

Thomas Kirchner

Authentizität und Fiktion: Zur Inszenierung von Geschichte und Zeitgeschehen in der Kunst der Neuzeit¹

Am 12. Juli 1672 überquerte die französische Armee den Rhein. Das Ereignis wurde von der königlichen Propaganda nachhaltig gefeiert. Zum ersten Mal – so wurde hervorgehoben – war es seit Cäsar gelungen, die als unüberwindbar geltende Schwelle zu überschreiten. Der Panegyrik schien es einzig mit der Überquerung des Granikus durch Alexander den Großen vergleichbar. Die Heldentaten Alexanders waren dem französischen Publikum allgemein präsent, galt doch der makedonische König lange Zeit als das politische Alter Ego von Ludwig XIV. Und in der Tat hatte auch der Erste Maler des Königs, Charles Le Brun, nur wenige Jahre zuvor in einem großen, indes nie abgeschlossenen Zyklus zu Alexander das historische Ereignis aufgenommen und in eine klassische Komposition gefügt, die alle Regeln der Historienmalerei geradezu schulbuchmäßig umzusetzen bemüht war (1664/65, Abb. 14). Was hätte also näher gelegen, als auf diese Form auch für das zeitgenössische Ereignis zurückzugreifen? Die offizielle Darstellungsform für die Überquerung des Rheins, die von dem engen Mitarbeiter Le Bruns, Adam Frans Van der Meulen, gefunden wurde, sah indes gänzlich anders aus (Abb. 15). Wie erklärt sich die Entscheidung, für das zeitgenössische Ereignis, das nach offizieller Lesart dem historischen Ereignis so sehr ähnelte, eine andere Darstellungsform zu wählen? Wieso verzichtete man auf die prominente Form der narrativen Historienmalerei, die doch gerade zu dem Zeitpunkt mit besonderem Nachdruck an der königlichen Kunstakademie entwickelt wurde?

Betrachten wir zu diesem Zweck die beiden Werke genauer. Le Brun lässt in seinem großformatigen Bild (Abb. 14) – es misst etwa 4,70 m x 12,00 m – die makedonischen Krieger aus dem Granikus heraussteigen und sich in einem Zug von links nach rechts den Feinden entgegenbewegen. Exakt in der Bildmitte wird Alexander gezeigt, der als einziger in einen direkten Kampf involviert ist.

¹ Der vorliegende Text wurde am 1. Juli 2003 dem Graduiertenkolleg Europäische Geschichtsdarstellungen vorgetragen. Er wurde für die Drucklegung lediglich mit Anmerkungen versehen. Für die hier verfolgte Fragestellung siehe auch Thomas KIRCHNER, *Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, München 2001.

Seine Position ist auch dadurch hervorgehoben, dass er den Gipfel einer Dreieckskomposition bildet. Außerdem wird er gemeinsam mit seinem Kontrahenten von zwei Hügeln hinterfangen. Die Schlacht ist noch nicht entschieden, und doch weiß der Betrachter, dass Alexander mit seinen Soldaten den Sieg davontragen wird. Die Bewegungsrichtung des Bildes entspricht der Leserichtung, der Betrachter folgt also den Kriegern und lässt durch seine eigene Bewegung die gegnerischen Soldaten zurückweichen, die in der Tat in den Hintergrund gedrängt zu sein scheinen. Mehr noch, der Betrachter folgt den makedonischen Soldaten, ist einer von ihnen, er bewegt sich mit ihnen dem Sieg entgegen. Alles zielt in dem Gemälde auf eine Heldenverehrung ab. In Alexander kulminiert die Komposition, er ist das Handlungszentrum des Bildes, alle Akteure sind auf ihn ausgerichtet. Zudem wird er durch die Lichtführung hervorgehoben, sein Gesicht ist hell erleuchtet, wohingegen dasjenige seines direkten Gegners halb verdeckt im Schatten liegt.

