

## Facetten der Historie. Konzepte von Geschichte und ihre Darstellungsformen

THOMAS KIRCHNER

Im Zentrum der Kunsttheorie, wie sie sich seit Alberti entwickelte, stand das Historienbild. Die wesentlichen theoretischen Äußerungen konzentrierten sich auf die Gattung, die als der Gipfel jeglicher künstlerischer Arbeit angesehen wurde. Hier zeigte sich die Malerei der Literatur ebenbürtig, da sie die Möglichkeit bot, eine Handlung, einen zeitlichen Ablauf, ein Geschehen, im weitesten Sinne eine Geschichte künstlerisch adäquat wiederzugeben. In Ermangelung eines theoretischen Fundaments bediente man sich lange Zeit mit Vorliebe der Poetiken, wobei die seit dem frühen 16. Jahrhundert wieder zugängliche „Poetik“ des Aristoteles meist als Argument diente.<sup>1</sup>

Was die Inhalte eines Historienbildes betrifft, waren die Angaben meist weniger präzise; als Spektrum schälte sich jedoch schnell die Literatur mit den klassischen Epen an der Spitze heraus, die Mythologie, die Bibel, die Heiligenviten und die klassische Geschichte. Alle diese Bereiche deckten nach dem zeitgenössischen Verständnis Geschichte ab: Die Epen waren die höchste künstlerische Darstellungsform von Geschichte, die Mythologie erzählte die Geschichte der Götter, die Bibel wurde nicht nur als Grundlage des christlichen Glaubens angesehen, sondern auch als ein historisches Werk, mit dessen Hilfe die Periodisierung der Menschheitsgeschichte bis zur Geburt Christi erstellt werden konnte. Es bestand damit kein Zweifel: Der künstlerische Ort der Geschichte war die Historienmalerei. Die Begriffsgeschichte trägt dem Rechnung: „*storie*“, „*istoria*“ oder „*historia*“ beschrieb sowohl den Inhalt einer Gattung wie auch die Darstellungsform.<sup>2</sup>

Die Poetiken gingen in dieser Frage wesentlich präziser vor. Für sie war das Hauptkriterium für die Zugehörigkeit zu einer literarischen Gattung die formale Aufbereitung eines Inhalts, nicht aber der Inhalt selber. Ein Stoff gehörte nicht per se einer bestimmten Gattung an, sondern vor allem auf Grund seiner Gestaltung. Die einzelnen Gattungen differierten nicht vorrangig in ihren Inhalten, sondern in der Form, in der die Inhalte aufbereitet waren. Aristoteles hob in diesem Zusammenhang besonders den Wahrheitsgehalt des Stoffes hervor: „(...) der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich (...) darin, daß der eine erzählt, was geschehen ist, der andere, was geschehen könnte.“<sup>3</sup> Die späteren Poetiken sollten noch weiter differenzieren. Die Anzahl der Gattungen wurde geradezu unüberschaubar. Geschichte konnte damit in unterschiedlichen literarischen Gattungen ihren Ort haben; die Wahl einer Gattung gab Auskunft über das Anspruchsniveau, das mit dem Inhalt angestrebt wurde.

Wie verhielt sich nun die bildende Kunst in dieser Frage? Die Kunstgeschichtsschreibung geht davon aus, daß die Kunst hier der Kunsttheorie entsprach. Und sie kann dafür auch gute Gründe anführen. Mantegnas Kupferstiche, die Albertis theoretische Überlegungen ausprobieren,<sup>4</sup> Raphaels „Borgobrand“, der den drei Akten einer Tragödie folgt,<sup>5</sup> die Arbeiten der Carracci und besonders von Nicolas Poussin, der seinen Werken ein theoretisches Konzept unterlegte – all diese Beispiele berechtigen zu der Annahme, daß wirklich eine Korrespondenz zwischen Kunsttheorie und Kunstpraxis bestand, daß auch in der Kunst – wie es die Kunsttheorie nahelegt – der einzig adäquate Ort für die Darstellung von Geschichte die Historienmalerei ist.

Bedeutet diese Beispiele – und weitere ließen sich hinzufügen – nun aber zwingend, daß Kunsttheorie und künstlerische Praxis in der Frage der Wiedergabe historischer Stoffe miteinander



1 A.-J. Gros, *Schlacht bei Nazareth*, 1801. Nantes, Musée des Beaux-Arts

einhergingen, daß Kunst und Kunsttheorie hier denselben Ideen folgten und geschichtliche Themen notwendigerweise in die Form der Historienmalerei eingekleidet wurden? Oder muß man davon ausgehen, daß die Kunst in diesem Bereich von ihrer Theorie weitgehend unabhängig war, daß die Deckungsgleichheit von Kunsttheorie und Kunstpraxis letztlich nur einen Sonderfall darstellte und andere Faktoren wesentlich schwerer wogen? Gab es neben der Historienmalerei noch andere künstlerische Formen, in die geschichtliche Themen eingekleidet werden konnten, und wie sah dann das Verhältnis von Form und Inhalt aus?

Diese Fragen drängen sich angesichts von Darstellungen zeitgenössischer Ereignisse auf, die sich häufig den Regeln der Historienmalerei nicht vollkommen fügen. Die Kunstbetrachter reagierten auf solche Abweichungen durchaus sensibel. So geschehen etwa bei der „Schlacht bei Nazareth“, die Antoine-Jean Gros auf dem Salon von 1801 ausstellte (*Abb. 1*).<sup>6</sup> Die Salonkritik monierte die Abweichungen von dem klassischen Regelkanon der Historienmalerei und bevorzugte eine (heute verschollene) Darstellung des gleichen Ereignisses von Philippe-Auguste Hennequin, die offensichtlich den strengen Regeln der ersten Gattung folgte. Was jedoch der Kritik nicht gefiel, scheint von besonderem Interesse für die Kulturverwaltung gewesen zu sein, denn diese schätzte eindeutig die Komposition von Gros mehr, der mit seinem Konzept zum bevorzugten Maler Napoleons wurde.<sup>7</sup> Was machte nun den Reiz des Gemäldes und auch der übrigen Werke des Künstlers für die Kulturverwaltung aus? Nachdem die Kunstgeschichte lange Zeit – ähnlich wie die zeitgenössische Kritik – mit Verunsicherung auf die Werke von Gros reagiert hat, ist in den letzten Jahren zunehmend vor allem an Hand von Gros' Gemälde „Napoleon auf dem Schlachtfeld bei Preußisch-Eylau“ der rhetorische Charakter der Werke untersucht worden.<sup>8</sup> Hier soll ein anderer Weg beschritten werden. Es soll nach den Ursprüngen gefragt werden, auf die sich Gros bezog, nach der Tradition seiner Bildsprache, um auf diesem Weg die Argumentationsmuster der Werke noch

