staat, der mit der Wiederherstellung des goldenen Zeitalters antiker Prägung stets seine eigene Konstitution meint. Der deutlichste Ausdruck seiner Festigung sind der Überfluß und das Wohlergehen der Kultur, womit sich wieder der

Zirkel der Renaissance-Argumentation schließt, die von der Wiedererweckung der Künste in einer neuen Zeit ausgegangen war.

Dieser „ex pace ubertas“-Gedanke, der bisher am wenigsten angesprochen wurde, zieht sich wie ein roter Faden durch sämtliche der in diesem Kapitel vorgestellten Allegorien. Die Vorstellung von Abundantia im Gefolge von Pax geht auf antike Quellen zurück und gehörte seit der Renaissance zum festen Vokabular der Humanisten und der neuzeitlichen Staatstheorie, das in zahlreichen Zitaten oder künstlerischen Bearbeitungen etwa in Emblembüchern bei Ripa, Giraldi, Catari, Du Choul oder auch Alciati, Junius und Reusner verfolgt werden kann. Auch in Rubens' Medici-Bild ist er in den Personifikationen von Überfluß und Freigiebigkeit Gestalt geworden; in anderen seiner großen Anzahl von Kriegs- und Friedensallegorien tauchen ihre Figuren zur Bezeichnung der ‚Félicitas Temporum‘ oft in Polarisierung zu den Verkörperungen von ‚Calamitas Publica‘ auf. (630)

Überblickt man die allegorischen Bilder des 17. Jahrhunderts, die in irgendeiner Weise mit der Stellung des Herrschers, der klugen Regierung oder der Wiedererweckung der Künste zu tun haben, so kommt man zu dem Schluß, daß sie alle mehr oder weniger von den Leitmotiven Frieden, Gerechtigkeit, und Überfluß beherrscht sind – die Allegorien Loirs, Sèves, Marots oder LeBruns machen darin keine Ausnahme -, und ein fast unübersehbares Feld bilden, auf dem der Kreis der absolutistischen Staatstheorie durch das Jahrhundert hindurch abgeschrieben werden kann.

Bei dieser Überprüfung aber bezeugt die historische Ausdifferenzierung der praktischen Funktionen und Maßnahmen von Pax und Justitia einen Wandel in der ‚imperialen‘ Grundstruktur, der mit der Herrschaft Louis' XIII einsetzt und unter Louis XIV vollendet und gesprengt wird.

Im Folgenden soll zunächst eine Reihe von Allegorien vorgestellt werden, die die Bedeutung des Friedens für ein Reifen von gerechter Regierung und Kultur noch weiter faßbar machen und in ihm die elementarste Bedingung für ein neu mögliches Goldenes Zeitalter unterstreichen. An ihnen zeigen sich zugleich die Strukturveränderungen dieses allegorischen Systems und der Rolle von Saturn bzw. Chronos. Dabei kristallisiert sich auch im Medium der Allegorie heraus, „daß die Untersuchung des Topos der goldenen Zeit einmündet in eine Erörterung der jeweiligen Auffassungen von Geschichte und ihrem Wesen, der Zeit selbst.“ (631)

Einen großen Einschnitt bildete in der Mitte des Jahrhunderts die Beendigung des Dreißigjährigen Krieges, obwohl das schon seit mehr als einem halben Jahrhundert in den internen Wirren seiner Religionskriege befangene Frankreich abgesehen von den Ostgebieten von dessen Schrecken weniger berührt worden war als die restlichen Länder Mitteleuropas. „Aurea perpe-

tua cum pace renascitur aetas“: Mit solchen und ähnlichen Hoffnungen wurde der Friedensschluß von 1648 allenthalben begrüßt. (632)

Zu dieser Zeit entstand ein Almanachblatt, das chronologisch und ikonographisch den Anfang unserer nächsten Gruppe macht und – wie die „Félicité de la Régence“ des Medici-Zyklus – ebenfalls noch deutlich von der Enthüllungsprogrammatik der späteren ‚Friedenspanoramen‘ unterschieden ist. Der Stich mit der Überschrift „Le Retour de la Paix“ war für einen Almanach aus dem Jahre 1649 bestimmt und befindet sich heute unter den Blättern einer Stichsammlung zur Geschichte Frankreichs im Pariser Kupferstichkabinett. (633) Aller Wahrscheinlichkeit nach stammt der sehr anspruchsvolle Entwurf des Kupfers, der weder signiert noch datiert ist, von der Hand Charles LeBruns (**Abb. 36**). Seine kunsthistorische Einordnung bereitet einige Schwierigkeiten, zumal der ursprüngliche Zusammenhang mit dem Almanach nicht mehr zu rekonstruieren ist. Als Ergebnis der Ermittlungen jedenfalls findet sich an ganz anderer Stelle, im Cabinet des Dessins des Louvre, die vollständig ausgeführte und bis auf Überschrift und begleitende Verse identische Entwurfszeichnung des jungen LeBrun, die mit der Angabe versehen ist: „La Félicité publique. La Fortune conduite par le Temps s’avance dans les airs vers le peuple. Au fond, à gauche, une ville. » Rechts unten steht der Bleistifteintrag : « LeBrun à l’age de 12 ans pour Almanac”. (634)

Die Stichversion ist mit zahlreichen Beischriften versehen, deren Hauptteil sich auf sechs vierzeilige Verse konzentriert und das Bildgeschehen in seinem sukzessiven, von links nach rechts zu lesenden Aufbau der Reihe nach kommentiert.

Links im Bild schweben die auf einer Wolke stehenden Figuren von Chronos und Pax der reich bevölkerten Szene entgegen; der Zeitgott, mit Sense, Flügeln und Pantoffeln ausgestattet, führt die Gestalt des Friedens am Arm, die strahlend und milde ein großes Füllhorn auf die Erde ausgießt. Sie werden von zwei alten Leuten demütig begrüßt, die sie, wie der erste Vers besagt, nicht mehr gekannt hätten, wenn sich ihre Ankunft noch um einige Jahre verzögert hätte. Über die Gruppe von Zeit und Frieden heißt es: „Le temps fait toutes les nouvelles/ C’ est luy qui la Paix nous conduit/ Et ses Pantouffles, et ses Ailes/ Monstrent qu’il va bien viste [vite], et ne fait point de bruit.” Rechts neben Pax und Chronos schwebt auf einer weiteren Wolke ihnen voraus Fortuna, der restlichen Volksmenge rechts im Bild den Rücken kehrend, und dreht an einem Rad, auf dem einige Männer aufsteigen und fallen, entsprechend dem Kommentar, daß die Glücksgöttin mit den Menschen spiele und die von ihr Emporgehobenen oft umso tiefer fallen. Unten im Vordergrund kriecht ein stutzerhaft gekleideter Mann am Boden, der gierig die Früchte aus dem Füllhorn des Friedens aufsammelt und für den der vierte Vers spricht: Ich kümmere mich einen Dreck um die Politik, kein Wechselfall kann mir etwas anhaben, das Geschäft läuft, im Krieg und Frieden bin ich der kleine Gewinner. Die Problematik des Kriegs-

gewinnlertums unter den Launen des politischen Wechsels scheint eines der wichtigsten Anliegen des Blattes zu sein, denn der Galant ist noch mit einem weiteren, über die Profilleiste ins Bild hineingenommenen Spruch versehen.

Weiter rechts im Vordergrund sitzt schließlich eine Mutter friedvoll mit ihren Kindern, sie bedeutet die Charité, die, im Krieg erloschen, in Friedenszeit ihre Kraft und segensreichen Fähigkeiten zurückgewonnen habe. Der letzte, auf die bunte Volksmenge im Hintergrund bezogene Vers lautet: „Le Temps amaine la Deesse/ Qui nous amaine le bon temps/ A dieu le soin, et la tristesse/ La Paix promet a tous de les rendre contents.“ Die Rolle der Zeit ist auch hier die eines Führers, der „alle Neuigkeiten bringt“ und nun im Wechsel des Geschicks den Frieden heranzuführt; mit ihm hält ‚die gute Zeit‘ (le bon temps) ihren Einzug, die allgemeine Zufriedenheit verspricht, so daß erneut Anklänge an ein „conduire au siècle d’ or“ zu vernehmen sind.

Der Fortuna-Aspekt des populären Blattes und sein moralischer Anspruch, der noch ganz unter den Eindrücken des Kriegsgeschehens zu stehen scheint, steht dabei sicherlich im Vordergrund. Es gibt einige wenige Fälle, wo das Rad der Fortuna unmittelbar mit der Zeit in Zusammenhang gebracht wird und sie zusammen mit ihm oder Chronos statt ihrer das Rad dreht. Das interessanteste Vergleichsbeispiel dürfte ein Almanachblatt vom Ende des 17. Jahrhunderts sein; die „Allégorie sur la maltoste“ über das Kriegswuchertum mit der Erhebung ungesetzlicher Steuern und Abgaben zeigt Fortuna mit dem Rad, die durch eine Beischrift mit ‚Temps‘ gleichgesetzt ist und purzelnde Wucherer durcheinander wirbelt. (635) Dies wird ergänzt durch die vorwiegend politische Ikonographie von „Bon Temps“, die einen ausschnitthaften, sozusagen partiischen Zustand der Zeit meint, der Allgemeinheit freundlich und den Gaunern feindlich gesinnt, wie ihn auch das Almanachbild „Le pressoir des partisans“ vorstellt, auf dem ‚Le Bon Temps‘, ‚la Paix‘ und ‚le Bien public‘ gemeinsam an einer Presse drehen, unter der „les partisans“ begraben liegen. (636)

Auf die Feinheiten des Bildentwurfs von LeBrun ist hier nicht genauer einzugehen, zu erwähnen ist lediglich ein letzter wichtiger Bestandteil: Ganz links in der Ecke, am ‚Bildanfang‘ sitzt ein Maler unter einem Olivenbaum vor der Leinwand, umgeben von Kunst- und Wissenschaftsgeräten, das genau unter der Figur des Friedens angeordnet ist, und malt die ganze Szene vor seinen Augen ab. Ihm dient als Pult eine Inschrifttafel mit den Worten: „Ce copiste de la nature/ Exercice le plus beau des Arts, / Et nous dit qu’avec la Peinture/ Les autres vont fleurir loin des troubles de Mars.“ Mit seiner Tätigkeit kommt das Ineinandergreifen der Bezüge wiederum zum Abschluß: Der Maler kann nur tätig werden, wenn seine Kunst zusammen mit den anderen nützlichen und freien Gewerben in Frieden gedeihen kann und steht mit seiner Tätigkeit im Wechselverhältnis zu Wohlfahrt und Überfluß, indem er nicht nur von ihnen getragen wird, sondern ihren Segen abbildet und festhält.

So prägen sich auf höfischer und populärer Ebene – trotz einiger Schwankungen im Vertrauen auf eine als wechselhaft erfahrene Zeitgunst – die Formeln für die Bewertung der eigenen Zeit als Spitzenzeit aus, die schließlich trotz einer durchaus konträren Realität von expansiven Kriegen während der Phase der Herrschaft Louis XIV invariant werden, d.h. zur Beschreibung einer einmaligen historischen Entwicklung dienen und einer ganzen Epoche mit allen ihren Errungenschaften einen ‚standardisierten‘ Charakter verleihen.

Der historische Zeitpunkt, der zunächst nichts anderes als ‚Frieden‘ heißt, in der Immobilität und Zeitlosigkeit der Medici-Apotheose oder im Wechselfall einer launenhaften Zeit, der man sich ausgeliefert betrachtete und das Glück des Friedens begrüßte, so wie es gerade kommt, wird mit der Regentschaft Louis XIV zu einem prozeßhaften und dauerhaften historischen Erfolg kombiniert. Ihm gelingt offenbar die Beherrschung der Zeit und ihrer Wechselfälle, indem er sie in eine gerichtet, neu und irreversibel erklommene Stufe der Universalgeschichte wandelt, die sich nicht nur in der Wiederholung und Restaurierung der goldenen Zeit erschöpft, sondern diese für die eigenen Besonderheiten aussondiert und in einer neuartigen Vollkommenheit überwindet.

Nie ist ein Zeitalter von seiner eigenen Gegenwart und auf so vielen Ebenen der Äußerung als glücklich und friedlich beschrieben worden, nie bisher hat der Friede bei der Beschreibung einer Regentschaft eine so große Rolle gespielt. Allein diese Häufung und die hohe Bedeutung, die dem Frieden und seinen Auswirkungen beigemessen wird, muß die historische Betrachtung stutzig machen.

Für die folgenden Ausführungen ist es deshalb gegeben, nach der *Z w e c k m ä ß i g k e i t* des Friedens zu fragen, die er für die wachsende Bildung und Vereinheitlichung des Staates hat und mit der offenbar das neue Bewusstsein von ‚Zeitalter‘ bzw. über das eigene Zeitalter stabilisiert wird. Was widersprüchlich erscheint, die permanenten offensiven Kriege und die realgeschichtliche Erschöpfung während der Ära Louis XIV entgegen dem geschichtstheoretisch erfaßten Epochecharakter mit seinen nicht mehr variablen, sondern spezifischen Attributen der Befriedung, der Pracht der Regentschaft, der endgültigen Wiederaufrichtung der Künste etc., wird verständlich – selbst wenn man den Appellcharakter der hier herangezogenen Quellen mitberücksichtigt – als ein besonderer Stand der Zivilisation. Der ungeheuer gestiegene Wert des Friedens korrespondiert zu hoher Wahrscheinlichkeit mit einer Zivilisationsstufe der allgemeinen Zurücknahme von Gewalt und ungeordneten Kämpfen, die fortschreitend zu einem Gewaltmonopol des Staates führt und sich eine Ideologie der „Félicitas Temporum“ schafft, die vor unseren Augen ein gewaltiges Panorama entfaltet.

An das Jahr 1660, ein Jahr nach dem erfolgreich abgeschlossenen Pyrenäenfrieden und der Heirat des jungen Louis XIV mit der spanischen Infantin, knüpfte sich eine immense Friedenserwartung, die neben der schon früh erkannten gewaltenerhaltenden, *k o n s e r v i e r e n d e n* Funktion des Friedens besonders den von ihm verheißenen schaffenden Aufbau, seine *k o n s t r u k t i v e* und generierende Kraft vehement begrüßt und das Bild eines gesellschaftlichen Lebens entwirft, das in ungestörtem Austausch zirkuliert, pulsiert und seine glücklichsten Anlagen entfalten kann. (637)

Zur „Entrée triomphante“ des Königspaares in Paris wurde neben einer Anzahl von Triumphbögen und Wagen ein Festaufbau auf dem Pont Notre Dame errichtet, der in seiner unteren Zone neben dem vereinigten Paar von France und Espagne Merkur mit der überwältigten Hydra des Krieges zeigte, darüber standen die sechs Göttinnen von ‚JOYE SOLIDE‘, ‚ESPERANCE de la FÉLICITÉ PUBLIQUE‘, ‚ABONDANCE‘, ‚PAIX AUGUSTE‘ mit Lorbeerkranz und zu Boden gerichteter Fackel des Krieges, ‚GAYTÈ et la REJOUISSANCE DES TEMPS‘ mit den Attributen der Künste, Wissenschaften und edlen Vergnügungen, und schließlich ‚FORTUNE PERMANENTE‘. (638)

Die von Menestrier beschriebenen „Rejouissances de la paix faites dans la ville de Lyon“ im Frühjahr 1660 führten bei einem Umzug anlässlich des Freudenfeuers auf der Saonebrücke eine ‚machine‘ mit sich, die das Leitthema „LE SIÈCLE d’ OR RENDU à la FRANCE“ in einem prächtigen Aufbau Gestalt werden ließ, wobei die Zeichen von Abondance und Récompense sowie „le serpent se mordant sa queue“, Symbol ewigen Frieden („quies“), vorkamen; die Musenfreundlichkeit des Zeitalters wurde durch die Sonne in Gestalt von Apoll verkörpert, der mit seinen Berührungen die Erde in Gold verwandelt. (639)

An anderer Stelle, in seinen vielbenützten Emblemvorschlügen, betont Menestrier noch ausdrücklicher den *p r o t e k t i v e n* Aspekt des Friedens, unter dem sich alle Bereiche der zivilen Wohlfahrt, Bürgerfleiß, Handel, Gewerbe, Künste und Wissenschaften entwickeln können. Typisch ist seine emblematische Kombination von Bienenkorb und der Personifikation des Friedens mit Olivenzweig und Füllhorn aus dem ‚Receuil d’ Emblèmes‘: „Est dulcis sub pace labor“. Die allgemeine Conclusio erkennt den *k u l t i v i e r e n d e n* Wert des Friedens, der jede Mühe lohnt: „Ainsi les estats où regne la Paix font fleurir les Sciences et les Arts, les soins qu’ils demandent, ne sont plus fascheux quand leur exercice est paisible, et le fruit que l’on en recueille est si doux qu’il en deuiet imperceptible.“ (640)

Krieg jedoch führe zu Unordnung, Verfall und Verlust der Autorität, die den Staat an den Rand des Ruins bringen, er läßt Felder unbestellt, unterbricht den Handel, geißelt das Volk und führt zu moralischer und kultureller Verwilderung. Solche Äußerungen durchziehen auch den

'Télémaque', das Erziehungsbuch für den Dauphin, in dem Fénelon das Idealbild eines absolutistischen Staates für seinen Zögling entwirft. (641)

Ein benachbartes Icon bezieht sich auf den weitverbreiteten, bereits angesprochenen Topos, ein Krieg, wenn er schon geführt werde, dürfe nur dem Frieden dienen, und symbolisiert mit der Keule des Herkules, aus der Oliven sprießen „que tous les soins de la guerre ne doiuent tendre qu'à faire la paix, et nos peines les plus Laborieuses recoiuent enfin une juste recompense" (642), – die in Aussicht gestellte Belohnung, die in der in Dedikationsschriften an die Herrscher gerichteten ‚Lockformel‘ von den Früchten des Friedens, die um so viel bunter seien als der Lorbeer des Krieges, durch beinahe das ganze 17. Jahrhundert hindurch bestehen bleibt. (643)

Unter der Lobschriftenliteratur zum Einzug von 1660 und dem kurz bevorstehenden Regierungsbeginn ragt besonders die allegorische Vers-Dichtung „Le triomphe Royal" hervor, in der durch den Mund Frankreichs der junge Regent und seine „bienveillance de ses sujets" begrüßt wird, die den Frieden bedeute. Die Gestalt des Friedens fährt Frankreich auf einem großen Triumphwagen entgegen, der auf den vier Rädern Clémence, Amour, Justice und Force heranrollt, die wichtigsten Räder im Getriebe fürstlichen Handelns, über die der Verfasser ein Idealbild von weiser Herrschaft entwirft. (644) Um den Wagen herum marschieren u.a. die neun Musen und Apoll, und die Personifikation des Friedens wird mit ausführlichen Erläuterungen bedacht, die in einer barocken Huldigung ihrer Auswirkungen mündet: Sie verkehre die Opposition des Adels in Anhängerschaft, stelle Handel und Verkehrswege wieder her, richte das Recht wieder ein und verschaffe den Gesetzen Gültigkeit, nähre Künste und Handwerk. "La Paix est la source de tous les plaisirs, elle fait renaître le Siècle d'Or, ...:c' est cette belle Déesse qui reunit les coeurs de la Noblesse, remet le traffic en vogue, restablit la Justice et fait fleurir les Loix, remplit les villes d' Artisans, les plaines de Villageois, les costeaux des Bergers, ...;brief elle est la mère des contetements et du repos, la tutrice des Arts, la nourrice des Muses, la colomne des Loix, la perle des couronnes, le Sceptre des Roys, l'Astre des Empires, ..., le désir du repos, le repos de la félicité." (645)

Die hier formulierten Versatzstücke der „Félicité publique" formieren sich zum Leitmotiv der Regentschaftsbilder Louis' XIV und liegen beinahe allen Allegorien um seine Person in mannigfacher Ausführung zugrunde. Neben der Stereotypie ihrer Elemente soll die extreme Häufung des Themas und seiner Variationen noch an Beispielen um das herausgegriffene Datum des Friedens von Nymwegen weiter erhärtet werden.

So malte Antoine Coypel 1681 als Rezeptionsstück das heute in Montpellier befindliche Bild „Louis XIV reposant de ses victoires à l'occasion de la Paix de Nimègue", das beinahe unvermeidlich in Form der Wiedererweckung der Künste allegorisiert wird, die sich unter der Gunst

des Friedens freudig aufrichten: "Audessous la figure du Roi que la Gloire couronne, les génies des arts et des sciences expriment leur joie de voir rétablir en leur faveur la Paix", deren allegorische Figur sich auf eine Säule stützt und die Waffen des Krieges verbrennt. (646)

Zur selben Zeit schuf Coypel eine ähnliche Allegorie über die Hochzeit von einem der Söhne des Königs, die nach dem Frieden von Nymwegen zustande gekommen war und die der Künstler selbst als „le plus agréable fruit que la Paix nous pouvoit produire“ bezeichnete, als „idée principale“ [de] „cette suite glorieuse de prosperitez dont la France goûte la douceur avec tant d' éclat“, die er auf seinem Bild zur Darstellung bringe. (647) In der Mitte des nicht mehr erhaltenen Gemäldes ruhte die Personifikation Frankreichs umgeben von Frieden, Überfluß, Sieg und Ruhm und sah mit frohem Blick auf die Sonne, die als „Astre dominant de la France“ zu verstehen war, der Frankreich mit soviel Licht beglücke, „c' est à dire, Monseigneur, par les vertus éclatantes du Roy, qui se répandent sur elle [la France, d.V.] comme autant de favorables rayons, la mettent dans le comble du bonheur. La Devise est un Soleil avec les mots, FELICITAS TEMPORUM, pour marquer que comme cet Astre fait la félicité de toutes les saisons; de mesme notre incomparable Monarque a rendu tous les temps heureux pour nous. « (648)

Ein bei Griffart verlegtes Almanachblatt aus dem gleichen Jahr zeigt unter der Überschrift „La recompense royale“, wie Louis XIV siegreich und milde dem Krieg Einhalt gebietet, worauf Frieden und Überfluß, Spiele und Lachen heraufziehen „[qui] font espérer à toute la France une suite de siècles heureux et tranquilles.“ (649) Diese Art der Allegorisierung der Regentschaft wurde übrigens unter seinem Nachfolger im ersten Drittel seiner Regierungszeit noch unverändert beibehalten, wie beispielsweise das von Van Loo für das Pariser Rathaus entworfene Gemälde anlässlich des Friedens von 1739 zeigt, auf dem Louis XV vor der Stadtkulisse von Paris zwischen Minerva, Paix, Justice, Force, Abondance sowie Stadtvertretern erscheint. (650) Dies ist zusammen mit dem wohl bekanntesten Stück für das Fortleben dieser Themengruppe im 18. Jahrhundert, dem großen Kaminbild Francois Lemoines für den ‚Salon de la Pix‘ in Versailles, zugleich eines der letzten Beispiele. Lemoines Gemälde von 1729 mit dem Thema „Louis XV donnant la paix à l'Europe“ ist vom Künstler selbst einige Jahre später in leicht abgewandelter Fassung als Entwurf für das monumentale Titelblatt der ‚Thèse de doctorat du futur Cardinal Rohan-Soubise-Ventadour‘ verwendet worden, um hier als eine „Allégorie sur la pacification de 1737“ zu dienen. (651) Die Kette solcher Allegorien ließe sich beliebig fortsetzen, wobei sich als weiteres markantes Datum der Frieden von Rijswick anbot.

Das neben dem Gemälde Marots interessanteste Werk auf den wiederum zwanzig Jahre später geschlossenen Frieden ist eine allegorische Uhr nach dem Entwurf des Bildhauers und Goldschmieds Cornu von 1699, der für das Gehäuse die Form eines Janustempels mit geschlosse-

nen Türen und einem Standbild Louis XIV auf der Kuppel vorsah, die bedeuten sollten, daß unter Louis, dem Friedensrichter, „le siècle d' or“ eingeführt worden sei.

Der Künstler stellte seinen Entwurf in einem ausführlichen Schreiben an den damaligen 'Surintendant des Batiments' Mansart vor und begründete die Wahl des Gehäuses mit einem ausführlichen Exkurs in die Mythologie : « Il n'est pas besoin de vous dire que chez les Romains il y avoit un temple de Janus, toujours ouvert pendant la guerre, qui ne se fermoit que par une paix générale. Vous en Scavez l'histoire : Saturne, chassé de son royaume de Crète par son fils Jupiter, fut receu par Janus dans son royaume d'Italie qu'il partagea meme depuis avec lui. Leurs peuples heureux appèlerent leur règne le siècle d'or. « Janus sei daraufhin wie die Sonne selbst verehrt worden, man gab ihm die Nymphe Cardine zur Seite, die es vermochte, seinen Tempel zu öffnen und zu schließen. Doch sie konnte ihn während der Geschichte des Römischen Reiches nur zweimal schließen, weil: „peu de princes sont assez puissans pour donner la paix à leurs peuples. Il faut des siècles pour former un monarque qui soit arbitre de la paix. » Diesen Monarchen habe Frankreich nun in Louis XIV gefunden, dessen Standbild deshalb auf der Kuppel des Tempels aufgebracht sei -, es folgt noch eine längere Beschreibung seines allegorischen Begleitpersonals. Entscheidend ist der Satz, es habe Jahrhunderte gebraucht, bis ein derart über den Frieden herrschender Monarch an die Regentschaft gekommen sei; durch die Ikonologie der Uhr als instrumenteller Trägerin dieser Allegorie wird der Zeitpunkt deutlicher markiert, ähnlich wie in den Darstellungen von Sonnenuhren, deren Schlagschatten in jeder Stunde auf einen der Siege Louis XIV' zeigt und das politische Ereignis mit dem – dort allerdings naturhaft gedeuteten – Zeitverlauf in Verbindung tritt. Auch Cornu bekräftigt diesen Ansatz durch die gesonderte Darstellung des Sieges über die Heresie auf dem Zifferblatt seiner Uhr, auf den der Zeiger zu jeder vollen Stunde deutete. (652)

Berücksichtigt man noch die bereits hinlänglich bekannte große Gruppe von Allegorien über die Wiedererweckung der Künste im Angesicht ihres Mäzens, so fügen sich die Momente eines goldenen Zeitalters geradezu zu einer „idée fixe“ seiner Herrschaft zusammen, die es immer dringender erscheinen läßt, nach ihrer Begründung zu fragen und gerade von den Folgererscheinungen ihrer Grundbedingung ‚Pax‘ her aufzuarbeiten, warum und wie die Idee des neuen Goldenen Zeitalters im 17. Jahrhundert in Erscheinung tritt. Die folgenden Überlegungen hierzu sollen noch einige ‚materialistische‘ Hintergrunderklärungen für die bisher an den verschiedensten bildkünstlerischen Zeugnissen beschriebene historische Bewußtseinskategorie suchen, die sich als Moderne, Neue Zeit und als Erneuerung und Übertrumpfung des Goldenen Zeitalters bezeichnete.

„Ex pace abundantia“ – der Überfluß in erster Linie ist das Zeichen der ‚Félicité publique‘, die ohne Frieden nicht denkbar ist, „parceque la Félicité et la Paix ont une alliance qui ne se peut

rompre" (653); ihr sichtbarster Ausdruck ist das Gedeihen der Künste. Der Charakter der Abundantia, die in Friedenszeiten für ein reges Leben von Handel und Gewerbe sorgt, ist folglich über diese Basis hinaus entschieden bestimmt von der Präsenz kultureller Aktivitäten als der von jeder Notwendigkeit der Existenzsicherung ‚freiesten‘ Form des Überflusses.

Die Höhe der Kultur aber, oder anders gesagt der Anteil an freigesetztem und an den Künsten verwendetem Reichtum wurde, wie im Laufe dieser Arbeit deutlich geworden ist, als Gradmesser im historischen Vergleich immer wieder in die Waagschale geworfen und stellte den Wert eines Zeitalters schlechthin fest.

Trotz aller dieser Zusammenhänge mit dem vom Frieden entlassenen Überfluß und dem neu erwirktem Erbe stellt sich die Frage, w a r u m der Wert der Kultur in der Theorie des Absolutismus so hoch veranschlagt und mit praktischen Maßnahmen massiv gefördert wurde.

Vielleicht ist das ungeheure Bedürfnis nach der Entfaltung der Künste nicht nur ein Problem der g e s c h i c h t s t h e o r e t i s c h e n Selbstdarstellung, sondern auch das einer a k t u e l l e n, g e s e l l s c h a f t l i c h e n Selbstdarstellung durch Kunst, für das die Spitze der Nation ein Heer von Künstlern beschäftigte und ein Vermögen ausgab. Kultur, so ist zu vermuten, ist auf dieser Stufe der historischen Entwicklung Ausdruck des Bedürfnisses nach der R e p r ä s e n t a t i o n gesellschaftlicher Potenz. An einer bestimmten Stelle der Konstellation von sozialer Hierarchie und Kapitalbildung, wie sie im späten 17. Jahrhundert zu verorten ist, war die Entfaltung von höfischem und bürgerlichem Prunk ein Wettbewerbsfaktor in den Behauptungsstrategien der oberen Schichten und der Machtentfaltung ihres Oberhauptes. (654) Dieses Bedürfnis nach Repräsentation, das für die Rettung der Künste mit anscheinend so missionarischem Eifer tätig wird, äußert sich besonders augenfällig in der B a u w u t der königlichen, adligen oder geldadligen Auftraggeber in jener Zeit, die wiederholt auf ihren sozioökonomischen Hintergrund analysiert worden ist. (655)

Schon unter Louis XIII hatte eine anonyme Schrift gegen die Verehrung des ‚Alten‘ die Errungenschaften der neuen Zeit und unter ihnen besonders die Pracht und Fülle ihrer Bauunternehmungen gepriesen. „Kriterium für den sichtbaren Aufstieg Frankreichs ist vor allem der zunehmende Reichtum („opulence“ und „abondance“), für den die Architektur ein repräsentatives Zeichen ist: ‚l'on voit nostre campagne enrichie de superbes edifices.‘ Der ökonomische Fortschritt geht einher mit der gesellschaftlichen Aufwertung des Besitzbürgertums...“ . (656)

Die gesellschaftliche Konstellation des Absolutismus, die von Norbert Elias als „Königsmechanismus“ beschrieben worden ist, hat sicher einen großen Anteil an der ‚Wiedererweckung‘ der Künste und findet ihre Entsprechung in einem auf neue ökonomische Grundlagen gestelltem Staat, dessen wirtschaftliche Mittel grob gesagt nicht mehr auf Boden- sondern auf Geldbesitz

beruhen, von dem nun auch der König und mit ihm die feudale Schicht, der er angehört, abhängig zu werden beginnen. (657)

Diese ökonomischen Bewegungen und Verschiebungen in der Art und im Besitz des Vermögens sind vor Elias besonders von Sombart und Max Weber angesprochen und als ‚bürgerlicher Reichtum‘ beschrieben worden, der zunächst allerdings noch nach der Usurpation des feudalen Lebensstils strebte und auf dieser Ebene ebenfalls ein Faktor für den Machtexponenten des Königs war und ihm vorübergehend eine Stärkung bot. (658) Die hier in Betracht gezogene Stufe der Kapitalisierung hat noch nicht den ganz geldbezogenen, „puritanischen“ Kapitalismus mit dem Ziel der wirtschaftlichen Akkumulierung und der kapitalgebundenen Investitionen erreicht, sondern der Besitz ihrer noch nach anderen Interessen handelnden Gesellschaft wurde nach außen v e r s c h w e n d e t. (659)

Diese historisch notwendige Sucht nach Verschwendung führte in der Konkurrenzsituation mit den aufsteigenden bürgerlichen Schichten zu einer schleichenden Verschuldung des Adels, dessen gesellschaftliche Prestigeausgaben durch keine Einnahmen aus kommerziellen Unternehmungen gedeckt waren und der so zu einem Glied im Getriebe des Königmechanismus wurde, denn König und Hof waren oft die einzige Bezugsquelle für die Aufrechterhaltung ihres Lebensstandards und einer privilegierten Stellung und verführten auf diese Weise zu einer stärkeren Bindung an den König. „So bedurfte der Adel mit seiner schwindenden finanziellen Basis der Könige, um sich gegenüber dem Druck der bürgerlichen Schichten und ihres steigenden Reichtums als Adel zu erhalten, und die bürgerlichen Kooperationen bedurften der Könige als Schützer und Protektoren gegenüber den Bedrohungen, Anmaßungen und auch gegenüber der allzu einseitigen Privilegierung des noch halb ritterlichen Adels.“ (660)

Als einer der ersten und scharfsichtigsten Theoretiker hat Richelieu diesen Mechanismus von Verschwendung und Verarmung des „pauvre Gentilhomme“ beschrieben, da seine Güter in „Fonds de Terre“ bestehen, deren Naturalieneinkommen stets dasselbe erbringen und immobil in doppelter Hinsicht seien, während auf der anderen Seite die Kosten für die Ausgaben ständig steigen, was seinen Niedergang beschleunige, so daß er nur noch mühsam die standesgemäßen Lebensformen seiner Familie aufrechterhalten könne. (661) Analysen dieser Art sind dem zweiten Teil seines Politischen Testaments zu entnehmen, wo er besonders in der Section VII des 9. Kapitels „Qui fait voir que l’Or et l’Argent sont une des principales (...) Puissances de l’Etat“ die Bedeutung des Geldes und des beweglichen Kapitals für die Mittel des Staates in pionierhafter Hellsichtigkeit beschreibt (662) und unter anderem die Einführung von standardisiertem Silbergeld als Gegenwert zu Gold erwägt, wobei er die großen Kapitalströme der von den Goldminen und Reichtümern aus Amerika über Spanien nach Europa eindringenden Geldmengen mitberücksichtigt und eine Reihe von Überlegungen über die Möglichkeit des

Reichtumbildens für den Staat anstellt, wie etwa die Erhöhung der Geldeinnahmen durch Steuern, die Abtretung von steuerlichen Rechten an den Staat und die Verringerung der Ausgaben durch Kürzungen in der Bezahlung von „Charges“ und Renten. (663)

Diese Finanzpolitik, die unter anderem danach strebte, die „survivances“, die ererbten Rechte auf Boden und Ämter ihrer Ansprüche zu entheben, um die Vermögensbildung des Regenten und seine Monopolstellung zu stärken, löste langfristig durch die Entmachtung der Privilegien der Schicht, aus der er selber stammte, die Grundlage ihrer sozialen Position auf. (664)

Im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts jedoch konnte sich durch die einmalige Zentralisierung der auseinanderstrebenden Kräfte ein gesellschaftlicher Überschuß entfalten, der vehement in seinen nutzungsfreiesten Produktionszweig, in die Künste investierte, die eine eigene Gesetzmäßigkeit der Rentabilität besitzen. Unter diesem Gesichtspunkt sind die Künste als die höchste Spitze des Luxusberges zu betrachten, in deren Pracht sich der von Handel, Gewerbe und Industrie erwirtschaftete gesellschaftliche Mehrwert und Überfluß am deutlichsten manifestiert. (665)

Das Besondere daran ist die bewußtseinshistorische Affirmation, mit der sich ein ganzes Zeitalter von ihnen repräsentiert fühlt und an ihrer Größe Geschichtsvergleiche und Geschichtseinforderungen erhebt. Vielleicht, um auch dafür einen ‚ideologischen‘ Grund zu suchen, diente die Kunst Staat und Königtum nicht nur zur Demonstration ihrer Macht und wirkte für die Sphäre ihres Monopols herrschaftstabilisierend, sondern besteht die Bedeutung der Kultur für den Absolutismus auch darin, daß sich in ihr, nach den Veränderungen in der Stellung der Monarchie und der Durchbrechung der traditionellen Translatio, d a s E r b e der Herrschaft, d.h. eine neue Art des Erbes materialisiert.

So gesehen lassen sich die Worte von Norbert Elias in einem erweiterten, von ihm nicht beabsichtigten Sinn verstehen: „Schon bei Louis XIV findet man, daß ihm die öffentliche Bekundung und Symbolisierung der Macht ihrerseits zum Selbstwert werden. Machtsymbole gewinnen derart ein Eigenleben und nehmen den Charakter von Prestigefetischen an.“ (666)

War die Bedeutung und Zusammengehörigkeit von Pax und Abundantia für ein goldenes Zeitalter unmittelbar einleuchtend, so gestaltet sich das Verständnis seiner dritten unverzichtbaren Grundbedingung, Justitia, für die Gegenwart des 17. Jahrhunderts etwas komplizierter.

Die Beschreibung eines weiteren allegorischen Gemäldes soll dazu herangezogen werden, gefolgt von einigen Erläuterungen aus einer der wichtigsten Schriften zum Frieden, die je geschrieben worden ist und die einen grundsätzlichen Einblick in die Verkettung von Frieden mit Justice – Commerce – Abondance erlaubt.

Das Akademiemitglied Henri Testelin hat, wie im ersten Teil der Arbeit erwähnt, ein Portrait von Louis XIV „en son lit de justice“ für den Sitzungssaal der ‚Académie royale de peinture et de sculpture‘ gemalt. Weniger die Betrachtung des Bildes im einzelnen ist hier von Interesse, als die Begründung für die Wahl des Repräsentationstyps, mit dem es den König abbildet. Der Künstler schuf das Bild 1667, im Jahr des glorreichen Flandernfeldzugs, das eher eine Darstellungsweise nahegelegt hätte, die den König ‚sous une apparition martiale et belliqueuse‘ verherrlicht.

„Mais l’Académie qui, dans cet ouvrage, se proposait d’insinuer des éloges du bel art qu’elle perfectionne, et de marquer que c’est la seule paix qui le rend florissant, voulut que le roi y parût sous le caractère d’un prince qui assuroit à ses peuples un agréable repos, et qui, regardant la justice comme son principal objet, veut que cette vertu préside à toutes les délibérations de son conseil. Même le peintre étoit bien fondé à mettre dans ce tableau l’idée de l’heureux état d’un royaume pacifique et bien policé, car cette pensée venoit d’être autorisée par une action remarquable du roi, qui (...) le 20.4.1667 (...) étoit venu tenir son lit de justice dans le Parlement, et y avoit fait vérifier l’édit de la réforme des procédures de iustice...”. (667)

Am Ort der Schönen Künste also sollte ein Portrait hängen, das einen friedvollen Herrscher zeigt, der dem Volk Ruhe und den Künsten Entfaltung gewährt und sich das Recht zur obersten Richtschnur seines Handelns gemacht hat. Deshalb wurde die Amtshandlung zum Bildgegenstand gewählt, mit der Louis XIV vor dem Parlament ein Edikt für die Reform des Rechts bestätigte, die als „Code Louis“ bald allgemeine Gültigkeit erlangte; mit diesem Thema ließ sich allem Anschein nach “l’idée de l’heureux état d’un royaume pacifique et bien policé” am besten zur Darstellung bringen.

Diese beiden Momente, Pazifizierung und Zivilisierung, gehören für einen ‚glücklichen Staat‘, wie noch weiter zu sehen sein wird, untrennbar zusammen, und hier schon wird die Gemeinsamkeit deutlich, die Pax und Justitia Hand in Hand gehen läßt: Sie zusammen bedeuten Frieden im Äußeren und Inneren, Pax sorgt für die Eindämmung des Krieges und den Schutz des Staates in seinen äußeren Angelegenheiten, Justitia für die Befriedung und die Aufrichtung der Ordnung im Inneren – beide, so paradox das für einen so positiv besetzten Wert wie ‚Pax‘ auch klingen mag, sind in der vorliegenden historischen Situation Formen der Macht.

Ein vielzitiertes, aber offensichtlich wenig gelesenes Werk soll zur Klärung dieser Zusammenhänge und Wechselbeziehungen beitragen. Die umfangreiche Schrift „Projet de Traité pour rendre la paix perpétuelle entre les souverains chrétiens, (pour maintenir toujours le commerce libre entre les Nations...)“ von Bernardin de Saint Pierre (668) mag man, obwohl sie ins Zentrum der Problematik um den Frieden trifft, zunächst kaum zur Hand nehmen, weil sie stets nur

mit den ebenso irreführenden wie unzutreffenden Bezeichnungen wie ‚Utopie‘ oder ‚Aufklärungsliteratur‘ in der neueren Forschung von Autoren wie Werner Krauss belegt wird, und man daher kaum eine präzise Analyse der Funktionen des Friedens vermutet mit konkreten, an den aktuellen politischen Verhältnissen orientierte Vorschlägen für seine Durchsetzung, die zudem mit ihrer Dienlichkeit für bestimmte Interessen begründet werden.

Grundidee seines in drei Bänden ausführlich vorgestellten und erörterten Projekts ist der Vorschlag zur Bildung einer „Société permanente“ von Vertretern der einzelnen Länder und Fürstentümer Europas, die nach dem – allerdings verbesserungswürdigen – Vorbild der ‚Union germanique‘ mit ihrem Verband verschiedener Kleinstaaten zu bilden wäre, die friedliche Regelung von Streitigkeiten überwachen und damit eine ausreichende Sicherheit „soit pour la conservation des Etats, soit pour la conservation du Commerce“ bieten sollte. (669) Die beiden zentralen Vorteile des Friedens und eigentliche Hauptgegenstände der Überlegungen sind die Erhaltung und Förderung des Kommerz und die Bewahrung der Autorität und Durchsetzungskraft des Rechts.

Die Prosperität des Handels und seine Kontinuität, der allein schon durch den Wegfall der Kriegskosten, die besser in „Travaux publiques“ wie Straßen, Häfen und Verkehrseinrichtungen investiert werden sollten, enorm gesteigert würde, kann im Schutz des Friedens durch ungehinderten Aufbau den Reichtum der Nation mehren und ohne Gefährdung kapitalbildend wirken; zwischen Frieden und Handel besteht für die aktive öffentliche Wohlfahrt die unmittelbarste Korrespondenz – Frieden erscheint hier als ein extrem bürgerlicher Wert. (670)

Unter den Vorteilen für die Integrität des Handels nennt Saint-Pierre auch das Gedeihen der Künste in Zeiten der Sicherheit, das er mit den üblichen Argumenten von Staatenblüte und Blüte der Kunst vertritt, und die ihm zufolge auch mit öffentlichen Einrichtungen wie Akademien und Bibliotheken zur Bildung und Kultivierung der „société policiée“ beitragen; dabei heißt es unter anderem über das begründete Interesse an der Entfaltung der Künste und deshalb am Frieden, die Bedeutung eines Souveräns bestünde in hohem Maße darin, „que ces Monumens fussent durables.“ (671)

Der zweite wichtige Grund für die Bildung einer Friedensgesellschaft liege in der Garantie der Sicherheit vor Übergriffen, sowohl zwischen den Staaten als auch in ihrem Inneren.

Vergleiche man die Macht eines Herrschers über seine Untertanen in Friedenszeiten mit der während eines Krieges, so könne sich der Souverän im Frieden seiner Untertanen viel sicherer sein als im Krieg, der mit Unordnung, Revolten und der Mißachtung der Gesetze seine Macht untergrabe. „Mais dans le système de la Paix, les sujets de ce souverain non-seulement n’auront nul secours à espérer dans leurs révoltes, – au contraire ils auront encore craindre le secours que la Société Européenne tiendra toujours tout prêt pour aider leur Souverain à les

punir” – im Frieden hingegen könnten die Untertanen nicht nur nicht auf Beistand für ihre Revolten rechnen, sondern hätten im Gegenteil die Hilfe zu fürchten, die von der ‚Société permanente‘ dem Herrscher geschickt würde, um sie zu bestrafen. (672) – Eine realistischere ‚Utopie‘ kann man sich kaum denken.

Der dritte, 1717 kurz nach dem Tode Louis’ XIV erschienene Band ist dem Regenten Philipp d’Orleans mit einem Brief gewidmet, der seinem Adressaten deutlich macht, wie vorteilhaft „la salubre invention de l’Arbitrage permanent” für die ersten Familien Europas sei, um ihre Staaten und Häuser ohne Bedrohung durch Gewalt und durch die Absicherung des Schiedsgerichtshofs aufrechtzuerhalten. Im Schlußteil des Werkes geht es um die Festlegung von sechs Artikeln, für die sich der internationale Schiedsgerichtshof einsetzen solle und auf die als Grundfesten „d’ un état fixe et policé” jeder unterzeichnenden Souverän sich einerseits verpflichte und sie andererseits garantiert bekomme: ‚La Police, la Justice, les Finances, le commerce intérieur, la Milice‘ und schließlich: „L’autorité et l’indépendance à l’égard des sujets.” Mit dem letzten Artikel wird ein Stichwort angesprochen, das bereits im ersten Band in einer entscheidenden Formulierung gefallen ist: Frieden sei „l’augmentation du pouvoir à l’égard des sujets.” (673)

Diese Terminologie mutet wie der Diskurs einer heutigen Analyse an, die sich nicht zufällig gerade Prozesse einer stärkeren Kontrolle, Normalisierung und Normenbildung im Zuge einer inneren und äußeren Überwachung im 17. und 18. Jahrhundert zum Untersuchungsgegenstand genommen hat, und deren markantester Vertreter zu Wort kommen soll, um die Überlegungen über die Rolle der Justitia für das ‚Goldene Zeitalter‘ des Absolutismus auf allgemeiner Ebene abzuschließen.

Denn der Absolutismus, so widersprüchlich es sich für eine Staatsform ausnimmt, die für die höchstentwickelte Machtvollkommenheit eines Einzelnen gilt, legitimiert sich auf einer Rechtsgrundlage, an die der Herrscher trotz seiner Legislativgewalt gebunden ist wie seine Untertanen. Das Gesetz ist das Fundament seiner Autorität, mit ihm solle er entsprechend seiner Führungsstellung zum Wohl des ‚bien public‘ umgehen. Wer im Absolutismus also nur die Zentralfigur des selbtherrlichen Herrschers wahrnimmt, muß deshalb bei näherer Überprüfung Korrekturen vornehmen: „Aber”, so Michel Foucault, “dabei vergißt man die grundlegende historische Tatsache, daß die abendländischen Monarchien als Rechtssysteme entstanden sind, daß sie sich in Rechtstheorien reflektiert und ihre Machtmechanismen in Form des Rechts durchgesetzt haben”, und zuvor: Die monarchisch-absolutistischen Machtformen „haben sich (...) als einheitliches Ganzes konstituiert, haben ihren Willen mit dem Gesetz identifiziert und sich mittels Untersagungs- und Sanktionierungsmechanismen durchgesetzt. Ihre Formel ‚pax et

justitia' bringt ihren Anspruch zum Ausdruck: F r i e d e als Verhinderung der feudalen und privaten Kriege und G e r e c h t i g k e i t als Suspension der privaten Streitschlichtung."
[Herv. v. V.] (674)

Die ‚Gerechtigkeit‘ als zentrale Rechtsprechung übernimmt ähnlich wie der Frieden nach außen Funktionen zum Ausbau des Gewaltmonopols im Inneren des Staates. Alle großen Theoretiker des Absolutismus haben sich in allererster Linie mit dem Problem der Justitia befaßt und ihre Äußerungen entdecken grundsätzliche Änderungen in der Auffassung des monarchischen Herrschaftsverhältnisses. Ein System von Strafen und Belohnen bemächtigt sich der Untertanen und läßt mit der Vollstreckung zugleich die oberste Instanz erstarken. „Punition“ und „Recompense“ sind die zentralen Begriffe, die in so gut wie jedem Quellentext auftauchen.

Charles Sorel, einer der präzisesten Denker, sagt von ihnen: „Ce sont les deux poles sur lesquels tous les Estats bien regis se doiuent soustenir“, und schließt die Aufzählung einiger vordringlicher Maßnahmen an, darunter an erster Stelle das Duellverbot, das wegen der noch herkömmlichen Selbstjustiz dem Rechtsmonopol des Staates im Wege stand. (675) Auch LeMoyne handelt im Artikel IX seiner ‚Regierungskunst‘ „Du zèle que le Prince doit apporter à la punition des crimes. Combien cette partie de la Justice importe à sa conscience, à ses Interests, au bon ordre de son Estât“, – als die beiden Grundregeln werden ebenfalls „récompense et chastiment“ genannt. (676)

Am gründlichsten und weitestgehenden setzt sich auch mit dieser Problematik wieder Richelieu in seinem ‚Politischen Testament‘ auseinander und faßt in einigen entscheidenden Sektionen seines ersten Buches die wichtigsten Elemente des modernen Rechts, nämlich die Allgemeingültigkeit, die Gewißheit der Bestrafung, die Präventivabschreckung und die Rechtfertigung der Bestrafung im Interesse des „öffentlichen Wohls“, in einer knappen Analyse zusammen. Besonders im Kapitel „La Peine et la Récompense sont deux Points tout à fait nécessaire à la Conduite des Estats“ argumentiert er mit großer Härte gegen diejenigen, die sich gegen das ‚bien public‘ vergehen und wählt die zum ersten Male fallenden Worte von den „crimes contre les Intérêts Publics“, den Verbrechen gegen das öffentliche Interesse – Verbrechen wird auf dieser Grundlage recht eigentlich neu definiert. (677)

Das Gesetz also, die Disziplinierung und Versittlichung der Untertanen – „Estant donc certain, que par la force des Loix, les esprits des hommes sont tenu en bride [im Zaum gehalten, d.V.], et détourné du chemin des Vices, pour suivre la route des Vertus“ (678) – ist als Befriedung im Inneren – im doppelten Sinn von Staatsinnerem und Verinnerlichung durch den Untertanen selbst – eine Grundfeste des modernen Staates.

Ein analoger Begriff zum ‚bien public‘, der mit zunehmender Zivilisierung an Bedeutung gewinnt, ist der des ‚être civil‘ mit seiner Erkenntnis der gesellschaftlichen Natur des Menschen. Hier soll mit einem Absatz aus Loyacs „Avis d’ un fidèle conseiller“ von 1623 abschließend angedeutet werden, wie der neue Umgang mit einem „être civil“ zu jener Zeit nicht etwa zum Gottesbeweis, sondern zum ‚Königsbeweis‘ für den Absolutismus diene, und – dies führt uns zu bildkünstlerischen Quellen zurück – auch die Sonnensymbolik der französischen Könige theoretisch untermauerte.

Der Autor meint, viele Beweise dafür erbringen zu können, „pour monstrer que plus les hommes se sont multipliez, plus ils ont reconnu que leur estre naturel ne se pouvoit conseruer que par le secours de l’ estre ciuil; et que de toutes les manières qui peuvent faire substituer la société humaine, celle du gouvernement des Roys est la plus avantageuse, et la plus autorisée de la nature, et de Dieu mesme (...) ce monde ne reconnoissoit qu’un Autheur (...) (comme) les astres sont tous regis par un soleil...“. „Enfin, Dieu autheur de l’unité, et de tout bon gouvernement, montre par l’empire absolu qu’il a sur les Anges, les hommes et toutes creatures: que l’estre ciuil des hommes, je veut dire la société humaine, se maintient plus seurement, et se conserve plus heureusement sous l’authorité et le commandement d’ une seule teste, que sous l’orde et la conduite de plusieurs.“ (679) Loyac nennt als Conclusion zwei entscheidende Sätze: „Le Roy est à l’estre ciuil, ce que l’ame est à l’estre naturel“ und noch weitergehender: die Könige seien nicht durch ihr natürliches Sein vom Untertanen unterschieden, sondern durch das soziale Sein, „Les Roys selon l’estre naturel ne sont pas distinguez de leur sujets, mais selon l’estre ciuil.“ (680)

Diese Unterscheidung einer sozialen Natur des Menschen, die während einer bestimmten Herrschaftsform freigesetzt wird, ist meines Erachtens von großer Tragweite für die Einsicht in das geschichtliche Wesen des Menschen und für die historische Erkenntnis überhaupt. Längerfristig ermöglichte sie die großangelegten kulturhistorischen Pionierarbeiten vom Geist der Sitten und Gesetze der ‚Aufklärung‘ im 18. Jahrhundert, ebenso wie die Kenntnis und Abwägung der verschiedenen Staatsformen, die auch ein Ausdruck für den Stand von historischer Bildung war, die Kritik am Bestehenden ermöglichte.

Die grundsätzliche Wandlung von einer anthropozentrischen Gesellschaftsicht zu einer Autonomisierung der sozialen Natur lässt sich bis in die ureigene Metapher der absolutistischen Ordnung ablesen: In auffallender Weise wird das Abhängigkeits- und Gehorsamsverhältnis von Herrscher und Untertanen kaum mehr in dem bekannten, und wie man meinen sollte, gebräuchlichen Kopf-Körpervergleich ausgedrückt, nach dem der Kopf lenkt und die Glieder

gehörchen, sondern die naturale Metapher wird fast vollständig durch eine andere verdrängt: durch die m e c h a n i s t i s c h e des heliozentrischen Universums.

Noch einmal soll Loyac herangezogen werden, der diesen Bruch in typischer Weise deutlich werden läßt. Er beruft sich darauf, daß es eine ganze Anzahl von Schriften gibt, die die Monarchie mit einem menschlichen Körper vergleichen, in dem der Kopf die restlichen Glieder überwacht und dirigiert, und folgert, ihnen zustimmend, scheinbar unlogisch: ja, es sei wahr, "que le Roy est à ses Etats, ce que le Soleil est au monde élémentaire, que ses peuples sont unis à luy en la même façon que ce bel astre l'est à l'Univers." (681) Der auf eine Mitte zentrierte Kosmos mit seinen unabänderlich gesteuerten Elementen, die auf vorgeordneten Bahnen um die Sonne kreisen und von ihr das Licht empfangen, wird der politische Vergleich des Absolutismus schlechthin. Bemerkenswert ist dabei, daß die Sonnensymbolik des französischen Herrschers im 17. Jahrhundert keineswegs immer als naturhafte Metapher benutzt wird, sondern auch in außerordentlich hohem Maß eine Gleichung auf die ‚Justice‘ des Herrschers ist. (682)

Das Aufkommen des mechanistischen Weltbildes mit seiner gesellschaftlichen Umorientierung (683), und der Verlust des Naturvergleichs kann neben seiner Beziehung zum Verständnis des „être civil“ ebenso mit der Ablösung des Naturrechts gegen ein gesellschaftliches Recht zusammenhängen. (684)

So unmittelbar der Wandel der historischen Verhältnisse von den Zeitgenossen erfahren wurde, der sich schon während den entsprechenden Machtverschiebungen innerhalb der Stellung des Königtums unter Louis XIII und den beiden großen Ministern ankündigt, so zeigt sich zunächst jedoch eine gewisse Schwerfälligkeit, den Charakter ihres Unterschieds für den Monarchen selber zu beschreiben.

Die Versuche sind ebenso lapidar wie verräterisch. Es sei eben eine „ganz andere“ Sonne, die nun Frankreich regiere; wie schon aus der einmal zitierten Dankschrift der Stadt Paris an Louis XIII hervorging, ist dessen mit der Sonne verglichene herrscherliche Macht von ‚ganz anderer Helligkeit‘ („d' une clarté bien différente“) als die der Sonnen der Vergangenheit.

Mit ähnlich dürren, beziehungsreichen Worten, die sich ohne nähere Bestimmung der Aussage von selbst erklären, drückt Charles Sorel den Unterschied des regierenden Königs Louis XIII gegenüber seinen dynastischen Vorvätern aus: Bisher ließ die althergebrachte, durch Erbfolge garantierte Monarchie und ihre Kontinuität durch eine konforme Übernahme und Weitergabe der traditionellen, mit dem jeweiligen Träger identischen Würde es dem Volk beinahe erscheinen, es werde stets von ein und demselben König regiert. Heute aber sei dies ganz anders, "car l'on s' aperçoit facilement que c' est un autre Prince qui regne dessus nous, veu qu'il

diffère beaucoup de ses precesseurs, et que par une permission celeste, il a des vertus bien plus eminentes, ...” – ein Prinz, der wenig später zum Übertreffer wird. (685) Die Auszeichnungen vor der Tradition, die den absolutistischen Herrscher stärken, untergraben gleichzeitig seine natürliche Autorität.

Richelieu hat diese ‚Entmachtung‘ des Königs durch einen mit neuer Regierungs- und Gewaltfülle eingesetzten Amtsträger ebenso genau erkannt wie betrieben, als er bei seinem Bemühen um den Ausbau des absolutistischen Staates alles Erdenkliche für die Erhaltung des Königtums tat, Aufstände der Adligen und militärische Aktionen der nächsten Verwandten abwehrte, Maria Medici im Exil sterben ließ und im Zuge dieser Staatsraison den Mitgliedern der königlichen Familie ihre Geburtsrechte und angeborenen Herrschaftsrechte absprach: Einer, der königlichen Geblüts sei, solle sich noch lange nicht einbilden, damit Königreich und Königtum durch Übergriffe und Selbstherrlichkeit ungestraft gefährden zu können. „De croire que pour être fils ou frère du Roi ou prince de son sang, ils puissent impunément troubler le Royaume, c’ est de tromper. Il est bien plus raisonnable d’ assurer le Royaume et la Royauté que d’ avoir égard à leur qualités [de naissance, d.V.] qui donneroient impunité.” (686)

Percy Ernst Schramm hat die Entwicklung zum Amtsträger des Königtums anhand von Herrschaftszeichen und Insignien beobachtet, die er in einer sorgfältigen Studie auf ihre Erscheinungsform, Symbolik und die Rituale untersucht, die mit ihnen vollzogen wurden. Am Ende seiner Studie, die sich auf den Zeitraum vom 3. bis zum 16. Jahrhundert erstreckt, zieht er das nämliche Fazit: “Das Mittelalter ist fast bis zu seinem Ende ohne das Wort ‚Staat‘ ausgekommen. Hier zeigt sich ein Problem, das immer wieder zum Nachdenken zwingt.” “Die Antwort ist einfach. Im Mittelalter gab es so gut wie nur monarchische Herrschaft. Der König steht also für den Staat wie der Hlg. Petrus für die Gesamtkirche, (...) der König ist das ‚Zeichen‘ des Staates.” (687) Mit der langsamen Wandlung vom Personenverbandstaat des Mittelalters zum institutionellen Flächenstaat der Neuzeit könne man an der Staatssymbolik des späteren Mittelalters ablesen, wie sich „die Auffassung durchsetzte, der König sei trotz Erbrecht und Salbung nicht der Angelpunkt der weltlichen Ordnung, um den sich alles dreht, sondern nur der Inhaber eines Amtes in einer ihm übergeordneten Institution (...)” (688)

Von dieser Seite betrachtet ist unter dem berühmten Ausspruch Louis’ XIV „L’Etat c’ est moi” meines Erachtens auch etwas anderes zu verstehen als nur die selbstherrliche Anmaßung eines absolut regierenden Fürsten; nämlich die Übernahme eines schon so nicht mehr existierenden Herrschaftsanspruchs, dessen Provokation im Unzeitgemäßen liegt, wenn er persönliche Alleinherrschaft mit dem Reich identifiziert. Ein kleiner Hinweis zu Hyacinthe Rigaults bekanntem, ganzfigurigem Portrait von Louis XIV in Staatsrobe, das gemeinhin als vollkom-

menstes Königsportrait des Absolutismus gilt, sei hier angemerkt: in der Sockelzone der Säule hinter der Figur des Königs und genau unter dem Arm, den er auf das Zepter stützt, zeigt ein Relief die Allegorie der Justitia. – Die Insignien des Königs sind nun „la main de justice“, oder „gouvernail“ und „lyre“, Staatsruder und Lyra. (689) Auf Charles Le Bruns Versailler Deckenbild „Le Roi gouverne par lui-même“ inmitten der Glückseligkeit seiner beginnenden Regentschaft ruht die Hand des jungen Louis XIV auf dem Gouvernail (vergl. Abb. 32).

Eine Parallele zu LeBruns zwanzig Jahre später entstandener Darstellung des Ereignisses von 1661 ist die Medaille, die 1694 von der ‚Petite Académie‘ in Zusammenhang mit der von höchster Seite in Auftrag gegebenen „Histoire métallique du Regne de Louis XIV“ als offizielle Medaille über den Regierungsbeginn geschlagen wurde. Sie wurde wie alle Stücke des Projekts mit einer langen Erklärung versehen, die hier vollständig zitiert werden soll, um die in diesem Kapitelteil umrissene Dialektik von Zivilisationsstand und modernem historischen Bewußtsein, das an einer Dreiteilung der Universalgeschichte und der Selbstidentifizierung als neue, antiken-gleiche oder goldene Zeit ansetzt, am Ausgangspunkt mit einem zeitgenössischen Kommentar abzuschließen.

Die Medaille „Le Roi prenant le Gouvernement de l'état, 1661“ zeigt auf dem Revers Louis XIV als Apoll auf der mit Bourbonenlilien geschmückten Weltkugel sitzend, in der linken Hand die Leier, in der rechten das Gouvernail, darunter die Worte „Ordo et Félicitas“. (690) Ihre Erklärung wurde am 11. Dezember in einer Sitzung der ‚Petite Académie‘ verlesen: „On a lu la description de la Médaille frappée sur la Félicité de la France lorsque le Roi prit Luy-mesme le Gouvernement de son Estât, (...) Après la mort du Cardinal Mazarin, Sa Majesté resolut de prendre Elle mesme les rênes de ses Estats et de s' appliquer uniquement a assurer le bonheur de ses sujets. Par sa sage resolution le Royaume changea bientost de face, les abus qui s' estoient glissés dans l'administration de la Justice et dans le maintient des Finances furent reformés, les Arts et les Sciences refleurirent et l'Abondance qui régna partout, fit oublier en peu de temps les maux qu'une longue guerre avoit causés. C' est pour exprimer ces heureux Effets de l'application du Roy aux affaires qui est représenté dans cette Medaille sous la figure d' Apollon assis sur un Globe orné des fleurs de Lys. Il tient de la main droite un gouvernail pour montrer qu'il conduit Luy mesme toutes choses dans son Estât. Et de l'autre main un lyre symbole de la parfaite harmonie de toutes les parties de l'Empire francois. Les mots ORDO ET FELICITAS signifient que la félicité de la France vient de cet accord admirable. » (691) Entsprechend werden ‚Ordo et Félicitas‘ in der zeitgenössischen Elogienliteratur herausgestrichen: „Que de merveilles, Messieurs, sous le Regne de LOUIS LE GRAND qui efface le siècle d' Auguste!“ – ‘ la Paix donnée, le Mérite recompensé, les Vices condamnés, les Erreurs détrui-

tes' – “des Palais, des Obélisques, des Statues et des Arcs de triomphe élevez par tout: des Retraites assurées, pour les soldats et les pauvres, les Arts dans leur perfection, les Sciences dans leur éclat, le Commerce établi, l'entreprise d' un Canal pour la jonction des Mers, la Sûreté publique, et l'Ordre dans tous les Estats du Royaume.” (692)

B. 1.

d) Ex utrumque Caesar: 'Lettres et armes' als Attribute des aufgeklärten Herrschers. ,Francois I et l'ignorance chassée' und die Renovatio Imperii als goldenes Zeitalter der Künste

Abschließend sollen an einem weiteren Hauptbild der französischen Herrscherallegorie einige noch ausstehende Voraussetzungen des neuzeitlichen Geschichts- und Gegenwartsbewußtseins untersucht und zu diesem Zweck noch weiter zurückgegriffen werden auf dessen Ursprünge in der so spektakulär einsetzenden Renaissancebewegung unter Francois – oder Franz – I, dem „père des lettres et des arts“. Dazu werden in gebotener Kürze bekannte und neu miteinbezogene Motive rekapituliert oder hinzugefügt, als da sind: Die bekannte Abwendung der Moderne von der finsternen Ignoranz des Mittelalters, die Vorstellung von guter Regierung durch einen aufgeklärten Herrscher und Maecenas, die Rolle der Schrift in einem anfänglich als „renaissance des lettres“ beschriebenen historischen Umdenkungsprozeß zu Beginn der Neuzeit und schließlich der Umbruch von den traditionellen Weltalterdeutungen zur Dreigliederung der historischen Abfolge in Antike – Mittelalter – Neuzeit über den Topos der erweckten Künste, der unter der Regierung Franz' I im Nebeneinander von noch durch mittelalterliche Vorstellungen bestimmten praktischen Bestrebungen und neuzeitlicher Wertung besonders gut zu beobachten ist.

Diesmal ist nicht Versailles oder das Palais der Regentin, sondern Fontainebleau der Ort, an dem ein zentraler Zyklus der französischen Herrscherikonographie entstand. Am Hof Franz' I in Fontainebleau malte Rosso Fiorentino von 1534-36 die nach dem König benannte Galerie mit großen, einander paarweise gegenüber geordneten Wandfresken aus. (693)

Die ersten vier Fresken stellen einen direkten Bezug zur Person des Königs her, unter ihnen steht an erster Stelle „L'ignorance chassée“ (694), gefolgt von „L'Elephant fleurdelysé“, einer Allegorie auf die Herrschertugenden von Franz I, sowie von „L'Unite de l'Etat“ (695) und einer symbolischen Darstellung der Geburt Franz' I.

Gegenstand besonderen Interesses ist hier das erste Feld mit dem Bild der „Ignorance chassée“ (**Abb. 37**). Aufgrund der eingehenden Besprechung und Herleitung seiner ikonographischen Abhängigkeiten von Erwin Panofsky und daran anschließend von Brigitte Walbe kann eine knappe Beschreibung seiner Bestandteile genügen, von denen insbesondere die Wahl der Insignien, die von Franz I. im allegorischen Zusammenhang getragen werden, zum Anlaß für weiterführende Überlegungen genommen werden soll.

Beinahe die gesamte Bildfläche des Freskos ist angefüllt von einer Gruppe monströser Figuren mit verbundenen Augen, Verkörperungen der Ignoranz, die auf dichten, raumgreifend aufquellenden Wolken stehen. Nur rechts zum Hintergrund ist der Blick über ihre Leiber und die Verdunklung hinweg frei auf die runde Front eines Tempels, der als *Templum Jovi* gekennzeichnet ist. Auf seinen Stufen steigt Franz I in antiker Rüstung und Lorbeerkranz, in der rechten Hand ein aufgerichtetes Schwert, unter dem linken Arm ein Buch und den Rücken gegen die taumelnden Gestalten im Vordergrund gewandt, empor zum geöffneten Tor des Tempel, aus dem ein Streifen hellen Lichts auf den Ankömmling fällt. Die Grundaussage der Allegorie über die durch einen Herrscher mit Schwert und Buch vertriebene Ignoranz, die er überwältigt und ihrer Verblendung überlassen hinter sich läßt, hat Panofsky zu Recht mit einem Vers von Joachim Du Bellay kommentiert, den dieser auf den kurz verstorbenen Franz I dichtete und Henri II widmete: *“C’ est luy qui a de ce beau siècle ici/ Comme un soleil, tout obscur éclairci, / Ostant aux yeux des bons espriz de France/ Le noir bandeau de l’aveugle ignorance.”* (696)

An die mäzenatische Rolle Franz’ I als Vater der französischen Literatur und aller Musen und den Topos von der Vertreibung der Finsternis zu Beginn der Neuzeit soll hier nur noch einmal kurz erinnert werden. Wichtig ist dabei, daß dieser Titel ihm bereits von den eigenen Zeitgenossen auf breiter Ebene zuerkannt wird und in dem dort aufgestelltem Dogma in das Geschichtsverständnis des 17. Jahrhunderts übergeht. Die im ersten Kapitel dieser Arbeit erwähnte ‚Schwellenerfahrung‘ im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts, die mit seiner Regierungszeit zusammenfällt, reagiert in ungeheurem Maße auf Bild der Führung durch einen kultivierten Herrscher, der durch sein Gönntum die Künste florieren läßt, die vordem vom kalten Wind der Ignoranz dahingerafft gewesen seien. *„Par cy deuant flaistries et seichées/ Par le froid vent d’ ignorance et sa tourbe, / Qui hault scauoir persecute et destourbe:/ Et qui de cueur est si dure, ou si tendre, / Que vérité ne veult ou peult entendre./ – O Roy heureux, soubz lequel sont entrez/ (Presque perys) les lettres et lettrez!”* stellt Marot 1526 die Verdienste des Königs heraus. (697)

Den Humanisten unter Franz I war in erster Linie die ‚Erneuerung‘ und Verfeinerung der französischen Sprache als Ausdruck einer eigenen kulturellen und nationalen Identität wichtig und präsent, wie denn auch Sprache und Literatur die Hauptzeugen für eine zunächst vordringlich als *„renaissance des lettres“* erfahrene Erweiterung oder Erinnerung des kulturellen Bewußtseins waren – ein Sachverhalt, der bereits an anderer Stelle angesprochen wurde. Bedeutende Denker wie Du Bellay in seiner *„Deffence et illustration de la langue française“* werten die *‘lettres français’* gegenüber den klassischen und italienischen auf, seit sie einen eigenen nationalen Aufschwung unter ihrem großen Vater Franz I verzeichnen konnten. In der Spezialliteratur zum Buch- und Bibliothekswesen wird sein besonderes Bemühen um Schrift und Literatur,

das mit der Einrichtung des Collège de France und der Bibliothèque Royale bleibende Bildungsstätten schuf, definitiv zum Charakteristikum seiner Herrschaft und ihrer historischen Bedeutung. (698)

Auf diesem Hintergrund wird die Darstellung von Franz I, der sich mit einem Buch unter dem Arm von den Lastern der Unwissenheit abwendet und den hellerleuchteten Tempel Jupiters betritt, einleuchtender, doch sie ist zugleich von einer komplexen ikonographischen Tradition versorgt, die auf der Ebene der Verbildlichung und des künstlerischen Verweises den Anspruch seiner Herrschaft sehr viel genauer und in bündiger Form erklärt.

Panofsky wies als erster die Insignien Buch und Schwert in die emblematische Zone des „Ex utrumque Caesar“- Motivs, das für die beiden Führungsqualitäten eines vollkommenen Herrschers, der seine Autorität sowohl auf „armes“ wie auf „lettres“ gründet, mit einer prägnanten Kurzformel aufkommt. (699) Besonders gründlich ist die Verbreitung des Emblems „Ex utrumque Caesar“ in der bildenden Kunst und Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts, das sich auch in den Formeln von ‚arte et marte‘, ‚toga et sagum‘ oder im Doppelbild der kriegerischen und schützenden Minerva seinen Ausdruck sucht, von R. J. Clement im Kapitel „Pen and sword“ seiner Publikation zu Aspekten der humanistischen Theorie der Renaissance erörtert worden. (700)

Der belesene, gebildete Herrscher, der nicht nur durch die Waffen regiert, ist der erste Typ des modernen Regenten überhaupt, in ihm mischen sich zu Beginn seiner Ausprägung noch Züge des höfischen Menschen der Feudalzeit und bestellen ihn unter dem Gesamtverständnis eines in allen Künsten und Geschicklichkeiten, auch der Kriegskunst, geschulten Prinzen zur Führerpersönlichkeit. „In der Tat sind hier zum ersten Male die beiden ethischen Prinzipien bildlich symbolisiert, die sich in der Renaissance unter dem Einfluß des Humanismus und der wiedererweckten Ritterideale des Mittelalters herausbilden, ...: zum vollkommenen Manne der Renaissance gehörten Tapferkeit und Kampfbereitschaft des Ritters, symbolisiert durch das gezogene Schwert, und zugleich die geistige Bildung des Gelehrten, versinnbildlicht durch das Buch.“ (701) Bildung sowohl in Waffen als auch in den friedlichen Künsten besaßen während jener Übergangszeit ihre koexistierende soziologische und soziohistorische Funktion, die sich in den Formungstendenzen an den Mitgliedern der oberen Schichten spiegelt, wenn die ursprünglich unmittelbar funktionale Verteidigungs- und Kampfbereitschaft des Ritters zu einer ‚Kunst‘ des Höflings wird, in der er sich ebenso ausbildet wie in anderen Fertigkeiten. Dabei gehörte den ‚armes‘ noch nicht der negative Beiklang wie im nachfolgenden 17. Jahrhundert, in dem trotz formelhafter Beibehaltung des „Ex utrumque“- Louis XIV als ‚Mars de la Guerre‘ und ‚Apoll des Beaux-Arts‘ – die friedlichen Künste ein deutliches Übergewicht über die Waffen

bekamen und *arma et litterae* immer stärker zu einem sich ausschließenden und nicht mehr ergänzenden Gegensatzpaar werden. Frieden besitzt im halbfeudalen Zeitalter der Morgenröte einer neuen Kultur offensichtlich noch einen anderen Wert, die Waffen gebieten noch die positiv verstandene Streitbarkeit des Einzelnen und die Berücksichtigung ihrer Rolle für die expansive Kraft der Staaten in Zeiten, in denen die Nation erstarkt und mit ihr ein geistiger Aufschwung erfolgt. (702)

Entscheidend ist jedoch ihre Kombination mit dem alternativen und neu erfahrenen Wert der Schrift und Literatur. Das Studium der ‚lettres‘ formt den neuen Menschen und ist unabdingbares Attribut des neuzeitlichen, gebildeten Herrschers, unter dem das Aufblühen der Künste im Verhältnis zu seiner eigenen Gelehrsamkeit steht. „The almost automatic katharsis effected by books“, die die Autoren von Büchern und ihrem Wissen erwarten, deren Nützlichkeit, Erbaulichkeit und Lerneffekt in einer Zeit „of intensifying national consciousness and political maturation“ gewaltig in der Wertschätzung stieg, wurde insbesondere für die Erziehung des Prinzen und Führers der Nation für wichtig befunden. (703)

Die ‚lettres‘ zu pflegen ist allem Anschein nach ein staatsmännischer Vorteil, der den kultivierten Herrscher zum Partizipanten der Neuzeit macht. Besonders deutlich wird diese geschichtsscheidende Bemühung von Literatur und Bildung durch den Träger des Staates später bei Gabriel Naudé, der sich in einem dickleibigen Werk über Louis XI anstrengt, die Gelehrsamkeit dieses Herrschers schon vor dem Aufbruch unter Franz I und damit die Aufgeklärtheit auch des früheren Zeitalters nachzuweisen, wofür er im Laufe der Argumentation immer mehr Vertreter der französischen Dynastie namhaft macht und schließlich bis auf Karl den Großen zurückgeht, um eine eigene nationale Tradition herzustellen, die die Pflege der Kultur immer behauptet habe. (704)

Das „*illiteratos reges esse quasi asinos coronatos*“ der italienischen Humanisten taucht in seinem und anderen französischen Texten als „*Qu’un Roy non lettré, et un Asne couronné, ne differoient en rien*“ auf. (705) Ein Herrscher von modernem Zuschnitt und differenziertem Führungsvermögen müsse belesen und in Philosophie und Geschichte unterrichtet sein, um seine Aufgabe als Maecenas gebührend zu erfüllen und den nötigen Bewußtseinshintergrund für eine umsichtig geführte Regierung auszubilden. (706)

Zu berücksichtigen ist dabei, daß die ‚litterae‘ als Gegengewicht zu den ‚arma‘ ursprünglich durchaus die Bedeutung von ‚leges‘ (Gesetzen) hatten, womit wieder ein Kernpunkt der guten Regentschaft berührt ist. (707) Noch weiter zurückgreifend ist auch das Schwert mit dem emblematischen Signum von weniger Waffe als Richtschwert belastet, so daß hier eine Bedeutungsverschränkung vorliegt, die im aufgerichteten Schwert von Franz I in der Galerie von

Fontainebleau und eindeutiger von Maria Medici-Justitia oder -Astraea im Zyklus von Rubens fortwirkt.

Denn eine zweite Gegensatzpaar-Überlieferung lebte in den Herrscherattributen der neuzeitlichen Könige mit, die Ernst H. Kantorowicz in seiner Studie „On Transformations of Apolline Ethics“ untersuchte: Die Attribute der antiken Apollonfigur, die in der einen Hand Bogen und Pfeil, in der anderen die drei Grazien trägt, wandeln sich im Mittelalter in die von Waffe (Schwert) und Leier, die schon unter Justinian auf die Tugenden des Herrschers angewandt werden und Strafen und Belohnen, Gerichtsbarkeit und Lohn durch die Künste des Friedens ausdrücken, die als Schwert und irgendeine Art von „reward“ in die Emblembücher eingehen. Ihre Bestimmungen gehen auf den Idealtyp des Prinzen der Renaissance über, der „skill in Armes, love to Arts“ bieten müsse, um eine aufgeklärte Herrschaft führen zu können. (708) – Die Leier wird neben dem Insignium des Staatsruders für die ‚Ordo et Félicitas‘ des Louis XIV ihren Platz erhalten, der mit neuem Anspruch unter der orthodoxen Gestalt des Apoll auftritt. Die „litterae“ der Renaissance hingegen bringen eine grundsätzlich neue Qualität von Aufklärung und Stellung der Künste bei, die erst mit der Neuentdeckung und Versicherung von Wissensbereichen möglich ist. Zur Dominanz von Waffen und Schrift im Bildungsapparat der frühen Neuzeit und ihrer sozialen Bedeutung bemerkt Clement, der an die Emblemliteratur anknüpfend den Wert des Buches in der Renaissance überhaupt und insbesondere für den Fürsten erörtert, einen interessanten Gesichtspunkt: „The glory of both professions was all the greater at just this time since pen and sword were becoming mechanized and thus enhanced social value.“ (709)

Hier stoßen wir ein erneutes Mal auf die Rolle der Schrift nach ihrer Vervollständigung durch die Druckkunst: Scripta manent, die Schriften bleiben und gewährleisten ab einem bestimmten Punkt der historischen Entwicklung die Vergewisserung des gesamten Erfahrungshorizonts der vorgegangenen Reiche und ihrer Kulturen.

Druckkunst und Schießpulver werden zu Prototypen der neuzeitlichen Überlegenheit und ihre Wirkungen nebeneinander für eine Zeitlang wertneutral als Antipoden begriffen, bevor sie einander immer mehr auszuschließen beginnen und das Bewahren zum Leitprinzip des historischen Fortschritts wird. „L’Artillerie [est] inuentée pour la guerre, l’Imprimerie pour la paix: celle-là faisant mourir les hommes illustres qui vivent: et cette cy leur *redonnant* la vie après qu’ils sont mortes.“ [Herv. v. V.] (710)

Der Wert der Schrift als Transport von Wissen und die Wiederentdeckung und Fixierung von Texten, die mit der Erfindung der Druckkunst verlässlich wurde, ist schon einmal im Zusammen-

hang mit den Sinnbezügen der ‚Veritas-filia-temporis‘- Metapher angesprochen worden – er hat tatsächlich in einem sehr weitreichenden Maße Anteil an der Genese des neuzeitlichen Kulturbegriffs und darüberhinaus der modernen Konzeption von Geschichte überhaupt.

Das Überdauern in der Schrift ist eine, und zwar die entscheidendste Form der geschichtlichen Überlieferung; das Interesse des Herrschers an der Schrift sollte nicht zuletzt auf dem Bewahren und Künden seiner Taten durch die Schriften beruhen: Ein Staat oder eine Nation, die die „lettres“ besitzt, hat auch Geschichte und ist seine Geschichte in gewissem Sinne erst wert. Die Geschichtsschreibung schafft Geschichte, die durch die Druckkunst über den Topos der schreibenden und die Zeit überwindenden Historia ungeheuer intensiviert wird, und sie bezeugt die Größe einer Ära. Ein Ereignis, von dem nicht berichtet wird, ist nicht geschehen oder hat zumindest keine geschichtliche Dimension über seine Gegenwart hinaus, da ihm Vergangenheit und Zukunft fehlen. „Nous n’ aurions point d’Achilles, si nous n’ avons point d’ Homère: il ne seroit point d’ Enée, s’ il n’ étoit point de Virgile.“ (711)

Auch deshalb also muß ein Prinz gelehrt sein und den Wert der Schrift und des Buches kennen, ohne die seine Herrschaft ohne Zeichen und Nachwirkung bleibe; denn das Fehlen der Geschichtsschreibung ist ein Grund für die Barbarei eines Zeitalters, das eben durch mangelnde Artikulation und nachmaliges Vergessen finster ist.

Die These, daß die neuzeitliche Sicht der Geschichte und das Bewußtsein von Neuanfang und Fortschritt auf einer stetig anwachsenden und bleibenden kulturellen Erfahrung viel mit der Verlässlichkeit des Wissensbesitzes durch die Druckkunst zu tun hat, muß ernst genommen werden. Ein neues Gefühl für historische Kontinuität und den Schutz vor Einbrüchen breitet sich aus, das vor dem Verlust von Kultur und Geschichte bewahrt und Untergänge wie das Versinken des römischen Reiches mit langen Dunkelperioden der Kultur endgültig verhindert weiß. „The loss of such works [die vor der Erfindung der Druckkunst untergegangen waren, d. V.] and of many other ancient texts had been final. Total loss of this kind, associated with the catastrophic fall of Rome, continued to haunt Western Scholars and to influence their writings until the advent of printing. Even afterwards, the fall of Rome was regarded as a catastrophe; but this fall could be more safely located in a dead past.“ (712) Die Wechselfälle einer diskontinuierlichen Aufeinanderfolge von Sturz und Blüte der Kulturen machen einer verfügbaren und präsenten Addition von Erkenntnissen und Geschehnissen der Menschheitsgeschichte Platz, die erstmals im Zusammenhang begriffen werden können. Diese neu gesehene Kohärenz der Zeit konstituiert sich auf Schrift und Buch, die die Geschichte der Zivilisation in ihren Medien vergegenständlichen und durch die Tradierung von Nachrichten *verlegen*. Die Möglichkeit eines Rekonstruierens der Kohärenz von Geschichte durch das Präsenthalten und den Erwerb der

Vergangenheit bedeutet die endgültige Abkehr von den Zusammenbrüchen der Reiche und den Zeiten der Finsternis, die keine Geschichte hinterlassen haben.

Diesen Zusammenhang von Schrift und Geschichte haben die Zeitgenossen natürlich eher in der Wiederentdeckung von Texten und der Wiedergeburt der Kultur erfahren als abstrahierend theoretisiert. Einer der ersten jedoch, die den Wechsel einer überholten historischen Unsicherheit und den Gegensatz der Neuzeit mit dem Fehlen, bzw. Besitz der Schrift und der Geschichtsschreibung verbanden, war der französische Humanist Guillaume Du Bellay, als er sich mit den hinterlassenen Monumenten der eigenen gallischen Vergangenheit beschäftigte und sie erstmalig einer Betrachtung würdig befand. Du Bellay macht die Neigung der Vorfahren „plus à faire qu'à écrire“ für die Umstürze und das Fehlen einer eigenen großen Nationalgeschichte verantwortlich: „Deslors estoient survenues les mutations universelles des Royaumes, destructions des pais et abolissement des lettres et des artz, qui par long temps ont esté comme enseuelies et endormies: ce que je pense auoir esté cause, que nous n' ayons hystoriens de l'origine, progrès et accroissement de nostre Royaume.“ (713)

Die Druckkunst aber festigt und diffusioniert die Überlieferung für das historische Bewußtsein “There after a permanent, cumulative print made culture fostered new views, associated with continous process and open-ended development.“ Später, im Zeitalter einer beginnenden ‘wissenschaftlichen’ und exakten Geschichtsschreibung und -forschung, die im 18. Jahrhundert einsetzt, wird sehr wohl das Fehlen der Schrift für die Barbarei geschichtsloser Zeiten und für die Art des historischen Verlaufs selbst verantwortlich gemacht. Unter den großen Nationalgeschichten, die im 18. Jahrhundert in Angriff genommen werden, widmete besonders Dubos beinahe den gesamten Discours Préliminaire seiner „Histoire critique de l'établissement de la monarchie francaise dans les Gaules“ von 1734 – in dem er übrigens für seine einleitende Dissertation über die Ursprünge der Gallier ganze, nicht ausgewiesene Passagen aus Bodins ‚Methodus‘ übernommen hat – der Problematik von Geschichte und schriftlicher Überlieferung: „Un des premiers effets de la Barbarie, c'est d'anéantir dans un pays la tradition verbale, qui fait passer de génération en génération la mémoire des grands événements qui peuvent y être arrivés.“ (714)

Schließlich soll für diesen Problemkreis an Condorcets berühmten ‚Tableau historique des progrès de l'esprit humain‘ erinnert werden, den er während der Revolutionszeit in der Gefangenschaft schrieb, und der 1822 posthum veröffentlicht wurde (Vorausgabe An III de la Revolution). Seine unorthodoxe Einteilung der Geschichte nach wachsenden Fertigkeiten und zunehmendem Wissen der Menschheit führt dazu, daß weit über die Hälfte des Buches über die Errungenschaften und Auswirkungen der Druckkunst für den Fortschritt des Menschengeschlechts handelt, und „l'invention de l'Imprimerie“ zum Periodisierungseinschnitt für die ent-

scheidende siebte und achte Phase des „Progrès“ gewählt wird. Zu jener Zeit wird Schluß gemacht mit absurden oder beklagenswerten Geschichtsberichten auf der Basis des „On dit“ und durch die Verbreitung des Buches vergleichende historische Wissenschaft und Aufklärung erreicht. „C’est surtout au malheur d’ignorer encore l’art de l’imprimerie, qu’on doit attribuer cette indifférence, qui a corrompu chez eux l’étude de l’histoire, et qui s’est opposée à leurs progrès dans la connaissance de la nature. La certitude d’avoir rassemblé sur chaque fait toutes les autorités qui peuvent le confirmer ou le détruire, la facilité de comparer les divers témoignages, de s’éclairer par les discussions que fait naître leur différence, tous ces moyens de s’assurer de la vérité, ne peuvent exister que lorsqu’il est possible d’avoir un grand nombre de livres, d’en multiplier indéfiniment les copies, de ne pas craindre de leur donner trop d’étendue.“ (715)

Wie im Bildungsapparat von ‚lettres et armes‘ eine transitorische Stelle von feudalem, bzw. vorabsolutistischem zum neuzeitlichen Herrscherideal deutlich wird und sich in den Darstellungen um die Person Franz I, des ersten französischen Herrschers, der sich „à l’antique“ abbilden läßt, mittelalterliche und neuzeitliche Allegorien vereinigen (716), so ist auch im Werdeprozess des modernen Geschichtsverständnisses mit seiner Dreiteilung von Antike-Mittelalter-Neuzeit ein Umbruch und eine Ablösung von den traditionellen Gliederungsprinzipien der Geschichtszeit zu bemerken, da beide Auffassungen während seiner Regierung noch oder schon nebeneinander existieren. An den Übergangsformen werden Voraussetzungen offenbar, die deutlich zeigen, daß die Geschichtstheorie der Renaissance nicht nur aus dem Antikenrückgriff, sondern auch aus der nachantiken abendländischen Tradition schöpft, die nun für einen Neuanfang verändert und benutzt wird.

In den praktisch-politischen und theoretischen Bestrebungen vermittelt sich die Gültigkeit und gleichzeitige Auflösung der traditionellen Vorstellung von der Translatio der Reiche durch die Annahme einer Wiedergeburt des Goldenen Zeitalters, das mehr ist als die Übertragung und Verwaltung des Imperiums, weil eine vergessene Kultur darin Auferstehung feiert. Kandidatur für das Reich und Mäzenatentum gehen in der Figur Franz’ I zusammen und fügen der herkömmlichen Zeitalterfolge eine völlig andere Dimension hinzu.