Der Aufbau von Van der Meulens *Überquerung des Rheins* (Abb. 15) ist vollkommen anders². Hier sollen lediglich drei zentrale Unterschiede hervorgehoben werden. Beginnen wir mit dem Hintergrund. Dessen Gestaltung beschreibt präzise die geographische Situation des Ortes am Niederrhein, an dem die Überquerung stattfand. Bei Le Brun scheint die Landschaft hingegen lediglich eine untergeordnete Rolle zu spielen, sie unterstreicht die Handlung, eine eigenständige Bedeutung besitzt sie nicht. Als zweites sei die inhaltlich zentrale Gestalt des Bildes genannt. Zwar ist Ludwig XIV. hervorgehoben, jedoch in einer gänzlich anderen Form als Alexander. Er wird im Vordergrund des Bildes gezeigt, wie er im Begriff ist, einem Adjutanten seine Entscheidungen mitzuteilen. Die Geste seiner rechten Hand ist eindeutig, der König gibt offenbar soeben den Befehl zur Überquerung des Flusses. Indes ist er nicht in einen Kampf involviert. Das, was bei Alexander die herausragende Position besonders rechtfertigte, der direkte Kampf Mann gegen Mann, findet bei Ludwig nicht statt. Die Hervorhebung des Königs geschieht durch andere Mittel. Ludwig wird durch den Goldenen Schnitt betont, die weiße Farbe seines Pferdes hebt ihn aus der Menge heraus, dieses ist zudem in der klassischen Position einer Levade gezeigt. Zudem ist Ludwig auf der vordersten Bildebene dargestellt und damit dem Betrachter am nächsten. Dies führt zu einem dritten Punkt. Er betrifft die Position des Betrachters. Ist dieser bei Le Brun in das Geschehen involviert, so dass er sich diesem kaum entziehen kann, wird ihm bei Van der Meulen das Ereignis präsentiert. Er ist nicht Teil des Handlungsgefüges des Bildes, sondern

² Siehe hierzu auch Thomas KIRCHNER, Paradigma der Gegenwärtigkeit. Schlachtenmalerei als Gattung ohne Genrekonventionen, in: Stefan GERMER/Michael F. ZIMMERMANN, (Hgg.), Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts, München 1997, S. 107-124.

dessen Adressat. Ludwig nimmt mit dem Betrachter Kontakt auf, diesem scheint er das Ereignis und seine Entscheidung der Überquerung präsentieren zu wollen. Und entsprechend ist die Position des Betrachters auch leicht erhöht. Er besitzt damit die Möglichkeit, nicht nur das Geschehen im Mittelgrund des Bildes zu überblicken, sondern auch das Verhalten des Königs zu überprüfen.

Wie erklären sich die beiden Lösungen? Wieso werden praktisch zur gleichen Zeit im Auftrag derselben königlichen Administration für zwei vergleichbare und in der Tat miteinander verglichene Ereignisse derart unterschiedliche Bildformen gewählt?

Eine erste Überlegung muss bei allen Parallelen die Differenzen zwischen den beiden militärischen Ereignissen berücksichtigen. Die Kriegsführung unterschied sich im 17. Jahrhundert in einem hohen Maße von derjenigen der Antike. Es waren insbesondere Ludwig XIV. und seine Minister, die das gesamte Heerwesen einer eingehenden Reform unterzogen hatten³. Für unseren Zusammenhang von besonderer Bedeutung sind die von der Einführung der Artillerie ausgehenden Veränderungen. Ein Kampf Mann gegen Mann findet nicht mehr statt, vor allem aber ist der Feldherr nicht mehr unmittelbar in das Geschehen involviert, sondern er dirigiert dieses, steht dabei abseits, um den Überblick zu wahren. Charles Perrault sieht in diesen Veränderungen eine zentrale Errungenschaft seiner Epoche. Im fünften Dialog der *Parallele des anciens et des modernes* führt sein Alter Ego, der Abbé, aus, dass die Artillerie das Erscheinungsbild des Krieges derart verändert habe, dass dieser kaum noch mit dem Krieg der Antike vergleichbar sei. Der Gesprächspartner, der Chevalier, beklagt dies zutiefst.

„Il faut pourtant demeurer d'accord que l'invention de la poudre à canon a gasté le mestier de la guerre; autrefois un brave homme estoit comme assuré de ne perdre la vie que par la main d'un plus brave que luy; aujourd'huy le plus lasche Soldat peut tuer d'un coup de Fusil de derriere un mur le plus vaillant de tous les Capitaines.”⁴

Den Abbé interessiert diese Konsequenz nicht. Für den Vertreter der Moderne zählt lediglich, dass das neuzeitliche Kriegswesen effizienter geworden ist. Es ist somit nicht allein die konkrete Leistung der Überquerung des Rheins, auf die Ludwig den Betrachter in Van der Meulens Bild so ostentativ hinweist, sondern auch die Einführung einer neuen, höchst erfolgreichen militärischen Strategie.