präziser beschreiben zu können. Zu diesem Zweck soll ein um die Mitte des 17. Jahrhunderts entstandenes Werk herangezogen werden, und zwar nicht, weil Gros oder seine Auftraggeber es vor Augen gehabt hätten (und es ist noch nicht einmal sicher, daß sie es gekannt haben), sondern weil darin die einzelnen Bildstrategien, die in Gros' Gemälden zusammenfinden, sauber voneinander getrennt vorliegen. Bei dem Werk handelt es sich – neben der gescheiterten Ausmalung der Grande Galerie des Louvre durch Nicolas Poussin – um eines der aufwendigsten kunstpoltischen Projekte, die mit der Person Ludwigs XIII. in Verbindung gebracht werden können: Jean Valdors „Les triomphes de Louis le Juste. XIII. du nom, roy de France et de Navarre“ aus dem Jahre 1649.<sup>9</sup> Der repräsentative Folioband umfaßt nicht weniger als 110 großformatige und 95 kleinere Kupferstiche. Daß es sich bei diesem Projekt um ein druckgraphisches Werk handelt, muß nicht erstaunen, konzentrierten sich doch die kunstpoltischen Aktivitäten des zu verehrenden Herrschers auf dieses Medium.<sup>10</sup> Trotzdem ist es statthaft, das Werk als exemplarisch auch für die Malerei zu betrachten, da die im folgenden beobachteten Phänomene ebenfalls in dem höher bewerteten Medium festgestellt werden können und in den begleitenden Texten immer wieder Vergleiche mit der Malerei angestrengt werden, ja die gestochenen Szenen als Malerei bezeichnet werden. Was das Werk von Valdor nun aber für unsere Fragestellung besonders interessant erscheinen läßt, ist zweierlei: Zum einen finden sich dieselben historischen Ereignisse in unterschiedlichen künstlerischen Formen dargestellt; zum anderen werden die Graphiken von Texten begleitet, die über den Anspruch der Darstellungen Auskunft geben können.

Über die Geschichte des Bandes sind wir vergleichsweise gut informiert. Er wurde unmittelbar nach dem Tod des Königs (1643) von dessen Witwe Anne d'Autriche in Auftrag gegeben, vier Jahre bedurfte es bis zu seiner Fertigstellung. Anvertraut wurde das Werk dem aus Liège stammenden Jean Valdor, der zur Entourage von Mazarin gehörte und bei dem Projekt auf eine illustre Schar von Mitarbeitern zählen konnte. Valdor hatte die Position eines königlichen Stechers inne und erhielt als Anerkennung eine Wohnung unter der Grande Galerie des Louvre.<sup>11</sup> Gedruckt wurde das Werk in der Imprimerie Royale von Adam Etienne, dem Premier Imprimeur du Roi. Die „Lettres de patente“ für die einzelnen Teile des Bandes sind von Ludwig XIV. ausgestellt worden, dem das Werk auch gewidmet ist. Die Dedikation spielt auf die prominenteste Aufgabe der Geschichtsschreibung, die Fürstenerziehung, an, wenn sie hervorhebt, daß die im folgenden geschilderten Aktionen vorbildlich für den jungen, beim Erscheinen des Bandes elfjährigen König seien. An ihnen solle er sich orientieren.<sup>12</sup> Die Bemerkung hatte zu diesem Zeitpunkt jedoch bereits topischen Charakter.

Der Band ist eingeteilt in drei große, voneinander getrennte Abschnitte mit jeweils eigener Seitenzählung. Der erste Teil ist überschrieben mit „Louis le Juste combattant“. In 21 Stichen wird das Leben Ludwigs in einer Form geschildert, die den Regeln der klassischen Historienmalerei entspricht. Der à l'antique gekleidete Held ist deutlich herausgearbeitet, er bildet das Zentrum der Handlung, alle umgebenden Personen sind auf ihn ausgerichtet. Ludwig wird inmitten einer militärischen Aktion gezeigt, seine Soldaten erwarten mit Begeisterung seine Befehle (*Abb. 2*), oder er empfängt in einem antikischen Feldlager die Schlüssel der Stadt Nancy (*Abb. 3*). Dabei sind häufig allegorische und selbst mythologische Figuren einbezogen. Sie agieren auf derselben Realitätsebene wie die realen historischen Personen, ganz so, wie es in Paris in Peter Paul Rubens' Medici-Galerie beobachtet werden konnte. So übergibt die Verkörperung der Stadt Nancy die Schlüssel und die Krone ihrem neuen Eigentümer; ergänzt und gleichsam dirigiert wird die Szene durch den in der Mitte der Komposition angeordneten Herkules, dessen Qualitäten damit auch den König auszeichnen.

Der Vollständigkeit halber sei hier auch der zweite Teil vorgestellt, auch wenn das ihm zugrundeliegende Konzept für Gros' Gemälde von keiner Bedeutung war. Er ist überschrieben mit dem Titel „Devises des roys princes et generaux d'armées qui ont assisté ou servy Louis le Iuste combattant avec leur exposition“. Es handelt sich um 35 Porträts von Ludwig XIII. und seinen Generälen und Vertrauten. Das vorangestellte Bildnis des Königs ist besonders hervorgehoben



- 2 J. Valdor, *Le pas de Suze*, Illustration zu Jean Valdor, *Les triomphes de Louis le Iuste*, 1649. Paris, Bibliothèque Nationale
- 3 J. Valdor, *Nancy*, Illustration zu Jean Valdor, *Les triomphes de Louis le Iuste*, 1649. Paris, Bibliothèque Nationale
- 4 J. Valdor, *Porträt Ludwigs XIII.*, Illustration zu Jean Valdor, *Les triomphes de Louis le Iuste*, 1649. Paris, Bibliothèque Nationale