Denn die mittelalterlichen Theoreme über den Vollzug der Universalgeschichte waren bisher Einteilungen der Geschichtszeit nach sechs Weltaltern (717), entsprechend den sechs Lebensaltern des Menschen oder den Schöpfungstagen, in der Hauptsache aber der Theorie der vier Weltreiche gefolgt. (718) Besonders die Theorie der vier Reiche, in der Sukzession von Babyloniern, Persern, Griechen und Römern mit dem Römischen Reich als viertem und letztem der Abfolge, wurde zur beherrschenden, jeweils zeit- und nationalgeschichtlich modifizierten Ge-

schichtstheorie des Mittelalters, deren Geltung noch bei Luther, Melanchthon, Sleidon, Funck, Charron und Viret unerschütterliche Autorität besaß. (719)

Da das Ende des letzten der vier Großreiche mit dem Weltuntergang gleichgesetzt wurde, war die Erhaltung und Weitergabe des römischen Imperiums für den Bestand der Menschheit zwingend. Das Erbe des Römischen Reiches und seine zwischenzeitlose Verwaltung war deshalb die große geschichtliche Aufgabe des mittelalterlichen Abendlandes und versprach der Trägernation zugleich eine Führungsrolle als letzter der großen Weltmonarchien vor dem Ende der Zeiten. Die ‚translatio Imperii‘ also tauchte als politische und heilsgeschichtliche Reichsidee in der Spätantike und frühem Christentum – insbesondere seit dem entscheidenden Transfer bei der Kaiserkrönung Karls d. Gr.– auf und besetzte mit ihrem Dogma die Sicht auf die Historie. (720)

Mit diesem Anspruch auf das Erbe des Reiches nun trug sich Franz I in der aktuellen politischen Auseinandersetzung mit seinem großen Konkurrenten Karl V, seit dieser 1516 König von Spanien geworden war. In die entscheidende Phase traten sein Streben nach der Kaiserwürde und Übernahme der ‚Translatio‘ durch seine Kandidatur auf den Thron des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation nach dem Tod Kaiser Maximilians im Jahre 1519, der Franz I und Karl V in den offenen Wettbewerb „pour l’empire“ führte. (721)

Besonders Walbe ist in ihrer Untersuchung zur Herrscherikonographie Franz’ I in den ersten Jahren seiner Regentschaft wiederholt auf die Insignien und Embleme der Kaiserwürde gestoßen, die sich das Oberhaupt einer erstarkenden Monarchie in einer Zeit der bereits herausgestellten Umbildung zum einheitlichen, zentralregierten Staatswesen aneignen zu können glaubte – auf der Höhe seiner Macht zwanzig Jahre später entstand in der Galerie zu Fontainebleau neben der „Ignorance chassée“ auch das Bild der „Unité de l’Etat“ .

Besonders aufschlußreich sind neben einer illustrierten Handschrift, die Franz I mit einer Bügelkrone, der geschlossenen Kaiserkrone zeigt, in jenen Jahren die Miniaturen für die Übersetzung von Caesars Kommentaren zum gallischen Krieg, die von Franz I nach seinem ersten militärischen Erfolg in Auftrag gegeben wurde, und unter denen eine der Illustrationen ein Gespräch Franz’ I mit Caesar in einem Wald bei Fontainebleau darstellt. (722) Eine Passage aus der Arbeit von Walbe sei hier in etwas breiterer Form zitiert, weil mit der letztgenannten Illustration und der dazugehörigen Erläuterung in den ‚Commentaires‘ die eigentümliche Mischform des neuansetzenden Anspruchs auf die Renovatio Imperii mit der Renovatio der Aurea Pax eines weit zurückliegenden Zeitalters sehr anschaulich wird. „Für die spezifisch auf den Fürsten bezogene Variante des Themas ist ein Band aus dem 1519 datierten zweiten Band der ‚Commentaires de la Guerre Gallique‘ von Pigghe wichtig, denn hier wird bereits Caesar implizit als derjenige dargestellt, der das „utrumque“ beispielhaft verkörpert hatte. Franz I und Cae-

sar treffen im Wald von Bièvre (Fontainebleau) zusammen und, ehe sich der Dialog über die notwendigen Eigenschaften eines Kaisers und über den Rang der Kaiserwürde entspinnt, (...), überreicht Caesar in Gegenwart von Aurora und Diana dem König ein Schwert und den hier als Szepter bezeichneten Caduceus Merkurs. Der Caduceus symbolisiert, zumal in der Gegenüberstellung mit dem Schwert, Frieden, Beredsamkeit, generell alles, was mit Wissenschaften und Künsten zusammenhängt. So hat die Szene den Charakter einer regelrechten Investitur Franz' I mit den Insignien der staatlich-militärischen Macht und der zivilisatorischen Tugend, durch die er zum vollkommenen Monarchen wird." (723) Bei einem zweiten fiktiven Zusammentreffen Franz' I mit Caesar antwortet der römische Herrscher auf die Frage nach seiner Meinung über die gegenwärtige Zeit („noustre temps“): „Il est Imperial“.

Die Intentionen auf politischer Ebene und die Themen der Herrscherpropaganda wurden auf der Seite der Geschichtstheorie ergänzt durch einen allmählichen Umdenkungsprozess nicht nur durch die Schwellenerfahrung von ‚Renaissance‘, sondern auch innerhalb der alten Strukturen. Am bekanntesten ist der Angriff des Historikers Jean Bodin auf die traditionelle Translatio-vorstellung. Er unternimmt in seinem Werk „La Methode de l'histoire“ im siebten Kapitel die „Refutation de la théorie des quatres monarchies et des quatres siècles d' or“ und weist dabei insbesondere den Anspruch der deutschen Monarchie auf das Imperium zurück, da zum einen dessen Größe und Ausdehnung unter den Römern eine ganz andere gewesen sei, und zum anderen das deutsche Reich in der gegenwärtigen Ordnung der Welt keineswegs die bedeutendste und stärkste und daher zur Führung ausersehene Nation sei. (724) Er wolle zwar die Autorität des Buch Daniel nicht bezweifeln, aber die Auslegung von Geschichtsphilosophen und Historikern: „Ils se sont bornés au contraire à affirmer que par cette vision de la statue et des quatres bêtes fauves le prophète avait voulu représenter quatres empires, à scavoir ceux des Assyriens, des Perses, des Grecs et des Romains, et ils ne pensent pas qu'il puisse jamais en exister d' autres: ce sont maintenant les Allemands, ajoute-t-on, qui gouvernèrent l'empire romain.“

Bevor er diese Auffassung mit einzelnen Argumenten zur realen Macht und Größe der deutschen Monarchie zerflückt, zieht er die kompromißlose Zwischenbilanz: „Il est donc absurde d' affirmer avec Melanchton que les Allemands ont la monarchie la plus puissante du monde, et plus absurde encore de prétendre qu'ils détiennent l'empire romain“, insbesondere sei auch absurd, anzunehmen, es gebe nur diese vier Reiche, und daß das Ende des Römischen Reiches gleichbedeutend mit der Apokalypseerwartung sei. Diese Richtigstellungen setzten unter anderem neue Maßstäbe für sein einflußreiches nächstes Kapitel zur ‚Chronologie universelle‘.

Kritik dieser Art wurde von einer zusätzlichen innovatorischen Strömung unterstützt, die ebenfalls von einem spezifisch gallischen Selbstbewußtsein des französischen Humanismus genährt wurde. Dieses Beharren auf einer positiven nationalen Tradition, das sich dagegen wehrte, die Gaules mit den Barbaren und Verursachern des kulturellen Niedergangs gleichgesetzt zu sehen, ist einer der Gründe, warum die Entwicklung des modernen Geschichtsbegriffs an den französischen Verhältnissen so genau zu beobachten ist. Er kann dem Weg zur staatlichen Einigung an die Seite gestellt werden, der in Frankreich eindeutiger verlief als in vergleichbaren Monarchien wie dem Deutschen Reich, das mit großen mittelalterlichen Dynastien begonnen hatte und im 16. und 17. Jahrhundert in die territoriale Zersplitterung mündete. (725)

Die Tendenzen zur kulturellen Autonomie, die sich unter Franz I sammeln, stellten eine eigene Translation auf: Die der K u l t u r bewegung von Ost nach West, der „translatio studii“ von Athen über Rom nach Paris. „Dank der „translatio studii“ verwaltete Frankreich von den drei Weltämtern, dem „sacerdotium“, dem „imperium“ und dem „Studium“ das letztgenannte.“ (726) Das neue nationale Selbstbewußtsein ging so weit, daß man die feststehende Reihenfolge der Reiche manipulierte, um eine Abstammung der Franzosen von den Griechen herzustellen, und damit den „italienischen Traum“ und die Erbfolge der „Allemands“ ganz zu unterschlagen. Repräsentativ sind hierfür Äußerungen in den Schriften von Rabelais, aber auch die Propagandaargumente um die Kandidatur auf die Kaiserkrone. (727)

Auf verschiedenen Ebenen also wurde das traditionelle historische Weltbild angegriffen und unterwandert. Nicht zuletzt war die Vorstellung von der Translatio sicher mit der Kontinuität der monarchischen Herrschaft und der mystischen Dauer des Königskörpers verknüpft gewesen und mit dem ererbten Königtum von Gottes Gnaden, das bruchlos und ohne Unterschied auf den Nachfolger überging. Wie im Absolutismus jedoch das Königtum auf neue soziale und rechtliche Grundlagen gestellt wurde und die Trennung von Person und Amt erfolgte, wurde im vorangehenden Punkt umrissen.

Geschichtserkenntnis ist immer auch von der Geschichte der Machträger bestimmt, die wiederum nur der Exponent der gesamtgesellschaftlichen Ordnung sind. Mithin ist es konsequent, daß die Translatio und mit ihr die mittelalterliche Reichsidee sich auflöst, sobald sich der „père des lettres et des arts“ in ihr Erbe drängt und damit eine neue Kontinuität einleitet, die bereits im Abschnitt zu Staatenblüte und Blüte der Kunst untersucht wurde. Im genannten Abschnitt wurde auch angesprochen, wie das neuzeitliche Modell der Geschichte über einen bestimmten Kulturbegriff katalysiert wird, der sich ebenfalls von dem des Mittelalters grundsätzlich unterscheidet. Unter diesen Umständen wandelt sich die Translatio des Reiches in eine Renovatio und Renaissance des Goldenen Zeitalters von Frieden, Gerechtigkeit und Freiheit der Kunst.

Die Assimilierung mit der vergangenen Kultur der antiken Idealzeit über einen weiten Zeitraum hinweg ergibt im Grunde weniger die Ähnlichkeit der ‚Wiedergeburt‘ als einen historischen Abstand – einerseits zur Vergangenheit als Zeitdimension, denn mit dem Ende der Translatio und ihres Kontinuitätsgedankens war Rom endgültig untergegangen und durch eine dunkle Zwischenzeit von der eigenen Zeit getrennt -, andererseits zu den Erscheinungen und Produkten aus dieser Vergangenheit, während bisher für eine lange Periode der Weltprozeß in abhängiger Einheit begriffen worden war, die keine Eigenheit der Vergangenheit wahrgenommen hatte.

Dem neuzeitlichen Begriff des ‚Studium‘ liegt nun ein Verfügen über alles Wissen, und nicht nur über dasjenige der Gegenwart zugrunde, das die Vergangenheit seiner Stoffe erkennen und rekonstruieren kann und geschichtliche Erfahrung abgetrennt von ihrer ursprünglichen Geschichte mit in das eigene Bewußtsein absorbiert.

Das ist die erste Form des retrospektiven, distanzierten Studiums der historisch gewordenen Vergangenheit, das über die bloßen Entwürfe eines Geschichtsplans, in den alles Geschehen eingebunden ist, einen weiten Schritt hinausgeht. Die Trennung von Geschichtsvollzug und seinen Hinterlassenschaften macht eine historische Erfahrung im modernen Sinn erst möglich. Deshalb auch nehmen Künste und Kultur einen so zentralen Platz in der Genese der neuzeitlichen Geschichtserkenntnis ein, wo sie zunächst noch in der Kategorie der Wiederbelebung in Kongruenz mit dem rezipierenden Teil für eine Periodisierung wirksam werden, bevor ein anderer Tod als der der Barbarei sie endgültig einer historisch-wissenschaftlichen Analyse gegenüber übersetzt.

B. 2. ZEIT IN DER HERRSCHERIKONOGRAPHIE

a) Die Sonnensymbolik Louis' XIV

Die beiden Punkte dieses letzten Kapitelteils werden in knapper Form gehalten und sollen nur zur Ergänzung der oben stehenden Ausführung dienen, da sie ikonographisch nicht unmittelbar unsere Fragestellung – den Zusammenhang von Zeit, K ü n s t e n und Geschichtsbewußtsein – betreffen. Über die Sonnensymbolik Louis' XIV existiert von kunsthistorischer Seite bereits einige grundlegende Literatur. (728) Aufgrund ihrer Ergebnisse und Gegenstandsbeschreibung werden deshalb hier nicht möglichst umfassend einzelne Beispiele zusammengetragen, um den Kult lückenlos zu belegen, sondern es sollen auf ihrer Grundlage und weiterem Material zwei Thesen zum Bild der Sonne bei Louis XIV vertreten werden, die bisher nicht oder nur im Ansatz dazu vorgetragen wurden.

Die Sonnensymbolik dieses Herrschers läßt sich in zwei Hauptbereiche gliedern: Die des Sonnengotts Apoll und die Emblematisierung der Sonne selbst oder des Sonnenkopfes, wobei letztere bisher kaum in Zusammenhang mit der zeitgenössischen Emblem- und Devisenliteratur untersucht worden ist, die sich oft ausdrücklich auf die Person Louis' XIV bezieht.

Die eine These heißt: Mit der Figur der Sonne in der Gestalt des Apoll wird neben den schon bekannten Konfigurationen wie dem Apollon Pythien oder dem Musengott in erster Linie ein neuer Bild- und Wirkungszusammenhang aufgebracht, in dem der Lichtgott als Herrscher über die Elemente der Zeit den Machtanspruch des Königs mit dem Nachdruck einer Naturgesetzmäßigkeit verkörpert. Der Monarch selbst wird zum Höhepunkt des Sonnengangs im natürlichen Zyklus des Lichts und erscheint hier als strahlende Mitte und lenkende Kraft in ewiger, zwangsläufiger Wiederkehr.

Die andere These meint, daß die jedermann bekannte Sonnensymbolik in der Emblematisierung des Sonnenkopfes in weit geringerem Maße als gemeinhin angenommen von der unabhängigen Selbstherrlichkeit des Gestirns in seinem Zenit ausgeht, sondern vielmehr vom Bild eines mechanistischen Systems geprägt ist, in dem die Qualitäten seines Hauptkörpers wie Gleichmäßigkeit, Gerechtigkeit, Stetigkeit vorherrschen und mit der Stellung der Sonne im Kosmos und ihrer regulativen Kraft die gesellschaftliche Ordnung des reifen Absolutismus unter Louis XIV exakt markiert.

Unter der Oberfläche des Sonnenkults, der an Orten wie Versailles an allen Wänden, Decken und Schmuckteilen zu blendender Anschaulichkeit gelangt und mit der anmaßenden Devise „Nec pluribus impar“ besticht, die der König sich zum persönlichen Motto wählte, wird die Son-

ne als Zentrum und Impuls eines regelmäßig funktionierenden Räderwerks von Wirkung und Gegenwirkung sichtbar, die im emblematischen Zusammenhang stets Bezug nimmt auf die bedeutete soziale Hierarchie.

Eines der wichtigsten Verdienste und Anliegen der bisherigen Forschung ist der Nachweis, daß die Sonnensymbolik keine exklusive Erfindung Louis' XIV ist, sondern schon seit altersher als Herrschersymbol vorkommt und insbesondere von den französischen Königen vor Louis XIV seit Henri IV in verstärktem Umfang benutzt wurde. Schon Henri II ist in der ‚Louange de la France et du Roy trechretien Henri II‘ von Du Bellay von 1573 mit der Sonne verglichen worden, und Louis XIII wurde etwa beim Einzug mit Anne d'Autriche in Bordeaux 1615 als „Roy Soleil“ bezeichnet. Eine ganze Publikation widmete Nicolas Faret 1620 „Le Parallèle du soleil en faveur de Monseigneur Le Prince, à sa bienvenue dans la ville de Bourges“ und eine ganze Reihe von Sonnendevisen enthalten schon die Medaillen in Jaques de Bies ‚France Métallique‘ von 1636. (729)

Louis XIV wurde, wie Agnès Joly gegenüber der ehemals vorherrschenden Ansicht hervorhob, als „Sonne geboren“ und hat nicht erst während seiner Regentschaft die Sonne zum Emblem für seine Selbstdarstellung gemacht, wofür sie u.a. die Medaille anführt, die anlässlich seiner Geburt geschlagen wurde: ORTUS SOLIS GALLICI zeigt den jungen Louis auf einem von vier Pferden durch die Lüfte gezogenem Wagen, von Victoire bekränzt, in einem Ring mit den Bildern der zwölf Tierkreiszeichen. Auch die von Dupré geschlagene Medaille mit dem jugendlichen Louis XIV und der Regentin Anne d'Autriche von 1643 zeigt auf dem Avers einen Sonnenwagen. (730)

Zu Beginn seiner Regentschaft erschien Louis XIV öfter noch als Apollon Pythien, der den Sieg über die Fronde oder die Bezwingung Spaniens zum Ausdruck bringt. (731) Schon vor der Regierungsübernahme von 1661 war er bekanntlich in zwei berühmten Balletts als Apoll aufgetreten, so in dem von Isaac Benserade bedichteten Tanzspiel „Ballet de la Nuit“ von 1653 mit einem voller Sonnenköpfe besticktem Kostüm und Strahlen um sein Haupt, in dem unter anderem die berühmte, später in verschiedensten Zusammenhängen zitierte Textpassage vorkommt: „Sans doute j'appartiens au monde que je sers, Je ne suis point à moi, je suis à l'Univers.“ (732) Während desselben Jahres erschien er im „Ballet du Temps“ als Apoll und ‚Master of Time‘ zwischen den Personifikationen von Minuten, Stunden, Tag und Nacht, Wochen, Monaten und Jahren. (733)

Auch die Triumphbauten für seinen Einzug in Paris anlässlich seiner Hochzeit im Jahre 1659 waren durchsetzt mit zahllosen Anspielungen auf das Symbol der Sonne: „Entree qu'il fit dans Paris l'année de son Marriage, fit faire cent allusions ingénieuses sur cet Astre [le soleil, d.V.]

on y vid le Montparnasse où Apollon présidoit. Les Elemens unis ensemble pour servir à la gloire du Soleil. Les Inscriptions, les Devises, les Emblèmes, et les Symboles y répétèrent plusieurs fois les rappors que les Souverains ont avec le Prince des Astres". (734) Und schon das „Feu d'artifice tiré sur la Seine en l'honneur du mariage du Roi" zeigte auf der Spitze des Triumphbogens den strahlenumgebenen Sonnenkopf. (735)

Im „Ballet du Temps" kündigt sich bereits an, was zur Besonderheit und Neuerung in der Apollon-Metaphorik des Louis XIV gegenüber seinen Vorgängern wird. Der Gott des Lichts und seines Zyklus befiehlt der Zeit und ihren Einheiten, in rastloser Tätigkeit eilt er ihnen auf späteren Darstellungen in seinem Sonnenwagen voran und regelt von seiner beherrschenden Stellung ihren Lauf.

Das Aufkommen dieser Gruppe von Darstellungen, die er allerdings nicht gesondert unterscheidet, hat Louis Hautecoeur in einleuchtender Weise mit der prachtvoll illustrierten Übersetzung der Metamorphosen Ovids in Zusammenhang gebracht, die Renouard 1651 herausgab und die durch die neue Veröffentlichung des lange auf dem Index gestandenen Werks nachhaltigen Einfluß auf die bildenden Künstler ausübte. Dort wird im zweiten Buch der Palast des Sonnengotts mit allem seinem Personal wie Stunden, Tageszeiten und Jahreszeiten beschrieben. (736)

Ein zentrales Erstlingswerk dieser Art der Verwendung des Apoll als Führer und Gott der Zeit war Le Bruns großes Ausstattungsprojekt für den Kuppelsaal des Schlosses Vaux-le Vicomte im Auftrag des Bauherren Fouquet, an dem er während seiner frühen Schaffensjahre arbeitete, bevor er in den Dienst des Königs trat. Es wird zum Ausgangspunkt für die systematische Ausnutzung der Metapher durch Louis XIV in dekorativen Zusammenhängen.

In Vaux-le Vicomte sollte an der Decke eine Apotheose Fouquets entstehen, die im Entwurf von einer Dichtung der Zeit wie folgt beschrieben wird: "Pour célébrer l'apothéose de Cleonime (entendez Fouquet), l'excellent Méléandre (Le Brun) a même imaginer de l'assimiler au soleil et de réunir autour de lui tous les dieux, les éléments, les saisons, en une vaste fresque – le Palais du Soleil – qui couvria la coupole du Grand Salon." (737) Aus der Entwurfszeichnung Le Bruns im Cabinet des Dessins des Louvre gehen die Einzelheiten der gewaltigen Komposition hervor; in der Mitte wird das von Chronos gehaltene Portraitmedaillon Fouquets von Apoll in seinem Sonnenpalast als das neue Gestirn „en forme d'escureuil" – dem Wappen des Finanzministers – empfangen. Davor fliegt Aurora dem Sonnengott entgegen, dessen Palast von den Personifikationen der vier Jahreszeiten, Stunden, Tage, Monate und dem (Jahres-)Schlangenring umgeben ist.

Als das Schloss 1661 unter Anwesenheit zahlreicher Mitglieder des Hofes eingeweiht wurde, war die Ausmalung des Kuppelsaals noch nicht vollendet – heute starrt ein einsamer Adler auf den Besucher herab. Drei Wochen nach der glanzvollen Einweihung wurde Fouquet, dessen Macht, Reichtum und Prachtentfaltung und besonders sein Schloß Vaux-le Vicomte, das später in vielem Versailles als Vorbild diente, dem König eine Bedrohung und ein Stein des Anstoßes war, abgesetzt und verhaftet. Vaux-le-Victome wurde konfisziert, LeBrun sofort von Louis XIV engagiert und zum ‚Premier Peintre du Roi‘ ernannt, eine Karriere, die in erster Linie auf den vielbewunderten Deckenentwurf zurückzuführen war, den Colbert auf die Decke des Salon Carré im Louvre übertragen wissen wollte. (738) Eine der ersten Aufgaben Le Bruns wurde wenig später die Ausmalung der ‚Galerie d’ Apollon‘ in Versailles.

Apoll und die Indikationen der Zeit werden neben dem Musengott zum Hauptthema aller großen Ausstattungen im Louvre und in Versailles. Insbesondere das neugebaute Versailles wird zu einem Palast der Sonne, der von ihrer Symbolik in allen Schattierungen nur so überfließt :”Félibien le dit dans sa ‘Description sommaire du Chateau de Versailles’ en 1674: „Il est bon de remarquer d’ abord que, comme le Soleil est la devise du Roy et que les poètes confondent le Soleil et Apollon, il n’ y a rien dans cette superbe maison qui n’ ait rapport à cette divinité. Aussi toutes les figures et les ornements qu’on y voit n’ étaient pas placés au hasard. Ils ont une relation ou au Soleil ou aux lieux particuliers où ils sont mis.” (739)

Dazu läßt sich auch eine sehr bemerkenswerte Quelle heranziehen, die, obwohl von großem kunsthistorischen Interesse, jedoch kaum ausgeschöpft wird. Verton, der 1685 die Lobschrift ‚Parallèle de Louis le Grand avec les Princes qui ont été surnommés Grands‘ herausgegeben hatte, veröffentlichte ein Jahr später eine zweite, nun in Volumen und Ausstattung angewachsene Publikation, in der er Vorschläge für entsprechende Inschriften auf Medaillen, öffentlichen Gebäuden und Statuen macht: ‚Le Nouveau Pantheon ou le rapport des Divinitez du Paganisme, des Heros de l’antiquité et des Princes surnommés Grands, aux vertus et aux actions de Louis le Grand, avec des Inscriptions latines et Francoises en Vers et en Prose, pour l’Histoire du Roy, pour les Revers de ses Médailles, pour les Monuments publics érigés à sa gloire, et pour les principales Statues du Palais de Versailles‘. Dort findet sich unter den ‘Inscriptions pour les Palais de Sa Majesté et pour des maisons royales‘ unter I. Pour Versailles, « O vous que la beauté de Versailles surprend ! Cessez d’en admirer la gloire et l’avantage ; Pourquoi vous étonner, s’il vous paroist si grand ? N’est-ce pas du Soleil le Palais et l’ouvrage ? » und weiter unten nennt er die Schlösser Marly und Vincennes « Sonnenhäuser ».

Aber auch der Louvre bleibt davon nicht verschont. Robert W. Berger bemühte sich nachzuweisen, daß die in den 1670er Jahren hinzugebaute Louvre-Ostfassade, im Anschluß an einen Wettbewerb, an dem sich u.a. auch Bernini beteiligte, nach den Plänen Claude Perraults er-

baut, in Beziehung zu der Gestalt des Sonnenpalasts aus Ovids Metamorphosen steht, wie ihn Le Brun mit langgestreckter Front und vorspringenden Eckrisaliten für die Decke von Vaux-le-Vicomte entworfen hatte. (740) Seine These, die vielleicht nicht in dieser Ableitung haltbar ist, wird jedoch durch eine von ihm nicht hinzugezogene Quelle in überraschender Weise grundsätzlich unterstützt. Menestrier lieferte anlässlich der Geburt eines Sohnes von Louis XIV mit den „Quatres soleils vues en France le 25 juin 1704“ eine immerhin beinahe 30 Seiten umfassende Beschreibung des Festaufbaus an der Taufkirche St. Germain. Die Gebäudeform des „Appareil“, der mit 62 im Einzelnen beschriebenen Medaillen und Emblemen geschmückt war, benennt Menestrier so: „Toute la face de ce Palais représente le Palais du Soleil, selon qu’Ovide l’a décrit au livre second des Metamorphoses.“ (741)

In den Räumen des Louvre jedenfalls entstanden zwei große Gesamtausstattungen im Anbau der Tuilerien, die von den Hofmalern Nicolas Loir und Pierre Mignard geschaffen wurden und durch Félibien in den Viten der beiden Künstler in nicht zu übertreffender Breite beschrieben worden sind. Loir malte die Decke des Antichambre des ‚Appartement haut du Roi‘, in dem die Besucher des Königs warten mußten, mit einer Apotheose Apolls aus. (742) Dort fliegt Chronos dem Wagen des Sonnengotts voraus, in der einen Hand die Sanduhr, mit der anderen „il semble montrer au Soleil le chemin qu’il a encore à faire.“ Ihre Gruppe wird begleitet von einer Frau mit Schlangerring, die zugleich „l’éternité“ und „l’année courante du regne de Sa Majesté“ verkörpert, von Frühling, Renommée und mehreren Mädchengestalten mit verschiedenen Attributen wie Kompaß, Waage, Lorbeerkränzen und Büchern. Sie verkörpern Stunden des Tages, die mit unterschiedlichen Beschäftigungen des Königs angefüllt sind: „Par les heures qui sont autour du Soleil, on a voulu figurer celles que Sa Majesté employe, soit à rendre la Justice, soit à surmonter ses ennemis, ce qui est particulièrement exprime par celles qui tiennent une balance et un foudre“, andere stellen Belohnung und Förderung der Wissenschaften dar.

In den Ecken des Gewölbes verkörpern vier Putten die Jahreszeiten, während an den Längsseiten des Raumes auf Basreliefs unter dem Deckenansatz die vier Tageszeiten durch Themen aus ‚der Historie oder den Metamorphosen der Götter‘ Gestalt finden, die nach weiteren Ausnutzungsmöglichkeiten der Sonnensymbolik greifen. So zeigt ein Feld die Statue des Memnon, die stumm bleibt, solange die Sonne sie nicht ansieht: „Ce qui doit apprendre à ceux qui font la cour aux Rois, à demeurer dans le respect et dans le silence jusques à ce que le Prince leur ouvre lui-même la bouche, et leur donne la liberté de parler“ – die richtige Vorbereitung für den Anwärter auf eine Audienz. (743) Die Gesamtinterpretation der Decke faßt Félibien in folgende Worte: „dans ce tableau qui cache dans un sens mystérieux et allégorique, on a prétendu en

peignant le Soleil qui conduit ses cheveux, et porte la lumière par tout le monde, représente le Roi qui prend lui-même la conduite de son Etat.” (744)

Die Freskierung der ‚Petits appartements du Roi‘ durch Pierre Mignard wies eine sehr ähnliche Ikonographie auf. An der Decke des Chambre du Roi regiert Louis-Apoll (745), umgeben von Tierkreiszeichen, Stunden und Jahreszeiten, ihm zu Füßen liegt die Weltkugel, Minerva präsentiert ihm die vier Erdteile. Von besonderem Interesse sind auch hier die vier von der Decke abgesetzten Bildfelder, auf denen die traditionellen ‚Nebenbeschäftigungen‘ des Lichtgotts in raffinierten Darstellungen zur Geltung kommen: besiegen und bestrafen. (746) Die Deckenprogramme Lois und Mignards gingen beim Brand der Tuilerien unter.

In diesen Zyklen ist das Unabänderliche im Gang der Sonne, die stets auf ihrer Höhe steht und den Einheiten der Zeit, die nur die Auswirkungen ihres Lichts sind, einen Rhythmus vorgibt, zum Vorbild für die Machtausübung und das Herrscherleben des Monarchen geworden. „Il n’ appartient qu’au Dieu de peindre la lumière/ D’ un Soleil qui jamais ne sort de son midy”, sagt Martinet in seinen ‚Devises royales‘ in der Erklärung des letzten Emblems, in dem der Sonnengott seinen Wagen über Erde und Meer lenkt. (747)

Diese Herrschaft der Sonne über die Zeit durch die Übereinstimmung mit ihrem obersten Prinzip, das alle anderen Erscheinungen wie Tag und Nacht, Monate und Jahreszeiten hervorruft und in einem sicher beherrschten Zyklus aussendet, erklärt auch die Anwesenheit des Chronos, der dem Sonnenwagen voranfliegt, gefolgt von den einzelnen Indikationen der Zeit. Das retardierende und perpetuierende Moment dieser Art von Zeitvereinnahmung ist in der ewigen Wiederkehr und der Identität mit ihrer Kraftquelle gewährleistet.

Selbst Louis’ Siege erscheinen mit der Unvermeidlichkeit eines Naturgesetzes, wie beispielsweise in dem Stich des ‚Cadran Horizontal‘, der 1679 im *Mercure Galant* veröffentlicht wurde (**Abb. 38**). Anstelle der üblichen Ziffern sind auf der Scheibe der Sonnenuhr die Angaben von über einem Duzend durch Louis XIV gewonnenen Schlachten abzulesen, die vom Licht des Sonnenkopfes in den Lüften mit der Umschrift „Ludendo Imperat Orbi” angestrahlt werden. Das Bild der Sonnenuhr, die nach der Naturzeit mißt, zeigt in der metaphorischen Verwandlung nicht die Stunden, sondern die *T a t e n* des Sonnenkönigs an. Im Moment steht das Gestirn auf dem Zenit und der Schatten des Zeigers fällt genau in die Mitte auf den Namen der Schlacht von Nymwegen. (748) Das Sonnenemblem wurde auch für andere ‚natürliche‘ Läufe wie die Lebenszeit des Königs selbst benutzt. Das bekannteste Beispiel ist der großformatige Stich von Seuin „La Naissance du Roi jusqu’à Sa Majorité“ aus Menetriers ‚Histoire de Louis le Grand par Médailles, wo um den Sonnenkopf in der Mitte herum insgesamt 31 Lebensstadien des Monarchen von aufgehender und steigender Sonne auf runden Medaillons angeordnet sind, die von den züngelnden Strahlen des Sonnenhauptes in der Mitte ausgesendet werden.

Die ‚Monumentalisierung der Zeit im majestätischen Lauf der Sonne‘ (749), die den Herrscher als Subjekt aller natürlichen und naturzyklischen Vorgänge sieht, ist in zwei sehr persönlichen Darstellungsformen des Königs zum Ausdruck gekommen.

An der äußersten Ostecke des Parks von Versailles wurde ein Bassin mit der Skulpturengruppe des ‚Char d’ Apollon‘ angelegt, die hier aus dem Wasser tauchte als ob „le Roi s’ élance pour éclairer le monde“ und die am anderen Ende des Parks über das Schloss hinweg mit der berühmten „Grotte de Thetys“ korrespondierte, bei der sich der Sonnengott nach der Arbeit des Tages gegen Abend zur Ruhe legt. Schon Pierre Francastel hatte beobachtet, „que le thème occupait primitivement tout l’axe ouest-est du petit parc, du Char d’ Apollon à la Grotte de Thétys, en passant par le bassin de Latone; disséminées autour de cet axe, les figures des parties du jour, des saisons, des tempéraments, (...), renouvellent le souvenir de la fable du Dieu du jour.“ (750)

Die schon 1684 zerstörte Grotte ist neben der Beschreibung Félibiens durch die Memoiren Charles Perraults überliefert, der sich selbst als Erfinder des genialen Entwurfes bezeichnet, wobei auch er die Interpretation abgibt: „il seroit bon de mettre Apollon qui va se coucher chez Thétis après avoir fait le tour de la terre, pour représenter que le Roi vient se reposer à Versailles après avoir travaillé à faire du bien à tout le monde. » (751)

Kantorowicz beschrieb in ‚Oriens Augusti‘ die hochpersönliche Aneignung des Sonnenkults in der Praxis des morgendlichen ‚Lever du Roi‘ – „That is to say, the perpetual identification of the King with his symbol led to the identifying of the King’s daily ‚Lever‘ in the morning with the rise of the natural sun, and accordingly his ‚Coucher‘ in the evening with the setting of the sun“ – das täglich nach einer minutiös festgelegten Reihenfolge in Anwesenheit der höchstgestellten Mitglieder des Hofes stattfand, die bei den Hilfsdiensten für das Aufstehen des Königs ihrer gesellschaftlichen Abstufung entsprechend Aufgaben zu erfüllen hatten, bzw. in seinem Zeremoniell fein abgestufte Privilegien zugedacht bekamen. (752)

Hier jedoch werden auch die Grenzen der Macht des Sonnengottes sichtbar, die zu einem weiteren Schlüssel für das Verständnis der Sonnensymbolik werden.

Denn das ‚Lever‘ des großen Monarchen, um das sich alle seine Vasallen bemühen, deutet neben der Metapher auf den morgendlichen Beginn des Sonnenlaufes im selben Maß auf die Mechanisierung und den bis ins kleinste geregelten Ablauf der Zeit hin, manifest im täglich eingehaltenen Zeremoniell, dem auch Louis-Apoll selbst unterworfen ist, und das bereits von den Zeitgenossen „cette mécanique“ genannt wurde.

Die Stunden des Sonnengotts sind genau erfaßt und erfüllt mit vorgeschriebener, geregelter und ununterbrochener Tätigkeit. Diese Ambivalenz des Sonnenbilds zwischen absoluter Hauptperson und relativem Funktionieren im von ihr geschaffenen System kommt auch in den

Zeugnissen des Königs selbst zum Ausdruck, wenn er für die Qualitäten, die zur Führung bestimmen, den Vergleich mit der Sonne heranzieht, weil auch sie stets in gleichmäßiger Aktion begriffen sei, durch die ihre Herrschaft erst wirksam wird. Der "Roy des Astres" findet nur am Rande Erwähnung, hingegen sei die Sonne durch „le partage égal et juste qu'il fait de cette même lumière à tous les divers climats du monde,/ par le bien qu'il fait en tous lieux, produisant sans cesse de tous côtés la vie, la joie et l'action,/ par son mouvement sans relâche, où il paroît néanmoins toujours tranquille, / par cette course constante et invariable, dont il ne s'écarte et ne se détourne jamais, / (est) assurément la plus vive et la plus belle image d'un grand monarque." (753)

Dieses Selbstzeugnis von Louis XIV leitet zum zweiten großen Bereich in der Auslegung der Sonnensymbolik über, die sich aus der Emblematik des Sonnenkopfes als Sinnbild für den Monarchen im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts herausarbeiten läßt.

Louis XIV war der erste französische Herrscher, der sich einen Sonnenkopf zum persönlichen Emblem wählte. Seine Devise NEC PLURIBUS IMPAR um einen Sonnenkopf herum versucht alle Vorzüge der verschiedenen Verweisungsmöglichkeiten der Sonnensymbolik in sich zu vereinigen. ‚Nec pluribus impar‘ war dabei wegen ihres gewaltsam zusammenfassenden Anspruchs und ihrer Übersteigerung ein wenig unverständlich, "nuisible", wie die Kritik der Zeitgenossen bemerkte. Sie sollte bedeuten, daß die Sonne des Königs genug Licht habe, um nicht nur eine, sondern mehrere Welten zu regieren, "signifié, que comme les rayons de cet Astre éclairent à la fois la Terre et plusieurs Globes Celestes, de même le Génie de Louis XIV auroit suffit à gouverner ensemble la France et plusieurs Royaumes." (754)

Eine ausführliche Erklärung und Begründung hat die Devise, die 1663 im Auftrag der ‚Petite Académie‘ erstellt und gestochen wurde und der Nachwelt insbesondere durch die Medaille des Francois Varin von 1674 bekannt ist, auf der ein strahlenaussendender Sonnenkopf über den Wolken und einem Sphärenglobus erscheint (755), durch ihre ‚Rechtfertigung‘ in einer Schrift Claude Francois Menestriers gefunden. Auch in diesem Fall ist die wohl genaueste und authentischste Erklärung des Bildes aus der Emblemliteratur bisher kaum zu Rate gezogen worden. Menestrier unternimmt in „La Devise du Roy justifiée“ ihre Verteidigung, um nachzuweisen, daß und warum sie allein Louis XIV gebühre und worauf sich ihr Bild bezieht. (756)

NEC PLURIBUS IMPAR wurde in der Hauptsache der Vorwurf gemacht, daß sie eine „Devise empruntée et usurpée“ sei, die schon Philipp II gehört habe und von der bereits Medaillen existieren, daß sie von Picinelli in der Ausgabe seines 26 Jahre zuvor erschienen ‚Mondo Symbolico‘ aufgeführt worden sei und daß bereits Salvator Carducci Verse auf sie gedichtet habe. (757)

Der Sonnenkopf, so die Verteidigung, herrsche über das gesamte Universum und sei nicht nur für die Erde der Mittelpunkt; je größer der von ihm beherrschte Raum, für den sein Licht ausreicht, umso größer ist auch seine Machtposition. Damit ist es jedoch nicht getan, und Menestrier schließt seine Erklärungen mit der unerwarteten Zusammenfassung: „Icy Non Pluribus Impar veut dire que tout ainsi que le Soleil qui est incessamment occupé à éclairer l'Univers ne laisse pas de s'appliquer à plusieurs autres fonctions, comme de visiter le monde, ..., quelque appliqué que soit le Roy à la conduite generale de ses Estats il descend en particulier à d'autres soins, il veille sur la Justice, il reforme les Loix, il corrige les abus, il récompense la vertu, il protege les gens de lettres, il est à la tête de ses Armées, il donne par tout ses ordres, il tient luy même ses conseils, il assiste ses Alliez, et il est prest de s'appliquer à tous les autres soins que demande sa dignité, et le repos de son peuple.” (758)

Sämtliche bekannten Herrschertugenden der ‚bienvaillance‘ und der wohlwollenden Überwachung des ‚bien public‘, zu der ein Herrscher durch seine Würde aufgerufen ist, begegnen hier wieder und scheinen mit der Metapher der beständig tätigen Sonne abgedeckt zu sein. Bei näherer Beschäftigung mit den Deutungen der Emblemliteratur beginnt das Bild der Sonne vom Klischee der Alleinherrschaft abzuweichen.

Von hier ausgehend eröffnen sich drei wesentliche Eigenschaftsbereiche der herrscherlichen Sonnenemblemik, die noch betrachtet werden sollen: die Konsequenzen des heliozentrischen Modells für die Stellung der Sonne, ihre vorgeschriebener Gang und die stets zuverlässige Bewegung und schließlich die auffallende Betonung ihrer „Justice“, mit der sie ihre Gaben kalkuliert und gerecht verteilt. Allen diesen Qualitäten liegt ein Begriff von der *Mechanik* der Sonne zugrunde, die die Auffassung von der Natur des obersten Gestirns und den natürlichen Erscheinungen zu revolutionieren begonnen hatte.

Zur Grundlage der Darlegung können Texte der Emblemliteratur herangezogen werden, unter denen zum Bildnis der Sonne besonders die beiden großen Emblemiker Menestrier (759) und Le Moyne (760) zu konsultieren sind, daneben auch weniger bekannte wie Martinet und Verrien. (761)

Das heliozentrische Weltbild eignete sich in perfekter Weise zum Abbild der absolutistischen Gesellschaftsordnung, in der der Prinz wie der „Roy des Astres“ im Mittelpunkt thront und von hier aus die auf festen Bahnen um ihn kreisende „famille des astres“ der Untertanen regiert. Schon Johannes Kepler hatte in seinem für das neuzeitliche Weltbild fundamentalem Werk „De Revolutionibus orbium coelestium“ über die Stellung der Sonne gesagt: sitzend auf ‚königlichem Thron, regiert die Sonne das Geschlecht der Sterne, die sie umgeben.“ (762) Immer

wieder wurde die so begriffene Weltordnung zur Begründung für die Vorrangstellung des Monarchen herangezogen.

Schon 1621 formulierte Adrian d' Amboise den Sonnenvergleich repräsentativ für die Positionsbestimmung von Oberhaupt und Gefolgschaft: „Ce que le Prince est dessus ses vassaux, le Soleil l'est parmi toutes étoiles fixes et erratiques. Il est la source viue et inépuisable de chaleur, l'oeil des Cieux, l'ame du monde, le plus grand et lumineux de tous les globes celestes: les pianettes qui luy font enceinte de tous costés n' empruntent d' ailleurs que de Roy leur force, leur chaleur, et leurs influences, et aussi faut-il que tous bons sujets ne viuent qu'en ame de leur Prince, rendent à leur Roy telle submission que les pianettes au Soleil...”. (763) Die zentrale Stellung der Sonne in diesem ganz auf sie ausgerichteten System und die Machtstellung des Monarchen werden häufig auch in der Gleichsetzung von „le Soleil” mit „Solus” umschrieben: “Seul. Comme il n' ya qu'un Soleil au monde, il ne faut qu'un Souverain dans un Etat.” (764)

In zahllosen Devisen für Mitglieder der königlichen Familie, Minister, Höflinge und Adlige taucht diese Abhängigkeit der übrigen Glieder der Gesellschaft vom alleinregierenden Oberhaupt auf; beliebtes Emblem ist neben der Sonnenblume das spitzfindige Bild der Sonnenuhr, die nur funktioniert und nützlich ist, wenn sie das Licht der Sonne empfängt. (765) Ein stets als Quelle zu berücksichtigendes Werk ist auch hier Picinellis „Mondo Symbolico“, in dem besonders unter dem Bild der Sonnenuhr zahlreiche Vergleiche zum Verhältnis der Principe zu ihren Untertanen angegeben werden, unter anderem mit ‚Concordi motu’ und ‚Si aspicias aspicio’.

Dennoch induziert das heliozentrische Weltbild, in dem sich alle Elemente um einen Fixpunkt bewegen, so die These dieses Kapitels, ein zutiefst mechanisches Ordnungssystem, das unter anderem mit einem eingreifenden Wandel in der Messung der Zeit in Zusammenhang steht, die sich von den Einheiten des natürlichen Lichttags und dem Zyklus der Jahreszeiten zu einer abstrakten, regelmäßig gemessenen Zeit emanzipiert hatte und auf Astrolabien und mechanischen Instrumenten abgelesen werden konnte.

Ohne diese Entwicklung und ihre Konsequenzen hier näher auszuführen, soll nur auf eine symptomatische Einzelheit hingewiesen werden, die sich an einem im 17. Jahrhundert geläufigen Sonnenemblem ablesen läßt: „Solem audet dicere falsum” – die Sonne lügt (766), stellte man fest, als mit der Einführung der mechanischen Zeitmessung die Abweichungen der ‚Naturzeit’ mit ihren unterschiedlichen Tagesanfängen und den jahreszeitlichen Verschiebungen des Sonnenstands offensichtlich wurden. Die nach einheitlichen Stunden und der unbeweglichen Doppelkolumne von 12 Tages- und 12 Nachtstunden gemessene Zeit entdeckte die Irrtümer

der Sonne: „La Pendule a rendu sensible et visible l'inégalité des jours d' un midi à l'autre: Solem dicere falsum audet...” (767)

Im selben Moment, in dem das heliozentrische Weltbild die Sonne zum Mittelpunkt des Kosmos erhebt und ihre Metapher den König zum Zentrum der irdischen Ordnung, wird die Stellung der Sonne erschüttert durch ihre eigene Unterwerfung und Einbindung in ein mechanisches System, in dem alle Teile des komplizierten Apparats voneinander abhängig sind und von dem aus ihre Aktivität verstanden wird. Der König der Gestirne hat in diesem Räderwerk die verantwortungsvollste Aufgabe, aus der er niemals entlassen werden kann, ohne es zum Zusammenbruch zu bringen.

Das Funktionieren der Sonne, die die Ordnung der Welt erhält, die alles sieht, selbst wenn sie hinter Wolken verborgen ist (768), die nie fehlt geht, zuverlässig und treu ist (769), für die Versorgung ihrer Untertanen da ist und niemals von ihrer Pflicht abweicht, bestreitet in erstaunlich hohem Maße die Auslegung des Sonnenemblems während der Regierungszeit Louis' XIV, in der Sinnbilder für Regelmäßigkeit, Pünktlichkeit und Exaktheit und ihre Anwendung auf den Monarchen vorherrschen. So empfiehlt sich beispielweise für die ‚Probité‘ des Herrschers und das in dieser Tugend begriffene Pflichtverhältnis am besten das Symbol der Sonne: „rien qui représente mieux une Probité accomplie de tous costez, et ponctuelle en toutes choses. Depuis tant d' années, depuis tant de siècles que le Soleil est dans le ciel, sa fidélité, son obéissance, son exactitude ne se sont point relâchées”, und weiter: “Il ne s' est jamais détourné de son devoir, non pas, mesme d' un degré, non pas d' une minute.” (!) (770)

Gerade bei Pierre Le Moynes Büchern soll zum Beleg dieser These noch etwas verweilt werden, da er mit seinen langen Erklärungen zu einer Reihe von Sonnendevisen eine sekundäre Auseinandersetzung der Problematik in den Quellenschriften vorwegnimmt. Ganz am Anfang seiner „Art de régner” steht noch vor dem Vorwort als Motto ein Gedicht, in dem die Sonne den Herrscher über ihre „règles de reiner” aufklärt: „Toujours en action, toujours en mouvement/ Mais allant de mesure, agissant règlement/ (...) Je sais me partager avec égalité/ Selon l'ordre, le droit et la nécessité/ (...) Mon action par là n' est jamais rallentie;/ Ma course n' est point de son but diuerti;/ Je suis le mesme en tout, le mesme en équité, / Lex mesme à maintenir l'ordre et l'égalité.” (771)

Die Sonne sei der König aller Himmelskörper, aber man solle nicht annehmen, ein untätiger König, denn ihre Herrschaft sei „une Royauté de montre” – Sonne und regelmäßig ablaufendes Uhrwerk werden häufig nahezu gleichbedeutend gebraucht. „Il agit avec une application sans relasche. Son mouvement est sans interruption et perpétuel. Cependant de quelque manière qu'il agisse, et en quelques lieux que son mouvement le porte; le bien de ses sujets est le but de son action; et il ne se meut que pour aller où leurs besoins le demandent. Cette Figure

apprend au Prince, que ce n' est pas pour luy qu'il est Prince: que tout ce qu'il a de pouvoir et de richesse se doit répandre hors de luy: et qu'il fait violence à la Nature et viole le droit des gens, quand il se détourne à ses fins particulières, ce qu'il doit à la félicité de ses Peuples ».

(772) Sehr ähnlich schreibt er unter den

'Devises adoptées': „Me quoque fata regunt. Le Soleil ne va pas à sa phantasie n' y à l'aventure: il a ses règles et ses loix qu'il observe avec une ponctualité dont il ne se dispense jamais. Le Prince aussi a ses reglemens et ses mesures qui luy sont comme une espèce de destinée, qu'il est obligé de suivre au gouvernement de ses Peuples.” (773)

In dieser bindenden Ausübung von Herrschaft und ihrer Bemächtigung begegnet unvermeidlich die Gerechtigkeit der Sonne als Metapher für die vollendete ‚Justice‘ des Herrschers.

Das in anderem Zusammenhang bereits als für die Regierungsgewalt des französischen Absolutismus grundlegend erkannte Thema der Justitia konnte in der Emblematisierung der Sonne gerade für diese Bedeutung auf der ureigensten und ältesten Form des Vergleiches von Sonne und Herrscher aufbauen, die im nachchristlichen Abendland als „Sol Justitiae“ bereits das ganze Mittelalter hindurch für Christus, später für den Herrscher eine lange Tradition hatte. Frühe Vergleiche von Herrscher und Sonne beziehen sich ausnahmslos auf seine Gerechtigkeit, die so klar, leuchtend und unbestechlich sei wie das Licht der Sonne. Noch bei Picinelli wird unter seiner hohen Anzahl von christlichen und religiösen Devisen und Impresen die Gleichsetzung von Gott-Sonne-gerechtem Herrscher an vielen Stellen deutlich, etwa in „Omnes sub iugo meo.” (774)

Auch im Frankreich des frühen Absolutismus vor Louis XIV ist das Sonnensymbol unter seinen Vorgängern in erster Linie für die ‚Justice‘ des Königs gebraucht worden. So bemerkt Bodin im Kapitel über die „Monarchie Royale“ aus seinen « Six livres de la République » zur monarchischen Gerechtigkeit: „que le Roy doit obéir aux loix de nature, c' est à dire gouverner ses sugets, et guider ses actions par la justice naturelle, qui se voit et fait cognoistre aussi claire et luisante que la splendeur du soleil.” (775)

Beim Einzug von Louis XIII und seiner Mutter Maria Medici 1615 in Bordeaux gab es eine Maschine mit dem „Zodiaque de Justice“, der die im Sonnenbildnis zusammenfindende Mischung von Zeitangabe, souveränem Fixpunkt und Justitia in kurioser Weise vorführte: „Justitia erschien und richtete eine Ansprache an den König. Die zwölf Zeichen des Tierkreises waren durch die zwölf Könige von Frankreich ersetzt, die den Namen Ludwig getragen hatten. Das Ganze drehte sich: 'A mesure qu'ils arrivaient au point vertical du Zodiaque, par le mouvement de la machine, qui tournait fort lentement, ils saluaient le Roi lui désiraient prospérité et bonheur. L'image de Louis XIII était immobile au sommet de la machine.'” (776)

Unter dem weiter oben dargestellten Wandel der historischen Gegebenheiten wurde die Rolle der Gerechtigkeit einschneidend modifiziert und mit weitergehenden Interpretationen belastet. Die ‚Justice naturelle‘ auch der Sonne wird zu einem regelmäßigen System, das Gesetzen gehorcht und nach Gesetzen gleichmäßig und pünktlich jedem Glied seinen Teil zumißt. „Et par une Justice außi pure qu’entière, / Je regle l’Univers de l’un à l’autre bout:/ Sans deffaut, sans excès je remplis les limites, / Que mon deuoir, et la Loy m’ ont prescrites./ Aux Jours, aux Mois, aux Ans, je suis iuste et legale:/ Et pour faire régner l’ordre dans la Nature, / D’ un mouument touiours égal/ A chacun le sien il mesure.” (777)

Ihr gerechtes Wirken wird zur Vervollständigung meist mit dem vielseitigen Bild der Sonnenuhr sinnfällig gemacht, auf der die gerechte und exakte Verteilung von Licht und Stunden sichtbar wird: „Le Cadran luy [au Soleil, d.V.] est aiousté, pour donner une representation plus distincte à la figure: et pour confirmer plus nettement ma pensée, qui est que le Prince doit estre à l’égard de ses suiets et en la distribution du Droit, ce que le Soleil est à l’égard des heures...” . (778) Embleme wie „Le Soleil sur un cadran, où l’ombre du style marque les heures. Leges et Facit et Servat. Il fait les Loix et il les garde“, oder „Soleil sur un cadran. Cuique suum – metitur. A chacun le sien il mesure“ werden zu beliebten Metaphern für die Machtausübung des Herrschers. (779)

Die neue Art der „Justice Royale“ soll abschließend nochmals durch Le Moyne in ihren einzelnen Vergleichspunkten zum Bild der Sonne definiert werden, der sie in seiner Schrift „Art de regner“ unter den ‚moyens‘ (Regierungsmitteln) in Bezug zu einigen Sonnendevisen gesetzt hatte und in seiner Devisenkunst unter ‚Cuique suum metitur‘ schreibt: „Le Soleil est juste en ses mouvemens et en ses courses; en la distribution de sa lumière et de sa chaleur; en la division des temps, et au partage des Saisons. Il se communique également, et sans distinction des Personnes et des lieux: et il n’ est pas un autre pour le riche que pour le pauvre. Le Soleil est un tous ces points une belle representation de la Justice du Prince: et le cadran luy est ajousté, pour apprendre au Prince, qu’en la distribution du Droit, il doit estre aussi ponctuel et aussi legal que l’est le Soleil à l’égard des heures.“ (780)

Dieser Anspruch auf größte Gerechtigkeit, unbeirrbar wie die Sonne, der hier als Ideal geschildert und von Louis XIV adaptiert und ausgebaut wird, gab gegen Ende seiner Regierungszeit Anlaß zu beißender Kritik, wie überhaupt die Sonnensymbolik für die Gegner des Königs zum bevorzugten Gegenstand von Travestie und intelligenter Mißdeutung der offiziellen und sanktionierten Darstellungsformen wurde.

Die Collection Hennin des Pariser Kupferstichkabinetts bewahrt einige Blätter eines ‚Almanach royale commençant par année 1705...où est parfaitement observé le cours du Soleil d’ Injustic

e, ou Théâtre de la guerre en Europe qui comprend des emblèmes des VII vertus héroïques..., Impr.à Bruxelles' auf, dessen „Conclusion.A Louis le Grand“ den Adressaten nicht verschweigt und mit bitterem Spott die Treue, Gerechtigkeit und den Glanz der Sonne pervertiert: Durch diese Sonne werde das Gehirn ausgetrocknet, die Tugenden vertrieben, und ihre Strahlen würden nur durch Gold bewegt; sie liebe nicht das Recht, außer wenn sie davon profitiere, und verrate die militärischen Verträge für Geld. (781) Eine Fundgrube für satirische Blätter gegen Louis XIV, die ihn vorwiegend mit Waffen aus dem Arsenal seiner eigenen Selbstdarstellung angreifen und dabei die Symbolik der Sonne oft genug zur Zielscheibe machen, ist der zwei-bändige ‚Receuil des pièces héroïques et historiques pour servir d' ornement à l'histoire de Louis XIV'. (782)

Vertraute Herrschaftszeichen erleben ihre Krise; so muß die Legende von ‚Soleil jamais éclipsé‘ eine ‚Prognostication de l'Eclipsé du Soleil‘für den 12. Mai 1706 hinnehmen, deren Illustration einen Helden Louis XIV vorwegnimmt, über dessen Haupt seine Devise NEC PLURIBUS IMPAR zu einem NUNC PLURIBUS IMPAR geworden ist. (783)

Auch die Zeitbeschickung von Louis – Soleil mit seinen Taten und der Kalender seines Aufstiegs, wie ihn Menestrier mit der Devisenmontage „Naissance du Roi jusqu'à Sa Majorité“ gestaltet hatte, sind durcheinander geraten. Im Kalendarium Regium Solis cursum perfectè indicans“ sitzt Louis als kleiner Geck in der Mitte von züngelnden Sonnenstrahlen, die wie die Zeiger einer Uhr in ein Rund ausgreifen und die 12 Monate und 12 Tierkreiszeichen tragen. Jeder aber weist mit einer Inschrift auf insgesamt 24 Missetaten des Königs hin. Ihr Urheber in der Mitte hält eine Kerze in der Hand und seine Beischrift erklärt: „Ce zon is nu aent ondergaan/Nu komt de Maen en sterren aen.“

Selbst der Sturz des Phaeton, der sich die Lenkung des Sonnenwagens angemaßt hatte, bleibt nicht aus : dort stürzt in einer großformatig angelegten Komposition der wilde Tyrann herab, dessen „insolence extreme/s'est bien choisir le Soleil pour l'emblème“ gewesen war, während die wahre Sonne bekümmert hinter den Wolken hervorschaut. – Auch diese Satire erscheint umso treffender, wenn man ihr ‚offizielles Gegenstück‘ berücksichtigt, das in diesem Fall offensichtlich in einer von Sebastien Le Clerc gestochenen Medaille für die große ‚Histoire Metallique‘ zu sehen ist: Die Erinnerungsmünze zur Eroberung Savoyens benutzte das Bild des Icarus als Metapher für die übermütige Provinz, die sich an den Strahlen des Sonnenkopfes die Flügel versengt. ‚La Conquête de Savoie. Chute d'Icare, dont les ailes se désagrègent sous la chaleur du Roi Soleil. MDCLXXXI.‘ (784)

Auch das Bild der unumschränkten Weltherrschaft des Louis-Apoll durch ORDO ET FELICITAS auf einem mit Bourbonenlilien bedeckten Globus weicht dem einer selbstexplodierenden Bom-

be mit der Inschrift SE IPSISSIMO – „the self-explosion of the abnormally distended Gallic empire.“ (785)

Auf der Höhe des Absolutismus unter Louis XIV jedoch hatte das Symbol der Sonne alle Zwecke von Zeit- und Naturbeherrschung wie von sozialer Beherrschung auch durch die Bereicherung mit dem mechanistischen Bild eines zentral geregelten Universums zusammengehalten. Gerade aber mit ihrer Ausdifferenzierung als Herrschaftssymbol für Louis XIV, der sich ihre Position und ihr Funktionieren im heliozentrischen System so intensiv zu eigen macht, wird ein Bruch in der bisher natürlich erfahrenen Herrschaft deutlich, der bisweilen in einer bereits häufiger beobachteten Zurückweisung der essentiell invarianten und tradierten Bedeutung des Symbols und damit der aemulativen Analogie von Figur und Gemeintem zum Ausdruck kommt. Auch die Exklusivität und das individuelle Monopol, das auf das Symbol der Sonne erhoben wird, kostet seine allgemeine Verbindlichkeit: Mit dem neuen Träger erhält es selbst neuen Charakter und Inhalte. Eine aufschlußreiche Erklärung Menestriers zum Musterbild der Herrschaft des großen Louis soll diese Analyse durch zeitgenössische Erkenntnis abschließen: Die früheren Herrscher hatten mit der Sonne zwar auch die Erhebung über den Rest der Welt gemein, jedoch nur diese, „mais ils n’ en avoient ny les lumières, ny la régularité, ny les douces influences. Il n’ appartient qu’au Roy [Louis XIV] de porter avec justice un si beau corps pour symbole: il est uniquement comme luy, il agit toujours sans jamais se dévoyer, il void tout par luy-même dans l’un et l’autre hemisphere. Nos autres Monarques se sont contenté d’ estre les arbitres de l’ancien Monde. Le Roy ajoute a cette glorieuse qualité celle de l’arbitre du nouveau“, – worauf zum wiederholten Male die Veränderungen der neuen Zivilisation beschworen werden. (786)

B. 2.

b) Le mécanisme du roi – Zeitmessung und Zeitmoral unter Louis XIV und der Folgezeit

Die Interpretationen der Sonnensymbolik machten mit ihren häufig an das Funktionieren von Uhren erinnernden Vergleichen auf ein geändertes Maß- und Ordnungssystem der Zeit nach regelmäßigen, gleichbemessenen Einheiten aufmerksam, das im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts in allgemeinen Gebrauch kam, ins öffentliche und private Bewußtsein drang und das gesellschaftliche Leben systematisch zu beherrschen begann.

Die Erscheinungen und Konsequenzen der modernen Zeitmessung durch mechanische Uhren, die auf den verschiedensten Ebenen mit den bisher möglichen Methoden brach, Zeit nach dem natürlichen Lichttag und den Jahreszyklus, nach Tätigkeiten oder der Dauer einer Handlung, – die oft mit dem begrenzten Maß einer Sanduhr abgemessen wurde – , zu erfassen, und die eine Revolution des Denkens, Verhaltens und der Technik mit sich brachte, können hier nicht annähernd ausgelotet werden.

Zur Wissenschaftsgeschichte des Instruments seit der Erfindung der Räderuhr ist die einschlägige Literatur zu konsultieren (787); der entscheidende Durchbruch zur verbindlichen und exakten Zeitmessung auf der Basis von Pendel- und später Federantrieb, die sich sehr schnell für den Uhrenbau durchsetzten, die Zeitangaben verlässlich machten und auf eine einheitliche Bewegung koordinierten, gelang 1657 Ch. Huygens mit der Entdeckung der regelmäßigen Pendelschwingung. (788)

Über die Veränderungen in der Definition und Berechnung von Zeit und die Entwicklung des ‚modernen‘ Zeitverhaltens unter einer regelmäßigen, kontinuierlich und unabhängig bewegten, qualitativ neutralen Uhrenzeit ist besonders in den letzten zwanzig Jahren der Forschung sehr viel geschrieben worden, wobei insbesondere zwei Ansätze für die Einschätzung der Problematik vorherrschen und gegeneinander gestellt wurden. Zum einen heißt es, die Entwicklung und der technische Fortschritt der Messgeräte habe durch die Einführung ständig verbesserter regulativer Zeitindikatoren das öffentliche Leben nach und nach beeinflusst und das Zeitverhalten dirigiert, zum anderen wurde die These aufgestellt, daß die moderne Einteilung und Synchronisierung der Zeit aus dem Bedarf neuzeitlicher Organisationsformen von Arbeit resultiere und mit der Industrialisierung und dem Aufkommen lohnabhängiger, nach Zeit bezahlter Arbeit in Zusammenhang stünde.

Die Geschichte der Uhr und des Zeitverhaltens ist jedoch nicht in so eindeutige Kategorien zu fassen. Für die Bedeutung des Instruments und seiner nicht ausschließlich ‚Technikgeschichte‘ ist dies bereits wiederholt herausgestellt worden. Schon lange vor ihrem allgemeinen

Gebrauchswert für die tägliche Zeitmessung hatte die Uhr als kunstvolles mechanisches Gangwerk mit ihren ineinandergreifenden Teilen und ihrem Automatismus eine bedeutsame Stellung als führende und höchstentwickelte Maschine mit einem Begriff von Welterfassung eingenommen, die als vom Menschen schöpferisch nachgeahmtes und nachgebautes Funktionsgeheimnis der Welt galt. Bereits vor ihrer praktischen Anwendung auf den Gebieten der Technik und der Nutzung für die Zeitmessung war das Funktionssystem der Uhr Gegenstand zahlreicher Metaphern und Vergleiche für den Ablauf und Bau der Welt, des menschlichen Körpers oder des sozialen Gefüges geworden. Die Welt-Uhr Metapher und das Wesen der Uhr hatten also bereits ein langes ideengeschichtliches und artifizielles Vorleben, bevor durch sie eine allgemeine Mechanisierung der Zeit erreicht wird. Diese Metaphern und ihre Geschichte seit Nicolaus von Cues sind besonders von O. Mayr, aber auch von F. C. Haber untersucht worden. (789)

Der Symbolwert der Uhr, der von ihrem System, ihrem komplizierten Bau und ihren mechanischen Verlaufsgesetzen genährt wurde, machte sie zum vollkommensten Abbild der Welt vor ihrer praktischen Verwertung als Meßinstrument: „Vorher waren die Uhren kunstvoll gestaltete Dekorationsstücke, die astronomische Vorhersagen, mechanische Musik und automatisches Theater ausführen konnten. Gleichzeitig aber waren ihre Zeitangaben unzuverlässig und ungenau. Bisweilen ist sogar nur schwer das Zifferblatt an ihnen zu finden.“ (790) Zunächst dienten sie der religiösen Ausdeutung eines prädestinierten Ablaufs der Welt. Später änderte sich dieser Determinismus in ein allgemein und selbstgesetzlich bewegtes Bild des einmal in Gang gesetzten und nach festgelegten Regeln ablaufenden Weltentwurfs. „Danach, bis weit in das 18. Jahrhundert hinein, wurde das Uhrengleichnis immer häufiger und über einen weiten Bereich von Anwendungen hin verwendet. Bezeichnenderweise wird es zur Hauptmetapher für drei Zentralanliegen des Menschen: die Welt, den Körper und den Staat.“

Von kunsthistorischer Seite ist die Ikonologie der Uhr grundlegend von Klaus Maurice untersucht worden; er zeigte, wie die Räderuhr im 17. Jahrhundert zum ‚Analogon der Welt‘ wurde und große astronomische Uhren zum Sinnbild des Universums und seiner aufeinander bezogenen Elemente genommen wurden. (791)

Zudem stellte er dar, wie die Tischuhr als Attribut für den Staatsmann in gemalten Herrscherportraits auftaucht und dort als Symbol seiner Ordnung und Lenkung, seiner maßvollen und umsichtigen Herrschaft steht. Eine kluge, richtig bemessene Regierung durch zuverlässige Autorität nimmt die Uhr zu ihrer passenden Metapher; auch die emblematische Literatur zu ‚Pendules‘ und ‚Montres‘ ist erfüllt mit staatsmännischen Vergleichen zum Funktionieren und einem geregelten Handlungsgang durch einen zentralen Impuls. (792)

Große Portraits von Männern der politischen Führung wie Richelieu und Mazarin zeigen neben dem Dargestellten oft und häufig als einziges Attribut eine kleine Tischuhr: „In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gilt das Uhrwerk als angemessenstes Sinnbild von Kosmos und Welt, die Gott, der „mächtigste Mechaniker“, wie einen maschinellen Mechanismus geschaffen und aufgezogen habe. Die Geschicke der Welt wie nach einem verbindlichen Zeittakt zentral bestimmt laufen zu lassen, wird zum sinnfälligsten Ausweis absolutistischer Herrschaft; wenn im 17. Jahrhundert hohe Würdenträger mit nichts außer dem Attribut einer Uhr dargestellt werden, liegt hierin der Sinn zentraler, reibungsfreier Lenkung.“ (793)

Schließlich wurde die Uhr, deren Meß- und Berechnungssystem genaue astronomische Daten sowie eine präzise kartographische Erfassung der Erde, Entfernungsbestimmungen, neue Navigationsinstrumente und anderes mehr ermöglichte, auch im instrumenteilen Sinn ein Zeichen für die Beherrschung der Welt.

Uhren jedoch stehen nicht nur für die Herrschaft über die Welt, sondern selbstverständlich auch über die Zeit, die durch sie scheinbar vollständig und präzise erfaßt wird, und werden in diesem Sinn gerade vom absolutistischen Hof nicht nur als Attribut, sondern auch als Funktionsgerät vereinnahmt, wobei die von ihr gemessene Zeit zugleich eine Herrschaftszeit, nämlich die Geschichtszeit des Louis XIV und ihre Dominanz über die Stunden anzeigt.

Das demonstrierte beispielsweise der 1706 fertiggestellte monumentale Morand-Automat mit seinem Uhrwerk, der neben den Stunden und Minuten auch Daten, Jahreszahlen und kalendrische Berechnungen für die nächsten Jahrtausende angeben konnte und die wichtigsten Regierungs- und Schlachtendaten des Königs gespeichert hatte, dessen Figur zu jeder vollen Stunde beim Stundenschlag aus einem Gehäuse über dem Zifferblatt trat und von Victoire bekränzt wurde. (794)

Eigentlicher Gegenstand unseres Abschnitts zur Mechanisierung der Zeit soll jedoch der oben angegebene zweite Komplex des Zeitverhaltens und der Zeitmoral als eine Parallelerscheinung des sich herausbildenden, modernen Geschichtsbewusstseins sein. Von einigen Ansatzpunkten an kunsthistorischem Material ausgehend soll dazu ein kleiner, aber wichtiger Randausschnitt behandelt werden, der nahelegt, daß das neuzeitliche Zeitverhalten und der regelmäßige haushälterische Umgang mit ihr nach genau eingeteilten und ausgenutzten Stunden zunächst ein Oberschichtphänomen gewesen ist und anfänglich weniger mit Fragen des Arbeitsprozesses zu tun hat – diese These muß entgegen der sonst üblichen Annahme über die Trägerschaft kultureller Bewegungen vertreten werden.

Gewiß gab es für die regelmäßige Stundeneinteilung und ein entsprechendes Zeitbewußtsein Voraussetzungen auf vielen Entwicklungsebenen, etwa der mönchischen Gemeinschaftsdisziplin, der Händlertermine, der Verabredungen von Gewerbetreibenden, die von denen der Tagewerkeinheiten des Bauern abzuweichen begannen, die Benutzung von städtischen Turmuhren zur Regulierung des öffentlichen Lebens oder auch die vom Geldverkehr mit Zins und Kredit geschaffenen Zeitfristen. (795) Das entscheidend moderne Zeitverhalten jedoch finden wir in erstaunlichem Maße und progressiv in der höfischen Etikette und in Benimm- und Verhaltensformen der Oberschicht realisiert. Eine aus dem Umkreis der Louis XIV gewidmeten Kunst ausgewählte Bildquelle und ihre Erläuterung sollen hier zum Ausgangspunkt der Betrachtung genommen werden.

Gemeint ist der Bildteppich des ‚Winters‘ aus der berühmten Serie der „Tapisseries du Roi“, der das Eindringen des neuen Zeitverständnisses in den traditionellen Formen- und Vorstellungskreis der Jahreszeitendarstellungen anschaulich macht. Die ‚Tapisseries‘ bestehen aus den Zyklen der ‚Quatres Elements‘ und den wenig später hinzugefügten ‚Quatres Saisons‘ mit insgesamt je vier großen Bildteppichen und der selben Anzahl von Entrefenetres. (796) Charles LeBrun entwarf die großen Motive der Elemente und Jahreszeiten, mindestens ebensoviel Bedeutung aber hatte die Erfindung und Gestaltung der zahlreichen Devisen für die Mitte und die Rahmenguirlanden eines jeden Teppichs. Ihr Entwurf war eine der ersten großen Aufgaben der 1663 neugegründeten ‚Petite Académie‘ und ebenfalls eines der ersten Großprojekte der neueingerichteten Gobelinmanufaktur. (797)

Der gesamte Zyklus wurde zunächst in einem Band mit prachtvollen Illuminationen von Jaques Bailly unter dem Titel „Devises pour les Tapisseries du Roi“ veröffentlicht, der auf jeder Seite gesondert die einzelnen Devisen abbildete. (798) Die Imprimerie Royale aber gab eine zweite Edition in Auftrag und bestellte dafür Nach- und Neuzeichnungen bei Sebastien LeClerc, die das Gewicht mehr auf die acht großen Bilder LeBruns legen und die Devisen in zusammenfassenden Tafeln vorstellen. (799) Hinzu kamen die langen offiziellen Erläuterungen von Félibien, die aus der nun unter dem Titel „Tapisseries du Roy“ herausgegebenen Edition eher ein Lesebuch machten, das häufig auch allein in der Textfassung erschien. (800)

Jeder einzelne der Teppiche „représente une Saison et un divertissement qui luy est propre“ und zeigt zwei passende Gottheiten, die die Hauptdevise in der Mitte halten vor einem Hintergrund mit einem der Schlösser des Königs, das für die jeweilige Jahreszeit am besten geeignet ist. (801)

Das Programm des Zyklus vertritt einmal wieder die Beherrschung der gesamten Natur durch den König, der die Elemente und Jahreszeiten neu ordne, regiere und die Tage seiner Unterta-

nen durch sein Walten erfülle; die Jahreszeiten selbst mache er für sein Volk schöner und fruchtbarer: „Pour faire voir que S.M. ayant donc mis comme nouvel ordre dans les Elemens, a aussi rendu les Saisons plus belles et plus fécondes, ou plutôt a remply nos jours de bonheur et comblé nos années de toutes sortes de biens; on a fait, quatre Tableaux où sont représentées les quatres saisons...” (802)

Auf der „Tapisserie de l’Hyver” schweben die beiden Götter Saturn und Hebe auf einer Wolke über dem Louvre (**Abb. 39**). (803) Ersterer wurde in seiner Eigenschaft als Planetengott mit seiner „frôdeur naturelle” gewählt, die ihn bisweilen auch als Allegorie des Winters auftreten läßt, Hebe hingegen, die Göttin der Jugend und des Vergnügens zeigt an, daß auch diese harte Jahreszeit freundlich gemacht wird durch die verschiedenen Zerstreungen, mit denen der König für seine Untertanen sorgt und den Winter mit Theateraufführungen, Festen und gesellschaftlichen Ereignissen, die nun ‚Saison’ haben und am und um den Hof stattfinden, verschönert. (804) Saturn, der auf das Medaillon deutet, hält eine Sanduhr in der Hand und blickt den Betrachter bedeutsam an. Fêlibien erklärt dazu, daß der König trotz seiner Teilnahme an den Vergnügungen keine einzige seiner Stunden verliere, die wichtigeren Geschäften gewidmet sind, und es nichts besser Geregelteres als die Zeit und die Handlungen des Königs gebe: „Que si le Roy prend aussi quelque part à ces passetemps, c’ est sans rien perdre des heures qu’il destine à ses occupations plus importantes, dont tous les momens sont si bien réglés qu’on ne pu les mieux figurer qu’en représentant Saturne avec une horloge, parcequ’en effet, il n’ y a rien de mieux mesuré que toutes les actions de S.M.”. (805)

Ein König, der seine Stunden unermüdlich und unter steter Beschäftigung nutzt, ist allem Anschein nach ein äußerst positiv erfahrenes Vorbild für die korrekte, erfüllte Anwendung der Zeit, die hier durch die Möglichkeit des ‚Zeitverlusts’ (perdre des heures) als kostbares, streng bemessenes Gut bezeichnet wird. (806)

Dieser haushälterische Umgang mit der Zeit, der keine Stunde ungenutzt verstreichen läßt, Arbeit und Zerstreung genau abstimmt und Muße nur als Erholung und Unterbrechung der laufenden Pflichten der Zeit erlaubt, zeugt für ein neues, zunächst in diesem Maße elitäres Zeitverhalten, das der Oberschicht oder intellektuellen Arbeitern mit ihrem Ethos des ‚Studierfleißes’ entspricht.

Die Regelmäßigkeit des höfischen Tagesablaufes mit seiner wohlorganisierten Einteilung der Stunden war anfänglich noch eine Angelegenheit der gesellschaftlich Privilegierten. Im Bereich der sozialen Etikette der Oberschicht setzte sich am konsequentesten eine strenge Zeiteinteilung und das Einhalten von Stunden und einem festen Tageslauf durch, von dem abzuweichen, etwa durch Unpünktlichkeit, ein Verstoß gegen die Ordnung und die Benimmregeln wurde. Der richtige Umgang mit der Zeit galt als gesellschaftliche Qualität und Auszeichnung, die das

Maßhalten, die Mesure und Temperantia mit der Zeit zur Richtlinie kluger Lebensführung erklärte und die allgemeine disziplinierte Unterwerfung unter eine einheitliche, sozusagen absolutistische oder zumindest absolute Zeit zum Muster höfischer Lebensformen werden ließ. (807) Scheinbar vermittelt sich durch diese Abrichtung zunächst ein Gefühl von Beherrschung der Zeit, was im Grunde die vollständige Anpassung unter ihr Ordnungssystem bedeutete. Daß auch hier der König sich an die Spitze der neuen Objektivationen setzt, die für ihn als zusätzliches Machtmittel erscheinen, versteht sich von selbst; dieser Aspekt der Königsmacht über Welt, Zeit und Zukunft, die jetzt kalkulierbar und nach exakten Gesetzen berechenbar geworden sind, wird nicht ausgelassen. Louis XIV führt die Beherrschung der neuen Verhaltensweise unter der Uhrenzeit und das gleichzeitige Beherrschtsein von ihr perfekt vor. Deutlichstes Beispiel ist das im vorangehenden Abschnitt erwähnte morgendliche Toilettenzeremoniell des ‚Lever‘, das wie erwähnt bereits von den Augenzeugen und Beteiligten als „cette mécanique“ beschrieben wurde. (808)

Die Oberschicht rezipiert das Vorbild des Hofes lebhaft: Pünktlichkeit, Besuchszeiten, Geben und Nehmen der Zeit, ‚Jours fixes‘ und eine genaue Stundenorientierung werden wichtig.

Für das ‚Oberschichtsphänomen‘ spricht auch die Tatsache, daß der Besitz von Uhren und die ablesbare Zeit lange ein Privileg blieben und oft auch zur Demonstration des gesellschaftlichen Status benutzt wurden. Es waren nicht die Bauern oder kleinen Händler, die sich durch die Erfordernisse ihrer Arbeit in erster Linie nach der Uhrenzeit zu richten begannen, sondern der Adel und das höhere Bürgertum gerade in ihren nicht arbeitsbezogenen, sondern gesellschaftlichen Aktivitäten. Uhren, sowohl Kamin- als Taschenuhren, wurden begehrte Luxus- und Prestigegegenstände von häufig aufwendiger Ausstattung, die zum Teil in beträchtlicher Anzahl geheimst und gesammelt wurden; Gallier spricht von einer ‚Monomanie‘ für Stand- und Taschenuhren in den oberen Schichten. (809)

Dennoch war die Uhr kein bloßer Wertgegenstand, sondern ihre Handhabung, die bald von Mitgliedern der kleineren Bourgeoisie nachgeahmt wurde – „Il mettait une pendule sur chacune de ses cheminées. Il avait un jour fixe pour recevoir“ (810) -, ihr starker Einfluß auf das gesellschaftliche Leben und die Werte, die sie neu einbringt und die mit ihrer Zeit verknüpft werden, machten aus ihr eine historische Erscheinung, deren Diktat bald aus zahlreichen zeitgenössischen Äußerungen hervorgeht und sukzessiv von einer bürgerlichen Kritik unterstützt und übernommen wird.

Denn die neue Reglementierung durch die Zeit greift nicht sofort die Aktivitäten an, mit denen die Reichen ihre Tage anfüllen und sich selbst in ein Zwangssystem von ‚diszipliniertem Vergeuden‘ der Zeit durch Bälle, Veranstaltungen, Feste und Diner begeben. Der Angriff darauf,

wie die Stunden des Tages und häufig der Nacht verbracht werden, bleibt der bald folgenden bürgerlichen Zeitmoral vorbehalten.

So führt ein satirisches Blatt auf den Prunk und den Zeitvertreib der Reichen und der 'Damen der Gesellschaft' einen Stutzer auf einer abgemergelten Schindmähre vor, der in den Händen zwei Uhrenscheiben hält (**Abb. 40**). (811) Das rechte zeigt im ausgesparten Rund des Zifferblatts von 24 Stunden, das die Zeiteinheiten der einzelnen Beschäftigungen angibt, über ein Drittel von neun Stunden für das 'Coucher' der Dame an – „beaucoup de repos après peu de fatigue“. Die restlichen Stunden sind genau eingeteilt für die 'Toilette', ein winziger Zeitstreifen ist für 'la messe' vorgesehen, es folgen 'à la table', 'jeu, visites, collations', am späteren Nachmittag 'promenade, comédie, opéra' und schließlich nach dem Souper 'Jeu ou Bal.' Das linke Zifferblatt hingegen zeigt den mit mühevoller Arbeit angefüllten Tageslauf des kleinen Parisers, der kurze Nachtruhe und arbeitsreiche Stunden vorsieht.

Zeiteinteilung und Dirigismus durch einen scheinbar berstend vollen Tag mit Zeitbedrängnis und müßige Aktivität schließen einander nicht aus, sondern gerade dort wird ihre Herrschaft auch psychologisch am massivsten wirksam. Damit hängt nicht zuletzt das neu aufkommende Phänomen der Langeweile zusammen, die erst unter einer gleichförmigen, nicht mehr an Tätigkeiten und natürlichen Mußzonen gemessenen Zeit freigesetzt wird und ein Gefühl der Leere gegenüber ihren unbeeinflussbaren und völlig verinnerlichten Gesetzmäßigkeiten mit sich bringt. (812) Besonders in den Oberschichten, die sich nicht aus Arbeitsnotwendigkeit an die kontinuierlich weiterrückende Zeit halten müßten, macht sich wohl durch das schlechte Bewußtsein des 'mal employer' von Anwendung und 'Totschlagen' der vorgegebenen Zeit ein Gefühl von Langeweile durch selbsterzeugten Druck breit.

Bereits Dubos stellte 1719 das Buch mit seinen 'Reflexions critiques sur la poésie' dem Leser einleitend mit der Begründung zur Verfügung „De la nécessité d' être occupé pour fuir l'ennui, et de l'attrait que les mouvemens des passions ont pour les hommes.“ (813) 1742 gibt der 'Mercure de France' eine Ode auf den 'Ennui' heraus. (814)

Ein bemerkenswerter Brief des Abbé Le Blanc handelt über die Stadt- und Landhäuser der höheren Gesellschaft unter dem Gesichtspunkt „De quelle manière les Hommes et les Femmes y passent leur tems“. Die Langeweile habe sie aus der Stadt vertrieben, um sie aufs Land zu verfolgen, wo sie alles mögliche tun, um die Zeit totzuschlagen. In einer Anmerkung wird dazu ein Gedicht Fontenelles vom Beginn des Jahrhunderts zitiert, das schon die Qualitätsverluste, bzw. Umwertungen der Zeit beinhaltet, die von sich selbst als ein kostbares Gut spricht, daß man nicht ungestraft verlieren und 'töten' könne: „Lorsque pour s' amuser sans cesse ils éver-

tuent, / Ces Messieurs les Humains, ils disent qu'ils me tuent, / Moi je ne me vante de rien, / Mais, ma foi, je m' en venge bien."... „Quelle est notre folie! Le temps est notre unique trésor, et nous sommes embarrassés que sur les manières de le perdre; nous plaignons que notre vie est courte, et il n' est point de iour qui ne nous paraisse trop long." (815)

Die Vergeudung von Zeit unter dem Bewußtsein ihrer geregelten und Regulierung erfordernden Abmessung wurde bereits um die Jahrhundertwende zum Gegenstand von populären satirischen Blättern, die sehr sensibel und von einem eigenen Standpunkt bestimmt auf das neue soziale Phänomen reagieren.

Eine 1690 von P. Séuin für einen Almanach angefertigte Federzeichnung zeigt unter der Überschrift „Tuer le temps c' est le dire du monde" einen alten, abgehärmten Chronos in einer Kutte auf hohem Sockel stehend. Sense und Sanduhr trägt er in den Händen, auf seiner Brust aber eine Zielscheibe, in der mehrere Pfeile stecken, die von dem Beschuß durch einige Gentilhommes, Chasseurs, einen Amorknaben mit Seifenblasen und den Harpyien des ‚Ennui‘ stammen. Um Chronos herum sitzen die vier Jahreszeiten, die ihre Gaben nachlässig in die Gegend verstreuen, die von allerhand Müßiggängern bevölkert ist: Zecher, Jäger, Reigentänzer, Boulespieler und liebende Paare. Auf dem Sockel der Chronosfigur steht die Liste ihrer Schandtaten zwischen zwei Zifferblättern unter dem Motto „On croit tuer le Temps et il nous détruit." (816)

Ein ausgeführter satirischer Stich ähnlichen Inhalts, „La guerre du plaisir et du temps" von Nicolas Guêard, stellt Chronos auf Holzbein und Krücken dar, wie er von einem pfeiferauchenden Gecken durch einen langen Speiß, an dem Wachteln und Brathühner stecken, vertrieben wird; hinter ihm steht eine weitere Truppe von ‚pasetemps‘ mit den Fahnen ‚Danse, Comédie, Chasse‘ . In die Satire sind zahlreiche Verse („Les fous perdent le temps, Les sages en profitent“) eingearbeitet, unter anderem ein polemisches Gedicht „Pour tuer le temps“ gegen die Zeitverschwendung. (817)

Das schon im 18. Jahrhundert allgemein etablierte Bewußtsein über den richtigen und falschen Gebrauch der Zeit und eine regelmäßige Stundeneinteilung in den verschiedensten Bereichen ließe sich mit zahlreichen weiteren Quellen belegen, beispielsweise mit Untersuchungen über die höfische Etikette (818), mit privaten Äußerungen in Briefen und Mémoires, mit Schriften zur Sitte und Gesellschaft, die oft eine Zeitkritik anzumelden versuchen, wie die Publikationen von Bernard, ‚Réflexions morales, satiriques et critiques sur les moeurs de notre siècle‘ von 1711 (819) und Caraccioli, ‚Dictionaire critique des usages du siècle‘ von 1768 (820) oder mit Moralschriften wie dem schon 1673 von Courtin verfaßten ‚Traité de la paresse, ou l'Art de bien

employer le temps', in dem Ratschläge zum ökonomischen Zeitumgang durch ‚distribution' und ‚bon employ' erteilt werden. (821)

Auch die Erziehungs- und Benimmbücher, insbesondere zum Schulwesen, bezeugen eine strenge Zeitdisziplin (822). Schließlich bieten Almanache, Veranstaltungskalender und Reiseführer im 18. Jahrhundert zunehmend das Bild eines Handbuchs von exakten Zeitangaben und Termininformationen, bis hin zu den Auskünften über den Zeitpunkt der Leerung von Briefkästen oder den Öffnungszeiten von Instituten. (823)

Auch der Sprachgebrauch von ‚Zeit verlieren', ‚gewinnen', ‚être à l'heure' oder ‚remplir les moments' macht die Umdeutung der Zeit offensichtlich. (824) Die Vorstellung von ‚Zeit ist Geld' allerdings steht dann in der Tat mit dem Aufkommen der industrialisierten und lohnabhängigen Arbeit in Zusammenhang, bei der nicht mehr das fertigestellte Stück oder das Ergebnis der Arbeit zählt, sondern die Zeit, die man mit ihr verbringt und nach der man bezahlt wird. Als früheste Quellen gelten dazu Schriften aus England, dem führenden Land der industriellen Revolution, beispielsweise Richard Baxters ‚Christian Directory' oder Benjamin Franklins berühmter Ausspruch „Time is money.“ (825)

Diese vielmehr quantitativ als qualitativ bestimmte Zeit, die unspezifisch und neutral ist und sich über keinen Lebens- oder Verfallsprozess oder Tätigkeiten definiert, führte auf ihre Weise zur Krise der traditionellen Allegorie der Zeit, wie es Klaus Maurice für die Chronosfigur als Attribut an Uhren nachgewiesen hat.