³ Zur Entwicklung des Kriegswesens siehe Michael ROBERTS, Die militärische Revolution 1560-1660, in: Ernst HINRICHS, (Hg.), Absolutismus, Frankfurt am Main 1986, S. 273-309; André CORVISIER, (Hg.), Histoire militaire de la France, Bd. 1, Des origines à 1715, Paris 1992, besonders S. 303-448.

⁴ Charles PERRAULT, *Parallèle des anciens et des modernes, en ce qui regarde les arts et les sciences. Dialogues. Avec le poëme du siècle de Louis le Grand. Et une epistre en vers sur le genie* (4), Paris 1697, 5. Dialog, S. 115f.

Und Paul Fréart de Chantelou berichtet davon, dass man nach Frankreich reiste, um die Armee zu besichtigen; so berühmt war die neue Form des Heerwesens im Ausland⁵.

Perrault weist uns noch auf eine weitere Auswirkung der Veränderungen hin, die ebenfalls für die bildnerische Gestaltung von zentraler Bedeutung sein sollte: Es ist dies der Verlust des Helden. Dem Vertreter der Traditionalisten, dem Chevalier, geht es in seiner Kritik nicht so sehr um die Effizienz der Kriegsführung, sondern um die Legitimation des Krieges, die nach seiner Meinung im direkten Kampf Mann gegen Mann liegt, im Kampf, bei dem sich der Mutigste beweist. Das moderne Kriegswesen hatte für den Chevalier somit die Unmöglichkeit von Heldentum zur Folge. Dies gilt für den einzelnen Soldaten, insbesondere gilt es aber für den Heerführer. Letzterer kämpft in seiner neudefinierten Rolle nicht mehr selbst, hat also nicht die Möglichkeit, Heldentum zu erwerben.

Demnach sind wesentliche Gründe für die unterschiedlichen Darstellungsformen in einer Veränderung der wiederzugebenden Wirklichkeit zu suchen. Hiermit ist aber noch nicht die Bedeutung beschrieben, die der topographischen Situation in den beiden Werken zuteil wird, auch nicht die unterschiedliche Betrachtersprache, ebenfalls erklärt sich nicht hinreichend die jeweilige innerbildliche Rolle des Protagonisten und der Verzicht auf eine Nobilitierung mit Hilfe von Allegorien in Van der Meulens Bild. Deutlich wird bereits jetzt, dass die beiden Darstellungsformen unterschiedliche Argumentationsstrategien verfolgen, die erst einmal unabhängig vom Zeitpunkt des wiedergegebenen Ereignisses sind. Dies zeigt sich etwa in einer Publikation, die gut zwanzig Jahre vor der Entstehung von Van der Meulens Gemälde erschien. Es handelt sich um eines der aufwendigsten und prestigereichsten Editionsprojekte des 17. Jahrhunderts: Jean Valdors *Les triomphes de Louis le Juste. XIII. du nom, roy de France et de Navarre* aus dem Jahr 1649⁶. Der mit insgesamt 145 Illustrationen ausgestattete Folioband ist in mehrere Abschnitte unterteilt, von denen hier insbesondere zwei interessieren. Der erste Abschnitt ist mit dem Titel *Louis le Juste combattant* überschrieben. Er umfasst Szenen, die wie klassische Historienbilder aufgebaut sind. Ludwig XIII. ist deutlich das Handlungszentrum der Komposition, auf ihn sind die übrigen Bildakteure ausgerichtet, von ihm nimmt die Handlung ihren Ausgang (Abb. 16). In einem weiteren Abschnitt mit der Überschrift *La vie*

⁵ Paul FRÉART DE CHANTELOU, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France* (hg. von Milovan STANIĆ), Paris 2001, S. 63 (25. Juni 1665).

⁶ Zu dem Werk siehe auch Thomas KIRCHNER, *Facetten der Historie. Konzepte von Geschichte und ihre Darstellungsformen*, in: *Kunst/Geschichte. Zwischen historischer Reflexion und ästhetischer Distanz* (Kunsthistorisches Jahrbuch Graz, 27), Graz 2000, S. 27-39.

trionphante de Louis le Juste sind dieselben Ereignisse, die zuvor in aufwendigen, der Historienmalerei angelehnten Kompositionen dargestellt wurden, in Aufsichten von Forts, Stadtanlagen und Landschaften thematisiert, die die geographische Situation einer Stadt skizzieren und die Soldaten allenfalls in abstrakten Schlachtenordnungen zeigen (Abb. 17).