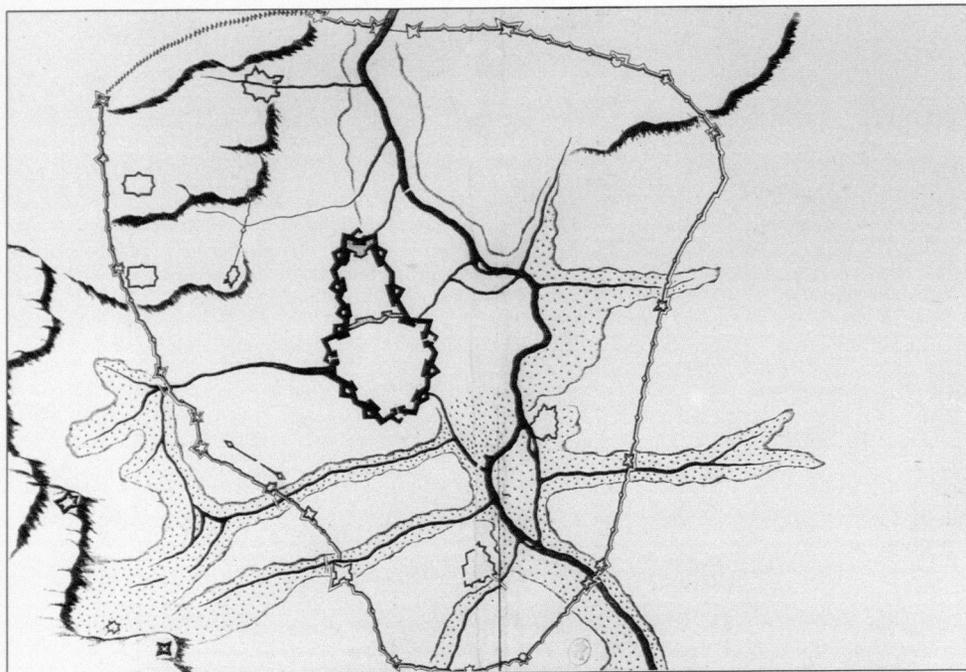
(Abb. 4). Es wird durch einen Säulenportikus gerahmt, zu Füßen des Podestes sitzt eine Allegorie der Geschichtsschreibung und verzeichnet die Leistungen des Herrschers. Die übrigen Porträts sind zwar weniger reich ausgestattet, aber ähnlich aufgebaut. Auf der jeweils gegenüberliegenden Seite werden sie von drei Emblemen und Devisen begleitet, die ein ausführlicher Text von Henry Estienne erläutert (Abb. 5). Das erste, mit „Timui nec infans“ überschriebene Emblem zu Ludwig XIII. zeigt einen mit einer Keule bewaffneten Arm, der sich einem Monster entgegenstellt. Die Anspielung auf Herkules ist deutlich, der bereits in der



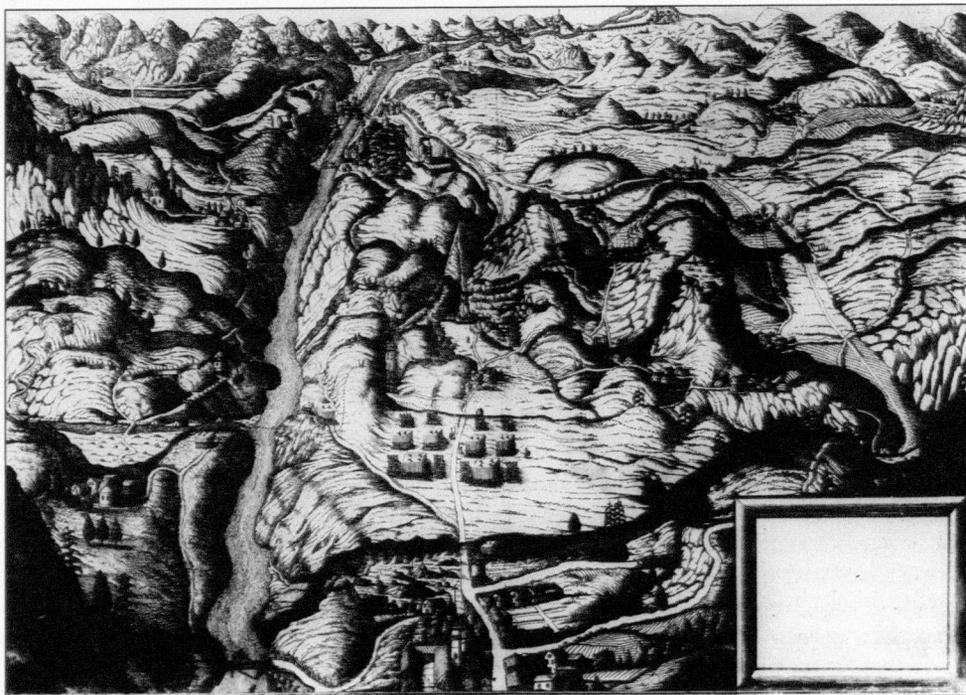
5 J. Valdor, Embleme zum Porträt Ludwigs XIII., Illustration zu Jean Valdor, *Les triomphes de Louis le Iuste*, 1649. Paris, Bibliothèque Nationale

Wiege zwei Schlangen erwürgte. Genauso wie Herkules – so erklärt der Text – habe Ludwig XIII. bereits in jungen Jahren Beweise seiner Stärke geliefert, als er die Häresie bekämpfte. Gemeint ist damit unter anderem ein Ereignis, das auch Gegenstand der ersten Abteilung war, „Le retablisement des ecclesiastiques en Bearn“. Das zweite Emblem zeigt eine Meerenge mit zwei stürzenden Säulen, überschrieben ist es mit „Nullas recipit victoria metas“. Die Referenzfigur ist wiederum Herkules. Dieser habe an der Meerenge von Gibraltar zwei Säulen aufgestellt, um die Grenze seiner Unternehmungen zu markieren. Die Siege des gallischen Herkules konnten hingegen keine Grenzen, worauf die umstürzenden Säulen hinweisen sollten. Das dritte Emblem schließlich zeigt den Alpenpaß Suze und ist überschrieben mit einem Lukian-Zitat: „Concessa pudet ire via“. Ludwig hatte den Paß mitten im Winter unter ungünstigsten Bedingungen und entgegen dem Rat seiner Generäle bezwungen. Hierin sei er einzig dem großen Caesar vergleichbar, der ebenfalls die außergewöhnlichen Siege bevorzugte.

Der dritte Teil von Valdors Werk schließlich trägt den Titel „La vie triomphante de Louis le Iuste“. Beschrieben sind hier in fünfzig Darstellungen die militärischen Aktionen Ludwigs. Dies ge-



6 J. Valdor, *Le roy abat l'orgueil du duc de Lorraine, et fait son entrée à Nancy, 1631*, Illustration zu Jean Valdor, *Les triomphes de Louis le Iuste*, 1649. Paris, Bibliothèque Nationale



7 J. Valdor, *Le roi force le pas de Suze, 1629*, Illustration zu Jean Valdor, *Les triomphes de Louis le Iuste*, 1649. Paris, Bibliothèque Nationale

schiebt mit Hilfe kartographischer Aufsichten, die die Festungen und Stadtmauern lediglich umreißen, die Flüsse markieren (*Abb. 6*), aber auch Landschaften mit Erhebungen und Tälern, mit Bäumen und Gebäuden in Aufsichten wiedergeben und ebenfalls die Schlachtenordnung zeigen (*Abb. 7*). Thematisiert werden die militärischen Aktionen, die auch Gegenstand des ersten Teils des Bandes sind.