Auch die ikonologischen Handbücher geraten jetzt bei den Anweisungen zur Personifikation der Zeit in Bedrängnis. Petity rät in seinem ‚Manuel des Artistes', nicht nur die ‚Zeit', sondern mehr noch die ‚Saisons' mit Flügeln darzustellen, denen das Attribut im eigentlichen Sinne gebühre: „On pourroit dire en un sens, qu'elles conviendroient mieux à ses parties [aux saisons, d.V.], qu'au Temps même: ces parties passent successivement ; au lieu que le Temps, généralement parlant, p a s s e e t d u r e t o u j o u r s (Herv. v. V.).“ (826) Lacombe de Prezel weicht bei seinen Angaben unter dem Stichwort ‚Temps' auf die Ikonologie von Uhren aus, die das Wesen der Zeit durch Umgehen der Personifikation in seiner beständigen Bewegung und Dauer am besten zur Anschauung brächten: „Le Temps ne se mesure que par le mouvement, et comme le Temps en lui-même coule toujours uniformément, on s' est servi, pour le mesurer, d' un mouvement égal et uniforme, tel que celui des montres et des pendules.“ Die französischen Künstler hätten sich schon in verschiedener Weise bemüht, die ‚Zeit' in angemessener Form zum Ausdruck zu bringen, am gelungensten sei das Beispiel einer Uhr von Lepautre mit der Figur der Göttin Urania, die sich auf die Pendule stützt: „Uranie est appuyée sur la pendule, que l'on doit

regarder comme le symbole de la sphere du monde et des mouvemens célestes, dont elle exprime la durée." (827)

Zum Abschluß soll eine Antwort auf die während des ganzen Absatzes zurückgehaltene Frage versucht werden, ob nicht die Entqualifizierung des modernen mechanisierten Zeitverständnisses in Widerspruch steht zur gleichzeitigen Entwicklung in der Geschichtstheorie, die Zeit als schöpferischen Faktor zu begreifen beginnt, der alle Dinge produziert, entläßt und prägt.

Das historische Verstehen aber brauchte vielleicht gerade die Dimensionserweiterung, die in der Messung der Zeit stattfindet. Wichtigstes Ergebnis ist in der Revolution der Zeitmessung unter diesem Gesichtspunkt die Dauerhaftigkeit und Kontinuität der Zeit, die nicht zerstörerisch verrinnt oder an einen Gegenstand und dessen wechselhaften Zyklus gebunden ist, sondern mit ihrem Bestand allen Dingen vorgeordnet ist, die in ihr passieren.

Hier soll nicht die weite Problematik der „discovery of time“ als evolutionäre oder geschichtsbelegende Kategorie im 18. Jahrhundert in Angriff genommen werden, sondern lediglich mit zwei Sätzen dieser maßgebliche und neue Charakter von Dauer und ständiger Bewegung der Zeit mit offenen Möglichkeiten erfaßt werden. Er weitet den Blick auf eine ‚riesige‘ Zeit, die den Bestand eines in ihr sich abspielenden, historisch zusammenhängenden Vorgangs garantiert: „Man sieht nicht (mehr, oder anders) das Wesen und die Wirkung der Zeit, sondern ihre riesige Horizontlosigkeit als naturgeschichtliche Erkenntnis“, die eine Sprengung der Zeit nach vorn und hinten und eine potentielle Abstraktion von den Ereignissen mit sich bringt. (828)

Eine Uhrenzeit, die alles mit gleichen Bewegungen mißt, erfaßt auch die Zukunft, die nicht zuletzt wegen den Konsequenzen der Mechanisierung zu einer der wichtigsten und neuesten Kategorien für historisches Bewußtsein wird. „Sobald aber Regeln für den Weltengang aufgestellt waren, galten sie auch für den zukünftigen Ablauf.“ (829)

Auch von dieser Seite also wurde die neutrale, unbegrenzt numerierbare Jahrhundertrechnung mit ihrer quantitativen und nicht mehr qualitativen Einteilung nach Hundertjahrschritten auf einer nach vorn offenen Zeitachse als moderne Periodisierung der Geschichtszeit unterstützt und für neue Vorstellungen freigemacht.

ANMERKUNGEN

1. Henri Testelin, *Sentimens des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture, mis en tables de préceptes, avec plusieurs discours académiques ou conférences tenues en l' Académie Royale desdits Arts, en présence de Monsieur Colbert ...*, Paris, 1696. Diese Fassung ist die um ein geändertes Vorwort bereicherte Neuauflage der nur in wenigen Exemplaren existierenden und schwer zugänglichen Schrift von 1680, die H. Testelin am 30. März 1680 der Akademie in zwei unterschiedlich gebundenen Exemplaren zum Geschenk überreichte (*Procès-Verbaux*, Bd. II, S. 164, vergl. nächste Anmerkung).

2. Wichtige publizierte Quellen zur frühen Geschichte der Pariser Akademie sind: *Mémoires pour servir à l' histoire de l' Académie royale de peinture et de sculpture depuis 1648 jusqu' en 1664*, publiés pour la première fois par A. de Montaiglon, Paris, 1853, 2 vols.; Ed. A. de Montaiglon, *Procès-Verbaux de l' Académie royale de peinture et de sculpture 1648-1792*, publiés par la Société de l' Histoire de l' art français d' après les registres originaux conservés à l' Ecole des beaux-arts, Paris, 1875-1909, 10 vols; *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l' Académie royale de peinture et de sculpture*, publiés d' après les manuscrits conservés à l' Ecole impériale des beaux-arts, par L. Dussieux, E. Soulié, Ph. de Chennevières, A. de Montaiglon, Paris, 1854, 2 vols; L. Vitet, *L' Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris 1861 (im Anhang Quellenedition der 'Pièces justificatives' zur Akademiegeschichte); Ed. Ph. de Chennevières, *Recueil de documents inédits relatifs à l' histoire des arts en France*. *Archives de l' art Français*, Tome I, Paris, 1851–52, S. 357 – 418. Alle Titel werden im folgenden abgekürzt zitiert.

3. Louis Testelin (1615 – 1655), schuf nach Aussagen seiner Biographen wenige, aber qualitätvolle Werke, die ihm zusammen mit seinem hohem Einsatz sein Ansehen in der Akademie sicherten, s. u. a. St. Georges, in: *Mémoires inédits*, Bd. 1, S. 220 – 21. Vergl. Guillaume Janneau, *La Peinture française au XVII siècle*, Genève, 1965, S. 153.

4. Henri Testelin, 1616 – 1695, wurde weniger wegen seiner künstlerischen Fähigkeiten, sondern mehr um seiner langjährigen Arbeit als Sekretär und als Theoretiker geschätzt. Zu seiner Berufung 1650 s. *Mémoires 1648 – 1664*, Bd. 1, S. 89. Während die Wahl des H. Testelin durch weitere Quellen gesichert ist, vergl. *Procès-Verbaux*, I, S. 33, ist die auf die Textstelle in den 'Mémoires 1648 – 1664' zurückgehende Behauptung, er sei hierin seinem Bruder Louis gefolgt, der 1649 der erste Sekretär auf dem neu eingerichteten Posten gewesen sei, zweifelhaft. Kritischer Kommentar

in: Bernard Teyssède, Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV, Paris, 1965, S. 25, Anm. 2. – Zu Henris Entlassung findet sich am 10.10.1681 in Procès-Verbaux, Bd. II, S. 197 – 200 ein langer Eintrag, von Colbert auf Anordnung des Königs bestimmt, wenig später erfolgte die Niederlegung der Ämter. H. Testelin starb 40 Jahre nach seinem Bruder im Exil in La Haye.

5. Zur Geschichte der als Zunft organisierten Maîtrise von den Anfängen der "Communauté" 1391 bis zu ihrer endgültigen Unterdrückung im Jahr 1776 s. J. Guiffrey, Histoire de l' Académie de Saint-Luc. Archives de l' art français, Recueil des documents inédits publiés par la Société de l' Histoire de l' art français, Nouvelle Période, Tome IX, Paris 1915, bes. Quellenanhang.

Literatur zur Vorgeschichte der Akademie neben L. Vitet, op.cit. besonders: Henry Lemoinnier, L' Art français au temps de Richelieu et du Mazarin, Paris, 1893; H. Jouin, Charles Le Brun, Paris, 1889, Chap. III, S. 63 – 77; Jaques Thuillier, Académie et Classicisme en France: Les débuts de l' Académie royale de peinture et de sculpture (1648 – 1663), in: Il Mito del Classicismo nel Seicento, Biblioteca di Cultura Contemporanea, LXXXIV, Firenze, 1964, S. 181 – 209; ders., The Birth of the Beaux-Arts, in: Thomas B. Hess/ John Ashbery, Academic Art, London, 1971, S. 27 – 38; N. Pevsner, Academies of past and present, Cambridge, 1940, bes. S. 84 – 92, mit etlichen unexakten Angaben; B. Teyssède, op. cit., bes. S. 15-26

6. Vergl. die entsprechenden königlichen Erlasse und Statuten in Vitet, op.cit., Pièce XVII (die 27 Artikel der neuen Satzung von 1663/64), sowie XVI, XIX, S. 254 – 275. Die Entwicklung zu einer 'Institution gouvernementale' auch der Kunstakademie im Zuge des allseitig ausgebauten Absolutismus ist u. a. angesprochen bei J. Thuillier, op.cit., 1964, S. 191 – 92, 207 – 208 und N. Pevsner, op.cit., S. 85, 87 – 88. – Colbert rückte nach dem Tod Mazarins 1661 in dessen Amt als Vice-Protector der Akademie neben Séguier auf, nach dessen Tod wiederum folgte er ihm 1672 im Amt des Protectors nach. 1663 erwarb er das Ministeramt des "surintendant et ordonnateur général des bâtiments, arts, tapisseries et manufactures de France". Zum Anteil Colberts an der Reorganisation der Akademie s. J. Dumesnil, Histoire des plus célèbres amateurs français et de leur relations avec les artistes, Tome II. J. B. Colbert (1625 – 1683), Paris, 1857, Chap. XV. S. 132 – 145; H. Lemoinnier, op.cit., S. 154 – 155, J. Thuillier, 1971, op.cit., S. 36; kurze Zusammenfassung in C. Du Peloux, Répertoire biographique et bibliographique des artistes au XVIIIe siècle, Paris, 1930, Bd. I, S. 288 – 289.

7. Die wichtigste Quellen hierzu sind die von Montaignon publizierten 'Mémoires pour servir à l' histoire de l' Académie ... depuis 1648 jusqu'en 1664' op.cit., besonders I, S. 100 – 104, 157, passim, Bd. II passim. Die Frage nach der Autorschaft dieses grundlegenden Textes gehört zu den meist diskutierten in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Akademiegeschichte. Lange

wurde sie Henri Testelin selbst zugeschrieben, woraus sich das starke (Eigen)lob erklären würde; mit einiger Sicherheit geht der Text zumindest auf eine Version von der Hand Testelins zurück. Vergl. zur Zuschreibung des Textes an H. Testelin neben der Einleitung Montaignons zu seiner Edition ebenfalls die Anmerkungen von L. Vitet, a.a.O., S. 14, Anm.1, S. 15, Anm.1, von Montaignon in ed. Mariette, *Abecedario ...*, Paris, 1851 – 60, vol. 5, S. 290, Anm. 1, H. Lemoinnier, op.cit., 3. 149, Anm. 2. B. Teyssède, a.a.O., S. 633 – 636, schließlich faßt die Ergebnisse der Kontroverse noch einmal berichtend zusammen und klärt das Verhältnis der Paraphrase von Van Hülst 1745 zu einem späteren Text von 1772.

8. Ed. A. de Montaignon, P. J. Mariette, *Abecedario ...*, Paris, 1851 – 1860 vol. 5, S. 291. Der Einwand wegen Henris Beziehungen zu LeBrun kann entkräftet werden. Zwar standen beide Brüder in engem Kontakt mit LeBrun, doch gerade bei Louis wird besonders auf die künstlerische Verwandtschaft zum großen Meister hingewiesen. Sie arbeiteten in verschiedenen Aufträgen zusammen, und z. B. Dezaillier D' Argenville, *Vies des Peintres*, Paris, 1762, T. 4, S. 101, berichtet, Louis' Malerei sei von Neidern Unselbständigkeit und zu große Nähe zu LeBrun vorgeworfen worden. Vergl. Ch. Blanc, *Histoire des Peintres. Ecole Française*, Paris, 1863, T. I, unter 'Louis Testelin', S. 5.

9. Vgl. Abbe Fontenai, *Dictionnaire des Artistes*, Paris, 1776, T. II, S. 614 über die 'Sentimens' von H. Testelin: "dans lesquels l' auteur expose le résultat des conférences dont nous venons de parler" (d. h. die in der Akademie gehalten wurden.)

10. B. Teyssède, op. cit., S. 632.

11. Zuerst am 15.1.1675 meldet er „des pensées sur l' exercice de peinture“ an und liest den ‚Table sur le Trait‘ (Procès-Verbaux II, S. 41). Weitere Lesungen folgen bis 1679, s. S. 52, 138, 139, 143.

12. A. Félibien, *Conférences de l' académie royale de peinture et de sculpture*, Pendant l' année 1667, Paris, 1669, Faks. Neudr. 1972. Weitere Vorträge vor der Akademie sind neben H. Jouin, 1883, op.cit. von A. Fontaine, *Conférences inédits de l' Académie royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, 1903, publiziert worden.

13. Zum Anteil Colberts an der Einrichtung der Conférences s.a. J. Dumesnil, 1857, op.cit., Chap. XVIII, S. 177 – 185.

14. Vitet, op. cit., S. 213 – 124.

15. A. Fèlibien, op.cit., 1669, Preface, n.pag.

16. s. Félibiens knappe Sätze zu L. Testelin in: Entretiens ..., Trévoux, 1715, Faks.Neudr. 1967, IX, S. 202 – 203. Neuere Dictionnaires wie Bénézit, Dictionnaire des peintres ..., T. 10, S. 126-127 und Thieme-Becker, Künstlerlexikon, 3d. XXXII, S. 561, übergehen die Allegorie völlig. Die einzig mir bekannte Erwähnung des Werkes in der neueren Literatur findet sich bei Eckhard Knab, Über Bernini, Poussin und LeBrun, in: Albertina Studien 5./6., 1967/68, bes. S. 11 – 12. s. weiter unten.

17. Etwa Heineken, Dictionnaire des artistes, Leipzig, 1778, Tome I, S. 588. Ebenso Robert-Dumesnil, op. cit., T. 9, S. 274 – 275, „Nr. 47. Le Temps et la Verite, d' après L. Testelin. Composition en rond. »

18. Weigert, Inventaire du Fonds Francais. Graveurs de XVIIe siècle, Tome I, 1939, S. 133 unter Gérard Audran: "Nr. 55 Le Temps et la Vérité, d' après H. Testelin, Composition ovale. Da. 31 fol (p. 45); Ed. 66 fol (p. 11); Ed. 66, rés. fol (p. 35)". (Ein weiteres Exemplar befindet sich in Cab. Est. Kc 164 fol., T. 1). – Das Inventar von F. Courboin, Bibliothèque Nationale. Departement des Estampes. Catalogue sommaire des gravures et lithographies composant la Réserve, Paris, 1910, T. 1, Nr. 2386 hingegen bezeichnet Ed. 66 a richtig "d' après L. Testelin".

19. Ed. Chennevières, Soulié, etc., Mémoires inédits ..., 1854, op.cit., T. 1, S. 216 – 225. Zur Person des Historiographen und Sekretärs der Akademie Guillet de St. Georges s. ebenda, Introduction, X – XXIV.

20. Dezaillier D' Argenville, op.cit., S. 104

21. Mémoires inédits, op. cit., S. 223-224. Auf die Quelle Guillets de St. Georges hat sich ganz offensichtlich Ch. Blanc gestützt, der als einziger neuerer Autor das Bild im Oeuvre L. Testelins aufführt: „Il s'occupait aussi par intervalles d' un tableau allégorique dont il voulait faire présent à ses collègues, le 'Temps découvre la verité de la Peinture. C' était une allusion aux thriomphes de l' Académie sur l' ancienne maitrise. » (Ch. Blanc, 1865, op. cit., S. 6)

22. Entscheidend für diesen Irrtum, wohl verursacht durch den ungenauen Sprachgebrauch der Quelle, ist Guillet de St. George, H. Testelin. Discours sur le portrait du roi, in: Mémoires inédits, T. 1, S. 229 – 238. Der Discours betrifft eigentlich das spätere Königsportrait H. Testelins in den Akademiesälen, daneben aber "On en voit une autre dans la petite salle, qu' elle avoit déjà ordonné, dès l' année 1648, au même M. Testelin pour son ouvrage de réception. Le roi y est représenté dans la

dixième année de son âge avec un manteau royale.", S. 235. Als Rezeptionsstück wird es neben vielen anderen Autoren auch von Thieme-Becker, H. Testelin, a.a.O., S. 561, bezeichnet. (Heute im Musée de Versailles, s. Catalogue Versailles, Musée de l' Histoire de France, Editions des Musées Nationaux, Paris, Bd. 1, 1970, S. 32, Abb. 1 und S. 34). S. a. Abb. in: Ch. Aulannier, Histoire du Palais et du Musée du Louvre, La Salle des Caryatides, Paris, 1957, Taf. 52.

23. Als "Fehlerquelle" hierzu Dezaillier D' Argenville, a.a.O., S. 104: [Henri] "Testelin donna pour son tableau de réception le grand portrait de Louis XIV séant en son lit de justice". Um das Maß der Verwechslungen vollzumachen, schreibt der Autor das "grand portrait historié de Louis XIV, âgé de dix ans" dem Louis Testelin als sein Aufnahmestück zu (S. 100), von dem definitiv kein Rezeptionsbild gegeben wurde.

24. Guerin, Description de l' Académie royale de peinture et de sculpture, Paris, 1715, Ed. Paris 1893, (im 1. Salon, S. 1), S. 29 – 31.

25. s. a. H. Jouin, Charles LeBrun, op.cit., S. 211.

26. Procès-Verbaux, I, S. 20.

27. Vitet, op. cit. S. 209.

28. Procès-Verbaux, I, S. 20.

29. Vitet, a.a.O., S. 222.

30. P. Pradel, Morceaux de réception des sculpteurs de l' Académie Royale au XVIIe siècle, in: Bulletin de la Société de l' Histoire de l' art français, 1945 – 1946, Paris, 1948, S. 93.

31. Louis Hautecoeur, Du Louvre à la coupole, in: Académie des beaux-arts, 1962, S. 29 – 37, bes. S. 29 – 31.

32. P. Pradel, a.a.O., S. 93. Der Aufsatz bezieht sich in seinen Beispielen nur auf Bildhauerstücke, prinzipiell gilt das gleiche für die Malerei.

33. Vitet, a.a.O., S. 265, Art. XIII. Auch diese neueren Forderungen sind nicht widerspruchlos erfüllt worden, vgl. die Diskussionen bis in die 1670er Jahre, z. B. in Procès-Verbaux, I. S. 387.

34. s. a. Dezaillier D' Argenville, op.cit., S. 100: « il scavoit très-bien les règles de son art, et il employa heureusement les réflexions qu'il avoit faictes sur les ouvrages de plus grands peintres", und LeBrun habe nach einem gemeinsamen kunstgelehrten Gespräch über ihn gesagt: "personne assurément n'est mieux instruit des grands maximes se son art". (S. 102).

35. Vitet, a.a.O., S. 108 und Anhang Pièce X, bes. S. 240 – 241. – Das Verbot zu unterrichten wurde für die Académie de St. Luc 1705 durch eine Deklaration des Königs wieder aufgehoben.

36. F. Saxl, *Veritas filia Temporis*, in: *Philosophy and History, Essays presented to Ernst Cassierer*, Oxford, 1936, S. 197 – 272; G. Bing, "Nugae circa veritatem", *Notes on Anton Francesco Doni*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, I, 19 37 – 38, S. 304 – 312; R. Wittkower, *Chance, Time and Vitruve*, in: ebenda, S. 313 – 321; D. Gordon, "Veritas filia temporis". *Hadrianus Junius and Geoffrey Whitney*, in: *Warburg Journal*, III, 1939 – 40, S. 228 – 240; (weitere Beispiele aus Emblembüchern des 16. Jh. in: A. Henkel/ A. Schöne, *Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1967, Sp. 1816 – 1817); S. Chew, *The Pilgrimage of Life*, New Haven u. London, 1962, S. 17 – 22.

37. Dazu s. weiter L. Möller, Artikel "Chronos", *RDK*, Bd. III, 1954, Sp. 753 – 764, bes. Sp. 760; G. de Tervarent, *Les énigmes de l' art. 3. L' héritage antique*, Paris, 1947, ' Le Puits de la Vérité ' , S. 55 – 57. ders., *Attributs et symboles de l' art profane, 1450 – 1600*, Genève, 1958, Bd. 1 – 2, S. 165 – 167, 233; M. Laurain-Portemer, *Mazarin et le Bernin, A propos du 'Temps qui découvre la vérité' , Gazette des Beaux-Arts*, 74, 1969, S. 185 – 200, bes. S. 187.

38. Zur Entstehung der Chronosfigur aus vielfältigen Traditionselementen s. neben der bereits zitierten Literatur bes. E. Panofsky, *Studies in Iconologie. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York and Evanstone, 1962, „Father Time“, S. 69 – 93; R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies in the history of Natural philosophy, religion and art*, Cambridge, 1964, S. 127 – 214 (s. bes. die Erläuterung der Kronos-Saturn-Chronos-Synthese im Vormittelalter, S. 133 f, sowie zur „Wiedergeburt“ des Chronos und seiner künstlerischen Erscheinungsform in der Frührenaissance, S. 212 f); F. Lippmann, *Die sieben Planeten*, Berlin, 1895. Speziell zu den Eigenschaften des Saturn (und seiner Gleichsetzung mit Chronos) E. R. Leach, *Kronos und Chronos*, in: E. Mühlmann/ E. W. Müller, *Kulturanthropologie*, Köln, 1966, S. 392 – 401; R. C. Elliot, *Saturnalien, Satire und Utopie*, in: *Antaios*, Hrsg. M. Eliade, E. Jünger, Bd. IX, 1968, S. 412 – 428; B. Gatz, *Weltalter, goldene Zeit und sinnverwandte Vorstellungen*, Hildesheim, 1967 (*Spudasmata*, Bd. XVI), S. 114 – 135, 207 .

39. Vergl. auch Michel de Marolles, *Pièces emblématiques*, 1655, S. 92, Saturne: „on luy donnoit une faux pource qu' avec icelle il coupe le membre génital se son père Coelus, il estoit aussi pris pour le temps, ses quatres Enfants pour les saisons et le Serpent pour l' Année.”

Ebenso J. Baudouins Ripa-Ausgabe von 1698, Preface, S. 2 recto: „Pour l' image de Saturne, pour exemple, ils ont voulu représenter le Temps qui dévore ses propres enfants, qui sont les Jours, les Mois, et les Années.”

40. Vereinzelt beschrieb die mittelalterliche Bildersprache ‚Zeit‘ in zur Abstraktion verdichteten Darstellungen von ‚annus‘, ‚cosmos‘ oder ‚temps, tempus‘ als geflügelte weibliche, kaum charakterisierte Figur. Vergl. R. Glasser, *Abstractum agens*, Zeitschrift für romanische Philologie, 1953, 69 S. 43 – 122, bes. S. 57 ff., S. 109 ff.

41. M. Rogues, *Iconographie du Temps au Moyen-Age*. Melanges R. Jullion, Paris, 1978, S. 41 – 45; 3. Maurmann-Bronder, *Tempora significant*. Zur Allegorese der vier Jahreszeiten, in: *Verbum et Signum*, Friedrich Ohly zum 60. Geburtstag, München, 1975, Bd. 1, S. 69 – 101; O. Lauffer, *Allegorie der Begriffe der Zeit, des Jahres und der Jahreszeiten, der Monate und der Tageszeiten*, in: A. Spamer, *Beiträge zur sprachlichen Volksüberlieferung*, Berlin, 1953, S. 250 – 258 (Dt. Akad. d. Wiss. zu Berlin. Veröffentlichungen der Kommission für Volkskunde, 2); W. Stählin, *Kreis, Pfeil und Bogen als Symbole der Zeit = Symbolon*. Vom gleichnishaften Denken, Hrsg. A. Köberle, Stuttgart, 1958, S. 431 – 442.

42. Neben Panofsky, 1962 und Klibansky, 1964, op.cit. darüber auch R. van Marle, a.a.O., Bd. II; *Allegories philosophiques' (Triomphe de Pétrarque ...)* S. 11 – 153; Francesco Petrarca, *Il trionfi*. Illustrati nella miniatura da codici precedenti del secolo XIII al secolo XVI. Studio di Sergio S. Ludovici, Roma, 1978. – Der Triumph der Zeit, die über Liebe, Chastité, Tod und Fama triumphiert, nur überwunden von der Ewigkeit als letzter Instanz, wird ohne besondere Vorschriften...

43. Das Heraussteigen der Veritas aus ihrer Gefangenschaft ohne die Hilfe von Chronos ist in einigen wenigen Beispielen dargestellt worden, vergl. F. Saxl, 1936, a.a.O., S. 202 – 203, Fig. 3 und S. Chew, a.a.O., Abb. 27.

44. „Misericordia et Veritas obviaverunt sibi. Justitia et Pax oscultatae sunt; Veritas de terra orta est et Justitia de coelo prosepexit. « S. a. D. Gordon, op.cit., S. 228 – 229; H. Traver, *The Four Daughters of God. A study of the Versions of this Allegory*, Philadelphia, 1907; E. J. Mäder, *Der Streit der "Töchter Gottes"*. Zur Geschichte eines allegorischen Motivs, Berlin, Frankfurt, 1971, bes. S. 14 – 19. L. Langfors, *Le thème des quatres filles de Dieu*. Excurs bibliographique. Textes françaises de l'

allégorie des quatre filles de Dieu, in: Notices et extraits de la B. N. et autres bibliothèques, Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 42, 1933, S. 172 – 282.

Zur mittelalterlichen Ikonographie der Veritas s. w. A. Katzenellenbogen, Allegories of Virtues and Vices in medieval art, London, 1939; S. Chew, The Virtues Reconciled. An Iconographic Study, Toronto, 1947; H. Kauffmann, Gianlorenzo Bernini. Die figürlichen Kompositionen, Berlin, 1970, Kap. Veritas, S. 194 – 221.

45. Horaz, Carmina Lib. I, XXXIV, vergl. a. P. Valeriano Bolzani, Hieroglyphica, Lyon, 1602, Repr. New York/ London, 1976, bes. S. 470.

46. s. diese Arbeit, Kap. A.1.1.b). Beispiele, die ihre Beziehung zu Justitia betonen, sind jetzt ebenfalls zu finden. „Nuda Veritas“ mit Waage für Cosimo II von Toskana, M. Winner, Berninis ‚Verità‘, in: Munuscula Discipulorum. Kunsthistorische Studien Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag, ed. T. Buddensieg/ M. Winner, Berlin, 1968, S. 393 – 413, Abb. 304.

47. Ein Gemälde Palma Giovanes zeigt Gerechtigkeit und Wahrheit nebeneinander in der Himmelszone (F. Saxl, a.a.O., Fig. 10). Auch auf Bon Boullognes Entwurf für eine Decke im Pariser Parlament trägt Justitia einen Veritas-Spiegel (J. Wilhelm, Une esquisse de Bon Boullogne pour la plafond de la II e chambre des requêtes du Parlement de Paris, NAAF, 22, 1959, S. 101 – 107, mit Abbildung).

48. Vincenzo Catari, Le Imagini degli Dei delli antichi, Venice, 1571 (Repr. New York u. London, 1976), S. 367 – 368: „pénétra alla verità con la vista dell' intelletto; perche questa stà occulta, ne si lascia vedere ad ognuno: onde Democrito la pose nel profondo di un pozzo, dicendo ch' ella quindi non uscina mai, se il tempo, overo Saturno suo padre, come dice Plutarco, non ne la trahema fuori aile volte.“ S. 367 – 368.

Ein bekanntes Beispiel, das sich an den antiken „pozzo“ hält, ist die komplizierte „Allegorie von Zeit und Wahrheit“ von Annibale Carracci (a. W. A. Boschloo, Annibale Caracci in Bologna, Visible Reality in Art after the Council of Trient, Kunsthistorische Studien van het Nederlands Instituut te Rome, Del.III, Bd. 2, 1974, S. 311, Fig. 70.)

49. Cesare Ripa, Iconologia, Rom, 1603, Repr. Hildesheim/ New York, 1970, S. 499 – 501.

50. a.a.O., S. 501 „il tempo nella man sinistra significa, che à lungho andare la verità necessariamente si scrope, e apparisce, e però è dimandata figliuola del tempo ...“

51. Jean Baudoin, *Iconologie ou explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autre figures ...*, Tirée des Recherches et des Figures de Cesar Ripa, moralisées par J. Baudoin, Paris, 1644 (1. Ausg. 1636), Repr. New York, London, 1976, S. 195 – 196. (Im 2. Teil seines Buches ist 'Vérité' noch einmal unter den 'Eigenschaften des Menschen' vertreten, diesmal mit Spiegel und Waage als Symbole des Erkennens und Richtens.)

Das durch Baudoin vermittelte Ripa-Icon für Veritas wurde für alle folgenden französischen Ikonologien verbindlich und bis zum Ende des 18. Jahrhunderts kaum verändert. Vergl. J. B. Boudard, *Iconologie tirée de divers auteurs ...* Vienne, 1766 Tome I – III, Repr. New York, London, 1976, S. 189. J. B. de Petity, *Le Manuel des Artistes et des Amateurs, ou Dictionnaire Historique et Mythologique ...*, Paris, 1770. T. 4, S. 493. H. Lacombe de Prezel, *Dictionnaire iconologique*, Paris, 1779, Repr. Genève, 1972, S. 284 – 285. H. F. Gravelot/ Ch. N. Cochin, *Iconologie par Figures ou Traité complet des Allegories, emblèmes ...*, Paris, 1791, Tome I – IV, Repr. Genève, 1972, S. 119 (1. Ausg. als ‚Almanach iconologique‘ 1765 – 1781, 17 vols). *Le Petit trésor des artistes et des amateurs d' art ...* (par J.-B. Huet), Paris, an VIII (1800), S. 118 – 119.

52. J. Baudoin, *Receuil d' Emblèmes diverses avec des discours moraux, philosophiques et Politiques*, Tirés de divers Auteurs, Anciens et Modernes, Paris, 1638/ 39, Repr. Hildesheim/ New York, 1977, Discours und Emblembild „Que l' honeste Amour, l' honneur et la Vérité sont inseparables“, S. 37. Vgl. dazu die emblematische Tradition, z. B. A. Alciati, *Emblematum liber*, Augsburg, 1531, Repr. Hildesheim, New York, 1977, Emblem „Fidei symbolicae“, Honor/ Amor/ Veritas.

53. F. Saxl, a.a.O., S. 207 – 210; S. Chew, a.a.O., 1962, S. 19-21; D. Gordon, a.a.O., S. 228 – 230; J. R. Martin, *Baroque*, New York, 1977, (Chap. 'Time'), S. 210; M. Lauren-Portemer, a.a.O.: „En Angleterre l' aphorisme, (avec ou sans variantes) rencontre un succès particulier puisqu' il sert de devise à Marie Tudor et nourrit les polémiques des Protestants et des Catholiques qui, tour à tour, cherchent à identifier Vérité et vraie foi“. S. 187.

Das Thema ist bis ins 18. Jh. in Glaubenskämpfen verwandt worden, vergl. die satirischen Stiche von Janseniten und Katholiken in Frankreich, z. B. „Dieu confond les projets des superbes“ von Rottière/ Tardieu, auf dem Gott Vater-Chronos die stehende, von einem Strahlenkranz umgebene Veritas enthüllt und unter seinen Füßen Heresie und verleumderischen Widerstand niedertritt.

54. Als kleiner Nebenbeleg sei hier eine Illustration aus Théodore de Bèze, *Traitté de l' authorlté du magistrat*, Genève, 1560, genannt, wo auf der Titelvignette die Zeit die Wahrheit aus einer Felsspalte hervorzieht.

55. Mehr als für die meisten anderen vergleichbaren Werke sind hier Auftragswünsche und die Geschichte der Ausführung mit ständigen Eingriffen, Änderungen und genauer Diskussion der Vorschriften durch und mit dem Künstler bekannt, s. J. Thuillier, J. Foucart, *Le Storie di Maria de Medici di Rubens al Lussemburgo*, Milano, 1967; J. Thuillier, La „Galerie de Medicis“ de Rubens et sa genese: un document inédit. *Revue de l' art*, 4, 1969, S. 52 – 62; E. M. Vetter, Rubens und die Genese des Programms der Medici-Galerie, *Pantheon*, 32, 1974, S. 355 – 373 (zu Thuillier, 1969, s. dort auch Anm. 14, S. 369).

56. O. von Simson, Rubens et Richelieu. La Galerie Medicis de Rubens, conforme aux dessins secrets de Richelieu, est un des exemples les plus accomplis de peinture politique, conçue pour aider et, non point seulement pour célébrer la diplomatie du Cardinal, in: *L' Oeil*, No. 125, 1965, S. 1 – 11, S. 70 – 71; J. Thuillier/ J. Foucart, a.a.O., S. 19 – 24, S. 91 – 130 und passim. Auch andere Autoren streichen die politische Bedeutung des Auftrags heraus. K. Grossmann, *Der Gemäldezyklus der Galerie der Maria von Medici von Peter Paul Rubens*, Straßburg, 1906, S. 1 – 18; F. Hamilton Hazlehurst, *Additional Sources for the Medici-Cycle*, *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 16, 1967, S. 111 – 136 (dort weitere Lit.- Angaben); H. G. Evers, *Peter Paul Rubens*, München, 1974, S. 267 – 278; R. Baumstark, *Ikonomographische Studien zu Rubens Kriegs- und Friedensallegorien*, *Aachener Kunstblätter*, 45, 1974, S. 125 – 234, bes. S. 127 – 131.

57. Die Auseinandersetzungen zwischen Sohn und Mutter, die 1610 nach der Ermordung Henri IV die Regentschaft übernommen hatte, verschärften sich bis zu militärischen und bürgerkriegsähnlichen Zusammenstößen und wurden nach der zwischenzeitlichen Verbannung Maria de Medicis nach Blois erst 1622 „notdürftig beigelegt“. (R. Baumstark, a.a.O., S. 127. Vergl. E. M. Vetter, a.a.O., S. 355 und O. von Simson, a.a.O., S. 4).

58. Zu Rubens' Plan, diesem dunklen Kapitel in der Regentschaft Maria Medicis ursprünglich mehr Raum zu widmen und der Kürzung auf staatlichen Befehl s. R. Baumstark, a.a.O., S. 201, Anm. 7.

59. Fünf der 24 Tafeln sind wie die letzte in schmalem, hochrechteckigem Format gemalt. „Le Temps enlève la Vérité“ war gegenüber dem Eröffnungsbild mit den drei Parzen zu Füßen von Jupiter und Juno angeordnet (s. J. Thuillier/ J. Foucart, a.a.O., Abb. 52) und war wie jenes im Programm nicht vorgeschrieben (E. M. Vetter, a.a.O., S. 366).

60. Félibien, *Entretiens*, VII, ed. Londres, 1705, op.cit., S. 425. Mathieu de Morgues, *Vers latins sur les tableaux qui sont en la Gallerie de la Roynne Mère du Roi*, Paris, 1629, nennt das Bild „Parfaite

union entre le Roy et sa Majesté” und handelt es unter der Überschrift „Les deux coeurs reduitz en un” mit einem entsprechenden lateinischen Vers ab (J. Thuillier/ J. Foucart, a.a.O., S. 124).

61. Vergl. auf dem Entwurf zu „Le Temps enlève la Vérité“ links hinten die vorbereitende Studie für die Gruppe, die Rubens zugunsten der vorn skizzierten Endausführung verworfen hat, und die durch das engere körperliche Verhältnis mit dem Griff quer über den Leib der Veritas, der Dynamik der Drehung und der Ausrichtung auf den Betrachter eher einer Entführung als einer Erhebung gleicht (Abb. J. Thuillier/ J. Foucart, a.a.O., S. 133, Fi. 89, O. von Simson, *Il Ciclo di Maria de' Medici. I grandi Decorazioni*, Milano, 1968, Fig. 71). Das Schema ist z. B. in der Ölskizze zum „Triumph der Eucharistie“ für Isabella von Spanien weitergeführt worden (F. Saxl, a.a.O., Fig. 6). – Andererseits ähnelt die ausgeführte Chronos-Veritas-Gruppe im Medici-Zyklus einer Entführungsszene, die Rubens um ca. 1620 mit „Boreas entführt Orythia“ schuf, wo die weibliche nackte Figur in ähnlicher Haltung durch die Luft getragen wird (M. Rooses, *L'oeuvre de P. P. Rubens*, Anvers, 1890, Vol III, Pl. 185, Nr. 578). Entführungsgruppen von Boreas/ Orythia oder Saturn/ Cybele haben häufiger aus einem vergleichbaren formalen Repertoire wie die Chronos/ Veritas-Gruppe geschöpft, und auch zu Verwechslungen des allegorischen mit den mythologischen Themen geführt (s. a. R. Wittkower, a.a.O., S. 315 – 316).

62. In einem Stich zum gleichen Thema, für den Titelkupfer der Verteidigungsschrift M. de Morgues, *Diverses Pieces pour la Défense de la Royne Mère*, 1637, hat Rubens die Rettung der Wahrheit durch Überwinden der Verleumdung deutlicher in zwei getrennte Handlungen aufgespalten: Links vom Titelsockel, auf dem der Staatsfrieden mit zwei gebändigten Löwen thront, holt Chronos die Wahrheit in inniger Umschlingung aus einem Brunnen, rechts stürzt er die Invidia mit der Fackel der Zwietracht in die Brunnentiefe hinein (Abb. *Corpus Rubenianum* Ludwig Burchard. Part XXI: J. R. Judson, Carl van de Velde, *Book Illustrations and Title-Pages*, Vol. II, Pl. 257 – Vol. I, No. 75).

63. Über den Begriff der “*diversione et dissimulatione del vero senso molto artificiosa*”, den Mr. di S. Ambrosio bei einer Besichtigung der Galerie durch Louis XIII in Anwesenheit von Rubens als Interpret verwandte, hat sich der Künstler in seinem Brief an Peiresc vom 13. 5. 1625 geäußert (*Codex Diplomaticus Rubenianus. Correspondance de Rubens et Documents épistolaires concernant sa vie et ses oeuvres*, éd. M. Rooses/ Ch. Ruelens, Anvers, 1900, T. III, S. 353). Dazu besonders E. M. Vetter, *op.cit.*, S. 355 und Anm. 4-6, sowie M. Warnke, *Kommentare zu Rubens*, Berlin, 1965, S. 53 – 54.

64. Andor Pigler, *Barockthemen*, Budapest, 19742, Bd. II, S. 526 – 527.

65. Vouet malte um 1643 für den Salon d' été des heute zerstörten Hotel de Bretonvillier ein Deckenbild „Le temps qui découvre la vérité“ (Thiery, Guide de l' amateur ..., Paris, 1787, II, S. 130), neben einer Reihe anderer Zeitallegorien (aus dem gleichen Hotel stammt auch eine Fassung seines Bildes „Zeit, von Hoffnung, Liebe und Schönheit besiegt“). Im Hotel des Ambassadeurs de Hollande befand sich im zweiten Antichambre ein ebenfalls verlorenes Deckenbild mit gleichem Thema (Thiery, ebenda, Bd. I, S. 571 – 572, vergl. W. R. Crelly, The painting of Simon Vouet, New Haven, 1962, S. 111, 124, 248).

66. Unter den politischen Allegorien, mit denen LeBrun für den Bauherrn Fouquet das Schloß Vaux-le Vicomte zwischen 1658 und 1660 ausstattete, befindet sich auch „Le triomphe de la Vérité“ in der Decke des Chambre du Roi.

Zum Gesamtprogramm von Vaux-le Vicomte J. Montague, The Early Ceiling Decorations of Charles LeBrun, Burlington Magazine, 105, 1963, S. 395 – 408; H. Demorlane, LeBrun à Vaux, Connaissance des arts, 195, 1968, S. 86 – 93; R. W. Berger, Charles LeBrun and the Louvre Colonnade, Art Bulletin, 52, 1970, S. 394 – 403, – LeBruns Deckenbild „Le Triomphe de la Vérité“ ist kreisrund, Chronos und Veritas fliegen in Himmelsgewölk, das zur Mitte strahlend hell wird und sind deutlich an Poussins ‚Veritas Richelieu‘ orientiert, die im folgenden besprochen wird. Veritas thront mit ausgebreiteten Armen in ähnlich schwebender Sitzhaltung gegen den Leib des Chronos gelehnt, dieser greift mit der Hand stützend unter ihren Schenkel; sie werden von einem sanduhrtragenden Putto begleitet (Abb. J. Cordey, Vaux-le-Vicomte, Preface de P. de Nolhac, Paris, 1924, Pl. XX).

67. E. Knab, op.cit., S. 11 – 12

68. A. Fêlibien, Entretiens sur la vie ..., VIII, Ed. Trévoux, 1725, S. 87 – 83. Die beiden anderen Allegorien sind „Danse de la vie humaine“ und „Et in arcadia ego“.

69. Der von J. Dughet herausgegebene Stich wird meist auch ihm selbst zugeschrieben, z. B. S. Dameron, Un Inventaire manuscrit de l' oeuvre gravé de Poussin (XVIIe siècle), in: Nicolas Poussin, Centre National de la Recherche scientifique colloques internationaux. Ouvrage publié sous la direction de André Chastel, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1960, Bd. 2, S. 16; J. Thuillier, L' opéra compléta di Poussin, Milano, 1974, Nr. 121; D. Wild, Nicolas Poussin, Zurich, 1980, Bd. 2 Nr. 82, S. 80.

Nach Florent Le Comte wurde er von Baudet graviert. Abb. und Angaben bei G. Wildenstein, Les graveurs de Poussin au XVIIe siècle, Gazette des Beaux Arts, 97, 1955, 46 Nr. 163, S. 295 (s. dazu die zahlreichen Verbesserungen bei M. Davies/ A. Blunt, Some corrections and additions to M. Wildensteins „Graveurs du Poussin au XVIIe siècle“, Gazette des Beaux Arts, 104, 1962, 60, S. 203

– 222), sowie A. Blunt, *The Paintings of Nicolas Poussin*, London, 1966, Bd. I Nr. 123, Abb. in ders., *The paintings of Nicolas Poussin*, London/ New York, 1967, Bd. II, Plates, Nr. 259. Ein handschriftlicher Katalog des Pariser Kupferstichkabinetts aus dem 18. Jh. nennt unter den Stichen nach Poussin „Le Temps délivrant la Vérité des mains de la colère et de l' envie, ded. à Clement IX, sculp, du Ghet“, Paris Cab. Est. Catalogue mss. Ye 108, pet-in-fol°.

Eine weitere Fassung ist von Giovanni Folo bekannt durch den Katalog Andresens von 1863, neu publiziert bei G. Wildenstein, *Catalogue des graveurs de Poussin, par Andresen. Traduction française abrégée, avec reproductions*, in : *Gazette des Beaux Arts*, 104, 60, 1962, A. 407, S. 195, Abb. S. 138. Folo weist gegenüber dem Stich Dughets starke Abweichungen auf: Die Darstellung ist seitenverkehrt, der Landschaftsabbruch zu beiden Seiten beschnitten und das Geschehen näher nach vorn gerückt. – Knab nennt noch einen Kupferstich des Giacinto Gimignani, datiert um 1672 (Knab, op.cit., S. 7), was er wohl aus der unklaren Angabe bei W. Friedländer, *Nicolas Poussin, Die Entwicklung seiner Kunst*, München, 1914, S. 117, übernommen hat. Vergl. dazu U. Fischer, *Giacinto Gimignani (1606 – 1681). Eine Studie zur römischen Malerei des Seicento*, Diss. Freiburg, 1973, Nr. Z 4, S. 201 – 202.

70. F. Saxl, a.a.O., S. 199, Fig. 2 u. Anm. 2.

71. G. Bing, a.a.O., S. 305 – 306.

72. E. Knab, a.a.O., S. 7 – 8.

73. Giovanni Pietro Bellori, *Vie de Poussin, 1672*, trad, par Renoud, Geneve, 1947, spricht von „antichambre du cabinet de son palais“, S. 60. Henri Sauvai, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, Paris, 1724, vol. 2, S. 160, der zum großen Teil Notizen aus der Zeit vor 1670 kompiliert, von „Grand Cabinet du Palais Cardinal“, wie nachfolgend alle Sekundärliteratur.

74. A. Blunt, op.cit., 1966, Bd. 1, Cat. No. 122, S. 83, Abb. in ders., op.cit. 1967, Nr. 142; *Exposition Nicolas Poussin, Musée du Louvre, Paris, 1960*, 2 ed. G. Bazin, *Catalogue A. Blunt, Biographie Ch. Sterling*, Nr. 63, S. 97 – 98, beide mit ausführlicher Bibliographie. S. a. *Musée du Louvre, Catalogue illustré des Peintures. Ecole française, VIIe et XVIIIe siècles*, Paris, 1964, par P. Rosenberg, N. Reynaud, J. Compin, Bd. II, Nr. 666.

75. Der erste und qualitätsvollste Kupfer stammt von Gerard Audran und ist dem Architekten Perrault mit folgendem Vers gewidmet „En vain la Colère et l' Envie/ S' arment contre la Vérité/ Le Temps l' arrache à leur furie/ Et la rend à l' éternité.“ G. Wildenstein, 1955, op.cit., Nr. 162, S. 293 –

294; ders., 1962, op.cit., (Kat. Andresen), Nr. 403, S. 194; E. Bouvy, La gravure en France au XVIIe siècle. La Gravure de portraits et d' allégories, Paris, Bruxelles, 1929, Pl. XX. Die 6 verschiedenen Stadien des Stiches wurden auch gesondert aufgelegt und verkauft, wie aus Ch. Blanc, Le Trésor de la Curiosité tiré des catalogues de ventes de tableaux dessins, estampes, livres ..., Paris, 1857–58, Bd. I, S. 144, hervorgeht (Verkauf 1767 G. Audran, „La Vérité enlevée par le Temps, d' après Poussin; première épreuve avant la draperie“). Daneben wurde das Bild von Bernard Picart gestochen (G. Wildenstein, 1962, op.cit. (Kat. Andresen), Nr. 404, S. 194), und von P. Schenk, Amsterdam.

Das in Anm. 37 erwähnte Manuskript des Cab. Est., Paris, führt neben diesen Stechern noch Delville auf sowie ein Exemplar „gravé au trait pour le annuel du musée“.

76. Viele Belege zu den Bemühungen, Poussin nach Paris zu ziehen, und seiner dortigen Tätigkeit, u. a. das Brevet des Königs vom 20.3.1641, sind abgedruckt bei J. Thuillier, Pour un „Corpus Poussianum“, in: Actes ..., op.cit. Bd. 2, (S. 49 – 238), S. 59 – 72. Zur Korrespondenz Poussins Ch. Jouanny, Correspondance de Nicolas Poussin, NAAF, Nouv. pers, Tome V, Paris, 1911.

77. A. Félibien, Entretiens, op.cit. (ed. 1725), S. 151. „Le Roi en [tableaux, Verf.] a deux que fit le Poussin en 1641, pour le Cardinal de Richelieu. Dans l' un est représenté le Temps qui découvre la Vérité; et dans l' autre est peint comme Dieu s' apparut à Moïse dans le buisson ardent“. Diese Stelle wird erst seit A. Blunt zitiert (s. die in Anm. 42 zitierten Ausgaben). Frühere Autoren waren anscheinend wie L. Horticq, De Poussin à Watteau, ou des origines de l' école parisienne de peinture, Paris, 1929 der Meinung „Felibien lui-même, qui a pourtant voulu 'épuiser' Poussin, ne l' a pas connu.“ S. 26.

78. G. P. Bellori, trad. 1947, op.cit., S. 60-61. (Moses mit dem brennenden Dornbusch) „que l' on devait placer dans l' antichambre du cabinet de son palais“, das Veritas-Bild sei für die Decke desselben Zimmers bestimmt gewesen.

79. „Il Cardinal de Richelieu è stato soddifatto del suoi tanto, che ne ha fatto complimento, e ringraziatomi lui stesso in presenza di Monsig. Mazarin.“ H. Jouanny, op.cit., Brief an Cassiano del Pozzo, 21. nov. 1641, Corr. 52, S. 106. Hierbei ist die Form von Singular oder Plural von ‚suoi‘ strittig, meist interpretiert man die Angabe als Plural, wobei beide Bilder gemeint wären. Stellvertretend dafür A. Blunt, 1966, op.cit., Cat. No. 122, „In a letter of 21. xi. 1641 (...), Poussin indicates that both the paintings for the Cardinal were completed at that date.“, mit Quellenangabe (während aber sein Mitautor Ch. Sterling einige Jahre vorher in der gemeinsamen Edition Katalog Paris, 1960, ed. A. Chastel, A. Blunt, A. Sterling, op.cit., schreibt; „Dans sa correspondance, Poussin ne parle que d'

un seule tableau et sans le décrire.”, S. 240). – Wichtig scheint mir in diesem Zusammenhang, daß der Brief bei L.-J. Jay/ Bottari, *Receuil de Lettres sur la peinture, la sculpture et l' architecture* (z. T. publiées à Rome par Bottari en 1754), Paris, 1817, Repr. Genève, 1973, wie folgt übersetzt ist: „Le Cardinal de Richelieu est satisfait des ouvrages que j' ai faits pour lui; il m' en a remercié en présence de Mgr. Mazarin.”, S. 356.

80. Zuerst bei J. J. Guiffrey, *Le Plafond du Poussin du Musée du Louvre*, *Nouvelles Archives de l' art français*, Tom IV, 1888, S. 188 – 189.

81. Knab, *op.cit.*, S. 5. Schon R. Wittkower nannte die Gruppe als formales Vorbild für Rubens und Poussin, *op.cit.*, S. 316.

82. So abgebildet bei J. Thuillier, *Nicolas Poussin*, Novara, 1969, Pl. 51.

83. M. Lauren-Portemer, *op.cit.*, S. 188. Tatsächlich gibt es große Übereinstimmungen mit Auferstehungsszenen in Poussins eigenem Werk, wo Heilige mit ausgebreiteten Armen gen Himmel fahren, und auch mit fremden Werken, man betrachte nur Auferstehungs- oder Verklärungsdarstellungen der Zeitgenossen Ph. de Champaigne oder E. Le Sueur. – Eine interessante Ableitung wiederum von Poussins religiösen Figuren von profanen Vorbildern, die auf eine Vermengung der Typen in der Chronos-Veritas-Gruppe hinweist, erwähnt M. Stein, *Notes on the Italian Sources of Nicolas Poussin*, *Konsthistorik Tidskrift*, XXI, 1952, S. 10 – 11.

84. Allem Anschein nach hatte sich im heute völlig zerstörten Stammschloß des Cardinals in Richelieu ein ähnliches Bilderpaar wie im Palais Cardinal zu Paris befunden, das aber nicht mit diesem identisch ist. Desmaret de Saint-Sorlin, *Les Promenades de Richelieu, ou les vertus chrestiennes. Dédiées à Madame la Duchesse de Richelieu ...*, Paris, 1653, beschreibt in der 8. Promenade ein Appartement „Aux bouts sont opposez deux fronts de cheminées/ En l' une est le grand Dieu, qui de l' un de ses doigts, / Trace pour les Hébreux ses vénérables loix./ – (als gewagte ‚Allegorie‘ auf die Vergabe des Ministerpostens) – Icy voLe un Veillard, qui de l' obscurité/ Tire, en portant sa faux, la belle Vérité ... (J. Thuillier, *Pour un Corpus Poussianum*, *Actes ..op.cit.*, S. 96). S. ebenda Ch. Sterling, S. 240 – 241, mit weiteren Quellen. Zur künstlerischen Ausstattung des Chateau du Plessis in Richelieu E. Bonnaffée, *Notes sur les collections des Richelieus*, *Gazette des Beaux Arts*, 2. pér. 1882, 26, S. 5 – 25.

85. Die Position der Veritas über ihrem Befreier Chronos findet sich vorher nur auf Domenichinos Deckenbild für den Palazzo Costaguti, dort aber hievt Chronos die Wahrheit dem Sonnenwagen

entgegen, dem sie verlangend die Arme entgegen streckt. Saxl, op.cit., S. 215 (u. Fig. 8) wies als Erster auf die Beziehung zwischen den Werken Poussins und Domenichinos hin, zu der auch das Vorbild der neuplatonischen Lichtmetaphorik gehört (s. a. E. Knab, a.a.O., S. 6-7, und Anm. 15). Der hochmerkwürdigen Abbildung auf einer „Flasche aus Urbino, 1552“ (!) in der Photothek des Warburg Institutes London, die auf ihrem Bauch eine fast identische Darstellung wie Poussins ‚Veritas Riche-lieu‘ aufweist, konnte ich nicht näher nachgehen. Wahrscheinlich ist die Datierung falsch und das Flaschenbild eine Kopie nach Poussin.

86. Ch. Aulanier, *Le Temps soustrait la Vérité aux Atteints de la Discorde et de l'Envie*, in: *Etudes et documents sur l'art français du XIIe au XIXe siècle* (Archives de l'art français, Nouv. Pér., Tom XXII, 1959, S. 80 – 84), hier S. 80. Sie kommt dazu wegen der Maßangabe aus dem Inventaire von 1683.

Ab 1709 hat sich das Bild „d' un forme ronde“ in der Decke eines Saales der Akademie de Peinture im Louvre befunden (J. J. Guiffrey, a.a.O., S. 189; Ed. F. Engerand, *Inventaire des tableaux du Roy rédigé en 1709 – 1719 par N. Bailly, publié pour la première fois ...*, Paris, 1899, S. 316, Nr. 33). Nach 1752 wurde es durch eine Kopie ersetzt. Aulanier, a.a.O., S. 83).

87. Zuletzt noch unentschieden bei D. Wild, op.cit., 1980, die sonst sehr großzügig zahlreiche Werke (die anstößigen) aus Poussins Oeuvre ausschaltet, damit sein Werk „leuchtet wie ein vom Staub gereinigter Kristall“, Bd. II, S. 5 (Zuerst bei Gonse, *Gazette des Beaux Art*, 2, per. T. IX, 1874, p. 142 – 143 und O. Grauthoff, *Nicolas Poussin, sein Werk und sein Leben*, München und Leipzig, 1914, 3d. II. S. 171 als Poussin erkannt). S. a. *Catalogue des Tableaux du Musée de Lille*, Lille, 1893, Cat. No. 616, S. 218.

88. A. Blunt, 1966, op.cit., Nr. 123 u. R. 55, S. 173. J.Thuillier, *Tableaux „Poussinesques“ dans les Musées de Province français*, in: *Actes ...*, op.cit., Bd. 2, S. 291, Nr. 39, Abb. Fig. 337.

89. Eine Bestätigung dafür bei: G. Passeri – J. Hess, *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri (D' all Anno 1641 sino all' Anno 1673) nach den Handschriften des Autors herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Jacob Hess*, Leipzig und Wien, 1934, S. 330: „è di una figura di quattro semigiri, e ongi gira termina in un angelo, e tutti insieme formano un tondo perfetto“, „per altro è* una leggiadra e ben intesa figura di sotto in su“.

S. a. Pouce, *Les Illustres Francais*, 1790, Nr. 31, die von Marillier/ N. Pouce gestochene Erinnerungstafel für Poussin, die um sein Portrait herum kleinformatige Abbildungen einiger seiner Werke zeigt, u. a. rechts unten das Chronos/ Veritas-Bild, das von seinen vier Halbkreisen eingeschlossen wird.

Die in Anm. 66 genannte Darstellung von LeBrun ist ebenfalls rund. Das Gegenbild, „Moses mit dem brennenden Dornbusch“, war mit Sicherheit oval, obwohl es heute zum Rechteck angestückt worden ist. Vergl. G. P. Bellori, *op.cit.*, S. 60, oder Poussins Vorzeichnungen in W. Friedländer, *The drawings of Nicolas Poussin, Cat. raisonné*, in coll. with R. Wittkower, A. Blunt, London, 1948 – 53, B. I. Pl. 68, A 4 u. A 5, oder ältere Abbildungen des Gemäldes.

90. F. Saxl, *op.cit.*, S. 215 – 218 65. M. Winner, Berninis „Verità“ (Bausteine zur Vorgeschichte einer „Invenzione“), in: *Munuscula Discipulorum, Kunsthistorische Studien Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag 1966*, ed. T. Buddensieg, M. Winner, Berlin, 1968, S. 393 – 413.

91. M. Winner, a.a.O., S. 394, Anm. 7. Es ist anzunehmen, daß er schon einige Zeit vorher daran gearbeitet hat, s. a. H. Kauffmann, *Gianlorenzo Bernini, Die figürlichen Kompositionen*, Berlin, 1970, S. 194 – 196.

92. Dies geht aus dem Tagebuch von Chantelou über die französische Reise Berninis 1665 hervor, nach dem der Künstler dem König sein Modell erläutert, wovon nur die Figur der Wahrheit vollendet sei: „Le Cavalier a dit qu' il l' a fait pour le laisser à sa maison, que figure du Temps, qui porte et montre cette Vérité, n' est pas achevée: que son dessin est de le représenter la portant par l' air, et de montrer par le même moyen des effets du temps, qui ruine et consume enfin toutes choses ; que dans son modèle il a fait des colonnes des obélisques, des mausolées, et que ces choses, qui paraissent renversées et détruites par le Temps, sont celles qui le soutiennent en l' air, et sans lesquelles il n' y pourrait être, 'quoiqu' il ait des ailes', at-il dit en riant.” *Journal de voyage en France du Cavalier Bernin, par Chantelou éd. G. Charensol, Paris, 1930, S. 131.*

93. „Poiche in quel medesimo tempo, in cui pareva abbandonato dalla fortuna, ... che dagli Avversarii era discreditato colle parole ...”, *Domenico Bernini, Vita del Cavalier Gio. Lorenz Bernini, Rom 1713, S. 80.* – 1646 wurde der Abbruch des von Bernini entworfenen Glockenturms zu St. Peter beschlossen, zudem führte der Wechsel der Pontifikate nach dem Tod Urban V in die Hände von Innozenz X, der den Günstlingen der Barberini feindlich gesonnen war, zu dem Verlust von Aufträgen.

94. D. Bernini, a.a.O., S. 80-81.

95. z. B. R. Wittkower, *Gianlorenzo Bernini, The sculptor of the Roman Baroque, London, 1966, Cat. No. 49, S. 218 – 19*

96. Zitiert nach S. Frachetti, *Il Bernini*, Milano, 1900, S. 176 (s. a. M. Winner, a.a.O., S. 402). Dort sah sie auch Filippo Baldinucci nach dem Bericht seiner *Vita di Gian Lorenzo Bernini*, Firenze, 1682 (Studio e note di S. Ludovici, Milano, 1948), S. 106. Vergl. D. Bernini, a.a.O., S. 81. (Lauren-Portemer, op.cit., hat sogar ein Kaufinteresse Mazarins durch einen Briefwechsel nachweisen können, bes. S. 186 – 189, S. 191, Anm. 48). – Die Figur blieb bis 1924 im Palazzo Bernini (R. Wittkower, 1966, a.a.O., S. 219), heute Rom, Galleria Borghese.

97. Etwas von diesem Widerspruch und der Unmöglichkeit, die vernichtende Qualität der Zeit in einem Bildhauerwerk zu verewigen, liest man in dem Gedicht Baldinuccis, der den unbearbeiteten Marmorblock Berninis selbst sprechen läßt: Er sei deshalb nicht zur Figur der Zeit verarbeitet worden, weil dieser alle Dinge, auch dauerhaften Marmor, zerstöre. F. Baldinucci, op.cit., S. 106 – 107, vergl. F. Baldinucci, *Vita de Cavalière Gio. Lorenzo Bernini*, Firenze, 1632, übers. u. Kommentar von Alois Riegl, Wien, 1912, S. 159 – 161. Das Gedicht wird auch bei D. Bernini, op.cit., S. 8 – 82, zitiert.

98. H. Brauer/ R. Wittkower, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, Berlin, 1931, S. 45 – 46, Tafelband Nr. 20, 21 a/ b. S. a. M. Winner, a.a.O., Abb. 292 – 293. Zur Bedeutung der Kugel für ihren Sitz und einer weiteren für ihre Fußstütze wie auch die Erdkugel in der Endausführung s. besonders die Spekulationen F. Saxls, op.cit. und H. Kauffmanns, a.a.O., S. 216 – 218, sowie M. Winner, a.a.O., S. 403. Vergl. auch den Erdglobus mit der Schauseite Europa unter den Füßen der bescheiden niederschauenden Veritas in der Grabmalkomposition Berninis für Alexander VII 1671 – 78.

99. Sieht man von einer lavierten Zeichnung aus der Werkstatt Berninis ab (M. Winner, a.a.O., Abb. 294) von Riegl 1912 noch als eigenhändig angeführt.

100. "Truth is no longer the passive sufferer of the sixteenth century illustrations." Saxl, op.cit., S. 217. "Er [Bernini] stellte die Enthüllung der Wahrheit durch Chronos dar, nicht die Befreiung von Neid und Verleumdung, deren Allegorien er fallenließ." (Knab, op.cit., S. 9).

101. D. Bernini, op.cit., S. 81. Die Anordnung der fertigen Veritas läßt auf Berninis Plan schließen, den schwebenden Chronos von rechts heranzuführen, oder auch schräg von hinten über die Wahrheit gebeugt, wie etwa auf dem Jahrzehnte später entstandenen Entwurf zur Spiegelkomposition für Christina von Schweden, ca. 1670 – 75. Hier beugt sich Chronos von oben über den Rahmen des Spiegels und rafft das verhüllende Tuch zur Seite. (Das von Nicodemus Tessin beschriebene Werk ist verloren, eine vielleicht eigenhändige Zeichnung wird in Windsor aufbewahrt. M. e M. Fagliolo dell' Arco, *Bernini*, Roma, 1967, Nr. 232. Zwei zeichnerische Nachfassungen – eine aus dem 18. Jh.

– befinden sich in Stockholm. R. Josephson, *Konsthistorik Tidskrift* 28, 1952, S. 218). Damit verwandt ist eine weitere Zeichnung Berninis, auf der Chronos stehend ein Medaillon hochhält und es anblickt (Abb. H. Brauer/ R. Wittkower, a.a.O., Tafelband, Pl. 113 a; E. Panofsky, „Father Time“, op.cit., Pl. XXXII, 58 a). Das Motiv der Spiegelkomposition wird m. E. in einem besonderen Strang der Enthüllungssikonographie während des späteren 17. Jh. weiterentwickelt: Beim Enthüllen des Herrscherportraits durch die Zeit, s. diese Arbeit Kap. B.

In Frankreich wurde der Chronostyp aus Berninis Spiegelkomposition wiederholt aufgenommen, vergl. die sehr direkte Übernahme des in Kopftyp und Bewegungskomposition übereinstimmenden Chronos, der auf dem gravierten Frontispiz (Baillet/ Duflos) der ersten vollständigen Ausgabe des *Télémaque* von Fénelon das Tuch über dem von Minerva und Mnemosyne gehaltenen Medaillon-portrait des Schriftstellers wegzieht.

In De Troys mehrfigurigem Gemälde „Die Zeit enthüllt die Wahrheit“ schwebt Chronos in deutlicher Bernini-Rezeption hinter Veritas, die, umgeben von vier bewundernden Frauengestalten, mit der Linken die Maske vom Gesicht des Aberglaubens wegzieht. S. N. Fröhlich-Blume, Frankreich im 18. Jh., in: *Weltkunst*, 38, 1, 1968, S. 85 – 86, Abb. S. 85.

102. F. Saxl, op.cit., S. 216 – 217.

103. ebenda, S. 215 – 216. Mit „again“ bezieht er sich auf das frühere Deckengemälde Domenichinos, das einen neuplatonischen Wahrheitsbegriff „als solchen“ meine.

104. Chantelou, op.cit., S. 131. Die Antwort des Unglücklichen erfolgt mit einem Wortspiel, ein untrüglicher Hinweis für den Umgang mit einer durch allgemeine und anerkannte Kenntnis verfügbar gewordenen Überlieferung. „E vero, ch' il tempo la scope, ma spesso non la scope a tempo“

105. Hier bestätigt sich auch der juristische und moralische Aspekt der Veritas-Interpretation.

106. R. Förster, Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, VII, 1887, S. 29 – 56, 89 – 113, XV, 1894, S. 27 – 40;

G. Q. Giglioli, *La Calumnia di Appelle*, *Rassegna d' Arte*, 7, 1920, S. 173 – 182; R. van Marle, *Iconographie de l' art profane*, op.cit., Bd. II, *La Calumnie*, S. 103 – 107; RDK, Artikel ‚Apelles‘ („Verleumdung des Apelles“), I, 193, Sp. 747 – 748.

Auch in anderen Zusammenhängen war die Person des Apelles eine bevorzugte Vorlage für die künstlerische Selbstdarstellung oder auch Repräsentant der *Pictura* selbst, s. M. Winner, *Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen*, Diss. Köln,

1957. Apelles als Inkarnation des Malers in Campaspe-Modellszenen auch im Katalog 'Maler und Modell', Ausstellung Kunsthalle Baden-Baden, 1969.

107. M. Winner, op.cit., s. a. diese Arbeit (Kap. A.1.1.a)

108. R. Förster, 1887, op.cit., S. 29 – 32; R. Lightbown, Sandro Botticelli, I. Life and Work, London, 1978, S. 122

109. Leon Battista Alberti, On Painting and on Sculpture, ed. by Cecil Grayson, London, 1972, § 53, lat. mit engl. Übersetzung; s. a. R. Förster, 1887, op.cit., S. 33 – 34; G. Q. Giglioli, op.cit., S. 173; RDK, op.cit. S. 747.

110. Dazu zuletzt L. D. and H. S. Ettliger, Botticelli, London, 1976, S. 144 – 150, pl. 96, 97, 98 und besonders R. Lightbown, a.a.O., Vol. I. S. 122 – 125, pl. 49, Vol. II, Complete Catalogue, B 79, S. 87 – 92 mit Literaturbericht und Diskussion der Datierung.

111. Zu Antonio Segni s. R. Lightbown, a.a.O., Vol. I, S. 125; Ettliger, a.a.O., S. 144. Die ältere Literatur nennt als Empfänger ausnahmslos Fabio Segni. Vasari aber trennt deutlich zwischen dem Empfänger des Geschenks Antonio und dem Dichter des Epigramms und nachmaligen Besitzer (Erben) Fabio Segni. Le vite de 'pui eccellenti pittori scultori ed Architettori scrite di Giorgio Vasari, ed. Gaetono Milanesi, Firenze, 1906, Bd. III, S. 324.

112. Zitiert bei Vasari, ed. Milanesi, ebenda; R. Förster, 1887, a.a.O., S. 38; R. Lightbown, a.a.O., I. S. 90.

113. R. Förster, 1887, a.a.O., S. 89 – 113, 1894, bes. S. 34 – 37, vergl. auch RDK, a.a.O., Sp. 748. In einem von Förster, S. 99 – 101 vorgestellten Holzschnitt von Erhard Schön – bei F. W. H. Hollstein, German Engravings, Etchings and Woodcuts, ca. 1400 – 1700, Amsterdam, 1968, Vol VIII, S. 125, Nr. 29, dem Peter Flötner zugeschrieben – ist der Aspekt der Rechtssprechung besonders augenfällig durch die Einführung von Gottvater mit der Gerechtigkeitswaage, der über der herbeieilenden „Straff“ durch ein Deckenloch blickt.

114. Zur formalen Beschreibung der Veritas und ihren Vorlagen s. R. Lightbown, a.a.O., I, S. 125, II, S. 92 mit Literaturhinweisen.

115. R. Förster, a.a.O., S. 40 – 43 (unschlüssig über die Zuweisung an Raphael); G. Q. Giglioli, a.a.O., S. 174-176. Bei Oskar Fischl, *Raphaels Zeichnungen*, Straßburg, 1898, S. 197, Nr. 524, ihm abgesprochen, hingegen nennt der Katalog *Musée du Louvre, Les Dessins de Raphael, par Gabriel Rouchès*, s. d., Nr. 12, S. 18, die Zeichnung eigenhändig (Vorstudie zur *Veritas* im Zeichnungskabinett der Uffizien).

116. R. Förster, 1887, op.cit., S. 50-51, Abb. S. 51; M. Winner, 1968, op.cit., S. 398, A. 302.

117. Zur Rolle F. Zuccaros als Akademiker und Kunsttheoretiker s. H. Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlin, 1920, Bd. II, S. 451 – 468; D. Mahon, *Art Theory and Artistic Practice in the early Seicento: Some clarifications*, *Art Bulletin*, 35, 1935, bes. S. 226 – 229; A. Blunt, *Artistic Theory in Italy*, Oxford, 1956, S. 137 – 147; M. Winner, *Pictura-Allegorien*, 1957, op.cit., 76 – 84, s.a. Vasari, ed. Milanese, VII, S. 621.

118. Neben der Federzeichnung im Besitz der Hamburger Kunsthalle (Ausstellung aus den Beständen des Kupferstichkabinetts, Hamburger Kunsthalle, 1957, Nr. 101) und dem Stich *Corts* (J. C. J. Bierens de Haan, *L'oeuvre gravé de Cornelis Cort. Graveur hollandais 1533 – 1578*, La Haye, 1948, Nr. 219, S. 201 – 203) das schlecht erhaltene Original im Palazzo Caetani, Rom (Abb. G. Q. Giglioli, a.a.O., S. 178), eine Kopie in Hampton Court (Abb. bei C. Strinatti, *Gli anni difficile di Federico Zuccaro*, *Storia dell'Arte*, 21, 1974, S. 85 – 177, Fig. 20) sowie eine blaulavierte Zeichnung in den Uffizien, Florenz (Abb. bei Giglio, ebenda, A. 179), schließlich einen Stich von Giacomo Franco, ebenda, Abb. 180, die beiden letztgenannten ohne Rahmenleiste.

119. R. Förster, 1887, a.a.O., der u. a. die Rezeption des Zuccaro-Bildes durch Hans Bock 1611 bei der Ausstattung des Baseler Rathauses untersucht (S. 106 – 108); M. Winner, 1968, a.a.O., bes. S. 396 – 398.

120. Von der Beachtung, die Zuccaros Allegorie erfuhr, zeugen die bei Bierens de Haan, a.a.O., S. 202, zusammengetragenen Zitate von Lomazzo, van Mander, Baglione und Taja. Ein kurioser Beweis findet sich auch bei Catari, der in seinen *Imagini degli dei* Zuccaros Erfindung als beispielhaft für eine Verleumdungsszene anführt und sogar im Holzschnitt, seitenverkehrt und ohne Rahmenleiste, abbildet (eine moderne Empfehlung nach der antiken *Albertis*). Vincenzo Catari, *Le Vere e nove Imagini degli dei delli antichi*, Padua, 1615, *Annotatoni*, 3. 568 – 569.

121. Winner, a.a.O., 1968, S. 396 – 398, Abb. 300.

122. "Una bellissima donna, che gli va innanzi con un armellino in mano, figurata per l' innocenza sua ..." (Ottavio Zuccaro Parallelo tra calumnia d' Apelle et del Cavalier Frederigo Zuccari, in: D. Heikamp, Vicende di Federigo Zuccari, Rivista d' arte, XXXII, 1957, Vol. III, S. 219 – 221).

123. Diese ihm eigene Ausstattung verwendet Zuccaro ein weiteres Mal auf dem Fresko „Die Verklärung des Künstlers“ im ‚sala terrena‘ seines eigenen Hauses, wo der Künstler auf einem Wagen gegen Himmel fährt, ihm dicht zu Füßen erscheint das Brustbild von Chronos, der von einem Schlangerring umgeben den Ruhm in einem Buch verzeichnet, während in den Ecken rechts und links Invidia und die schlangenfüßige Calumnia wegstürzen, auf die zwei Fama-Figuren herabtrompeten. Abb. in W. Körte, Der Palazzo Zuccari in Rom, Sein Freskenschmuck und seine Geschichte, Leipzig, 1935, Taf. 19.

124. Winner, a.a.O., S. 397. Dies wird bestätigt durch C. Strinatti, op.cit. mit dem Bericht über die Schwierigkeiten mit seinem Bruder Taddeo und den Farnese, S. 92 – 94.

125. Über die Allegorie von 1581: „Il y peignit au naturel et avec des oreilles d' ânes, tous ceux dont il se tenoit offensé et ensuite l' exposa publiquement ...“, aber sie sei eine andere als die „que Corneille Cort a gravé d' après Frederic, n' est pas celle dont je viens de parler, mais une autre qu' il avoit peinte à détrempe, à l' imitation de celle d' Apelle.“ Félibien, Entretien VI, éd. 1725, S. 300 – 301. Richtiggestellt auch von Förster, 1887, a.a.O., S. 104; Voss, op.cit., S. 460 – 461; Bierens de Haan, a.a.O., S. 202.

126. Gründlich untersucht bei Winner, 1957, op.cit., S. 76 – 84. Vergl. auch ders., Gemalte Kunsttheorie, in: Jahrbuch der Berliner Museen, IV, 1962, S. 171 ff. sowie ders. 1968, a.a.O., S. 404 – 405, Abb. 306.

127. Winner, 1957, a.a.O., S. 84

128. Winner, 1968, op. cit., S. 396 u. Abb. 297.

129. Paris, Cab. Est. Ec. 66 in fol. (Oeuvres des Galles, Diepenbeck.)

130. Winner, 1968, ebenda.

131. Winners Behauptung (1968, op.cit., S. 396), Zuccaros Darstellung von Chronos, der die Wahrheit durch die Luft trägt, hätte Berninis „la portant par l' air“-Gedanken angeregt, berücksichtigt nicht,

daß im Prinzip alle frühen Chronos-Veritas-Beispiele mit diesem Schema arbeiten, das Bernini sicher allgemein bekannt war.

132. Die Verschmelzung beider Figuren durch Gegenübertragung der formalen und qualitativen Bestimmungen spiegelt sich in den Beschreibungen der ikonographischen Handbücher, die das Icon ‚Temps‘ (Chronos) allgemein erst im Laufe des 17. Jhs. neben ‚Saturne‘ aufnehmen und kaum zwischen den gesonderten Symbolcharakteren differenzieren, sondern die Figuren von ‚Temps‘, ‚Saturne‘ und ‚Char de Saturne, Planète‘ sehr ähnlich definieren.

133. Über die Zuordnung der entsprechenden Berufsstände und Temperamente unter den Planeten s. neben R. Klibansky, *Saturn and Melancholy*, op.cit, auch G. Bandmann, *Melancholie und Musik*, Ikonographische Studien, Köln, 1960, S. 37 – 40.

134. Die Abänderung von Neid in Unwissenheit zur Bezeichnung des Gegners in der späteren Allegorie ist allerdings, wie noch weiter zu zeigen sein wird, nicht ohne Bedeutung.

135. M. Winner, *Pictura-Allegorien*, 1957, op.cit., A. Pigler, *Neid und Unwissenheit als Widersacher der Kunst*, in: *Acta Historiae Artium*, I, 1954, S. 215 – 235.

136. A. Pigler, a.a.O., S. 229 (s.a. S. 229 – 232).

137. Durch Piglers Konzentration auf österreichische Beispiele erklärt sich die zeitliche Verschiebung auf das 18. Jh., da die Wiener Akademie erst 1726 gegründet wurde. Zur Beschreibung seiner Bildergruppe führt er an: „Es ist eine eigenartige Erscheinung, daß die Kunst eines Zeitalters oder zumindest ein nicht unbedeutender ihrer Zweige sich selbst für kraftlos und schutzbedürftig erklärt (...). Im 18. Jahrhundert kam es nicht nur zum ersten Male zum Ausdruck, sondern es fand sich in dieser Zeit eine akademische Richtung, welche sich beinahe in der Rolle der Hilfsbedürftigen gefiel. Auf den Schöpfungen der bildenden Kunst, wo dieser sonderbare Gefühlskomplex in Erscheinung tritt, erklärt die Kunst sich selbst für ermattet, ohnmächtig, durch feindliche Einwirkung gelähmt.“ S. 221, s. a. S. 217 – 219, S. 224 – 227 u. passim.

138. Winner, 1957, a.a.O., bes. Kap. „Pictura, Virtus und Ignorantia“, S. 64 – 85, s. a. R. Wittkower, *Chance, Time and Virtue*, op.cit.

139. Neben ihrer im 17. und 18. Jh. prominenten Rolle als Protektorin der (staatlichen) Kunst erfüllt Minerva besonders ihre Aufgabe als Virtus-Streiterin und vor allem ihr Kampf gegen Invidia geht in

ihr Rollenbild geradezu ‚kontraindikatorisch‘ ein, indem die überwältigte Gestalt des Neides zu ihren Füßen eine stereotype Begleiterscheinung wird. Die jungfräuliche Tugendhaftigkeit und ihr bewaffneter Kampf gegen Invidia werden in Emblembüchern lange an erster Stelle beibehalten. In der illustrierten ‚Histoire poétique, gravée par Le Maire‘, Paris, 1761, wird beispielsweise als „authentisches“ Ereignis im Leben der Minerva angeführt, sie habe sich zur Höhle der Invidia begeben, „ordonnant à l’ envie d’ infecter de ses poisons aglaure“. (S. 42, Stich nach G. Lairesse).

140. Die Figur des Herkules ist, selbst wenn er nicht in kämpferische Aktion tritt, als Tugendschützer und Leitfigur im größten Teil der Kunstallegorien des 17. Jhs. vertreten, meist in Form einer gemalten Statue. Schon bei der Verleumdungsszene des Luca Penni von 1560 war Herkules als Standfigur in einer Wandnische anwesend und verwies, in anderer Weise als Veritas, auf die verkannte Tugend des Künstlers. Zwar überwiegt in der hier behandelten Bildgruppe das Patronat der Minerva, doch gerade in Frankreich schlägt sie die Widersacher der Künste oft gemeinsam mit Herkules, der wahrscheinlich mit Allusionen auf die Herrscherikonographie als gallischer Herkules besetzt wird (vergl. LeBrun’s Huldigungszeichnung an den Akademiekanzler Seguier, unter dessen Portrait Minerva und Herkules den Neid schlagen, oder das erste Rezeptionsstück dieses Typs von Claude-Francois Vignon, „Hercules terrassant le Vice et l’ ignorance en présence de Minerve“, 1667 (Procès-Verbaux, I, S. 272, 320, heute Louvre).

141. Michael Müller, Künstlerische und materielle Produktion. Zur Autonomie der Kunst in der italienischen Renaissance, in: Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie, ed. Müller, Horst Bredekamp, Bertold Hinz, etc., Frankfurt, 1974, (S. 9 – 87, S. 11 ff., 24 ff., 31 ff. u. passim.)

142. Cennino Cennini, Trattato della Pittura, messo in luce la prima volta con annotazioni dal Cavaliere Guiseppe Tambroni, Roma, 1821, S. 4 (einleitende Paragraphen II und III). Vergl. die französische Übersetzung (Cennino Cennini, Le livre de l’ art, ou Traité de la peinture, ed. Chevalier Tambroni, trad, par V. Mottez, Paris, 1911, S. 3): Cap. II Comment les uns viennent à l’ art poussés par l’ élévation de l’ esprit, les autres dans l’ espoir du gainpar pauvreté et besoin. Cap.III Comment se doit conduire (provvedere) celui qui peut arriver. Or donc, vous qu’ un esprit délicat porte à l’ amour de la vertu.

143. Viel später, mit einem neuerlichen Schub gesellschaftlicher Freistellung – d. h. Redundanz durch Ästhetisierung – und der Verschiebung der persönlich protegierten Auftragsverhältnisse auf einen nicht nach Bedarf regulierten Kunstmarkt, wird das Genie des Künstlers mehr betont als seine Tugend, ihm werden auch Ausrutscher gewährt (die auf das Konto seiner Andersartigkeit gehen).

Die Emanzipation zu einer individuell charakterisierten künstlerischen Arbeit in der Renaissance birgt ihren Realitätsverlust, ihren Scheincharakter in sich, s. a. M. Müller, a.a.O., S. 52: nach der Abtrennung der wissenschaftlichen Arbeit und Naturbeherrschung „waren die künstlerische Produktion einerseits und das Kunstwerk andererseits von Anbeginn unwirklich. Das heißt, sie wurden der Basis weitgehend entfremdet, indem sie sich frei meinten von harter Arbeit wie von Armut, Unwissenheit etc. ... Einerseits wurde die Kunst von der Wissenschaft getrennt, andererseits ging sie kraft der ihr jetzt zukommenden Autonomie ein in die Artikulationswerkzeuge des herrschenden Bewußtseins“, (ders., ebenda S. 10), „wie insgesamt die Entwicklung der Individualität dialektisch eng mit einem nachweislich wachsenden Verlust des Einzelnen an Identität mit der Wirklichkeit verbunden ist“.

144. Ein interessanter Aspekt der Tugenderziehung ist die Vorstellung, sie solle durch den Umgang mit Kunst gefördert und veredelt werden (z. B. „De la force de l' Art, en la nourriture du Prince“, in: J. Baudoin, *Tableaux des sciences et vertus morales*, Paris, 1679, S. 325 – 333. Das Emblem erklärt, daß die Kunst in der Fürstenerziehung zwar nicht die Natur verändere, aber doch verbessere und korrigiere, deshalb sollte man den Prinzen rechtzeitig mit ‚Vertus et Arts* vertraut machen, um ihn für eine gute Regierung heranzuzüchten.)

145. Schon auf dem „Erstling“ der Bildgruppe, der ‚Porta Virtutis‘ Zuccaros von 1581, werden vor der von Minerva verteidigten Tugendpforte Auftraggeber mit Eselsohren travestiert.

146. Der einleitende Paragraph der Gründungsstatuten der Pariser Akademie von 1648 bestimmt vor allem anderen die Akademie als Ort der Tugend: „Le lieu où l' Assemblée se fera estant dédié a la Vertu doit être en singulière vénération ...“ (§ I, vergl. § II der Statuten von 1663/ 64, L. Vitet, op.cit., S. 211 und 262) und betraf sicher auch die Warnung vor dem Neid, in der Konkurrenz um die Ämter und Stipendien nur allzu verständlich.

147. Der Stecher Nicholas Dorigny kam Mitte der 1680iger Jahre nach Rom und übernahm sofort eine Reihe von Aufträgen. Der Stich ist signiert „Eques Carolus Maratti inuen. et delin. cum privil. – N. Dorigny sculp.“ und befindet sich in mehreren Exemplaren im Pariser Kupferstichkabinett (im ersten Abzug unter Bd. 20 a, fol. (p. 54), Ed. 71 fol. (p. 46), wohin er wahrscheinlich 1725 mit der Übergabe einer dreibändigen Oeuvrecollektion des Stechers an die königliche Sammlung gelangte (A. Fontaine, *Les collection de l' Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, 1930, S. 60).

148. Publiziert bei O. Kutschera-Woborsky, Ein kunsttheoretisches Thesenblatt Carlo Marattas, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Beilage zu: Die Graphischen Künste, 42, 1919 (S. 9 – 28), 3. 24 – 27, Abb. 17; A. Pigler, a.a.O., S. 218, Abb. 5.

149. Paraphrase der betreffenden Zeilen von O. Kutschera-Woborsky, a.a.O., S. 25.

150. Dem sehr einleuchtenden Vergleich des Maratti-Stiches mit einem Kupfer des „Meisters von 1515“, den Kutschera-Woborsky anstellte (a.a.O., S. 25 – 26), kann in diesem Rahmen nicht nachgegangen werden. Auf dem Werk des Anonymus wird eine weibliche Gestalt in fast identischer Haltung wie *Pictura* in gleicher Weise von einer nackten Frauenfigur, die auf einer geflügelten Kugel steht und von zwei Männern in Rüstung assistiert wird, am Haar gegriffen und demütigend nach vorn gezerrt. Links hinter den Peinigern haben sich weitere Krieger versammelt, während auf der rechten Seite Männer in Togen, augenscheinlich Gelehrte und Künstler, mit Büchern, Kunst- und Wissenschaftswerkzeugen auf der Flucht sind. In den Wolken kniet entsprechend zum Hilfesuch Minervas eine bittende Frauengestalt vor Merkur. Die formale Verwandtschaft ist bis in die Übernahme ganzer Figurengruppen offenkundig, allerdings ist die von Kutschera-Woborsky angeführte Interpretation des Stiches als Verarbeitung eines von italienischen Humanisten publizierten Klagegespräches von *Virtus* vor Merkur nicht ganz einleuchtend oder zumindest nicht genügend. Eher wird die Bezeichnung „Allegorie auf Krieg und Frieden“ zutreffen; unter diesem Titel wird ein Exemplar des Stiches in der Graphischen Sammlung, München, geführt (Meister von 1515, Inv. Nr. 80506), wobei die Gestalt auf der Kugel als Kriegsfortuna in den Reihen der drauflosschlagenden Krieger zu deuten ist.

Trotzdem diese Vorlage Marattis nicht weiter in die Argumentation mit einbezogen werden soll, sei hier nur angemerkt, daß sich hinter den formalen Analogien auch inhaltliche Bezüge verbergen und es kein Zufall ist, daß Maratti die Folie einer Friedensgefährdung und Beschwichtigung des Kriegsgotts für die Positionen seiner bedrohten *Pictura* und ihres Herrschers in den Wolken gewählt hat: Es besteht ein enger Zusammenhang zwischen Frieden und gesicherter Auftragslage, in der die Kunst gedeihen kann (s. diese Arbeit, Kap. B.1).

Im Pariser Kupferstichkabinett befindet sich ein komplizierter Stich von Petrus Briast von 1627 (Cab. Est. Kc. 164 fol. 1), der stark an den des ‚Meisters von 1515‘ erinnert: Diesmal ist es die ‚Antike‘, die von Peinigern bedrängt wird und vor Roma, Pace und Abundantia kniet.

151. Vergl. De Piles Dufresnoy-Erläuterungen, wo zum ehrenvollen Stand der Künste gesagt wird, dieser funktioniere nur unter Pflege, der Grund für ihren Verfall hingegen sei: „l' ignorance des beaux Arts“ und dazu Vitruv zitiert wird: „propter ignorantiam (dit-il) Artis virtutes obscurantur“ (Repr., 1973, S. 97). Vergl. diese Arbeit, Kap. B.1.

152. Nach der von Cesio von 1657, s. J. R. Martin, *The Farnese Gallery*, Princetown, New Jersey, 1965, S. 166, Anm. 64. Zur Wertschätzung der Galerie in Frankreich, dessen Akademieschüler an der Académie Française in Rom und selbst in Paris nach dorthin verbrachten Kopien die Carracci-Bilder studieren und kopieren mußten, sowie zum französischen Besitz der Carracci-Vorzeichnungen s. ders., S. 81 ff., S. 165 – 166.

153. Neben seiner persönlichen Bekanntschaft mit französischen Künstlern in Rom bekleidete er höhere Posten an der römischen Académie Française (O. Kutschera-Woborsky, a.a.O., S. 23, s. a. Procès-Verbaux, op.cit., II, S. 90, und die zahlreichen Eintragungen in ed. A. de Montaiglon, *Correspondance des Directeurs de l' Académie de France à Rome avec les surintendants des Bâtiments*, op.cit.) und wurde von Louis XIV zum 'peintre du Roi' ernannt.

154. Nachweislich z. B. war sie im Besitz von Pierre Crozat, s. in Pierre-Jean Mariette, *Description sommaire des Dessins des Grands Maitres d' Italie, des Pay-Pas et de France du Cabinet de Feu M. Crozat*, Paris, 1741, Nr. 476, S. 50 – 51: „La Gallerie Farnese gravé par Carle Cesio en quarante-six planches, et le Cabinet du même Palais par Pietro Aquila, en onze pièce.“ Crozat besaß auch ein Einzelexemplar des Titelkupfers (ebenda, Nr. 312, S. 31), das 1741 beim Verkauf der Sammlung aufgeführt ist (Ch. Blanc, *Le Trésor de la Curiosité ...*, Paris, 1857, Vol. I, S. 27).