Die Publikation ist für uns nicht nur auf Grund der Tatsache von besonderem Interesse, dass dieselben Ereignisse in unterschiedlichen Formen wiedergegeben sind, sondern auch weil sie von Texten begleitet werden, die sich ebenfalls in ihrem Charakter deutlich unterscheiden. So ist dem ersten Abschnitt mit den in Anlehnung an die Historienmalerei geschaffenen Kompositionen ein ‚poème héroïque‘ des Literaten Charles Beys beigegeben. Bereits diese Benennung verdeutlicht, dass die Verse auf eine Heldenverehrung abzielen. Die einzelnen Strophen arbeiten jeweils die heldenhafte Rolle Ludwigs XIII. heraus und entsprechen darin den graphischen Darstellungen. Der Teil mit den geographischen, die Ereignisse lediglich skizzierenden Darstellungen ist mit Texten des Historiographen René Bary versehen, die den Anlass, die Voraussetzungen, die Umstände und den Verlauf der einzelnen Vorkommnisse sachlich beschreiben, daneben auch die beteiligten Akteure, insbesondere die Person Ludwigs, herausstellen.

Durch die begleitenden Texte lassen sich die bildlichen Darstellungen unterschiedlichen literarischen Gattungen zuordnen: Die den Gesetzen der Historienmalerei folgenden Darstellungen zielen demnach auf eine Heldenverehrung ab, die auch zentraler Gegenstand eines ‚poème héroïque‘, eines Epos, ist. Und die Überblicksansichten entsprechen den nüchternen Beschreibungen der Historiographie. Konsultiert man die Poetiken, so werden die Argumentationsstrategien noch deutlicher. Sie sehen in dem jeweiligen Wirklichkeitsbezug einen fundamentalen Unterschied der beiden literarischen Gattungen – denn auch die Geschichtsschreibung wurde als solche betrachtet. Bereits Aristoteles benannte diesen Punkt:

„der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch, dass der eine Verse schreibt und der andere nicht [...]; sie unterscheiden sich vielmehr darin, dass der eine erzählt, was geschehen ist, der andere, was geschehen könnte.“⁷

Dieser Meinung schlossen sich nahezu alle Literaturtheoretiker seit der Renaissance an. Und auch die Malerei folgte im Rückgriff auf die Literaturtheorie diesen Überlegungen. So wurde zur theoretischen Untermauerung der narrativen Historienmalerei, die Leon Battista Alberti in seiner zentralen kunsttheoretischen Schrift *Della pittura* (1435/36) zum Höhepunkt jeglicher künstlerischer

⁷ ARISTOTELES, Poetik 9, 1451b, übers. von Olof GIGON, Stuttgart 1961, S. 36.

Arbeit bestimmt hatte, die Tragödien- beziehungsweise Epentheorie herangezogen. Danach hatte ein Historienbild nicht nur eine Geschichte wiederzugeben und einen möglichst fruchtbaren, dramatischen Moment herauszuarbeiten, sondern es sollte auch in einem Helden seinen Höhepunkt finden. Außerdem musste die Handlung eine allgemeine, über sich selbst hinausweisende Bedeutung besitzen. Nicht ein partikulares Ereignis war der Gegenstand eines Historienbildes, sondern ein Ereignis, das der Nachwelt als Vorbild dienen konnte. Diese Aufgabenbeschreibung ist jedoch an die Bedingung geknüpft, dass die Gattung nicht auf die Wirklichkeit verpflichtet werden durfte. Denn eine Wirklichkeitsbeschreibung ist moralisch neutral, erst die Aufbereitung der Wirklichkeit erlaubt es, der Geschichte eine moralische Aussage zu verleihen und damit den Ereignissen eine Vorbildfunktion zuzuweisen. Diese Überzeugung wurde noch einmal in den späten dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts durch die Académie Française als unumstößliche Regel festgeschrieben. Anlass war Pierre Corneilles Stück *Le Cid* (1636/37). Dieses spielt während der Maurenkriege und thematisiert den Konflikt zwischen einer Moral, einem Ehrenkodex und den persönlichen Empfindungen der Protagonisten. Rodrigue bringt Don Gomès um, weil dieser seinen Vater beleidigt hat. Der Ermordete war nun aber der Vater von Chimène, der Verlobten von Rodrigue. Nach einer Reihe von Prüfungen, der sich Rodrigue unterziehen muss, heiratet Chimène schließlich den Mörder ihres Vaters. Rodrigue hat sich zwar an ihrer Familie vergangen, dies aber nur, um einem abstrakten, indes allgemein akzeptierten Ehrbegriff zu genügen, der höher als alles andere bewertet wird.