Für alle drei Darstellungstypen in Valdors Publikation lassen sich Entsprechungen in der Malerei finden. Eine Reihung von derart gleich aufgebauten Darstellungen, wie sie in den einzelnen Abschnitten zu beobachten ist, besitzt in diesem Medium ihren Ort in der Galerie. Am einfachsten stellt sich der erste Ort dar. Hier wird die klassische Historienmalerei bemüht. Als zeitlich und räumlich nahes Beispiel sei lediglich auf Szenen mit Herkules verwiesen, die Nicolas Poussin 1641/42 für die Ludwig XIII. verherrlichende, jedoch nie fertiggestellte Grande Galerie des Louvre angefertigt hat. Bemerkenswert allein, daß diese für klassische Themen entwickelte Kompositionsform von Valdor auch für zeitgenössische Ereignisse verwendet wird. Die Referenzfigur Herkules taucht indes auch bei Valdor auf.

Der zweite Teil findet sein Vorbild in den zahlreichen Porträtgalerien, mit denen nahezu jedes Schloß ausgestattet war. Lediglich zwei besonders prominente Beispiele seien hier genannt. Noch unter Heinrich IV., dem Vater von Ludwig XIII., war die Petite Galerie, die den Kernbau des Louvre mit der Grande Galerie verbindet, mit einer 1661 ausgebrannten Porträtgalerie ausgestattet worden, die die Bildnisse der französischen Herrscher bis hin zum aktuellen Königspaar beherbergte. Und Kardinal Richelieu ließ in den dreißiger Jahren in seinem benachbarten Palast eine Galerie des Hommes Illustres einrichten, in der die intellektuellen und politischen Referenzfiguren des Kardinals zu sehen waren und die in Ludwig XIII. und in dem Auftraggeber ihren End- und Höhepunkt fand. Es war durchaus üblich, daß die Porträts in den Rahmungen von kleineren Szenen, Emblemen und Devisen ergänzt wurden, auch konnten kurze Texte hinzugezogen werden. Die beiden Galerien standen Anne d'Autriche und ihrem Künstler Jean Valdor sicherlich unmittelbar vor Augen. Die Petite Galerie war der seinerzeit repräsentativste und modernste Raum in dem ansonsten altmodischen Königsschloß. Und zum Zeitpunkt der Auftragsvergabe lebte die Königinwitwe mit ihren beiden Söhnen im Palais Richelieu, in das sie nach dem Tod ihres Gatten und Richelieus der größeren Bequemlichkeit wegen umgezogen war.

Auch für den dritten Abschnitt von Valdors Werk seien zwei Entsprechungen in der Malerei genannt. So werden in der Galerie des Cerfs im Schloß von Fontainebleau aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts in topographischen Aufsichten, die der „Einnahme von Nancy“ (*Abb. 6*) vergleichbar sind, die Besitzungen des Königs, seine Schlösser und deren Umgebung wiedergegeben. Das zweite Beispiel stammt aus dem in der Nähe von Tours gelegenen und nach der Revolution zerstörten Schloß Richelieu. Dort zeigte in einer Galerie eine Mischung aus topographischen und szenischen Darstellungen die militärischen Leistungen von Ludwig XIII. und des Hausherrn.

Und ebenfalls die Verbindung der unterschiedlichen Darstellungsformen läßt sich in der Malerei beobachten, am deutlichsten im Louvre. Porträts und Historienbilder waren in Petite und Grande Galerie unmittelbar benachbart, die Grande Galerie sollte zudem im Wandbereich durch Ansichten der französischen Städte von Jacques Fouquières ausgestattet werden. Damit ist das Werk von Valdor zwar keine Petite und Grande Galerie in Buchform, es werden in ihm jedoch dieselben Strategien verfolgt wie in den zeitgenössischen kunstpolitisch eingebundenen Ausstattungsprogrammen, ja man könnte in ihm das idealtypische Ausstattungsprogramm eines Königsschlusses sehen.

Der Kunstgeschichte sind die drei geschilderten Arten von Galerien bekannt, sie konzentriert ihre Aufmerksamkeit jedoch auf die erste, diese allein scheint ihr in der Lage, historische Ereignisse adäquat umzusetzen. Allenfalls der Porträtgalerie wird als Ahnengalerie noch die Fähigkeit zugebilligt, Geschichtlichkeit zu repräsentieren. Das Werk von Jean Valdor zeigt jedoch, daß alle drei Arten diese Qualität besitzen. Warum nun aber diese Verdreifachung, warum die parallele Wiedergabe von drei Typen, die alle denselben Gegenstand, dieselben Themen umkreisen? Der

glückliche Umstand, daß die Darstellungen Valdors von umfangreichen Texten begleitet werden, daß Text und Bild gleichberechtigt nebeneinanderstehen und daß die Texte jeweils einen eigenen, unverwechselbaren Charakter besitzen, gleichwohl mit den bildlichen Darstellungen in direkter Beziehung stehen, erleichtert die Antwort auf diese Frage. Eine Betrachtung der Texte und ihres Verhältnisses zu den bildlichen Wiedergaben wird zeigen, daß die Darstellungsformen jeweils auf einem unterschiedlichen Niveau argumentieren und daß sie einen jeweils anderen Anspruch verfolgen.

So werden die den Regeln der klassischen Historienmalerei genügenden Kompositionen der ersten Abteilung von einem – wie es im Titel heißt – „poëme heroïque“ aus der Feder des Literaten Charles Beys begleitet. Jeder bildlichen Darstellung ist eine Strophe beigegeben, die das entsprechende Ereignis zum Gegenstand hat. Darstellung und Gedicht beziehen sich aufeinander, ohne daß das Gedicht lediglich eine Erläuterung der Darstellung und die Darstellung eine Illustration des Gedichts wäre. Das Auftragschreiben Ludwigs XIV. an den Autor läßt keinen Zweifel über den Charakter des gewünschten Textes, es sollte sich um ein Epos handeln,<sup>13</sup> der Begriff „poëme heroïque“ wird zu der Zeit synonym mit „poëme épique“ verwandt. Ein kurzer Blick in die zeitgenössischen Poetiken genügt, um uns über Wesensart und Funktion dieser literarischen Gattung aufzuklären. Deren vorzügliche Aufgabe ist nicht die Tatsachenwiedergabe, sondern die Verherrlichung eines Helden. Entsprechend gelten nicht die Regeln der Geschichtsschreibung, nämlich die Befolgung des „vrai“, ihr Leitfaden ist vielmehr die „vraisemblance“, die ein spezifisch literarisches Mittel ist und sich nicht mit dem „vrai“ decken muß. Nicht die historische Wahrheit ist gefragt, sondern der Entwurf einer Erzählung, die in sich wahrscheinlich ist, den moralischen Normen genügt und die in einem Helden gipfelt. Wenn diesen Vorstellungen entsprochen wird, sind selbst Verstöße gegen die Wahrheit erlaubt und können auch mythologische oder allegorische Figuren Eingang finden. Eine Heldenverehrung, die gewisse Korrekturen notwendig macht, kann also hier ihren Ort finden.