155. Publiziert bei O. Kutschera-Woborsky, a.a.O., S. 19, Abb. 14; A. Pigler, a.a.O., S. 221 – 222, Abb. 7.

156. E. Knab, op.cit., S. 11 – 12, machte Michelangelos ‚Erweckung Adams‘ als formales Vorbild für L. Testelin namhaft.

157. S. grundsätzlich dazu G. P. Bellori, *Le Vite inedite del Bellori. Vite di Guilo Peni, Andrea Sacchi e Carlo Maratti*, ed. Michelangelo Piantentini, Biblioteca storica di Fonti e Documenti, vol. IV, Roma, 1942, S. 71 – 136.

158. O. Kutschera-Woborsky, a.a.O., S. 19, Abb. 15. J. R. Martin, a.a.O., S. 177, 183, 188, 207; Vergl. Katalog, *The Pennsylvania University, Museum of Art, Carlo Maratti and his Contemporaries. Figurative Drawings from the Roman Baroque*, 1975, Introd., J. K. Westin/ R. H. Westin, S. 7 ff.

159. Zur Rezeption wiederum Marattis als Zwischenglied der im 18. Jh. stark einsetzenden Raphaelverehrung s. H. Ost, *Ein Ruhmesblatt für Raphael bei Maratti und Mengs*, *Zeitschrift für Kunstge-*

schichte, 28, 1965, S. 281 – 292, der zu der 1741 angefertigten Zeichnung von Mengs „Die Klage der Künste um den Genius Raphael“ feststellt, daß sie eine genaue Kopie von Marattis Titelkupfer zu J. J. Rubeis, *Imagines Veteris ac Novi Testamenti ...*, 1675, ist (S. 281 u. passim).

160. Trotzdem die Akademie in der Vitenliteratur der Carracci eine große Rolle spielt und z. B. Bellori von ihrer hohen Berühmtheit als ‚Accademia Carracci‘ zu berichten weiß (G. P. Bellori, *The lives of Annibale and Agostino Carracci*, Transl. by Catherine Enggass, The Pennsylvania State University Press, University Park and London, 1963, S. 93, s. a. S. 10, 64), ist sie durch Quellen wenig gesichert. Wichtigstes Dokument ist ihr eigener Bericht über ihre Ausrichtung der Trauerfeierlichkeiten für Agostino Carracci (ebenda, Anhang S. 105 – 120), wo neben der Schilderung von Ag. Carraccis Anteil ausführlich die Allegorien der Ausstattung beschrieben werden, in denen die ‚Tugend‘ eine vorherrschende Rolle spielt (‚Virtue overcoming Fortune and Envy‘, *Virtuti Victoria‘*, ‚hoc virtutis opus‘, ‚virtutem vivida fama gerat‘, ‚ad Huc invidia profuit‘).

161. Nicht nur Maratti ergriff mit Raphael Partei gegen Michelangelo (O. Kutschera-Woborsky, a.a.O., S. 19 ff; H. Ost, a.a.O., S. 283). Gegen die Vorbildlichkeit Michelangelos spricht sich auch die französische Akademie aus, s. J. Thuillier, *Polémiques autour de Michel-Ange au XVIIe siècle*, in: *Etudes sur l' Art au XVIIe siècle*, Sonderheft des ‚Bulletin de la Société d' Etude du XVIIe siècle‘, Paris, 1957, S. 353 – 391, markante Theorievertreter waren dafür u. a. Fréart de Chambray und Félibien.

162. J. Thuillier, *Les débuts de l' histoire de l' art en France et Vasari*, in: *Il Vasari Storiografo e artista. Atti del Congresso Internazionale nel IV centenario della morte* (Sept. 1974), Firenze, 1976 (S. 667 – 684), S. 671.

163. Vergl. Félibien, Einleitung des Entretien über Poussin: „qui a été l' honneur et la gloire de notre Nation, et qu' on peut dire avoir enlevé toute la science de la Peinture comme d' entre les bras de la Grèce et de l' Italie pour l' apporter en France, où les plus hautres sciences et les plus beaux Arts semblent s' être aujourd' hui retirez.“ (J. Thuillier, 1976, a.a.O., S. 673, Anm. 14).

164. Die Rekonstruktionsversuche einer Tradition der Kunstwürde bei der eigenen Nation führen die Herrscher Franz I und Henri IV als große Mäzenaten an – meist um den gegenwärtigen König Louis XIV darauf zu verpflichten -, nicht aber eigene K ü n s t l e r – meist werden Italiener wie Leonardo, Primaticcio oder Giambologna genannt.

165. Wie Pilger richtig vermutete, doch nicht näher verfolgte, verschiebt sich das Verständnis von der ‚Ignorance‘, die die Kunst bedroht, im Laufe des 18. Jhs. abermals, nun auf die Gefahr von Seiten der Kritik. Nach unseren Ausführungen ist diese Entwicklung folgerichtig: Der Bürger als Käufer und die Maßgaben des Publikumsgeschmacks werden zu Existenzträgern der Kunst. Die in A.3. zitierten Quellen zeigen eindeutig, daß man mit den ‚ignorants‘ die dümmlichen Antitypen der ‚connoisseurs‘ bezeichnete, die durch ihre Unkenntnis für alle Sorten ungerechtfertigter Kritik verantwortlich waren. Dieser kunstsoziologische Wandel, der sich in der knappen Feststellung etwa Dezaillier d’ Argenvilles „le public est l’ arbitre souverain du mérite et des talents“ (1762, zitiert nach A. Fontaine, *Les Doctrines de l’ art en France*, op.cit., S. 193, Anm. 2) demonstriert, schlägt sich auch in der Bildlichkeit nieder. La Font de SaintYenne in seinen ‚Reflexions‘ von 1746 und Abbé Le Blanc in seinem Antwort-‚Lettre‘ 1747, die gemeinhin als erste Schriften der Kunstkritik gelten, verwenden beide die gleiche Titelvignette: Pictura sitzt mit verbundenem Mund abgewandt vor einer Staffelei und wird von verschiedenen Sorten der Kritik bedroht in Gestalt von dummen und kritteln- den Kunstbetrachtern, die schon den Beginn der im 19. Jh. so beliebten Salonkarikaturen anzeigen. In diesem Fall haben sie noch ihre emblematische Bedeutung, nämlich Haine, Ignorance und Critique envieuse, während der verbundene Mund der Pictura ihre Wehrlosigkeit bezeichnet (eine beziehungsvolle Änderung des traditionellen Attributs der ‚poésie muette‘). (Vignette auch beschrieben bei Th. Arnauld, *Estampes satiriques, Bofonnes ou Singulières relatives à l’ art et aux artistes français pendant les XVIIe et XVIIIe siècles*, in: *Gazette des Beaux Arts*, 4, 1859, S. 107). – Auch in der Akademiemalerei wurde das Thema der Kritik als Widersacher der Kunst aufgenommen, z. B. im Gemälde L. Lagrenées l’ aîné, „L’ amour des Arts console la Peinture des écrits ridicules et envenimés des ennemies“, Salon de 1781, s. Abb. Rosenberg, *Kat. Mus. Louvre, Peinture*, 1974, Nr. 383.

166. C. Gould, *The Paintings of Corregio*, London, 1976, Pl. 176 u. 177. Corregios Antiopebild wurde 1650 von Mazarin aus der Vente Charles I von England gekauft, in: E. Bonnaffé, *Dictionnaire des amateurs français du XVIIe siècle*, Paris, 1884, S. 210.

167. Schon bei Piero di Cosimo, „Mars und Venus“, Tizian, „Das Bacchanal“, wo die vorn liegende Bacchantin mit zurückgewinkeltem Arm das Tuch emporhält, oder Poussin „Mars und Venus“, wo die Nymphe in ähnlich zurückgelehnter Haltung mit dem rechten Arm über ihr Haupt greift und sich enthüllt, während Schoß und Beine von einem Tuch bedeckt sind.

168. Abb. in A. Gentili, *Il significato dell’ „Antiope“ di Tiziano*, *Storia dell Arte*, 22, 1974, S. 253 – 265, mit einer Reihe von späteren Vergleichsbeispielen.

169. A. Félibien, *Conférences*, op.cit., 1667, Preface, n.pag.

170. *Procès-Verbaux*, op.cit., I, S. 274, vergl. a. B. Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur le coloris*, op.cit., S. 32, Anm. 5. Allerdings schien die „Bekennnistafel“ nichts gefruchtet zu haben, denn im März 1665 zog sich der Künstler aus der Akademie zurück und forderte sein Bild wieder ein (*Procès-Verbaux*, I, S. 279 – 280).

171. Florent Le Comte, *Cabinet des singularitez d' architecture, peinture, sculpture et gravure, ou Introduction à la connaissance des plus beaux arts, figurés sous les tableaux, les statues et les estampes, ...* Paris, 1699 – 1700, 3 vol.

172. Zweifelsohne eine Anspielung auf den Sonnenkopf Louis XIV, dem sich die Lichtmetaphorik der Ikonographie ohnehin wirkungsvoll anbot, vergl. diese Arbeit Kap. B.2.a).

173. Erwähnt und abgebildet auch bei H. Zmijewska, *La Critique des Salons en France avant Diderot*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, LXXVI, 112, 1970, S. 144, Fig. 31.

174. L. Vitet, op.cit. (1648), S. 196 – 197. Der Sprachgebrauch zur Bezeichnung dieses Verhältnisses ist ständig der gleiche, s. z. B. am Schluß der *Requête* über die *Doreurs*, *Estouffeurs* und *Marbriers* „et doresnavant il y auroit plus d' avantage à demeurer dans l' ignorance que de s' occuper à la recherche de la vertu.“ (ebenda, S. 206).

175. *Procès-Verbaux*, op.cit., I, S. 322 – 323.

176. N. Guerin, op.cit., Nr. 54, S. 151 – 152 (éd. Montaiglon, 1893, op.cit., S. 68).

177. Dezaillier d' Argenville, *Description sommaire des ouvrages de peinture ...*, op.cit., 1781, S. 29 – 30 (éd. Montaiglon, a.a.O., S. 134). „Un médaillon sculpté par Hutinot. Il représente la Vertu, ou l' Amour des Beaux-Arts, tenant un soleil. Elle est découverte par le Temps, qui tire un rideau. Près d' elle, un génie paroît avoir en dépôt les instruments des Beaux-Arts.“ Im „*Inventaire de l' An II*“ der Revolution wird die Benennung – vielleicht auch mit puristischer Tendenz – zurückverwandelt in „*Le Temps qui découvre la Vérité, et l' Amour des Arts*“, (A. Fontaine, *Les collections de l' Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, 1930, *Inventaire de l' An II*, Nr. 198, S. 163).

178. „Hutinot, Pierre (1616 – 1679), Bas-Relief (Marbre). Morceau de Reception, 3. Sept. 1667.“ Nr. 722, in: *Catalogue sommaire des sculptures du moyen age, de la Renaissance et des temps mo-*

dernes, Musée National du Louvre, Paris, 1897, S. 73 (Das heute noch im Louvremagazin befindliche Stück konnte ich leider nicht ansehen). – Auch der über den Bildhauer Pierre Hutinot am gründlichsten Auskunft gebende 'Dictionnaire des sculpteurs de l' école française sous le règne de Louis XIV', Paris, 1906, S. 250, behält diesen Titel bei. Ebenfalls Thieme-Becker, Bd. XVIII, S. 192.

179. Procès-Verbaux, op.cit., III, S. 324, vergl. S. 295, 302, S. dazu ebenfalls die Biographie Fremins in ,Mémoires inédits de l' Académie ...', éd. Chennevière, Dussieux, Soulié, op.cit., T. II, S. 205.

180. Abb. in F. Souchal, French Sculptors of the 17th and 18th centuries, The reign of Louis XIV, Oxford/ London, 1977, Vol. 1, Illustrated Catalogue, S. 304, Nr. 7. Unter ikonographischem Aspekt behandelt ihn R. Josephson, ' Den avslöjade sannigen' (Die Zeit befreit die Wahrheit), Tidskrift for Konstvetenskap, 28, 1952, S. 134 mit Abb.

181. A. Fontaine, Les Collections, op.cit., Inventaire II, Nr. 197, S. 163, Kommentar.

182. N. Guerin, Description ..., 1715, a.a.O., Nr. 22, S. 84 (éd. Montaiglon, S. 42).

183. Roger de Piles, L' Art de Peinture de C. A. Dufresnoy, traduit en français, enrichi de remarques, augmenté d' un dialogue sur le coloris, Paris, 1673, Repr. Genève, 1973, S. 7 – 8.

184. a.a.O., S. 76.

185. Vergl. dazu das weitverbreitete Bildfeld von "Ars und Usus" und die entsprechenden Widmungszeilen, z. B. H. Golzius, Ars et Usus, 1582 (Hendrik Golzius, Complete Engravings and Woodcuts, ed. W. L. Strauss, New York, 1977, Vol. I., Nr. 151), oder Gio. J. Roßi "Intelligenza et uso" mit einer ähnlich von steter Übung und Belohnung handelnden Widmungsschrift von Pietro Testa, ca. 1640.

Trotzdem im Rahmen dieser Arbeit kaum auf die italienischen Quellen für die französische Kunsttheorie eingegangen werden kann, soll auf die enge Abhängigkeit Dufresnoys von seinem Lehrer Lomazzo hingewiesen werden (Giovan Paolo Lomazzo, Idea de Tempio della Pittura, edizione commentata e traduzione di Robert Klein, Firenze, 1974, 2 Bd., S. 16, Zitat nach der französischen Konkordanz). Klein bezeichnet in Anm. 14, Bd. 2, S. 651 – 652 zu Recht die ,Tirade' gegen die Praxis ohne Theorie als „morceau obligatoire dans les traités“.

Vergl. a. G. Paolo Lomazzo, Rattato dell' Arte de la Pittura, diuiso in sette libri. Ne' quali si contiene tutta la Theorica e la prattica d' essa pittura, Milano, 1584, Repr. Hildesheim, 1968.

186. s. Ernst Kris/ Otto Kurz, Die Legende vom Künstler, Wien, 1934, wo festgestellt wird, daß sich über den „Fleiß des schöpferisch Tätigen und die Versenkung in seine Tätigkeit“ ein bestimmtes Bild des Künstlers entwickelt, der Ähnlichkeiten zum Gelehrten aufweist, S. 122f.

187. s. zuletzt C. Ginzburg, Hoch und niedrig. Erkenntnisverbote im 16. und 17. Jahrhundert, in: Freibeuter 10, 1981, S. 9 – 23.

188. Als ‚Unterbegriffe‘ wurden die Embleme von „Assiduté“, „Diligence“ und „Expérience“ ähnlich ausgestattet, meist mit einer Sanduhr als weiteres Attribut – im Falle des ‚Negativs‘ „Paresse“ mit einer umgekippten Sanduhr – und auf das Studium bezogen. Der Zusammenhang mit der Nutzung der Zeit erfährt bei Baudoin, Tableaux des sciences et des vertus morales, 1679, op.cit., eine ausführliche Erörterung im Kapitel „De la Vigilance, et qu’ il faut gagner le Temps“, S. 1 – 15. Das dazugehörige Bild eines Jünglings, der umgeben von Wissenschaftswerkzeugen und Büchern Öl in die Lampenschale nachgießt, wird mit der Notwendigkeit nächtlichen Studiums erläutert, u. a. mit der Begründung „c’ est par elle [la Vigilance] ..., on gagne le temps, qui est la chose du monde la plus précieuse: Je ne perdray point à prouver cette vérité, puis qu’ elle est assés connue“, S. 7.

189. z. B. Boudard, Iconologie, 1766, op.cit., S. 5. Eigentlich ein Ripa-Kompilateur, hat er dieses Icon selbständig hinzugefügt und erklärt die Attribute mit „Sur sa tête est un coq, symbole de vigilance; elle tient une lampe, allégorie de l’ étude continue“. (Vergl. Lacombe de Prezel, Dictionnaire iconologique, 1779, op.cit., S. 5 und Petity, Manuel des Artistes, 1770 op. cit., I, S. 11). Bei Boudard taucht die Lampe auch beim Icon des „Dessin“ auf, wofür das Bild eines alten Mannes steht, der als „père des Arts libéraux“ beim Schein einer Lampe fleißig für seine Perfektion arbeitet. (a.a.O., S. 152).

190. LeBrun, Almanach historique et raisonné des architectes, peintres ..., 1777, op.cit., T. 2, S. 221 – 33.

191. Für einen anderen Bereich intellektueller und künstlerischer Arbeit hat die Untersuchung von Rolf Engelsing, Der literarische Arbeiter, Bd. I: Arbeit, Zeit und Werk im literarischen Beruf, Göttingen, 1976, ähnliche Ergebnisse erbracht.

192. Das Gemälde von Menageot, auf dem die Personifikation der « Etude » den davoneilenden Zeitgott festhalten will, war sein Rezeptionsstück von 1780, über das Diderot in seiner Salonbeschreibung von 1781 urteilt „moi, je la trouve ingénieuse dans un tableau de réception où l’ élève dit à

ses maitres que le temps s'écoulera toujours trop vite pour ce qui lui reste à apprendre." (J. Seznec, J. Adhémar, Diderot, Salons, 1769, 1771, 1775, 1781, Vol. IV, Oxford, 1967, S. 370), um es gegen die Kritiker einer allegorischen Gestaltung des Themas zu verteidigen. Abb. in Katalog Paris, De David à Delacroix, 1974/ 75, Nr. 126, Abb. Nr. 20, S. 64, S. 542 – 543.

Das heute in der Ecole des Beaux-Arts befindliche Bild wurde einige Jahre später von J. J. Avril gestochen (Portalis/ Beraldi, Les graveurs du 18e siècle, Repr. 1970, op.cit., Bd. I, S. 65; Abb. bei A. Chapis, De horlogiis in Arte, Lausanne, 1954, S. 92, Fig. 129). Auch Menageots Bild war eine Künstlerallegorie, Hinweise auf den Gegenstand des Studiums finden sich u. a. in den Architekturplänen, auf denen der Putto kniet.

193. Völlig dem Bild des nachts in seiner Kammer Studierenden hat sich die wenig später entstandene, mit RE. PG. signierte Künstlerzeichnung angepaßt. Hier sitzt der Kunstjünger in seinem Arbeits- und Schlafzimmer inmitten von Kunst- und Wissenschaftsgeräten, Sanduhr und Öllampe; während in der Fensternische der Hahn wacht, bemüht sich der Arbeitende, die heranfliegende Gestalt des Schlafes abzuwehren. – Alle Blätter in Paris, Cabinet des Estampes.

194. Dufresnoy, a.a.O. (Remarques R. de Piles), S. 103. Vergl. Lomazzo, Idea del Tempio della Pittura, ed. R. Klein, op.cit., S. 40. – Auch Vasari, Proemio delle Vite, erklärt, daß in der Antike auch die Malkunst durch Belohnung, wie Verleihung des Bürgerrechts und höchster Würden, geehrt wurde. (Vasari, Vite ..., ed. Milanesi, op.cit., 1, S. 219).

195. Die Aneignung der Ehrenbezeugung durch Lorbeerbekrönung für bildende Künstler war auch ein Wettbewerbsfaktor mit der seit jeher anerkannten Freiheit und „Musennähe“ der Dicht- und Schriftkunst, der durch gleiche Würden die ‚praktischen‘ Künste aufwerten und sie in die Mannschaft der Bildungselite aufnehmen sollte.

Vergl. das Emblem Otto van Veens „A musis Aeternitatis“, zitiert nach der deutschen Ausgabe Philipp von Zeesens, Moralia Horatiana, Das ist die Horazische Sittenlehre, Amsterdam, 1656, S. 29, Nr. 15: ‚Die Gelehrten sind/ und machen zugleich unsterblich‘, wo der lorbeerbekränzte Gelehrte von Zeit und Fama auf den Musenhügel getragen wird.

196. Félibien, Entretiens, ed. Trévoux, 1725, op.cit., Entretien X (t.V.), S. 310 – 311. Zusammenfassen stellt der Bericht über das heute nicht mehr erhaltene Deckengemälde fest: „que l' intention du Peintre a été de marquer par cette Peinture la grandeur et la libéralité du Roi dans la récompense de la vertu“.

Von den offiziellen Programmen abweichend existiert die populäre Meinung, wie sie sich von einem Almanachblatt aus dem Jahr 1699 ablesen läßt. Dort hofft der Bildhauer in einer Reihe mit Schank-

wirt und Schneiderin auf ein gutes Geschäftsjahr und kalkuliert dabei mit dem ‚libéral‘ seiner Kunst. „Dans la partie supérieur on voit la figure de Temps, avec sa faux, qui est coiffée d’ une couronne par l’ Ambition. Plus bas sont tous les gens qui se plaignent ou se réjouissent, selon le temps. C’ est une sorte de prédiction pour le malheur ou le bonheur de l’ année. Par exemple le sculpteur dit: ‘Si mon art étoit plus libéral il me nourrit mieux qu’ il ne fait.’ In : Almanach du Temps’ , Paris chez D. Landry, rue St. Jaques, zitiert nach V. Champier, Les Anciens almanachs illustrés, histoire du calendrier depuis le temps anciens jusqu’ à nos jours, ouvrage accompagnée de 50 planches hors texte..., Paris, 1866, Nr. 1699, S. 115.

197. Abgedruckt in: Procès-Verbaux, Bd. VIII, S. 233 – 301 (Erwartungsgemäß findet sich auch hier in der angehängten Satzung die zählbeige Formel „Le lieu où l’ Académie tiendra ses assemblées, étant consacré à la vertu (et à l’ étude) ...“, S. 295). Die auf Betreiben des damaligen ‚Surintendant des Bâtiments‘, Comte d’ Angivillier, eingeleiteten Maßnahmen mußten umso härter treffen, da wenige Jahre zuvor ein königliches Brevet den Akademiemitgliedern auf wiederholten Antrag die Errichtung von kleinen Läden bewilligt hatte („Brevet qui permet à l’ Académie de Peinture et de Sculpture de construire de petites boutiques sur le Pont-Neuf“, 1774, abgedr. in Procès-Verbaux, a.a.O., S. 172 – 173). S. a. J. Silvestre de Sacy, Le comte d’ Angivillier, dernier directeur général des bâtiments du roi, Paris, 1953, bes. S. 59 ff., S. 121 ff.

198. Art. 8e der ‘Statuts : „Le sceau de l’ Académie aura, d’ un côté l’ image du Roy, et de l’ autre les nouvelles armes que nous accordons à notre Académie, scavoir: Minerve, et pour exergue, LIBERTAS ARTIBUS RESTITUA, 1777“, a.a.O., S. 292. Als Vorlage für beide Seiten der Medail- lenprägung diente das dafür in Auftrag gegebene Rezeptionsstück des Stechers P. S. B. Duvivier, das dieser im August 1777 einreichte (vergl. ‚Sujets de morceaux de reception‘, Archives de l’ Art français, II, 1852 – 53, op.cit., S. 368).

Eigens zum Anlaß des Edikts entstand das große Rezeptionsbild von J.-B. Suvée „La liberté rendue aux arts sous le règne de Louis XVI, par les bons offices de M. le Comte d’ Angivillier“, das Anfang 1780 fertig wurde, (P.-V., IX, S. 3 – 4, vergl. Auftrag Bd. XVII, S. 388) und 1781 im Salon zu sehen war. S. a. ‚Collection des livrets des anciennes expositions, depuis 1673 jusqu’ en 1800‘ , Salon de 1781, Bd. XXXI, Paris, 1870, Nr. 144, S. 30, wo das seit dem 19. Jh. verschollene Bild ausführlich beschrieben wird: u. a. wird der von ihren Fesseln befreiten „Etude“ von Pictura das glückliche Edikt gezeigt, die „Sculpture“ schmiegt sich an das Herrscherbild und „l’ Amour des Arts“ opfert am Altar der Freiheit.

199. (Der Mangel, der an der ‚Gravure‘ für ihre Aufnahme in den Kreis der freien Künste haftete, war ihre ‚schätzbare‘ Käuflichkeit.)- Der Verfasser beschließt den Absatz mit „Aussi peut-on dire sans

flatterie que ce Ministre des Arts fait revivre les beaux jours du ministère de Colbert.” Dezaillier d’Argenville, description sommaire ..., 1781, op.cit., S. XIX – XX. (Zum neuen Wappen der Akademie s. S. XX, bzw. die Beschreibung der Gravur von Duvivier, S. 38, zu Suvée vergl. S. 75.)

200. Eine Ausnahme bildet darunter die von Falck gestochene Version Zuccaros, die in der Bildunterschrift die verfolgende Wolkenwand als „invidia“ bezeichnet und als mögliches Vorbild Testelins schon benannt worden ist.

201. Hans Blumenberg, in: *Studium Generale*, 10, 1957 (S. 432 – 447), S. 438. Er geht dabei in rein philosophisch-immanenter Semantik vom Höhlengleichnis Platons und seiner Transformation im abendländischen Denken aus.

202. Vergl. die Begleittexte bei Penni oder Zuccaro (“Nata parens veri prodi in tua lumine victrix: Et ferat invidia est tibi quas molita tenebras.”).

203. Zu Petrarca und den einschlägigen Textstellen s. bes. Th. E. Mommsen, *Der Begriff des „Finsteren Zeitalters“ bei Petrarca*, in: *Zu Begriff und Problem der Renaissance*, Hrsg. A. Buck, Darmstadt, 1969, S. 151 – 179, bes. S. 166 ff. (zuerst 1942); W. Rehm, *Der Untergang Roms im abendländischen Denken. Ein Beitrag zur Geschichte der Geschichtsschreibung und zum Dekadenzproblem*, Leipzig, 1930, bes. S. 44 f., S. 51; F. Simone, *La coscienza della rinascita ...*, 1949, op.cit., bes. Kap. 2, III, L’ opposizione tra Medio Evo e Rinascimento espressa con la metafora luce-tenebre’, S. 62 – 78, und speziell zur Bedeutung Petrarca S. 27 ff.; A. Buck, *Zu Begriff und Problem der Renaissance*, in: ebenda, op.cit. (S. 1 – 36), bes. S. 10-11; R. Jauß, *Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität*, in: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt, 1970 (S. 11 -66), S. 27 – 28; F. Simone, *Une entreprise oubliée des humanistes français ...*, ed. A. H. T. Levi, 1970, op.cit., S. 113 – 114; J. Schlobach, *Zyklentheorie und Epochenmetaphorik*, 1980, op.cit., S. 65 – 69, S. 79 ff.; P. Burke, *The Renaissance Sense of the Past*, London, 1969, S. 21. Mommsen stellt dabei grundlegend fest, daß die Metapher von Licht/ Finsternis ihren religiös-typologischen Charakter verließ, demzufolge das christliche Mittelalter das Licht gegenüber der Dunkelheit der Heiden besaß, und eine “klassisch-literarische Nebenbedeutung” gewann (S. 153 - 154) .

204. Vergl. z. B. A. Buck, a.a.O., S. 5; Th. E. Mommsen, a.a.O., S. 154 – 155 „Männer wie Boccaccio, Filippo Villani, Ghiberti und andere stellten die ‚Wiedergeburt‘ der Künste und Literatur, die, wie sie meinten, von Dante, Giotto und Petrarca ausgelöst worden war, der vorausgegangenen Epoche kultureller Finsternis gegenüber“: ein hierfür repräsentatives Zitat von L. Bruno über Petrarca wird u.

a. von F. Simone, 1949, a.a.O., S. 28, angeführt: „Francesco Petrarca fu il primo il quale ebbe tan ta grazia d' ingegno che riconobbe e rivicò in luce l' antica leggiadria dello stile perduto e spento ...“ (vergl. S. 35, ebenda).

205. Die Zusammengehörigkeit und Bedingtheit beider Epochenbegriffe durch die Vergleichsstruktur von Hell und Dunkel und die Rolle der Einbruchszeit bei der Ausprägung eines humanistischen Geschichtsbilds mit der Dreiteilung Antike, Mittelalter, Moderne, ist besonders betont worden von F. Simone (zuletzt 1970, a.a.O., S. 108), „je compris comment le terme et la notion de „Renaissance“, dans son origine et dans son explication historique, ne peut être dissocié du terme et de la notion de „moyen age“; R. Jauß, a.a.O., S. 26. „Nicht schon das Selbstgefühl, einer neuen Zeit anzugehören, mit der die antike. Kultur wiedererwacht ist, trennt die Humanisten der italienischen Renaissance von ihren mittelalterlichen Vorgängern, sondern erst und vor allem das andere, in der Metaphorik des dunklen Intervalls sichtbar gewordene Bewußtsein eines historischen Abstands zwischen Antike und eigener Gegenwart“, und schließlich von J. Schlobach, a.a.O., Kap. 3, S. 70 – 192, bes. 71 ff., wo er über die Vorstellung vom Mittelalter darlegt, „daß seine Genese mit der Herausbildung des Dreiteilungsschemas der Universalgeschichte zusammenfällt“, und die Bestimmung der Renaissance nur über die Negativentsprechung des finsternen Mittelalters zustande gekommen sei, die – betrachtet man es von seinem strukturanalytischen Ansatz – „jeweils einem gemeinsamen Bildfeld zugehören.“

206. B. L. Ullmann, Renaissance – das Wort und der ihm zugrunde liegende Begriff (1952, in: Hrsg. A. Buck, Zu Problem ... 1969, op.cit. (S. 263 – 279), S. 272 (schon bei Simone, 1949, op.cit., S. 34); vergl. dasselbe Zitat bei A. Buck, a.a.O., S. 5, das danach zum „Allgemeinplatz“ geworden sei, wie ihn Villani, Ghiberti, Vasari und andere wiederholen (S. 8-9 mit Quellenangaben). Ebenfalls H. Weisinger, Renaissance Theories of the Revival of the fine arts, in: Italica, 20, 1943 (S. 163 – 170), S. 164 – 165. Vasari folgt dem in seinen Viten, wenn er Giotto zuschreibt, durch ihn sei die Kunst „essendo stati sotterati tanti anni dalle rovine delle guerre“ „risuscitò“ (G. Vasari, Le Vite ..., ed. Milanese, 1906, op.cit., Bd. I, S. 369).

207. Ullmann, a.a.O., S. 269; Jauß, a.a.O., S. 24 – 25; J. Schlobach, a.a.O., S. 116. Vergl. ein ähnliches Zitat Villanis über Giotto z. B. bei H. Weisinger, a.a.O., S. 163.

Über ähnliche Vorstellungen bei anderen, auch nichtitalienischen Humanisten, s. bes. F. Simone, 1949, a.a.O., Kap. 2 und 4.

208. Nach der 4-Weltreichtheorie der ‚translatio imperii‘, der 6-Weltaltervorstellung und endzeitlich orientiertem Korruptionsdenken (vergl. diese Arbeit, Kap. B. 1. d)

209. Vasari bezieht sich hier ausdrücklich auf die Gesetzmäßigkeit der Künste "i quali, avendo veduto in che modo ella da piccol principio si conduce alla somma altezza, e come da grado si nobile precipitasse in ruina estrema (è per conseguente, la natura di quest' arte simile a quella dell' altre, che, come i corpi umani, hanno il nascere, il crescere, lo invecchiare ed il morire), potranno ora piu facilmente conoscere il progresso dell sua rinascita, e di della stessa perfezione dove ella è risalita ne' tempi nostri." (Vasari, *Le Vite*, op.cit., I. S. 243).

Mindestens ebenso stark wie seine Begriffsschöpfungen müßte sein retrospektiver Blick auf die Errungenschaften des Cinquecento berücksichtigt werden, die für ihn schon Vergangenheit und abgeschlossener Vorgang sind, die es festzuschreiben gilt. Dazu zuletzt M. Warnke, Die erste Seite aus den „Viten“ Giorgio Vasaris, in: *Kritische Berichte*, 5, 1977, Heft 6, S. 5 – 28, wo Vasari nicht zuletzt aus Gründen einer „funeralen Distanzierung der Geschichte“ (S. 13), die er sich zum Gegenstand seiner Beschreibung auserkoren hat, der „Vorwurf politischer Abstinenz“ gemacht wird. Die Distanzierung von einer abgeschlossenen Entwicklung, die Vasari unternimmt, wird am Titelkupfer der 2. Auflage analysiert, das mit seinen gerichthaltenden Schwesterkünsten an die Gerichtsszene des Jüngsten Tages erinnert: „Das Jüngste Gericht kann in Gang gesetzt werden, weil die Entwicklung der Kunst abgeschlossen, weil sie auf den Begriff gekommen ist. Diese Sicht vom Ende her distanziert auch den geschichtlichen Fortschritt der ‚rinascita‘: nach Vasari ist der ‚progresso della rinascita‘ als ein Zeitalter, als eine ‚età della rinascita‘ zum Abschluß gelangt. An ihr ist von Vasaris Standort aus nur noch als Historiker teilzuhaben, denn sie ist nur noch in retrospektiver Erinnerung, nicht mehr als perspektivische Erneuerung erfahrbar.“ (S. 11).

210. Schon Rehm stellte hierzu fest: „Beachtenswert ist, daß dies neue konstruktive Geschichtsbild von der kunsthistorischen, nicht von der universalhistorischen Seite ausgeht, mögen sich auch die universalhistorische und die kunsthistorische Ansicht decken: denn beiden ist die mittlere Zeit eine Epoche der Barbarei.“ (a.a.O., S. 67).

Am weitestens ist die Überlegung, die Geschichte der Künste könnte ein "Paradigma der geschichtlichen Erkenntnis" gewesen sein (und wieder werden), von H. R. Jauß vorangetrieben worden, der sie aber nicht auf ihre Ursprünge zurückverfolgt, sondern auf ihre Transformierung im Denken der Querelle, „der Aufklärung, in der Geschichtsphilosophie des deutschen Idealismus und im beginnenden Historismus“ untersucht, die in einem langfristigen Prozeß die Einsicht in die eigene Geschichtlichkeit freisetzt (H. R. Jauß, *Geschichte der Kunst und der Historie*, in: *Literaturgeschichte als Provokation*, op.cit., S. 208 – 251, S. 212).

211. Vasari z. B. sieht die Kunst während der Zwischenzeit „sotterate e sommerse“, begraben unter den Trümmern Roms (G. Vasari, *Le Vite*, ed. 1906, op.cit., I, S. 228).

212. Insgesamt ist ein ‚Vorwurf politischer Abstinenz‘ auch an die Renaissanceforschung selbst zu richten, die allzu leicht ein zu seiner Zeit zur Selbstbenennung benutztes geschichtliches *I n t e r p r e t a t i o n s m o d e l l* mit der historischen Realität verwechselt und dem ‚Wiedererwachen‘, ‚Wiederwuchs‘ oder der ‚originalen Umschöpfung‘ in allen Lebensbereichen nachzuspüren versucht. Hingegen müsste eine Gesamteinschätzung des historischen Denkens der Renaissance geschrieben werden, die sowohl die zahlreichen Einzeluntersuchungen etwa zu Stadtstaatenbildung, Auflösung der Feudalstrukturen, beginnendem Absolutismus und Geldwirtschaft als auch die ideologischen Gründe mit einbezieht, nach denen man der jüngeren Vergangenheit die Partizipation an einer scheinbar verabredeten ‚altezza‘ des staatlichen und kulturellen Lebens absprach.

213. F. Simone, *La coscienza della Rinascita*, 1949, op.cit., bes. 2. II, *La Concezione umanistica de Medio Evo*, S. 46 – 62, 4. *La coscienza della Rinascita negli umanisti francesci*, S. 91 – 162; weiterhin ders. *Une entreprise oubliée des humanistes français. De la prise conscience historique du nouveau culturel à la naissance de la première histoire littéraire*, in: Ed. A. H. Levi, *Humanism in France at the end of the Middle Ages and in the early Renaissance*, New York, 1970, S. 106 – 131. Die Assimilierung der Theorie von der Erneuerung der Künste durch die Erben der römischen Antike in Italien, die durch die transalpinen Barbaren zerstört worden sei, stieß auf Schwierigkeiten im eigenen nationalen Selbstgefühl, und führte im 16. Jh. zu Konstruktionen spezifisch gallischer Kulturtradition oder zur Verkürzung der dunklen Zwischenzeit für die französische Literatur, deren Blüte schon im 12. Jh. zu keimen begonnen habe. Die geänderten Verhältnisse im 17. Jh. erlaubten, besonders auf dem Sektor der bildenden Künste, die Eingliederung in das klassische Erbe. Für die Situation unter dem erstarkten absolutistischen Staat kann die Zusammenfassung Schlobachs gelten: „Damit ist die humanistische Dreiteilung der Geschichte, deren Übernahme für Frankreich im 16. Jht. problematisch gewesen war, als universalhistorisches Periodisierungsschema nun auch in Frankreich rezipiert. Die nationalen Motive für das Zögern der französischen Humanisten des 16. Jhts. waren durch die neue historische Situation entfallen: das Frankreich von 1630 brauchte nicht mehr die Abgrenzung von Italien. Es hatte selbstverständlich teil am universalhistorischen Zyklus der Neuzeit, war vielleicht sogar berufen, die führende Nation dieser Kultur zu sein.“ (Schlobach 1980, op.cit., S. 252). Ausführlicher mit einer sorgfältigen Dokumentation und in größerem Abstand zur Gefahr einer Fixierung auf den Zusammenhang von Zyklendenken und Moderne – das m. E. nicht der wichtigste Faktor im geschichtlichen Verstehen des 16. und 17. Jhts. ist – äußerte sich zur Originalität der französischen Renaissance F. Simone, *Il Rinascimento Francese. Studi e ricerche*, Torino, 1961, bes. S. 71 – 118, S. 223 – 240, indem er u. a. auf die Konfrontation der französischen mittelalterlichen Kultur mit dem italienischen Humanismus eingeht.

214. Zur relativ späten Begriffseinigung auf ‚moyen age‘ als Epochenbezeichnung – vergl. die ähnliche Entwicklung in Deutschland zum historiographischen Schema bei Cellarius – und der Präzisierung der damit gemeinten historischen Zeiteinheit s. bes. J. Voss, *Das Mittelalter im historischen Denken Frankreichs* (Veröffentlichung des Historischen Instituts der Universität Mannheim, 3), München, 1972, sowie N. Edelmann, *The Early Uses of ‚Medium Aevum‘, ‚Moyen Age‘, ‚Middle Ages‘*, in: ders. *The Eye of the Beholder, Essays in French Literature*, ed. J. Brody, New York, 1974, S. 58 – 81, .

215. Zur ‚Querelle des Anciens et Modernes‘ s. auch diese Arbeit, Kap. A. 2. a).

216. Hilaire-Bernard R. de Longepierre, *Discours sur les anciens*, Paris, 1687, S. 18 (nach Aussage des Verfassers ist der Discours als Reaktion auf Perraults Gedicht ‚Le siècle de Louis XIV‘ entstanden, um dessen Behauptung entgegen zu treten, die eigene Epoche sei der augusteischen überlegen, S. 3).

217. Wie ein längerer theoretischer Kommentar zu Guillets Erklärung über die darniederliegende Malerei, die von ihrer Höhe in der Antike hinabgesunken sei und nun aus ihrer barbarischen Umnachtung gezogen werde, mutet Dufresnoys Darstellung desselben Sachverhalts an, wo noch einmal alle Vorstellungselemente in typisierter Form aufbereitet werden: Nach dem Untergang des römischen Reiches herrschten Krieg, Pest und Hunger und „on vit périr les plus superbes Edifices, et la noblesse des beaux Arts s’ éteindre et mourir. Ce fut alors que la Peinture vit consommer ses merveilles par le feu, et que pour ne point périr avec elles, on la vit se sauver dans les lieue souterrains, ausquels elle confia le peu de reste que le sort luy avoit laissé, pendant qu’ en ces memes siècles la Sculpture s’ est veue si longtemps ensevelie sous tant de ruines avec ses beaux Ouvrages et ses Statues si admirables. L’ Empire cependant si abbatu sous le poids de ses crimes, ne méritant pas de jouir de la lumière, se trouva enveloppé d’ une nuit affreuse, qui le plongea dans une abysme d’ erreurs, et couvrit des épaisnes ténèbres de l’ ignorance ces malheureux Siècles, pour les punir de leur impiété.” R. de Piles/ Ch. A. Dufresnoy, 1673, Repr. 1973, a.a.O., S. 40.

218. Ein frühes Beispiel der später durchgängig wiederholten Theorie von der Wiederbelebung der ‚lettres‘ geht mit diesem Schwellenerlebnis um: Rabelais läßt in seinem Roman ‚Gargantua und Pantagruel‘ den Vater den Sohn belehren: „Le temps etoit encores ténébreux et sentant l’ infelicité et la calamité des Gothz, qui avoient mis à destruction toute bonne littérature. Mais, par la bonté divine, la lumière et dignité a esté de mon eage rendue es lettres ...” (zitiert nach A. Buck, a.a.O., S. 9; vergl. F. Simone, 1949, op.cit., S. 63 und J. Schlobach, a.a.O., S. 127). Eine Reihe anderer Textstellen bei F. Simone, 1961, op.cit., S. 302 ff. sowie weitere Belege in B.1.

219. Hier G. Naudé, *Additions à l'histoire de Louis XI, contenant plusieurs Recherches curieuses sur diuerses matières*, Paris, 1630, S. 139. Vergl. A. Baillet, *Jugemens des savants sur les principaux ouvrages des auteurs*, Paris, Amsterdam, 1685, t. 1, S. 166 „Mille ans de ténèbres et d' ignorance“ hätten geherrscht nachdem „l' empire romain, courant à sa ruine vers l' occident, entraînoit avec lui les belles lettres...“.

220. Explizit ausgedrückt findet sich dies z. B. bei Loys LeRoy, *De la Vicissitude ou Variete des choses*, Paris, 1575, S. 21 r: Die Barbaren hätten neben anderen Verwüstungen Bibliotheken und Bücher verbrannt: „Tellement qu' avec la perte des langues, ensuguit celle des sciences escrites en icelles [den Bibliotheken]. Donc est advenue grande ignorance au monde, qui a duré longuement. »

221. F. Simone, a.a.O., 1949, S. 66. Schlobach führt ähnliche Worte Guarinos an, mit denen er sich für ein Plautus-Manuskript bedankt (a.a.O., S. 128, nach F. Simone).

222. Hier Ch. Sorel, *Les Vertus du Roy*, s.l.s.d., (1633), S. 111. Das Wort taucht bei ihm in einer – wie noch zu zeigen sein wird – fast unvermeidlichen Verbindung mit der „Amour du prince pour des arts“ auf, der der Druckkunst eine würdige Forderung zukommen lässt und dafür von ihr verewigt wird.

223. G. Naudé, *Additions à l' Histoire de Louis XI*, op.cit., Chap. VII (Que l' Impression a esté premièrement reçue, et establee en France pendant son Regne: avec une curieuse digression sur l' inuention d' icelle), S. 224 -226.

224. Nicolas Vignier, *La Bibliothèque historique de Nicolas Vignier, ... contenant la disposition et concordance des temps, des histoires et des historiographes, ensemble l' estât des principales et plus renommées monarchies, selon leur ordre et succession*, Paris, 1587 – 1650, 4 vol. in fol., vol. I, 1587, Preface n. pag. In der hochinteressanten Publikation geht es immer wieder um den Besitz der Schrift und ihren Wert für die historische Überlieferung, ein Aspekt, der –n Kap.B.d) noch einmal aufgegriffen wird.

225. Zu den schon antiken Ursprüngen der Lichtsymbolik des Wissens s. A. Demandt, *Metaphern für Geschichte*, op. cit., S. 146 und D. Bremer, *Hinweise zum griechischen Ursprung und zur europäischen Geschichte der Lichtmetaphorik*, op.cit.

Vergl. dazu eine der wenigen Untersuchungen der Sekundärliteratur, die sich mit diesem Gesichtspunkt beschäftigen: E. Eisenstein, *Clio and Chronos, An Essay on the Making and Breaking of*

History-Book, Time, in: *History and Theorie*, 5, 1966: "Indeed, catastrophic and cyclical theories of historical change appear to be closely related to the specific problems that were posed by the migration of manuscripts ... They [scholars] also have experience with seemingly miraculous recoveries of whole systems of knowledge and 'golden ages' that sometimes receded and sometimes seemed on the verge of dawning." – Der Buchdruck aber beruhigte die "alarms about the loss of mankind's memory", und weiter: "The 'premise straightline direction' was powerfully reinforced by the progressive accumulation of records and the 'advancement of learning' that went with it." (S. 46 -48).

S. auch die allgemeinen Untersuchungen von J. Roger, *La lumière et les lumières*, Cahiers de l' Association internationale des Etudes françaises, 20, 1968, S. 167 – 177, bes. S. 168 ff.; R. Mortier, *Clarté et ombres du siècle des lumières*, Genf, 1969, bes. S. 16 ff.; M. Delon, *Les lumières: travail d' une métaphore*, in: *Studies on Voltaire and the 18th century*, CLII, 1976, S. 527 – 541. Ohne dies konsequent auszuarbeiten, geht es allen diesen Veröffentlichungen um die Ausprägung zu „lumière“ als Epochebegriff der Aufklärung, der sich mit der Jahrhundertrechnung seit dem 18. Jahrhundert deckt, und die Vorbereitung durch den unspezifischen Plural „lumières“ des 17. Jhts.

226. Le Roy, *De la Vicissitude et Variété des choses*, 1575, op.cit., n. pag.

227. a.a.O., S. 117 r., vergl. a. S. 100.

228. Zitiert nach F. Simone, 1961, op.cit., S. 304, Anm. 3.

229. s. dazu neben der 'Querelle-Literatur' (diese Arbeit, Kapitel A. 2. a) auch L. Varga, *Das Schlagwort vom finsternen Mittelalter*, Baden-Baden, 1932, S. 97 ff., die mit einer Reihe von Zitaten belegt, daß sich diese Überzeugung und die Veränderung der Metapher in erster Linie für die Bereiche von Naturwissenschaft, Technik und ihren zivilisatorischen Errungenschaften durchgesetzt hat. Im Gedanken der sukzessiven Enthüllung der Wahrheit könnten wiederum Ursachen gefunden werden für den oben besprochenen Wandel der allegorischen Verbildlichung im 17. Jh. zum Motiv des Enthüllens, diesbezüglich, daß die Wahrheit nicht mehr ‚Realitätsprinzip‘ ist, sondern Erkenntnisgegenstand, der durch Anschauung gewonnen werden muß. Vergl. D. Bremer, op. cit. „Die Auffassung des Erkennens als Anschauung wird seit Descartes ein Prinzip des neuzeitlichen Denkens“, S. 27.

In diesem Zusammenhang ist Blumenbergs Argument überlegenswert, bzw. kann einer teilweisen, und zwar nicht nur philosophischen Begründung zugeführt werden, wonach die Wahrheit im Zeitalter Descartes ihre „natürliche *facilitas*“ verliere und „gezeigt werden“ müsse (H. Blumenberg, *Licht als Metapher der Wahrheit*, op.cit., S. 445, 446 und ders., *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, 6, 1960, S. 7 – 142, S. 32). – Anschaulichkeit der Wahrheit wird später

durch das Kriterium der Beweisbarkeit verdrängt, was auf die Verbindung mit dem Wissenschafts-
ansatz einer bestimmten Periode hindeutet.

230. Siehe diese Arbeit, S.78

231. L. Vitet, op.cit., S. 202 – 203.

232. a.a.O., S. 197.

233. Félibien, Conférences 1667/1669, Repr. 1972, op.cit., Preface, n.pag.

234. F. Souchal, Les Slodtz. Sculpteurs et décorateurs du roi (1685 – 1764), Paris, 1967, S. 644 –
645. Zur Anlehnung an Frémin bemerkt auch Souchal: „Il est cependant évident que la principal
source du groupe de Slodtz est le ‘Temps découvrant la Vérité, basrelief présenté par Frémin en
1701 comme morceau de réception à l’ Académie.’, S. 155.

235. a.a.O., ebenda

236. 1753 zusammen mit dem zeitmessenden Obelisk in der Mitte aufgestellt, a.a.O., No. 122, S.
644 – 646, S. 156 – 157, Pl. 9.

237. Zur letzteren Symbolik des Schlangenhörns s. bes. W. Kemp, Die Höhle der Ewigkeit, Zeitschrift
für Kunstgeschichte, 32, 1969, S. 133 – 152, der eine Reihe von Beispielen vorstellt, die auf die
zuerst bei Claudian, später bei Boccaccio, Catari u. a. zu findende Beschreibung der Höhle des
Demiurgus Bezug nehmen, deren Eingang von einer sich in den Schwanz beißenden Schlange
umgeben ist.

238. Horapollinius Niliaci Hieroglyphica, Basileae, apud Johannem Hernagium, 1534, S. 162: „Quo-
modo Regem in parte dominantem. Regem non totius domina, ueram in parte dominantem significa-
re ao lentes, dimidiatam serpentem pingant, par animal regem significantes. Qaod aero dimidiatam
pinxerit, non totias imperatoram intelligi dant.”

239. Giovanni Pierio Valeriano Bolzani, Hieroglyphica, Lyon, 1602, Repr. New York/ London, 1976,
S. 149: (Liber Decimusquintus. Imperator) nachdem er sich einleitend auf “Niliacum Horam” beruft.

240. a.a.O., S. 140, 160.

241. Man denke nur an Ripas Wissen, der in seinem ersten Vorschlag für „Prudenza“ Minerva mit dem Doppelgesicht für Zukunft und Vergangenheit abbildet, und ihr Schlangensstab bedeute „che per la virtù, che è quasi il nostro capo e la nostra perfettione, debbiamo oppore à colpi di fortuna, tutte l' altre nostre cose, quantunque care; et questa è la vera prudenza. Però si dice, nella sacra scrittura: Estote prudentes sicut serpentes.“ Cesare Ripa, *Iconologia*, Rom, 1603, Repr. Hildesheim, 1970, S. 417.

242. Pierre Le Moyne, *L' Art de régner*, Paris, 1665. Das umfangreiche Buch, eine der bedeutendsten Schriften des Absolutismus, ist bisher wenig gewürdigt worden, sieht man von der Publikation H. Chérôts, *Etude sur la vie et les oeuvres du P. Le Moyne*, Paris, 1887, bes. S. 321 – 337, ab.

243. a.a.O., S. 219. Die ‚vertus morales‘ des Prinzen sind : prudence, justice, autorité, fidélité, bonté, clémence, libéralité.

244. Auffallenderweise wird in weit geringerem Maße als im Mittelalter das Geburtsrecht der Majestät betont, oder es erscheint zumindest sehr modifiziert im Anspruch auf das ‚Droit divin‘, einer eigenen Herrscherjustiz, dem eine ‚religion de l' obéissance‘ gegenüberzustehen hat. S. a. Etienne Thuau, *Raison d' Etat et Pensée politique à l' époque de Richelieu*, Athènes, 1966, S. 166 – 409, bes. S. 183 – 193.

245. In das Muster ‚vertus, moyens, aides‘ für eine gute Regierung sind allerdings die erlaubte Staatswillkür eines Machiavelli und das Recht zu den „coups d' état“ der Staatsraison eingearbeitet, deren hervorragender Theoretiker Gabriel Naudé wurde.

246. Nicolas Faret, *Des vertus nécessaires à un Prince pour bien gouverner ses sujets*, Paris, 1623, S. 24 f.

247. a.a.O., S. 26, 43. In einer frühen Phase der Entwicklung zum absolutistischen Staat wurde die Prudence besonders von der religiösen Opposition des Bürgerkrieges gegen Staatsraison und Machiavellismus und damit letztlich gegen die immer stärkere ‚pouvoir absolu‘ ins Feld geführt. (E. Thuau, a.a.O., S. 113 – 115, S. 120 ff, s. speziell der Begriff der Prudence in der Auseinandersetzung mit der Machiavelli-Rezeption, S. 66, 74 – 75, 76 – 78, 95).

248. Jean-Josephe de Loyac, *Les avis d' un fidèle conseiller composez et présentez au Roy par M. de Loyac*, Paris, 1623, S. 16 ff.

249. a.a.O., S. 23 ff. Vergl. a. die frühe Schrift von Adam Theveneau, *Les Morales, ... où est traité de l' institution du jeune prince, des vertus qui luy sont requises quand il est prince et quand il est roy ... avec un discours de la Vanité de siècle d' aujourd' huy, ...* Paris, 1607, bes. Chap. 16 „Que la Prudence ne consiste pas d' estre caut et trompeur, et quel sont ses effets », S. 318 ff., sowie „De la Prudence et de la Vaillance ...”, S. 342 ff.

250. *Mémoires de Louis XIV pour l' instruction du Dauphin*, ed. Charles Dreys, Paris, 1860, 2 Bd., S. 150 – 153, vergl. S. 135 – 138. Zur Eigenhändigkeit der von Sekretären bearbeiteten 'feuilletts' s. den Kommentar von Dreys sowie F. Hartung, „L' état c' est moi”, *Historische Zeitschrift*, CLXIX, 1949, S. 1 – 30, S. 25 ff.

251. Charles Sorel, *Les Vertus du Roy*, s. l. n. d. (1633), S. 127.

252. Gabriel Naudé, *Considerations politiques sur les Coups d' Etat*, Paris, 1639, S. 58ff.

253. „ou conseiller secret, fidèle et confident”, Chap. 5. Häufiger wird Richelieu namentlich als Beispiel genannt.

254. a.a.O., S. 327 – 329.

255. S. a. G. Wildenstein, *L' oeuvre gravé des Coypel*, *Gazette des Beaux Arts*, 64, 1964, S. 151, Abb. 59.

256. Rechts im Mittelgrund sinkt die Figur des Chronos klein und unbedeutend, von Genie mit dem Fuß zurückgestoßen, nach hinten; das ist eines der wenigen frühen Beispiele für eine gegenteilige Argumentation gegen die ‚vertu-etude‘- Bilder, die in der Akademie überwiegen: Nicht Etude und diszipliniertes Arbeiten sei für den Fortschritt des Künstlers nötig, sondern das Genie reussiere durch Entwurf und Talent ohne erstickend langes Arbeiten und Üben einer während dazu notwendigen Lehrzeit.

257. Félibien, *Conférences*, op.cit., Preface, n. pag., Schlußvers.

258. S. dazu H. R. Jauß, Einleitung zu Ed. Charles Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, Repr. München, 1964. Für die Kunst bedeutet das den Wandel von einem ‚beau ideal‘ zum ‚beau relatif, vergl. a. diese Arbeit, Kap. A. 2. 1. a-c).

259. Das Beharren auf der Wahrheit konnte für die Künstler des späten 17. Jahrhunderts auch die Versicherung über ihr ‚originales‘, ureigenes Werks bedeuten; vergl. das ‚Liber Veritatis‘ von Claude Lorrain, in dessen Exemplar im Pariser Cabinet des Estampes, Da. 23 et Da. 23a/ Pet. Fol., der handschriftliche Eintrag steht, Lorrain habe das Wahrheitsbuch mit seinen Zeichnungen angefertigt „aussi pour distinguer les copies que ses ennemies faisant de ses ouvrages et qu’ ils vendaient pour des originaux ...“.

260. De Noyers hatte seit 1638 die Oberintendanz der Bauten inne und bediente sich in seinem Amt der engen Kontakte zu den Brüdern Chantelou, besonders zu Sieur Paul Fréart de Chantelou, den er auch 1640 als Unterhändler nach Rom schickte, um Poussin für die Dienste des Königs zu bewegen. Die Geschichte des Pariser Aufenthalts ist durch den Briefwechsel der beteiligten Personen Poussin, De Noyers, Chantelou und Poussins Vertrautem Cassiano dal Pozzo in den Jahren 1640 – 1642 gut zu verfolgen, abgedruckt bei Ch. Jouanny, *Correspondance de Nicolas Poussin*, NAAF, (Nouvelle période), Tome V, Paris, 1911, unter den entsprechenden Jahren (vergl. auch im folgenden).

Eine gute Zusammenstellung der Dokumente über die Bemühungen, Poussin nach Paris zu ziehen, und die Daten seines dortigen Aufenthalts gibt J. Thuillier, *Pour un „Corpus Pussianum“*, op.cit., 1960, Bd. II, „L’ Aventure Parisienne 1639 – 1643“, S. 59 – 72.

261. W. Friedländer, *The Drawings of Nicolas Poussin*, Cat. raisonné in coll. with R. Wittkower and A. Blunt, Londres, 1943 – 53, Bd. IV: *The Studies for the Long Gallery, The Decorative Drawings*. – Speziell A. Blunt, *Poussin Studies VI: Poussins Decoration for the Long Gallery in the Louvre*, in: *Burlington Magazine*, 93, 1951, S. 369 – 376; vergl. den Nachtrag in *Burlington Magazine*, 94, 1952, S. 31.

Eine Stichfolge von 19 Blättern zu den „Travaux d’ Hercule“ von J. Pesne/ G. Audran erschien 1673 unter diesem Titel mit einem Vorsatzblatt (G. Wildenstein, *Graveurs du Poussin au XVIIe siècle*, op.cit., 1955, Cat. Nr. 139 à 157, S. 287).

262. Die Galerieausstattung wurde in wenig beachteter Form in der Hauptsache von René Vibert und Boullogne père zu Ende geführt, wobei beide vorher erbittert kämpfenden Parteien nicht mehr zu ihrem Recht kamen; alles zusammen ging im Zuge einer Neugestaltung unter D’ Angivillier Ende des 18. Jhs. unter.

263. Am ausführlichsten berichtet natürlich der „Hofbiograph“ Poussins, André Félibien, s. ders., *Entretiens*, op.cit., VIII, S. 32 – 39.

264. „ (a) = Le Mercier avoit déjà commencé à décorer la galerie; Vouet prétendoit la peindre, et Fouquières devoit faire, entre les croisées, les vues de toutes les villes en France.” D’ Argenville, *Vies des Peintres*, op.cit. Tome 4 (1762), S. 29. Vergl. a. Germain Brice, *Description de Paris*, 1698, Tome I, über die Gründe der Nichtvollendung der ‘Longue Galerie’ des Louvre „On croit cependant que c’ est moins la faute de Poussin que de Jaques Le Mercier Architecte, si les choses se sont trouvées hors de la proportion qu’ elles doivent avoir, Le Mercier jaloux de la reputation de cet excellent Peintre ne voulu pas souffrir qu’ il les exécutât d’ une autre manière”, S. 70. Oder in der *Literatur des 19. Jhs.* „D’ autre part la faveur dont jouissait le Premier Peintre avoit excité la jalousie de Vouet et de ses amis. Fouquières énervait Poussin. Un dénigrement systématique, des tracasseries, des résistances calculées, triomphèrent de la jalousie du maître.”, H. Jouin, Charles LeBrun, op.cit., 1889, S. 37.

265. Ch. Jouanny, op.cit., Brief vom 19. 8.1641, Nr. 43, S. 89-91. Vergl. einen Brief an Cassiano dal Pozzo, in dem sich Poussin über das Joch (giogo) und die Pfscherarbeit des ungeliebten Auftrags beklagt, der ihn mehr als alle anderen Anforderungen anstrengt (a.a.O., Nr. 46, S. 96 – 97).

266. Jouanny, a.a.O., Nr. 61 (S. 139 – 147), S. 141. Der Brief enthält u. a. seitenlange Vorschläge zu einer gänzlich anderen Raumaufteilung wie die Le Merciers.

267. „Enfin il finit la lettre en faisant voir qu’ il sentoit bien ce qu’ il estoit capable de faire, sans s’ en prévaloir ni rechercher la faveur; mais pour rendre toujours témoignage à la vérité, et ne tomber jamais dans la flatterie qui sont trop opposées pour se rencontrer ensemble.” (S. 147).

Wie aus diesen Zitaten hervorgeht, ist der Brief in indirekter Rede überliefert: er ist eines der wenigen Stücke der Korrespondenz „qui ne fait point partie du recueil que nous a conservé M. de Chantelou, de sa correspondance personnelle“ (Jouanny, a.a.O., S. 140, Anm. 1) – die später unter Duchesne insgesamt kopiert worden ist, und über den Besitz Dufournoys in die Akademie gelangte, die sie schließlich Ende des 18. Jhds. publizierte (a.a.O., S. VI – VII) – sondern er ist, wie auch die grammatisch leicht veränderte Fassung bei Louis Jay, *Recueil de Lettres sur la peinture, la sculpture et l’ architecture* (en parties publiées à Rome par Bottari en 1754), Paris, 1817, Repr. Genève, 1973, S. 368 – 376, eine Paraphrase nach dem ausführlichen Referat des Briefes von Félibien, der ihn wohl bei De Noyers eingesehen hat (Félibien, *Entretiens*, VTII, a.a.O., S. 40 – 49).

268. Paris, Cabinet des Estampes, Cab. Est. Kc 164/ fol, I, n.pag.

269. E. Knab, *Über Bernini, Poussin und LeBrun*, 1967/ 68, op.cit., S. 5, Anm. 11.

270. O. Grautoff, Nicolas Poussin, Sein Werk und sein Leben, München u. Leipzig, 1914, Bd. 1, S. 206 – 207.

271. Jay/ Bottari, op.cit., S. 405, bzw. 405 – 408.

272. A. Lenoir, Histoire des Arts en France, prouvée par les monumens, suivie d' une description chronologique des statues en marbre et en bronze, bas reliefs et tombeaux des hommes et des femmes célèbres, reunis au Musée Imperial des hommes français, Paris, 1810 (S. 106 – 109, Anm. 1) .

273. a.a.O., S. 106.

274. Th. Arnauld, Estampes satiriques, Bonfannes ou Singulières relatives à l' art et aux artistes français pendant les XVII et XVIIIe siècles, in: Gazette des Beaux-Arts, Tome 3, 1859, S. 3 48 – 349.

275. Es ist zu vermuten, daß der Stich als Illustration zu Charles Landon, Annales du Musée et de l' Ecole moderne des Beaux-Arts, recueil de gravure au trait, d' après les principaux ouvrages de peinture, sculpture ou projets' d' architecture ..., Paris, 1800 – 1833, bestimmt war.

276. J. Thuillier, L' opera completa di Poussin, Milano, 1974, No. R, 69. Die abgebildete Stichfassung trägt unter den Referenzen "Poussin pinx." „Mme Lingée grav.“ die Unterschrift: « Hercule terrasse l' Ignorance et l' Envie". Leider ohne die Provenienz nachzuweisen, bringt Thuillier in seinem Katalogtext die bekannten Einordnungsprobleme vor. „Appartenuto a Marc Didot e Dufourny, a Parigi, e inciso al Tratto dalla Lingée. Ascritto senza riserve al maestro col titolo: Addio di Nicolas Poussin ai suoi nemici di Parigi. Ghiotto di particolari aneddotici, il secolo scorso vi ha scorto un' allegoria dipinta d' all' artiste per vendicarsi di quanto avevano certato di unocergli al suo assenza del dipinto; ma, a guidicare dalla copia incisa, nulla induce a riconoscere qui un' ideazione di Poussin.”

277. Adam Bartsch, Le Peintre Graveur, Vol. XX, Nouv. ed. Würzburg, 1920, S. 117, der allerdings auf die – nicht von ihm verifizierbare – Erwähnung des Stiches in Joh. Rudolf Füsslis Künstlerlexikon hinweist. „Notre catalogue qui renferme le détail de ces vingt pièces, est, suivant notre opinion, à son complet; J. J. Füssli, à la vérité, cite encore une autre estampe, savoir: Hercule, L' Envie et l' Occasion 1672, mais nous sommes très portés à croire, qu' il y a une erreur, parceque cette pièce n'

est nommée dans aucun catalogue et que nous ne l' avons su trouver dans aucune des riches collections que nous avons consultées tout exprès à cet égard."

278. Th. Arnauld, a.a.O., S. 350.

279. Thieme-Becker, Künstlerlexikon, op.cit., Bd. XIV, S. 57 – 58.

280. Ursula Fischer, Giacinto Gimignani (1606 – 1681). Eine Studie zur römischen Malerei des Seicento, Freiburg, Diss., 1973.

281. Entgegen der restlichen Literatur und selbst der Quellen ist U. Fischer ständig bemüht, den Einfluß Poussins auf Gimignani herunterzuspielen (vergl. zur Lehrzeit bei Poussin u. a. Lione Pascoli, *Vite de pittori, scultori, ed architetti moderni. Facsimile dell' edizione di Roma del 1730 – 36*, Roma, 1930, 2 Bd., Bd. II, S. 299 oder Luigi Lanzi, *Storia Pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano, 1809, Bd. I, S. 286). Zwar kommt sie nicht umhin, die Kontakte zwischen beiden oft zu erwähnen (z. B. S. 12, 16, 27, 28, 63, 201), aber sie tut es gleichsam unter dem Aspekt der Verneinung, des ‚Gegensinns‘ des Einflusses, der doch nur ein „Äußerlicher“ sei. (S. 29 – 30).

282. U. Fischer, a.a.O., S. 62, vergl. Kat. Nr. 84 au. C., 85, Z 4, sowie S. 60 f.

283. a.a.O., Kat. Nr. R 25, S. 198f.

284. Procès-Verbaux, op.cit., III, S. 30-31. Einige Stimmen der Sekundärliteratur legen den Einsatz Mignards in die Ämter der Akademie als staatliche Willkür aus, der diese sich nur unwillig gebeugt habe, so bes. Pierre Marcel, *La Peinture française au debut du dix-huitième siècle, 1690- 1721*, Paris, 1906, S. 35. Abgesehen von allen Umständen lassen das auch die sehr zurückhaltenden Wendungen des Akademieprotokolls deutlich spüren, etwa „Monseigneur de Louvois, nostre Protecteur, l' avoit chargé de venir déclarer cette ordre à l' Académie, et que son intention estoit qu' il fut exécuté.“ Die Akademie spreche sich daraufhin dafür aus „s' agissant de tesmoigner sa respectueuse obéissance aux volontez du Roy et sa soumission aux ordres de Monseigneur nostre Protecteur, qu' elle exécutera toujours avec beaucoup de joye ...“.

Hier sei mit Abraham Bosse auf einen weiteren prominenten Fall von künstlerischer und persönlicher Opposition und allegorischer Verteidigung in den Kreisen der Akademie verwiesen. Der Stecher war im Gründungsjahr der Akademie zum außerplanmäßigen Professor für Geometrie und Perspektive ernannt worden, geriet später aber gerade wegen seiner Perspektivelehre im Gegen-

satz zu der herrschenden, besonders von LeBrun und Errard vertretenen Theorie. Der Streit endete für Bosse 1661 mit dem Ausschlußverfahren. Dennoch hielt er unbeirrt an den Lehrsätzen seiner „logique linéaire“ fest, die er noch 1667 in seiner Schrift „Le Peintre Converty aux précises et universelles règles de son Art“ zu verteidigen suchte.

Auf dem selbstgestochenen Titelkupfer kniet dort der ‚bekehrte‘ Maler vor der Figur der Veritas, die ihm als Standbild auf einem hohen Sockel erscheint und ihn mit ihren Strahlen erleuchtet.

285. Florent Le Comte, *Le Cabinet des Singularitez*, op.cit., 1700, Bd. III, S. 139.

286. Mazière de Monville, *La Vie de Pierre Mignard, premier peintre du roi, ... avec le poème de Molière sur les peintures du Val de Grace ...*, Paris, 1730, passim.

287. Lepicier, Coypel, Desportes, Caylus, *Vies des premiers peintres du roi depuis M. LeBrun jusqu' à present*, Paris, 1752; die Gemeinschaftsproduktion der Autoren, von Lepicier als Sekretär der Akademie herausgegeben, soll hier zitiert werden nach: Ch. A. Coypel, *Vies des premiers peintres du roi ...*, 1752, 2 vol, in: Ch. A. Coypel, *Oeuvres*, Repr., Geneve, 1971. Darin zu Mignard bes. S. 77 – 79, 128 – 134, 157 – 158, 161 – 163. Hiernach befand Mignard nach seiner Rückkehr aus Rom, daß ihm LeBrun nur ein Rivale sein könne und steigerte seine persönlichen Sticheleien nur noch mehr, als Colbert LeBrun zum Premier Peintre berief (S. 133). Obwohl sich Colbert bemühte, zu vermitteln und sogar Perrault zu Mignard schickte, um ihn zum Eintritt in die Akademie zu bewegen, blieb dieser „insensible et sourd à toutes les propositions, ne voulut pas entendre aucune raison: aimant mieux, disoit-il, être le premier parmi les Maîtres, que le second dans l' Académie“ (S. 134). Nach LeBruns Tod war dann die Bahn frei, doch war es nicht einfach „d' arriver comme un étranger à la tête de l' école Française, et de ne devenir le Chef de cette Compagnie, qu' après en avoir toujours été l' ennemie déclaré ... il fallut donc que M. de Louvois envoyât des ordres pour le faire recevoir dans cette Académie“, und man dort die Order hinnahm.

288. H. Jouin, *Charles LeBrun*, 1889, op.cit., bes. S. 142 – 169; H. Lemonnier, *L' art français au temps de Louis XIV, 1661 – 1690*, Paris, 1911, S. 13 ff., S. 19, 23 ff.; L. Horticq, *De Poussin à Watteau*, 1921, op.cit., S. 70 – 103, der den Streit besonders unter dem Aspekt der Rubinisten-Poussinisten-Parteiungen behandelt (S. 82 ff.), und dabei Texte und Amateurbriefe von Zeitgenossen zitiert, die neben anderen auch bei J. Thuillier, *Doctrines et querelles artistiques en France au, XVIIe siècle: quelques textes oubliés ou inédits*, in: *Documents inédits sur l' art français publiées par la Société de l' Histoire de l' art français, Nouvelle période, Tome XXIII*, Paris, 1968, S. 125-217, vorgebracht werden (bes. S. 137 – 145). Zu Mignard/ LeBrun zuletzt B. Teyssède, Roger de Piles, 1965, op.cit., S. 389 – 341 („Les deux Apelles“).

289. A. Fontaine, *Académiciens d' autrefois*, Paris, 1914, Chap. VI, Mignard contre LeBrun, S. 160 – 187. Vergl. speziell zur Briefliteratur und zu Streitschriften anderer Künstler, wie die von Paul Mignard verfaßte Ode auf LeBrun (S. 171 – 172) auch die eingehende Dokumentation A. Fontaine, *Documents sur Pierre Mignard, Paul Mignard et Charles LeBrun*, *Archives de l' Art française*, Nouv. période, Tome I, 1907, S. 310 – 318.

290. J.- B. Molière, *La Gloire du Val-de-Grâce*. Long Poème, Paris, 1669. Noch Titon du Tillet erwähnt es als seltenes Beispiel, wie sich Maler und Poet gegenseitig belohnen und ein Denkmal setzen (Mignard malte ein Portrait des Dichters) ; Titon du Tillet, *Essai sur les Honneurs et sur les monuments accordés aux illustres scavants pendant la suite des siècles*, Paris, 1734, S. 446 – 447.

291. A. Fontaine, a.a.O., S. 166.

292. In der Beurteilung der Autoren der 'Vies des premiers peintres' kommt das Gedicht schlecht weg: Der große Molière habe sich manchmal vergessen und „s' est en quelque façon dégradé dans l' espèce de poème qu' il fait sur le Val-de-Grâce“ durch den „ton emphatique qu' il a pris, qui n' apprend rien, et qui s' exprime fort improprement.“ (Ch. A. Coypel, op.cit., S. 147). Molière versteigt sich in der Tat zu Formulierungen wie: Raphael und Michelangelo seien „les Mignards de leur siècle“ u. ä.

293. Siehe diese Arbeit, S. 152 ff.

294. Molière, a.a.O., S. 26.

295. Mazière de Monville, op. cit., LXIII – LXIV (für „le Poème Val-de-Grâce“).

296. Vergl. Katalog Baden-Baden, Kunsthalle, 1963, Maler und Modell, Nr. 1 – 10 und Ergänzungsbeispiele, und überhaupt Einflüsse von Maler-Auftraggeberdarstellungen.

297. Katalog London, National Gallery, *Illustrated General Catalogue*, London, 1973, S. 638, Nr. 194; Vergl. z. B. Max Rooses, *Rubens Leben und Werke*, Stuttgart, Berlin, Leipzig, 1904, pl. 26 (opp. S. 552).

298. B. Teyssèdre, Une Collection française de Rubens au XVIIe siècle. Le Cabinet du Duc de Richelieu, décrit par Roger de Piles (1676 – 1681), in: Gazette des Beaux Arts, 105, 62, 1963, (S. 241 – 300), S. 270 – 271.

299. a.a.O., S. 270, Fig. 15.

300. Roger de Piles, Divers conversations sur la peinture, Paris, 1677, Repr. 1970, S. 277 – 278. Einer der imaginären Gesprächspartner zieht ein Papier hervor, um seine Ausführungen zu exemplifizieren und beschreibt das Bild detailliert.

301. a.a.O., S. 279.

302. Abb. in Carl Koch, Die Zeichnungen Hans Baldung Griens, Berlin, 1941, Nr. 141, Text S. 149 – 150.

303. Vergl. Charles de Tolnay, Michelangelo. II. The Sixtine Ceiling, Princeton, 1955, S. 57ff, über die Bezüge von dessen Sibyllen-Figuren zur Schöpfung der Welt, und Abb. No. 79. Es führt zu weit, auf Einzelheiten der von Molière und Mignard vertretenen Kunsttheorie einzugehen, die beide sehr von ihrem gemeinsamen Freund Dufresnoy beeinflusst sind und dessen Gedicht ‚De arte graphica‘ – von Molière übrigens erstmals, noch unübersetzt in Frankreich ediert – eindeutig auf die allgemeineren Passagen in Molières Ode gewirkt hat. Dufresnoys Lehrgedicht jedenfalls beginnt mit der Vision der Erschaffung der Welt durch die Pictura, als Aufzeichnen und Schöpfungsakt zugleich.

304. Über die persönliche Leistung Mignards heißt es bei Molière: „Le grand choix du beau vray, de la belle nature, / sur les restes exquis de l' antique sculpture;/ Qui prenant d' un sujet la brillante beauté, / En scavant séparer la faible vérité, / Et formant de plusieurs une beauté parfaite, / Nous corrige par l' art la nature qu' on trait.” (S. 7).

305. J.- B. Molière, a.a.O., S. 20.

306. Comte de Caylus, Vies des Artistes du XVIIIe siècle, éd. Ecris d' amateurs et d' artistes (A. Fontaine), Paris, 1910, S. 45 – 46.

307. a.a.O., S. 49 – 51, vergl. S. 122 – 127.

308. Lepicier, Caylus, Coypel, Vies des premiers peintres du roi, op.cit. II, S. 114, Verfasser ist auch hier Caylus.

309. Caylus, Vies des Artistes du XVIIIe siècle, éd. A. Fontaine, op.cit., S. 64.

310. Weigert, Inventaire du Fonds Francais, Graveurs XVIIIe siècle, op.cit., Tome III, S. 464 – 465.

311. Le Blanc, Histoire de la peinture de toutes les écoles, Ecole française, op.cit., Tome 2, S. 8, zieht sich aus der Affaire, indem er nur bemerkt, das Bild „Die Zeit befreit die Wahrheit“ befände sich neben anderen Lemoines in der Sammlung M. Bouret. Besonders L. Dimier verwechselt die beiden Besitzer so weitgehend, daß er sich im eigenen Text in Widersprüche verwickelt: einmal heißt es in seiner Kurzbiographie Lemoines, Berger bestellte folgende Werke, um sein Kabinet damit zu schmücken: Perseus und Andromeda, Herkules und Omphale, „La Baigneuse“ und „Le Temps découvrant la Vérité“ (S. 66), während später berichtet wird „Le fermier général Bouret, qui possédait déjà plusieurs de ses oeuvres, lui commandait une composition allégorique: le Temps enlevant la Vérité“ (S. 83). L. Dimier, Les Peintres Francais du XVIIIe siècle, Histoire des vies et catalogue des oeuvres, Paris et Bruxelles, 1926, Tome I.

312. Vergl. Weigert, Inventaire du Fonds Francais, a.a.O., S. 491 – 492.

313. Caylus, Vies des Artistes, éd. A. Fontaine, op.cit., S. 47, Anm. 2, vergl. S. 66, Anm. 3.

314. Frans Floris oder seiner Schule zugeschrieben, Abb, in: Tervarent, Les énigmes de l' art. L' héritage antique, 3, op.cit., Pl. XVII, Fig. 28.

315. Vergl. Girardon, L' enlèvement de Proserpine, wo die Entführte in ähnlicher Haltung, nur mit aufgeworfenen Armen, von Pluto emporgehoben wird, der dabei unter ihnen eine noch halb sitzende Frauengestalt überrollt. Girardons Gruppe war Teil eines Gesamtprogramms von vier ‚Entführungen‘, die die vier Elemente repräsentieren und im Park von Versailles um das „Parterre d' Eau“ aufgestellt werden sollten (u. a. Saturn/ Cybele von Regnaudin). S. Katalog London, Heim Gallery, Aspects of French Academic Art, 1680 – 1780, 1972, Kat. Nr. 22. – Auch Pugets großes Werk „Perseus befreit Andromeda“ ist besonders in der Manier vergleichbar, in der die Befreite als leichtgewichtiges Attribut auf dem Knie des kämpfenden Helden sitzt.

316. Vergl. Poussins « Veritas Rospigliosi » oder W. Marshalls « Veritas-filia-temporis » von 1535 (Saxl, Veritas filia temporis, op.cit., Fig. 4).

317. S. Katalog, The Pennsylvania State University, 1975, ed. J. K. Westin, R. H. Westin, Carlo Maratti and His Contemporaries, Figurative Drawings from the Roman Baroque, Kat. No. 21, S. 41, Fig. 22. Eine delegierte Handlung sieht die imaginierte Apotheose für Rubens auf einem Deckenfresko vor: „Le Temps ordonne aux Genies des Arts armés de baguettes, de maillets et de règles, de chasser au loin l' Ignorance, la Satyre et l' Envie.“ (Dandré-Bardon, *Traité de la peinture*, Paris, 1765, I, S. 319) .

318. Damit wird die Grabmalsallegorie des Stiches eindeutig. Auch in anderen Künstlerwidmungen haben Maratti/ Bartolozzi diesen Aspekt wiederholt, vergl. die „Allegorie zu Ehren Claude Lorrains“, wo allerdings Chronos als Grabwächter mit der Symbolik seiner ‚horloge fatale‘ ausgestattet ist und den trauernden Putten den Zugang zum Verstorbenen verwehrt, dessen Portrait lebensecht und doch entrückt vor einer Tuchdrapierung über ihnen hängt. Die zurückgelehnte Gestalt des Chronos hier hat übrigens große Ähnlichkeit mit der bekannten „Saturn Plaque“ der Bernini-Schule, deren „recycling“ Figur später oft für Darstellungen des Chronos an Uhren verwendet wurde (M. Caldwell, *Amor vincit Tempus*, North Carolina Museum of Art Bulletin, 1968, 8, S. 26, Fig. 1. Vergl. Katalog J. K. Westin/ R. H. Westin, Carlo Maratti, a.a.O., Kat. No. 22, S. 42, Fig. 23 (Ein Exemplar des Stiches in Cab. Est., *Receuil de Frontispieces*, Kb. 124a./ Fol.)

319. Zum Gemälde in Drottingholm s. R. Josephson, *Den avslöjade sanningen*, Tidskrift for Konstvetenskap, 28, 1952, Abb. gegenüber S. 136.

Zur ‚Vérité‘ von Brenet s. J. Seznec, J. Adhemar, Diderot. *Salons*, Volume IV. 1769, 1771, 1775, 1781, Oxford, 1967, S. 100 u. Abb. 44.

320. Saxl beschreibt den Umbruch von Befreiungs- zu Enthüllungssikographie u. a. damit, Chronos sei nicht mehr „simply the hero-deliverer of the Perseus type“, Saxl, *Veritas filia temporis*, op.cit., S. 218.

321. *Collection des livrets des anciennes expositions, depuis 1673 jusqu' en 1800*, Salon de 1747, XIII, Paris, 1869, S. 34.

322. Paris, Cabinet des Estampes, Ee. 5. fol, p. 39; vergl. Db. 24 in-fol., p. 13. In einem Manuskriptkatalog des Cab. Est. ist auch ein Nachstich des Bildes von Joullain verzeichnet (Mss. Ye. 108, pet. fol.).

323. Paris, Cabinet des Estampes, Td 24, Vérité (fol.).

324. Procès-Verbaux, op.cit., VI, S. 21 – 22, S. 47 – 48, 54, 60, 78 – 80.

325. a.a.O., S. 44 – 45.

326. a.a.O., S. 68 – 69 “Prix donné pour les tableaux du Concours ordonné par le Roy, six médailles d’ or et six bourses de cent jettons d’ argent”.

327. Brief von Tournehem von 1747, a.a.O., S. 52.

328. a.a.O., S. 114 – 115, S. 144 – 145.

329. Ch. Perrault, La Peinture, Paris, 1668. 4. Feb. 1668: „En cette assemblée Perrault a faict presant à l’ académie d’ un poème héorique qu’ il a composé à l’ honneur de la Peinture, de quoy la Compagnie luy a rendu ses remerciements, arrestant que ledit poesme sera inserré et gardé dans la bibliothecte” (Procès -Verbaux, I. S. 328).

In der Sekundärliteratur findet das frühe Gedicht Perraults kaum Erwähnung. H. Kortum, Charles Perrault und Nicolas Boileau. Der Antikenstreit im Zeitalter der klassischen französischen Literatur, Berlin, 1966, nennt das Werk kurz, ohne auf seinen Inhalt einzugehen (S. 96). Weiterhin erwähnt bei André Hallay, Les Perraults, Paris, 1926, S. 45 u. 54; J. Schlosser, Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte, Wien, 1924, S. 553; A. Fontaine, Les doctrines d’ art en France. Peintres, amateurs, critiques. De Poussin à Diderot, Paris, 1909, S. 113, Anm. 3.

330. LeBrun hatte seit 1655 gleichzeitig den Posten eines Recteurs und Chanceliers ausgefüllt und wurde nach seiner Demission auf eigenen Antrag 1668 wiedergewählt, wobei eine dauerhafte Personalunion der beiden Posten beschlossen wurde.

331. Karel van Mander, Het schilder-Boeck ..., Harlem, 1604, Repr. Utrecht, 1969. Dazu auch R. Hoecker, Das Lehrgedicht des Karel van Mander, Text, Übersetzung und Kommentar nebst Anhang über Manders Geschichtskonstruktion und Kunsttheorie (= Quellenschriften zur holländischen Kunstgeschichte, Hrsg. C. Hofstede de Groot, Bd. VIII), Haag, 1916.

332. Hilaire Pader, La Peinture Parlante, Songe énigmatique sur la peinture universelle, Toulouse, 1657. Zur Person Paders und seinen theoretischen Schriften s. Ch.-Ph. de Chennevieres-Pointel, Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques Peintres Provinciaux de l’ ancienne France, Tome 4, Paris, 1847, Repr. Genève, 1973. – Vergl. den in Versform geschriebenen ‘Songe de

Philomathe' in: A. Félibien, Recueil de descriptions de peintures et d' autre ouvrages faits pour le Roy, Paris, 1686.

333. Ch. A. Dufresnoy, L' art de la Peinture, Paris, 1668, traduit en français, avec remarques (par Roger de Piles). Das Werk erlebte zahlreiche Auflagen, so 1673, 1684, 1751, 1753, 1789, 1810, 1824 (unter dem Titel ‚Poeme de la Peinture. Le Guide de l' artiste et de l' amateur), und 1834. Die ungeräumte Übersetzung De Piles wird dem entsprechenden Gedichttext gegenübergestellt, beide sind mit Anmerkungsnummern versehen, die im zweiten Teil des Buches jeden wichtigen Punkt theoretisch erörtern und erweitern.

334. Abbé Marsy, L' école d' uranie ou l' art de la peinture, traduit du latin d' Alph. Dufresnoy et (La peinture, Poeme, trad, du latin de F. M. de Marsy), Paris, 1753.

Danach L. G. Baillet de Saint Julien, La Peinture, Poème, 1755, in: ders., Reflexions sur quelques circonstances présentes, Amsterdam, 1749 – 1755; Watelet, La Peinture, Poeme, Paris, 1760 (Amsterdam, 1761); Lemierre, La Peinture, Poème en trois chants, Paris, 1769. (Beide Autoren erwähnen im Vorwort die Anregung durch Dufresnoy und Marsy); „Sur la peinture“, ouvrage succinct qui peut éclairer les artistes sur la fin originelle de l' art ..., anonyme, Paris, 1782.

335. A. Coypel, Ode de la Peinture, Discours prononcez dans les conférences de l' Académie royale de peinture et de sculpture, Paris, 1721 (s. diese Arbeit A. 2. 1. a).

336. Charles Perrault, La Peinture, op.cit., S. 20 – 22: seine Bilder seien „des siècles futures le trésor précieux, / Puis qu' on sait que le Temps, Peintre judicieux, / Qui des Maitres communs les tableaux décolore, / Rendra les tiens [LeBrun, d. V.] plus beaux, et plus charmant encore, / Lorsque de son pinceau secondant ton dessin/ Il aura sur leurs traits mis la dernière main...“ und weiter unten „Mais LeBrun, si le temps dans la suite des ages, / Loin de les effacer, embellit tes ouvrages, / Et si ton art t' élève au comble de l' honneur, / Sache que de Louis t' est venu ce bonheur.“ – Auch A. Hallay, a.a.O., hebt dies als 'einzigen originalen Gedanken' der siebenhundert Verse hervor „que le temps seul achève les chefs d' oeuvre, en leur donnant une sorte de patine 'ce teint burni qui les fait respecter'“ (S. 54).

337. Perrault, a.a.O., S. 20 – 22.

338. Abb. auch in: D. Wildenstein/ R. A. Weigert, Les Oeuvres de Charles LeBrun d' après les gravures de son temps, Gazette des Beaux-Arts, 66, 1965, II, S. 47, Abb. 250. – Als Vorbild für die bewegte Sitzhaltung der Figur mit vorgestelltem rechten Bein und Aufstützen des linken, zurückge-

stellten Fußballens, aber auch für die kräftig modellierte Anatomie des Körpers, Kopfform, Barttracht sowie das über Schenkel und Schulter gelegte Tuch könnte die Sitzstatue des Moses von Michelangelo für das Juliusgrab in Betracht kommen.

339. Bezeichnend für die traditionelle Interpretation LeBruns ist die einzige wichtige Abweichung von der Textvorlage: während es dort heißt, die Zeit vernichte die mittelmäßigen Bilder „sans les voir“, widmet sich sein Chronos in Blickrichtung und Körperhaltung ganz dem Werk der Zerstörung, dem er durch die Lichtführung in seiner Komposition zusätzliche Geltung gegenüber der im Dunkel gehaltenen produktiven Arbeit an der Staffelei verschafft.

Weitere Betonung erfährt die Interpretation des Chronos als Zerstörer durch die überdimensionale Sanduhr, die er auf dem Kopf trägt und die als Symbol für den verrinnenden, vergänglichen Charakter der Zeit meist den Aspekt des Herrschens der flüchtigen Zeit über das (menschliche) Leben herausstreicht.