Die Parallelen sind deutlich. Weder Valdors Stiche der ersten Abteilung noch Beys' Verse verfolgen eine einfache Tatsachenwiedergabe. Die Ereignisse werden nicht hergeleitet, sie werden nicht mit ihren Begleitumständen gezeigt, auch konzentriert sich die Schilderung völlig auf Ludwig XIII., andere historische Persönlichkeiten tauchen nicht auf. Statt dessen werden die Ereignisse ausgeschmückt, Götter und allegorische Figuren beleben Text und Bild. Nun genügte das Gedicht von Beys sicherlich nicht vollends den strengen Regeln eines Epos. Der Anspruch auf Heldenverehrung ist jedoch formuliert. Damit sollten die der klassischen Historienmalerei verwandten Kompositionen des ersten Teils von Valdors Werk der höchsten literarischen Gattung entsprechen. Auch ihr Ziel ist die Heldenverehrung.

Die Texte der zweiten Abteilung, die vom Dichter und königlichen Dolmetscher für Griechisch und Latein Henry Estienne verfaßt wurden, weisen ebenfalls ausgeprägt literarische Merkmale auf. Text und Bild sind hier in einem stärkeren Maße aufeinander abgestimmt, derart, daß die Texte die Embleme und ihre Bedeutung erläutern und mit weiteren Argumenten unterstützen. Ergebnis ist eine mit vielen literarischen Mitteln ausgeschmückte Charakterstudie, die nur am Rande auf einzelne Ereignisse abhebt und sich vor allem eine Persönlichkeit herauszuarbeiten vornimmt. In der zweiten Hälfte des 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts war das Porträt die bevorzugte Darstellungsform von Geschichte. Geschichte setzte sich nach diesem Verständnis aus der Addition von Persönlichkeitsbeschreibungen zusammen. Der bekannteste Vertreter dieses Geschichtsverständnisses war Paolo Giovio, der zahlreiche Werke nach diesem Muster verfaßte. Und auch die Kunstgeschichtsschreibung folgte in ihren Anfängen mit Vasaris Viten diesem Konzept. Die Gattung erlebte in den Pariser Salons um die Mitte des 17. Jahrhunderts noch einmal einen Höhepunkt, bevor sie gänzlich an Bedeutung verlor.

In der dritten Abteilung schließlich werden die topographischen Ansichten und schematisierten Darstellungen von Schlachtenordnungen, die so gar nichts mit den Vorstellungen von Historienmalerei zu tun haben, begleitet von ausführlichen Prosatexten, die von dem Historiographen René

Bary verfaßt worden sind. Der Charakter der Texte ist nüchtern. Die Vorgeschichte des im Mittelpunkt stehenden Ereignisses wird beschrieben, die Gründe werden erläutert, die Ludwig XIII. in seinen Entscheidungen bestimmt haben, der Ablauf wird in den einzelnen Schritten dargelegt ebenso wie das Verhalten des Gegners, auch sind die an einer Aktion beteiligten Personen und ihr Anteil benannt.

Zwischen den drei Abteilungen gibt es zahlreiche Verbindungen. Die Aktionen, die in der ersten Abteilung Gegenstand der Heldenverehrung sind, werden im letzten Abschnitt wieder aufgenommen, nun liegt das Schwergewicht jedoch auf einer sachlichen Beschreibung der Ereignisse. Ist in der ersten Abteilung Ludwig XIII. der alleinige Akteur, so kommen in der dritten Abteilung auch seine Mitstreiter zu ihrem Recht, die zuvor in der zweiten Abteilung mit ihren Leistungen und Fähigkeiten porträtiert worden sind. Oder in der Reihenfolge der Abteilungen: Die Heldenverehrung der ersten Abteilung wird im zweiten Abschnitt erweitert durch die Charakterstudien vom König und von seinen Mitstreitern. Scheinen die Embleme in der Überhöhung der Personen und in der literarischen Ausschmückung eher dem ersten Teil verwandt, werden auch dieselben mythologischen Referenzfiguren bemüht, so tauchen die Porträtierten des zweiten Teils in den Beschreibungen des dritten Abschnittes wieder auf. Die Leistungen, die ihre Aufnahme in die Porträtsammlung gerechtfertigt hatten, bilden das Gerüst des letzten Abschnitts. Sie werden dort in einen größeren Handlungsrahmen eingebunden.

Die drei Abteilungen sind also aufeinander abgestimmt. Es werden dieselben Ereignisse beschrieben, nur jeweils in einer anderen Sprache. Die Texte erlauben, das Anspruchsniveau der jeweiligen künstlerischen Form zu präzisieren. Die klassische Historienmalerei verbindet Geschichtsschreibung mit Heldenverehrung, die Porträts rekonstruieren Geschichte aus der Addition der Charakterisierung der an ihr beteiligten Personen, und die topographischen Ansichten und Skizzierungen von Schlachtenordnungen entsprechen einer Geschichtsschreibung, die nüchtern ihr Ziel verfolgt und – anders als die beiden anderen Formen – auf Schmuckmittel verzichtet.

Bei allen Unterschieden sind die drei Formen gleichermaßen in der Lage, Geschichte zu repräsentieren, sie entsprechen jedoch wohlgerne jeweils einem anderen Konzept von Geschichte. Geschichte ist somit nicht eindeutig, sie kann sich durchaus mit unterschiedlichen Darstellungsformen verbinden. Besonders die erste und die dritte Abteilung verfolgen – obwohl sie dieselben Ereignisse beschreiben – gänzlich unterschiedliche Ziele, sie sind jedoch unter politischen Gesichtspunkten gleichwohl beide notwendig. Die Form der Historienmalerei ist zwar die prestigeträchtigste, ihr wird auch künstlerisch die höchste Anerkennung zuteil, sie bedarf jedoch der dritten, etwas trockenen, kaum noch als künstlerisch zu benennenden Form der reinen Berichterstattung, um wirklich glaubhaft zu sein. Die dritte Form eignet sich im Gegenzug aber nicht zur Heldenverehrung. Sie muß auf Ausschmückungen tunlichst verzichten und bezieht ihre Überzeugungskraft gerade aus dieser Tatsache.

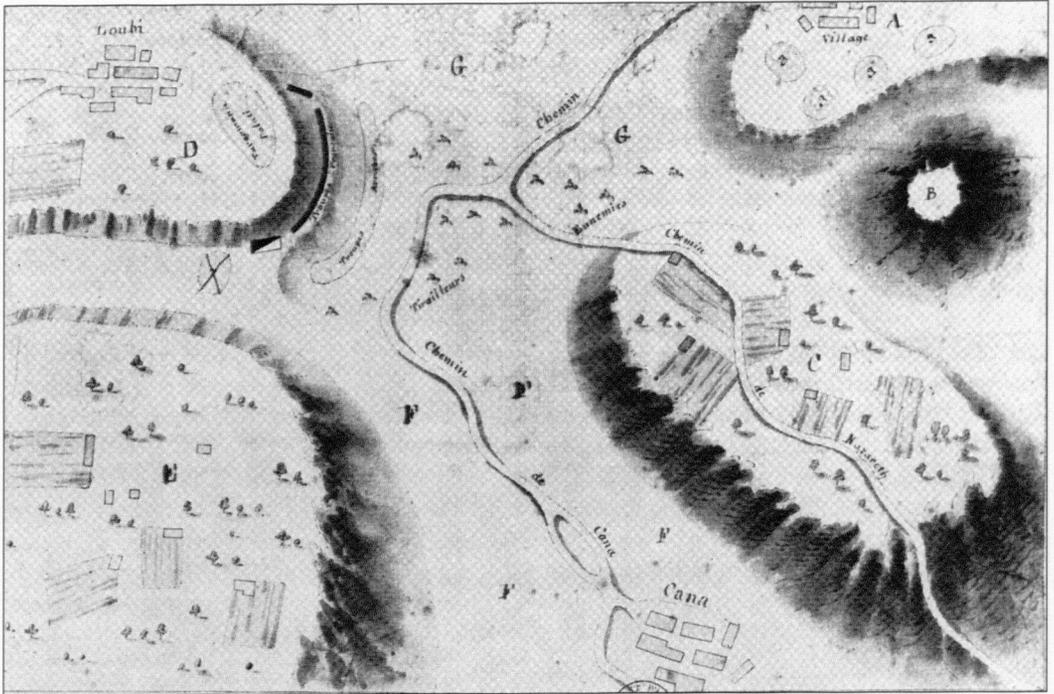
Man war sich also darüber im klaren, daß Geschichte nicht einfach Geschichte war, sondern daß erst die formale Aufbereitung aus den Fakten Geschichte machte und über den Anspruch Auskunft gab, der mit ihr verfolgt wurde. Diese Vorgehensweise zeugt von der Erkenntnis, daß ein Anspruch nicht allein mit Hilfe des Inhalts formuliert wird, sondern daß in diesem Zusammenhang die künstlerische Form eine wesentlich größere Bedeutung besitzt. Erst die künstlerische Form klärt den Betrachter über das eigentliche Ziel auf und präzisiert die von ihm erwartete Reaktion.

Die Versinnbildlichung von Geschichte im Historienbild und in der historiographischen Darstellung wurde zu Zeiten Ludwigs XIV. weiterverfolgt. Der Historienmalerei widmete sich die Académie Royale de Peinture et de Sculpture, die im Auftrag von Colbert einen Regelapparat für diese Gattung entwarf. Die historiographische Form verfeinerten besonders Adam Frans Van der Meulen und seine Werkstatt. Die zweite Form – das Porträt als Versinnbildlichung der Geschichte – verlor hingegen bald an Bedeutung. Dies hatte zwei Gründe. Zum einen veränderte sich die Geschichtsschreibung. Die Aneinanderreihung von Porträts schien immer weniger geeignet,

historische Phänomene und Prozesse zu veranschaulichen. Geschichte wurde nun als zu komplex begriffen, als daß eine Schilderung der Persönlichkeiten und ihrer Leistungen sie adäquat darzustellen vermöchte. Der zweite Grund ist politischer Natur. Nach der Niederschlagung der Fronde hatte es der mit einem absoluten Machtanspruch auftretende Monarch nicht mehr nötig, seine Leistung mit anderen zu teilen. So wie nun neben dem König kein anderer mehr an der Macht teilhaben durfte, so sollte die Leistung auch nicht dadurch geschmälert werden, daß seine Generäle, Minister und Berater in die Darstellung aufgenommen würden. Ludwig XIV. würdigte in seinen „Mémoires“ seine Minister und Generäle mit keinem Wort. Diese waren lediglich Ausführende der Ideen des Herrschers, das Lob gehörte diesem allein. So verwundert es nicht, daß das Konzept des literarischen Porträts als Darstellungsform von Geschichte nur noch einige Zeit in den Kreisen der Frondeure gepflegt wurde.

Im 18. Jahrhundert verschob sich das Gewicht. Deutlich nahm in Frankreich das Interesse an der Heranziehung von Geschichte in einem kunstpolitischen Rahmen ab. Und auch das Salonpublikum hatte lange Zeit andere Präferenzen. Damit könnte das Thema als abgeschlossen erscheinen, wenn nicht im 19. Jahrhundert wieder auf die beschriebenen Grundtypen der Darstellung von Geschichte zurückgegriffen worden wäre. So bediente etwa Eugène Delacroix die hohe Historie, Horace Vernet stand hingegen eher in der Tradition der historiographischen Malerei eines Van der Meulen. Sogar die Porträtgalerie taucht vereinzelt wieder auf, nun aber als Versuch einer adäquaten Umsetzung eines egalitären, demokratischen Selbstverständnisses wie in der Salle de 1792 im Musée Historique in Versailles.<sup>14</sup> Die Frage nach dem Verhältnis der Darstellungsformen zueinander und nach deren Fähigkeit, sich gegenseitig argumentativ zu unterstützen, scheint besonders die napoleonische Zeit beschäftigt zu haben. Napoleon bemühte wie kein anderer Herrscher des 19. Jahrhunderts die Kunst zu seiner Selbstdarstellung und -inszenierung. Seine besondere Situation ließ es ihm ratsam erscheinen, nach einer Bildform zu suchen, die einerseits eine Heldenverehrung betrieb, zugleich aber auch in der Lage war, das beanspruchte Heldentum innerbildlich zu rechtfertigen. Und dies war es, was Antoine-Jean Gros leistete und warum seine Darstellung der „Schlacht bei Nazareth“ (*Abb. 1*) derjenigen von Hennequin vorgezogen wurde. Er fand die Lösung für diese Aufgabe, indem er die beiden Formen – die hohe Historie und die historiographische Wiedergabe – gleichermaßen bemühte und sie in ein und demselben Bild zusammenführte.