Die nicht sehr gebräuchliche Darstellung der Zeit mit der Sanduhr auf dem Kopf findet sich auf dem wenig später entstandenen Titelkupfer von Gerard Lairese zu Gerit Reynst, *Signorum veterum icônes*, Antwerpen, 1671, wo Chronos mit der Sense auf antike Skulpturen losstürmt (Abb. in: K. Arndt, *Chronos als Feind der Kunst*, 1972, op. cit., S. 336).

340. Das Motiv des auslöschenden Schwamms ist ein neues Attribut für die alte Funktion des Chronos als Zerstörer von Kunst und bleibt als wörtliche Übernahme des unmittelbaren Textzusammenhangs ohne Nachfolge für die Ikonographie. Auch das Aufmalen des Altersfirnis auf die Bilder durch die Zeit wird in Frankreich nicht mehr direkt als Bildthema aufgegriffen, wohl aber wirkt sich der weitere Begriff von der ‚Zeit als Künstler‘ auf den Inschriften meißelnden Chronos des späten 18. Jahrhunderts aus, dann allerdings mit veränderter Intention.

341. N. Th. LePrince, *Anecdotes des beaux-arts, contenant tous ce que la peinture, ... la gravure, ... etc., offrent le plus piquante chez les peuples du monde*, Paris, 5 vol., 1776 – 1780.

342. Ch. Perrault/ ed. H. J. Jauß, *Parallèle des anciens et modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, 1688 – 1697, Paris, Neudr. München, 1964, Tome I, S. 236 – 237. Dort als „une poème qui traite la peinture“ angeführt.

343. LePrince, a.a.O., Vol. I, S. 141 – 142. In direktem Anschluß behandelt der Paragraph XXI das Thema „Rajeunissement des plus vieux tableaux“, S. 142, und meldet die Technik, alte Bilder auf eine neue Leinwand zu übertragen als eine der ‚wunderbarsten Erfindungen‘ in der Geschichte der Kunst. Als Beispiel dient die gelungene Übertragung eines Raphael-Bildes 1752 durch Picaut.

LePrince stellt in diesen beiden Paragraphen den Reifungsprozeß eines Bildes durch die Zeit und die Auffrischung eines alten Werkes in einen neuen, verjüngten Zustand einander gegenüber. Im Interesse an der Bewahrung von Zeugnissen der Vergangenheit und der Erhaltung ihrer Eigenarten geht LePrince noch über die Erkenntnis hinaus, daß Kunst in einem Kontinuum der Zeit Wandlungen unterworfen ist.

344. Perrault, *Parallèle*, a.a.O., S. 236; LePrince, a.a.O., S. 141 .

345. J. B. Boudard, *Iconologie tirée de divers auteurs anciens que modernes ...*, Parma, 1759, S. 157 ; J. R. Petity, *Le Manuel des Artistes et des Amateurs, ou Dictionnaire ... des Emblèmes, Allegories, Enigmes ...*, 1770, Tome 4, S. 380; H. Lacombe de Prezel, *Dictionnaire iconologique, ou Introduction à la connaissance des Peintures, sculptures, Estampes, Médailles, Pierres gravées, Emblèmes, devices, etc. ...*, Paris, 1779, Repr. Genève, 1972, S. 251.

346. Ch. Perrault/ ed. H. J. Jauß, op.cit., Grundsätzliche Äußerungen über „l' avantage d' estre venu le dernier“ s. z. B. I, 68 – 69, 97, 234, 276, II, S. 65.

Literatur zur Querelle s. neben der Einleitung von H. J. Jauß, Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der „Querelle“, 1964: Hippolyte Rigault, *Histoire de la Querelle des anciens et modernes*, Paris, 1856; H. Gillot, *La Querelle des anciens et modernes en France*, Paris, 1914; A. Adam, *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*, Paris, 1949/ 50, bes. Vol. III, S. 125 – 131, Vol. V, S. 80 – 84; H. Baron, The „Querelle“ as a problem for Renaissance scholarship, in: *Journal of the history of Ideas*, 20, 1959, S. 3 –

22; A. Buck, Aus der Vorgeschichte der Querelle des Anciens et Modernes, in: *Bibliothèque d' humanisme et renaissance*, 20, 1958, S. 527 – 541; H. Kortum, Der Antikenstreit im Zeitalter der klassischen französischen Literatur, op.cit.; J. Schlobach, Die klassisch-humanistische Zyklen- theorie und ihre Anfechtung durch das Fortschrittsbewußtsein der französischen Frühaufklärungin: *Historische Prozesse*, hrsg. v. K.-G. Faber und Chr. Meier (=Theorie der Geschichte, 2) München, 1978, S. 127 – 142; ders., *Zyklen- theorie und Epochemetaphorik*, 1980 (op.cit.), S. 226 – 231.

347. Der andere wichtige Weg zu einer Erkenntnis des ‚beau relatif, die als ‚Nebenprodukt‘ der Querelle durch die letztendliche Verständigung auf eine Unvergleichbarkeit von Epochen gewonnen wurde, ist grundlegend von H. R. Jauß untersucht worden, a.a.O., bes. S. 8 – 40, 49 – 60. S. dazu auch R. Kosellek, Artikel ‚Fortschritt‘ , in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 2, bes. IV.2. ‚Von der ‚perfectio‘ zum ‚perfectionnement‘ und zur ‚perfectibilité‘ , S. 375 – 378, sowie S. 394: „Der Streit endete, wie H. R. Jauß gezeigt hat, in einer Pattsituation, sofern im 18. Jahrhundert beide Lager im Urteil über die Relativität des

Kunstschönen übereinkamen. Daher führte hier die Debatte über den Fortschritt der Künste zu einer ersten Historisierung, soweit alle künstlerische Produktion und deren Kritik in ihrer geschichtlichen Bedingtheit als einmalig erachtet wurden.“

348. Ch. Perrault, Parallele, I, S. 234 22. a.a.O., II, S. 39. Die kritisch gemeinte Bemerkung, man nehme Ehrwürdigkeit, die die Zeit hinzugefügt hat „pour de l' or à cause d' une sorte de rouille prétentieuse que le temps y a mise ...“, II, 176, enthüllt ebenso in dem Begriff ‚Gold‘ den Doppelcharakter vom ästhetischen und materiellen Wert einer Alterspatina.

349. a.a. O., I, 198.

350. a.a.O., IV, S. 285, vergl. I, 196. Das Problem der ‚verschieden langen Wege‘ des Fortschritts von Künsten und Wissenschaften, das ihre Vergleichbarkeit wieder in Frage stellt und zu einer neuartigen Scheidung dieser Bereiche führt, hat Jauß in seiner Einleitung zur Parallele, 1964, op.cit., S. 42 – 47, untersucht. Dazu wäre hinzuzufügen, daß Perrault die reine, gradlinige Quantifizierung der ‚Sciences‘ auch deshalb nicht so einfach auf die ‚Arts‘ übertragen kann, weil er diese enger an historisches Geschehen (Staatenbüte, etc.) gekoppelt sieht.

Wichtig scheint auch ein weiterer Unterschied im Hinblick auf unsere Thematik der Wertsteigerung von Kunstwerken durch die Zeit zu sein: Während wissenschaftliche Erfindungen durch die Zeit ‚überholt‘ werden, wird Kunst durch die Zeit ‚veredelt‘.

351. a.a.O., I, S. 71.

352. a.a.O., I, S. 72.

353. “Car comme les Sciences et les Arts ne sont autre chose qu' un amas de reflections, regles et préceptes..., on avance dans le temps .”(a.a.O., I. S. 90, vergl. I, S. 234, III, S. 154-155) sowie Perrault, Le siècle de Louis le Grand, ed. H. R. Jauß, op. cit. über den „utile amas des choses“, die bereit liegen, mit der Zeit entdeckt und erfunden zu werden (S. 10 – 11, 20 – 21).

354. a.a.O., II. S. 294. So gibt Perrault an anderer Stelle durchaus zu, daß manche Bilder Raphaels besser sind als die LeBruns. Letzterer aber kenne durch sein Späterkommen die Gesamtheit der Malerei und ihre Geheimnisse vollständiger: „... que M. LeBrun a scuy plus parfaitement que Raphael l' art de la Peinture dans toute son estendue, parcequ' on a découvert avec le temps une infinité des secrets dans cet art, que Raphael n' a point connus.“ (a.a.O., III, S. 153). Ebenso beim Abwägen der Zeitalter Apelles, Raphaels und des eigenen: „mais la Peinture est un Art si vaste et d’

une si grande étendue, qu' il n' a pas moins fallu que la durée de tous les siècles pour en découvrir tous les secrets ...” (I, S. 199). Zum Stellenwert des Arguments der Modernes, daß die Natur, in diesem Fall das menschliche Genie, immer dasselbe hervorbringt, s. H. R. Jauß, op.cit., der auch die Argumentverschiebung zwischen Anciens und Modernes beobachtet (Vergl. a. Perrault, a.a.O., I, S. 88, III, S. 156).

355. a.a.O., I, S. 40.

356. Damit wird der zeitliche Rang, der gegen die Vergangenheit hin steigt, abgeschwächt und mit der Progression der temporalen Ordnung zu den zuletzt Kommenden in ihr Gegenteil gewendet. Dahinter steckt die bekannte Formel aus Bacons ‚Novum Organum‘, I, S. 84, Works, vol. 1, 1864, S. 190 f, „Illa enim aetas, respectu nostri antiqua et major, respectu mundi ipsius nova et minor fuit“, noch bündiger mit „antiquitas saeculi Juventus mundi“ ausgesprochen.

Perrault greift den zum Allgemeinplatz gewordenen und für die französischen Anciens provokativen Satz Bacons mehrfach fast wörtlich auf: „que c' est nous qui sommes les Anciens“, I, 49 „les Anciens, ..., qui sont les enfants du monde“, III, 158 und führt in Tome I, 49 – 51, den Gedanken in einer ausführlichen Lebensaltermetapher aus.

Zahlreiche Belege zur Verbreitung dieser und verwandter Geschichtsvergleiche finden sich in Robert K. Merton, Auf den Schultern von Riesen, Frankfurt, 1980 (Originalausg. 1965), der das Newtonsche Zitat „Wenn ich weiter gesehen habe, so deshalb, weil ich auf den Schultern von Riesen stehe“, und den darin begriffenen Anciens-Modernes-Vergleich auf seine reiche literarische Vorgeschichte untersucht.

357. Die schon von Vasari und seinerzeit von Félibien, Monier und De Piles kolportierte Anekdote erzählt, daß Michelangelo eine von ihm angefertigte Statue zerbrach und vergrub, und – nachdem sie als ‚Antike‘ aufgefunden und gefeiert wurde – die Täuschung mit dem Vorzeigen des fehlenden Teils bewies.

358. a.a.O., S. 235, I. Perrault gebraucht u. a. den anschaulichen Vergleich von frischem, noch nicht abgehangenem Fleisch und frisch hergestellten Bildern, die beide durch die Zeit ‚weich gekocht‘ bzw. harmonisiert werden.

359. ebenda. Hier tauchen die Motive des Gedichtes vom ‚malen‘, ‚verschönern‘ und ‚richtendem Pinsel‘ wörtlich wieder auf.

Interessant ist, daß Perrault dieses Wirken der Zeit an Kunst nur an der Malerei ausführt. Das beruht wahrscheinlich auf der letztendlich ‚materialistischen‘ Begründung des ganzen gesamten Sachver-

halts, bei dem die nachdunkelnde Farbe die Materialveränderung bewirkt und deshalb Erkenntnishilfe für Alter ist.

In seinem ‚Cabinet des Beaux-Arts ou Recueil d’ estampes gravées d’ après les tableaux d’ un plafond où les Beaux-Arts sont représentées, ...‘, Paris, 1690, spricht Perrault allerdings auch im gleichen Sinn von der modernen Skulptur, über deren Wert im Verhältnis zu den Antiken nicht mehr gestritten werde „quand le Temps les aura rendu vénérables“ (S.

33). Das ‚Cabinet‘ ist eine sehr qualitätsvolle Stichsammlung von Kunstallegorien, die eine nach der Ansicht der Forschung ‚wohl fiktive‘ Bibliotheksdecke schmücken sollten.

Vergl. jedoch dazu die Besprechung des „Cabinet des beaux Arts, ou recueil d’ Estampes gravées d’ après les 16 Tableaux d’ un plafond, où les beaux Arts sont représentez“, Mercure galant, Juillet, 1686, S. 161 – 166. Dort heißt es, Perrault „fit peindre dans le Plafond de son Cabinet“ den Zyklus der Kunstallegorien, wozu er insgesamt elf Maler der Akademie beschäftigt hatte.

360. Auch in der ‚Parallèle‘ klingt an, daß die Zeit nur Wertloses zerstöre, im Gegensatz zu der früheren Auffassung vom unterschiedslosen Ausgeliefertsein unter die zerstörerische Zeit, was die Frage nach der ästhetischen Bewertung von Monumenten aufwirft.

361. Darüber wird auch im engen Bereich der künstlerischen Leitbilder das absolute Maß an Schönheit gesprengt, denn in der an Bestehendem und Entstehendem gleichermaßen wirkenden Zeit steckt noch ein Potential, dessen Richtung zwar durch das ‚Verbessern‘ noch normativ gebunden ist, dessen Arbeit am einzelnen Werk in der Zukunft jedoch offenbleibt.

362. Aus Procès-Verbaux, IV, geht hervor, daß Coytel ab 1708 seinen ‚Discours‘ in einzelnen Stücken über mehrere Jahre hindurch der Akademie vorgetragen hat, so z. B. S. 56, 146 – 49, 152 – 56, im Jahre 1714 findet sich der letzte Eintrag. Entgegen der sonstigen Gewohnheit der Protokolle wurden häufig Kommentare, und zwar zustimmende, dazu angemerkt, was die Bedeutung dieser Kunsttheorie unterstreicht.

363. Schon früh wurde Coytel von Philipp d’ Orléans, dem späteren Regenten, gefördert, war ab 1688 sein Hofmaler und wurde 1715 vom Regenten mit dessen Regierungsantritt und Pierre Mignards Tod in die Stellung des ‚Premier Peintre du Roy‘ berufen. Aus dem Epitre dedicatoire geht hervor, daß Coytel mit seinem Gönner in privaten Sitzungen Conversations über die Prinzipien der Malerei betrieb.

364. A. Coytel, Discours, 1721, S. 105. „Je laisse aux gens de Lettres à l’ examiner; et n’ étant ni de mon ressort ni de ma portée, d’ entrer dans la fameuse querelle qui les partagent sur le mérite

des Anciens et des Modernes, je ne fais ici d' application qu' à ce qui regarde les Arts dont j' ai l' honneur de vous entretenir."

365. So erklärt er vorsichtig zum Rahmenproblem des höheren Entwicklungsstandes entweder der Alten oder Modernen, die Gemälde LeBrunns seien in Sitten und Kostümkunde gelehrter und sorgfältiger gemacht als Bilder der Anciens: „Oseray-je avancer ici, sans trop choquer les Gens prévenus, que quoique M. LeBrun soit Francois et Moderne, peu d' Anciens l' ont égalé dans cette recherche,“ a.a.O., S. 148.

Zur Frage der fortschreitenden Entwicklung siehe auch die Bemerkung Coypels in seinem „Discours sur l' excellence de la Peinture“, 1720, abgedruckt in ed. H. Jouin, Conférences de l' Académie royale de peinture et de sculpture, Paris, 1883, S. 226, über den Ursprung der Malerei : „mais tous cela si imparfaitement, qu' il est vrai de dire que si les anciens ont eu la gloire de l' inventer, ceux qui sont venus ensuite on eu l' avantage de la perfectionner; tout il est vrai que ce qui est le plus anciens, qouiqu' il soit le plus rare, n' est pas toujours le plus parfait.“

366. A. Coypel, a.a.O., S. 102. Das Vorurteil der Geringschätzung der eigenen Zeit sei ein altes Problem, unter dem schon die Alten gelitten hätten; dazu bringt Coypel eine lange Klage von Horaz, übrigens dasselbe Zitat, das auch Perrault, Parallèle, 1688, Tome I, S. 18 – 19, benützt.

367. a.a.O., S. 98, Vergl. eine ähnliche, ausführlichere Stelle in „Sur l' excellence de la Peinture“, ed. Jouin, 1883, S. 221.

368. So a.a.O., S. 101. Alle diese Aussagen bestätigen in anderem Zusammenhang die reale Begründung der Diskussion, wie sie auch von Perrault und später Hogarth beschrieben wird.

369. a.a.O., S. 191.

370. Sehr ähnlich und mit dem gleichen kritischen Unterton äußert sich auch Ch.-A. Coypel, Sohn von Antoine, 1720 in die Akademie rezipiert, in seinem „Dialogue sur la connaissance de la Peinture, prononcez dans une Conférence de l' Académie royale de Peinture et Sculpture ... au mois d' Août 1726, S. 25 (in: Ch.-A. Coypel, Oeuvres, 1720 – 1752, Repr. Genève, 1971). „A l' égard des productions des anciens, on ne peut que se faire honneur en les louant, parce que enfin la postérité les a consacrés.“

Ein Blick in Quellen über das Verhalten der Kenner-und Käuferkreise zu Beginn des 18. Jh. bestätigt dies. S. auch K. Pomian, „Marchands, connoisseurs, curieux à Paris au XVIIIe siècle“, Revue de l' Art, 43, 1979, mit von Einleitungen und Anmerkungen in Verkaufskatalogen.

371. So führt auch er in diesem Zusammenhang die Statuenanekdote von Michelangelo auf („il mit une rouille vénérable sur la statue ...“), a.a.O., S. 106 – 107.

372. a.a.O., S. 101, 108, 111.

373. Vergl. dazu a.a.O., S. 110: Die Etudiants sollen antike Werke studieren „pour connaître ce qui est de plus parfait dans la nature“, aber nicht alle Antiken seien perfekt, genauso wie die Natur nicht immer perfekt ist; S. 57, der Künstler solle von großen Werken lernen, aber nicht imitieren (Vers 152, S. 132 – 133 „Imitez la nature, et sachez faire un choix“).

Der Stellenwert dieses Denkens in der Akademie wird deutlich, wenn man es mit Vorträgen aus ihrer ‚klassischen‘ Zeit vergleicht, wo Ende des 17. Jahrhunderts Modellhaftigkeit und Nützlichkeit des Antikenstudiums zweifelsfrei gefordert wurde und für die Praxis der Akademie lange Zeit maßgeblich war.

Man erinnere sich nur an die bei H. Jouin, 1883, op.cit., abgedruckten Conferences von L. Boulogne, ca. 1670, S. 213 f., S. Bourdon, 1670, S. 137 – 139, und den Laokoon-Vortrag von G. van Opstal, 1667, S. 24 – 25.

Interessant für die Änderungen in der Akademie ist der auf eine Vorlesung Coypels aus seinem ‚Discours‘ bezogene Protokolleintrag vom 2.6.1714 (ed. Montaignon, Procès-Verbaux, IV, S. 182) „Monsieur Coypel a continué ses commentaires sur la Lettre écrite à son fils. Cette conférence fait voir de quelle utilité est le dessin dans la Peinture et, par un discours très élégant, il a prouvé que les ouvrages n’ auroient pas besoin de l’ antiquité pour les rendre estimables. Ce discours a été généralement applaudi.“

374. a.a.O., S. 98 – 99. Auch zitiert in A. Fontaine, Les doctrines d’ art en France, op.cit., S. 166, Anm. 4.

375. Vergl. dazu auch den Sohn Ch.-A. Coypel, Dialogue sur la connaissance de la peinture, 1726, op.cit., dessen Text auf weite Strecken eine Polemik gegen ‚connoisseurs‘ ist, die nur auf Namen, nämlich alte, Wert legen, und danach die Preise festlegen (S. 27 – 28 sowie 25 – 26). Auch für ihn ist das Ziel des Kenners „le grand affaire est de se connoître en beautez“ (S. 34); danach sei es besser, ein gutes modernes Bild anzuschauen, als ein schlechtes „quelque vieux qu’ il puisse être“ (S. 27).

Damit scheint der Verfasser genau in Übereinstimmung zu sein mit dem Ideal des Connoisseurs der ersten Hälfte des 18. Jh., der ohne besondere Voraussetzungen die ‚beauté‘ eines Werkes aus seiner Anschauung heraus erfassen sollte, wie es von de Piles bis Caylus propagiert wurde, s. A.

Fontaine, *Les Doctrines d' art*, 1909, passim, und K. Pomian, *Revue de l' Art*, 43, 1979, op.cit., S. 29.

376. Der Titel wird in dieser fast vollständigen Form in der Sekundärliteratur nur bei F. Courboin/ M. Roux, *La gravure française, Essai de bibliographie*, Paris, 1927, Tome 2, S. 418, so aufgeführt (sonst immer ‚*Impostures Innocentes*‘). In einem der Originalexemplare im Cabinet des Estampes, Paris, Ad. 42/ Pet. fol. (zu finden auch unter H. Bouchot, *Le Cabinet des Estampes ... Guide du lecteur et du visiteur, catalogue generale et raisonné des collections qui y sont conservées*, Paris, 1895, S. 85) kann man hinter „*divers peintres illustres ...*“ noch den wichtigen Zusatz „*tels que Raphael, Le Guide, Carlo Maratti, Le Poussin, Rembrandt, etc.*“ finden.

377. *Impostures Innocentes, ...*, avec son éloge historique et le catalogue de ses oeuvres, Amsterdam, Veuve de Picart, 1734. Der Künstler, 1673 – 1733, Sohn von Etienne Picart, -genannt le Romain, einem der ersten Stecher, die Mitglied der Pariser Akademie waren (seit 1664), Schüler seines Vaters sowie von B. Audran und S. Leclerc in Paris, emigrierte 1709 in die Niederlande und trat zum protestantischen Glauben über, ab 1711/ 12 ließ er sich in Amsterdam nieder, wo er bis zu seinem Tode arbeitete, allerdings war er auch dort mit zahlreichen französischen Aufträgen beschäftigt.

378. Die einzige ausführlichere Biographie über B. Picart, J. Duportal, Bernard Picart, in: ed. L. Dimier, *Les Peintres français du XVIIIe siècle. Histoire des vies et catalogues des oeuvres*, Paris/ Bruxelles, 1928, Tome I, S. 365 – 379, mit ‚*Catalogue de l' oeuvre de Bernard Picart*‘, S. 380 – 398, erwähnt die ‚*Impostures Innocentes*‘ hauptsächlich unter dem Gesichtspunkt des angehängten Eloges und Oeuvrekataloges, S. 365, und nennt am Schluß kurz, mit unvollständigem Titel, einen von Picart publizierten ‚*Discours sur les préjugés de certains curieux*‘, S. 378, ohne dabei den Zusammenhang mit den ‚*Impostures*‘ klarzumachen. – Weiterhin werden die ‚*Impostures*‘ als eine Sammlung von Stichen Picarts nach alten Meistern aufgeführt von Lexika und Stecherverzeichnissen besonders des 18. und 19. Jh.: P. J. Mariette, *Abécédario ... et autres notes inédits de cet amateur sur les arts et les artistes ...*, éd. A. de Montaignon/ Ph. de Chennevieres, Paris, 1851 – 60, vol. 4, S. 146, Anm. 1; F. Basan, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes ...*, Paris, 1767, 2 vol. en 1 Tome, S. 379; Huber, *Notices générales des Graveurs divisés par nations et peintres rangés par écoles ...*, Dresden und Leipzig, 1787, vol. 1, S. 219; R. Portalis/ H. Beraldi, *Les Graveurs du XVIIIe siècle*, Paris, 1880 – 82, Repr. New York, Tome III, S. 305 (dort ungenau „un recueil ... de ses copies d' estampes de Rembrandt, qu' il avait appelé lui-même ‚*Impostures Innocentes*‘); E. Bellier de la Chavignerie/ L. Auvray, *Dictionnaire générale des Artistes de l' école française*

depuis l' origine des arts du dessin ..., Paris, 1882 – 85, Repr. New York, 1979 (ed. R. Rosenblum) vol. 3, S. 265; Thieme-Becker, XXVI, S. 573, unter besonderer Erwähnung der Blätter Rembrandts.

379. F. Basan, 1767, a.a.O., S. 379. Dabei gibt er das Datum der Veröffentlichung, über das in der Literatur merkwürdige Schwankungen herrschen – J. Duportal etwa nennt 1735 – nicht exakt an, ebenso nicht die Anzahl der Tafeln (nur 72).

380. Das Arbeiten mit der nicht ausgewiesenen Kopie findet sich auch in einem Fall des praktischen Schaffens von Picart, ohne dort theoretisch problematisiert oder begründet worden zu sein. Die Bildtafeln seines ‚Temple des Muses, orné de XL tableaux où sont représentés les événements les plus remarquables de l' Antiquité fabuleuse, dessiné et gravés par B. Picart le Romain et autres habiles maitres; ... ‚, Amsterdam, 1733, sind nicht gekennzeichnete Kopien der Stiche von Blomaert, Mathan u. a. nach Diepenbeeck aus Michel de Marolles ‚Temple des Muses‘ von 1655. Hier, wie auch in der holländischen Ausgabe ‚Tempel der Zanggodinnen* ‚, Amsterdam, 1733, schmückt sich B. Picart mit dem Beinamen seines Vaters, der Titel besagt, er habe die Tafel auch ‚dessinés ‚, was meistens eine Urheberschaft bezeichnet, und Picart unterschrieb die Stiche vielfach mit ‚Picart dir. ‚ oder ‚Picart sculp, dir. ‚. Das war wohl der Anlaß der für den Nichteingeweihten dunklen Bemerkung des Herausgebers ‚L' éditeur déclare n' avoir presque rien emprunté à l' ouvrage de l' abbé de Marolles, sinon les planches que ce dernier avait tirées du Cabinet Favereau et qui ont été copiées et gravées par B. Picart. ‚

Für den Herausgeber haben weniger die Illustrationen zu Ovids Metamorphosen Bedeutung, als sein Text, auf dessen Unterschiede zu Marolles er Autorschaft erhebt, und die übrigens Gegenstand eines interessanten Vergleiches sein könnten im Hinblick auf eine ‚Historisierung ‚ der Mythologie in der Ausgabe des 18. Jh. Während M. de Marolles Werk von 1655 darauf ausgelegt ist ‚pour représenter les Vertus et les Vices ‚, sind Picarts Illustrationen von 1733 ‚accompagnées d' explications et de Remarques, qui découvrent le vrai sens des Fables, et le fondement qu' elles ont dans l' Histoire ‚, die den Text mit ‚wissenschaftlichen ‚ Anmerkungen aufblähen, etwa im Stil einer zwei Seiten langen, mit Jahreszahlen versehenen Tabelle ‚Abrege chronologique des principaux événements de la vie d' Hercules ‚.

381. Huber, Notices générales des Graveurs, 1787, a.a.O., vol. 1, S. 219.

382. B. Picart, Impostures Innocentes, Discours, a.a.O., S. 3. Aber diese Krankheit (maladie) sei nicht neu. Während andere Autoren auf die Geringschätzung verweisen, die schon antike Autoren wie Horaz durch ihre Zeitgenossen erlitten haben, führt Picart dasselbe Fehlurteil an, dem berühmte Stecher wie Dürer oder Golzius ausgesetzt gewesen seien.

383. B. Picart, a.a.O., S. 3 – 4.

384. Möglich wird eine solche Haltung zu Kunst erst durch einen freien Käufermarkt mit variablen Funktionen und Besitz von Kunst, der diese als Wert an sich betrachtet und wo der Kauf sich nicht mehr von seinem unmittelbaren Anfertigungsgrund herleitet. Erst Kunst, die nicht mehr für einen gegenwärtigen Verwendungszusammenhang hergestellt wird und damit ihre Existenzberechtigung in sich trägt, muß sich durch überall gültige Qualität zum Kaufwert ausweisen, ein wichtiger Faktor ist dabei die Anciennität, die Aura einer durch ihr Alter autorisierten, aber entfunktionalisierten Kunst.

385. Charles-Nicholas Cochin fils, Mitglied der Akademie seit 1751, Vertrauter des Hofes und des Marquis de Marigny, späteren Directeur des bâtiments du Roi, seit 1752 Verwalter der königlichen Collection des Dessins, ab 1755 Sekretär der Akademie, war einer der berühmtesten und meistbeschäftigten Stecher seiner Zeit (s. a. S. Rocheblave, Ch.-N. Cochin, Graveur et dessinateur 1715 – 1790, Paris et Bruxelles, 1927, sowie ders., Les Cochins, Paris, 1883).

Von seiner Gelehrsamkeit zeugen zahllose Buchillustrationen, Serien und archäologische Studien (vergl. die Publikation seiner mit Marigny unternommenen Italienreise, Cochin/ Bellicard, Observations sur les antiquités de la ville d' Herculanéum avec quelques reflexions sur la peinture et la sculpture des anciens, Paris, 1754) und das Urteil seiner Zeitgenossen (z. B. Thiéry, Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris, Paris, Tome I, 1787, S. 376, unter der Beschreibung des Cabinet des Dessins „Ce cabinet est sous la garde de M. Cochin, Secrétaire et Historiographe de l' Académie royale de peinture et sculpture, qui joint aux connoissances particulières de son Art, celle d' homme des Lettres, d' homme du gout, et de premier Dessinateur de l' Europe.“).

386. Ch.-N. Cochin, Recueil de quelques pieces concernant les Arts, Paris, 1757, Repr. Genève, 1972, daraus: Mercure du mois Juin de l' année 2355, contenant l' extrait des Mémoires d' une société de Gens de Lettre. VI. Mémoire, sur la Peinture, S. 121 – 144 und VIII. Mémoire, sur la Sculpture, S. 144 – 165; ders., Recueil et Discours concernant les Arts, Repr. Genève, 1972, daraus: Discours sur la connoissance des Arts fondés sur le Dessin, et particulièrement de la Peinture, 1759, S. 171 – 194; Du costume de la Peinture, 1757, S. 3 – 43; Discours prononcé à la séance publique de l' Académie des Sciences, belles-lettres et arts de Rouen, en 1777, Anhang. Ders., Oeuvres divers de M. Cochin ..., Paris, chez Jombert, 1771, vol. 3, S. 124 – 173 (' Des Peintres anciens et de leurs manières').

387. Cochin, VI. Mémoire, a.a.O., S. 121f. Zu den nachträglich sich verändernden, nachdunkelnden Farben besonders bei Ölmalerei äußert sich z. B. auch Bachaumont, Essai sur la Peinture, 1751, S.

30 ff. Sehr früh wird dies als ein Nachteil der Ölmalerei angesehen und ausführlich im Gegensatz zum haltbareren Fresko besprochen von N. Mignard in seinem Vortrag von 1667 über ein Raphaelbild (publ. von Félibien, ed. H. Jouin, Conférences, 1883, S. 26 – 39, bes. 34 – 35).

388. a.a.O., S. 121.

389. Auch dafür gibt es im Verhalten der nun überwiegend bürgerlichen Käufer eine reale Entsprechung. Ihr Interesse verlagert sich auf flämische und niederländische Genremalerei und eigene Zeitgenossen. Drei Aussagen hierzu sollen hier genügen. Cochin läßt seinen M. Truthlover über das 18. Jh. feststellen: „Aussi se trouve-t-il très peu de tableaux Italiens dans ses catalogues, mais en recompense une quantité innombrable de tableaux flamands, dont il paroît ..., que les sujets étoient pour la plupart des fetes champêtres, ou autres objets de la nature commune“, VI. Mémoire, a.a.O., S. 139. Laugier, 1771 (siehe Anm. 9), stellt bei den Curieux von Paris eine „folie pour les maitres flamands“ fest, S. 22, und Desfontaine, 1740, kann jetzt die Amateurs verachten, für die „le titre de Francois et de vivant dégarde un artiste“ (zitiert nach A. Fontaine, op.cit., 1910, S. 74 – 75). Überprüfbar ist der Käufergeschmack auch an den Verkaufskatalogen, Listen bzw. Bibliographien z. B. in: Joullain, Reflexions sur la peinture, et la gravure, accompagnées d' une courte dissertation sur le commerce de la curiosité et les ventes en général ..., Metz, 1786; G. Duplessis, Les ventes de tableaux, dessins, estampes et objets d' art au XVIIe et XVIIIe siècles, 1611 – 1800. Essai de bibliographie, Paris, 1874; Ch. Blanc, Le trésor de la curiosité. Tiré des catalogues de ventes de tableaux, dessins, estampes, livres, ..., Paris, 1857 – 58; Catalogues de Ventes des Dessins, Estampes et Tableaux ayant lieu à l' Hôtel Drouot (sous la Direction de Clément) 1858 – 1885, 24 vol. Folgende Sekundärliteratur bietet gute Bibliographien: E. Dacier, Les catalogues de ventes illustrés au XVIIIe siècle, in: Portique, III, 1946, S. 108 – 119; G. Wildenstein, Le gout pour la peinture dans le cercle de la bourgeoisie parisienne autour de 1700, Gazette des Beaux-Arts, 98, 1956, 6, S. 113 – 194; F. J. Watson, Les marchands-merciers et le gout français au XVIIIe siècle, L' Oeil, 1967, 131, S. 12 – 21.

390. „De quelques indications qu' il [Truthlover aus der Sicht von 2355] tire d' anciens livres, il assure que dès qu' un Peintre paroissoit avec des talents distingués, ..., il se formoit une espèce de conjuration, d' écrivains obscures et aussi méprisables qu' importuns, contre les moindres défauts qu' on pouvoit lui reprocher. » Ch.-N. Cochin, VI Mémoire, 1757, a.a.O., S. 142.

391. Ch.-N. Cochin, Les Misotechnites aux enfers, on examen des observations sur les arts, Amsterdam, 1763, Faks. Neudr. Genève, 1970. Die Identität mit LaFont de Saint-Yenne läßt sich aus Anspielungen des Textes ermitteln.

LaFont de Saint-Yenne gilt mit seiner Schrift ‚Reflexions sur quelques causes de l’ état présent de la Peinture en France. Avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d’ août, 1746, Paris, 1747, als „Begründer“ der Kunstkritik bzw. der literarischen Salonkritik in Frankreich. In Reaktion auf seine Schrift setzte eine Flut von sog. „Lettres“ zu den Ausstellungen ein, die in den Aufsätzen Diderots (Salons, Texte établi et présenté par J. Seznec et J. Adhémar, 1759 – 1781, 4, vol., Oxford, 1957 – 67) einen Höhepunkt fanden. Dazu auch A. Fontaine, op.cit., bes. S. 252 – 299. Viele der frühen Texte beziehen sich aufeinander, so ist LeBlancs ‚Lettre sur l’ exposition des ouvrages de Peinture, Sculpture etc. de l’ Année 1747‘ eine Antwort auf LaFont de Saint-Yenne. LeBlancs ein Jahr später erschienenenes Buch zu den Reflexions 1748 ist der Anlaß zu Gougenots ‚Lettre sur la peinture, la sculpture, la gravure et l’ architecture, Paris, 1749. Die Form seiner Schrift, ein in drei Teile gegliedertes umfangreiches Buch, ist später nichts Ungewöhnliches, vergl. die Arbeiten von Bachaumont, Essai sur la Peinture, la Sculpture et l’ Architecture, 1751, dem eine Sammlung von Besprechungen anderer Verfasser aus Zeitschriften und Büchern angehängt ist (vergl. auch die Antwortschrift von De La Curne de Saint-Palaye, Sur le gout, auf Bachaumont 1751), sowie Laugier, Manière de bien juger des ouvrages de Peinture, Paris, 1771.

392. Mit der Stabilisierung der neuen Kunstbetrachtung im späteren 18. Jh. kommen die Begriffe wie Invention und geniehafter Einfall bestimmend hinzu. Als Eckpfeiler einer solchen Entwicklung können Batteux, Les Beaux Arts réduits à un même principe, 1746 und Lemierre, La Peinture, Poeme, von 1769 gelesen werden. Das ‚principe‘, um das sich bei Batteux alles dreht, ist die ‚imitation de la Nature‘, zu der noch die Theorie zu einem ‚geschmackvollen‘ Gelingen hinzutritt. Lemierres Gedicht wiederum ist in drei Gesänge unterteilt, die von folgenden Überschriften eröffnet werden, im Verbund mit einem ganzseitigen, übrigens von Cochin entworfenen Kupfer: 1. „Dessine en ton cerveau, c’ est la premier toile“ (innere Entwurf), 2. „Le Ciel est ton école et le soleil ton maitre“ (Studium der lebendigen Natur), 3. „Artiste suis mon vole, au dessus de la nue“ (Ausführung im Genieflug).

393. Das an einer einzigen Stelle gemachte Zugeständnis, die Schüler der Akademie sollten die Antiken und „les grands Maitres des derniers siècles d’ Italie“ studieren, wird gleich abgeschwächt durch die Empfehlung, stets der Natur als Leiterin („nature pour guide“) gegen Vorurteile und übertriebenen Kult zu folgen (Cochin, Discours prononcez, 1777, op.cit., III, S. 39 ff.; II. Discours, gegen die manirierte Konvention und Malweise durch das Kopieren der Alten (S. 2), sowie zur ‚manière‘ nach Lehrern (S. 16).

394. a.a.O., I. S. 26, S. 6.

395. a.a.O., S. 8 – 10. Cochin greift die Antike neben der künstlerischen Auseinandersetzung in einer regelrecht philologischen Quellenkritik an, s. Des Peintres anciens et de leurs manières, op.cit., bes. S. 168 ff., S. 172.

S. a. im Dictionnaire Iconologique von Lacombe de Prezel, op.cit., 1779, unter dem Stichwort ' Antique' : „Les Antiques, ou les ouvrages des anciens sculpteurs, ne sont pas tous de la même beauté”, S. 511, und im einleitenden ' Tableau des principales parties ... de l' art de la Peinture' der Enzyklopédie Méthodique, 1788, T. 1, über die Antiken: „Ils ne sont aujourd' hui la plupart ni essentiellement nécessaire, ni infiniment utiles aux progrès des Arts.”

396. Cochin, a.a.O., II. Discours, z. 3. S. 10, 14, 32, 34, 35. Vergl. hierzu Watelet, Reflexions sur la Peinture, Anhang zu L' Art de Peindre, 1760, op.cit., S. 131.

397. Cochin, Du costume de la peinture, a.a.O., S. 7, 9; vergl. die spätere 'Encyclopédie Methodique' ,1788, vol. 4, S. 415 unter 'vérité' : „L' objet de l' art n' est pas la vérité elle-même, mais l' apparence de la vérité.” Die ' Vérité' eines Kunstwerks sei eine „Convention”, Verabredung, zwischen Betrachter und Künstler.

398. Cochin, VI, Mémoire sur la Peinture, op.cit., S. 126-134.

399. a.a.O., S. 130.

400. So sagt er z. B., daß mit vermehrter ‚variété‘ in der Natur – komplexere Gesellschaft, größere Ansammlung von Menschen auf einer Stelle im 18. Jh. gegenüber dem 17. Jh.-“en même-temps l' art est devenu plus difficile“ (a.a.O., S. 127).

Ein Text Watelets 'De l' Expression et des Passions' in ‚Reflexions sur la Peinture' , 1760, op.cit., wirkt auf den ersten Blick wie eine Karikatur von M. Truthlover, wenn man dort liest, es gäbe in den Bildern keine echten Leidenschaften oder natürliche Schönheit mehr, weil die Natur sich dahingehend geändert habe und verweicht sei. Beim näheren Hinsehen zeigt sich jedoch derselbe Ansatz wie bei Cochins Variationen der menschlichen Sitte als zusätzliche Naturvorlage des Künstlers, nur verbunden mit einer radikalen, ausführlich begründeten Zivilisationskritik, bes. S. 100- 101, S. 126 – 130.

Eine Ambivalenz des Naturbegriffs war schon bei Coypel angeklungen, dort allerdings noch einer traditionellen Argumentation verhaftet. Coypel greift einerseits die (Plinius)-Formel auf, man solle nicht glauben, daß die Natur „épuisée et sterile“ nichts mehr Gutes hervorbringen kann (A. Coypel, Discours prononcez, op.cit., S. 98 ; vergl. Perrault, Le siècle de Louis le Grand, éd. H. R. Jauß, 1964, S. 21) als ein Argument der Modernen für die unveränderte Produktionshöhe und gegen den

Verfall der Zeit nach der Antike. Andererseits erklärt er die Qualität der Antiken aus ihrer starken Naturnähe, worin zunächst noch die dogmatische akademische Auffassung einer Übereinstimmung von Antike und Natur mitspielt, begründet diese aber mit dem leichteren Zugang der Alten zur Natur, gegenüber dem des modernen Zivilisationsstands, also mit unterschiedlichen existentiellen Bedingungen. „Ils (les Anciens, d. V.) vivoient dans des temps ou la nature se prestantoit toujours à eux dans sa vigeur et sa naive simplicité; ils n' avoient qu' à suivre ce qu' ils voient; et nous devons presque fuir ce que nous voyons.” (S. 130 – 131).

401. J. R. de Petity, *Le Manuel des Artistes et des Amateurs, ou Dictionnaire Historique et Mythologique*, 4 vol, Paris, 1770, vol. 1, cxxij.

402. Was Petity wiederholte, ist von Félibien etwa bezüglich der Tracht definiert worden: „Les habits distinguent particulièrement chaque nation, font aussi connoitre la qualité des personnes, et marquent les âges et les temps“ (A. Félibien, *Entretiens*, V, 1725, op.cit., S. 170).

Am aufschlußreichsten für eine 'historische' Betrachtungsweise der Vergangenheit ist Felibiens berühmte Waffen-Passage über die korrekte Darstellung der ‚armes‘ der verschiedenen Nationen. Die Bilder Guilio Romanos seien in dieser Hinsicht vorbildlich, da er exakte Studien an antiken Monumenten, Bas-reliefs, Medaillen, der Trajanssäule etc. betrieben hätte (ders. *Entretien III*, S. 143 ff.), die für einen ‚peintre érudit‘ erforderlich seien, selbst wenn die allgemeine Ansicht einen Maler damit für überfordert halte: „vous m' avouerez néanmoins, que quand on veut examiner les temps et les lieux auxquels on s' est servi des différentes sortes d' armes que nous voyons, il faut beaucoup d' application et de travail pour en faire la difference, et les distinguer les uns des autres (!) ...“ (a.a.O., S. 146 – 147).

403. Cochin, VIII, *Memoire, sur la Sculpture*, op. cit., S. 175. Bemerkenswerterweise taucht die fast identische Kritik schon bei Félibien auf: „J' ai quelquesfois pensé à l' embarras où se pourroient trouver un jour les antiquitaires, en voyant le Roi Henri IV, et le Roi Louis XIII, qui sont sur le Pont Neuf et dans la Place Royale, vêtus si différemment; et s' ils n' auroient pas sujet de croire que le Roi Louis XIII est un des anciens Empereurs Romains, s' ils n' en étoient instruits par d' autres marques que par ses habits“ (Félibien, *Entretiens*, V, S. 175), – allerdings immer mit seinem von der Art der Ausführung und damit von der Zeit der Darstellung abstrahierenden Kunstbegriff, den Cochins Bewußtsein der eigenen Modernität gerade durchbrechen will. Die Projektion der „fidélité historique“ jedenfalls treibt, auch in ihrer Kritik, das Verständnis der Kunstwerke als Geschichtszeugnisse, als ‚Antiquität‘, voran.

404. S. Ronald Paulson, Hogarth's graphic works, New Haven and London, 1965, Vol. I Introduction and Catalogue, Cat. Nr. 207, S. 241 – 243, Vol. II The Engravings, Plate 229.

Zusammen mit dem Subskriptionsabschnitt nur abgebildet bei Paulson, a.a.O. Die Subskription wurde nach dem erfolglosen Versuch, das Bild durch Ravenet stechen zu lassen, einen knappen Monat später abgebrochen. Die zum Teil nur in Umrissen fertiggestellte Radierung von James Basire, vermutlich 1761, blieb unvollendet, als Vorlage für Basire gab Hogarth u. a. eine Zeichnung an Edward Edwards in Auftrag, s. dazu R. Paulson, Hogarth: his life, art and times, New Haven, 1971, 2 vols, Vol. II, S. 413. Noch 1764 spricht Hogarth in einer Anzeige von dem vergeblichen Bemühen, es stechen zu lassen, s. Paulson, Hogarth's graphic works, Cat. Nr. 245, S. 284 – 285, Plate 289.

405. Früh bei: G. C. Lichtenberg's Erklärungen der Hogarthschen Kupferstiche, mit verkleinerten, aber vollständigen Kopien derselben von E. Riepenhausen, fortgesetzt vom Herausgeber der sechsten Lieferung, mit Benutzung der englischen Erklärer. Zwölfte Lieferung, Göttingen, 1816, LXXIII. Time smoking a picture. Der Zeitgott, ein Gemälde anrauchend, S. 95 – 124. (Davor u. a. John Nichols, Georg Steevens, Biographical anecdotes of W. Hogarth, London, 1785 (3), Faks. Neudr. London, 1971, with catalogue of his works chronologically arranged; J. Nichols, G. Steevens, The genuine works of William Hogarth, London, 1807 – 1817, 3 vols; John Ireland, John Nichols, Hogarth's works, with Life and Anecdotal Description of his Pictures, Edinburgh, London, o. J.; F. D. Leach, William Hogarth's Subscription Tickets: a Vehicle for Eighteenth Century Satire on Contemporary Taste, Diss, unpubl., Univ. of Ohio, 1955; Günther Klotz, Hogarth und Addison. 'Time smoking a picture' und 'The spectator', Zeitschrift für Kunstgeschichte, 22, 1959, S. 102 – 107; Cornelius Müller-Hofstede, Addenda zu Hogarth's 'Time smoking a picture', ebenda, S. 107 – 111; Karl Arndt, Chronos als Feind der Kunst, William Hogarth und die barocke Allegorie, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 1972, Deel 23, S. 329 – 342. Zusammenfassend Paulson, Hogarth's graphic works, 1965, Cat. Nr. 207, und Paulson, Hogarth, 1971, öp.cit., II, S. 319.

406. G. Klotz, a.a.O., S. 103 – 107.

407. So J. Nichols, Biographical anecdotes, 1785, a.a.O., S. 373; "This, and the proceeding tail-piece, are satires on connoisseurs." Ausführlich über die betreffende Haltung von Kunstkennern C. G. Lichtenberg "Die Gemädeliebhaber und Gemäldetrödler, mit denen sich Hogarth nicht vertragen konnte, wetteiferten damals, in der Kunst auch das Alter zu ehren. Nicht nur die inneren, ... Vorzüge der älteren Mäierei kamen dabei in Betracht; man hielt sich auch überzeugt, daß durch die Länge der Zeit das Colorit, wenn gleich nicht lebhafter, doch weicher und milder und im ästhetischen Sinne vorzüglicher werde. Ein altes Gemälde, oder das wie alt aussah, wurde also schon deswegen theu-

rer verkauft ... Hogarth, ... fand um so lächerlicher, bei der Bestimmung des Werthes eines Gemäldes auf das Alter Rücksicht zu nehmen, da er der Meinung war, daß die mächtige Zeit ihr Zerstörungsrecht an dem Colorit nicht weniger, als an allen übrigen Dingen, ausübe.“ a.a.O., S. 99 – 100 (letzter Satz auch zitiert bei G. Klotz, op.cit.). Stellvertretend für die Kommentare der neueren Literatur: „The satire, glancing back at such works as the Correggio-Furini Sigismunda, was aimed at the notion that old pictures improved with the mellow tints of age and varnish—a view that even a contemporary painter like Reynolds sometimes took so literally as to mix varnish-brown with his paints.“, Paulson, 1971, II, S. 319.

408. Der Anlaß für Hogarths Sigismunda-Bild war sein Ärger darüber, daß ein fälschlich für Correggio gehandelter Furini mit dem gleichen Bildthema beim Verkauf von Sir Luke Schaub's Bildern 404 Pfund erzielte. Hogarth ergriff die Gelegenheit, eine Sigismunda in dieser hoch gehandelten Manier zu malen, als er von Sir R. Grosvenor einen Auftrag mit freier Themenwahl bekam, und verlangte für das Bild 500 Pfund, was ihm verweigert wurde und zur Annullierung des Vertrages führte.

409. Die Problematik einer modern verstandenen Historienmalerei bei Hogarth, sowohl inhaltlich als auch formal, soll hier nur eingebracht werden, soweit sie für den Zusammenhang wichtig ist, d. h. unter dem Gesichtspunkt des Anliegens, und nicht des künstlerischen Verfahrens. Deshalb wird hier z. B. die Technik des Zitats aus religiösen oder mythologischen Bildern alter Meister in trivialem, komischen oder anstößigem Zusammenhang nicht berührt, wie sie von Werner Busch, Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip, Ikonographische Zitate bei Hogarth und seiner Nachfolge, Hildesheim, 1977 und mit Einschränkung bei Frederick Antal, Hogarth and his place in European Art, London, 1962, untersucht worden sind. Dasselbe gilt für die Aufwertung alltäglicher Szenen als Historien- und Sittenbild und deren moralischen Nutzen, die am weitesten Paulson, op.cit., 1971, in den Kapiteln ‚Modern History Painting‘ und ‚Comic and Sublime History Painting‘, und in seinem Aufsatz: ‚Harlots Progress‘ and the Tradition of History Painting, in: Eighteenth Century Studies, 1, 1967, S. 69 – 92, bearbeitet hat. Sowie F. Antal, The Moral Purpose of Hogarth's Art, The Journal of the Warburg and Courtauld Institute, 15, 1952, S. 169 – 197, wo vorwiegend Hogarths Beziehungen zu Fielding untersucht werden, der für die literarischen Gattungen ähnliche Reformen anstrebte. Schon die Zeitgenossen haben das Neuartige in alten Bahnen an Hogarth's Historienbildern erkannt: Jean Rouquet geht in seinem Abschnitt „De la Peinture d' Histoire“ auf Hogarth ein und sagt, u. a. „M. Hogarth a donné a l' Angleterre un nouveau genre de tableaux; ... ces ouvrages singuliers sont proprement l' histoire de quelques vices, souvent peu chargée pour des yeux étrangers, mais toujours plein d' esprit et de nouveauté.“ (L' Etat des arts en Angleterre, Paris, 1755, Faks. Neudr. Genève, 1972, S. 43). Wenn Abbé LeBlanc kritisch den Erfolg von Hogarths Stichserie ‚Rakes Progress‘ erwähnt, so stellt er sie aber immerhin den traditionellen Vertretern Rubens und LeBrun

gegenüber, die von solchen neuen Manieren an Beliebtheit übertroffen würden. William Gilpin versucht in seinem ‚Essay upon Prints, London, 1728, das Besondere an Hogarth hervorzuheben, und wenn er Raphael als einen Meister des Ausdrucks lobt, fügt er hinzu „In Ansehung der anderen Art, welche man auch die Schilderung der Sitten nennet, wäre es unverzeihlich, wenn ich den Hogarth mit Stillschweigen übergehen wollte.“ (S. 21 – 22, zitiert nach der dt. Ausgabe von 1771).

410. Zur Identifizierung der Initialen als Paul Whitehead s. Paulson, 1965, op.cit., Vol. I, S. 243, s. a. F. Antal, Hogarth' s Place in European Art, 1962, S. 246, Anm. 66.

411. Der zweite Gegenstand, den Chronos mit den letzten Fingern der rechten Hand umfaßt und, der mehrgliedrig aus ihr herabhängt, ist bisher in allen Schriften der Sekundärliteratur übergangen worden. S. auch deutlich auf der Vorzeichnung zur Radierung, heute Art Gallery of New South Wales, in Joseph Burke, William Hogarth – Das graphische Werk, Wien und München, 1968, Abb. 250, bzw. Kat. Nr. 250, S. 49. S. weiter unten (Anm. 466)

412. „For time is not a great artist (or expert craftsman), but weakens all he touches“, Paulson, 1965, op.cit., Vol. I, S. 242.

413. Textauszug angeführt bei G. Klotz, a.a.O., S. 104. Im Zusammenhang s. ed. D. F. Bond, The Spectator, Oxford, 1965, vol. 1, S. 353 – 356 (S. 356, Anm. 4, Verweis auf die Rezeption Hogarths). Dem in der Literatur immer isoliert aufgeführten Schluß des Addison-Textes geht eine gegenüberstellende Beschreibung der Galerie voraus: An der einen Längsseite hängen die Bilder von lebenden Meistern, an denen geschäftiges Treiben und Arbeiten herrscht, die Künstler dort sind die Personifikationen von Vanity, Stupidity, Fantasque, Avarice, Industry und Envy (andeutungsweise referiert bei Sean Shesgreen, Engravings by Hogarth, New York, 1973, Cat. No. 94). Auf der gegenüberliegenden Seite sind die Bilder der toten Meister versammelt, an ihnen ist als Künstler nur die Zeit am Werk. Auch hier begegnet die Konfrontation von Anciens und Modernes, diesmal angereichert mit einer moralischen Abwertung der Modernen.

414. The Analysis of beauty, With rejected Passages from the manuscript drafts and autobiographical notes, Oxford, ed. J. Burke, 1955.

415. a.a.O., S. 131, Anm. Dies und der von Dryden zitierte Huldigungsvers auf den Maler Kneller, in dem von der zukünftigen Reifung und weiteren Schönheiten seiner Bilder durch den „ready pencil“ der Zeit die Rede ist, auch zitiert bei G. Klotz, a.a.O., S. 104. Zu der Auseinandersetzung mit dieser

Passage Hogarths über die Materialveränderungen der Farben bei Horace Walpole, J. Nichols und J. Ireland s. ebenfalls G. Klotz, S. 103.

416. Analysis, ed. Burke, a.a.O., S. 130, Anm. 1.

417. Ebenda, S. 131, Anm. Nach Müller-Hofstede sei Hogarth der einzige Künstler gewesen, der sich dagegen gewehrt habe, den Altersfirnis der Bilder als ästhetischen Wert zu preisen; unsere bisherigen Ausführungen haben das Gegenteil bewiesen. Es seien noch weitere Ergänzungen angegeben z. B. mit dem Rubensbrief an Suttermann, 1638, in dem er – wie auch an anderen Stellen – die Befürchtung äußert, die Farben seiner Bilder könnten mit der Zeit oder falscher Aufbewahrung verderben (s. Katalog ‚Cleaned Pictures, London, National Gallery, 1947, S. 16 – 17). J. Reynoulds warnt in seinem ‚Discourse II‘ (Sir Josuah Reynoulds, Discourses on Art. Ed. R. R. Wark, New Hawen, 1975, Nachdr. der Ausg. San Marino/ Calif., 1959, S. 30) die Schüler davor, die schmutzigen Firnißfarben alter Bilder zu kopieren, die ein Bild verfälschen würden (s. a. Katalog London, 1947, S. xxii).

418. Unterstrichen auch von G. Müller-Hofstede, a.a.O., besonders S. 107 – 108.

149. Addison: „I found his Pencil was so very light that it worked imperceptibly“, Bond, I, op.cit., S. 356.

420. Lichtenberg: „Die Tobakspfeife ist Palette und Pinsel zugleich“, a.a.O., S. 104.

421. Lichtenberg spricht wiederholt davon, das Staffeleibild sehe noch nach nichts aus, und die Zeit müsse noch viel Rauch bzw. bräunliches Colorit zu seiner Vollendung hinzufügen (a.a.O., S. 105, S. 107), während doch die Absicht Hogarths wohl dahin geht, das sehr dunkel radierte Gemälde schon im (lächerlichen) Zustand der Bereicherung durch schmutzigen Firnis darzustellen.

422. S. Wolfgang Kemp, Die Höhle der Ewigkeit, 1969, op. cit., S. 133 – 152, bes. 134, 144, 146.

423. Lichtenberg, a.a.O., S. 104, Die Arbeit von Samuel L. Macey, Hogarth and the Iconography of Time, in: Studies in Eighteenth-Century Culture, volume 5, ed. R. C. Rosbottom, The University of Wisconsin Press, 1976 (American Society for Eighteenth-Century Studies), S. 41 – 53, ist leider sehr unergiebig.

424. Ed. Bond, op.cit., S. 356.

425. Heinz Ladendorf, *Kairos*, Festschrift für Johannes Jahn, Leipzig, 1958, S. 225 – 235; Rudolf Wittkower, *Chance, Time and Virtue*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1, 1937/ 38, S. 313 – 321; Erwin Panofsky, *Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York and Evanstone, 1962, S. 69 – 94; Raimond van Marle, *Iconographie de l' art profane au Moyen Age et à la Renaissance*, Tome II, *Allégories et Symboles*, New York, 1971, S. 356 f.; A. Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, 1974, Bd. II, Budapest, S. 487; S. Chew, *The Pilgrimage of Life*, op.cit., S. 26 f. Gottfried Kirchner, *Fortuna in Dichtung und Emblematik des Barock*, Stuttgart, 1970, S. 27 ff., S. 153 ff. (Abb. 6-9, 13, 39, 40).

Am auffallendsten ist die Selbständigkeit der Personifikationen von Chronos und Occasio, wenn sie beide nebeneinander im Bild auftauchen, und dabei ihren jeweils unterschiedlichen Sinngehalt verkörpern, z. B. in Theodor Galles Illustrationen zu Jan David, *Occasio Arrepta, Neglecta*, Antwerpen, 1605, oder in Rubens Entwürfen zum Zyklus Henri IV um 1629, (s. a. Wittkower, a.a.O.).

426. Paulson, 1965, vol. I, S. 242.

427. Vergl. die einflußreichen Emblembücher F. Quarles, *Emblems*, London, 1635, und *Hieroglyphikes of the Life of Man*, London, 1638 (zitiert nach der gemeinsamen Ausgabe, Francis Quarles, London, 1663) unter den ‚Emblems‘ Chronos mit deutlicher Stirnlocke in IX. Emblem 1. John 2.17. “The world passeth away, and all the lust thereof”, S. 36 – 39, sowie unter ‘Hieroglyphikes Hieroglyph. VI, Ecclesiastes 3.1. “To every thing there is an appointed time”, S. 342 -’ 345, mit dem von William Marshall gestochenen Emblem ‘Tempus erit’ (auch abgebildet in: Augusto Gentili, *Problemi del simbolismo armonico nella cultura PostElisabethiana*, in: *Il Simbolismo del Tempo*, *Studi di Filosofia dell’Arte*, ed. E. Castelli, Rom, 1973, S. 59 – 101, Abb. 7) S. weiter die Illustrationen zu Thomas Peyton, *The glasse of Time in the Second Age*, London, 1620 (Abb. in S. Chew, 1962, op. cit., Abb. 16). In Georg Wither, *A. Collection of Emblems, Ancient and Moderne: Quickened with Metricall Illustrations, both Morall and Divine ...*, London, 1635, findet sich eine eigene ‘klassische’ Occasiodarstellung mit Fortuna-Elementen in *Illustr. IV, Book 1. Occasio* (zitiert nach Faks, Neudr. University of South Carolina Press, 1975). (Allgemein zu englischen Emblembüchern Rosemary Freeman, *English Emblem Books*, London, 1967). Eine größere Anzahl von Chronosfiguren mit Stirnlocke findet sich auf den allegorischen Blättern in: M. Corbett, M. Horton, *Engraving in England in the 16th and 17th Centuries*, Cambridge, 1955, so Bd. II, Bl. 162, 214, Bd. III, Pl. 44, 140, 210.

428. Insofern ist es falsch, von ‚Addison‘ scher Locke‘ zu sprechen, wie G. Klotz, a.a.O., S. 106, es tut. Das Attribut ist bei der englischen Chronosallegorie auch noch im 19. Jh. verbreitet, so z. B. in Th. Rowlandson „The English Dance of Death“, 1814 – 1816 (ed. Robert R. Wark, Rowlandson‘ s Drawings for the English Dance of Death. The Huntington Library, San Marino, California, 1966), No. 1 und No. 72. Die Stirnlocke begegnet auch in Johann Albricht, Divine Emblems, Embellished with Etchings on Copper, after the fashion of Master Francis Quarles, London, 1838 (nach M. Praz, Studies in Seventeenth Century Imaginery, Rome, 1964, Bd. 1, S. 166, 167, Abb. 65 und 66.).

429. s. a. Lichtenbergs Kommentar: „Dem Colorit, das durch das Alter einen Wert erhalten soll, gilt der Einfall, den wir hier ausgeführt sehen, zunächst; zugleich aber dem Alten in der Kunst überhaupt, also auch den alten Statuen, von denen Hogarth nicht begriff, wie man sie mit so enthusiastischer Verehrung bewundern könne“, a.a.O., S. 103.

430. K. Arndt, Chronos als Feind der Kunst, op.cit., dort Beispiele aus dem 17. Jh.

431. Samuel Foote, Taste, a Comedy in Two Acts, 1752, in: ders., The Works, with Remarks and an Essay by Jon Bee, Vol. I, London, 1830 (= Vol. I/ II, Two Volumes in One, Repr. Hildesheim/ New York, 1974), S. 49 – 86. Das Stück wird von Paulson besonders im Zusammenhang mit der Wortgleichheit ‚Puff‘ auf Hogarth‘ s Bild „Battle of the Pictures“ 1744/ 45 erwähnt, so Paulson, 1971, II, S. 328 – 29.

432. Foote, a.a.O., S. 59 Im 2. Akt des Stücks zerbricht das Kind einer Kundin eine Vase und gibt vor, sie sei schon so in seine Hand gefallen; sogleich erklären die Händler sie unter allgemeiner Zustimmung zu einem alten wertvollen Stück, was ihr zerbrochener Zustand bezeuge (S. 78).

433. a.a.O., S. 63. “Why, now, there‘ s your ‘Susanna‘; it could not have produced you above twenty at most, and by the addition of your lumber-room dirt, and the salutary application of the spaltham-pot, it became a ‘Guido‘ worth a hundred and thirty pounds”.

434. So an mehreren Stellen bei Paulson, z. B. im Zusammenhang mit ‚The Battle of the Pictures‘ (1965, vol. 1, Cat. Nr. 163, S. 189 – 190; 1971, I, S. 491 – 496; s. a. Burke, ed. Analysis/ Autobiographical Notes, op.cit., Introduction, S. 14 – 15). Über die Auflösung des Sigismunda-Vertrages siehe Burke, The Analysis/ Autobiographical Notes, S. 220, vergl. S. 227. Ähnlich äußert Hogarth seinen Ärger über den teuren Correggio-Furini-Verkauf bei Luke Schaub „The most virulent and violent abuse was thrown on it from a set of miscreants with whom I am proud of being ever at war. I mean the expounders of the mysteries of old pictures.“ (zitiert nach Georg Augustus Sala, William

Hogarth. Painter, Engraver and Philosopher. Essay on the Man, the Work and the Time, London, 1866, Repr. London, 1970, S. 312).

Schon G. Vertue berichtet z. B. in seinem Notebook von 1751 von Hogarths Verkaufsveranstaltungen und Enttäuschungen. (G. Vertue, Notebooks, 6 vols, The 18. – 22., 24. – 30. Volume of the Walpole Society, 1929 – 1955, darin Vol XXII (Vertue III), S. 156). G. Reitlinger, The economics of taste, Bd 1: The rise and fall of picture prizes 1760 – 1960, London, 1961, behauptet zwar, “that Hogarth had no need to inveigh against the ‘Black Masters’, when his own works fetched no less than all these alleged Correggios” (S. 11), analysiert aber andererseits den Mißerfolg von Hogarths Verkaufsmethoden, S. 65 – 66. Im Anhang findet sich eine Übersicht über die Preise, die Hogarth von 1744 – 1961 in England erzielte (“The factors which have kept Hogarth a cheap market ...”, S. 340 – 41; vergl. dazu bspw. die Listen von Correggio, S. 282 – 84, und Raphael, S. 417 – 20).

435. „Our Nobility and Gentry“ nennt Jonathan Ricardson d. Ä. seine Adressaten in: Two Discourses. 2. An argument in behalf of the science of a connoisseur; wherein is shewn the dignity, certainty, pleasure, and advantage of it, London, 1719, z. B., S. 8 und passim (S. 66: “and Lastly he [the connoisseur] must be conversant with the better sort of people, and with the Antique ...”). Diese und weitere Schriften des Verfassers, wie: Two Discourses. 1. An essay of the whole art of criticism as it relates to painting. Shewing how to judge 1. of the goodness of a picture; 2. of the hand of the masters; and 3. whether ‘tis an original, or a copy, London, 1719, und ‘ An essay on the theory of painting’ , London, 1725 (2), wurden zu maßgeblichen ‘Benimmbüchern’ des englischen Kunstgeschmacks, ergänzt durch die Schriften seines Sohnes zu den italienischen Altertümern.

436. Das Problem der Kopien und Imitate alter Meister, die den Markt überschwemmten und – wie bei Foote travestiert – teuer gehandelt wurden, wird von der Käuferschicht bei der Jagd auf Ehrwürdigkeit übergangen, wozu sie sich z. T. auch bekennt. So bevorzugten laut Paulson adlige Großabnehmer „reliable“ Kopien berühmter alter Meister, möglichst größeren Formats (Paulson, 1971, I, S. 377 ff., mit Quellenangaben), und ihr Theoretiker Richardson sagt „A copy of a very good Picture is preferable to an Indifferent Original“ (1. Discourse, op. cit., S. 179) – Auch dagegen hat Hogarth vehement Stellung genommen (Analysis, ed. Burke, op.cit., S. 24, S. 106).

437. Weiterhin liest man von einer häßlichen ‘Venus’, die einem angepaßten Connoisseur völlig überbezahlt angedreht wird, gegen Ende der Zuschrift zitiert Hogarth Verszeilen von Pope, die auch auf Bilder passen würden: „Authors like coins, grow dear as they grow old;/ It is the Rust we value, not the Gold“. Der sehr lesenswerte Brief, unter dem Pseudonym ‚Britophil‘ in St. James’ s Evening Post, 7-9 June, 1737, erschienen, ist vollständig abgedruckt bei Paulson, 1971, II, Appendix F, S.

491 – 493 (Zitat S. 491 – 492), zum Teil bei Austin Dobson, William Hogarth, London, 1907, S. 56 – 57.

438. Le Blanc, Sur l' état de la peinture et de la sculpture en Angleterre, in: Lettres, op.cit., Bd. I, XXIII, S. 213. In Brief III schreibt er, daß die Briten ihre eigene Nation zu unterschätzen pflegen, S. 17 ff.

439. Jean Rouquet, L' Etat des Arts en Angleterre, 1755, op. cit.

440. Vergl. auch Le Blanc, Lettres, Bd. I, VIII, bes. S. 63, sowie den Brief XXXII an Caylus, bes. S. 329.

441. Rouquet, a.a.O., S. 187 ff.

442. Rouquet, a.a.O., S. 36. Zu dieser Meinung eines Franzosen soll noch die spätere eines Landsmanns hinzugefügt werden, die mit ihrer völligen Ablehnung der zuerst bei z. B. Charles Perrault positiven Einschätzung der bräunlichen Altersspatina einen Endpunkt der Entwicklung nach Cochin und Rouquet darstellt. Liotard, selbst ausübender Künstler, widmet Règle XX seines 'Traité des principes et des règles de la peinture', Genève, 1781, Repr. Genève, 1973, diesem Thema. Auch er steht auf der Seite des vulgären 'Ignorant', den er eine Coypel-Kopie einem Rubensbild vorziehen läßt, wobei die Vermutung angestellt wird, der Rubens schiene nur besser, „parce qu' il est très brun“, das sei aber kein Verdienst, und vielleicht habe Rubens Ruß unter seine Farben gemischt (S. 83). Doch nicht der Maler, sondern „le temps a masqué la beauté de la couleur par une teinte très-roussatre répandue également sur le tableau ...“, S. 84, s.a. S. 85f.

443. „And what still adds to the Rarity of the excellent Works we are speaking of is, Their number must necessarily diminish by sudden Accidents, or the slow, but certain Injuries of Time“. Richardson, 2. Discourse, op.cit., S. 206. Vergl. Le Blanc, op.cit., Lettre XV, S. 147 „En Angleterre le rare tient lieu de beauté et tout homme est sûr de réussir en s' affichant pour extraordinaire.“

444. Richardson, op. cit., 1. Discourse, S. 21, Vergl. a. S. 79.

445. Über die Rangfolge der Gattungen, deren höchste Klasse (= the Sublime) die Historienmalerei ist, z. B. 1. Dis., S. 34 – 35, S. 27 – 30, sowie S. 43 – 44; Über die Nobilität der Malerei als poetische Historienerzählung 2. Dis., S. 16, bes. S. 21 ff. bis ca. 40.

446. ed. Burke, op.cit., S. 215. Vergl. a. die aufschlußreichen Überlegungen von G. Vertue zu Hogarths Reformbestrebungen, Vertue III, op.cit., S. 123 – 124.

447. Analysis, ed. Burke, a.a.O., S. 209. Vergl. Burkes Kommentar zur ‚Analysis‘ als Kampf gegen die „academic heresy“ der Imitation, a.a.O., Introduction, lxi.

448. Zum letzten Male soll hier Lichtenberg mit einer klugen Äußerung zitiert werden, die die Nahtstelle von ästhetisch empfundener Alterung und den würdigen Trägern von Altertümlichkeit, die eigentlich damit gemeint sind, berührt: „Wäre dies nicht der Fall [d. h. daß die Zeit das Gemälde schwärzt, d. Verf.] so hätte sich Saturn, seiner Götterwürde eingedenk, auf kunstreiche Nachahmung des Altertümlichen beschränken müssen, etwa in der Manier, die unter den neuesten deutschen Dichtern beliebt ist. Dann hätte er, wie diese altertümlichen Dichter bewiesen, daß ein Gemälde, wie ein Gedicht (ut pictura, poesis) den eigentlichen Kunstwerth nicht sowohl den inneren Vorzügen, als den nie alternden Reizen der nachgeahmten Altertümlichkeit verdankt;“, a.a.O., S. 113 – 114.

449. G. Klotz, a.a.O., S. 102.

450. Siehe diese Arbeit, S. 155, Anm. 11. Vergl. ebenso den Doppelaspekt der Tätigkeit: Malen (Rauchen) und Zerstören. Hogarth unternahm einige Reisen nach Frankreich, u. a. um Stecher für seinen „Marriage-à-la-Mode“ Zyklus zu suchen. Zu den Reisen nach Paris s. a. Vertue III, op.cit., S. 116, S. 142; über Hogarths Kenntnisse der französischen Kunst und Kunsttheorie s. F. Antal, The Moral Purpose of Hogarths Art, op.cit., S. 196.

451. Müller-Hofstede, a.a.O., führt Werke von Raimondi und Batoni an.

452. Gemälde Abb. bei Paulson, 1971, II, Pl. 271 a, Stich (3rd State 1758 und 7th State 1764) in Paulson, 1965, Cat. No. 204, S. 237 – 238, Pl. 224 und Pl. 225.

453. Noch deutlicher im Vergleich mit der seitenverkehrten Vorzeichnung zu ‚Time smoking a picture‘, Chronos ist lediglich näher an die Leinwand gerückt.

454. Vergl. a. John B. Shipley, Ralph, Ellys, Hogarth and Fielding, The Cabel against Jacopo Amigoni, in: Eighteenth Century Studies, 1, 1967, S. 313 – 331; Robert Etheridge Moore, Hogarth' s Literary Relationships, university of Minnesota Press, 1948.

455. Paulson, 1971, I, S. 271, 492.

456. ders., 1965, Cat. No. 163, S. 189 – 190, Pl. 175. Unterhalb der kämpfenden Bilder, vor dem Haus eines Kunsthändlers, stehen drei endlose Kolonnen von (dito-)Repliken hinter traditionellen Werken wie ‚Entführung der Europa‘ und ‚Häutung des Marsyas‘.

457. Der malende Affe als Künstlerkarikatur war in Frankreich schon vor dem 19. Jh. beliebt, vergl. die Affenbilder Watteaus oder z. B. Claude Gillot, Affen als Künstler, aus seinem Zyklus von Kreidezeichnungen (Abb. Rich R. Bornemann, *The Gilmore-Collection of Drawings – The French School*, in: *News of the Baltimore Museum of Art*, vol. 17/ 1954, No. 5, S. 13, Fig. 4.).

458. P. Chardin/ P. L. Surugue, „The Monkey Painter“, grav. 1743, Abb. in G. Wildenstein, Chardin, Greenwich, Con., 1969, Cat. No. 5, Fig. 3, S. 141 – 142; Gemälde Cat. No. 202 und 203, Fig. 93 und 94, S. 188 – 89.

459. Grundsätzlich dazu J. Janson, *Apes and Ape Lore in the middle ages and the renaissance*, London, The Warburg Institute of London, 1952, Cap. X, „Ars simia naturae“, S. 287 – 325.

460. Diese Entwicklung wird dargestellt bei Janson, a.a.O., S. 290 – 307, dort auch die Begriffstrennung von ‚Imitatio sapiens‘ und ‚Imitatio insipiens‘ zu Beginn des 17. Jh., S. 304, und die Verdrängung des Affen als emblematisches Attribut bei der Personifikation von Malerei oder ‚Ars‘ bei Ripa. In französischen Emblembüchern findet man den Affen der Ripaübersetzung von J. Baudoin, 1698 bei der ‚Académie‘, Vol I, S. 2 – 7, wie auch bei der späten, an Ripa angelehnten Ausgabe von J. B. Boudard, 1766 (Parma 1759) bei der ‚Académie des Arts‘, S. 5 und der ‚Académie des Sciences‘, S. 4. Die Ausgabe von Gaucher der *Iconologie* von Gravelot/ Cochin, 1739 bringt „Le Signe ... comme symbole de l' imitation“ wieder bei der Personifikation von ‚Art‘, T. I, S. 33.

461. s. a. Janson, a.a.O., S. 311 und Anm. 82.

462. Abb. in Museo del Prado. *Catálogo de Pinturas, I. Escuela Flamenca Siglo XVII*, Bd. 1, Catálogo, S. 401, Nr. 1805, 3d. 2, Laminas, S. 268, Nr. 1805, Madrid, 1975. Zum Erfolg und Nachfolge der ‚Singeries‘ von Teniers im Frankreich des 18. Jh. s. Roger Peyre, *David Teniers*, Paris, 1910, S. 101 – 102. Der Zusammenhang von Chardin und Teniers auch bei Janson, a.a.O., S. 311.

463. G. Wildenstein, a.a.O., Cat. No. 6, fig. 2, S. 141 – 142; Gemälde Cat. No. 201, Fig. 92, S. 187 – 188. Ein Affe im eleganten Schlafrock betrachtet eine Münze aus seiner Sammlung durch die Lupe,

umgeben von Büchern und Münzpaletten. Der Vers darunter kritisiert den Antiquar, der sein Interesse vergangener Kunst widmet, wo die gegenwärtige soviel zu bieten habe.

464. Tailpiece to the Catalogue of Pictures exhibited in the Spring Garden, May, 1761, einer "sezessionistischen" Künstlergruppe. Paulson, 1965, Cat. No. 244, Pl. 288.

465. (J. B. Shipley, op.cit., S. 329) Der Affe in Verbindung mit Connoisseurs taucht in der englischen Kunst z. B. auf bei Thomas Patch, "The Cognoscenti", Petworth, eine Karikatur auf Johann Zoffanys großes Kenner- und Händlerbild „The Tribuna of the Uffizi“. Bei einer Unterhaltung von dümmlichen Connoisseurs sitzt links in der Ecke ein nackter Affe vor der Staffelei und malt ein affenähnliches Portrait eines von ihnen.

466. Der nicht identifizierte Gegenstand in Chronos rechter Hand könnte eine Anspielung auf die Lupe des Connoisseurs sein.

467. Procès-Verbaux, I, 10. 3. 1663, S. 217. Zu diesem Zeitpunkt allerdings plante er noch eine gänzlich andere Gestaltung der Themenstellung: Loyr „a arrêté qu' il fera un tableau sur le sujet de la réduction de Dunquerque, à savoir un Neptune remétant ladite plasse [place] entre les mains du Roy, sous la figure d' un jeune Hercule.“

468. Sujets des morceaux de reception, Archives de l' art français, II, 1852 – 53, op. cit. S. 378.

469. Das Gemälde selbst hatte sich noch bis 1852 im Louvre befunden, seit dem späten 19. Jh. gilt es als verschollen (A. Fontaine, Les collections de l' Académie Royale de Peinture et de Sculpture, Paris, 1930, Nr. 705, S. 217).

470. In der Tat weist die im Minutier Central entdeckte und von G. Wildenstein publizierte Inventarliste von 1672 über den Hausstand Ch. Perraults den Besitz des Stiches unter dem Bestand nach: „De Minerve et des Arts de peinture et de sculpture, de 18 poulces de large, de la main de Loir. 25 livres.“ (G. Wildenstein, Inventaire de Charles Perrault (1672), Gazette des Beaux-Arts, 2, 1956, S. 184) .

471. B. Teyssède, L' Histoire de l' art ..., 1964, op. cit. S. 561. Mit dieser Sammlung verfolgte er das Ziel, eine vollständige Reihe von Erklärungen sämtlicher „tableaux de réception qui représentent allégoriquement l' histoire de Roy“ anzulegen (a.a.O., S. 559). Teyssèdes chronologische Tabelle

der Explications ist insofern irreführend, als er nicht deutlich macht, welche der aufgelisteten Vorträge erhalten sind und welche nicht.

472. Mémoires inédits, op.cit., I, Nicolas Loir par Guillet de St. Georges, S. 337 – 342.

Zum Manuskript vergl. die Angabe in E. Münzt, Catalogue des Manuscrits de l' Ecole des Beaux-Arts, 1902, Nr. 90 (4 p), sowie in: Catalogue des Manuscrits de la Bibliothèque de l' Ecole des Beaux-Arts, par Maurice de Bengy-Puyvallée, Paris, 1908, Nr. 103, der auch auf die Veröffentlichung der Lebensbeschreibung von Dussieux/ Chennevières verweist. Dort wird zu Beginn der Wiedergabe des fragmentarisch erhaltenen Manuskripts über das verschollene Rezeptionsbild kurz angemerkt: „La première phrase de ce manuscrit indique qu' il faisait suite à un discours de Guillet, sur le tableau de reception de Nicolas Loir: nous n' avons pu retrouver ce document”, (Mémoires inédits, a.a.O., S. 337).

473. Félibien, Entretiens, op.cit., t.IV, S. 286 – 312. Demnach war Loir in Paris Schüler von Vouet und Bourdon, bevor er 1647 für zwei Jahre nach Rom ging und dort vorwiegend nach alten Meistern und Antiken kopierte. Nach Paris zurückgekehrt, wurde er vorwiegend mit der Ausstattung von Adels- und Bürgerhäusern betraut, sein größter Auftrag darunter war die Ausmalung zweier Säle in den Tuileries. Die Abhängigkeit von LeBrun soll so weit gegangen sein, daß Loir vielfach nach den Plänen des Meisters gearbeitet haben soll. Bemerkenswerterweise scheint in diesem Zusammenhang ein Bildnachweis im Oeuvre LeBrun, den H. Jouin anführt, unmittelbar unser Beispiel „Le Temps découvre la Peinture et la Sculpture” zu betreffen: „Minerve, planant dans les airs, tient le portrait du Roi, tandis que le Temps laisse voir deux jeunes femmes assises dans la partie inférieure de la composition et rappelant par leurs attributs la Peinture et la Sculpture.” (H. Jouin, LeBrun, op. cit., 1889, S. 505). Das Bild sei im Katalog des Louvre stets als „Ecole de LeBrun“ erwähnt worden und 1872 nach Compiègne gekommen. Auch dieser Hinweis, der mit Sicherheit ein mit Loir identisches Bild meint, erbringt leider nichts über den möglichen Verbleib des Gemäldes unter anderem Namen.

474. Guerin, Description, op.cit., Nr. 35, S. 99: „M. Loir y a voulu donner une idée de l' entrée et du progrès que les Arts du Dessin ont fait en France, en peignant que la Peinture et la Sculpture unies comme deux soeurs inséparables, sont enfin découvertes par le temps, levant un rideau qui sembloit jusqu' alors avoir tenu leur beauté voilées pour les François ... Minerve, Déesse de la Sagesse et des Arts, portée en l' air sur un char, et accompagnée de la Renommée, tenant un Portrait du Roy, paroît animer leur zèle à la présence de ce Prince qu' elle leur montre, ..., et dont le grand nom doit illustrer et éterniser leurs ouvrages.”

475. Sujets des morceaux de réception, a.a.O., S. 386.

476. Das Bild ging in der Revolution verloren, s. A. Fontaine, Les Collections ..., op.cit., Nr. 767, S. 226.

477. N. Guerin, a.a.O., Nr. 33, S. 231 – 232.

478. Seine wichtigsten Schriften sind: Grondlegginge ter Teekenkonst, Amsterdam, 1701; Het groot schilderboek, Amsterdam, 2 vol, 1707 (verg. Ausg. Groot schilderboek, war in de Schilderkonst in al haar deelen grondig werd onderweezen, ..., Harlem, 1740). Zu Lairese als Theoretiker und den Einflüssen der französischen Akademiebewegung, die er empfing und zurückgab, s. Andrée Dumont, Recherches concernant Gérard Lairese, Mémoire de Licence, Masch. schriftl., Paris, 1951 – 52, S. 20 – 32.

479. Jaques Foucart, Tableaux et dessins des écoles du nord XVIe et XVIIe siècles, in: La Revue du Louvre et des Musées de France, 22, 1972 (S. 283 – 296), hier S. 296 und Abb. 20.

480. Über die Existenz der Warschauer Fassung konnte ich keine Bestätigung durch Katalogeintrag oder Ansicht erhalten. Allerdings wird die Angabe versichert durch einen Eintrag auf dem Nachstich des Bildes von Abraham Bloteling, der sich unter den Reproduktionen des Warburg Institutes, London, befindet unter dem Titel „The Emperor Augustus renews the Arts“ (Warsow, National Museum). Der Stich Blotelings, obwohl im Katalogband der Nachstiche nach Werken G. Lairesses bei J. J. M. Timmers (Gérard Lairese, Amsterdam, 1942) nicht verzeichnet – was sich, wie in anderen fehlenden Fällen auch, mit dem vom Autor nicht mehr in Angriff genommenen, noch ausstehenden zweiten Band des Kataloges entschuldigen läßt – ist abgebildet bei A. Pigler, Neid und Unwissenheit als Widersacher der Kunst, op. cit., S. 222, Abb. 10. Die Abweichungen des Stiches gegenüber dem Gemälde – leichte Variation der Attribute der Pictura, Zusammenfassung und Aneinanderrücken der Szenenteile durch den Blick durch einen hohen, am Bildrand vorgeblendeten Bogen – könnten sich auf die Vorlage der Warschauer Fassung beziehen.

481. Ripa, Iconologia, 1603, Repr. 1970, op. cit., S. 239 – 240.

482. Die allegorische Zeichnung wurde von Revoil 1802 dem Stadtrat von Lyon als Vorschlag für ein Gemälde unterbreitet. Abb. bei Harrison C. White, Canvases and Careers.

Institutional Change in the French Painting World, New York, 1965, S. 55, Fig. 7. Vergl. Catalogue sommaire des Musées de la Ville de Lyon, 1900, S. 115, Nr. 142.

483. Félibien, *Entretiens*, op.cit., I, Preface, n.pag., S. 51.

484. Félibien, a.a.O., I, 56, vergl. S. 52 – 53.

485. Roger De Piles, *Abrégé de la vie des Peintres, avec reflexions sur leur ouvrages, et un traité du peintre parfait, de la connaissance des dessins et de l' utilité des estampes*, Paris, 1699, Preface, n. pag.

486. Félibien, a.a.O., I, S. 134. Vergl. dazu die Lebensbeschreibung Cimabues, der geboren worden sei, als Italien noch in seinen "calamitez" lag, und dazu bestimmt war "pour rétablir la peinture que les désordres et les guerres en avoient bannie", und weiter "quoiqu' il n' ait pas mis la Peinture au point où elle est parvenue depuis, il eut la gloire néanmoins de l' avoir comme retirée du tombeau.", ders. a.a.O., II, S. 158.

487. Für De Piles ist die Antike jene Blütezeit bis zum Einfall der Barbaren, die in Ägypten, Griechenland und Italien dauerte „depuis Alexandre le Grand jusqu' à l' invasion des Gots, qui par leur fureur et leur ignorance firent périr tous les beaux arts.“, a.a.O., S. 24. Vergl. auch Arbeit, S. 100, Anm. 19.

488. Félibien, a.a.O., I, S. 144.

489. a.a.O., V, S. 437. Vergl. die übereinstimmende Passage im Kunsttraktat Lomazzos: in ausführlichster Form zählt er die berühmten Paare auf, zunächst für die Antike (die Herrscher Attalus, Candaulus, Demetrius, Caesar, Nicomedias, Philipp, Alexander, Tiberius und ihre Günstlinge), anschließend für die ‚Modernen‘: Giotto/ Robert von Neapel, Louis XII/ Gio. Bellini, Mahomet/ Gentile Bellini, Ludovico von Mantua/ Mantegna, Filippo Visconti, Francesco I/ Vincenzo Foppa, Ludovico Morus, Julius Medici, Franz I/ Leonardo, Julius II, Leo X/ Raphael, Michelangelo, Maximilian I/ Dürer, Herzöge von Ferrara, Mantua, Urbino sowie Karl V/ Tizian. (Giovan Paolo Lomazzo, *Idea de Tempio della Pittura*, ed. 1974, op. cit., Bd. 2, S. 68, Zitat nach der frz. Konkordanz.)

490. Félibien, a.a.O., V, S. 437 – 438.

491. ebenda.

492. De Piles, a.a.O., S. 98 – 104.

493. P. Monier, *Histoire des arts qui ont rapport au dessein ...*, Paris, 1698. Der Verfasser, Professor für Kunsttheorie an der Akademie, trug dieses sein Buch vor der Veröffentlichung kapitelweise vor und überreichte es ihrer Bibliothek zum Geschenk. Vergl. E. Münzt, *La Bibliothèque de l' Ecole des beaux-arts avant la Révolution*, Paris, 1897, No. 1090, S. 39.

494. Monier, a.a.O., *Preface*, n.pag., vergl. S. 91 ff. Er berücksichtigt dabei ein Fortleben der Künste unter der Herrschaft der oströmischen Kaiser bis zum Bildersturm.

495. a.a.O., S. 140 ff.

496. a.a.O., S. 141 – 142. Zur Verwendung des Ausdrucks 'bas empire' für das Mittelalter s. J. Voss, *Das Mittelalter im historischen Denken Frankreichs*, 1972, op.cit., S. 76 – 77.

497. a.a.O., *Preface*, n.pag.; zur zeitlichen Abgrenzung der Phase der Ignorance auch bei ihm die üblichen Angaben: „Ainsi le Dessein et la Peinture, commencèrent à se tirer de l' ignorance, où ils avoient été ensevelis plus de neuf cent ans en Italie“ mit den Künstlern Cimabue und Giotto (S. 157).

498. a.a.O., „Les honneurs et les biens que Cimaboue et Ghiotto recurent des Papes, des Rois de Naples, et de la République de Florence les animèrent à travailler et aidèrent à relever le Dessein, et la Peinture de leur abaissement“, was zu der Folgerung Anlaß gibt „Il est donc certain que l' amour des grands pour les Arts est le premier moien de les faire fleurir“ (S. 160 – 161).

499. a.a.O., S. 204, 213 – 214.

500. a.a.O., S. 307 ff.

501. „Ce grand Monarque, aimoit les belles Lettres et les beaux Arts, avec tant de passion, qu' il faisoit gloire de peindre et de dessiner, et l' on peut dire que ce Roi fit revivre la Peinture, la Sculpture et l' Architecture.“, a.a.O., S. 200 – 201.