Die Entstehungsgeschichte des Gemäldes erklärt den Rückgriff auf die Strategien der bildlichen Darstellung historischer Ereignisse, wie wir sie an Valdors Werk beobachten konnten. Die „Schlacht bei Nazareth“ hatte am 19. Germinal des Jahres VII (8. April 1799) stattgefunden. General Junot war bei dem Versuch, auf dem Ägyptenfeldzug eine Flanke der Napoleonischen Armee zu schützen, von einer Überzahl feindlicher Reiter angegriffen worden und hatte sich erfolgreich verteidigen können. Nur wenig später initiierte Napoleon einen Wettbewerb zu einer Darstellung des Gefechts. Zu den Wettbewerbsunterlagen gehörte unter anderem ein vermutlich von Junot selbst erstellter kartographischer Plan, der die topographische Situation wiedergibt, in die die einzelnen Truppenteile und -bewegungen eingezeichnet sind (*Abb. 8*). Beigegeben war auch eine Beschreibung, wie sich die Auslober des Wettbewerbs das Bild vorstellten, die sich jedoch nicht erhalten hat. Vergleichbare Texte von anderen Wettbewerben lassen jedoch die Vermutung zu, daß der Text zum einen die geographische Situation und den Verlauf der Auseinandersetzung beschrieben und sich dabei auf Junots Plan bezogen hat; zudem wird die Schilderung durch einzelne Details und Anekdoten ausgeschmückt worden sein. Aufschluß gibt ein Text, den Gros an die Juroren sandte. Er vermerkte darin, daß die Darstellung von vier Episoden verbindlich vorgegeben war:<sup>15</sup> Der von zwei Mamelucken angegriffene Junot entledigt sich seiner Gegner durch einen Pistolenschuß und einen gleichzeitigen Säbelhieb; ein Offizier entreißt einem Türken die Fahne; ein Sohn des früheren Paschas von Akka fällt für die Franzosen; ein Carabinier kämpft trotz seiner großen Verwundung weiter. Darüber hinaus erwähnte Gros weitere Details, die er offensichtlich anderen Quellen entnommen oder die er aus eigenen Vor-



8 General Junot, Plan der Schlacht bei Nazareth. Nantes, Musée des Beaux-Arts

stellungen hinzugefügt hatte. Dem Text Gros' beigegeben ist eine Kopie des Plans von Junot, zudem eine schematisierte Zeichnung nach seinem Gemälde, die dessen Disposition mit den topographischen und strategischen Einzelheiten wiedergibt.<sup>16</sup> In seinem Text versuchte der Künstler außerdem deutlich zu machen, wie er den Plan Junots mit Hilfe perspektivischer Gesetze in sein Bild übertragen hatte. Bei den im Pariser Innenministerium aufbewahrten Dokumenten befindet sich zudem der Bericht eines Beamten, der von den Schwierigkeiten spricht, korrekte Vorlagen für die Kostüme der feindlichen Krieger und besonders eine authentische Ansicht des Berges Tabor zu finden.<sup>17</sup> Nun bewegte sich der Berichterstatter damit vollends im Einklang mit der französischen Kunsttheorie, etwa mit André Félibien, wenn er in der Kenntnis der historisch korrekten Kleidung und einzelner topographischer Details eine Voraussetzung für ein gelungenes Historien Gemälde sah.<sup>18</sup> Der kartographische Plan mit den darin eingezeichneten Truppenbewegungen geht jedoch deutlich über die traditionellen Vorstellungen eines klassischen Schlachtengemäldes hinaus.

Das Ergebnis von Gros ist nun einerseits ein klassisches Schlachtenbild. Die Helden sind deutlich herausgearbeitet, sie sind – über mehrere Gruppen verteilt – in eine heftige Aktion eingebunden. Berühmte Vorbilder der Gattung, wie Leonardos „Anghiarischlacht“, scheinen nicht weit. Zugleich gibt Gros' Gemälde detailliert über die topographische Situation Auskunft, und auch die historiographische Komponente fehlt mit den in einer modernen Schlachtenordnung kämpfenden Soldaten im Mittelgrund nicht. Der Künstler folgt damit offenbar den Vorgaben des Auslobers des Wettbewerbs. Die Salonkritiken lassen vermuten, daß Hennequin hingegen historiographische Details wie auch die topographische Situation nicht berücksichtigte, statt dessen umgab eine Wolke von aufgewirbeltem Staub die Krieger, ganz so wie es Leonardo von einem künstlerisch hochstehenden Schlachtengemälde verlangt hatte.<sup>19</sup> Damit genügte Hennequin in wesentlich stärkerem Maße des Gesetzen der klassischen Historienmalerei, nicht aber den Vorstellungen der

Auslober. Es war Gros, der die adäquate Darstellungsform für die Ideen der Initiatoren gefunden hatte, was durch spätere offizielle Aufträge und Wettbewerbe, die vergleichbare Ergebnisse hervorbrachten, bestätigt wird. Die Lösung liegt in der Verbindung der – bei Valdor noch künstlerisch nicht vereinbarten, da völlig unterschiedlichen Gesetzen gehorchenden – klassischen Historienmalerei und der topographisch-historiographischen Wiedergaben. Nun wird im Bild das geleistet, was bei Valdor noch der Betrachter erbringen mußte. Die mit zahlreichen – selbst erfundenen – Anekdoten ausgeschmückte Heldenverehrung im Vordergrund bekommt durch den Hintergrund ihr inhaltliches Fundament, ja die Heldenverehrung scheint im wahrsten Sinne des Wortes nur vor dem Hintergrund der betont sachlich wiedergegebenen topographischen und strategischen Begleitumstände möglich und überzeugend.

Eine in der Größe von acht Metern geplante endgültige Version des Bildes wurde nicht ausgeführt, dies aber nicht, weil das Konzept der Verbindung zweier Darstellungstypen nicht mehr gutgeheißen wurde, sondern einzig weil Napoleon mit zunehmender Konsolidierung seiner Position die Verherrlichung ihm untergebener Personen nicht mehr akzeptieren wollte und die von Gros einmal gefundene Darstellungsform nun für sich allein beanspruchte.

Die Geschichte Napoleons hat gezeigt, daß Heldenruhm nicht ewig währt. Der mit Mitteln der Historienmalerei formulierte Anspruch erwies sich bald als hinfällig. Aber auch die Krise der Historienmalerei erlaubte es nicht mehr, ernsthaft einen Helden zu präsentieren. So konnte Napoleons Versuch, die Historienmalerei mit Hilfe einer historiographischen Komponente zu erneutem Leben zu verhelfen, nicht wirklich fruchten. Der Versuch war mit dem Schicksal Napoleons verknüpft und mußte mit ihm untergehen.

#### Anmerkungen

- 1 Die 1498 in Venedig erschienene lateinische Übersetzung der „Poetik“ hatte zwar keine große Wirkung, mit der 1536 veröffentlichten neuen Übersetzung begann jedoch eine nicht enden wollende Serie von Editionen und Übersetzungen. Eine Bibliographie der Editionen bei Lane Cooper und Alfred Gudeman: *A Bibliography of the Poetics of Aristotle*, New Haven/London/Oxford 1928.
- 2 Siehe Karl Keuck: *Historia. Geschichte des Wortes und seiner Bedeutungen in der Antike und in den romanischen Sprachen*, phil. Diss., München 1934; – Joachim Knape: „Historie“ in Mittelalter und früher Neuzeit. Begriffs- und gattungsgeschichtliche Untersuchungen im interdisziplinären Kontext, Baden-Baden 1984.
- 3 *Aristoteles: Poetik*, übers. von Olof Gigon, Stuttgart 1961, S. 36, Kap. 9.
- 4 Siehe Michael Baxandall: *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350–1450*, Oxford 1971, S. 133 f.; – *ders.*: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1977, S. 60–73; – Hans Belting: *Giovanni Bellini. Pietà. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei*, Frankfurt a. M. 1985, S. 31–48.
- 5 Siehe Kurt Badt: *Raphael's „Incendio del Borgo“*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 22, 1957, S. 35–59.
- 6 Zu dem Bild siehe Manfred Heinrich Brunner: *Antoine-Jean Gros. Die Napoleonischen Historienbilder*, phil. Diss., Bonn 1979, S. 98–140, und Susan Locke Siegfried: *The Rhetoric of Military Painting in Postrevolutionary France*, in: *Art Bulletin*, 75, 1993, S. 235–258; – zur Darstellung zeitgenössischer Ereignisse siehe Thomas Kirchner: *Paradigmen der Gegenwärtigkeit. Schlachtenmalerei als Gattung ohne Genrekonventionen*, in: *Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, hrsg. v. Stefan Germer / Michael F. Zimmermann, München/Berlin 1997, S. 107–124.
- 7 Zur Resonanz auf die Bilder siehe Brunner (wie Anm. 6), S. 126–128. Einzig der Rezensent des Regierungsblattes „Moniteur“ schätzte das Bild höher ein.
- 8 So von Pascal Griener: *L'art de persuader par l'image sous le Premier Empire. A propos d'un concours officiel pour la représentation de Napoleon sur le champ de Bataille d'Eylau (1807)*, in: *L'écrit-voir*, 4, 1984, S. 8–21; – Michael Marrinan: *Literal/Literary/„Lexie“: History, Text and Authority in Napoleonic Painting*, in: *Word and Image*, 7, 1991, S. 177–200; – Martina Hansmann: *Zum Verhältnis von Innovation und Tradition in Gros' „Napoleon auf dem Schlachtfeld bei Preußisch-Eylau“*. Schilderung und Interpretation historischer Realität im Auftrag Napoleons, in: *Bilder der Macht* (wie Anm. 6), S. 157–175.

- 9 Jean *Valdor*: Le triomphe de Louis le Juste XIII. du nom, roy de France et de Navarre. Contenant les plus grandes actions ou Sa Maiesté s'est trouvé en personne, représentées en figures aenigmatiques exposées par un poëme heroïque de Charles Beys, et accompagnées de vers françois sous chaque figure, composez par P. de Corneille. Avec les portraits des rois, princes et generaux d'armees, qui ont assisté ou servy ce belliqueux Louis le Juste combattant; et leurs devises et expositions en formes d'eloges, par Henry Estienne, escuyer, sieur de Fossez, poëte et interprete du roy és langues grecque et latine. Ensemble le plan des villes, sieges et batailles, avec un abregé de la vie de ce grand monarque, par René Barry, conseiller du roy, et historiographe de Sa Majesté. Le tout traduit en latin par R. P. Nicolai, docteur en Sorbonne de la Faculté de Paris, et premier regent du grand convent des Iacobins. Le tout par commandement de Leurs Maiestez, Paris 1649.
- 10 Siehe Hélène *Duccini*: Image et propagande sous Louis XIII, in: Image et histoire. Actes du colloque Paris-Censier. Mai 1986, Paris 1987, S. 137–148.
- 11 Siehe Brevet de logement sous la grande Galerie du Louvre pour le s. Valdor, sa femme et ses enfans en survivance luy de l'autre, 2. Juli 1654, in: Archives Nationales, Paris, 0<sup>1</sup> 1051, S. 184–186.
- 12 *Valdor* (wie Anm. 9), Dedikation, (S. II).
- 13 Lettre du roy pour les vers heroïques, ebd., o. S.
- 14 Siehe Thomas W. *Gaehgens*: Versailles als Nationaldenkmal. Die Galerie des Batailles im Musée Historique von Louis-Philippe, Antwerpen 1984, S. 259–283, und Michael *Marrinan*: Painting Politics for Louis-Philippe. Art and Ideology in Orléanist France, 1830–1848, New Haven/London 1988, S. 108–118.
- 15 Zu dem Dokument siehe *Brunner* (wie Anm. 6), S. 103, 124 f., 362 f., Anm. 261, dort das Schreiben abgedruckt.
- 16 Abgebildet bei *Locke Siegfried* (wie Anm. 6), S. 245.
- 17 Zu der Ausschreibung und dem Dokument im Innenministerium siehe *Brunner* (wie Anm. 6), S. 101–103.
- 18 Siehe André *Félibien*: Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes, Bd. 2, 3<sup>e</sup> entretien, Paris 1672, S. 153–173.
- 19 Leonardo *da Vinci*: Treatise on Painting (Codex Urbinas Latinus 1270), hrsg. v. Philip *McMahon*, Princeton, New Jersey 1956, fol. 53r–v, Nr. 282.

*Abbildungsnachweis*: Fotos: Réunion des musées nationaux, Paris: Abb. 1; Bibliothèque Nationale, Paris: Abb. 2–7; Reproduktion nach: Art Bulletin, 75, 1993, S. 244, Abb. 6: Abb. 8.