502. Die Medici hatten das große Verdienst, die Kunst der Antike wieder hervorgezogen zu haben und sorgten damit für „la promotion et l' avancement des Lettres et des beaux Arts.“ Bernard Dupuy du Grez, *Traité sur la peinture, pour apprendre la Théorie et la Perfection dans la Pratique*, Toulouse, 1699, S. 22 – 23, vergl. S. 64 fv, S. 269.

503. E. Bouhour, *Le Bel Esprit*, zitiert nach F. Simone, *Il Rinascimento*, 1961, op.cit., S. 320: „D' où vient que dans le siècle passé les lettres fleurirent si fort en Italie, si ce n' est de l' estime que Laurent de Médicis et Leon X eurent pour elles? Et ne fut-ce pas aussi la même inclination de Francois I qui fit que la France devint sous son règne spirituelle et savante, de grossière et d' ignorante qu' elle avait été sous les Règnes précédents?”

504. Longpierre, *Discours sur les Anciens*, 1687, op.cit., S. 16 – 18.

505. „L' ignorance et la barbarie, pendant ces temps de calamités et de dévastations, prirent la place de la politesse et des talens. D' épaisses ténèbres couvrirent presque toute la surface de l' europe pendant près de huit cent ans. Ce ne fut que dans le quatorzième siècle que l' on vit renaître en quelque sorte de leurs cendres, les arts et les sciences, ces enfans du bonheur et de l' abondance, et qu' ils reprirent une nouvelle vie par la protection et la faveur que leur accorda la famille des Medicis à Florence.” Patte, *Monuments érigés à la gloire de Louis XV*, Paris, 1765, in: *Introduction. Des Honneurs et des Monumens de gloire accordés aux Princes et aux grands hommes tant chez les Anciens que chez les Modernes*, S. 83.

506. Watelet, *L' art de peindre*, poème, Amsterdam, 1761, II, S. 22 – 23: die seit Cimabue keimende Pflanze der Malerei wurde von den Medici neu kultiviert, seit ihrer Zeit gebe es die großen Künstler/Auftraggeberverhältnisse wieder („On vit paroître alors de nouveaux phénomènes, Des Artistes divins, et d' illustres Mécènes“.).

507. Dezaillier D' Argenville, *Vies des Architectes*, Paris, 1787, S. xvij: „Lorsque, par une heureuse révolution, des princes protégèrent en Italie les lettres et les beaux-arts, le gothique fut abandonné, et l' Architecture ensevelie sous les ruines de l' empire durant une si longue suite d' années, resuscita, si j' ose m' exprimer ainsi.”

508. A. Coypel, *Ode de la Peinture*, 1721, op. cit. S. 34. Gegen Schluß spricht er die geläufige Hoffnung aus „Que la France se rend aussi célèbre par les Arts, qu' elle est glorieuse par les Armes. Une heureuse paix nous met en état de les cultiver.” (S. 114). Vergl. ders., *Sur l' excellence de la Peinture*, 1720, éd. H. Jouin, *Conférence*, op. cit., S. 228.

509. Mazière de Monville, *La vie de Pierre Mignard, premier peintre du roi ...*, 1730, op.cit., S. xxxiv.

510. Titon du Tillet, *Le Parnasse Francois*, Paris, 1732, S. 87 mit der Beschreibung einer Medaille Louis XIV von 1666, deren Revers mit einer Abundantia-Allegorie geschmückt ist, Legende: *Bonae Artes remunerata, Les Beaux-Arts recompensez* (S. 88). Zu den großen Auftraggebern der Renaissance, Leo X, Karl V und Franz I, „les vrais Restaurateurs des Sciences et des Arts“, sowie zur eingehenden Schilderung der betreffenden Mäzenatenverhältnisse vergl. ders., *Essai sur les honneurs et sur les monuments accordés aux illustres et savants pendant la suite des siècles*, Paris, 1734, S. 325 ff.

Ganz ähnlich darüber der Kunstgeschichtskompilateur Le Prince in seinen Anekdoten (N. Th. Le Prince, *Anecdotes des beaux-arts, ...*, 1776, op.cit., S. 128), S. 24 ff. (*Estime qu' on fait de la Peinture des plus grands hommes, tant anciens que modernes*, VI) sowie S. 15 ff., S. 104.

511. N. Deschamps, *Vies des peintres flamands*, I, 1753, S. xv. vergl. Joulain, *Reflexions sur la peinture*, Paris, Metz, 1786, S. 1 – 2 „Dans un royaume aussi florissant que la France, la protection des Rois, les lumières des Ministres; le goût universellement répandu, a dû nécessairement donner aux arts, et principalement à la Peinture, une emulation bien susceptible de la porter à ce haut degré de perfection, où elle étoit chez les Anciens.“

512. In: *Histoire de l' Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres, depuis son établissement jusqu' à present*, La Haye, 1718 – 1772, hier 1731, Tome III, S. 491.

513. a.a.O., S. 496 – 497.

514. Lenglet du Fresnoy, *Méthode pour étudier l' histoire*, Paris, 1734, 4 vol, hier vol. II. Chap. XLVIII, S. 374 (erste Ausg. 1713, zahlreiche Auflagen bis 1774).

515. Florent Le Comte, *Cabinet des singularitez d' architecture, peinture, sculpture et gravure, ou Introduction ...*, op.cit., Paris, 1699 – 1700, (3 vol.) I, S. 57. Die späten Römer selbst verbreiteten überall „cette guerre qui causa un si grand bouleversement dans les sciences.“

516. a.a.O., I, preface, n.pag.

517. a.a.O., I, S. 85. An dieser Stelle soll zum letzten Mal ein weiterer sehr typischer Beleg für die Hell-Dunkel-Metaphorik der brachliegenden Kunst, die durch ihre Retter zum Licht gelangt, in einiger Länge angeführt werden. Es handelt sich um ein Widmungsgedicht für die Plinius-Übersetzung von Durand (Pline, *Histoire de la peinture ancienne; extraite de l' Histoire Naturelle de Pline, livre xxxv, traduite par Durand*, Londre, 1725, *Epitre au Roy*, vi – viii): „Des Tyrans inhumains/ Des Vandals,

des Goths les monstreux essais/ La Discorde, la Guerre aux beaux-arts si fatale/ La Supersition violente et brutale/ .../ Du Temps, qui détruit tout, devancèrent la faulx: Et la Peinture en pleurs, se couvrant de ses ombres/ Chercha, pour se cacher, les autres les plus sombres/ ... Et là, depuis longtemps, des mortels ignorée, / Et des siècles obscurs franchissant la durée, / Elle vivoit encor dans ce triste tombeau, Quand Raphael d' Urbin, cet Apelle nouveau/ Fouillant tous ses recoins de sa voûte profonde, / Scut enfin déterrer la Merveille du Monde:/ Il veut la retirer de cet affreux séjour;/ ... Là je vois Charles-Quint d' une main magnanime/ Ramasser le pinceau de celui qui l' exprime, Et se féliciter dans ses plus grands soucis, / D' être immortalize par un autre Zeuxis./ Plus loin je vois Francois, au lever de l' Aurore, / se hâtant d' embrasser Vinci qui vit encor...".

518. a.a.O., I, S. 29, S. 31 – 33: Michelangelo und Raphael/ Leo X, Julius II; Leonardo/ Franz I; Pelegrini/ Philipp III; Rubens, Van Dyck/ Könige von Spanien und England; Dürer/ Maximilian I; Mäzenatenschaften von Charles IV, Charles VI, Henri II, Henri IV; Poussin/ Louis XIII; und schließlich Louis XIV/ LeBrun und die Akademie. Vergl. S. 24 ff.

519. a.a.O., III, Preface, n.pag., vergl. I, S. 116 – 117.

520. a.a.O., z. B. Preface, n.pag. oder S. 33, I.

521. a.a.O., I, S. 33 – 34 67. a.a.O., I. Epitre à J. H. Mansart, Surintendant et Ordonnateur Général des Bâtiments, Arts, et Manufactures, n.pag.

522. ebenda. Auch die realen künstlerischen Bestrebungen blieben vom Ehrgeiz des Antikenwettbewerbs und der Übertreffung nicht unberührt. Vergl. die Versuche, eine neue französische Säulenordnung der griechischen und römischen zur Seite zu stellen; ein Wettbewerb dazu wurde von Blondel 1671 in Zusammenhang mit der Fassadenplanung und Kolonnadenlösung von Louvre-Ost ausgeschrieben.

523. a.a.O., III, ‚Recapitulation sur cet ouvrage‘, n.pag.

524. a.a.O., n. pag.

525. Tallemant, Discours de l' utilité des Académies, in: ders. Panégyriques et Harangues à la Louange du Roy, prononcez dans l' Académie françoise en divers occacions, Paris, 1680, S. 80 – 81. Es versteht sich von selbst, daß auch andere Reden dieser Schriftensammlung voll ähnlicher Argumentation stecken. Auf die gerade im Sprachenstreit zum Vorschein kommende Dialektik des

Antikenwettbewerbs kann hier leider nicht näher eingegangen werden: français, die französische Sprache, wird zu einem Medium der wenn nicht nationalen, so mindestens kulturellen Identität, die mit der antiken nichts mehr gemein hat und folgerichtig zum wichtigsten Zankapfel im Streit zwischen ‚Anciens‘ und ‚Modernes‘ wird.

526. Vergl. an anderer Stelle Tallemant, Eloge funèbre de Messire Pierre Ségurier, Chancelier de France et Protecteur de l' Académie françoise, prononcez dans l' Hostel Ségurier, devant les Messieurs de l' Académie françoise, Paris, 1672, über die „Muses désolées“, denen sich Ségurier nach dem Tode Richelieus und ihrem schutzlosen Umherirren angenommen habe (S. 16). Zur Leichenfeier Séguriers richteten die Mitglieder der Kunstakademie übrigens einen hochinteressanten, von Félibien beschriebenen Grabaufbau her.

527. Richard, Discours sur les fondations royales, Paris, 1695, S. 80 – 81.

528. G. Daniel, Histoire de la France depuis l' établissement de la Monarchie Française dans les Gaules, 1. Aug. 1713, zit. nach Ausg. Amsterdam, 1722, im an Louis XIV gerichteten Epitre wie folgt: „Enfin, Sire, il n' est pas moins de notorité publique, que sous nul Regne de vos Prédécesseurs, et j' ose dire encore d' aucun autre Roy ou d' aucun Empereur, on n' a vu les beaux Arts généralement portez à un si haut point de perfection que sous le vostre. La Peinture, la Sculpture, l' Architecture ont retrouvé par vos soins, ce gout pur, simple et noble de la scavante Antiquité, et cette scavante Antiquité aurait elle-même de quoy admirer dans une infinité d' ouvrages de divers Arts, mille merveilles que la France a enfantées de notre temps, où l' invention et l' habilité des Anciens n' arrivèrent jamais.“

529. Daß der Antikenvergleich nicht nur von offizieller Seite oder von anerkannten Theoretikern gezogen wird, soll zu guter Letzt der Brief eines anonymen Amateurs belegen, der 1676 im Kunststreit Rubens-Poussin Stellung bezog und über den Zustand der Kunst im heutigen Paris behauptet: „Tous les jours ces beaux et ingénieux Francois font revivre les beaux Arts dans la France par les soins du plus Auguste Monarque, du plus spirituel, du plus intelligent et du plus, universel en toutes les belles choses qui jamais ait gouverné l' Empire françois, tous les jours Apelles, Raphael, Zeuxis, Fidias, Titien et les plus célèbres Genies de l' Antiquité paroissent avec éclat aux Portes de Paris, dans les Temples sacrez en ses Ediffices et dans les Palais des Grands Seigneurs ...“ (in J. Thuillier, Doctrines et querelles artistiques au XVIIe siècles, op.cit., S. 190.)

530. Guillet de St. Georges in: Mémoires inédits, op.cit., II, S. 80 – 82.

Das Relief befindet sich heute unter dem gleichen Titel im Musée du Louvre. Abb. bei Pierre Pradel, *L' Art au siècle de Louis XIV*, Paris, 1949, Taf. 33.

531. a.a.O., S. 83.

532. a.a.O., S. 84.

533. Vergl. zur Pyramide der 'Gloire des Princes (Gloria Principi)' die Ripa-Ausgabe von J. Baudoin, *Iconologie*, op.cit., I, S.102.

534. H. Jouin, *LeBrun*, op.cit., S. 437. Der Gemäldezyklus des Treppenhauses ist durch das Stichwerk Etienne Baudets überliefert (s. zum genannten Ausschnitt Weigert, *Inventaire du Fonds français, XVIIe siècle*, T. I, S. 295, Nr. 45 – 47; *Cab. Est. Ed. 29, cart, max.*, S. 26 – 31).

535. *L' apothéose d' Hercules ...*, ancien description, 1736, S. 6 (*Cab. Est. Yb. 113 8°*) .

In ihrer abbildenden, berichtenden Tätigkeit vereint sitzen Historia und Pictura auf einer Vignette Ch.- N. Cochains zu Hénaults ‚Abrégé chronologique‘ von 1752 vor dem Standbild Louis XIV auf der Place des Victoires, wobei die wechselseitige Durchdringung der Künste für die Glorifizierung des Herrschers und ihrer nachahmend transportierenden Berichterstattung besonders augenfällig wird (S. 87).

Eine der diesbezüglich weitestgehenden Allegorien ist der Titelkupfer „L' Histoire met la plume à la main de la Peinture ... et l' engage à écrire l' Histoire des Princes“, den Bernard Picart für eine Geschichte der Niederlande 1732 anfertigte (*Cab. Est. Da. 56./ Fol.*, T. 3, n. pag.). Hilfe bekommt Pictura von ‚Métallique‘, die ihr Medaillen von Portraits und Daten des Herrscherhauses entgegenhält, von denen sie abmalen kann. Wichtigste Vorlage der ‚schreibenden‘ Pictura aber ist eine Tapiserie (I) im Hintergrund – wieder ein künstlerisches Medium -. die von ‚Temps‘ und zwei Famen entrollt wird und eine allegorische Versammlung von ‚Freiheit, Handel, Religion‘ etc. um „La Pucelle de Hollande“ enthüllt, ihr also eine sinnhafte Gesamtaussage und nicht nur eine bunte Folge von Ereignissen zur Notierung anbietet.

536. Félibien, *Conférences*, op.cit., S. 218 – 219, S. 205.

537. Félibien, *Conférences*, op.cit., Preface, n.pag. Vergl. nur eine unter vielen Stellen in seinen ‚Entretiens‘ zur Forderung nach „fidèle representation“ ‚des choses passés“, op.cit., III, S. 148. – Zur „nécessité“ der historischen Treue s. De Piles abweichende Erwiderung „Si la fidélité de l’

Histoire est de l' Essence de la Peinture" (L' Idée du Peintre parfait, in: De Piles Abrégé des vies des Peintres, op.cit., S. 28 ff.).

Zum Problem des historisch gebildeten Maler s. a. Hans Willem van Heisingen, ‚Historier‘ en ‚Peindre‘. Poussin' s Opvattingen over Kunst in het licht van de discussies in de franse Kunstlitteratuur in de tweede helft van de zeventiende eeuw, Diss. Rotterdam, 1971.

Schließlich wird „ut pictura historia“ am Ort der Erörterung ihrer vorbildlichen Realisierung im Oeuvre eines Künstlers noch einmal allegorisch anschaulich: das Titelkupfer des vierten, ausschließlich dem Leben Poussins gewidmeten Bandes von Félibiens ‚Entretiens‘ zeigt in der Ausgabe von 1705 Pictura vor der Staffelei, die der ihr zu Füßen knieenden Historia ein Gemälde als Vorlage für ihre aufschreibende Tätigkeit bedeutet. Zweierlei ist damit begriffen: das historisch getreue Gemälde als Quelle für den historischen Bericht, aber auch als Gegenstand der Geschichtsschreibung über die Malerei.

Mit letzterem Aspekt eröffnet der Stich von Pater/ Goere von 1705 eine breite Tradition für die Frontispize der Kunstliteratur, man vergleiche nur die Vorsatzblätter zu Bottaris Vasari-Ausgabe von 1759 – 60 (Martorani inv./ Cappelan sculp.), zu Papillon de la Fertés Künstlerviten von 1776 (Moreau del./ L' Empereur sculp.) oder D' Argenvilles ähnliches Abrege von 1745 (Lalouche/ Fessard sculp.).

538. Mémoires inédits, a.a.O., S. 81 – 82.

539. Catalogue Musée de Tours, Collection du dix-huitième siècle, Tours, 1974, Nr. 76.

540. (vergl. R. Baumstark, Ikonographische Studien zu Rubens Krieg- und Friedensallegorien, Aachener Kunstblätter, 45, 1974, Abb. 45 – 47).

541. Ein einziger Hinweis auf den Bereich der Sonnensymbolik soll hier genügen, der wiederum von seinem Ansatz künstlerischer Realisierung zu einem den eben zusammengestellten Allegorien sehr nahestehenden Ergebnis kommt. Das Titelkupfer der erwähnten „Panégyriques et Harangues à la Louange du Roy“ von Tallemant, 1680 für die Sammelausgabe der Reden von Sébastien Leclerc gestochen, zeigt ‚la France‘, die zwischen Merkur und Apoll (in der römischen, von Sonnenköpfen geschmückten Kurztracht von Louis XIV) sowie Hebe und Abundantia mit Erntekranz und Füllhorn kniet, hinter ihrem Rücken halten alle Figuren gemeinsam einen Caduceus umfaßt, über ihnen schwebt Fama mit ihrer Trompete, auf deren Fahne ein Sonnenkopf aufgesteckt ist mit der Umschrift „C' est moi qui fait les beaux jours“ (!). In einem hier beispielhaft herausgegriffenen Artikel der Edition preist Tallemant die Wunder und Errungenschaften des absolutistischen Staates, die der Fremde in Paris erblickt, „Mais tout cela doit céder encore à l' estonnement que luy cause le soudain pro-

progrès de tous les Arts. Il voit les Architectes, les Peintres et les sculpteurs en peu d' années rendus aussi habiles que les plus fameux de l' antiquité", denn die Paläste des Königs seien „la retraite de toutes les Muses“, in denen Malerei und Bildhauerei sich in Großartigkeit entfalten können, „C' est là qu' on a rendu à ces deux soeurs l' éclat qu' elles avoient perdu par le peu d' estime qu' on avoit pour elles ...“. (Talleyrand, Panegyriques et Harangues à la Louange du Roy prononcez dans l' Académie françoise en divers occasions, Paris, 1680, S. 26 – 31.)

Vergl. als einen unter vielen Festaufbauten zum Einzug des Königs mit einer ähnlich eingesetzten Sonnenemblemik die „Explications et descriptions de tous les tableaux, peintures, dorures, ... figures et autres enrichissements qui sont exposés à tous les arcs de triomphe, porte et portiques pour l' entrée triomphante de Leurs Majestés, ..., Paris, 1660, S. 7, wo die Erwartungen an das junge Königspaar u. a. in ein Tableau „représentant un soleil d' or dissipant les ombres“ übersetzt sind, auf der Balustrade darüber ergänzen den Wunsch sechs Verkörperungen der staaterhaltenden Eigenschaften des perfekten Untertan: Freude, Gehorsam, Treue, Dankbarkeit, Eintracht, Stetigkeit.

542. J. Voss, Das Mittelalter im historischen Denken Frankreichs, 1972, op.cit., S. 127, 204.

543. J. Schlobach, Zyklentheorie und Epochenmetaphorik, 1980, op.cit., S. 85.

544. Zur Terminologie s. Niklas Luhmann, Weltzeit und Systemzeit, über Beziehungen zwischen Zeithorizonten und sozialen Strukturen gesellschaftlicher Systeme, in: J. Rüsen/ H. M. Baumgartner, Seminar: Geschichte und Theorie. Umriss einer Historik, Frankfurt, 1976, S. 337 – 387. Luhmanns Thesen systematisieren prinzipiell den hier am Einzelfall angelegten Ansatz: Zeitbewußtsein ist dahingehend abhängig von sozialer Struktur, daß von ihr und ihrer Realität nur bestimmte Zeithorizonte als mögliche gewählt werden können; weiterhin, daß erst eine wachsende Differenziertheit des sozialen Systems „Zeitlichkeit“ als Kategorie produziert, was in der Diskussion um „die Geschichtlichkeit der je gegenwärtigen Bewußtseinslage und ihrer Reflexionsmittel“ berücksichtigt werden müsse (bes. S. 338 – 343).

545. B. Teyssèdre, Roger de Piles, 1965, op.cit., S. 432 – 433, 435.

546. F. Simone, Une entreprise oubliée des humanistes français. De la prise ..., in: éd. A. H. T. Levi, Humanism in France, 1970 (op.cit.), S. 116.

547. Rapin, Reflexion sur l' usage de l' éloquence de ce temps en général, zit. nach F. Simone, 1961, op.cit., S. 312.

548. Florent Le Comte, *Le Cabinet*, op.cit., I, S. 11.

549. Monier, *Histoire des Arts*, op.cit, S. 82, vergl. S. 91 ff.

550. a.a.O., *Preface*, n.pag.

551. Diesen Faktor der historischen Erscheinung ‚Renaissance‘ hat auch Baron in seinem Aufsatz zur Vorgeschichte der Querelle angedeutet, als er danach frug, was denn eigentlich die Männer des Quattrocento als Überlegenheitsargument angesehen haben: ‚die Wissenschaften und Künste als solche waren es nicht‘, sondern die Überlegenheit beruhte eher auf einem neuen ‚nationalen Bewußtsein‘, auf der Bedeutung ihrer Stadtstaaten, der Definition der „patria“ und der damit verbundenen Leistungen (H. Baron, *The Querelle of the Ancients and the Moderns as a Problem of Renaissance Scholarship*, in: *Journal of the History of Ideas*, 1959, Bd. 20, S. 3 – 22, bes. S. 16 – 18.)

552. aus Tallemant, *Sur l' utilité des Académies*, hier referiert bei Claude-Pierre Goujet, Groz de Boze, *Histoire de l' Académie royale des inscriptions et Belles Lettres depuis son établissement*, Paris, 1740, vol. I, S. 235 – 236.

553. Jean Bodin, *La Méthode de l' histoire* (1566), traduite pour la première fois et présentée par Pierre Mesnard, Paris/ Alger, 1941, S. 297.

554. Bernard de Fontenelle, *Digression sur les anciens et les modernes*, ed. by Robert Shakleton, Oxford, 1955, S. 170.

555. A. Lenoir, *Histoire des arts en France*, 1810, op.cit. S. v.

556. D' Agincourt, *Histoire de l' art depuis son origine jusqu' à l' époque dite de la Renaissance*, Paris, 1736, 6 vol. Hier zitiert nach der Folio-Ausgabe, 1823, I, S. vij. Alle Bände sind ausdrücklich dem Zeitraum der ‚Decadence‘ zwischen dem 4. und 15. Jahrhundert gewidmet.

557. Hier Goguet zufolge, der in seiner interessanten, breit angelegten Publikation über den Ursprung der Gesetze und Kultur im Vorwort ihren Zusammenhang und damit die These seiner Untersuchung begründet, um daran die Geschichte eines Volkes zu rekonstruieren. (Yves Goguet, *De l' origine des loix, des arts, sciences et de leur progrès chez les peuples anciens*, Paris, 1758, 3 vol, I, S.vj. Auch zitiert bei Bertha Bessmerty, *Les principaux ouvrages sur l' histoire des sciences parus*

en France pendant le XVIIIe siècle, in: *Archeion*, XVI, 1934, S. 325 – 328, hier S. 327). Sein Vorgehen begründet der Autor am Schluß des Vorworts noch einmal mit den Worten: „Je parle d'abord de l'origine des Loix, et de celle du gouvernement Politique, parceque les Arts, les sciences et tous les découvertes, en un mot, n'ont pris naissance et ne se sont perfectionnées que dans les sociétés fixes et policiées.” (Goguet, a.a.O., S. xvj).

Vergl. a. Caylus, *Lepicier, Vies des premiers peintres du Roi*, 1752, op.cit., I, S. xiv: „Leur sort [des arts, d. V.] dépend ordinairement du sort des Etats, du gout de ceux qui gouvernent, et d'une infinité d'autres circonstances qui peuvent leur être favorables ou contraires.”

558. Caylus, *Lepicier*, a.a.O., S. lvij.

559. Die Einweihung der seit 1679 in Arbeit befindlichen Galerie erfolgte am 15. November 1684 in Anwesenheit des Hofes (vergl. Pierre Nolhac, *Versailles, Residence de Louis XIV*, Paris, 1925, S. 236).

560. Ch. Maumené/ L. d' Harcourt, *Iconographie des Rois de France*, in: *Archives de l'art français, Nouvelle Periode*, Tome XV – XVI, Paris, 1928 – 1931, II, S. 265. Zur „Grande Galerie” s. Nr. 398 – 405, S. 265 ff., davon Nr. 398 „Le Roy prend lui-même la conduite de ses Etats et se donne tout entier aux affaires, 1661”.

561. Rainssant, *Explication des tableaux de la Galerie de Versailles et de ses deux sallons, faite par l'ordre exprès de sa Majesté*, Paris, 1687 (wurde vom König selbst an den in allegorischen Interpretationen erfahrenen „gardien des médailles” in Auftrag gegeben).

562. J. B. de Monicart, *Versailles immortalisé par les Merveilles parlantes des bâtiments, jardins ..., tableaux et peintures qui sont dans les chateaux de Versailles, de Trianon, de la Ménagerie et de Marly, composé en vers libres français, ornés de 500 estampes gravées*, Paris, 1720.

563. J. B. Massé, *La Grande Galerie de Versailles et les deux Salons qui l'accompagnent, peints par Ch. LeBrun, ..., dessinés par J. B. Massé, ... et gravés sous ses yeux par les meilleurs Maitrès du temps*, Paris, 1753 (Cab. Est. Yb. 4323, in-8°). Die Wiedergabe des Mittelbildes folgt hier gleich zu Beginn dem „vue générale” (no. II, Massé dess./ Depuis, Tardieu sculp.).

564. *Mercure galant*, Dez. 1684, S. 5 – 25; Angabe auch bei Nolhac, a.a.O., S. 236.

565. Die unser Bildbeispiel betreffende Explication ist in voller Länge abgedruckt bei Suzanne Damiron, Les dessins originaux de groupes d' un tableau de LeBrun „Le Roi gouverne par lui-même“ de la Galène de Versailles, in: Archives de l' art français, Nouv. période, 22, 1959 (S. 87 – 90), hier S. 88 – 89. Damiron stellt dort einen neu entdeckten Klebeband mit eigenhändigen Zeichnungen und Versen zur Galerie vor. Vergl. a. H. Jouin, LeBrun, op.cit, S. 441, dessen Beschreibung der Grande Galerie im wesentlichen eine Kurzparaphrase von Rainssant ist, sowie S. 282.

566. Im ‚Mercure galant‘ auch genannt „Il tient un Gouvernail, pour marquer qu' il commence à gouverner son Etat“, a.a.O., S. 12.

567. J. B. Massé, La Grande Galerie, a.a.O., S. 2.

568. Mercure galant, a.a.O., S. 5-6.

569. „il semble que l' enfant qui est aux pieds du Prince, désigne le Génie de la Peinture, qui essaye avec le crayon les premiers traits des tableaux qui doivent représenter ses actions“, J. 3. Massé, a.a.O., S. 2.

570. S. Damiron, a.a.O., S. 88 – 89 (Rainssant).

571. siehe weiter unten Monicart.

572. Monicart, Versailles immortalisé, a.a.O., S. 304 – 305.

573. Mercure galant, a.a.O., S. 14 – 15. Zu dieser Zeit vollzieht sich m. E. auch die Säkularisierung und Aneignung des Begriffs über die Stunde, die schlagen wird, von ihrem heil-oder lebensgeschichtlichen Zusammenhang: Der Weltgeschichte schlägt die Stunde, die von der jeweiligen Geschichtsinterpretation der herrschenden oder zur Herrschaft drängenden Klasse angesehen wird.

574. Mercure galant, Avril 1687, S. 21.

575. a.a.O., S. 28.

576. Robert de Francqueville, Pierre de Francqueville. Sculpteur des Medicis et du roi Henri IV (1548 – 1615). Preface de Maguerite Charageat, Paris, 1968, Pl. XXIVb (Fig. 41).

577. a.a.O., S. 76 – 77. Nicht nur durch sein Geschenk erwies sich erneut die Bedeutung der Skulptur unter Louis XIV, denn wenig später wurde ihre Ansicht von Francois Poilly als Titelpuffer für die 'Tablettes chronologiques' von Guillaume Marcel, einer auf das französische Herrscherhaus angelegten Chronologie der gekrönten Häupter Europas, gestochen (Guillaume Marcel, *Tablettes chronologiques, contenant la suite des Papes, Empereurs et Roys qui ont régné depuis la naissance de Jesus Chr. jusqu' à present. Pour servir de plan à ceux qui lisent l' histoire profane*, Paris, 1682). Dort trug der Stich, der sich offensichtlich nicht an der ausgeführten Gruppe, sondern an einer eigenhändigen Vorzeichnung Francavillas orientierte (vergl. R. de Francqueville, a.a.O., Pl. XXIVa, Fig. 40), da in beiden Fällen die Veritas/ Francia anstelle des Füllhorns eine Sanduhr und einen Kompaß bzw. Zepter bei Poilly trägt, eine lateinische Unterschrift, die besagt, das Imperium Ludwigs werde von der Zeit – die im Bild der Sonne zugewandt ist – „ad astras“ getragen. Vergl. eine entsprechende Notiz zu diesem Stich in Mariettes Abecedario: „Le Temps élevant la France et foulant aux pieds les Vices abbatu, gravé de Fr. Poilly, d' après le groupe de marbre de J. de Bologne. – C' est le titre des tablettes chronologiques de M. Marcel.“ und weiter „Il n' est point de Jean de Bologne, mais de Francavilla son disciple.“ (A. de Montaignon, ed P. J. Mariette, *Abecedario ... et autres notes inédits de cet amateur sur les arts et les artistes ...*, Paris, 1851 – 60, vol. 4, S. 192; s. ebenda in der Anm. 1 des Herausgebers die Beschreibung der Gruppe durch D' Argenville).

578. George Huppert, *The Idea of perfect history; historical erudition and historical philosophy in Renaissance France*, Urbana/ Chicago/ New York, 1970, S. 172.

579. G. Naudé, *Considérations sur les coups d' Etats*, 1667, op.cit., S. 171 – 172.

580. Hier z. B. La Font de Saint Yenne, *Ode sur les progrès de la Peinture sous le Regne de Louis le Grand*, 1725, S. 349 – 350, in: *L' ombre du grand Colbert, Le Louvre et la ville de Paris, dialogue. Reflexions sur quelques causes de l' état présent de la peinture en France*, ..., Paris, 1752, oder bei F. A. Voltaire, *Le Temple du gout. Nec laedere, nec adulari. A l' enseigne de la Vérité*, Rouen, 1733, ed E. Carcassones, Genève, 1953, S. 64 – 65. Auch Montesquieu bestätigt diese Gesetzmäßigkeit, geht allerdings in einer abweichenden Einschätzung mit ihr um, die weiter unten noch diskutiert wird. Auch in seinem Theoriesystem der staatlichen Dekadenz ist die Blüte der Künste (hier zitiert nach H. Vyverberg, *Historical Pessimism in the French Enlightenment*, Cambridge, Mass., 1958, S. 163) „so intimately attached to that of empires that the first is infallibly the indication or the cause of the second ... So it was that the light of letters shone dimly under Charlemagne and was then extinguished; so it was that it reappeared under Francis I and has since followed the brilliance of the monarchy.“.

581. Abbé de Lubersac, Discours sur les monuments publics de tous les ages et de tous les Peuples connus, suivi d' une description du monument projeté à la gloire de Louis XVI et de la France ..., Paris, 1775, S. 154 – 157.

582. Hier Désomeraux, Histoire de la Maison de Bourbon, Paris, 5 vol, 1772 – 1788, I, S. 5. Obwohl deutlich von den historischen Erkenntnisformen des neuen Jahrhunderts beeinflusst, orientiert sich der Hofhistoriograph Désormeraux an der orthodoxen Geschichtsschreibung, deren Angelpunkt, die real schon nicht mehr sehr integrationsfähige „puissance souveraine“, daher in ihrer Intrumentalisierung umso deutlicher wird. Zum Problem Franz I wird gesagt, die Valois seien eine tapfere und kriegerische Rasse gewesen, „mais pauvre, ignorante, inquiète, indocile, sans arts, sans industrie, sans commerce et sans manufactures ...“ (a.a.O., S. 11 – 12), bis unter den Bourbonen jedoch „la puissance suprême, unique source du bonheur des sociétés“, den Staat ganz unter ihre Kontrolle gebracht hätte, verschönert, ausgebaut, gesichert, „policiée, éclairée“, die Künste ermutigt, die Sitten verfeinert und das soziale Verhalten der Untertanen gefördert hätte (a.a.O., S. 12 – 14).

583. J. Schlobach, Zyklentheorie und Epochenmetaphorik, 1980, op.cit., S. 210.

584. a.a.O., ebenda, vergl. a. S. 214. . Schlobachs anders gelagerter Untersuchungsansatz exklusiv über die Zyklenmetaphorik folgt sicher einem anderen Interesse, dennoch hätte die Frage nach dem ‚Warum‘ an einigen Stellen vernehmlicher gestellt werden müssen. Da bleibt es bei der am Schluß erfolgenden Verheißung, die Begründungen der Theorie in der sozialen Stellung seiner einzelnen Verfechter, vornehmlich der großen Wortführer der Anciens oder Modernes zu suchen und zu verankern, – der Kortumsche Ansatz von 1966, der so ergebnislos nicht gewesen ist.

585. Reinhart Kosellek, Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt, Frankfurt, 1976, bes. Kap. 1, S. 11 ff. Vergl. drs., Vergangene Zukunft der frühen Neuzeit, in: Epirrhosis, Festgabe für Carl Schmitt, Hrsg. H.Barion, E.-W. Böckenförde, E. Forsthoff, u.a., Berlin, 1968, II, S. 549-566.

586. Ernst-Wolfgang Böckenförde, Die Entstehung des Staates als Vorgang der Säkularisation, in: Säkularisation und Utopie, Erbacher Studien. Ernst Forsthoff zum 65. Geburtstag, Stuttgart, 1967, S. 75 – 94. – Einige ähnliche Ergebnisse zu Beginn bei: Notker Hammerstein, Jus und Historie, Göttingen, 1-1972, S. 32.

587. a.a.O., S. 84.

588. a.a.O., S. 75-76.

589. Brigitte Walbe, Studien zur Entwicklung des allegorischen Portraits in Frankreich von seinen Anfängen bis zur Regierungszeit König Heinrichs II, Phil. Diss., Frankfurt, 1974, S. 61, sowie Abb. 30.

590. Françoise Bardon, Le Portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et Politique, Paris, 1974, S. 217; vergl. a. S. 78 – 80, 276, 281.

591. a.a.O., S. 14.

592. "Cette coincidence, tout à fait concertée, d' une situation historique et de l' utilisation de la métaphore royale, situe très bien le rôle donné à l' imaginaire mythologique: une rôle à la fois de consecration et d' exaltation.", a.a.O., S. 208. Vergl. S. 261.

593. a.a.O., S. 208.

594. siehe diese Arbeit, Kap. B. 1. d).

595. Anthoine de Bandole, Les Paralleles de César et de Henri IV. Avec les Commentaires de César, et les Annotations de Blaise de Vignère, De nouveau Illustrez de Maximes Politiques par ledit De Bandole, Paris, 1609. Vergl. zu einer ähnlichen Publikation von Reboul aus dem Jahr 1604 F. Bardon, a.a.O., S. 268.

596. F. Bardon, a.a.O., S. 217, S. 246 ff., u. Pl. XLIX E u. F, Pl. XVIII D.

597. siehe diese Arbeit, Kap. A. 1.1. a).

598. Nicolas Faret, Le Parallele du soleil en faveur de Monseigneur le Prince, à sa bienvenue dans la ville de Bourges, 1620, S. 21. Vergl. im Epistre Dedicatoire, S. 5. "Vostre retour, comme un Soleil levant" habe im Garten der Musen „fait éclore la fleur ...”.

Schon hier wird die gesellschaftliche Ordnung Frankreichs mit dem heliozentrischen Sphärenmodell verglichen, das während des Absolutismus Louis XIV zu einem so beherrschenden Topos der Sonnenemblemik als Bild des monarchisch zentrierten Staates wird: Frankreich wird mit dem Himmel und der Ordnung seiner Körper verglichen, in der niemand dem jungen Monarchen seinen Platz streitig machen würde, ohne in hohem Maße „déloyable“ zu sein. „La France est un Ciel où

reluit/ Un nombre infini de Planettes, / Dont les lueurs claires et nettes/ Font rougir les yeux de la nuit;/ Mais quelle ame est si déloyable/ Qui, sauf la Puissance Royale/ De nostre jeune Potentat/ Dont l' aspect nous est adorable Ne vous donne dans cet Estat/ La place la plus honorable?" (S. 17).

599. F. Bardon, a.a.O., S. 230, S. 243. Schon anlässlich der Befreiung Renouards 1617 wurde Louis in einem Ballett als Apollo Phytien gefeiert, s. S. 225.

600. Le Retour du Soleil à Paris, et remerciement de ladicte ville au Roy, de la Paix que Sa Majesté a donnée à ses sujets, Paris, 1623, S. 7. In ähnlichem Sinn wurde die Sonnensymbolik schon für Henri IV im Zusammenhang mit der Bezwingung der ‚dreiköpfigen Hydra‘ der Liga verwandt; so z. B. in einem Gedicht P. Constants, der die Finsternis der Kriegswirren durch die aufsteigende Sonne Henri IV bekämpft sieht: „Il ressemble davantage/ un soleil levant d' esté/ Qui combat un gros nuage/ Par son ardante clarté.“, zit. nach F. Bardon, a.a.O., S. 236. Dort heißt es weiter: „Le thème du roi soleil réapparaît, à l' occasion de la réduction de Paris, en 1594, dans un sonnet dédié à Henri IV et signé de Robert Estienne » ,dessen Strophen sämtlich den gleichen Tenor anstimmen wie die folgende: „Henry Soleil des Roys, dont la serein face/ Par les troubles de la France esclaie tout ainsi/ Qu' on voit luire au travers d' un nuage épais/ C' est l' oeil du Firmament, qui les ombres dechasse, ...“ . (ebenda).

601. a.a.O., S. 25., S. 30 f. Vergl. dazu auch die Einleitung Ch. Sorels, Vertus du Roy, 1633, op. cit., S.2, die die enge Verzahnung der Sonnensymbolik zeigt als einerseits ein Emblem der zentralregierten Sphäre, die auf das oberste Gestirn ausgerichtet ist und von ihm gelenkt wird und andererseits als noch älteres Bild der Finsternisvertreibung durch das Licht: Frankreich gehe es heute so gut, daß niemand umhin komme zu sehen, « qu'elle ne sauroit manquer d' un ordre aussi réglé que celui de la sphere, n' y d' une lumière aussi vive que celle du Soleil, pour se garantir de la confusion et des ténèbres des autres.“

Die Sonne als Symbol des Friedens, die die Schrecken des Krieges vertreibt, geht als fester Bestandteil in die Sonnensymbolik um Louis XIV ein; hier sei nur an eine Medallenerfindung anlässlich des Friedens von Nijmegen erinnert, die unter dem Motto „Solis haec otia facit“ auf dem Avers Louis als „pacificateur du monde“ zeigt und auf dem Revers die Figur des Friedens „avec le Soleil qui disipe des nuages par ses rayons, fait dire à toute l' Europe, que c' est luy seul qui nous donne la Paix.“ (C. Fr. Menestrier, Histoire du Roi Louis le Grand par les Médailles, Emblèmes, Divises, Jettons, Inscriptions, Paris, 1698, S. 28 ; vgl. ebenda die Medaille zur Überwindung der Religionskriege « Quis contra nos ».)

602. Der Darstellungstyp von Louis XIV als Musengott Apoll setzt in zahllosen Produktionen schon kurz nach dem Beginn seiner Regentschaft ein (vergl. Louis-Apoll in „Le Parnasse royale et la jouissance des Muses sur les Grands magnificences qui sont faites à l' entrée de la Reyne“, Paris 1660, in dem die Musen ihn als ihren Gott freudig begrüßen, (bes. S. 9).

Abgesehen von großen Gemälden wie in der Ausstattung des Theaters von Versailles wurde das Bild des lyrischen Apoll gleichermaßen in ganzseitigen Blättern des Almanach Royal verbreitet, auf denen die weiblichen Mitglieder der königlichen Familie sämtlich als Musen fungieren, oder auch in theatralischen Aufführungen, wie den beiden Balletten „Le triomphe des Arts“, im Jahre 1700 nach dem Frieden von Rijswick aufgeführt, in denen mit ihrem Retter Apoll der Monarch gemeint war (Angabe bei L. C. Duc de La Vallière, Ballets, operas, et autres ouvrages lyriques, contenant un Extrait de tous les Ouvrages ... depuis les Mystères jusqu' aux Pièces de Corneille, Paris, 1760, Repr. London, 1967, S. 123).

603. Tatsächlich vollzogen sich in der Regierungszeit Louis XIII entscheidende Bewegungen, die die Stellung des Königs zwischen „royauté“ und „etat“ einer grundsätzlich anderen Definition unterwarfen. Die neue Theorie des Staates ist in ihren Grundzügen in Richelieus Schrift „Le Catholique d' Etat“ von 1625 umrissen, mit der er seine Politik gegen den Klerus verteidigte und den Widerspruch zwischen religiös inszeniertem Anspruch und politischem Bschluß im Interesse des Staates auflöst (man vergleiche die Bedeutung der politischen Beendigung der Religionskriege für die Genese des absolutistischen Staates).

604. Die Bedeutung der (wiedererweckten) Künste für das ‚Zeitalter Louis XIV‘ und ihre verschwenderische Förderung scheint u. a. ein Faktor der Notwendigkeit zur Repräsentation zu sein und soll weiter unten noch einmal kurz unter diesem Aspekt betrachtet werden.

605. Hier in einem seitenverkehrten Nachstich von Etienne Picart abgebildet.

606. Speziell zur „Félicité de la Régence « siehe erghänzend O. von Simson, Zur Genealogie der weltlichen Apotheose im Barock, insbesondere der Medici-Galerie des P. P. Rubens, Straßburg, 1936, S. 247-391, bes. 272 ff., S. 359 ff.

607. Brief an Peiresc, 13. Mai 1625, in: M. Rooses/ Ch. Ruelens, Correspondance de Rubens, Anvers, 1900, Bd. III, S. 357 ; auch zitiert in : O. von Simson, 1936, a.a.O., S. 272-273, sowie bei G. de Tervarent, Les enigmes de l' art, Paris, 1947, Bd. III, S. 50.

608. M. Rooses/ Ch. Ruelens, a.a.O., S. 357.

609. O. v. Simson, a.a.O., S. 358.

610. Die innenstehende Figur der 'Freigiebigkeit' wird gelegentlich auch als 'Prospérité' (G. de Tervarent, a.a.O., S. 50) oder 'Equité' bezeichnet (Ch. Landon, *Annales du Musée et de l' Ecole Moderne des Beaux-Arts*, Paris, 1803, Bd. VII, S. 73 ; M. F. Dandré-Bardon, *Traité de la peinture*, Paris, 1765, I, S. 281), was jedoch weitgehend auf die gleiche Bedeutung hinausläuft.

611. Das Zitat entstammt der Textlegende unter der Stichversion des Gemäldes von Etienne Picart, die dieser 1704 für die Ausgabe einer 1715 abgeschlossenen Stichpublikation des Medici-Zyklus anfertigte und an deren allegorische Erklärungen sich die meisten Beschreibungen des 18. Jh. orientierten.

Eine Beschreibung der Sehenswürdigkeiten von Paris interpretiert in ihren Erläuterungen zum Medici-Zyklus die Überwältigung von Unwissenheit, Neid und Verleumdung sogar sehr konkret im Sinne der Rechtfertigung und Richtigstellung der politischen Vorgänge nach der Ermordung des Maréchal d' Ancre und der Übernahme der Regierung von Maria Medici durch Louis XIII (Cl.-M. de Saugrain, ed. A. de Montaignon, *Les Curiositez de Paris, réimprimés d' après l' originale de 1716.....*, Paris, 1883, S. 235.

612. Guy de Tervarent, a.a.O., S. 54. Unterstützt wird diese Deutung durch Darstellungen der Avaritia und ihrer Attribute in Emblembüchern und ihr Auftreten in mit der Rubenschen Allegorie vergleichbaren Bildzusammenhängen: als Negativbild und Widersacher einer Wohlfahrtsregierung. Ein interessantes Beispiel dafür ist ein Wandteppich aus der Zeit Louis XIV: Der König wendet, zusammen mit zwei Staatsbeamten, den vier Lastern von Geiz, Neid, Unfrömmigkeit und Notdurft, den Rücken zu (Abb. bei E. Panofsky, *Pandora's Box. The changing aspect of a mythical symbol*, London, 1956, S. 42, fig. 21, S. 41, Anm. 11.

613. G. de Tervarent, a.a.O., Pl. XII, fig. 24.

614. a.a.O., S. 50 ff.

615. a.a.O., S. 51-52.

616. Nachzulesen in: *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Part XXI: J. Richard Judson, Carl van de Velde, Book illustrations and Title-Pages*, Bruxelles, 1977, Vol. I, Kat. No. 84, S. 344-348, Abb. Vol. II, No. 286, 287.

617. Alle Zitate: Corpus Rubenianum, a.a.O., I, S. 345-346.

618. G. de Tervarent, a.a.O., S. 53 ; Abb. Pl. XII, fig. 21.

619. Neben der bereits festgestellten Ähnlichkeit mit einem Gnadenbild mit thronender Madonna lässt sich eine religiöse Absicht in der Vielschichtigkeit der Rubenschen Bildgestaltung eventuell dahingehend präzisieren, dass auch Motive der gegenreformatorischen Thematik des Madonnen-throns als „sedes sapientia“ genauso auf den Entwurf des Künstlers eingewirkt haben wie Darstellungen des Weltenrichters, die im frontal zum Betrachter gerichteten Blick und in der Haltung der Herrscherin Eingang gefunden haben könnten.

620. O. von Simson, 1936, a.a.O., S. 362. Rubens' „Glückseligkeit der Regentschaft“ bedeutet für Simson einen Höhepunkt in der ‚Generalogie der weltlichen Apotheose im Barock.‘

621. Maria Medici ließ sich wiederholt als Göttin der Gerechtigkeit darstellen. Der Stich von De Leu diente dabei als Titelkupfer für eine Verteidigung der Königinmutter von 1609 – man erinnere sich an die im ersten Teil der Arbeit erwähnte, später veröffentlichte und von Rubens illustrierte Publikation „Défense pour la Royne Mère“ von de Morgues. F. Bardon, der allem Anschein nach der Simson-sche Vergleich mit der Tafel des Medici-Zyklus unbekannt ist, erwähnt den Stich in gänzlich anderem Zusammenhang und betont besonders den Allgemeinheitsgrad und theoretischen Anspruch des allegorischen Herrscherportraits der Maria Medici, etwa bei ihren Auftritten wie dem „Entrée de la Reine“ von 1610 (F. Bardon, *Le Portrait mythologique à la cour de France*, 1974, op. cit., S. 142; Abb. Pl. XLIV A). Nicht zufällig auch führt ihr Sohn Louis XIII, der Vorgänger von ‚Louis le Grand‘, den Beinamen ‚Louis le Juste‘.

622. Corpus Rubenianum, a.o.O., I, Kat. No. 38, S. 184-188, hier S. 185; II, Abb. 128, 129. Siehe auch die Ausführungen im ersten Teil der Arbeit.

623. Vergl. Auch W. Veit, *Studien zur Geschichte des Topos der Goldenen Zeit von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, Diss. Köln, 1961, S. 59.

624. Dante war einer der ersten, der die Bedeutung der Göttin aus antiken Texten rezipierte und sie für das Geschichtsverständnis der frühen Neuzeit fruchtbar machte. In seiner „Monarchia“ greift er das Vergil-Zitat auf, demzufolge Astrea bei Anbruch des Eisernen Zeitalters die Welt verlassen habe, und benutzt es in Zusammenhang mit dem Herrschaftsanspruch, der die Verwaltung des

Imperiums nach der Theorie der ‚translatio imperii‘ des Römischen Reiches begründet. Für dessen angemessene Wiederherstellung – und die Rückkehr des Goldenen Zeitalters mit Astrea – verbürge sich Italien nach den Abirrungen und dem Untergang der staufischen Weltmonarchie (Frances A. Yates, *Astrea, The imperial theme in the sixteenth century*, London und Boston, 1975, S. 10).

625. Abb. bei F. A. Yates, a.a.O., fig. 42 c.

626. F. A. Yates, a.a.O., S.5; die Erneuerung des Reiches verspreche “the reign of peace and justice in a new golden age”, S. 7.

627. ders., a.a.O., fig. 3 c. Über die Aktivierung des imperialen Gedankens für die spanisch-habsburgische ‘Weltmonarchie’ besonders unter Karl V s. hier passim.

628. F. A. Yates, a. a. O., S. 123; zur Übernahme des Kults, der die Grenzen der Zentralmonarchie abstecken half, bei seinen Nachfolgern von Charles IX bis Henri IV s. a. a. O., S. 130 ff. Henri IV legte sich zudem nach der Beendigung der Religionskämpfe durch das Edikt von Nantes den alten Titel „Rex Christianissimus“ zu.

629. F. Bardon, a.a.O., Pl. XLIV B.

630. z. B. in der Darstellung des ‚Templum Jani‘, einer Festdekoration von 1635, die im Stich von van Thulden 1642 in Gevaerts ‚Pompa Introitus Fernandini‘ erschien. Dort stürzt aus dem gesprengten Tor der blinde Krieg mit erhobener Fackel hervor, den die Personifikationen des Friedens wie Handel, Wissenschaft und Religion zurückzuhalten versuchen. Auf den Aufbauten des Tempels befinden sich die Gegensatzpaare Calamitas Publica und Felicitas Temporum (R. Baumstark, 1974, op. cit., S. 151). Vgl. zu Rubens Kriegs- und Friedensallegorien auch O. von Simson, 1936, op. cit., S. 259ff.

631. W. Veit, *Studien zur Geschichte des Topos der Goldenen Zeit*, 1961, op. cit., S. 59

632. Die Worte befanden sich als Inschrift auf einem Triumphbogen aus Gevaerts ‚Inscriptiones Theatri Pacis Hispano-Batavicae...‘, Antwerpen, 1648 (R. Baumstark, a.a.O., S. 139f.)

633. Collection Hennin, T. 39, No. 3572, p. 69, verlegt bei P. Ferdinand, au faubourg S. Germain, rue de Seine. Im betreffenden Inventarband der Sammlung mit der Jahresangabe 1649 versehen.

634. (Guiffrey/ Marcel, Inventaire général des desseins de l'école française, Musée du Louvre et Musée de Versailles, t. VIII, S. 62, Nr. 6384, Abb. S. 63). Darauf bezieht sich ganz offensichtlich H. Jouin in seinem Oeuvreverzeichnis, wo er von einer Erfolgszeichnung des jungen LeBrun spricht: „'La Félicité publique' de M. LeBrun, à l'age de 12 ans pour almanac“ (H. Jouin, Charles LeBrun, op. cit., S. 20-21). Hier taucht wieder die zweifelhafte Behauptung auf, das Blatt sei im Kindesalter LeBrun's entstanden, die Jouin sicherlich ungeprüft von der Bleistiftnotiz auf der Entwurfszeichnung übernommen hat; sie erzwingt eine Datierung des Werks um 1630, die Jouin folglich auch mit der Bemerkung ausschmückt, „La Félicité Publique“ beziehe sich auf die prosperierende Situation unter Louis XIII um 1630. Abgesehen davon, daß es das einzige bekannte Werk von LeBrun im Kindesalter wäre, sprechen Komposition und Ausführung sowohl der Zeichnung wie des Stiches für eine reifere Schaffenszeit des Künstlers; und auch ohne den Künstlernamen spricht die stilistische Einordnung für eine Datierung um Einiges nach 1630. Viel einleuchtender ist also das Datum 1649, mit dem auch das Thema des Blatts übereinstimmt: „Le Retour de la Paix“, die Rückkehr des Friedens nach dem 30jährigen Krieg.

635. „Le temps et la maltoste bouleversée », Abb. in A. Dayot, De la Régence à la Revolution. La vie française d'après les images et les objets du temps, Paris, 1906, S. 28. Unter den früheren Beispielen ist besonders « Le temps tounant la roue de fortune » des in Fontainebleau beschäftigten Italieners Martino Rota zu erwähnen, wo Chronos, begleitet von Mors und Pietas unten am Rad dreht, auf dessen höchstem Punkt Fortuna thronet (The Illustrated Bartsch, 33, Italian Artists of the sixteenth Century, School of Fontainebleau, ed. by Henri Zerner, main ed. Walter L. Strauss, New York, 1979, Nr. 107 (282), S. 116).

636. Stich von Gerard Joullain ‚pour Almanach‘, „Le pressoir des partisans“, Cabinet des Estampes, Paris, Ed. 126/ Fol., t.2.

637. Vergl. die schon 1623, in einem bereits als ein Stichdatum kennengelernten Jahr, geschriebene Schrift des Adligen Emery Lacroix (Crucé) ou Lacroix, Nouvea Cynée ou Discours des occasions et moyens d'établir une paix générale et la liberté du commerce par tout le monde, Paris, 1623, die über mehr als hundert Seiten eine einzige Friedensbeschwörung ist und insbesondere darlegt, inwieweit die 'grandeur' des Prinzen mit seiner durch Frieden gesicherten Regierungsgewalt zusammenhänge, bes. S. 83ff. Ähnlich äußert sich wenig später Jean Baudoin im Discours über sein Emblem bild „Les fruits de la paix“, das einen Vogel im Nest hoch über den Klippen zeigt: schon die Alten hätten erkannt, „que la Paix estoit si nécessaire à la conservation des Estats, qu'ils ne pouvoi-

ent substituer sans elle.“ (J. Baudouin, Recueil d'Emblèmes de divers Auteurs, Anciens et Modernes, Paris, 1938-39, vol. I, VII, S. 70-75).

638. Explication et descriptions de tous les tableaux, peintures, dorures,... figures et autres enrichissements qui sont exposés à tous les arcs de triomphe, porte et portiques pour l'entrée triomphante de Leurs Majestés,...., Paris, 1660, S. 10.

639. (Menestrier), Les jouissances de la paix faites dans la ville de Lyon, le 20 mars 1660, S. 33 (« le soleil sous la figure d'Apollon touchant d'un pied une rivière qui se changeoit en or, et d'une main un arbre qui prenoit le meme éclat. »

640. Claude Francois Menestrier, L'Art des Emblèmes par P. C. F. Menestrier de la Compagnie des Jésus, par figures de la fable, de l'histoire, et de la nature, Lyon, 1662, S. 122.

641. Fénelon, Francois de Salignac de la Mothe, Les aventures de Télémaque, publiés avec une introduction par André Rousseau, Paris, 1930, I, S. 111ff, S. 225 ; II, S. 40 u. passim. Am Schluß des Werkes appelliert der Mentor an Télémaque, den künftigen Herrscher: „Losque vous régnerez, mettez votre gloire à renouveler l'age d'or.“ (II, S. 260).

642. a.a.O., S. 138. Diese Einsicht wurde bereits zu Beginn des Jahrhunderts formuliert, oft in Antithese zu den Schrecken des Krieges und zusammen mit der Warnung, der Krieg bedeute die Vernichtung aller Dinge, Frieden hingegen sei die Quelle alles Guten „et fait fleurir toutes choses.“ Vergl. Adam Theveaneau, Les Morales,... où est traité l'institution du jeune prince, des vertus qui luy sont requises quand il est prince et quand il est roy..., Paris, 1607, S. 368.

643. Vergl. etwa Du Bosc, Lettre à monseigneur le cardinal, duc Mazarin, sur la paix générale ; avec panégyrique du Cardinal de Richelieu, Paris, 1662, S. 32 ; Charpentier, Panégyrique du Roi sur la Paix, prononcé dans l'Académie Françoise le 24 Juillet 1679, Paris, 1679, S. 10.

644. Le triomphe Royal présenté à leurs Majestez et les presages de la grandeur et la félicité de son regne, Paris, 1660, S. 5-12.

645. a.a.O., S. 16. Vergl. Dazu auch das Gedicht von A. Godeau, Ode sur la paix, Paris 1660, der in weniger ausschweifender und literarisch anspruchsloserer Form mit sehr ähnlichen Motiven arbeitet. Nachdem der Schrecken des Krieges, „Cruel Destructeur des Estats“ beschrieben wird, weitet sich der Blick auf den Triumphwagen des Friedens – dessen Personifikation hier als vom Himmel herab-

gestiegene Tochter Gottes mit Justitia beschrieben wird -, in seinem Gefolge finden sich Freuden und Spiele um die „Riche Abondance“, die dem Herrscher vor Augen geführt werden (vergl. S. 11).

646. Louis Dimier, Les Peintres Français du XVIII^e siècle. Histoire des vies et catalogues des œuvres, Paris et Bruxelles, 1928, vol. I, S. 100, vergl. Kat. Nr. 66.

647. Antoine Coypel, Allégorie pour Mariage de Monseigneur, in: Mercure Galant, Mars 1680, S. 236-238.

648. a.a.O., S. 233 ff.

649. V. Champier, Les anciens almanachs illustrés, 1886, op. cit., Catalogue, 1680, S. 101.

650. L.-V. Thiery, Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris, 1787, op. cit., Vol. I, S. 558-559.

651. Gestochen von Laurent Cars in drei Teilen, Cabinet des Estampes, Paris, Format Gr. Fol. AA.7; vergl. R. Portalis/ H. Beraldi, Les graveurs du XVIII^e siècle, Paris, 1880-82, Repr. New York, 1970, vol. I, (S. 301-319), Nr. 38. Zu den Fassungen Lemoines und der Vorzeichnung vergl. A. Katalog Paris, Louis XV, Hotel de la Monnaie, 1974, Kat. Nr. 149, S. 184.

Der 'Mercure de France' veröffentlichte noch im März 1738 eine Beschreibung der These, die Louis XV als Friedensbringer zwischen Pax und Frankreich feiert. Vollends wie ein später Aufguß von LeBrun's Mittelbild in der benachbarten Spiegelgalerie von Versailles wirkt Lemoines Allegorie durch die Einführung von „le Temps, en soulevant un rideau, s'empresse de faire connoître à l'univers un événement si glorieux“. (Mercure de France, Mars 1738, S. 540, Description par Lepicier).

652. Publiziert in: Le sculpteur Cornu. Document communiqué et annoté par M. J. J. Guiffrey, in : NAAF, 1882, S. 126-130.

653. F. LeMoine, L'Art de regner, 1665, op. cit., S. 30 (vergl. S. 29 ff).

654. In gewissem Sinn wirkten die Maßstäbe dieses kulturellen ‚Aufschwungs‘ auch integrierend für die Vereinheitlichung zum Staat, indem sich die Modelle der höfischen und bürgerlichen Klasse auch für die unteren Volksschichten durchsetzten und diese einer „mutation culturelle“ unterzogen. Vergl. Robert Muchembled, Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XV^e-XVIII^e siècles), Paris, 1978, der an Bereichen der sogenannten 'Volkskunst' nachweist, daß nach

einer Auflösung der eigenen kulturellen Identität an der Schwelle zwischen dem 16. und 17. Jahrhundert diese ‚populären‘ Ausdrucksformen eigentlich nichts mehr als eine ‚Vulgarisierung‘ verbindlicher Oberschichtsmodelle seien.

655. Besonders von Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Neuwied/ Berlin, 1969; ders., *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, Frankfurt, 1976, 2 Bd.; Werner Sombart, *Liebe, Luxus, Kapitalismus*, München, 1967 (Erstauf. Berlin, 1912), bes. S. 97 f, vergl. A. S. 57 f, S. 150 (zum Wegfall der Luxusgesetze).

656. Die Schrift erschien 1622 unter dem Titel „La Chasse au vieil grognard de l’antiquité“; zit. und kommentiert bei J. Schlobach, *Zyklentheorie und Epochenmetaphorik*, 1980, op. cit., S. 248.

657. Was es bedeutete, wenn auch der König und nicht nur ein Privatmann (particulier) Geld statt Boden besitzt, zeigte N. Elias, *Die höfische Gesellschaft*, a.a.O., S. 231-238.

658. W. Sombart, a.a.O., S. 14ff ; Max Weber, *Staatssoziologie*, hrsg. von Johannes Winkelmann, Berlin, 1956, über das ‚notgedrungene Bündnis des rationalen, nationalen Staates mit dem Kapital‘, S. 17ff.

659. Vergl. dazu Leo Kofler, der zu seiner Theorie der ‚Refeudalisierung‘ in der zweiten, ‚reaktionären‘ Phase des Absolutismus (nach der ‚fortschrittlichen‘ ersten der Frührenaissance) bemerkt, daß die feudalen Lenens- und Ausgabegewohnheiten zusammen mit fehlorganisierten staatlichen Unternehmungen zunächst einmal zum wirtschaftlichen Niedergang am Ende der Herrschaft Louis’ XIV geführt hätten. (Leo Kofler, *Zur Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft*, Darmstadt, 1976 (&), passim u. S. 203).

660. N. Elias, 1969, a.a.O., S. 253; vergl. S. 106, 112 ff.

661. Armand Jean DuPlessis Richelieu, *Testament politique*, Amsterdam, 1688 (posthum), II, S. 147. Die Authentizität des posthum erschienenen Dokuments ist angezweifelt worden (bereits von Voltaire, *Essai sur les mœurs*, T. II, S. 588-89, T. III, S. 31-32, zitiert nach Edition Beuchot).

662. A. J. Richelieu, a.a.O., bes. S. 140-176. Schon Baudouin bezeichnet als « principaux nerfs » der königlichen Macht « l’argent (!) et la Majesté.“ Diese Nachbarschaft braucht nicht zu verwundern, auch bei Richelieu stehen die sehr pragmatischen ökonomischen Überlegungen neben dieser

Art der Autoritätsbegründung: die neue wirtschaftliche Verankerung der Monarchie und die traditionelle Aura der Machtbenennung ihres Träger existieren im Absolutismus während einiger Phasen der Regentschaft nebeneinander, und zwischen dem Glauben der Untertanen und der wirtschaftlichen Kraft des Herrschers scheinen geheime Beziehungen zu bestehen (Richelieu, S. 177-179, vergl. Baudouin, *Receuil d'Emblèmes*, 1638, op. cit., S. 301-302).

663. J. A. de Richelieu, 1688, a.a.O., II, bes. S. 161ff.

Norbert Elias sah in der Zentralisierung des Gewalt- und Steuermonopols wichtigste Faktoren für die moderne Staatenbildung.

664. Die Widersprüche dieses Systems, die zu Verschwendungsdrang und Ruinierung der herkömmlichen Oberschicht, zum Dilettieren des Staates in geldpolitischen Angelegenheiten (vergl. zu den Versuchen von Louis XIV, eine Bank zu gründen F. Braudel, *Die Geschichte der Zivilisation vom 15. bis zum 18. Jahrhundert*, München, 1971, S. 396) und wirtschaftlichen Unternehmungen wie der Einrichtung von Manufakturen, zur Auspressung der unteren Volksschichten und zur totalen Staatsverschuldung gegen Ende des Regimes von Louis XIV geführt hatten, als das Land zudem durch die Kosten der Kriege und gewaltigen Bauprojekte des Hofes erschöpft war, wurden auf die Regentschaft seines Nachfolgers Philippe d'Orleans übertragen, der bekanntlich die Unbillen eines ruinierten Staatshaushaltes nicht zu bewältigen vermochte und durch die später zusammengebrochenen monetären Transaktionen des Engländers Law mit der Einführung von Papiergeld, das als „Système de Law“ vorübergehend eine kurze 'Scheinblüte' erlebte, das wirtschaftliche System des Staates endgültig zum Scheitern brachte. Der Beginn seiner 'Regence' wurde mit einem interessanten Bildbeispiel begrüßt, das sich so anders ausnimmt als die Allegorien auf den Regierungsbeginn Louis' XIV: B. Picart stach das Portrait Philippe d'Orleans, von Minerva und Merkur gehalten, zwischen der bekümmerten 'France' mit der leeren Staatskasse und dem von Münzen überquellenden Füllhorn der amerikanischen Kolonien, auf das Minerva ihre Hoffnungen setzt. Hinter seinem Medaillonportrait schwebt 'Prevoyance' oder 'Vigilance', eine junge Frau mit Sanduhr und Kompaß; rechts im Hintergrund ist die neue „Banque Royale de France“ zu sehen. Der Vers unter dem Bild nimmt kein Blatt vor den Mund und spricht von leeren Kassen und einem Volk ohne Finanzen. (Cab.Est. 56a/Fol.t.2,p.118 ; der Stich findet sich wieder als Titelvignette zu dem im Exil in Amsterdam verlegten *Dictionnaire historique et critique* de Pierre Bayle, Rotterdam, 17203). Schon Ende des Jahrhunderts erschienen kritische Schriften mit konkreten finanzpolitischen und wirtschaftlichen Sanierungsvorschlägen, an deren Lektüre sich die Missstände im Absolutismus Louis' XIV aufarbeiten ließen, wie die interessanten im Ausland verlegten Publikationen „*La France ruinée sous la règne de Louis XIV, par qui et comment; avec les moyens de la rétablir en peu de temps*“, Cologne,

1696 oder „Le veritable tableau de la France attaquée par les puissances de l'Europe, sous le règne de Louis XIV; sa grandeur, sa diminution, ses maximes pour se soutenir et les présages de sa fin », Cologne, 1690.

665. Im 18. Jahrhundert, als sich die Einstellung zum ‚Wert‘ des Kunstwerks analog mit der Entwicklung des Kunstmarkts und dem aus seinen Funktionszusammenhängen gelöstem und beliebig zu erwerbendem Kunstgegenstand änderte, wurde Kunst vielfach als Teil der ‚richesse‘ des Staates, wie andere Güter auch, angesprochen. Der Vorteil des Ruhmes durch Pracht und Repräsentation, den eine Nation durch ihre Kunst erwirbt, wird umgesetzt in die im konkreten Sinne finanziell verstandene „richesses“. Stellvertretend für ähnliche Äußerungen von Jombert, Joullain, Gouget, Lochin und anderen, die vornehmlich den „commerce de la gravure“ betreffen, soll J.B. Dubos, *Reflexions critiques sur la poesie et la peinture*, Paris, 1770, S. 160 zitiert werden: „Les trésors de l'art devinrent des trésors réels dans le commerce.“

666. N. Elias, *Die Höfische Gesellschaft*, a.a.O., S. 203.

667. *Mémoires inédits*, op.cit., Bd. I, S. 231.

668. Jaques-Henri Bernardin de Saint Pierre, *Projet de Traité pour rendre la paix perpetuelle entre les souverains chretiens, (pour maintenir toujours le commerce libre entre les Nations ...)*, Utrecht, 1716 – 1717, 3 vol.

669. aa.O., I, Preface, vj. Einen ähnlichen Vorschlag für ein „Projet de Société Européenne“ hatte bereits Henri IV gemacht, auf desse Entwurf Bernardin de Saint-Pierre sich mehrfach bezieht, s. I, S. 123 ff., III, S. 40 ff. sowie III, Preface, XXI. (J.B. Abbé LeBlanc, *Lettres*, 1751, Bd. LXIII, S. 361 ; vergl. dazu bei Bernardin de Saint-Pierre, a.a.O., bes. I, S. 321 – 322.

670. „Les attributs de la paix sont les branches d'olivier, les cornes d'abondance remplies des fruits, d'épis de bled, et celles, si l'on veut, remplies d'attributs des dignités, comme les couronnes royales, ..., les attributs des Sciences et des Arts, enfin des pièces d'or et d'argent ; on y voit aussi des attributs de l'agriculture, les ruches à miel, les gerbes de bled, et tout ce qui peut signifier l'abondance, la joye et la tranquillité », für die Ausstattung der Allegorie des Handels könne man die gleichen Attribute verwenden, die in diesem Falle der Hauptfigur Merkur beigegeben werden sollten (J.B. Papillon, *Traité historique et pratique de la gravure en bois*, Paris, 1766, t. 2, S. 326 – 327).

671. « Progrès des Arts et des Sciences dans le système de la guerre, comparé auf progrès qu'ils feroient dans le système de la paix », a.a.O., I (S. 226 ff.), S. 229.

672. a.a.O., I, S. 211 – 212. An einigen Stellen wird ausdrücklich gesagt, daß der Frieden zur Unterwerfung (soulager) des Volkes unter das Gesetz bzw. die Autorität des Staates diene, dem Volk wiederum gebe diese Unterwerfung Sicherheit und Schutz vor Vergehen durch öffentliche, garantierte Bestrafung.

673. a.a.O., I, S. 213.

674. Michel Foucault, Sexualität und Wahrheit. 1: Der Wille zum Wissen, Frankfurt, 1979, S. 29.

675. Charles Sorel, Les vertus du Roy (1633), op.cit., S. 55, 58. Zum Duellverbot s. a. N. Elias, Die Höfische Gesellschaft, op.cit., S. 355. Man erinnere sich in diesem Zusammenhang an die Inhalte der Medaillonfelder, die LeBrun um sein Deckenbild „Le Roi gouverne par lui-même“ gelegt hat. Faret sagt in seinen Ausführungen über die Stellung des Königs: „Cependant pource que les Estats ne se maintiennent que par la récompense, et par la punition, les loix ont proposé l'un à la vertu, et l'autre au vice. » (Nicolas Faret, Des vertus nécessaires à un Prince, 1623, op.cit., S. 52). Die Wechselbeziehung von Souveränität und Verpflichtung des Herrschers auf der Grundlage des Rechts, das ihn letztlich vor Übergriffen (rebellion et resistance) seiner Untertanen schützt, ist eingehend beschrieben in « La France invincible ou discours remarquable, et desinteressé, touchant les moyens de rendre la France tranquille et heureuse, Castres/Paris, 1661 (par le Sieur De La Vaux), bes. S. 9 f., S. 14 ff.

676. F. LeMoyne, L'Art de regner, 1669, op.cit., S. 279 ff. Die Rolle der Belohnung läßt sich aus dem Überhang der feudalen Dienstformen verstehen, in denen der König durch Gunstbezeugungen und « honneurs » seine Leute, besonders den Adel, an sich band, die oft in einem direkten Leistungsverhältnis zu ihm standen. Der Verdienst, das Einkommen also, mit dem der Adel bevorzugt belohnt wurde, war die Ehre oder „la récompense du merite“, was nicht dazu beitrug, den Teufelskreis der Verarmung zu durchbrechen (vergl. A.N. Elias, a.a.O., S. 106ff.).

677. Richelieu, Testament politique, op.cit., S. 22 ff.

678. J. Baudoin, Tableau des sciences et des vertus morales, S. 49 (im Kapitel « Qu'il faut obéyr aux Loix », S. 47 ff. ; vergl. S. 17 ff.).

679. I.J. Loyac, *Les Avis d'un fidèle conseiller*, op.cit., S. 30 – 31.

680. a.a.O., S. 31. S. 27.

681. a.a. O., S. 41 – 43, vergl. S. 45.

682. s. diese Arbeit, Kap. B. 2. a). Hier soll nur eine Quelle zur Verständnisvertiefung vorweggenommen werden: „Et certes comme Dieu a mis le Soleil et la Lune dans le Ciel comme des images de sa gloire, e mesme il a estably les Princes dans les Republicques pour représenter sa puissance. Ils doivent donc mettre beaucoup de soin à suivre la Justice, non seulement à cause que d'elle mesme elle est aymable, mais encores afin d'augmenter la splendeur de leur renommée ... », denn die Sonne verteilt ihr Licht gerecht und gleich (N. Faret, *Les vertus nécessaires à un Prince*, op.cit., S. 50 – 51).

683. Siehe dazu auch E. Zilsel, *Die sozialen Ursprünge der neuzeitlichen Wissenschaft*, Frankfurt, 1976. Parallel zu dem Bedürfnis in der Gesellschaft seit der Renaissance nach rationaler Kalkulation und Messung, unter anderem nach präziser Zeitregulation: „Der lockere Staat des Feudalismus mit seinem vagen Traditionsgesetz wurde schrittweise überwunden durch die absoluten Monarchien mit zentraler Souveränität und rationalem positiven Recht. Dieser politische und juristische Wechsel trieb die Vorstellung voran, daß alle physikalischen Vorgänge von rationalen Naturgesetzen beherrscht werden, die von Gott eingerichtet sind. Dies trat jedoch nicht vor dem 17. Jahrhundert auf.“ (S. 53).

684. Dieser sehr komplexe Zusammenhang kann hier nur vermutet werden. Fest steht, daß das Naturrecht der mittelalterlichen Rechtsauffassung, das einige Historiker als Ausdruck der feudalen Gesellschaftsordnung werten, und das wohl viel mit dem Bodenbesitz zu tun hat, mit dem Verfall dieser Gesellschaftsordnung verlustig geht. Das ‚rationale positive Recht‘ eröffnete neue Perspektiven; zur Terminologie siehe am besten Montesquieu, der zu Beginn seines ‚*Esprit des loix*‘ zwischen natürlichem, zivilem und politischem Recht unterscheidet (*droit naturel*, *droit de gens*, *droit politique*), die von der Staatsform abhingen: die beiden letzteren seien, „*droits positifs*“.

685. Ch. Sorel, *Les Vertus du Roi*, op.cit., S. 6 – 7. Die Zurückweisung der hier als überholt beschriebenen mittelalterlichen Königsmystik, die eine zwischenzeitlose Sukzession und Dauer des Königtums von Gottes Gnaden und seinen „mystischen Körper“ meint, durch ein neues, ‚anderes‘ Königtum trägt den Keim zur Auflösung der monarchischen Herrschaftsform in sich.

Siehe zum Verständnis der Königsperson grundsätzlich Ernst Kantorowicz, *The King's Two Bodies, A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton, 1957. Speziell zum „caractère sacré“ und zur ‚pouvoir guerisseur“ der französischen und angelsächsischen Könige s. Marc Bloch, *Les rois thaumaturques. Etude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre*, Paris, 1961, S. 346 ff.

686. Von Richelieus Willen zur Macht ist es, trotz seines Einsatzes für die Monarchie, nicht weit zu der Position Machiavellis, die noch deutlicher die Erschütterungen ihrer traditionellen Basis erkennen läßt. Machiavelli, der größte Zyniker der Macht und vehementer Theoretiker der Selbstherrlichkeit des Fürsten, spricht zugleich mit großer Nüchternheit von „erworbenen“ Monarchien, die eine Staatsform neben anderen sei, erlangt etwa durch Ausrottung der vorherigen Regenten oder durch Thronerwerb aufgrund von Verbrechen, bei denen keineswegs mehr von gottgewollter Dynastie die Rede ist (Niccolo Machiavelli, *Vom Fürsten*, in: Niccolo Machiavelli, *Gesammelte Schriften in fünf Bänden*, Übers. Von Johann Ziegler und Franz Nicolaus Baur, hrsg. von Hans Floerke, München, 1925, Bd.II. Auch in seinem Buch ‚*Vom Staate*‘ spricht er mit Selbstverständlichkeit von Monarchien, aus denen Republiken werden, und umgekehrt, sowie von der ‚Staatsmaschine‘, deren Gang man nicht hemmen dürfe, selbst wenn darüber mal ein Fürst über die Klinge springe (Bd. I, S. 146 u. passim.).

687. Percy Ernst Schramm, *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte vom 3. bis zum 16. Jahrhundert*, Stuttgart, 1954 – 56, Bd. III, S. 1066 – 1067.

688. a.a.O., S. 1083.

689. Zu den Ursprüngen der Lyra als Herrschersymbol siehe diese Arbeit, Kap. B. 1. d).

690. Abb. in Katalog Paris, *La Médaille au temps de Louis XIV*, Hôtel de la Monnaie, 1970, Kat. Nr. 259, S. 181.

691. Josèphe Jaquiot, *Médailles et jetons de Louis XIV d'après le manuscrit de Londres Add. 31908*, Paris, 1968, vol. 2, S. 144.

692. C.-Ch. Verton, *Parallèle de Louis le Grand avec les princes qui ont été surnommés Grands*, Paris, 1685, S. 53 – 54.

Ein ähnlich emphatischer Text, der besonders auf die Errungenschaften im Bereich der Künste eingeht, ist der Entwurf für die Einleitung zur oben genannten Ausgabe der „Histoire métallique“; s. J. Jaquiot, a.a.O., vol. 1, S. xv – xvi.

693. Zur Ikonographie der Galerie s. besonders: D. u.E. Panofsky, Pandora's box. The changing aspects of a mythical symbol, London, 1956, S. 34 – 54; diess., The iconography of the Galerie Francois Ier at Fontainebleau, in: Gazette des Beaux-Arts, 100, 52, 1958, S. 113 – 177; S. Béguin, D. Binenbaum, A. Chastel, W. McAllister Johnson, S. Pressonyre, H. Zerner, Preface de A. Malraux, La Galerie Francois Ier au Chateau de Fontainebleau, Numéro spécial de: Revue de l'art, 16 – 17, 1972, darin bes. A. Chastel, W. McAllister Johnson, S. Béguin, VI. Le Programme, S. 143 – 175; B. Walbe, Studien zur Entwicklung des allegorischen Portraits in Frankreich von seinen Anfängen bis zur Regierungszeit König Heinrichs II, Frankfurt, 1974, bes. S. 69 ff.

694. Von der ‚Ignorance chassée‘ existieren neben der Übertragung des gesamten Freskenzyklus auf eine Serie von Tapisserien, die zwischen 1540 und 1550 entstand und sich heute in Wien befindet, drei verschiedene Reproduktionen durch den Kupferstich, die ausführlich bei B. Walbe, a.a.O., besprochen sind.

695. Die ‚Einheit des Staates‘ zeigt Franz I in altertümlicher Tracht mit einem Granatapfel in der Hand in einer bunten Menge von Volksvertretern (D. u. E. Panofsky, in: GBA, 1958, a.a.O., S. 127 wiesen dazu u. a. nach, daß der Gestalt Franz' I vermutlich das formale Modell von Darstellungen des Vercingetorix, dem Einiger Galliens zugrunde liegt (S. 127 ff.).

4. D. u. E. Panofsky, Pandora's box, a.a.O., S. 40; diess., The iconography of the Galerie Francois Ier, a.a.O., S. 120. Der Text ist im allgemeineren Zusammenhang der Überwindung des Mittelalters als Zeit der Finsternis und Unwissenheit zitiert bei L. Varga, Das Schlagwort vom finsternen Mittelalter, 1956 (op.cit.), S. 108.

5. Zitiert bei J. Schlobach, Zyklentheorie und Epochenmetaphorik, 1980, op.cit., S. 95. Schlobach, der etliche vergleichbare Äußerungen beibringt, um seine pflanzliche oder lichtzyklische Renaissancemetaphorik damit zu belegen, muß in einer Anmerkung zu P. Belon einräumen: „Meinem Kollegen R. Kleszczewski verdanke ich den Hinweis, daß die pflanzliche Renaissancemetaphorik in fast topischer Form gebunden ist an die panegyrische Lobpreisung von Francois Ier als „père des lettres“. – Warum es sich damit so verhält, dürfte sich aufgeklärt haben.

Die Einleitung von Belons „Les observations de plusieurs singularitez“ handelt vom menschlichen Geist, der im tiefen Schlaf der Unwissenheit befangen lag, bis nun „toutes especes de bonne disci-

plines“ ...“reprennent leur vigueur à la chaleur du Soleil ...: semblablement ayants trouué un incomparable Mecenas, et fauorable restaurateur si propice, n'arresterent gueres à pulluler et produire leurs bourgeons », (a.a.O., S. 163 u. Anm. 8).

698. Le Gallois nennt in seinem 'Traité des plus belles bibliothèques' von 1685 insgesamt elf Staatsmänner, die sich nach den 'siècles barbares' um die Literatur verdient gemacht haben, und deren Namen man im Zusammenhang mit der Geschichte und Bedeutung großer Büchersammlungen liest: „Nous en commencerons le dénombrement par celles des Princes puis qu'aussi-bien leur inclination genereuse est la principale cause du progrez des Sciences dans les Etats bien policiez, de sorte que si le monde, au temps duquel nous sommes parvenus, devient alors beaucoup plus éclairé qu'il n'estoit, on doit croire qu'il en eut la plus grande obligation à l'humeur des Princes qui gouverneroient, et qui tiroient plus de gloire d'estre scavans que de porter le sceptre », (Le Gallois, Traité des plus belles bibliothèques de l'Europe, Paris, 1685, S. 73) ; die elf Souveräne sind ihm zufolge Friedrich Barbarossa, Papst Nicolaus V, Cosimo Medici, Alphonse und Robert von Neapel, Mathias Corvin, Pico della Mironda, Frederigo d'Urbino, Kardinal Bessarion, « Enfin le Onzième et le dernier fut Francois I Roy de France, que nous pouvons avec plus de raison appeller le père et le restaurateur des Muses que pas un autre Prince ... Je diray seulement que jamais il n'y eut de Mecenas si liberal envers les scavans, jamais Monarque plus passioné pour la doctrine. »(S. 88 – 89).- Ähnliche Äußerungen finden sich schon in dem 1584 erschienenen Bibliothekskompodium von La Croix du Maine, das sich als erstes bibliographisches Verzeichnis von Buchsammlungen und Autoren in Frankreich « wissenschaftlich » mit dem Buchwesen beschäftigte. In der Neuedition des großen Werks im 18. Jahrhundert durch Du Verdier heißt es im ‚Discours sur le progrès des Lettres en France‘: Frankreich lag für lange Zeit begraben unter dem Dunkel von Unwissenheit und Barbarei, bis sich die Künste und Wissenschaften unter Franz I belebten: „Enfin Francois I les ramina, et mérita d'être surnommé leur Père et leur restaurateur ... C'est à cette époque mémorable, que la lumière succéda p o u r t o u j o u r s aux ténèbres, et que l'étude des Lettres p r o d u i s i t e n f i n l e s h o m m e s. » (Du Vedier, Les Bibliothèques francoisent de La Croix du Maine et de Du Verdier , Paris, 1771 – 73, vol. I, S. 19).

699. Besonders bei D. u. E. Panofsky, Padora's box, op.cit., die ein Emblembild des antiken Caesaren, auf einer Erdkugel stehend, mit erhobenem Schwert und Buch aus Claude Paradin, Symbola heroica, Antwerpen, 1583, abbilden (S. 40, fig. 20) und in Anmerkung 10, S. 40 – 41, eine Reihe von Vergleichsbeispielen aus weiteren Emblembüchern zum Themenkreis von arma et literae, bzw. leges anführen. Vergl. a. den von F. Bardou zitierten Gabriel Simeoni, der 1561 einem Edelmann die Devise „Ex utrumque Caesar“ vorschlug, „Voulant signifier que par le moyen des lettres et des

armes, et estant toujours debout, et prest à entendre ses affaires, Jules Caesar devint Seigneur du monde. » (F. Bardon, *Le Portrait mythologique*, op.cit., S. 50 – 51 u. Anm. 4).

700. R.J. Clement, *Picta Poesis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*, Rom, 1960, S. 136 ff., wo er einleitend feststellt "The parallel between poet and swordsman appears with frequency in the late Renaissance", und zahlreiche Belege aus Emblembüchern verschiedenster Herkunft anführt (verg. S. 69 ff), so bei Henry Peacham, George Wither – "A Princes most ennobling Parts, / Are skill in Armes, and Love to Arts" (S. 74, vergl. S. 138) – Juan de Solorzano, Saavedra, Boissard, Alciati, Otto van Veen, Giarda, De Bry u.a.

701. B. Walbe, a.a.O., S. 58. Auch Clement stellt fest, wie sich Züge des Ritterideals mit denen des gebildeten Höflings zum Gesamtbild des perfekten Staatsmannes vereinigen und erwähnt den 'Cortegiano' Castigliones als eine Quelle für das neue Bild des 'principe' (R. J. Clement, a.a.O., S. 146). - Castiglione schildert darin übrigens die reale Person Franz' I, dem er als jungen Thronfolger am französischen Hof im Zuge seiner diplomatischen Tätigkeit für den Herzog von Urbino begegnet war, als eine große Hoffnung, Anlagen zum vollkommenen Prinzen erwarten ließe, daß er den „armes et lettres“ in Frankreich mit Souveränität gerecht werden würde. (B. Walbe, a.a.O., S. 60 – 61).

702. s. dazu ausführlich L. Le Roy, *De la Vicissitude ou Variété des choses en univers, et concurrence des armes et des lettres par les premieres et plus illustres nations du monde ...*, Paris, 1575 (op.cit.), passim, bes. S. 27 ff. Auch in der prägnanten, apodiktischen Diktion eines Gabriel Naudé wird ihr sich gegenseitig förderndes und nicht etwa ausschließendes Verhältnis als Erfahrungswert zum Ausdruck gebracht: „Cest une maxime avancée par les Autheurs Politiques, et confirmée par une infinité d'exemples, que les Armes et les Etudes ont coustume de fleurir en mesme temps, et que l'accroissement des Empires a esté le plus souvent accompagné de celuy des lettres », und führt hierzu die großen Zeitalter von Philipp und Alexander, Augustus, Antonius, Karl dem Großen, Louis XI und Franz I an. (G. Naudé, *Additions à l'histoire de Louis XI, Contenant plusieurs Recherches curieuses sur diuerses matières*, Paris, 1630, S. 75.)

703. R. J . Clement, a.a.O., S. 69 – 76.

704. G. Naudé, a.a.O., passim, bes. S. 75 – 131, 132 ff. (« Que la Barbarie a commencé soubz luy (Louis XI) à este bannie des Escholes »), S. 175 ff., S. 320 – 352 ff.

705. G. Naudé, a.a.O., S. 6.

706. Das erste Kapitel von A. Theveneau, *Les Morales ...où est traité de l'institution du jeune prince*, 1607, op.cit., « A Combien de choses sont necessaires les lettres et la bonne Institution » hebt die Bedeutung von 'lettres et armes' für die Prinzenerziehung hervor; s. bes. S. 14 ff. unter der Marginalie „Que la conoissance des lettres sert beaucoup pour acquerir la vraie prouesse et valeur des armes » : ein Prinz, der die Lettres vernachlässige, sei auch in seinen anderen Taten nichts wert und hinterlasse nichts von seiner Herrschaft: „Et depuis les Princes qui ont reietté les lettres ont esté reputez sauuages et barbares, et n'ont laissé aucun monument d'actes grands et heoriques ... »
« Conclusions donc que le scaouir des lettres est très-necessaire à un Prince, non seulement pour l'ornement, mais encore pour le repos de son esprit, et pour apprendre à gouuerner le peuple ... » (S. 15, 17).

707. Siehe zur anfänglichen Bedeutung von 'leges' statt 'litterae' D. u. E. Panofsky, *Pandora's box*, op.cit., S. 41 sowie B. Walbe, op.cit., S. 72.

Häufig trifft man in der Theorie des gut geführten Staates noch auf die alte Vorstellung oder auf Mischformen. Pasquier setzt im ‚*Pourparler du Prince*‘ unter die Marginalie „Les L e t t r e s n e c e s s a i r e s au premier“ die Frage ‚qu'y a il, ie vous supply, en un royaume plus nécessaire, que la l o y ? « (Herv. v. V. ; Estienne Pasquier, *Des recherches de la France, livre premier et second, plus Un pourparler du prince et quelques dialogues*, Paris, 1581, S. 204 r).

708. Ernst H. Kantorowicz, *On Transformations of Apolline Ethics*, in: *Selected Studies by E. H. Kantorowicz*, New York, 1965 (S. 399 – 408), S. 408.

709. R. J. Clement, a.a.O., S. 149.

710. Estienne Pasquier, *Les Recherches de la France*, 1581, zitiert nach J. Schlobach, 1980, op.cit., S. 128.

711. P. Le Moyne, *L'Art de regner*, 1665, op.cit., S. 503.

712. E. L. Eisenstein, *Clio and Chronos. An Essay of the Making and Breaking of History-Book Time*, in : *History and Theory*, 5, 1966, Beiheft 6, (S. 36 – 64), S. 55.

713. Guillaume Du Bellay, *Epitomé de l'antiquité des Gaules et de France*, ... Avec ce, un prologue ou preface sur toute son histoire et le catalogue des livres alléguez en ses livres de l'antiquité des Gaules et de France, ..., Paris, 1556, S. 3. Sein Buch, das ähnlich wie Pasquiers 'Recherches' über

die Topographie, die Denkmäler, Gesetze und Gebräuche der Gallier handelt, macht an verschiedenen Stellen deutlich, daß mangelnde Geschichtsschreibung ein Grund für das Fehlen einer Nationalgeschichte ist, und nicht etwa eine Absenz von Geschichte und heroischen Taten der Vorväter selbst.

714. Jean-Baptiste Dubos, *Histoire critique de l'établissement de la monarchie française dans les Gaules*, Paris, 1734, S. 15. Es sei deshalb nicht zu verwundern, daß die Geschichtsschreibung in Frankreich ungefähr fünfzig Jahre nach Erfindung der Druckerpresse einsetzte (S. 41 ff.).

715. Antoine de Condorcet, *Esquisse d'un Tableau historique des progrès de l'esprit humain*, Paris, 1822, S. 113 – 114.

716. Beispielsweise existieren Darstellungen von ihm als Caesar, umgeben von den neun Rittern des Mittelalters (s. O. v. Simson, *Zur Genealogie der weltlichen Apotheose im Barock*, op.cit., S. 59 – 60); vergl. a. einige bei B. Walbe, a.a. O., beschriebene, durch ihre Zusammenstellung „monströse“ Portraits von Franz I.

717. Die Periodisierung nach sechs Weltaltern wurde in der Hauptsache durch eine Matthäus-Bibelexegese des Augustin festgelegt, und gewann bleibende Gültigkeit für die Universalgeschichtsschreibung des Mittelalters, etwa bei Isidor von Sevilla, Otto von Freising und Vincent von Beauvais. Speziell dazu s. Roderich Schmidt, *Aetates mundi. Die Weltalter als Gliederungsprinzip der Geschichte*, in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, 4. Folge, V, Bd. 69, 1955/56, S. 288 – 371, sowie Reinhard Häussler, *Vom Ursprung und Wandel des Lebensaltervergleichs*, in: *Hermes*, 92, 1964, S. 313 – 341.

718. Die ältere Theorie der Weltmonarchien wurde in der biblischen Auslegung aus den Prophezeihungen in Daniel 2 und Daniel 7 mit den Visionen des aus vier Metallen zusammengesetzten Bildnisses und den vier wilden Tieren bezogen, die insbesondere im Danielkommentar des Hieronymus ihre speziell geschichtliche und politische Auslegung erfuhren. Siehe dazu L. Baumgartner, *Zu den vier Reichen von Daniel 2*, in: *Theologische Zeitschrift*, 1, 1945, S. 17 – 22;

G. Podskalsky, *Byzantinische Reicheschatologie. Die Periodisierung der Weltgeschichte in den vier Großreichen (Daniel 2 und 7) und dem tausendjährigen Friedensreiche (Apok. 20). Eine motivgeschichtliche Untersuchung*, München, 1972, bes. S. 4 – 12; Edgar Marsch, *Biblische Prophetie und chronographische Dichtung. Stoff- und Wirkungsgeschichte der Vision des Propheten Daniel nach Daniel VII (= Philologische Studien und Quellen, Heft 65)*, Berlin, 1972, der das Motiv der vier Tiere bis ins 17. Jahrhundert insbesondere für den deutschsprachigen Raum und ihre reichsgeschichtli-

che Auslegung verfolgt bis hin zur „allegorischen und emblematischen Funktion der Vision im 17. Jahrhundert und die Krise der Geschichtssymbolik“. S. ebenfalls bei A. Funkenstein, Heilsplan und natürliche Entwicklung. Gegenwartsbestimmung im Geschichtsdenken des Mittelalters, München, 1965, bes. S. 14 – 20, und W. Voßkamp, Untersuchungen zur Zeit- und Geschichtsauffassung im 17. Jahrhundert bei Gryphius und Lohenstein, Bonn, 1967, S. 15 – 19.

719. Claude-Gilbert Dubois, La conception de l'histoire en France au XVI^e siècle (1560 – 1610), Paris, 1977, bes. S. 395 – 500.

720. Siehe dazu besonders Percy Ernst Schramm, Kaiser, Rom und Renovatio, Bad Homburg, 1962/63.

721. Dazu speziell: Gaston Zeller, Les Rois de France, candidats à l'Empire, Essai sur l'idéologie impériale en France, in : Revue historique, CLXXIII, 1934 (S. 273 – 311, S. 497 – 534), S. 273 ff. sowie S. 500 – 505. Auch diese Untersuchung bekräftigt den Allgemeincharakter und universalen Führungsanspruch des letzten Reiches, das unbedingt erhalten werden mußte und sollte und seine Bedeutung für das Schicksal der Menschheit. Er legt ebenfalls dar, wie nach der karolingischen Teilung der Anspruch auf das Imperium von beiden Reichshälften, ‚Franken‘ und ‚Français‘, die sich beide als Erben Karls d. Gr. ansahen, erhoben wurde und seitdem eine Konkurrenz bestand. Zur Gegnerschaft von Karl V und Franz I, die sich später in Kriegen mit u.a. der Zerstörung des „römischen Traums vom Imperium“ 1525 durch das ‚Sacco di Roma‘ fortsetzte, s. a. A. Yates, Astratia, 1975, op.cit.

722. s. a. bei Ch. Maumené/L. d'Harcourt, Iconographie des Rois de France, in: NAAF, Tome XV (vol. 1), Paris, 1928 – 1931, S. 114 – 115 : « Après sa brillante victoire, le Roi, se souvenant que César, quinze siècle auparavant, avait, lui aussi, vaincu les Suisses, commanda une traduction du récit du grand Romain, et les 'Commentaires de la guerre Gallique furent écrits de 1519 à 1520, contenant, avec les portraits en médaillon des preux de Marignan et du Roi vainqueur, diverses allégories, notamment une miniature où Francois Ier causa avec Jules César dans une forêt. »

723. B. Walbe, a.a.O., S. 72 – 73.

724. Jean Bodin, La Methode de l'histoire, 1566, op.cit., bes. S. 287 – 290.

725. Die Monarchie Frankreichs hingegen entwickelte sich nach der ständigen Bedrohung des Königtums durch mächtige Herzöge und Enklaven – Angoulême, Aquitanien, Burgund, die Dau-

phine, das Arelat u.a. – und äußere Feinde wie Wikinger, Sarazenen, Normannen, Engländer das ganze Mittelalter hindurch in umgekehrter Weise wie das Deutsche Reich, dessen Zerfall auch Maximilian, der „letzte Ritter“ nicht aufhalten konnte, zur „reinsten“ und in Europa führenden Form des Absolutismus und der Zetralisierung des Staates auf König, Hof und Hauptstadt.

726. A. Buck, Gab es einen Humanismus im Mittelalter?, in: Romanische Forschungen, 75, 1963 (S. 213 – 239), S. 226. Elemente solcher gezielten Rekonstruktionsversuche waren „le mythe de Charlemagne, fondateur de l'Université de Paris, l'appréciation jamais oubliée portée sur le renouveau carolingien, la présence continue d'Alcuin dans les notes historiques sur la littérature française, la fortune du thème de la 'translation studii', joint à l'éloge de Paris, nouvelle et moderne Athènes », so daß sich die Finsternis für die gallische Tradition sehr verkürzte : « La différence était capitale parce que le moyen âge qui, pour les Italiens, avait duré mille ans, était réduit pour les Français à deux siècles ; » (F. Simone, Une Entreprise oubliée des humanistes français, op.cit., S. 122 – 123, S. 114).

727. Gaston Zeller, a.a.O., S. 506. Vergl. W. McAllister Johnson, Numismatic Propaganda in Renaissance France, In: The Art Quarterly, XXXI, 1968 (S. 123 – 153), S. 143: „While the traditional ‚translatio imperii‘ read Persia, Greek and Troy, Rome and France, Rabelais changed the sequence to read Persia, Macedonia, Rome, Greece and France“, wobei hinzukam, daß der Sprachgebrauch des 16. Jahrhunderts die „Griechen“ häufig mit Byzanz gleichschaltete, das bekanntlich den Musen während der Zeit der Finsternis Exil gewährt hatte, „sixteenth-century usage equated the Greeks with the Byzantines, however, and this is the theory developed by Chancellor Antoine Du Prat for Francis' T candidature to the Empire in 1519.“

728. Agnes Joly, , Le Roi Soleil, histoire d'une image', in : Revue de l'histoire de Versailles et de Seine-et-Oise, XXXVIII, 1936, S. 213 – 235 ; Louis Hautecoeur, Louis XIV, Roi-Soleil, Paris, 1953, Ernst Kantorowicz, Oriens Augusti – Lever du Roi, in : Dumbarton Oak Papers, 17, 1963, S. 117 – 177 ;

729. Zum Bild der Sonne, das als Symbol für Vertreter der französischen Dynastie schon vor Louis XIV systematisch genutzt wird, siehe neben den Ergebnissen dieser Arbeit von der „Soleil dissipant les ombres“ bis zur Louis XIII-Apoll besonders A. Joly, a.a.O., und E. Kantorowicz, a.a.O., bes. S. 165. Zahlreiche Belege zum Sonnenvergleich der französischen Herrscher des frühen Absolutismus s. bei F. Bardou, Le Portrait mythologique, op.cit., bes. 255 ff; auch zum Einzug von Henri IV und Maria Medici 1603 in Caen.

Zu den Sonnendevisen in Jaque de Bies Medaillen s. dort für Louis XIII: III, S. 110, IX, S. 111, XIV, S. 112, LIX, S.119, LXXI, S. 121. (Jaques de Bie, La France Metallique, Contenant les Actions Celebres tant Publiques que Privees des Rois et des Reines. Remarquees en leurs Medailles d'Or, d'Argent et de Bronze. Tirées de plus Curieux Cabinets, Paris, 1636).

730. A. Joly, a.a.O., S. 217; vergl. E. Kantorowicz, a.a.O., S. 168, 170, fig. 45 a – b. Kantorowicz stellt daneben weitere frühe Medaillen vor dem Regierungsbeginn Louis XIV vor, u.a. das Stück GALLIA FELIX mit der Umschrift ‚Assidua Reg(is) Consiliis Praesentia (a.a.O., S. 170, fig. 50 ; ausführlich beschrieben bei J. Jaquiot, Medailles et Jetons de Louis XIV d'après le manuscrit de Londres Add. 31908, Paris, 1968, vol. II, S. 150, Pl. XXVIII, 1 – 5). Die Medaille von 1643, die auf dem Avers die Büsten des jugendlichen Louis XIV und seiner Mutter Anne d'Autriche im Halbprofil zeigt, auf dem Revers ebenfalls einen ähnlichen Sonnenwagen mit der Umschrift HAEC SOLEM PRAEVIA DUCIT, a.a.O., S. 169, Fig. 48. Sie wurde von A. Dupré geschlagen und gilt als eine der qualitativsten aller hinterlassenen Medaillen aus der Regierungszeit Louis' XIV; Abb. In Francois Mazerolles, Les Médailleurs Français du XVe siècle au milieu du XVIIIe siècle, Paris, 1902 – 1904, t.2., Nr. 718, S. 143, t. 3.Pl.XXXIII, Nr. 718). Hierzu führt Kantorowicz den interessanten Vergleich mit einer Münze von 1611, die in ganz ähnlicher Weise Maria Medici und den jungen Louis XIII abbildet, auf ihrer Rückseite wird der Sonnenheld von Minerva angewiesen : ORIENS AUGUSTI TUTRICE MINERVA, die einmal mehr beweist, daß die Sonnensymbolik keine originäre und exklusive Herrscherikonographie von Louis XIV ist, sondern bereits vorher entwickelt war, und er zunächst eine Reihe von Motiven für sich übernimmt, bevor sie um- und weitergeformt werden. Die beiden Medaillen zu seiner Geburt und Erziehung bilden den Anfang von CL. Fr. Menestrier, Histoire du Roi Louis le Grand par les Médailles, Emblèmes, Devises, Jettons, Inscriptions, Armoires et Autres Monuments Publiques, Recueillis et Expliqués par le Père Claude Francois Menestrier de la Compagnie de Jésus, Paris, 1689, wo sie gestochen und erklärt sind : Naissance du Roi. Ortus Solis Gallicus. « Lever du soleil de la France. La Victoire conduit le char du Soleil, parcequ'il naquit au milieu des Victoires de son Pères. » Anne d'Autriche/Louis XIV. Haec solem Praevia ducit. "Du Soleil qui se lève elle regle le cours. » (S. 4).

731. L. Hautecoeur, a.a.O., S. 8, 11, 15.

732. Abb. des « Louis XIV costumé en Soleil » in L. Hautecoeur, a.a.O., opp. S. 11, vergl. S. 9; E. Kantorowicz, fig. 56, S. 172.

Die betreffende Passage des Gedichts ist vollständig abgedruckt bei C.F. Menestrier, La Devise du Roy justifiée, Paris, 1679, S. 55, wobei deutlich wird, daß in diesem Ballett zur Volljährigkeit von Louis XIV, die eine baldige Regierungsübernahme erwarten ließ, das Gewicht noch stark auf die

Bedeutung des Sonnengotts als Überwinder von Feinden und Finsternis gelegt wird. Louis XIV stehe als Apoll auf dem Wagen, den sich mehrere ehrgeizige Phaetons zu lenken erhoffen, und verspricht damit, die finsternen Wolken über Frankreich zu vertreiben. Die Schlußverse lauten im Zusammenhang: „Sans doute j'appartiens au monde que je sers, Je ne suis point à moi, je suis à l'Univers, Je Luy doy les rayons qui couronnent ma tête, C'est à moy de regler mon temps et mes saisons, Et l'ordre ne veut pas que mon plaisir m'a arrête. Mon inclination m'attache à ce qu'il faut, Et s'il plaît à celui qui m'a placé si haut, Quand j'auray dissipé les ombres de la France, Vers les climats lointains ma clarté paroissant / Ira victorieuse au milieu de Byzance/Effacer le Croissant. »

733. E. Kantorowicz, S. 173, das « Master of Time » bezieht er von der Beschreibung einer Kaminuhr, die vom Sonnenkopf Louis' XIV, umgeben von den Leiern Apolls und überfangen von der französischen Krone, beherrscht wird; L. Hauteceur, a.a.O., S. 9 – 10 ;

734. C.F. Menestrier, *La Devise du Roi justifiée*, op.cit., S. 56.

735. Armand Dayot, *Louis XIV. Illustrations d'après des peintures, sculptures, gravures, objets d'art du temps*, Paris, 1909, S. 66.

736. L. Hauteceur, a.a.O., S. 8 ff., S. 12.

737. Hélène Demoiriane, *LeBrun à Vaux*, in : *Connaissance des arts*, 195, 1968 (S. 86 – 93), S. 90. Vergl. A. A. Joly, a.a.O., S. 214; ebenfalls Jennifer Montagu, *The Early Ceiling Decorations of Charles LeBrun*, in: *The Burlington Magazine*, 105, 1963, S. 395 – 408; H. Sorensen, *La geniale esquisse de Versailles*, in: *Connaissance des arts*, 195, 1968, S. 74 – 85.

738. Dabei sollte das Wappen Fouquets durch einen Sonnenkreis mit Bourbonenlilien ersetzt werden. In dieser Fassung wurde die Entwurfzeichnung noch 1681 von G. Audran gestochen (R. Berger, *Charles LeBrun and the Louvre Colonnade*, in: *Art Bulletin*, 52, 1970 (S. 394 – 403), S. 398 u. 401).

739. Zitiert nach L. Hauteceur, a.a.O., S. 24.

740. R. Berger, a.a.O., S. 395 ff.; (zu den französischen Übersetzungen Ovids im 17. Jahrhundert s. Anm. 9, S. 394 – 95).

741. C.F. Menestrier, Quatres soleils vues en France le 25 de juin 1704. Dessin de l'appareil et décoration du Palais Abbatial de Saint Germain de Prez, pour la Feste qu'y donne son Eminence Monseigneur le Cardinal d'Estrées, à l'occasion de la Naissance de Monseigneur Le Duc de Bretagne, Paris, 1704, S. 6.

An anderer Stelle beschrieb Menestrier einen Einzugsbau für den König in Lyon : « A l'entrée du feu Roy dans cette Ville, le sujet de l'appareil estoit l'entrée du Soleil au signe du Lyon. Sur le premier Arc de triomphe on avoit representé pour Emblemes, le Palais du Soleil comme il est decrit par Ovide. C'est Astre sous la forme d'un Roy estoit assis sur un trone de lumière entourné des six autres Planètes, et des douze Signes sous la forme d'autant de courtisans. » (C.F. Menestrier, L'art des Emblèmes, ... par figures de la fable, de l'histoire, et de la nature, Paris, 1662, S. 93).

742. A. Félibien, Entretiens, ed. 1725, Tome V, X. Entretien, S. 386 – 394. Vergl. Mémoires inédits, I, (Nicolas Loir par Guillet de St. Georges), S. 338 – 339. Kurze Beschreibung bei L. Hauteceur, a.a.O., S. 23 – 24.

743. Ein anderes Feld führt die Metamorphose von Clitia in eine Sonnenblume vor, die sich stets nach der Sonne richtet und ein Abbild des Höflings ist (Félibien, Entretiens, a.a.O., S. 392).

744. a.a.O., S. 389.

745. "C'est sa Majesté qu'on doit considerer dans le tableau du milieu sous la figure d'Apollon; c'est elle qu'on voit environnée de gloire ; c'est elle qui paroît élevée audessus de toutes choses, et qui par sa dignité et par ses hautes qualitez répand ses lumières sur la terre, et se fait admirer dans toutes les parties du monde. »

Félibien, a.a.O., S. 230 (gesamte Beschreibung S. 223 – 231); vergl. L. Hauteceur, S. 22 – 23.

746. Auf einem der Tableaus schleudert Apoll die von Jupiter geliehenen Blitze gegen die Zyklopen, was vor der Gefahr warnen soll, in welcher sich diejenigen befänden, die den Feinden der Majestät Hilfe oder Waffen zukommen ließen. – Die Geschichte der Niobe im Nachbarfeld zeigt die Ungnade auf, in die Leute fallen, die dem König mangelnden Respekt bezeugen. Die Schändung des Marsyas und die Verwandlung des Midas bedeuten die Bestrafung von Unverschämtheit und Ignoranz gegen den König (Félibien, a.a.O., S. 230 – 31).

747. J. Martinet, Devises royales de Louis le Grand, Paris, 1673, LIX, S. 215 – 216.

748. Klaus Maurice, Die französische Pendule des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zu ihrer Iconologie, Berlin, 1967, Abb. 15.

Der Stich stammt aus: Menestrier, Histoire de Louis le Grand par Médailles, op.cit., S. 44.

749. K. Maurice, a.a.O., bes. S. 15 – 18.

750. A. Joly, a.a.O., S. 213.

751. Charles Perrault, Mémoires de ma vie, Paris, ed. 1909, S. 109.

752. E. Kantotowicz, a.a.O., S. 174 ff.

753. zitiert nach a.a.O., S. 173, ohne den Ansatz dieser Selbstinterpretation weiter auszuführen.

754. Limiers, Annales de la monarchie française, depuis son établissement jusqu'à présent ..., avec les médailles authentiques qui ont été frappées sous différents Règnes, ..., Paris, 1724, II, S.

LXXIV ; vergl. A. Joly, a.a.O., S. 216, Beschreibung auch bei L. Hautecoeur, a.a.O., S. 13 – 14.

755. Abb. Bei E. Kantorowicz, a.a.O., fig. 55 obv. U. rev. (auf dem Avers Louis XIV in antikem Harnisch mit dem Sonnenkopf auf der Brust), vergl. S. 171 – 172.

756. C. F. Menestrier, La Devise du Roy justifiée, 1679, op.cit. Das Werk ist in zwei Bücher aufgeteilt, das erste ist der Verteidigung des persönlichen Mottos gewidmet, das zweite besteht aus einer umfangreichen Sammlung von über 500 (!) Sonnendevisen für den König: „Le Monde entier consacré à la gloire du Roy. Réceuil de Devises faites pour le Roy, dont tous les corps sont rangez selon l'ordre naturel des choses. »

757. a.a.O., S. 6 – 7. In einem längeren Discours versucht Menestrier diese Einwände mit reichlich schwachen Argumenten zu entkräften, etwa daß Picinelli sich erst in seiner Ausgabe von 1670 präzise dazu geäußert habe. Sein Hauptargument aber lautet: ‚ist unser König nicht auch ‚groß?‘ Deshalb stünde in erster Linie ihm die Devise zu, wofür an Tautologie grenzende Scheinbegründungen herangezogen werden: „Qui ne voit manifestement que si Philippe II est le sens d'application, que c'est un autre grand Roy qui est le sens naturel (!) de cette Devise?“ womit natürlich Louis XIV gemeint ist (a.a.O., S. 20 – 21, vergl. S. 10 – 25).

Delikat sind die Vorwürfe an Picinelli besonders dadurch, daß dessen Impresen ganz offensichtlich etliche Anregungen zu Menestriers weiteren hundert Sonnendevisen gegeben haben (s. bes. in F.

Picinelli, *Mondo Symbolico*, 1669, op.cit. „Sole“, lib. I Cap. V, S. 8 – 21, z.B. „Procedit et crescit“ (S. 8) oder „Omnibus sufficit“ (S. 20).

758. Menestrier, a.a.O., S. 41 – 42.

759. Neben den bereits zitierten Werken und C. F. Menestrier, *L'Art des emblèmes, ..., par figures de la fable, de l'histoire, et de la nature*, Paris, 1674, besonders ders., *La Philosophie des images composées d'une ample recueil de devises et du jugement de tous les ouvrages qui ont été faits sur cette matiere*, Paris, 1682 – 83, 2 vol. Der ganze erste Band enthält unter der Abteilung « Ciel et ses astres » auf über 300 Seiten fast ausschließlich Sonnenemblem.

760. Das oft zitierte Werk ‚*L'Art de regner*‘ von 1665 enthält einen umfangreichen Anhang mit Sonnendevisen, zudem ist jedem Kapitel ein ganzseitiges Emblem mit lateinischem Motto und langer französischer Explication vorangestellt. Ein weiteres einflussreiches Werk ist natürlich F. Le Moyne, *De l'art des emblèmes*, Paris, 1662.

761. Jean Martinet, *Emblèmes Royales à Louis le Grand*, Paris, 1673. Nicolas Verrien, *Livres curieux et utiles pour les scavans et Artistes ... avec un très grand nombre de Devises, Emblèmes, Médailles et autres figures Hieroglyphiques ...*, Paris, 1685, 3 vol ; ders., *Recueil d'emblèmes, devises, médailles et figures hieroglyphiques, ...*, Paris, 1724.

762. E. J. Dijksterhuis, *Die Mechanisierung des Weltbilds*, Berlin, 1956, S. 326.

763. Adrian d'Amboise, *Devises royales*, Paris, 1621 (Anhang: *Discours ou traicté des devises*, 1620), S. 60 – 61 ; vergl. F. Bardou, op.cit., S. 272.

764. Menestrier, *La Philosophie des images*, a.a.O., CCXCVI, S. 95.

765. Schon bei Jaques de Bie, *Les Familles de la France Illustrées par les Monuments des Medailles Anciennes et Modernes, Tirées des plus rares et curieux Cabinets du Royaume, sur les Metaux d'Or, d'Argent et de Bronze*, Paris, 1636, z.B. für Gaston d'Orleans (S. 127, 131) oder Richelieu (S. 45). Vergl. Die spitzfindige Devise des Maréchal de Grammont (Grand mont) in J. Martinet, *Devises royales*, a.a.O., S. 192 – 193. Siehe dazu allgemein F. Le Moyne, *L'art des emblèmes*, a.a.O., S. 470, XIII: „Tu mihi quodcum hoc regni. Le cadran n'est d'aucun merite et n'a aucun usage de luy mesme. Tout ce qu'il est et tout ce qu'il vaut, est de la grace du Soleil, qui regarde : Un sage

Ministres prendra pour luy ce Mot qui est de Virgil ... », er empfangt alles Licht und alle Beschäftigung vom König.

Auch eine Reihe von Devisen zu Cadrans und selbst zu Montres und Pendules in Verriens Sammlung folgt der Auslegung: „Interpres fidus solis. Le juste interprète du Soleil. (N. Verrien, Recueil d'emblèmes, 1724, a.a.O., Pl. 51, 5). Ein stets als Quelle zu berücksichtigendes Werk ist auch hier Picinellis *Mondo Symbolico*, op.cit., in dem insbesondere unter dem Bildnis der Sonnenuhr zahlreiche Vergleiche zum Verhältnis der Principe zu seinen Untertanen angegeben werden (S. 758 – 763, z.B. „Concordi motu“, der Schatten der Sonnenuhr bewegt sich im Einklang mit dem Licht der Sonne, oder „Si aspicias aspicior“.

766. z.B. bei Le Moyne, *L'art des emblèmes*, op.cit., S. 501 : « Pendule. Solem audet dicere falsum.» S. dazu auch K. Maurice, op.cit., S. 42 – 43.

767. Z. Zawirski, *L'évolution de la notion du temps*, Académie polonaise des sciences et lettres, Cracovie, 1936, S. 63 (Zitat von Leibniz).

Über die komplizierten Ausgleichsmessungen (Äquitation) der 'Mesure naturelle du temps' mit ihrer « inégalité du soleil » (temps vrai) und der ‚temps moyen‘ (gemessenen Zeit) siehe grundsätzlich F. Berthoud, *Histoire de la Mesure du temps par les horloges*, Paris, 1802, vol. I.

768. Vergl. F. Le Moyne, *L'art des emblèmes*, a.a.O., S. 476, XIX u. S. 477, XX die beiden berühmten Devisen « Uni cuncta patent. Rien ne peut estre caché au Soleil » und „Patet omnibus unus“ – die Sonne ist vor aller Augen, sowie S. 462, V, „Videt omnia primus“ – der König sieht wie die Sonne alles zuerst, was im Staat geschieht.

Die ständige Anwesenheit der Sonne gilt selbst für ihren Untergang, in dem die Gewissheit des Aufgangs miteinbegriffen ist: „Redit in ortus“ (F. Pincinelli, *Mondo Symbolico*, op.cit., S. 14. (vergl. bei Menestrier, *La Devise justifiée*, a.a.O., S. 117).

769. Le Moyne, a.a.O., S. 443 : « Nec falsus nec fallens. Fidélité Royale.

770. Le Moyne, *L'Art de regner*, op.cit., S. 99.

771. a.a.O., n. pag.

772. Le Moyne, *L'art des emblèmes*, a.a.O., S. 426 – 427, unter der Devise : Le Soleil. Ut praesit et prosit (auch bei Menestrier, *La Devise justifiée*, a.a.O., S. 125.35) ; vergl. die Erklärungen Le Moy-

Moynes zur 'Prudence royale' : Le Soleil. Mentre feror quarcumque feror. (S. 436 – 437) oder zum 'Conseil Royal' : Le Soleil. Regitur Regitque. (S. 450 – 451).

773. Le Moyne, a.a.O., S. 469.

774. F. Picinelli, *Mondo symbolico*, op.cit., S. 15.

775. J. Bodin, *Les six livres de la Republique*, Paris, 15794 , S. 279.

776. O. v. Simson, *Zur Genealogie der weltlichen Apotheose im Barock*, op.cit., S. 240.

777. Le Moyne, *L'Art de regner*, op.cit., S. 252.

778. a.a.O., S. 253 – 54.

779. Menestrier, *La Devise justifiée*, op.cit., S. 117, 10 u. S. 124, 41.

780. Le Moyne, *L'art des emblèmes*, a.a.O., S. 438 – 439.

781. Collection Hennin, t. Ixxix, Nr. 96999, p.33: "Par ce que le Soleil le cerveau fait sécher, Il chasse les vertus, et pour n'y plus rentrer. Soleil injuste par tes Rayons d'Or Animé, Qui par ton Or, La Foi dans les Traités excite ; Mais trompant toujours, eux-mêmes irrite ; ... Tu n'aimes point le Droit, sinon qu'il te profite. La trahison, fuite et combat tu as payé ; Pour l'or des Traités t'ont servi ...", n.pag.

782. *Receuil des pièces héoriques et historiques pour servir d'ornement à l'histoire de Louis XIV. Dedié à M.M. Racine et Boileau, historiographes de France. Imprimé par Jean de Montespan, ..., à l'enseigne de l'Edit de Nantes, 1693.* 13 der Blätter werden auch in der Collection Hennin, t.LXVIII, Nr. 6019, p.56 aufbewahrt.

783. Unter dem Titel der ‚Prognostication de l'Eclipse du Soleil‘ und einer verdunkelten Sonne sitzt ein heruntergekommener Louis XIV auf einem Sessel im Gespräch mit Madame de Montespan, der er seine Schandtaten aufzählt und sie mit den Worten beschließt: „le soleil s'éclipser/On a vu depuis peu seroit ce pour predire/L'Eclipse a mon Soleil, ce qui mon coeur déchire.“, a.a.O., I, Nr. 25 (vergl. Coll. Hennin, t. 80, no. 7083). Im zweiten Band erscheint unter derselben Vorhersage für das Jahr 1706 eine weitere Satire: unter der dunklen Sonne erblickt am eine Art Beweinungsszene , Louis

XIV ist niedergesunken, seine Insignien sind ihm entglitten. (a.a.O., II, S. 4; vergl. II, S. 2: „Toute la Cour de France en alarme“, sowie Coll. Hennin, t.79, no. 7031).

784. Beide Blätter im *Receuil des pièces héoriques*, 1693, op. cit., I. Zur Medaille von Le Clerc s. *Inventaire du Fonds Français, Graveurs du XVIIe siècle* (M. Préaud), Seb. Le Clerc. Tome 8, 1980, Nr. 761.84.

785. E. Kantorowicz, a.a.O., S. 176 u. fig. 62.

786. Menestrier, *La Philosophie des images*, op.cit., S. 16

787. Zur Entwicklung von Zeitmessung und Uhren sind neben den im Laufe dieses Absatzes zitierten Autoren immer noch grundlegend: J. A. Lepaute, *Traité d'horlogerie*, Paris, 1755 (1767); Ferdinand Berthoud, *L'Art de conduire et de régler les pendules et les montres. A l'usage de ceux qui n'ont aucune connoissance d'Horlogerie*, Paris, 1759; ders., *Histoire de la Mesure du temps par les horloges*, Paris, 1802, 2 vol. Die unersetzliche Bibliographie von B. H. Baillie, *Clocks and Watches, an historical bibliography*, London, 1951, gibt Auskunft über weitere Traktate und Schriften aus dem Zeitraum von 1394-1799. Diese Werke nehmen meist als Ursprünge der Entwicklung und Benutzung von Räderuhren die von Dondis schon 1344 für den Uhrenturm von Padua konstruierte Schlaguhr an, sowie die astronomische Uhr im Münster zu Straßburg von 1352, die 1574 durch die heute noch dort befindliche von Dasypodius ersetzt wurde (s.a. F. C. Haber, *Zeit, Geschichte und Uhren*, in: *Katalog München, Die Welt als Uhr. Deutsche Uhren und Automaten 1550-1650*. Hrsg. von K. Maurice und O. Mayr, Bayerisches Nationalmuseum, 1980, S. 10-20). Weitere Informationen u.a. bei C. M. Cipolla, *Clocks and Culture, 1300-1700*, London, 1967; L. Defossez, *Les scavants du XVIIe siècle et la mesure du temps*, Lausanne, 1946 ; weiterhin die auch kunsthistorisch aufschlußreiche Studie von A. Chapuis, *De horlogiis in Arte*, Lausanne, 1954.

788. Seine Erkenntnisse schrieb er im 1658 publizierten Traktat ‚*Horologium*‘ nieder, wovon eine spätere Ausgabe 1673, nachdem Huygens zum Mitglied der Pariser ‚*Académie des Sciences*‘ geworden war, Louis XIV gewidmet ist. Bereits Galilei hatte die Isosynchronie des Pendels entdeckt. Siehe eine knappe Zusammenfassung zur Entwicklung der Zeitmessung bei Silvio A. Bedini, *Die mechanische Uhr und die wissenschaftliche Revolution*, in: *Katalog München 1980*, a.a.O., S. 21-29, bes. S. 26ff.

789. Otto Mayr, *Die Uhr als Symbol für Ordnung, Autorität und Determinismus*, in: *Katalog München 1980*, a.a.O., S. 1-9; vergl. Auch F. C. Haber, *The Darwinian Revolution in the Concept of Time*, in:

The Study of Time. Proceedings of the Conference of the International Society for the Study of Time, Berlin, 1972, S. 383-401, bes. S. 383ff.

790. O. Mayr, a.a.O., S. 1. Zur Bedeutung der Automaten, ihrer technischen Perfektion und ihrem geringen Gebrauchswert s.a. A. Chapuis, Les automates. Figures artificielles d'hommes et d'animaux. Histoire et technique, Neufchatel, 1949.

791. Klaus Maurice, Die französische Pendule des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zu ihrer Iconologie, Berlin, 1967, S. 5ff, 25ff.

792. s. bei F. Pincinelli, Mondo symbolico, op.cit., S. 763-770, z.B. "Dant pondere legem", "A pondere motus", weiterhin "come al Principe à misurare le forze de suoi populi" – und schließlich als Zeichen kontinuierlicher Agitation "Nec mora, nec requies" oder des gegenseitigen Impulses von Führer und Volk "Movent dum moventur". Vergl. die Devisen zu 'Montres' und 'Pendules' bei N. Verrien: „Motibus arcanis. Elle marche avec des mouvements secrets“, Pl. 4,8 ; « De mi regla mi valor. Mon prix vient de ma justice », Pl. 27,7, sowie Pl. 33,10 ; 36, 12. (N. Verrien, Recueil d'emblèmes, op. cit.)

793. Einen ungewöhnlichen ikonographischen Vorschlag zur Verdeutlichung der Beziehung von klug angewandter Zeit und umsichtiger Regierung machte Menestrier, der auch die traditionelle Figur des Chronos dafür zum Einsatz bringen wollte: „Maintenon supposons qu'il nous faille mettre en Emblème, „qu'il faut du temps pour delibérer“, vous n'avez que peindre dans une sale le Temps assis près d'une table sur laquelle est son sable, et des Conseillers d'Etat qui le viennent consulter, et à qui il assigne un *temps déterminé* pour proposer leurs affaires. » C.F. Menestrier, L'art des emblèmes, Paris, 1684, repr. 1981, op.cit., S. 409.

An anderer Stelle führt er ebenfalls einen interessanten ikonographischen Zusammenhang von Staatsführung, Reglementierung und dem neuen Zeitsymbol der Uhr vor: in seinem ‚Temple de la Sagesse‘ ist auch die ‚Morale‘ anwesend, die einen gelben Mantel von der Farbe der königlichen Auorität trägt und ein Zaumzeug in der Hand, „qui enseigne qu'elle arrete l'impetuosité des passions, et qu'elle regle toutes choses (...) Les places de la devise et de la médaille sont occupées par une montre. » Menestrier, Le Temple de la Sagesse ouvert, Paris, 1663, S. 42-43.

794. K. Maurice, op. cit., S. 18ff. Beschreibung auch bei J.A. Lepautre, 1679, op.cit., S. XI. Dazu gehörte auch die ingeniöse ‚Pendule à shpères‘ von Passemant, deren oberer Teil sich wie ein Globus bewegte und Stunden, Minuten, Tage, Jahresdaten, Sonne- und Mondstand sowie Planetenbewegungen messen konnte, obendrein „il y a des changements pour dix mille ans de suite“, und

Louis XV zum Geschenk überreicht wurde. Ausführliche Beschreibung in: *Description et usage de divers ouvrages et inventions de Passement, ...*, Paris, 1738, S. 72-73. Vom selben Uhrmacher stammte die künstlerisch einmalige Pendule « La Creation du monde », wo aus dem Chaos der Elemente Erd- und Himmelsglobus mit dem Keplerschen Sonnensystem und ganz zuoberst das Zifferblatt geboren werden.

795. Dazu immer noch grundlegend: G. Bilfinger, *Die mittelalterlichen Horen und die modernen Stunden. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte*, Stuttgart, 1892; ders., *Der bürgerliche Tag*, Stuttgart, 1888; sowie A. Franklin, *La vie privée d'autrefois*, vol. IV: *La mesure du temps*, Paris, 1888. Unter der neueren Literatur s. besonders R. Wendorff, *Zeit und Kultur. Geschichte des Zeitbewusstseins in Europa*, Opladen, 1980, S. 189-206, 224-248, 253-258, S. 265ff. Ferner Jaques LeGoff, *Zeit der Kirche und Zeit des Händlers im Mittelalter*, in: Hrsg. C. Honegger, M. Bloch, F. Braudel u.a., *Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse*, Frankfurt, 1977, S. 393-414.

796. s. dazu die Inventatangabe bei J. Guiffrey, *Les Tapisseries de la Couronne, autrefois et aujourd'hui. Complément de l'inventaire du Mobilier de la couronne sous le regne de Louis XIV*, Paris, 1892, zu den verschiedenen Stücken der Webfassungen der Serie z.B. Nr. 136-138, Nr. 57, 67, 68, 205, 206, 240, 257. Die Katalognummern beziehen sich auf die Gesamtausgabe von J. Guiffrey, *Inventaire général du mobilier de la couronne sous Louis XIV, 1663-1715*, Paris, 1885/86, 2 vol., vol I, unter den Seiten 293-326, 327-374,

797. Auch hier meldet Charles Perrault, der als Sekretär der Kleinen Akademie fungierte, Urheberrechte an und gab deshalb in seinen Memoiren eine wichtige Quelle für die Anfänge der Petite Académie und die frühen Aufträge von Colbert ab. Von der Serie der insgesamt 48 Devisen für die ‚Quatre Elements‘ wurden nach eigener Aussage 16 von Perrault selbst erstellt, von den insgesamt 16 Devisen für die ‚Saisons‘ stammten 9 von ihm (Ch. Perrault. *Mémoires de ma vie*. Ed. Bonnafon, 1909, S. 39-40).

798. J. Vannuxem, *Emblèmes et Devises vers 1660-1680*, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1954/55, S. 60-70, bes. S. 63ff.

799. « Les Tapisseries. Cinquante et une pièce gravés par Sebastien Leclerc, ce qui forme un Livre,.... (Florent LeComte, *Le Cabinet des Singularitez*, 1699, op.cit., vol.I, *Catalogue du Cabinet du Roy*, S. 57). Die Illustrationen der einzelnen Teppiche, Frontispieces und Devisenmedaillen sind nun auch außerhalb der schwer zugänglichen Originalausgabe zugänglich und sämtlich abgebildet

in: Inventaire du Fonds Francais, Seb. Le Clerc, II, Tome 9 (M.Préaud), 1980, No. 1541-1577, S. 59-68, No. 1579-1596, S. 69-76. (Der Band zu Leclerc ist der erste aus der Reihe des von Weigert begonnenen Inventars, der illustriert ist; die folgenden Bände sollen so fortgesetzt werden).

800. André Félibien, Tapisseries du Roy, où sont representez les quatres éléments et les quatres saisons, Paris, 1667. Die beiden Hälften des Buches sind gesondert untertitelt. Nach dieser Ausgabe wird im folgenden zitiert. Eine zweite Ausgabe folgte 1670; eine weitere, leicht gekürzte von 1679 wurde maßgeblich für Übersetzungen ausländischer Ausgaben. Allein in Augsburg wurden die „Königlichen Französischen Tapezereyen“ mit der Erklärung Félibiens dreimal verlegt.

801. Félibien, a.a.O., S. 4-5. Eine ähnliche von den Aufhalten und Beschäftigungen des Königs markierte Aufteilung des Jahres durch die verschiedenen Stadt-und Jagdschlösser führt die Gemäldeserie Van der Meulens „pour les douze Mois de l'année qui sont les maisons royales“ vor (F. Engerand, Inventaire des tableaux du Roy, rédigé en 1709-1719 par N. Bailly, publié pour la première fois, Paris, 1899, S. 429).

802. Félibien, a.a.O., S. 4.

803. Abb. Katalog Paris, La Médaille du temps de Lois XIV, Hotel de la Monnaie, 1970, Kat.Nr. 499, S. 332.

804. Félibien, a.a.O., S. 31-32. Vergl. den Text zum Bild des Winters auch in ders., Recueil des descriptions de peintures et d'autres ouvrages faits pour le Roy, Paris, 1686, S. 183ff.

805. Félibien, a.a.O., S. 32. Dafür steht auch das lateinische Motto „Jvncta Ivventuti Prudentia“, das bedeuten solle, dass Umsicht und Jugend in seiner Majestät vereinigt seien, der Erholung in den Amusements des Winters schöpfe – die ‚saison‘ wird zunehmend mit gesellschaftlichen Aktivitäten als mit dem Fruchtzyklus der Erde in Verbindung gebracht, was zum charakteristischen Wandel von Jahreszeitendarstellungen in ‚soziale Genrebilder‘ führt -, darüber aber nie seine restlichen Aufgaben vernachlässige: „ne diminue rien pour cela de son infatigable application aux affaires“ (S. 33).

806. Häufig wird die Vorstellung des ‚Zeitverlierens‘ erst mit der Arbeitsdisziplin im (protestantischen) Kapitalismus in Verbindung gebracht und dafür besonders englische Quellen von Richard Baxter bis Benjamin Franklin namhaft gemacht. Doch schon im Florentiner Quattrocento wurde Zeit als wertvolles Gut bezeichnet (s.a. William Grossin, Les temps de la vie quotidienne. Interaction, l'homme et son environnement, Paris, 1974, S. 219). Der aufmerksame Leser findet in der ver-

gleichsweise frühen Literatur, darunter häufig in Emblembüchern, Hinweise auf die Anfänge einer Zeitmoral von sinnvoller Nutzung der teuren Stunden. S. etwa bereits bei Guillaume de la Perrières, *Le Theatre des bons engines*, 1539, LXXI mit einer überdimensionalen geflügelten Räderuhr und der „Aduise bien le temps ne t' eschappe“.

807. Richard Glasser, *Studien zur Geschichte des französischen Zeitbegriffs*, Münchner Romanistische Arbeiten, Heft 5, 1936, bes. S. 177ff.

808. s. Charles Kunstler, *La vie quotidienne sous Louis XIV*, Paris, 1950, S. 170. Ein Tag am Versailler Hof genüge, um den Mechanismus aller Tage in ihrer festgelegten Ordnung und Wiederholung kennenzulernen. Am bekanntesten ist das Zeugnis aus den Memoiren von Saint-Simon, der ‚la mecanique‘ im Zeitablauf in Versailles genau beschreibt und u.a. bemerkt: „Avec un almanach et une montre, on pouvait, à trois cents lieu de lui (Louis XIV) dire qu'il faisait.“ (zit. nach R. Glasser, a. a. O., S. 177).

809. Charles de Lorraine besaß 135 Pendules, Madame de Bourbon 64, der Marquis de Boulay 82 Taschenuhren (Humbert de Gallier, *Les moeurs et la vie privée d'autrefois*, Tome 1-3, Paris, 1912, I, S. 20-21). Selbst Vertreter eines engen Zusammenhangs von Uhren- mit bezahlter Arbeitszeit kommen zu übereinstimmenden Feststellungen. So berichtet Sebastian de Grazia, *Of Time, work and leisure*, New York, 1962, daß die Uhr bis weit in das 18. Jahrhundert ein Besitzgegenstand der Reichen war (S. 304). Auch E. Thompson, *Zeit, Arbeitsdisziplin und Industriekapitalismus*, in: *Gesellschaft in der industriellen Revolution*, Köln, 1973, S. 81-113, stellt fest, daß die ablesbare Zeit bis zum Ende des 18. Jahrhunderts ein Privileg war (S. 87), zieht jedoch ähnliche Folgerungen wie de Grazia und Grossin, a.a.O., S. 217: Erst die industrielle Arbeit habe der Uhrenzeit zur Allgemeingültigkeit verholfen, „in dem Moment, in dem die industrielle Revolution eine größere Synchronisierung der Arbeit verlangt.“

810. Ch. Kunstler, a.a.O., S. 229. Vergl. A. Chapuis, *De Horologis in Arte*, op. cit., S. 106-106: ‚Uhren werden zum maßgeblichen Bestandteil des gesellschaftlichen Lebens‘, was er u.a. mit zahlreichen Gesellschaftsbildern, die im Hintergrund eine Uhr zeigen, belegt.

811. Abb. bei A. Chapuis, a.a.O., S. 87, Abb. 122.

812. R. Glasser, a.a.O., S. 195-199.

813. Zit. nach Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, 1770, Repr. Genève, 1967, Livre premier, Section 1, S. 5ff.

814. *Mercure de France*, Sept. 1742, S. 1997-2001.

815. Abbé Le Blance, *Lettres*, 1751, op.cit., Bd.II, Lettte XXXIV, S. 23.

816. Collection Hennin, t. LXVI, Nr. 5803, p. 31.

817. Nicolas Guérard, *La guerre du plairir et du temps*, 1706, Cab. Est. Ee., 3 a/pet.fol., p. 46.

818. Ein späteres Dokument rekapituliert noch einmal Zeremoniell und Umgangsformen: Mme de Genlis, *Dictionnaire critique et raisonné des eitquettes de la cour, des usages (...) des Francais, depuis la mort de Louis XIII jusqu'à nos jours, contenant le tableau de la cour, de la société et de la littérature du dis-huitième siècle, ou l'esprit des etiquettes et des usages, anciens comparés aux modernes*, Paris, 1818.

819. J.-Fr. Bernard, *Réflexions morales, satiriques et critiques sur les moeurs de notre siècle*, Cologne, 1711. Besonders im Kapitel II, 'De la vie et de la mort' geht es um die unterschiedlichen Weisen der Zeitausnützung, S. 14-20.

820. Caraccioli, *Dictionnaire critique des usages du siècle*, Paris, 1768, unter dem Stichwort 'Temps', S. 203, vergl. S. 321.

821. Antoine Courtin, *Traité de la paresse, ou l'Art de bien employer le temps en forme d'entretiens*, Paris, 1673. Auch er bezeichnet „le temps ... (comme) une chose pretentieuse, et le permier trésor que la nature nous donne à ménager; si nous en usons bien, nous userons bien tout le reste.“ (S. 175-176).

Vom selben Autor stammt auch der ‚Nouveau traité de la civilité, qui se pratique en France parmi les honnetes gens, Paris, 1671, der zahlreiche Auflagen durch das 18. Jahrhundert erlebte.

822. An erster Stelle ist hier das weitverbreitete christliche Benimmbuch von Jean-Baptise de la Salle, *Règles de la Bien-séance et de la civilité chretienne*, Reims, 1732 zu nennen, aus dem Vorschriften zu ‚lever et coucher‘, Studiennachmittagen, Visites etc. zu entnehmen sind. Speziell zum Internatswesen und seiner Tages- und Nachtordnung s. Maubert de Gouvest, *Le temps perdu ou les*

ecoles publics. Considérations d'un patriote sur l'éducation de la première jeunesse en France, Paris, 1765.

823. Ch. Kunstler, op. cit., S. 263-264.

824. Beschrieben auch bei W. Grossin, op. cit., S. 13, 17, 219ff, sowie Paul Diesing, Reason in Society. Five types of decision and their social conditions, University of Illinois, 1962, Repr. 1973, S. 24-25,

825. Verg. a. E. Thompson, Zeit, Arbeitsdisziplin und Industriekapitalismus, op. cit., S. 97, 99. An dieser Stelle soll auf ein weiteres Dokument aufmerksam gemacht werden: das 1752 ins Französische übersetzte Buch von R. Dodsley, Oeconomie de la Vie humaine, trad. de l' anglais, Edinburgh, 1752, S. 117, äußert sich in drastischer Weise zu Verteilung von lohnabhängiger Arbeit und Besitz der Zeit.

826. Jean R. Petity, Le Manuel des Artistes et des Amateurs, 1770, op. cit., Tome IV, S. 68.

827. Lacombe de Prezel, Dictionnaire iconologique, 1779, op. cit., S. 252.

828. R. Glasser, op. cit., S. 194.

829. K. Maurice, op. cit., S. 43.

LITERATURVERZEICHNIS

Quellenliteratur

Abrégé de l' Histoire universelle en figures, ou Recueil d' Estampes représentant les sujets les plus frappant de l' histoire, tant sacrée que profane, ancienne et moderne, avec Explications historiques, ..., des. par M. Marillier, grav. par Duflos, Paris, 1785, 4 vol.

Alberti, Leone Battista, On Painting and on Sculpture, ed. by Cecil Grayson , London, 1972

Almanach du Parnasse ou Tablette des Muses; contenant une idée des sciences, de la littérature, et des arts en France, avec un tableau des plus grands hommes dans tous les genres, ..., 1758

d' Amboise, Adrian, Devises royales, Paris, 1621 (Anhang : Discours ou traicté des devises, 1620)

Anselm, Abbé, Des Monuments qui ont supplée au défaut de l' écriture, et servi des mémoires aux premiers historiens, in: Mémoires de L' Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, t. IV, 1715, S. 380-399; ders., Seconde Dissertation sur les Monuments qui ont servi de Mémoires aux premiers historiens, ebendort, t. VI, 1729, S. 1-13

Bacon, Francis, The new organon (Novum organum) and related writings. Ed. with introduction by Fulton H. Anderson, New York 1960

Baillet, Adrien, Jugements des scavans sur les principaux ouvrages des auteurs, Amsterdam, 1685, 4 t. en 9 vol.

Baillet de Saint-Julien, Louis-Guillaume, Lettre sur la peinture, la sculpture et l' architecture, Amsterdam, 1749 (2)

Baldinucci, Filippo, Vita di Gian Lorenzo Bernini, Firenze, 1682, Studio e Note di Sergio Samek Ludovici, Milano, 1948

Banier, Antoine, La Mythologie et les Fables expliquées par l' Histoire, Paris, 1738-40, 3 vol.

Basan, Francois, Catalogue raisonné des différens objets de curiosités dans les sciences et les arts, qui composent le Cabinet de feu M. Mariette, Paris, 1775, ... précédé d' une notice historique sur l' art de la Gravure par P. P. Choffard

ders. , Dictionnaire des graveurs anciens et modernes, Paris, 1789, 2 vol.

Bandelot de Darival, De l' utilité des voyages et de l' avantage que la recherche des antiquités procure aux scavans, Paris, 1686, 2 vol.

Barthélemy, Abbé, Essai d' une paléographie numismatique, in : Mémoires de l' Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, t. 24, 1756, S. 30-48

Batteux, Abbé, Les Beaux-Arts réduits à un même principe, Paris, 1746

Baudoin, Jean, Recueil d' Emblèmes diverses, avec discours moraux, philosophiques et politiques. Tirez de divers Auteurs, Anciens et Modernes, Paris, 1638-39 (Repr. Hildesheim/New York, 1977)

ders., Iconologie ou explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes, et autres figures Hieroglyphiques des Vertus, des Vices, des Arts, des Sciences, des Causes naturelles, des Humeurs différens, et des Passions humaines. Œuvre augmentée d' une seconde partie, nécessaire à toute sorte d' esprits, ... , Tirée des Recherches et des Figures de Cesar Ripa, moralisées par J. Baudoin, Paris, 1644 (Repr. New York/London 1976)

ders., Tableaux des sciences et des vertus morales, Paris, 1679

ders., Iconologie ou la science des Emblèmes, devises, etc. , qui apprend à les expliquer, dessiner et inventer. Ouvrage très utile... , Enrichi et augmentée d' un Grand nombre de Figures avec des moralités, tirées la plupart de César Ripa, Amsterdam, 1698

Bayle, Pierre, Dictionnaire historique et critique de M. Pierre Bayle, Rotterdam, 1720

Béliard, Francois, Réflexions sur l' horlogerie en général et sur les horlogers du Roi en particulier, Den Haag, 1767

Bellori, Giovanni, Vie de Nicolas Poussin, 1672, trad. par Georges Rémond, Genève, 1947

ders., The lives of Annibale and Agostino Carracci, Transl. by Catherine Enggass, The Pennsylvania State University Press, University Park and London, 1968

Bernini, Domenico, Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernini, Rom, 1713

Berthoud, Ferdinand, L' Art de conduire et de régler les pendules et les montres. A l' usage de ceux qui n' ont aucune connoissance d' Horlogerie, Paris, 1759

ders., Histoire de la Mésure du temps par les horloges, Paris, 1802, 2 vol.

Bevy, Abbé Ch.-J. de, Histoire des Inaugurations des Rois, Empereurs et aux Souverains de l' univers, depuis l' origine jusqu' à présent, suivie d' un précis de l' état des Arts et des Sciences sous chaque Regne, ..., Paris, 1776

Bie, Jaques de, La France Metallique. Contenant les Actions Celebres tant Publiques que Privees des Rois et des Reines. Remarquées en leurs Medailles d' Or, d' Argent et de Bronze. Tirees des plus Curieux Cabinets, Paris, 1636

ders., Les Familles de la France Illustrées par les Monuments des Medailles Anciennes et Modernes, Tirées des plus rares et curieux Cabinets du Royaume, sur les Metaux d' Or, d' Argent et de Bronze, Paris, 1636

Bizot, Pierre, Historie Métallique de la République de Hollande, Amsterdam, 1688-1690

Bodin, Jean, La Methode de l' histoire, traduite pour la première fois et présentée par Pierre Mesnard, Paris/Alger, 1941 (1566)

ders., Les six livres de la République, Paris, 1579

Bosse, Abraham, Le Peintre converti aux précis et universelles règles de son art, avec un raisonnement abrégé au sujet des tableaux, bas reliefs et autres ornements..., Paris, 1667

Bottari, ed. L. J. Jay, Recueil de lettres sur la peinture, la sculpture et l' architecture écrites depuis le XV siècle jusqu'au XVIII ; publiées à Rome par Bottari en 1754, traduites, augmentées... et enrichies de notes..., Paris, 1817, Repr. Geneve, 1973

- Boudard J. B., *Iconologie tirée de divers auteurs...*, Parma, 1759, (2. Aufl. Wien, 1766), Tome I-III
- Bouteroue, Claude, *Recherches curieuses des moyennes de France depuis le commencement de la Monarchie*, Paris, 1666
- Brice, German, *Description nouvelle de ce qu' il y a de plus remarquables dans la ville de Paris*, Paris, 1684, La Haye, 1685, 2 vol.
- Bullart, Isaac, *Académie des Sciences et des Arts*, Bruxelles, 1682, 2 vol.
- Catari, Vincenzo, *Le Imagini degli Dei delli antichi*, Venice, 1571, Repr. New York and London, 1976
- ders. , *Le Vere e nove Imagini degli Dei delli antichi*, Padua 1615
- Catherinot, *Traité de la Peinture*, Bourges, 1687, Faks. Neudr. Genève, 1973
- Caylus, Comte de, *Vies des premiers peintres du roi, depuis M. LeBrun jusqu' à présent*, Paris, 1752, 2 vol.
- ders., *Recueil des antiquités égyptiennes, etrusques, grecques et romaines*, Paris, 1752-67, 7 vol.
- Cennini, Cennino, *Le livre de l' art, ou Traité de la peinture. Mis en lumière pour la première fois avec des notes par le Chevalier G. Tambroni, trad. par Victor Mottez*, Paris, 1911
- Charpentier, Francois, *Panegyrique du Roy sur la Paix, prononcé dans l' Académie Françoise le 24. Julliet 1679*, Paris, 1679
- Chatelain, Henri, *Atlas historique, ou Nouvelle introduction à l' histoire, à la chronologie et à la géographie ancienne et moderne, représentée dans de nouvelles cartes...*, avec dissertations sur l' histoire de chaque Etat, par M. Guendeville, Amsterdam, 1705-1708, 2 t. en 3 vol. (Ausg. Amsterdam, 1708-1720, remarques de Limiers, 7 vol.)
- Choffard, P. P., *Notice historique sur l' art de gravure en France*, Paris, an XII-1804
- Claustre, André, *Table du Journal des Scavants depuis 1665-1750*, Paris, 1753-1764, 10 vol.

Cochin, Charles Nicolas, Œuvres diverses de M. Cochin..., ou Recueil de quelques pièces concernant les Arts, chez Jombert, Paris, 1771, 3 vol.

ders., Recueil et discours concernant les Arts, Repr. Genève, 1972

Cochin, Ch. N./Bellicard, Observations sur les antiquités de la ville d' Herculaneum avec quelques réflexions sur la peinture et la sculpture des anciens..., Paris, 1754

Cochin, Ch. N., Voyage d' Italie ou Recueil des Notes sur les ouvrages de peinture et de sculpture, qu' on voit dans les principales villes d' Italie. Suivi des Lettres à un jeune artiste, peintre pensionnaire à l' Académie royale de France à Rome, Paris 1758, Repr. Genève, 1972

ders., Les Misotechnites aux enfers, ou Examen des observations sur les arts, Amsterdam, 1763, Faks. Neudr. Genève, 1970

ders., Mémoires inédits sur le comte de Caylus, Bouchardon, les Slodtz publiés d' après le manuscrit autographe par Charles Henri, Paris, 1880

Colbert, Jean-Baptiste, Lettres, instructions, mémoires. Ed. P. Clement, Paris, 1861-1882, 8 t. en 10 vol.

Condorcet, Antoine de, Esquisse d' un Tableau historique des progrès de l' esprit humain, Paris, 1822

Conti, Natale, Mythologie ou Explication des Fables de Noel le Comte, avec des sommaires de chaque livre, et des figures en taille-douce, traduit par Jean Baudoin, et ci-devant par J. de Montlyard, Paris, 1627

Couché, Galerie du Palais Royal, gravée d' après les tableaux des différentes écoles qui la composent : avec explication..., par M. l' abbé de Fontenai, Paris, 1786, 3 vol.

Courtin, Antoine, Traité de la paresse, ou L' Art de bien employer le temps en forme d' entretiens, Paris, 1673

Coytel, Antoine, Ode de la Peinture. Discours prononcez dans les conférences de l' Académie royale de peinture et de sculpture, Paris, 1721

Coytel, Charles-Antoine, Œuvres, Réimpressions des éditions de Paris et Amsterdam, 1720-1752, Repr. Genève, 1971

Crozat, Pierre, Recueil d' Estampes d' après les plus beaux tableaux et après les plus beau dessin qui sont en France dans le Cabinet du Roy, dans celui du Duc d' Orléans et dans d' autres cabinets, divisé suivant les différentes écoles, Paris, 1729-42, 2 vol.

D'Agincort, J. B. Sérour, Histoire de l' art depuis son origine jusqu' à l' époque dite de la Renaissance, Paris, 1786, 6 vol.

Dandré-Bardon, Michel-François, Traité de peinture suivi d' un essai sur la sculpture, pour servir d' introduction à une histoire universelle, relative à ces beaux arts, Paris, 1765, T. I-II

ders., Apologie des allégories de Rubens e de LeBrun, introduites dans les Galeries du Luxembourg et de Versailles..., Paris, 1777

Daniel, Gabriel, Idée générale de l' Histoire de France contenue en quatre Instructions, qui pourront servir d' introduction à une étude plus particulière de l' Histoire de cette Monarchie, Paris, 1699

ders., Histoire de France depuis l' établissement de la Monarchie dans les Gaules, Amsterdam, 1720-29, 7 vol.

Daret, Pierre, Portraits des Rois de France, avec un sommaire discours contenant les principales actions de leur Regne, leur naissances, Mariages, Decez et autres Remarques Curieuses, depuis Pharamond jusques de Roy Louis XIII, Paris, 1652

D' Argenson, Reflexions sur les Historiens françois et sur les qualités nécessaires pour composer l' histoire , in : Mémoires de l' Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, t. 28, 1761, S. 627-646

D' Argenville, Antoine-Joséphe Dezaillier, Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leur portraits gravés en taille-douce, les indications de leur principaux ouvrages, ..., Paris, 1745-62, T. I-IV

ders., Description sommaire des ouvrages de peinture, sculpture et gravure exposés dans les salles de l' Académie royale, Paris, 1781

D' Argenville, Antoine-Nicolas Dezaillier, Vies des fameux Architectes depuis la renaissance des Arts, avec descriptions des leurs ouvrages, Paris 1782, 2 vol.

Davillier, Ed. Ch., L' Antiquitaire. Comédie en trois actes, 1751, (du Abbé de Laporte), Paris, 1870

De la Curne de Saint-Palaye, Mémoires concernant les principaux monumens de l' Histoire de France, avec la Notice et l' Histoire des Chroniques de Saint-Denys, in : Mémoires de l' Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, t. 15, 1745, S. 580-616

ders., Mémoire concernat la lecture des anciens Romans de Chevalerie, in : Mémoires de l' Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, t. 17, 1751, S. 787-799

Delafosse, Jean Charles, Nouvelle Iconologie historique ou Attributes hieroglyphiques qui ont pour objet les quatres elements, les quatres saisons, les quatres parties du monde, et les différents complexions de l' homme, Paris, 1771

Désomeraux, Histoire de la Maison de Bourbon, Paris, 1772-1788, 5 vol.

Diderot, Denis, Salons. Texte établi et présenté par Jean Seznec et Jean Adhémar, 1759-1781, Oxford, 1957-1967, 4 vol.

Dossoin, Louis, Sculptura, carmen – La gravure, poeme, Paris 1753

Dorat, Claude-Josèphe, Fables ou Allegoriques philosophiques, La Haye, Paris 1772

Dreux du Radier, L' Europe illustre, contenant l' Histoire abrégé des souverains, princes, des prélats, ..., des artistes, ..., depuis le XV siècle jusqu' à présent, Paris 1755-65, 6 vol.

Du Bellay, Guillaume, Epitomé de l' antiquité des Gaules et de France, ... Avec ce, un prologue ou preface sur toute son histoire et le catalogue des livres alléguez en ses livres de l' antiquité des Gaules et de France, ..., Paris, 1556

Du Bellay, Joachim, Les œuvres francois de J. B., Paris, 1573

Dubois de Saint-Gelais, Description des Tableaux du Palais Royal avec la vie des Peintres à la tête de leurs ouvrages, Paris, 1727, Repr. Genève, 1972

Dubos, Jean-Baptiste, Reflexions critiques sur la poésie et la peinture, Paris, 1719, 2 vol. (Ausc. Paris, 1770 Repr. Genève, 1967)

ders., Histoire critique de l' établissement de la monarchie française dans les Gaules, Paris 1734, 3 vol.

Du Bosc, Lettre à monseigneur le Cardinal, duc Mazarin, sur la paix générale, avec le panégyrique du Cardinal de Richelieu, Paris, 1662

Duchesne, André, Les Antiquités et recherches, de la grandeur et majesté des roys de France, recueillis tant des auteurs anciens que des meilleurs écrivains de ce siècle, Paris, 1609

Dufresnoy, Charles Alphonse, L' Art de la Peinture, traduit en français, avec remarques (par Roger de Piles), Paris, 1668 (vgl. de Piles)

Du Mezeray, Histoire de France depuis Faramond jusqu' à maintenant. Œuvre enrichi de plusieurs belles antiquitez... et tout embellie d' un recueil nécessaire des Médailles qui ont esté fabriquées sous chaque Regne ; Et de leur explication, seruant d' éclaircissement pour la mémoire des choses les plus signalées advenue dans cette monarchie, Paris, 1643, Tome I

Emery, Crucé ou Lacroix, Nouveau Cynée ou Discours des occasions et moyens d' etablir une paix générale et la liberté de commerce par tout le monde, Paris, 1623

Estève, Pierre, L' Esprit des Beaux-Arts, Paris, 1753, 2 vol.

Explication et descriptions de tous les tableaux, peintures, dorures, ... figures et autres enrichissements qui sont exposés à tout les arcs de triomphe, porte et portiques pour l' entrée triomphante de Leurs Majestés, ...Paris, 1660

Faret, Nicolas, Le Parallèle du soleil à faveur de Monseigneur le Prince, à sa bienvenue dans la ville de Bourges, 1620

- ders., Des vertus nécessaires à un Prince pour bien gouverner ses sujets, Paris, 1623
- Félibien, André, Les quatre Elements peint par Mr Le Brun et mis en tapisseries pour Sa Majesté..., Paris, 1667
- ders., Tapisseries du Roy, où sont representez les quatre elements et les quatre saisons, ..., Paris, 1679
- ders., Conférences de l' Académie royale de peinture et de sculpture, Pendant l' année 1667, Paris, 1669, Faks. Neudr. 1972
- ders., Recueil de descriptions de peintures et d' autres ouvrages faits pour le Roy, Paris, 1686
- ders., Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents Peintres anciens et modernes par... André Felibien. Nouvelle edition augmentée des Conférences de l' Académie royale de peinture et de sculpture, Londres, 1705, 4 vol.
- ders., Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents Peintres anciens et modernes, ..., Trevoux, 1715, 6 vol., Faks. Neudr., Farnborough, Introduction by Anthony Blunt, 1967
- Fénélon, Francois de Salignac de la Mothe, Les aventures de Télémaque, publiés avec une introduction par André Rousseau, Paris, 1930
- Feret, Reflexions sur l' étude des anciennes histoires, et sur le degré de certitude de leurs preuves, in : Mémoires de l' Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, t. 6, 1729, S. 146-189
- Fontenay, Louis Abel de Bonafons, Dictionnaire des artistes, ou Notice historique et raisonné des architectes, peintres, ..., acteurs, ..., imprimeurs, horlogers et mécaniciens..., Paris, 1776, 2 vol.
- Fontenelle, Bernard de, Entretiens sur la pluralité des mondes. Digression sur les anciens et les modernes, ed. by Robert Shackleton, Oxford, 1955
- ders., Nouveaux dialogues des morts, ed. J. Dagen, Paris, 1971

La France invincible, Ou discours remarquable, et desintressé, touchant les moyens de rendre la France tranquille et heureuse, Castres/Paris, 1661 (par le Sieur de La Vaux)

La France ruinée sous le regne de Louis XIV, par qui et comment ; avec les moyens de la rétablir en peu de temps, Cologne, 1696

Fréart de Chambray, Roland, Idée de la perfection de la peinture démontrée par les principes de l' art, Mans, 1662

Gaucher, Charles-E., Iconologie ou Traité de la science des allégories... en 350 figures gravées d' après les dessins de M. Gravelot e Cochin, avec les explications relatives à chaque sujet, Paris, 1791

Gaudet, Fr.-Ch., Bibliothèque des petit-mâîtres, ou mémoire pour servir à l' histoire du bon ton et de l' extrêmement bonne compagnie, Paris, 1762

Gautier, Lettre concernant le nouvel art de graver et d' imprimer les tableaux, Paris, 1749

Gebelin, Antoine C., Le Monde primitif. Allégories Orientales, ou Le Fragment de Sachoniaton qui contient l' Histoire de Saturne, suivie de celles de Mercure et d' Hercule et de douze travaux avec leur explication pour servir à l' intelligence de Génie symbolique de l' Antiquité, Paris, 1773-82, 9 vol.

Godeau, A., Ode sur la paix, Paris, 1660

Godonnesche, Médailles du regne de Louis XV, s. l. s. d. (in-fol.)

Goguet, Yves, De l' origine des loix, des arts, sciences et de leur progrès chez les anciens, Paris, 1758, 3 vol.

Gomberville, Marin Le Roy de, La doctrine des moeurs, Tirée de la philosophie des Stoïques (Moralia Horatiana), Paris, 1646, Repr. Wiesbaden, 1963

ders., Le Théâtre Morale de la Vie Humaine représentée en plus de cent Tableaux divers, tirez du poète Horace par le Sieur Otho Venius..., Bruxelles, 1672

- Gougenot, Abbé, Lettre sur la peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture, Paris, 1749
- Gravelot, H. F., Cochin, Ch. N., Almanach iconologique ou des Arts, Paris, 1765-1781, 17 vol.
- Gravelot, H. F., Cochin, Ch. N., Iconologie par Figures ou Traité complet des Allégories, emblèmes, etc. à l'usage des artistes en 350 figures. (publ. 1791 par Gaucher, vgl. ebendort), Repr. Genève, 1972, Tome I-IV
- Grez, Dupuy du, Traité sur la peinture, pour apprendre la Théorie et la Perfection dans la Pratique, Toulouse, 1699 (Paris 1700)
- Griffet, H., Traité des différentes sortes de preuves qui servent à établir le verité de l'histoire, Liège, 1769
- Gros de Boze, Claude, Goujet, Claude-Pierre, Histoire de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris, 1740, 3vol.
- Guerin, Description de l'Académie royale de peinture et de sculpture, Paris, 1715
- Hebert, Dictionnaire pittoresque et historique, ou description d'architecture, peinture, sculpture, gravure, histoire naturelle, antiquités et dates des établissements et monumens de Paris, Versailles, ..., Utiles aux artistes, amateurs des beaux-arts et étrangers, Paris, 1776
- Heineken, Carl Heinrich von, Idée générale d'une collection complete d'estampes. Avec une dissertation sur l'origine de gravure et sur les premiers livres d'images, Leipzig, Wien, 1771
- ders., Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes, Leipzig, 1778-80, 4 Bd., Repr. New York, 1970
- Hénault, Ch. J. F., Nouvel abrégé chronologique de l'Histoire de France, contenant les evenements de notre histoire..., Paris, 1752-56, 4 vol.
- Hogarth, William, The analysis of beauty. (Written with a view of fixing the fluctuating ideas of taste), London, 1753, Faks. Neudr. Menston, Yorkshire, 1971
- Horapollinius Niliaci Hieroglyphica, Basilea, apud Johannem Hernagium, 1534

Huber, Notices générales des graveurs divisés par nations et peintres rangés par écoles, procédées de l'histoire de la gravure et de la Peinture, ..., Dresden u. Leipzig, 1787, 2 vol.

Imbert, Barthélemy, Les Bienfaits du Sommeil, ou les Quatres rêves accomplies, Paris, 1776

Jobert, Le P. Louis, La Science des médailles, pour l' instruction de ceux qui commencent à s'appliquer à la connoissance des médailles antiques et modernes, Paris, 1692

Jombert, Charles Antoine, Catalogue de l' Œuvre de Ch. N. Cochin fils, Paris, 1770

Joullain, C. F., Répertoire de tableaux, dessins et estampes, ouvrage utile aux amateurs, Paris, 1783

Junius, Franciscus, De pictura veterum. Libri tres., Amsterdam, 1634, Faks. Neudr. Portland, 1972

Juvénel de Carlenca, Principes de l' histoire, contenant : I. les élemens de la chronologie, II. sphère et globe terrestre, III. vies des meilleurs historiens, IV. usage de l' histoire, V. idée générale du gouvernement, Paris, 1733

Lacombe de Prezel, H., Dictionnaire iconologique, ou Introduction à la connaissance des Peintures, Sculptures, Estampes, Médailles, Pierres gravées, Emblèmes, Devises, etc. Avec des Descriptions tirées des Poètes anciens et modernes, Paris, 1779, Repr. Genève, 1972

La Croix du Maine, Francois G., Premier volume de la Bibliothèque du sieur La Croix du Maine, qui est un catalogue général de toutes sortes d' auteurs qui ont écrit en francais depuis cinq cent ans..., Paris, 1584

La Dixmerie, Bricaire de, Les deux ages du goût et du génie francais (Louis XIV, Louis XV), Amsterdam, 1770

La Font de Saint-Yenne, Reflexions sur quelques causes de l' état présent de la Peinture en France. Avec un examen des principaux ouvrages esposés au Louvre le mois d' août 1746, Paris, 1747

ders., L' ombre du grand Colbert, Le Louvre et la ville de Paris, dialogue. Reflexions sur quelques causes de l' etat présent de la peinture en France, ..., Paris, 1752

La Hode (= La Mothe, N., dit La Hode), Histoire des revolutions de France... On y a joint des remarques critiques et les fastes des rois de France, depuis Clovis jusqu' à la mort de Louis XIV, Paris, 1734, 4 vol.

Lairesse, Gérard de, Het groot schilderboek, Amsterdam, 1707, 2 vol.

ders., Groot schilderboek, war in de Schilderkonst in al haar deelen grondig werd onderweezen, ..., Harlem, 1740

ders., Le grand livre des Peintres, Paris, 1787, 2 vol.

Lambert, Abbé Claude-F., Histoire littéraire du regne de Louis XIV, Paris, 1751, 3 vol.

La Mothe Le Vayer, F. de, La Science de l' histoire, Paris, 1665

ders., Discours du peu de certitude en histoire, Paris, 1668

La Perrière, Gulliaume, Le théâtre des bons engines, auquel sont contenu cent emblèmes, Paris, 1539, Faks. Neudr. Menston, 1973

La Popelinière, Histoire des histoires, avec l' Idée de l' histoire accomplie, plus le Dessein de l' histoire nouvelle des Francois, et, pour avant-jeu, la Réfutation des fugitifs, Lyon, 1599

Laugier, Abbé, Manière de bien juger des ouvrages de Peinture, Paris, 1772

Le Blanc, Abbé Jean Bernard, Lettre sur l' exposition des ouvrages de peinture, sculpture etc. de l' année 1747, Paris, 1747, Repr. Genève, 1970

ders., Lettres de l' Abbé le Blanc, Paris 1749-51, Vol. I, II

Le Comte, Florent, Le cabinet des singularitez d' architecture, peinture, sculpture et gravure, ou Introduction à la connaissance des plus beaux arts, figurés sous les tableaux, les statues et les estampes..., Paris, 1699-1700, 3 vol.

Le Fevre, Antoine-Martial, Les Muses en France, ou Histoire chronologique de l' origine, des progrès et de l' établissement des Belles Lettres, des sciences et des beaux-arts dans la France, Paris, 1750

Le Gallois, Traité des plus belles bibliothèques de l' Europe, Paris, 1685

Le Gendre, Gilbert Charles, Traité de l' opinion ou Mémoires pour servir à l' histoire de l' esprit humain, Paris, 1735-1758, 6 vol.

ders., Des antiquités de la maison de France et des maisons mérovingienne et carlienne, Paris, 1739

Lelong, Le P. Jaques, Bibliothèque historique de la France, contenant le catalogue de tous les ouvrages tant imprimez que manuscrits qui traitent l' histoire de ce royaume ou qui ont rapport..., Paris, 1768-1778, 5 vol. (Erstausg. Paris, 1719)

Lemierre, La Peinture. Poeme en trois chants. Paris, 1769

LeMoyne, Le P. Pierre, Devises héoriques et morales du P. Pierre LeMoyne, Paris, 1647

ders., De l' art des emblèmes, Paris, 1662

ders., De l' art de regner, Paris, 1665

Lenglet du Fresnoy, Méthode pour étudier l' histoire, Paris, 1734, 4 vol.

Lenoir, Alexandre, Histoire des Arts en France, prouvée par les monumens, suivie d' une description chronologique des statutes en marbre et en bronze, bas reliefs et tombeaux des hommes et des femmes célèbres, réunis au Musée Imperial des Monumens francais, Paris, 1810

Lepaute, J. A., Traité d' horlogerie, Paris, 1767

Le Prince, N. Th., Anecdotes des beaux-arts, contenant tous ce que la peinture, ... la gravure, ... etc. offrent le plus piquante chez les peuples du monde, Paris, 1776-1780, 3 vol.

Le Roy, Julien, Les Ruines des plus beaux monumens de la Grece, ouvrage divisé en deux parties, où l' on considère, dans la première, ces Monuments du côté de l' Histoire ; et dans la seconde, du côté de l' Architecture, Paris, 1758

Le Roy, Louis, De la Vicissitude ou Variété des choses en univers, et concurrence des armes et des lettres par les premières et plus illustres nations du monde... Plus, s' il est vray ne se dire rien qui n'ay testé dict paravant, et qu' il convient par propres inventions augmenter la doctrine des anciens, sans s' arrester seulement aux versions, expositions, corrections et abrégés de leurs écrits, Paris, 1575

ders., Considération sur l' Histoire Francaise et universelle, dont les merueilles sont succinctement recitées, Paris, 1598

Le Roy, Pierre, Etrennes chronomatiques... calendrier pour 1760, division et mesure du temps, Paris, 1760

Lettre présentée au Roy contenant les principaux et plus glorieux ornemens du Triomphe de leurs Majestez, avec l' explication des Anagrammes mysterieux et Prophetiques de leurs vertus Héoriques, et de l' estendue de leur Renommée, Paris, 1660

Limiers, Abrégé chronologique de l' histoire de France pour les règnes de Louis XIII et Louis XIV, Amsterdam, 1722, 2 vol.

ders., Annales de la monarchie francaise, depuis son établissement jusqu' à present... les médailles authentiques qui ont été frappées sous differens Règnes, servant de Preuves aux Evenements rapportez dans les Annales, avec une Explication Historique de leurs Emblèmes, Devises et Inscriptions, Depuis Pharamond jusqu' à la Majorité de Louis XV, paris, 1724, 2 vol.

Litoard, J. E., Traité des principes et des règles de la peinture, Genève, 1781, Repr. Genève, 1973

Longepierre, Hilaire-Bernard R. de, Discours sur les anciens, Paris, 1687

Loyac, Jean-Josèphe de, Les Avis d'un fidèle conseiller composez et presentez au Roy par M. de Loyac, Paris, 1623

Lubersac, Abbé de Livron, Discours sur les monuments publics de tous les ages et de tous les Peuples connus, suivi d'une description de monument projeté à la gloire de Louis XVI et de la France....., Paris, 1775

Mably, Abbé Gabriel Bonnot de, De l'étude de l'histoire, Maestricht, 1778

Machiavelli, Nicolo, Vom Fürsten, in : Nicolo Machiavelli, Gesammelte Schriften in fünf Bänden, übers. Johann Ziegler und Franz Nicolaus Baur, hrsg. von Hanns Floerke, München, 1925, Bd. I: Vom Staate, Bd. II: Vom Fürsten

Maimbourg, Le P. Louis, L' Histoire de la décadence de l'Empire, Paris, 1679

Malebranche, N., De la Recherche de la Verité, ou l'on traite de la nature de l'esprit de l'homme, et de l'usage qu'il en doit faire pour eviter l'erreur dans les sciences, Paris, 1700 (5), 3 vol.

Mangeart, D. T., Introduction à la science des médailles, pour servir à la connoissance des Dieux de la Religion, des sciences, des arts, ..., avec les preuves tirées des médailles. Ouvrage propre à servir de supplément à l' Antiquité expliquée par Dom Montfaucon, Paris, 1763

Marcel, Guillaume, Tablettes chronologiques, Contenant la suite des Papes, Empereurs et Roys qui ont régné depuis la naissance de Jesus Chr. jusqu' à present. Pour servir de plan à ceux qui lisent l' histoire profane, Paris, 1682

ders., Histoire de l' origine et des progrez de la monarchie francaise suivant l' ordre du temps, Paris, 1686, 4 vol.

Marcenay de Ghuy, Antoine, Essai sur la beauté suivi de Idée de la gravure, Paris, 1770, Repr. Genève, 1972 (Erstausg. 'Idée de la gravure' , Paris, 1740)

Marchand, Prosper, Histoire de l' Origine et des premiers Progés de l' Imprimerie, La Haye, 1740

Mariette, Pierre-Jean, Traité des pierres gravées, Paris, 1750, 2 vol.

Marsy, F. M., L' école d' uranie ou l' art de la peinture, traduit du latin d' Alphonse Dufresnoy et (La Peinture. Poème, trad. du latin de F. M. de Marsy), Paris, 1753

Martinet, J., Emblèmes Royales à Louis le Grand, Paris, 1673

Massé, J.-B., La Galerie de Versailles et les deux Salons qui l' accompagnent peints par Ch. Le-Brun, ..., dessinés par J. B. Massé, ..., et gravés sous ses yeux par les meilleurs Maîtres du temps, Paris, 1753

Mazière de Monville, Abbé, La Vie de Pierre Mignard, premier peintre du roi... avec le poème de Molière sur les peintures du Val de Grace..., Paris, 1730

Méhégan, Guillaume A., Tableaux de l' histoire moderne depuis la chute de l' empire d' Occident jusqu' à la paix de Westphalie, paris, 1766, 3 vol.

Menestrier, Le P. Claude Francois, L' Art des Emblèmes par P. C. Fr. Menestrier de la Compagnie de Jésus, par figures de la fable, de l' histoire, et de la nature, Lyon, 1662

ders., La Devise du Roy justifiée, Paris, 1679

ders., L' art des emblèmes, Paris, 1684, Repr. Mittenwald 1981, (hg. v. Karl Möseneder)

ders., Histoire du Roi Lois le Grand par les Médailles, Emblèmes, Devises, Jettons, Inscriptions, Armoires et Autres Monuments Publiques, Recueillis et Expliqués par le Père Claude Francois Menestrier de la Compagnie de Jésus, Paris, 1689 (2. Ausg. 1691)

ders., Au Roy, fondateur et protecteur de l' Académie royale des médailles et des inscriptions, Paris, 1701

ders., Quatres soleils vues en France le 25 de Juin 1704. Dessen de l' appareil et décoration du Palais Abbatial de Saint Germain de Prez, pour la Feste qu'y donne son Eminence Monseigneur le Cardinal d' Estrées, à l' occasion de la Naissance de Monseigneur Le Duc de Bretagne, Paris, 1704

ders., Bibliothèque curieuse et instructive de divers ouvrages anciens et modernes de littérature et des arts, Trevoux, 1704, 2 vol.

Mercier, Sébastien, Les Tableaux de Paris, Amsterdam, 1782-89, 12 vol.

Mémoires de Louis XIV pour l' instruction du Dauphin, ed. Charles Dreyss, Paris, 1860, 2 vol.

Molière, Jean-Baptiste P., La Gloire du Val de Grace. Long Poème. Paris, 1669

Monicart, J. B. de, Versailles immortalisé par les Merveilles parlantes des batimens, jardins, bosquets, parcs, statues, ..., tableaux et peintures qui sont dans les chateaux de Versailles, de Trianon, de la Menagerie et de Marly, composé en vers libres françois, ornés de 500 estampes gravées etc., Paris, 1720-21, 2 vol.

Monier, P., Histoire des arts qui ont rapport au dessin, où il est traité de son Origine, de son Progrès, de sa Chute, et de son Rétablissement. Ouvrage utile au public pour savoir ce qui s' est fait de plus considérable en tous les âges, dans la Peinture, ..., et pour distinguer les bonnes manières des mauvais, Paris, 1698

Montesquieu, Charles de Secondat, Considérations sur les causes des Romains et de leur Décadence, Paris, 1735

ders., De l' Esprit des lois, Paris, Edition Garnier, 1973, 2 vol.

Montfaucon, Le P. Bernard, L' Antiquité expliquée et représentée en figures, ouvrage francais in latin, ..., Paris, 1719-25, 5 Tomes à 10 vol. + 2 suppléments

ders., Les Monuments de la Monarchie francoise, qui comprennent l' histoire de France avec figures de chaque règne que l' injure des temps a épargnées..., Paris, 1729-33, 5 vol.

Moreau de Matour, Ode latine sur l' établissement de l' Académie royale des inscriptions (par F. Boutard), traduit en vers francais par Moreau de Matour, Paris, 1702

Morelly, Le Prince, Les délices des cœurs, ou Traité des Qualités d' un grand Roi, et système général d' un sage gouvernement, Amsterdam, 1751, 2 vol. en 1 Tome

ders., Naufrage des Iles flottantes, ou Basiliade du célèbre Pilpai. Poème Hèorique, Messine, Tome I, II (o. D.)

Naudé, Gabriel, Avis pour dresser une bibliothèque, Paris, 1627

ders., Additions à l' histoire de Loys XI, Contenant plusieurs Recherches curieuses sur diuerses matières, Paris, 1630, darin : VII. Digression curieuse sur l' invention de l' Imprimerie, et sur ce qu' elle a été premierement recue en France pendant le regne de Louis XI.

ders. , Considérations politiques sur les coups d' Etat, Paris, 1639

Nichols, John/Steevens, George, Biographical anecdotes of William Hogarth; with Catalogue of his works chronologically arranged ; and occasional remarks, London, 1785, Neudr. London, 1971

Pader, Hilaire, La Peinture parlante, Toulouse, 1657

« Palais de la Sagesse », Recueil de Portraits de philosophes et de savants, suivis de planches sur divers sciences, Paris, 1713

Le parfait monarque, ou les augustes caractères et héroïques vertus de Louis Le Grand, appliquées à l' histoire de Sa Majesté, prouvées par les poetes, verifiées par l' Ecriture, (par M. Espitalier), Chartres, 1697

Pasquier, Estienne, Des recherches de la France, livre premier et second, plus Un pour parler du prince et quelques dialogues, Paris, 1581

Passemant, Description et usages de divers ouvrages et inventions de Passemant... , Paris, 1738

Passieri, G.B., Hess, J., Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passieri, nach den Handschriften des Autors herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Jacob Hess, Leipzig u. Wien, 1934

Patte, Pierre, Monumens erigés en France à la gloire de Louis XV, précédés d' un Tableau du progrès des Arts et des Sciences sous ce règne, ainsi que d' une Description des Honneurs et des Monumens de gloire accordés aux grands Hommes, tant chez les Anciens que chez les Modernes, ... , Paris, 1765

Patin, Charles, Histoire des Médailles ou Introduction à la connoissance de cette science, Paris, 1695

Paulmy, Marquis de, Mélanges tirées d' une grande bibliothèque, Paris, 1779-88, (70 tomes en 69 vol.), vol. III, IV, XV

Perrault, Charles, Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences, Paris, 1688-97, Hrsg. mit einer Einleitung von H. R. Jauß, München, Neudr. 1964

ders. , La Peinture, Poème, Paris, 1668

ders. , Le Cabinet des Beaux-Arts ou Recueil d' estampes gravées d' après les tableaux d' un plafond où les Beaux-Arts sont représentés, avec l' explication de ces mêmes tableaux, Paris, 1690

ders. , Hommes illustres, qui ont paru en France pendant ce siècle, Paris, 1699-1700, 2 vol.

Perrier, Francois, Segmenta nobilium signorum et statuarum, quae temporis dentem invidium evasere, urbis aeternae ruinis erepta, Romae, 1638

Petau, Le P. , Abrégé chronologique de l' histoire universelle sacrée et profane depuis la création du monde jusqu' en 1682, Traduit du Latin du P. Petau, Paris, 1682, 3 vol.

ders. , Rationarum Temporum, Paris, 1703 (Erstausg. Paris, 1633)

Le petit trésor des artistes et des amateurs d' art, ... Le guide sûr et infaillible dans le choix des sujets allégoriques ou emblématiques, (par J. B. Huet), Paris, an VIII (1800) , 3 vol.

Petity, Jean R. de, Le Manuel des Artistes et des Amateurs, ou Dictionnaire Historique et Mythologique Des Emblèmes, Allégories, Enigmes, Devises, Attributs et Symboles... ; ouvrage utile aux Poetes aux Artistes et aux Amateurs des Beaux-Arts, Paris, 1770, 4 vol.

ders. , Les Vœux de la France et de l' Empire, médaillons allégoriques pour le mariage de M. le Dauphin, Paris, 1770

Picinelli, Filippo, Mondo symbolico, Milano, 1669

de Piles, Roger, L' art de Peinture de C. A. Du Fresnoy, traduit en français , enrichi de remarques, augmenté d' un dialogue sur le coloris, Paris, 1673, Repr. Genève, 1973

ders., Conversations sur la connoissance de la peinture et sur le jugement qu' on doit faire des tableaux, Paris, 1677

ders., Abrégé de la vie des Peintres, avec reflexions sur leurs ouvrages, et un traité du peintre parfait, de la connoissance des dessins et de l' utilité des estampes, Paris, 1699

Picart, Bernard, Tempel der zanggodinnen. Vertoond in 60 heerlyke Kunststukken, Amsterdam, 1733

ders., Impostures innocentes ou recueil d' estampes d' après divers peintres illustres... gravées à leur imitation... et accompagné d' un discours sur les préjugés... touchant à la Gravure, par B. P. , Amsterdam, 1734

Pline, Histoire de la peinture ancienne, extraite de l' Histoire naturelle de Pline, livre XXXV, traduite par Durand, Londres, 1725

Pouce, Les Illustres Français, ou Tableaux historiques des grands Hommes de la France, pris dans tous genres de la célébrité jusqu' à ...1792, par M. Pouce, graveur, après des. de Marillier, Paris, 1790-1816, 9 vol.

de Pouilly, Nouveau essais de critique sur la fidélité de l' Histoire, in : Mémoires de l' Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, t. 6, 1729, S. 71-114

Quarels, Francis, Emblems, London, 1663

Rascas de Bagaris, Pierre-Antoine, Sur la necessité de rétablir l' usage des médailles, Paris, 1611

Recueil des pièces héoriques et historiques pour servir d' ornement à l' histoire de Louis XIV. Dedié à M. Racine et Boileau, historiographes de France... , Imprimé par Jean de Montespan, ... à l' enseigne de l' Edit de Nantes, 1693, 2 vol.

Les rejouissances de la paix faites dans la ville de Lyon, le 20 mars 1660, Paris, 1660
(par Menestrier)

- Le Retour du Soleil à Paris, et remerciement de la dicte ville au Roy, de la Paix que Sa Majesté a donnée à ses sujets, Paris, 1623
- Reynolds, Joshua, Discourses on art, Ed. R. R. Wark, New Haven, 1975 (Neutr. Ausg. San Marino/Calif. , 1959)
- Richard, Discours sur l' histoire des fondations royales et des etablissements faits sous le règne de Louis le Grand, en faveur de la religion, de la justice, des sciences, des beaux-arts, de la guerre et du commerce, Paris, 1695
- Richardson, Jonathan, An essay on the theory of painting, London, 1725 (2)
- ders. , Two discourses. London, 1719
- Richilieu, Armand Jean Duplessis, Testament politique, Amsterdam, 1688
- Ripa, Cesare, Iconologia overo Descrittione di diverse imagini cavate dall' antichità e di propria inventione... , Roma, 1603, Neutr. Hildesheim, 1970
- Rouquet, Jean, L' état des arts en Angleterre, Paris, 1755, Faks. Neutr. Genève, 1972
- Rousseau, Jean-Jaques, La Découverte du nouveau monde. Tragédie, in : Œuvres complètes, II, Hrsg. B. Gagnebin, M. Raymond, Paris, 1961
- de la Salle, Jean-Baptiste, Règles de la Bienséance et de la civilité chrétienne, Reims, 1734
- Saint-Pierre, Jaques-Henri Bernardin de, Projet de Traité pour rendre la paix perpetuelle entre les souverains chretiens, (pour maintenir toujours le commerce libre entre les Nations...) , Utrecht, 1716-17, 3 vol.
- Saint-Réal, C. de, De l' usage de l' histoire, Paris, 1671
- Sauval, H. , Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris, Paris, 1724

« Sur la Peinture », ouvrage succinct qui peut éclairer les artistes sur la fin originelle de l' art, ... , Paris, 1782

Sorel, Charles, Les Vertus du Roy, s. l. s. d. (1633)

The Spectator, ed. D. F. Bond, 5 vols. , Oxford, 1965

Spon, Jacob, Recherches curieuses d' antiquités, contenues en plusieurs dissertations sur les médailles, bas-reliefs, statues, mosaïques et inscriptions antiques, Lyon, 1683

Testelin, Henri, Sentimens des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture, mis en tables de préceptes, avec plusieurs discours académiques, ou conférences tenues en l' Académie royale des dits arts... , Paris, 1696

Theveneau, Adam, Les Morales, ... où est traité de l' institution de jeune prince, des vertus qui luy sont requises quand il est prince et quand il est roy... avec un discours de la Vanité du siècle d' aujourd' hui... , Paris, 1607

Titon du Tillet, Le Parnasse françois, Paris, 1723

ders. , Essai sur les honneurs et sur les monuments accordés aux illustres savants pendant la suite des siècles, Paris, 1734

Le triomphe de la France, pour l' entrée royale de Leurs Majestés dans leur bonne ville de Paris... ; avec le discours héoriques sur les vies des trois rois de France, depuis Pharamonde jusqu' à notre Grand monarque Louis XIV... , Paris, (par J. B. Loyson), 1660

Le triomphe Royale présenté à leurs Majestez et les presages de la grandeur et la félicité de son regne, Paris, 1660

Valeriano Bolzani, Giovanni Piero, Hieroglyphica, Lyon, 1602, Repr. New York/London, 1976

Vasari, Giorgio, Le vite de 'pui eccelenti pittori scultori ed Architettori scrite da Giorgio Vasari, ed. Gaetano Milanesi, Firenze, 1906, 9 Bd.

- Velly, Abbé, Histoire de France depuis l' établissement de la Monarchie jusqu' à Louis XIV, (continué par Villaret et ensuite par Garnier), Paris, 1770-1789, 16 vol.
- Verrien, Nicolas, Recueil d' emblèmes, devises, médailles, et figures hieroglyphiques... , Paris, 1724
- Verton, Claude-Charles, Parallèle de Louis le Grand avec les princes qui ont été surnommés Grands, Paris, 1685
- ders. , Le Nouveau Pantheon ou le rapport des Divinitez du Paganisme, des Héros de l' antiquité et des princes surnommez Grands, aux vertus et aux actions de Louis le Grand, avec des Inscriptions latines et Francoises en vers et en Prose, pour l' Histoire du Roy, pour les Revers de ses Médailles, pour les Monuments publics érigés à sa gloire, et pour les principales Statues du palais de Versailles, Paris, 1686
- Vignier, Nicolas, Bibliothèque historique, ... contenant la disposition et concordance des temps, des histoires et des historiographes, ensemble l' estat des principales et plus renommées monarchies, selon leur ordre et succession, Paris, 1587-1650. 4 vol.
- Voltaire, Francois Marie Arouet, Le temple du gout. Nec laedere, nec adulari. A l' enseigne de la Verité, Rouen, 1733, ed. E. Carcassonne, Genf, 1953
- ders. , Essai sur les mœurs et l' esprit des nations et sur les principaux faits de l' Histoire depuis Charlemagne jusqu' à Louis XIII, in : Œuvres, ed. Paris, 1775, Vol. XIV-XVI
- ders. , Eloge historique de la Raison, in : Contes et Romans. Œuvres complètes (Les Textes français, Collection des Universités de France), Paris, 1930, Tome IV, S. 89-101
- ders. , La Philosophie de l' histoire, ed. J. H. Brumfitt, in : Studies on Voltaire and the eighteenth Century, ed. by Th. Besterman, Vol. XXVIII, Genève, 1963
- ders. , Siècle de Louis XIV, I, II, in : Oeuvres complètes de Voltaire, nouvelle édition... conforme pour le texte à l' édition de Beuchot, ... , Paris, 1878, Vol. 14, 15
- Walpole, Horace, Anecdotes of Painting, ed. James Dallaway, London, 1786
- Watelet, Claude Henri, L' Art de peindre, poème. Traduction de Dufresnoy, Amsterdam, 1761

Wilkins, John, *The Discovery of a World in the Moon, or, a discourse tending to prove, that 'tis probable there may be another inhabitable world in that Planet*, London, 1683, Repr. Amsterdam, 1972 (=The English Experience. Its Record in early printed books published in Facsimile, No. 494)

Winckelmann, Johann Joachim, *Geschichte der Kunst des Altertums* (Wien, 1934. Unverän. reprog. Nachdr. ohne die 3 Würdigungen Winckelmanns v. Herder, Goethe und Waetzold. Sonderausgabe), Darmstadt, 1972

Zesen, Philipp, *Moralia horatiana, Das ist die Horazische Sittenlehre*. Dt. Erstausgabe von Kornelis Dankers, Amsterdam, 1656 (Mit den Kupferstichen der Originalausgabe von Hieronymus Verdussen, Antwerpen, 1607)

Quelleneditionen und Nachschlagewerke

Archives Nationales, *Les Sources de l' Histoire de l' art aux Archives nationales* par Mireille Rambaud... avec une étude sur les sources de l' histoire de l' art aux Archives de la Seine, par G. Bailhache et M. Fleury... , avant. prop. Ch. Braibaut, Paris, 1955

Bartsch, Adam, *The Illustrated Bartsch*. General Editor : Walter L. Strauss, New York, 1978 ff, vol. 1-8, 24-27, 32-33, 39, 41-42, 80, 82

Bellier de la Chavignerie, E., Auvray, L. , *Dictionnaire général des Artistes d' école française depuis l' origine des arts du dessin jusqu' à nos jours*, Paris, 1882-85, 5 Bd. , Repr. Garland Press, New York, 1979, ed. R. Rosenblum

Blanc, Charles, *Le Trésor de la Curiosité tiré des catalogues de ventes de tableaux, dessins, estampes, livres...* , Paris, 1857-58, 2 vol.

Bouchot, H. , Le Cabinet des Estampes... Guide du lecteur et du visiteur, catalogue général et raisonné des collections qui sont y conservées, Paris, Bibliothèque Nationale, 1895

Catalogue de la Collection de Pièces sur les Beaux-Arts imprimées et manuscrites, recueillie par P. J. Mariette, Ch. N. Cochin et M. Deloynes et acquise récemment par le Département des estampes de la Bibliothèque nationale, ed. G. Duplessis, Paris, 1891, (= Catalogue de la Collection Deloynes)

Cohen, Henri, Guide de l' amateur de Livres à figures du XVIIIe siècle, Brueil-en-Vexin, 1973

Colin, Paul, La Gravure et les graveurs. Bibliographie, Bruxelles, 1916

Collection des livrets des anciennes expositions, depuis 1673 jusqu' en 1800, Reimpr. Paris, 1869-72, (vol. 1-42)

Courboin, F. , Roux, M. , La gravure française, Essai de bibliographie, Paris, 1927, Tome 1-3

Courboin, F. , Preface H. Bouchot, Bibliothèque Nationale. Département des Estampes. Catalogue sommaire des gravures et lithographies composant la Réserve, Paris, Tome I, 1900, II, 1901

Duplessis, Georges, Les ventes de tableaux, dessins, estampes et objets d' art au XVIIe et XVIIIe siècles. 1611-1800. Essai de bibliographie, Paris, 1874

Dussieux, L., Soulié, E., Chennevières, Ph. de, Montaignon, A. , Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l' Académie royal de peinture et de sculpture, publiés d' après les manuscrits conservés à l' Ecole impériale des beaux-arts, Paris, 1854, 2 vol.

Engerand, Fernand, Inventaire des tableaux du Roy rédigé en 1709-1719 par N. Bailly, publié pour la première fois... , Paris, 1899

ders. , Inventaire des tableaux commandés et achetés par la Direction des Bâtiments du Roy (1709-1792), Paris, 1901

Flandrin, A., ed., Inventaire des pièces dessinées ou gravés relatives à l' histoire de France, conservées au Département des Manuscrits dans la collection Clairambault, Paris, 1887

Furcy-Raynard, M. , Inventaire des sculptures exécutées au XVIIIe siècle pour la Direction des Bâtiments du Roi, Paris, 1927

Guiffrey, Jules, Comptes des Bâtiments du Roi sous le règne de Louis XIV, Paris, 1881-1897, 4 vol.

ders., ed. , Inventaire général des dessins de l' école française, Musée du Louvre et Musée de Versailles, Paris, 1939-1975

Histoire de l' Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres, depuis son établissement jusqu' à présent, La Haye, 1718-1772, 14 vol.

Hollstein, F. W. H. , German engravings, Etchings and Woodcuts, ca. 1400-1700, Amsterdam, 1954-1980, 28 Bd.

Jal, Augustin, Dictionnaire critique de biographie et de l' histoire. Errata et supplément pour tous les dictionnaires historiques d' après des documents authentiques inédits. (Nachdr. d. Ausg. Paris, 1872), Genève, 1970, 2 vol.

Le Blanc, Charles, Manuel de l' amateur d' estampes, Paris, 1854-1890, 4 vol.

Lemonnier, H. Procès-Verbaux de l' Académie royale d' Architecture, 1671-1793, publiés par la Société de l' Histoire de l' art français sous le patronage de l' Académie des Beaux-Arts, Paris, 1887-93, Tome I-X

Lonchamp, F. C. , Manuel du bibliophile français, 1470-1920, Paris, 1927, 2 vol.

Lugt, F. , Les Marques des collections de Dessins et d' Estampes, Amsterdam, 1921, Supplément La Haye, 1956

ders. , Répertoire des catalogues de ventes publiques intéressant l' art ou la curiosité. Tableaux, dessins, estampes, miniatures, ... , La Haye, 1938-1964, 3 Bd.

Montaiglon, A. de, Mémoires pour servir à l' histoire de l' Académie Royale de peinture et de sculpture depuis 1648 jusqu' en 1664, publiés par A. de Montaiglon, Paris, 1853, 2 vol.

ders. , Procès-Verbaux de l' Académie Royale de peinture et de sculpture (1648-1792), publiés par la Société de l' Histoire de l' art français d' après les registres originaux conservés à l' Ecole des beaux-arts, Paris, 1853, 2 vol.

ders. , Description de l' Académie royale de peinture et de sculpture, par Guérin et A.-N.-D. d' Argenville, 1715-1781, Paris, 1893

Marion, Marcel, Dictionnaire des Institutions de la France aux XVIIe et XVIIIe siècles, Paris, 1923, Repr. 1969

Pontalis, Eugène Lefèvre, Bibliographie des sociétés savantes de la France, Paris, 1887

Portalis, R., Beraldi, H. , Les graveurs du XVIIIe siècle, Paris, 1880-82, 3 vol. Repr. New York, 1970

Robert-Dumesnil, A. P. F. , Le peintre-graveur français, ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l' Ecole française, Paris, 1835-38, Tome I-X, T. XI, supplément, par Prosper de Baudicourt

Roux, Marcel, Catalogue des ouvrages relatives aux beaux-arts du cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, (Série Y), Tome I, in : Archives de l' art français, Nouv. période, XI, Paris, 1921

ders. , Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIIIe siècle. Bibliothèque Nationale, Département des Estampes, Paris, 1931-1974ff (bisher 13 Bd. , Hrsg. u. a. E. Pognon, Y. Bruand, M. Herbert, F. Gardey)

Sujets des morceaux de Réception des membres de l' ancienne Académie de peinture, sculpture et gravure, 1648 à 1793, recueillis par M. Duvivier d' après les registres de cette Académie, avec l' indication de l' emplacement actuel d' un certain nombre de ces ouvrages par MM. Ph. de Chennevières, E. Daudet et A. de Montaignon, in : Archives de l' art français, Tome II, 1852-53, S. 353-391

Vitet, Louis, L' académie royale de peinture et de sculpture. Etude historique, Paris, 1861

Weigert, Roger Armand, Inventaire du Fonds Français. Graveurs du XVIIIe siècle, Paris, 1939-1976 ff (bisher 9 Bd.)

Sekundärliteratur

Adam, Antoine, Histoire de la Littérature française au XVIIe siècle, Paris, 1949/50, 5 vol.

ders. , Littérature française, 6. L' âge classique. 1. 1624-1660, Paris, 1968

Adhémar, Jean, Les Livres d' Emblèmes, in: Portique, 2, 1945, S. 106-115

ders. , La Gravure originale au XVIIIe siècle, Paris, 1963

Adhemar, J./ Hébert, M./ Ségiun, J. P./ Séguin, P./ Siguret, Ph., Populäre Druckgraphik Europas, Frankreich. Vom 15. bis zum 20 Jahrhundert, München, 1968

Alexander, Hubert G. , Time as a dimension of history, Albuquerque, 1945

Allen, D. C., Mysteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance, Baltimore/London, 1970

Antal, Frederick, The Moral Purpose of Hogarth's Art, in: The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 15, 1952, S. 169-197

ders. , Hogarth and his place in European Art, London, 1962

Ariés, Philippe, Le temps de l' histoire, Paris/Monaco, 1954

Arndt, Karl, Chronos als Feind der Kunst. William Hogarth und die barocke Allegorie, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 23, 1972, S. 329-342

Atkinson, Geoffroy, Les Realisations des Voyages du XVIIe siècle et l' évolution des idées. Contribution à l' étude de la formation de l' esprit du XVIIIe siècle, Genève, 1972

Aulanier, Christine, Le Temps soustrait la Verité aux Atteintes de la Discorde et de l' Envie, in: Etudes et documents sur l' art français du XIIe au XIXe siècle (Archives de l' art français, Nouvelle période, Tome XXII, 1959, S. 80-84)

Babeau, Albert, La ville sous l' ancien Régime, Paris, 1884 (2), 2 vol.

ders. , Les bourgeois d' autrefois, Paris, 1886 (2)

Babelon, Jean-Pierre, Les salles de séance et les collections de l' Académie des Inscriptions et Belles-Lettres sous l' Ancien Régime, in: Journal des Scavants, Avril-Juin, 1964, S. 65-101

Bach, R. L. , Die Entwicklung der französischen Geschichtsauffassung im 18. Jahrhundert, Bruchsal, 1932

Baillie, H. G., Clocks and Watches, an historical bibliography, London, 1951

Bardon, Françoise, Le Portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et Politique. Paris, 1974

Baron, Hans, The Querelle of the Ancients and the Moderns as a problem for Renaissance Scholarship, in: Journal of the History of Ideas, 1959, 20, S. 3-22

Barrière, Pierre, La vie intellectuelle en France du XVIe siècle à l' époque contemporaine, Paris, 1974

Baumgartner, W. , Zu den vier Reichen von Daniel 2, in: Theologische Zeitschrift, 1, 1945, S. 17-22

Baumstark, Reinhold, Ikonographische Studien zu Rubens Kriegs- und Friedensallegorien, in: Aachener Kunstblätter, 45, 1974, S. 125-234

Becker, Carl Lotus, Der Gottesstaat der Philosophen des 18. Jahrhunderts, Würzburg, 1946

Belaval, Yvon, La crise de la géométrisation de l' univers dans la philosophie des lumières, in: Revue Internationale de Philosophie, Bd. 6, 1952, S. 337-355

Bender, Karl-Heinz, Revolutionen. Die Entstehung des politischen Revolutionsbegriffs in Frankreich zwischen Mittelalter und Aufklärung, München, 1977

Benesch, Otto, Artistic and intellectual trends from Rubens to Daumier as shown in book illustrations, Cambridge, Mass. , 1943

- Benjamin, Walter, Geschichtsphilosophische Thesen, in: Gesammelte Schriften, Bd. I, Frankfurt, 1955
- Benz, Ernst, Schöpfungsglaube und christliche Endzeiterwartung, München, 1965
- Berger, Robert W. , Charles LeBrun and the Louvre Colonnade, in: Art Bulletin, 52, 1970, S. 394-403
- Berghaus, Peter, Das Herrscherportrait. Graphische Kunst im Dienste von Herrschaftsidee und Staatspropaganda, in: Ausstellungskatalog Münster, Der Herrscher, Westfälisches Landesmuseum, 1977-78, S. 9-21
- Besmerty, Bertha, Les principaux ouvrages sur l' histoire des sciences parus en France pendant le XVIIIe siècle, in: Archeion, XVI, 1934, S. 325-328
- Bierens de Haan, J. C. J. , L' oeuvre gravé de Cornelis Cort. Graveur Hollandais 1533-1578, La Haye, 1948
- Bilfinger, Gustav, Der bürgerliche Tag, Stuttgart, 1888
- ders. , Die mittelalterlichen Horen und die modernen Stunden, Ein Beitrag zur Kulturgeschichte, Stuttgart, 1892
- Bing, Gertrud, „Nugae circa veritatem“: Notes on Francesco Doni, in: The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, I, 1937, S. 304-312
- Blanc, Charles, Histoire des peintres de toutes écoles, Paris, 1863-1876, 14 vol. , vol. 5-7: L' école française, 1865
- Bloch, Marc, Les rois thaumaturges. Etude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre, Paris, 1961
- Blum, André, Louis XIV et l' imaginerie satirique pendant les dernières années du XVIIe siècle, s. l. s. d.

ders. , L' estampe satirique et la caricature en France au XVIIIe siècle, in: Gazette des Beaux-Arts, 52, 3, 1910, S. 379-392

ders. , Abraham Bosse et la société française au dix-septième siècle, Archives de l' amateur, Paris, 1924

Blumenberg, Hans, Das Verhältnis von Natur und Technik als philosophisches Problem, in: Studium Generale, 4, 1951, S. 461-467

ders., Der kopernikanische Umsturz und die Weltstellung des Menschen. Eine Studie zum Zusammenhang von Naturwissenschaft und Geistesgeschichte, in: Studium Generale, 8, 1955, S. 637-648

ders. , Licht als Metapher der Wahrheit, in: Studium Generale, 10, 1957, S. 432-447

ders. , Paradigmen zu einer Metaphorologie, in: Archiv für Begriffsgeschichte, 6, 1960, S. 7-142, bes. S. 69-83, (Kap. VI: Organische und mechanische Hintergrundmetaphorik)

ders. , Der Prozess der theoretischen Neugierde, Frankfurt, 1973

Blunt, Anthony, Artistic Theory in Italy 1450-1600, Oxford, 1940

ders. , Poussin Studies VI: Poussin's Decoration of the Long Gallery in the Louvre, in: The Burlington Magazine, 93, 1951, S. 369-376, sowie 94, 1952, S. 31

ders. , The Paintings of Nicolas Poussin, A Critical Catalogue, London, 1966, 3 vol.

ders. , The drawings of Nicolas Poussin, New Haven and London, 1979

Böckenförde, Ernst-Wolfgang, Die Entstehung des Staates als Vorgang der Säkularisation, in: Säkularisation und Utopie, Erbacher Studien. Ernst Forsthoff zum 65. Geburtstag, Stuttgart, 1967, S. 75-94

Bollème, Geneviève, Les almanaches populaires au XVIIe et XVIIIe siècles, Paris, 1969

Bonnaffé, Edmond, Notes sur les collections de Richelieu, in: Gazette des Beaux-Arts, Tome 26, 1882, S. 5-25

ders. , Dictionnaire des amateurs français du XVIIe siècle, Paris, 1884

Bonnardot, Alphonse, Histoire artistique et archéologique de la Gravure en France, Paris, 1849

Boos, Manfred, Französische Kunstliteratur zur Malerei und Bildhauerei 1648 und 1669. Das Gesuch des Martin Charmois (1648) und Félibiens Vorwort zu seiner Conférences-Ausgabe, Diss. München, 1966

Borkenau, Franz, Zur Soziologie des mechanischen Weltbilds, in: Zeitschrift für Sozialforschung, 1, 1932, S. 311-335

Borinski, Karl, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. Vom Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt, Darmstadt, 1965

Boschloo, W. A. W., Annibale Carracci in Bologna, Visible Reality in Art after the Council of Trient. Konsthistorische Studien van het Nedrlands Institut te Rome, Del. III, Bd. 2, 1974

Bourcard, Gustave, Graveurs et gravures. Essai de bibliographie, 1540-1910, Paris, 1910

Bouvy, Eugène, La gravure de portrait et d' allégories, Paris, Bruxelles, 1929

Boyer, Ferdinand, Les artistes français, étudiants, lauréats, ou membres de l' Académie Romaine de Saint-Luc, entre 1600 et 1700, in: Bulletin de la Société de l' Histoire de l' art français, 1950, S. 117-132

Braudel, Fernand, Civilisation matérielle et Capitalisme. (XV-XVIII siècle) . Tome I, Le possible et l' impossible, les hommes face à leur vie quotidienne, Paris, 1967

ders. , Histoire économique et sociale de la France, Paris, 1970

ders. , Die Geschichte der Zivilisation, 15. bis 18. Jahrhundert, übers. R. Nickel, Th. Phieler, München, 1971

ders. , Conjoncture économique, structures sociales. Hommage à Ernest Labrousse, Paris, La Haye, 1974

Brauer, Heinrich/ Wittkower, Rudolf, Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini. Berlin, 1931, 2 Bd.

Bremer, D. , Hinweise zum Ursprung und zur europäischen Geschichte der Lichtmetaphorik, in: Archiv für Begriffsgeschichte, 17, 1973, S. 7-35, sowie 18, 1974, S. 185-206

Brumfitt, J. H. , The French Enlightenment, London, Norwich, 1972

Buchdahl, Gerd, The image of Newton and Locke in the Age of Reason, London, New York, 1961

Buck, August, Aus der Vorgeschichte der Querelles des Anciennes et Modernes, in: Bibliothèque d' humanisme et renaissance, 20, 1958, S. 527-541

ders. , Gab es einen Humanismus im Mittelalter? , in: Romanische Forschungen, 75, 1963, S. 213-239

ders. , Zu Begriff und Problem der Renaissance, in: A. Buck, Hrsg. , Zu Begriff und Problem der Renaissance, Darmstadt, 1969, S. 1-36

Burke, Joseph, William Hogarth, The Analysis of beauty, with rejected passages from the manuscript drafts and Autobiographical notes, edited with an introduction by Joseph Burke, Oxford, 1955

ders. , William Hogarth, Das graphische Werk, Wien und München, 1968

Burke, Peter, The Renaissance Sense of the Past, London, 1969

Busch, Werner, Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und seiner Nachfolge, Hildesheim, 1977

Cassirer, Ernst, Die Philosophie der Aufklärung, Tübingen, 1932

ders. , Vom Mythos des Staates, Zürich, 1949

Castelli, Enrico, *Il Simbolismo del Tempo. Studi di Filosofia dell' Arte* (Centro Internazionale di Studi Umanistici Roma) , Rom, 1973

Champier, Victor, *Les anciens almanachs illustrés, histoire du calendrier depuis le temps anciens jusqu' à nos jours, ouvrage accompagnée de 50 planches hors texte en noir et en couleur, reproduisant les principaux almanachs illustrés ou gravés...* , Paris, 1886

Chapuis, Alfred, *Les automates. Figures artificielles d' hommes et d' animaux. Histoire et technique*, Neufchatel, 1949

ders. , *De horlogiis in Arte*, Lausanne, 1954

Charrand, A. , *Analyse de la représentation des âges de la vie humaine dans les estampes populaires du XIX siècle*, in: *Ethnologie française*, no. 1, 1971, S. 59-78

Chastel, André, *Le Mythe de Saturne dans la Renaissance Italienne*, in: *Phoebus*, 1, 1946, 3./4. , S. 125-134

de Chennevières-Pointel, Ch.-Ph. , *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques Peintres Provinciaux de l' ancienne France* , Paris, 1847, Tome I-IV, Repr. Genève, 1973

Chérot, H. , *Etude sur la vie et les ouvrages du P. LeMoyne*, Paris, 1887

Chew, Samuel, C. , *The Virtues Reconciled, An Iconographic Study*, Toronto, 1947

ders. , *The Pilgrimage of Life*, New Haven and London, 1962

Cioranescu, A. , *Bibliographie de la littérature française du XVIIIe siècle*, Paris, 1969

Cipolla, C. M. , *Clocks and Culture, 1300-1700*, London, 1967

Clement, R. J., *Picta Poesis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*, Rom, 1960

Cohen, Henry, *Livres à figures, et à vignettes du XVIIIe siècle*, Paris, 1876

Collart, L. H./ Ciprut, E. J. , Nouveaux documents sur le Louvre, Paris, 1963

Colon, P. M. , Prélude au siècle des Lumières en France de 1680-1715, Genf, 1970-75, 6 Bd.

Colton, Judith, The Parnass Francois – Titon du Tillet and the origins of the Monument to Genies, (Yale Publications in the History of art, 27), New Haven, London, 1979

Corpus Rubenianum Ludwig Burchart, Part XXI. J. Richard Judson/ Carl van de Velde, Book Illustrations and Title-Pages, Volume I, II, Bruxelles, 1977

Courboin, Francois, L' estampe française. Graveurs marchands. Bibliothèque de l' Art du XVIIIe siècle, Bruxelles, Paris, 1914

ders. , Histoire illustrée de la gravure en France, Paris, 1923-26, 3 vol.

Crelly, W. R., The painting of Simon Vouet, New Haven, 1962

Croce, Benedetto, Zur Theorie und Geschichte der Historiographie, Tübingen, 1915

Crocker, Leister Gilbert, The problems of truth and falsehood in the Age of Enlightenment, in: Journal of the History of Ideas, oct. 1953, S. 575-603

Dacier, Emile, La gravure de genre et de moeurs, Paris, 1925

Damiron, Suzanne, Les dessins originaux de groupes d' un tableau de LeBrun „Le roi gouverne par lui-même“ de la Galerie de Versailles, in: Archives de l' art français, nouvelle période, 22, 1959, S. 87-90

Damisch, Hugo, Théorie du nuage, Pour une histoire de la Peinture, Paris, 1972

Dayot, Armand, De la Régence à la Révolution. La vie française d' après les images et les objets du temps, Paris, 1906 (= Documents iconographiques sur l' histoire de France, réunis par Armand Dayot, Tome IV)

- ders. , Louis XIV. Illustrations d' après des peintures, sculptures, gravures, objets d' art du temps, Paris, 1909
- Defossez, L. , Les scavants du XVIIe siècle et la mesure du temps, Lausanne, 1946
- Delon, M. , Les lumières: travail d' un metaphore, in: Studies on Voltaire and the 18th Century, CLII, 1976, S. 527-541
- Demandt, Alexander, Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken, München, 1978
- Demoriane, Hélène, Le Brun à Vaux, in: Connaissance des Arts, 195, 1968, S. 86-93
- Deville, Etienne, Index du Mercure de France 1672-1832, Paris, 1910
- Derathé, R., Les philosophes et le Despotisme éclairé, in: Utopie et institutions aux XVIIIe siècle, Le Pragmatisme des Lumières, Textes réunis par P. Francastel, Paris, 1963, S. 57-75
- Dijksterhuis, E. J. , Die Mechanisierung des Weltbilds, Berlin, 1956
- Dimier, Louis, Histoire de la Peinture Française du retour du Vouet à la mort de LeBrun, 1627 à 1690, Paris et Bruxelles, 1927, Tome I-II
- ders. , Les Peintres Français du XVIIIe siècle. Histoire des vies et catalogues des oeuvres, Paris et Bruxelles, 1928, 2 vol.
- Dobson, Augustin, William Hogarth, London, 1907
- Dubois, Claude-Gilbert, La conception de l' histoire en France au XVIe siècle (1560-1610), Paris, 1977
- Duby, George, Histoire économique et sociale de la France (= Histoire de la France, Vol. 2), Paris, 1970
- Duchartre, Pierre-Louis/ Saulnier, René, L' imaginerie populaire, Paris, 1925

Dumesnil, J. , Histoire des plus célèbres amateurs français et de leurs relations avec les artistes, Paris, 1857 (Tome I, J. P. Mariette 1694-1774, Tome II, J. B. Colbert, 1625-1683, Tome III, J. B. L. G. Seroux d' Agincourt, 1715-1814)

Dumont, Andrée, Recherches concernant Gérard Lairesse, (Mémoire de Licence), Paris, 1951-52

Du Peloux, Charles, Répertoire biographique et bibliographique des Artistes du XVIIIe siècle français, Paris, 1930, 2 vol.

Duplessis, George, Essai de bibliographie de la Gravure, Paris, 1862

ders. , Les Audrans, Paris, 1892

Duportal, Jeanne, Etude sur les livres à figures édités en France de 1601-1660. (Revue des Bibliothèques, Supplément, XIII), Paris, 1914

ders. , Bernard Picart, in: Dimier, Louis, Les Peintres français du XVIIIe siècle (vgl. ebendort), Tome I, S. 365-398)

Duraton, Henri, La recherche historique à l'Académie des Inscriptions: L' exemple de l'Histore, in: K. Hammer/ J. Voss, Historische Forschung im 18. Jahrhundert (vgl. ebendort), S. 207-235

Dussieux, Louis, Le chateau de Versailles. Histoire et description, T. I, II, Versailles, 1885 (2)

Eberlein, Johann Konrad, Apparitio Regis, relevatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters. Phil. Diss. Würzburg, 1978

Edelman, Nathan, The Early Uses of 'Medium Aevum' , 'Moyen Age' , 'Middle Ages' , in: ders. The Eye of the Beholder. Essays in French Literature, ed. by Jules Brody, New York, 1974, S. 58-81

Eisenstein, Elisabeth L., Clio and Chronos. An Essay of the Making and Breaking of History-Book Time, in: History and Theory, 5, 1966, Beiheft 6, S. 36-64

Elias, Norbert, Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie (Einleitung: Soziologie und Geisteswissenschaft), Neuwied/ Berlin, 1969

ders., Über den Prozeß der Zivilisation, Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, 2 Bd., Frankfurt, 1976

Elliot, R. C., Saturnalien, Satire und Utopie, in: Antaios, Hrsg. M. Eliade/ E. Jünger, Stuttgart, 1968, Bd. IX, S. 412-428

Engelberg, Ernst, Genese und Gültigkeit von Epochebegriffen. Theoretisch-methodologische Prinzipien der Periodisierung, in: Hrsg. Werner Bahner, Renaissance, Barock, Aufklärung, Epochen- und Periodisierungsfragen, Kronberg/Taunus, Berlin/DDR, 1976, S. 24-40

Engelhardt, Dietrich v., Historisches Bewusstsein in der Naturwissenschaft von der Aufklärung bis zum Positivismus, Freiburg, München, 1979

Erdmann, K. D., Die Zukunft als Kategorie der Geschichte, in: Historische Zeitschrift, 198, 1964, S. 44-61

Erskine-Hill, Howard, The Medal against Time: A Study of Pope's Epistel to Mr. Addison, in: The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 28, 1965, S. 274-298

Ettlinger, Leopold David, The Pictorial Source of Ripa's „Historia“, in: The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 13, 1950, S. 322-323

Evers, Hans Gerhard, Peter Paulus Rubens, München, 1942

Faber, Karl-Georg, Epoche und Epochengrenzen in der Geschichtsschreibung, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 44, 1981, Heft 2, S. 105-113

Fabian, Bernhard, Der Naturwissenschaftler als Originalgenie, in: Hrsg. H. Friedrich und F. Schalk, Europäische Aufklärung (s. ebendort), S. 47- 68

Feger, Hans, Das politische Bewusstsein in der französischen Kunstlehre des 17. Jahrhunderts, Diss. Mainz, 1943

Ferguson, Wallace F., Toward the Modern State, in: The Renaissance. Six Essays, New York, 1962, S. 1-27

- Fischer, Ursula, Giacinto Gimignani (1606-1681). Eine Studie zur römischen Malerei des Seicento, Diss. Freiburg, 1973
- Flint, Robert, Philosophy as Scientia Scientiarum and a History of Classifications of the Sciences, New York, 1904
- Förster, Richard, Die Verläumdung des Apelles in der Renaissance, in: Jahrbuch der Königlich-Preußischen Kunstsammlungen, VIII, 1887, S. 29-56, 89-113, XV, 1894, S. 27-40
- Fontaine, André, Conférences inédites de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, Paris, 1903
- ders., Documents sur Pierre Mignard, Paul Mignard et Charles LeBrun, in: Archives de l'art français, Nouv. période, I, 1907, S. 310-318
- ders., Les doctrines de l'art en France. Peintres, amateurs, critiques. De Poussin à Diderot, Paris, 1909
- ders., Les collections de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, Paris, 1910
- ders., Académiciens d'autrefois, Paris, 1914
- Foote, Samuel, The Works, with Remarks and an Essay by John Bee, Vol. I, London, 1830 = Vol I/II, Two Volumes in One, Repr. Hildesheim/ New York, 1974 (,Taste', a comedy, S. 49-86)
- Forster, Kurt W., Metaphors of rule. Political ideology and history in the portraits of Cosimo I de Medici, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 15, 1971, S. 65-104
- Foucault, Michel, Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines, Paris, 1966
- ders., Surveiller et punir. Naissance de la prison, Paris, 1975
- ders., Histoire de la sexualité, I: La volonté de scavoir, Paris, 1976

- Franklin, Alfred, *La vie privée d'autrefois*. Vol. IV: *La mesure du temps*, Paris, 1888; Vol. XXIII, *La vie de Paris sous Louis XIV, tenue de la maison et domesticité*, Paris, 1898
- Franz, Marie-Louise von, *Zahl und Zeit*, Stuttgart, 1970
- Fraschetti, Stanislao, *Il Bernini*, Milano, 1900
- Ed. Fraser, J. Th./ Haber, F. C./ Müller, G. H., *The Study of Time. Proceedings of the Conference of the International Society for the Study of Time*, Berlin, 1972
- Ed. Fraser, J. Th./ Lawrence, N./ Park, D., *The Study of Time, III*, New York, Heidelberg, Berlin, 1978
- Freeman, Rosemary, *English Emblem Books*, London, 1967
- Friedländer, Walter, *The Drawings of Nicolas Poussin, Cat. raisonné*, in coll. with Rudolf Wittkower and Anthony Blunt, London, 1948-53
- Funkenstein, A., *Heilsplan und natürliche Entwicklung. Gegenwartsbestimmung im Geschichtsdenken des Mittelalters*, München, 1965
- Gallier, H. de., *Les moeurs et la vie privée d' autrefois*, Paris, 1912-13, 3 vol.
- Garin, Eugenio, *Der Begriff der Geschichte in der Philosophie der Renaissance*, in: *Zu Begriff und Problem der Renaissance*, hrsg. A. Buck 1969 (s. ebendort), S. 244-262
- Gatz, Bodo, *Weltalter, Goldene Zeit und sinnverwandte Vorstellungen. Spudasmata, Studien zur klassischen Philologie und ihren Grenzgebieten*, Bd. XVI, Hildesheim, 1967
- Gent, Werner, *Das Problem der Zeit*, Hildesheim, 1965
- Gentile, Galileo, *Veritas-filia-temporis*, in: *Studi di Storia dell arte in onore di A. Morassi*, Firenze, 1971, S. 11-15
- Giglioli, Giorgio Q., *La Calumnia di Apelle*, in: *Rassegna d' Arte*, 7, 1920, S. 173-182

- Girsberger, Hans, Der utopische Sozialismus des 18. Jahrhunderts in Frankreich und seine philosophischen und materiellen Grundlagen, Wiesbaden, 1973 (2)
- Glasser, Richard, Studien zur Geschichte des französischen Zeitbegriffs, Münchner Romanistische Arbeiten, Heft 5, München, 1936
- ders., Abstractum agens und Allegorie im älteren Französisch, in: Zeitschrift für romanische Philologie, 69, 1953, S. 43-122
- Gombrich, E. H., „Icones Symbolicae“, in: The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 11, 1948, S. 163-192
- ders. Renaissance and the Golden Age, in: Warburg Journal, 24, 1961, S. 306-309
- Gordon, Donald, „Veritas filia temporis“, in: The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, III, 1939-40, S. 228-240
- Gould, Cecil, The Paintings of Corregio, London, 1976
- Grand-Carteret, J., Les moeurs et la caricature en France, Paris, 1888
- ders., Les almanachs francais. Bibliographie-iconographie des almanaches, années, annuaires, calendriers....., édités à Paris (1600-1895), Paris, 1896
- Grautoff, Otto, Nicolas Poussin, Sein Werk und sein Leben, München, Leipzig, 1914, 2 Bd.
- Grazia, Sebastian de, Of time, work and leisure, Repr. New York, 1962
- Grossin, William, Temps machines, temps hommes. Quelques résultats d'une enquête sur l'automation, in: Cahiers d'études de l'automation et des sociétés industrielles, no. 4, 1962, S. 171-188
- ders., Les temps de la vie quotidienne. Interaction, l'homme et son environnement, Paris, 1974
- Grossmann, Karl, Der Gemäldezyklus der Galerie Maria Medici von Peter Paul Rubens, Straßburg, 1906

(Guiffrey, J. J.), Le Sculpteur Cornu (1700). Document communiqué et annoté par M. J. J. Guiffrey.
Horloge allégorique sur la paix, offerte 1699 à Mansart, in: Archives de l'art français, Nouv. période, 1882, II, S. 126-130

Guiffrey, J. J., Le Plafon du Poussin au Musée du Louvre, in: Archives de l'art français, Nouv. période, IV, 1888, S. 188-189

ders., Les Tapisseries de la couronne, autrefois et aujourd'hui. Complément de l'inventaire du
Mobilier de la couronne sous le regne de Louis XIV, Paris, 1892

ders., Histoire de l'Académie de Saint-Luc, in: Archives de l'art français. Recueil de documents
inédits publiés par la Société de l'Histoire de l'art français, Nouv. période, IX, Paris, 1915

Gurvic, Georgij, La multiplicité de temps sociaux, Paris, Centre de documentation universitaire, III,
1961

Gusdorf, Georges, Les principes de la pensée au siècle des lumières, Paris, 1971

Guyenot, E., Les sciences de la vie au XVIIe et XVIIIe siècles. L'idée d'évolution, Paris, 1941

Haber, Francis C., The Darwinian Revolution in the Concept of Time, in: The Study of Time, ed. J. T.
Fraser, 1972 (s. ebendorf), S. 383-401

Halbwachs, Maurice, La mémoire collective et le temps, in: Cahiers internationaux de sociologie,
1947, S. 3-31

Hallays, André, Les Perraults, Paris, 1926

Hammer, Karl/ Voss, Jürgen, Historische Forschung im 18. Jahrhundert. Organisation, Zielsetzung.
Ergebnisse. 12. Deutsch-Französisches Historikerkolloquium des Deutschen Historischen Insti-
tuts Paris (= Pariser Historische Studien, Bd. 13), Bonn, 1976

Hammerstein, Notker, Jus und Historie. Ein Beitrag zur Geschichte des historischen Denkens an
deutschen Universitäten im späten 17. und 18. Jahrhundert, Göttingen, 1972

- Hartung, Fritz, „L' état c'est moi“, in: Historische Zeitschrift, CLXIX, 1949, S. 1-30
- Haskell, Francis, The Apotheosis of Newton in Art, In: Ed. Robert Palter, The Annus Mirabilis of Sir Isaac Newton, 1666-1966, Cambridge, Mass. and London, 1970, S. 302-321
- Häussler, Reinhard, Vom Ursprung und Wandel des Lebensaltervergleichs, in: Hermes, 92, 1964, S. 313-341
- Hauser, Arnold, Der Begriff der Zeit in der neueren Kunst und Wissenschaft, in: Merkur IX, 1955, S. 801-815
- Hauser, H., Le transport des règnes et empires des Grecs et François, in: Revue des études rabelaisiennes, vol. VI, 1908, S. 182-189
- Hautecoeur, Louis, Louis XIV. Roi-Soleil, Paris, 1953
- ders., Du Louvre à la Coupole, in : Gazette des Beaux-Arts, 61, 1963, S. 165-178
- Hazard, Paul, La Crise de la Conscience européenne, 1680-1715, Paris, 1961
- Hazlehurst, F. Hamilton, Additional Sources for the Medici-Cycle, in: Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 16, 1967, S. 111-136
- Heitmann, Klaus, Das Verhältnis von Dichtung und Geschichtsschreibung in älterer Theorie, in: Archiv für Kulturgeschichte, 52, 1970, S. 244-279
- van Helsing, Hans Willem, ‚Historier‘ en ‚Peindre‘. Poussin's Opvattingen over Kunst in het licht van de discussies in de franse Kunstlitteratuur in de tweede helft van de zeventiende eeuw, Diss., Rotterdam, 1971
- Henkel, Arthur/ Schöne, Albrecht, Emblemata. Ein Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart, 1967
- Hess, Günther, Allegorie im Historismus. Zum Bildgedächtnis des späten 19. Jahrhunderts, in: Verbum et signum, Friedrich Ohly zum 60. Geburtstag, München, 1975, S. 555-591

Hinrichs, Ernst, Fürstenlehre und politische Handeln im Frankreich Heinrichs IV. Untersuchungen über die politischen Denk- und Handlungsformen im Späthumanismus (=Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, 21), Göttingen, 1969

Hirschfeld, Peter, Mäzene. Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst, München, Berlin, 1968

Hoecker, Rudolf, Das Lehrgedicht des Karel van Mander. Text, Übersetzung und Kommentar über Manders Geschichtskonstruktion und Kunsttheorie, in: Quellenschriften zur Holländischen Kunstgeschichte, Hrsg. C. Hofstede de Groot, Haag, 1916, Bd. VIII

Honegger, Claudia (Ed.), Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse, Frankfurt, 1977

Horkheimer, Max, Die Anfänge der bürgerlichen Geschichtsphilosophie, Frankfurt, 1971

Huppert, George, Naissance de l'histoire en France: Les recherches de Estienne Pasquier, in: Annales, 1, 1968, S. 69-105

ders., The idea of perfect history. Historical erudition and historical philosophy in Renaissance France, Urbana/ Chicago/ New York, 1970

Jacquot, Josèphe, „L'histoire du roy Louis le Grand par les médailles...“ du Père Francois Menestrier, in: Actes du 89. Congrès National des Sociétés savantes, Lyon, 1964, Section d'archéologie, Paris 1975, S. 221-247

ders., Médailles et Jetons de Louis XIV d'après le manuscrit de Londres Add. 31908, Paris, 1968, 4 vol.

Jähnig, D., Weltgeschichte: Kunst-Geschichte. Zum Verhältnis von Vergangenheitserkenntnis und Veränderung, Köln, 1975

Janneau, Guillaume, La Peinture française au XVIIe siècle, Genève, 1965

Joly, Agnès, Le Roi Soleil, Histoire d'une image, in: Revue de l'histoire de Versailles et de Seine-et-Oise, XXXVIII, 1936, S. 213-235

Josephson, Ragnar, Den avslöjade sanningen, in: Tidskrift for Konstvetenskap, 28, 1952, S. 123-141

Jouanny, Charles, Correspondance de Nicolas Poussin, in: Archives de l'art francais, Nouv. période, V, Paris, 1911

Jouin, Henry, Conférences de l' Académie royale de peinture et de sculpture, Paris, 1883

ders., Charles LeBrun et l'art sous Louis XIV. Le Premier Peintre, sa vie, son oeuvre, ses écrits, ses contemporains, son influence. D' après le manuscrit de Nivelon et de nombreuses pièces inédits, Paris, 1889

Kamlah, W., ‚Zeitalter‘ überhaupt, ‚Neuzeit‘ und ‚Frühneuzeit‘, in: Saeculum, 8, 1957, S. 313-332

Kantorowicz, Ernst H., The King's Two Bodies, A study in Mediaeval Political Theology, Princeton, 1957

ders., Oriens Augusti – Lever du Roi, in: Dumbarton Oak Papers, 17, 1963, S. 117-177

Katalog Lille, Au temps du Roi Soleil, Les Peintres de Louis XIV, Musée des Beaux-Arts, 1968

Katalog London, France in the eighteenth Century, Royal Academy, 1968

Katalog London, Fine Illustrations in Western European Printed Books, Victoria and Albert Museum, 1969

Katalog London, Aspects of French Academic art, 1680-1780, Heim Gallery, 1977

Katalog München, Die Welt als Uhr. Deutsche Uhren und Automaten 1550-1650, Bayerisches Nationalmuseum, 1980

Katalog Paris, Mazarin, Homme d' Etat et collectionneur, 1602-1661, Bibliothèque Nationale, 1961

Katalog Paris, L' Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1663-1963. Exposition organisée à l'occasion de son Tricentenaire, Hotel du Rohan, 1963

- Katalog Paris, Le Cabinet d' und Grand Amateur, P. J. Mariette 1694-1774, Dessins du XVe au XVIIIe siècle, Musée du Louvre, Galerie Mollin, 1967
- Katalog Paris, La Médaille au temps de Louis XIV, Hotel de Monnaie, 1970
- Katalog Paris, Le néoclassicisme français, Dessins des Musées de Province, Grand Palais, 1974/75
- Katalog Paris, L'Art de l'estampe et la révolution française, Musée Carnavalet, 1977
- Katalog Paris, Collection de Louis XIV, Dessins, albums, manuscrits, Orangerie des Tuileries, 1978
- Katalog Versailles, Charles LeBrun, 1619-1690. Peintre et dessinateur (Preface et bibliographie de Jaques Thuillier), 1963
- Katzenellenbogen, A., Allegories of Virtues and Vices in mediaveal Art, London, 1939
- Kauffmann, Hans, Gian Lorenzo Bernini. Die figürlichen Kompositionen, Berlin, 1970
- Kemp, Wolfgang, Die Höhle der Ewigkeit, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 32, 1969, S. 133-152
- Kirchner, G., Fortuna in Dichtung und Emblematik des Barock, Stuttgart, 1970
- Klibansky, Raimond/ Panofsky, Erwin/ Saxl, Fritz, Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural philosophy, religion and art, Cambridge, 1964
- Klotz, Günther, Hogarth und Addison. ‚Time smoking a picture‘ und ‚The Spectator‘, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 22, 1959, S. 102-107
- Knab, Eckhard, Über Bernini, Poussin und LeBrun, in: Albertina Studien, 5./6., 1967/68, S. 3-32
- Knabe, P. E., Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätclassik bis zum Ende der Aufklärung, Düsseldorf, 1972
- Körner, Hans, Die Uhr in der Emblematik des 16. und 17. Jahrhunderts, in: Alte Uhren, 2, 1979, S. 135-137

- Kofler, Leo, Zur Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft, Darmstadt, 1976 (6)
- Kortum, Hans, Charles Perrault und Nicolas Boileau. Der Antikenstreit im Zeitalter der klassischen französischen Literatur, Berlin, 1966
- Kosellek, Reinhard, Historia – Magistra vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte, in: Natur und Geschichte, Karl Löwith zum 70. Geburtstag, Stuttgart, 1967, S. 196-219
- ders., Vergangene Zukunft der frühen Neuzeit, in: Epirrhosis, Festgabe für Carl Schmitt, Hrsg. H. Barion, E.-W. Böckenförde, E. Forsthoff, W. Weber, Berlin, 1968, II, S. 549-566
- ders., Der neuzeitliche Revolutionsbegriff als geschichtliche Kategorie, in: Studium Generale, 22, 1969, S. 825-838
- ders., Artikel Geschichte, in: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Stuttgart, 1975, Bd. I, S. 625-717, Bd. 2, Artikel Fortschritt, S. 363-423
- Koyré, Alexander, Von der geschlossenen Welt zum unendlichen Universum, Frankfurt, 1969
- Krauss, Werner, Der Jahrhundertbegriff im 18. Jahrhundert, in: Studien zur deutschen und französischen Aufklärung, Berlin, 1963, S. 9-40
- Krauss, W./ Dietze, W. Hrsg., Neue Beiträge zur Literatur der Aufklärung, Berlin, 1964
- Krauss, W. /Kortum H., Antike und Moderne in der Literaturdiskussion des 18. Jahrhunderts, Berlin, 1966
- Kris, Ernst/ Kurz/ Otto, Die Legende vom Künstler, Wien, 1934
- Kubler, George, The shape of time. Remarks on the history of things, New York, 1973 (8)
- Kunisch, J., Über den Epochecharakter der frühen Neuzeit, in: Hrsg. E. Jäckle/ E. Weymar, Die Funktion der Geschichte in unserer Zeit, Stuttgart, 1975, S. 150-161

von Kutschera-Woborsky, Oswald, Ein kunsttheoretisches Thesenblatt Carlo Marattas, Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Beilage zu: Die Graphischen Künste, 42, 1919, S. 9-28

Lacroix, Paul, Le XVIII^e siècle, Lettres, Sciences et Arts en France, 1700-1789, Paris, 1878

Ladendorf, Heinz, Kairos, in: Festschrift für Johannes Jahn, Leipzig, 1958, S. 225-235

Lafont, Paul, De quelques portraits allégoriques de Louis XIV, et de quelques oeuvres d'art relatives à la Révocation de l'édit de Nantes, in: Réunion des Sociétés des Beaux-Arts de Départments, 1903, S. 281-286

Lami, Stanislas, Dictionnaire des Sculpteurs de l'école française sous le regne de Louis XIV, Paris, 1906, 2 vol.

Landwehr, John, French, Italian, Spanish and Portuguese books of devices and emblems. 1534-1827. A bibliography, Utrecht, 1976

Langfors, J., Le thème des quatre filles de Dieu, Exkurs bibliographique. Textes français de l'allégorie des quatre filles de Dieu, in : Notices et extraits de la B. N. et autres bibliothèques, Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 42, 1933, S. 172-282

Langlois, Ch.-V., Manuel de Bibliographie Historique, Paris, 1901

Lavisse, Ernest, Histoire de France illustrée depuis les origines jusqu'à la Révolution, Paris, 1911-26, Bd. 7, 1 u. 2; 8, 1 u. 2

Lauffer, Otto, Allegorie der Begriffe der Zeit, des Jahres und der Jahreszeiten, der Monate und der Tageszeiten, in : A. Spamer, Beiträge zur sprachlichen Volksüberlieferung, Berlin, 1953, S. 250-258 (= Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Veröffentlichungen der Kommission für Volkskunde, 2)

Laurain-Portemer, Madelaine, Mazarin et le Bernin. A propos du 'Temps qui découvre la vérité', in : Gazette des Beaux-Arts, 74, 1969, S. 185-200

Laurent-Vibert, R./ Adin, M., Les Marques de libraires et d'imprimeurs en France, Paris, 1925

Leach, F.D., William Hogarth's Subscription Tickets : A Vehicle for Eighteenth Century Satire on Contemporary Taste, State Univ. Press of Ohio, 1955

Lee, R.W., "Ut Pictura Poesis": The humanistic theory of painting, in: Art Bulletin, No.4, 1940, S. 197-269

LeGoff, Jaques (Ed.), Faire l'histoire. Bibliothèque des histoires. 1. Nouveaux problèmes. 2. Nouvelles approches. 3. Nouveaux objets, Paris, 1974

Ders., Zeit der Kirche und Zeit des Händlers im Mittelalter, in : Hrsg. C. Honegger, M. Bloch, F. Braudel u.a., Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse, Frankfurt, 1977, S. 393-414

Leith, Arthur, The idea of Art as Propaganda in France, 1750-1799. A study in the History of Ideas, Toronto, 1965

Lemonnier, Henry, L'Art Français au temps de Richelieu et du Mazarin, Paris 1893

ders., L' Art Français au temps de Louis XIV (1661-1690), Paris, 1911

Lepenes, Wolf, Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts, Baden-Baden, 1978 (2)

G.C. Lichtenberg's Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche, mit verkleinerten, aber vollständigen Copien derselben von E. Riepenhausen, fortgesetzt vom Herausgeber der sechsten Lieferung, mit Benutzung der englischen Erklärer. Zwölfte Lieferung, Göttingen, 1816

Lippmann, Friedrich, Die sieben Planeten, Berlin, 1895

Locquin, J., La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785, Paris, 1912

Löwith, Karl, Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Die theologischen Voraussetzungen der Geschichtsphilosophie, Stuttgart, 1953 (2)

Lohmüller, Helmut, Die französische Theorie der Malerei im 17. Jahrhundert, Diss. Marburg, 1931

- Ludovici, Sergio S., Francesco Petrarca, I trionfi. Illustrati nella miniatura da codici precedenti del secolo XIII al secolo XVI, Roma, 1978
- Macey, Samuel, Hogarth and the Iconography of Time, in: Studies in Eighteenth-Century Culture, Vol. 5, Ed. R.C. Rosbottom, The University of Wisconsin Press, 1976 (American Society for Eighteenth-Century Studies), S. 41-53
- Mäder, Eduard Johann, Der Streit der 'Töchter Gottes'. Zur Geschichte eines allegorischen Motivs, Berlin und Frankfurt, 1971
- Maland, David, Culture and society in seventeenth century France, London, 1970
- Mandowsky, Erna, Untersuchungen zur Ikonologie des Cesare Ripa, Diss. Hamburg, 1934
- Mandrou, Robert/ Duby, Georges, Histoire de la civilisation française, T. 2, Paris, 1958
- Mandrou, Robert, La France au XVIIe et XVIIIe siècles (=Nouvelle Clio, 33), Paris, 1970 (2)
- ders., La méthode historique de Voltaire, une lecture du 'Siècle de Louis XIV', in : Historische Forschung im 18. Jahrhundert, Hrsg. K. Hammer/ J. Voss (s. ebendort), S. 364-373
- Manuel, F.E. u. F.P., French Utopias: An Anthology of Ideal Societies, New York, 1966
- Marcel, Pierre, La Peinture Française au début du dix-huitième siècle, 1670-1721, Paris, 1906
- ders., Les Peintres et la vie politique en France au XVIIIe siècle, in : Revue du dix-huitième siècle, no. 4, 1913, S. 349-350
- Marle, Raimond van, Iconographie de l'art profane au Moyen Age et à la Renaissance, La Haye, 1932, 2 vol.
- Marsch, Edgar, Biblische Prophetie und chronographische Dichtung. Stoff- und Wirkungsgeschichte der Vision des Propheten Daniel nach Dan. VII. Philologische Studien und Quellen, Heft 65, Berlin, 1972

Martin, H. J., *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVIIe siècle, 1598-1701*, Genf, 1969, 2 vol.

Maumené, Ch./ d'Harcourt, L., *Iconographie des rois de France* (=Archives de l'art français, publiées par la Société de l'Histoire de l'art français, Nouv. période, Tome XV, XVI), Paris, 1928-1931

Maurice, Klaus, *Die französische Pendule des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zu ihrer Iconologie*, Berlin, 1967

ders., *Von Uhren und Automaten. Das Messen der Zeit*, München, 1968

Maurmann-Bronder, Barbara, *Tempora significant. Zur Allegorese der vier Jahreszeiten*, in: *Verbum et signum. Friedrich Ohly zum 60. Geburtstag*, München, 1975, Bd. 1, S. 69-101

Maury, L. F. A., *L'ancienne Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris, 1864

McAllister Johnson, W., *Numismatic Propaganda in Renaissance France*, in: *The Art Quarterly*, XXXI, 1968, S. 123-153

ders., *Le programme monarchique*, in: S. Béguin, D. Binenbaum, A. Chastel, W. McAllister Johnson u.a., *La Galerie François Ier au Château de Fontainebleau*, Numéro spéciale de *Revue de l'art*, 16-17, 1972, S. 143-175

McClelland, John, *Les « Antiquitez de Rome », document culturel et politique*, in: *Culture et politique en France*, ed. F. Simone, Torino, 1974, S. 341-354

Mercier, Roger, *Une controverse sur la vérité historique*, in: *La Régence. Centre auxois d'Etudes et des Recherches sur la dix-huitième siècle*, S. 294-306

Merton, Robert K., *On the Shoulders of Giants*, New York, 1955 (dt. Ausg. Frankfurt, 1980)

Metzger, Hélène, *La littérature scientifique française au XVIIIe siècle*, in: *Archeion*, 1934, S. 1-17

Meulen, Marjon van der, *Petrus Paulus Rubens Antiquarius. Collector and Copyist of Antique Gems*, Yorktown Heights, N.Y., 1975

- Mirimonde, A. P. de, L'Hélicon ou la visite de Minerve aux Muses, in : *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Shone Kunst te Antwerpen*, 1961, S. 141-150
- ders., Les concerts des Muses chez les maitres du nord, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 106, 63, 1964, S. 129-158
- Mittelstrass, Jürgen, *Neuzeit und Aufklärung. Studien zur Entdeckung der neuzeitlichen Wissenschaft und Philosophie*, Berlin, 1970
- Möller, Liselotte, Artikel: Chronos, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1954, Bd. III, Sp. 753-764
- Momigliano, Arnaldo, Ancient History and the Antiquarian, in: *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 13, 1950, S. 285-315
- ders., Time in ancient historiography, in: *History and Theory*, 5, 1966, Beiheft 6, S. 1-23
- Mommsen, Theodor, Der Begriff des "Finsteren Zeitalters" bei Petrarca, in: *Begriff und Problem der Renaissance*, Hrsg. A. Buck 1969 (s. ebendort), S. 151-179
- Moore, Robert Etheridge, *Hogarth's Literary Relationships*, University of Minnesota Press, 1948
- Moore, W. E., *Man, time and society*, London, New York, 1963
- Montagu, Jennifer, The Early Ceiling Decorations of Charles LeBrun, in: *Burlington Magaznin*, 105, 1963, S. 395-408
- Morin, Alfred, *Catalogue descriptif de la Bibliothèque Bleue, sauf Almanaches (=Histoire et Civilisation du Livre, VI)*, Paris, 1974
- Mortier, R., *Clareté et ombres du siècle des lumières*, Genf, 1969
- Muchembled, Robert, *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XVe-XVIIIe siècles)*, Paris, 1978
- Mühlmann, E./ Müller, E. W., *Kulturanthropologie*, Köln, 1966

- Müller-Hofstede, Cornelius, Addenda zu Hogarths ,Time smoking a picture', in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 22, 1959, S. 107-111
- Mumford, Lewis, Technics and civilisation, New York, 1947
- Müntz, Eugène, La Bibliothèque de l'ancienne Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793), in : Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île de France, XXIV, 1897, S. 33-50
- Murdoch, Ruth T., Newton and the French Muse, in: Journal of the History of Ideas, 19, 1958, S. 323-334
- Nadel, George H., Philosophy of History before Historicism, in: History and Theory, 2, 1964, S. 291-315
- Negley, G./ Patrick, J.M., The Quest for Utopia: An Anthology of Imaginary Societies, New York, 1952
- Nipperdey, Thomas, Die Funktion der Utopie im politischen Denken der Neuzeit, in: Archiv für Kulturgeschichte, 44, 1962, S. 357-378
- Nolhac, Pierre de, Versailles. Résidence de Louis XIV, Paris, 1925
- Nordström, Folke, Goya, Saturn and Melancholy, Acta Universitatis Upsaliensis. Figura Nova Series 3, Upsala, 1962
- Ost, Hans, Ein Ruhmesblatt für Raphael bei Maratti und Mengs, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 27, 1965, S. 281-298
- Oulmont, Charles, La vie au XVIIIe siècle; la maison, Paris, 1929
- Panofsky, D. u. E., Pandora's box. The changing aspects of a mythical symbol, London, 1956
- Panofsky, E. u. D., The iconography of the Galerie Francois Ier at Fontainebleau, in: Gazette des Beaux-Arts, 100, 52, 1958, S. 113-177

Panofsky, Erwin, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin, 1960 (2)

ders., *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York and Evanstone, 1962

Paulson, Ronald, *Hogarth's graphic works. Vol. I. Introduction and Catalogue. Vol. II, The Engravings*, New Haven and London, 1965

ders., *New light on Hogarth's graphic works*, in: *Burlington Magazine*, 109, 1967, S. 281-287

ders., *'Harlots Progress' and the Tradition of History Painting*, in: *Eighteenth Century Studies*, 1, 1967, S. 69-92

Peloux, Chares du, *Répertoire général des ouvrages modernes relatifs au XVIIIe siècle francais, 1715-1789*, Paris, 1926

Pevsner, Nicolas, *Academies of past and present*, Cambridge, 1940

Pigler, Andor, *Neid und Unwissenheit als Widersacher der Kunst*, in: *Acta Historia Artium*, I, 1954, S. 215-234

ders., *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Budapest, 1974 (2), Bd. II

Philosophy and History. Essays presented to E. Cassirer, Klibansky, R./ Paton, H. J. (Ed.), Oxford, 1936

Podskalsky, G., *Byzantinische Reicheschatologie. Die Periodisierung der Weltgeschichte in den vier Großreichen (Daniel 2 und 7) und dem tausendjährigen Friedensreiche (Apok. 20). Eine motifgeschichtliche Untersuchung*, München, 1972

Pouy, Francois, *Iconographie des Thèses, notice sur les Thèses, dites historiée soutenues ou gravées, notamment par des Picards*, Amiens, 1869

ders., Recherches sur les almanaches et calendriers artistiques à estampes, à vignettes, à caricatures, etc. principalement du XVIe au XIXe siècle, avec notices bibliographiques sur les almanachs divers, notamment, à l'époque de la Révolution...., Paris, 1875

Pradel, Pierre, Morceaux de réception des sculptures de l'Académie Royale au XVIIe siècle, in: Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français, 1945-46, Paris, 1948, S. 34-36, S. 92-95

Praz, Mario, Studies in Seventeenth Century Imaginery, Rom, 1964 (2)

ders., Mnemosyne. The Parallel between literature and the visual arts, in: Bollingen Series, XXXV, 16, Princeton University Press, 1970, S. 29-55

Pross, W., 'Natur', Naturrecht und Geschichte. Zur Entwicklung der Naturwissenschaften und der sozialen Selbstinterpretation im Zeitalter des Naturrechts (1600-1800), in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 3, 1978, S. 38-67

Proust, Jaques, Diderot et l' Encyclopédie, Paris, 1962

Réau, Louis, Histoire de la Peinture Francaise au XVIIIe siècle, Paris, Bruxelles, 1925, 2 vol.

Rehm, Walter, Der Untergang Roms im abendländischen Denken. Ein Beitrag zur Geschichte der Geschichtsschreibung und zum Dekadenzproblem, Leipzig, 1930

Reitlinger, G., The economics of Taste, Vol. I: The rise and fall of picture prizes, 1760-1960, London, 1961

Reynolds, Beatrice, Shifting Currents in Historial Criticism, in: Journal of the History of Ideas XIV, Oct. 1953, S. 471-492

Reznicek, E. K. J., Die Zeichnungen von Hendrik Golzius, Utrecht, 1961, 2 Bd.

Rigault, Hippolyte, Histoire de la Querelle des Anciens et des Modernes, Paris, 1856

Robinson, D. M., The Wheel of Fortune, in : Classical Philology, 41, 1946, S. 207-216

Roche, Daniel, Le siècle de lumières en province. Académies et académiciens provinciaux, 1680-1789, Paris, 1978, T. 1.2

Rocheblave, Samuel, Essai sur le Comte de Caylus. L'homme, l'artiste, l'antiquaire, Paris, 1889

ders., Les Cochins, Paris, 1893

ders., Charles Nicolas Cochin. Graveur et Dessinateur 1715-1790, Paris et Bruxelles, 1927

Rogues, Marguerite, Iconographie du Temps au Moyen-Age, in : Melanges R. Jullion, Paris, 1978, S. 41-45

Rooses, M./Ruelens, Ch., Correspondance de Rubens et Documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres (= Codex Diplomaticus Rubenianum), Anvers, 1900, T. III

Rüsen, Jörn, Ästhetik und Geschichte. Geschichtstheoretische Untersuchungen zum Begründungszusammenhang von Kunst, Gesellschaft und Wissenschaft, Stuttgart, 1976

Rüsen, J./Baumgartner, H.M., Seminar: Geschichte und Theorie. Umriss einer Historik, Frankfurt, 1976, darin u.a. : Luhmann, Niklas, Weltzeit und Systemgeschichte. Über Beziehungen zwischen Zeithorizonten und sozialen Strukturen gesellschaftlicher Systeme, S. 337-387

Rump, Christel D., Zum Wandel des Titelblatts im 17. und 18. Jahrhundert. Ausgewählte Beispiele unter Ausschluß der Romanliteratur, in: Rump, Gerhard Ch., Kunst und Kunsttheorie des XVIII. Jahrhunderts in England. Studien zum Wandel ästhetischer Anschauungen 1650-1830, Hildesheim, 1979

Sala, George August, William Hogarth. Painter, Engraver and Philosopher. Essay on the Man, the Work and the Time, London, 1866, Repr. Townbridge and London, 1970

Sauerländer, Willibald, Die Jahreszeiten. Ein Beitrag zur allegorischen Landschaft beim späten Poussin, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, VII, 1956, S. 160-184

Saunier, Charles, Les Grands Prix de peinture, sculpture, gravure en médaille depuis la fondation du Prix de Rome, Paris, 1896

Saxl, Fritz, Veritas filia temporis, in : Philosophy and History. Essays presented to E. Cassierer 1936 (s. ebendort), S. 197-222

Schalk, Fritz, Das Goldene Zeitalter als Epoche, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, 199, 1963, S. 85-98, S. 85-98 (vergl. In: Exempla romanischer Wortgeschichte, Frankfurt, 1966, S. 150-166)

Diller, H./ Schalk, F., Studien zur Periodisierung und zum Epochebegriff, in: Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1972, Nr. 4, S. 141-176

Schalk, Fritz, Die Akademien und die Entstehung neuer Wissenschaften, in: Berichte zur Wissenschaftsgeschichte, 1, 1978, S. 37-42

Schlobach, Jochen, Die klassisch-humanistische Zyklentheorie und ihre Anfechtung durch das Fortschrittsbewusstsein der französischen Frühaufklärung, in: Historische Prozesse, Hrsg. K.-G. Faber und Chr. Meier (= Theorie der Geschichte 2), München, 1978, S. 127-142

ders. Zyklentheorie und Epochenmetaphorik. Studien zur bildlichen Sprache der Geschichtsreflexion in Frankreich von der Renaissance bis zur Frühaufklärung, München, 1980

Schlosser, Julius von, Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte, Wien, 1924

Schlumberger, Eveline, Vaux-le-Vicomte, son histoire, in: Connaissance des arts, 195, 1968, S. 66-73

Schmidt, Roderich, Aetates mundi, die Weltalter als Gliederungsprinzip der Geschichte, in : Zeitschrift für Kirchengeschichte, 4. Folge, V, Bd. 67, 1955/56, S. 288-317

Schramm, Percy Ernst, Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte vom 3. bis zum 16. Jahrhundert, Stuttgart, 1954-56, 3 Bd.

ders., Kaiser, Rom und Renovatio, Darmstadt, 1957

Sée, Henri, La vie économique et les classes sociales en France au XVIIIe siècle, Paris, 1924

Seelig, Lorenz, Zur Domenico Guidi Gruppe 'Die Geschichte zeichnet die Taten Ludwigs XIV auf',
in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, 17, 1972, S. 81-104

ders., Studien zu Martin van den Bogaert, gen. Desjardins (1637-1694), Diss. München, 1980

Seznec, Jean, La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans
l'Humanisme et dans l'art de la Renaissance, London, 1940

Shesgreen, Sean, Engravings by Hogarth, New York, 1973

Silvestre de Sacy, J., Le comte d'Angivillier, dernier directeur général des bâtiments du roi, Paris,
1953

Simone, Francesco, La Conscienza della Rinascità negli umanisti francesi, Roma, 1949

ders., Il Rinascimento Francese. Studie e ricerche, Torino, 1961

ders., Umanesimo, Rinascimento, Barocco in Francia, Milano, 1968

ders., Une entreprise oubliée des humanistes français. De la prise de conscience historique du
renouveau culturel à la naissance de la première histoire littéraire, in : ed. A. H. T. Levi, Human-
ism in France at the end of the Middle Ages and in the early Renaissance, New York, 1970, S.
106-131

Simson, Otto von, Zur Genealogie der weltlichen Apotheose im Barock, besonders der Medici-
Galerie des P. P. Rubens, Straßburg, 1936

ders., Rubens und Richelieu. La Galerie Medicis de Rubens, conforme au desseins secrets de
Richelieu...., in : L'œil, No. 125, 1965, S. 1-11, S. 70-71

ders., Il Ciclo di Maria De' Medici, I grandi Decorationi, testo di Otto von Simson, Milano, 1968

Sombart, Werner, Liebe, Luxus und Kapitalismus, München, 1967 (Erstauf. Berlin, 1912)

Sörensen, H., La geniale esquisse de Versailles, in: Connaissance des arts, 195, 1968, S. 74-85

Souchal, Francois, Les Slodtz. Sculpteurs et décorateurs du Roi, 1685-1764, Paris, 1967

Stählin, Wilhelm, Kreis, Pfeil und Bogen als Symbole der Zeit, in : Symbolon. Vom gleichnishaften Denken. Hrsg. Adolf Köberle, Stuttgart, 1958, S. 431-442

Strinatti, Claudio, Gli anni difficili di Federico Zuccaro, in: Storia dell'Arte, 21, 1974, S. 85-117

Stromberg, R. N., History in the Eighteenth Century, in: Journal of the History of Ideas, XII, 1951, No. 2, S. 295-304

Tervarent, Guy de, Les enigmes de l'art, Paris, 1947, 3. L'heritage antique

ders., Attributs et Symboles dans l'art profane 1450-1600, Genf, 1958, Vol. I-II

Teyssèdre, Bernard, Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV, Paris, 1965

ders., Histoire de l'art vue du Grand Siècle, Paris, 1964

ders., Une collection française de Rubens au XVIIe siècle. Le Cabinet du Duc de Richelieu, décrit par Roger de Piles (1676-1681), in : Gazette des Beaux-Arts, 105, 62, 1963, S. 241-300

Thompson, Edward, Zeit, Arbeitsdisziplin und Industriekapitalismus, in : Gesellschaft in der Industriellen Revolution, Köln, 1973, S. 81-113

Thuau, Etienne, Raison d'Etat et Pensée politique à l'époque de Richelieu, Athènes, 1966

Thuillier, Jaques, Polémiques autour de Michel-Ange au XVIIe siècle, in : Etudes sur l'art au XVIIe siècle, 1957, S. 353-391

ders., Académie et classicisme en France : Les débuts de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1648-1663), in : Il Mito de Classicismo di Cultura Contemporanea, LXXXIV, Firenze, S. 181-209

Thuillier, J./ Foucart, J., Le stori di Maria dei Medici di Rubens al Lussemburgo, testo di Jaques Thuillier con un appendice di Jaques Foucart, Milano, 1967

Thuillier, Jaques, Temps et tableau: la théorie des 'peripéties' dans la peinture française du XVIIe siècle, in : Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte (s. ebendort), Bd. III, S. 191-206

ders., Doctrines et querelles artistiques en France au XVIIe siècle : quelques textes oubliés ou inédits, in : Documents inédits sur l'art français du XVIIe siècle. Archives de l'art français publiées par la Société de l'Histoire de l'art français, Nouv. période, Tome XXIII, Paris, 1968, S. 125-217

ders., La 'Galerie de Medicis' de Rubens et sa genèse: un document inédit, in : Revue de L'Art, 4, 1969, S. 52-62

ders., The Birth of the Beaux-Arts, in : Thomas B. Hess/ John Ashbery, Academic Art, London, 1971, S. 27-38

ders., Les débuts de l'histoire de l'art en France et Vasari, in: Il Vasari Storiografo e artista. Atti del Congresso Internazionale nel IV centenario della morte, Firenze, 1976, S. 667-684

Timmers, J. J. M., Gérard Lairesse, Amsterdam, 1942

Toulmin, Stephen/ Goodfield, June, The discovery of Time, New York, 1966

Travers, H., The Four Daughters of God. A study of the versions of this Allegory, Philadelphia, 1907

Tschemerzyne, St. u. A., Répertoire de Livres à Figures en France au XVIIe siècle, Paris, 1933

Tuveson, E. L., Millenium and Utopia, A Study in the Background of the Idea of Progress, New York, 1964 (2)

Ullmann, B. L., Renaissance – das Wort und der ihm zugrunde liegende Begriff, in: Hrsg. A. Buck, Zu Begriff und Problem der Renaissance 1969 (s. ebendort), S. 236-279

Vannuxem, Jaques, Emblèmes et devises vers 1660-1680, in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français, 1954/55, S. 60-70

- ders., Emblèmes baroques dans l'art et dans les fetes au temps de Louis XIV, in : Kunstchronik, 8, 1955, S. 93-94
- ders., La première histoire métallique, in : Ed. A. Chastel, Etudes sur l'art en France au XVIIe siècle, 1957 (s. ebendort), S. 250-272
- Varga, Lucie, Das Schlagwort vom finsternen Mittelalter, Baden-Baden, 1932
- Veit, W., Studien zur Geschichte des Topos der Goldenen Zeit von der Antike bis zum 18. Jahrhundert, Diss. Köln, 1961
- Venturi, Franco, Europe des Lumières. Recherches sur le 18e siècle, Paris, 1971
- Vetter, Ewald M., Rubens und die Genese des Programms der Medici-Galerie, in: Pantheon, XXXII, 1974, S. 355-373
- Vierhaus, Rudolf, Über die Gegenwärtigkeit der Geschichte und die Geschichtlichkeit der Gegenwart, Göttingen, 1978
- ders., Geschichtsschreibung als Literatur im 18. Jahrhundert, in: Historische Forschung im 18. Jahrhundert, Hrs. K.Hammer/ J. Voss 1976 (s. ebendort), S. 416-431
- Voss, Hermann, Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz, Berlin, 1920, Bd. II
- Voss, Jürgen, Mäzenatentum und Ansätze systematischer Kulturpolitik im Frankreich Ludwig XIV, in: Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert (Wolfenbüttler Studien, Bd. 16), 1980
- Voskamp, W., Untersuchungen zur Zeit- und Geschichtsauffassung im 17. Jahrhundert bei Gryphius und Lohenstein, Bonn, 1967
- Vyverberg, H., Historical pessimism in French Enlightenment, Cambridge, Mass., 1958
- Wagner, Fritz, Zur Apotheose Newtons. Künstlerische Utopie und naturwissenschaftliches Weltbild im 18. Jahrhundert. Bayerische Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist.-Kl., Sitzungsberichte, 1974, Heft 10

- Walbe, Brigitte, Studien zur Entwicklung des allegorischen Portraits in Frankreich von seinen Anfängen bis zur Regierungszeit König Heinrichs II, Diss. Frankfurt, 1974
- Weber, Max, Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus, Tübingen, 1934
- ders., Staatssoziologie, hrsg. von Johannes Winckelmann, Berlin, 1956
- Weis, Eberhard, Geschichtsschreibung und Staatsauffassung in der französischen Enzyklopädie, Wiesbaden, 1956
- Weisinger, H., Renaissance Theories of the Revival of the fine arts, in: *Italica*, 20, 1943, S. 163-170
- Wendorff, Rudolf, Zeit und Kultur. Geschichte des Zeitbewusstseins in Europa, Opladen, 1980
- White, Harrison C., *Canvases and Careers. Institutional Change in the French Painting World*, New York, 1965
- Wild, Doris, Nicolas Poussin, Zürich, 1980, 2 Bd.
- Wildenstein, D./ Weigert, R.A., Les Oeuvres de Charles LeBrun d'après les gravures de son temps, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 66, 1965, II, S. 1-58
- Wildenstein, Georges, Les graveurs de Poussin au XVIIe siècle, in : *Gazette des Beaux-Arts*, 46, 1955, S. 77-371
- ders., L' œuvre gravé des Coypel, in : *Gazette des Beaux-Arts*, 64, 1964, S. 141-152
- Winner, Matthias, Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen, Diss. Köln, 1957
- ders., Gemalte Kunsttheorie, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, IV, 1962, S. 151-185
- ders., Berninis „Verità“ (Bausteine zur Vorgeschichte einer Invenzione), in: *Minuscula discipulorum. Kunsthistorische Studien Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag 1966*. Hrsg. Tillmann Buddensieg und Matthias Winner, Berlin 1966, S. 393-413

- Wittkower, Rudolf, Patience and Chance: The Story of a Political Emblem, in: The Journal of the Warburg and Courtauld Institute, I, 1937-38, S. 171-177
- ders., Chance, Time and Virtue, in: The Journal of the Warburg and Courtauld Institute, I, 1937-38, S. 313-321
- Wittkower, R. u. M., Born under Saturn, London, 1963
- Wittkower, R., Gianlorenzo Bernini, The Sculptor of the Roman Baroque, London, 1966
- Wolff, Philippe, Le temps et sa mesure au Moyen Age, in : Annales. Économies, Sociétés, Civilisations, 1962, S. 1141-1145
- Yates, Frances A., Astrea. The imperial theme in the sixteenth century, London and Boston, 1975
- Zawirski, Zygmunt, L'évolution de la notion du temps. Académie polonaise des sciences et des lettres, Crocovie, 1936
- Zeller, Gaston, Les Rois de France, candidats à l'Empire. Essai sur l'Idéologie impériale en France, in: Revue historique, CLXXIII, 1934, S. 273-311, S. 497-534
- Zilsel, Edgard, Die sozialen Ursprünge der neuzeitlichen Wissenschaft, Frankfurt, 1976
- Zmijewska, Hélène, La critique des Salons en France avant Diderot, in: Gazette des Beaux-Arts, 76, 112, 1970, S. 1-144

ABBILDUNGEN



1.
Louis Testelin, Le Temps aidé par l'amour de la vertu desbrouille des nuages de l'ignorance la vérité de la Peinture, um 1655, Nachstich von Gérard Audran, 1680



2.
Peter Paul Rubens, *Le Temps enlève la Vérité*,
Schlußbild des Medici-Zyklus, 1622/25, Paris,
Musée du Louvre



3.
Nicolas Poussin, *Le Temps délivre la Vérité*, 1640/42, Kupferstich
von Jean Dughet nach einem verschollenen Gemälde für Giulio
Rospigliosi, 1672



4.
Nicolas Poussin, *Le Temps soustrait la Vérité aux atteintes de
l'envie et de la discorde*, Deckenbild für das Palais Richelieu, 1641,
Paris, Musée du Louvre



5.
Antoine Coyne, *Le Temps decouvre la Vérité et la ramene entre les mains de la Minerve française*, 1715,
Nachstich von Desplaces



6.
Giovanni Bernini, Verità, Marmor, 1652, Rom, Galleria Borghese



7.
Luca Penni, Die Verleumdung des Apelles, Nachstich von Giorgio Ghisi, 1560



8.
Federigo Zuccaro, Die Verleumdung des Apelles, Nachstich von Cornelis Cort, 1572



9.
Federigo Zuccaro, Veritas filia temporis, Nachstich von Pieter Valck, 1575



10.
Carlo Maratti, *Agli Amatori delle buone Arti*, Nachstich von Nicholas Dorigny, um 1680



11.

Carlo Maratti, Annibale Caracci erhebt die gefallene Malerei, Nachstich von Pietro Aquila für die Edition der „Galeriae Farnesinae“, 1672



12.
René Fremin, Le Temps qui découvre la Vérité,
Bronze, 1701, Paris, Ecole des Beaux-Arts



13.
K. BS, Zeit und künstlerisches Studium, 1810, Kupferstich, Paris, Cabinet des Estampes



14.

J. Robert, Le Temps couronne le Génie, Titelkupfer von: Antoine-Josèphe Dezaillier d'Argenville, Description sommaire des ouvrages de peinture, sculpture et gravure exposés dans les salles de l'Académie royale, Paris, 1781



15.
D. Piola, Frontispiz für Soprani, vite de Pittori, Scultori ed Architetti Genovesi, 1674, Nachstich von
Georges Tasnière



16.
Antoine Coyvel, Allégorie en l'honneur de Colbert d'Ormy, Nachstich von C. Simmoneau, um 1700



17.
Francois Verdier, Das Goldene Zeitalter der Künste und Wissenschaften unter Louis XIV, Nachstich
von Francois Chaveau, um 1680, Paris, Cabinet des Estampes



18.
Nach Nicolas Poussin, Hercules terrassant l'Ignorance et l'Envie, Federzeichnung, um 1810/19, Paris, Cabinet des Estampes



19.
Giacinto Gimignani, Adieu de Nicolas Poussin à ses ennemis de Paris ou le coup de massue, Kupferstich, 1672

*Et te dira toujours , pour l'honneur de ton choix ,
 Sur qui tu dois verser l'éclat des grands emplois.
 C'est ainsi que des arts la renaissante gloire
 De tes illustres soins ornera la memoire ;
 Et que ton nom porté dans cent travaux pompeux
 Passera triomphant à nos derniers neveux.*



20.

Pierre Mignard, La Peinture peignant d'après la Vérité, qui lui est montrée par le Temps, Nachstich von Francois Chaveau in: Jean-Baptiste Molière, La Gloire de Val de Grace, 1669



21.
François Lemoine, *Le Temps révèle la Vérité*, 1736, London, Wallace Collection



22.
Carlo Maratti, Allegorie zu Ehren Pietro Cortonas, um 1674, Windsor Castle, Royal Library



23.
Charles LeBrun, Le Temps, Buchstabenvignette in: Chales Perrault, La Peinture. Poème, 1668



24. William Hogarth, Time smoking a picture, Kupferstich, 1761



25.
Francois Perrier, Chronos als Feind der antiken Skulptur, Nachstich von Cornelis van Dalen, 1702



26.
Pierre Chardin, Le Peintre, Nachstich von
P.L. Surugue, 1743



27.
David Teniers, Der Affe als Maler, um 1680, Madris, Museo del Prado



28.

Nicolas Loir, *La Peinture et la Sculpture découvertes par le Temps*, 1663, eigenhändiger Nachstich um 1666/72



29.
Gérard de Lairese, Allégorie du mécénat et des Arts, um 1660/1690, Caen, Musée des Beaux-Arts



30.
Pierre Revoil, La ville de Lyon élevée par le premier Consul, 1802, Musées de la Ville de Lyon



31.
François Marot, Les fruits de la paix de Rijswick sous l'allégorie d'Apollon ramenant du Ciel la Paix accompagnée de l'Abondance pour favoriser les Sciences et les Arts, 1702, Musée de Tours



32.
Charles LeBrun, Le Roi gouverne par lui-meme, Plafond, Grande Galerie de Versailles, Centre, 1661



33.
Peter Paul Rubens, La Félicité de la Régence, Tafel aus dem Medici-Zyklus,
1622/25, Paris, Musée du Louvre



34.
Thomas de Leu, Marie de Médicis en allégo-
rie de Justice, Titelpuffer einer Verteidigungs-
schrift der Königinmutter, 1609



35.
J. de Fornazeris, Marie de Médicis en
allégorie de la paix, Titelpuffer zu: Pierre
Mathieu, Histoire de la France, 1605



36.

Nach Charles LeBrun, Le Retour de la Paix, 1649, Kupferstich, Paris, Cabinet des Estampes



37.
Rosso Fiorentino, L'ignorance chassée, 1534/36, Fontainebleau, Galerie Francois I



39.
Charles LeBrun, Tapisserie de l'Hyver, aus der Serie der Tapisseries du Roy, um 1663, Nachstich
von Sebastien LeClerc



40.
 Anonym, Paris, Source des modes, Almanachblatt, um 1700