Die Mitglieder der Akademie waren empört. Die Erzählung Corneilles möge zwar wahr sein, es sei indes gänzlich unwahrscheinlich, dass eine Frau den Mörder ihres Vaters heirate, der Theaterbesucher würde von einer solchen Erzählung abgeschreckt.

„le Poète a droit de preferer la vray-semblance à la verité et de travailler plustot sur un sujet feint et raisonnable, que sur un veritable qui ne fust pas conforme à la raison. Que s'il est obligé de traiter une matiere historique de cette nature, c'est alors qu'il la doit reduire aux termes de la bien-seance, sans avoir egard à la verité, et qu'il la doit plustost changer toute entiere que de luy laisser rien qui soit incompatible avec les regles de son Art; lequel se proposant l'idée universelle des choses, les espures des defaux, et des irregularités particulieres que l'histoire par la severité de ses loix est contrainte d'y souffrir.“⁸

⁸ Jean CHAPELAIN, *Les sentimens de l'Academie françoise sur la tragi-comedie du Cid*, Paris 1638, S. 38f.

Und entsprechend hieß es einige Jahre später in einer Poetik:

„la verité ne fait les choses que comme elles sont; et la vray-semblance les fait comme elles doivent estre. La verité est presque toujours defectueuse [...]. Il ne naist rien au monde, qui ne s'éloigne de la perfection de son idée en y naissant. Il faut chercher des originaux et des modeles dans la vray-semblance, et dans les principes universels des choses: où il n'entre rien de materiel et de singulier, qui les corrompe.“⁹

Diesen Vorstellungen hatte auch die Historienmalerei zu folgen, wie die Diskussionen in der Kunstakademie in den späten sechziger Jahren unmissverständlich klarlegten. Es war besonders Charles Le Brun, der die Einschätzung mit Vehemenz vertrat und sich allen Überlegungen, die erste Gattung dem Gesetz der Wahrheit zu unterwerfen, mit Nachdruck und Erfolg widersetzte. Damit eignete sich die Historienmalerei in einem hohen Maße für die Verherrlichung eines Ereignisses oder einer Person, und in der Tat war dies auch eine zentrale Aufgabe der Kunst, etwa an besonders prominenter Stelle in der 1684 fertiggestellten Galerie des Glaces in Versailles, wo die zeitgenössischen Ereignisse in anspruchsvolle, mit allegorischen und mythologischen Figuren angereicherte Kompositionen eingebettet wurden, in denen Ludwig auch mit dem seine Feinde niederschmetternden Jupiter überblendet werden konnte. Eine solche Darstellung, etwa die *Überquerung des Rheins* (Abb. 18), proklamierte mit großem rhetorischen Aufwand die Größe Ludwigs, begründete diese aber nicht. Sie richtete sich an den bereits überzeugten Betrachter, war aber nicht in der Lage, den Betrachter von der Leistung des Königs zu überzeugen. Um den Betrachter zu überzeugen, musste eine andere künstlerische Form gefunden werden. So wie die Historienmalerei das Prinzip der Wahrscheinlichkeit verkörperte, musste bei der Aufgabe, der Historiographie eine malerische Entsprechung an die Seite zu stellen, eine adäquate und vor allem eindeutige Form für die Wiedergabe der Wahrheit entwickelt werden, die den Eindruck einer Korrektur der Darstellung im Sinne der Wahrscheinlichkeit nicht aufkommen lassen durfte. Die neue Form musste sich deutlich von der Historienmalerei abheben, selbst wenn diese den Höhepunkt der Kunst darstellte. So musste alles, was im offensichtlichen Widerspruch zur Wahrheit stand, ausgeschlossen werden, etwa die von der Historienmalerei gerne vorgenommen Ausstattung eines modernen Herrschers oder Kriegers mit einer antiken Rüstung¹⁰ oder die Bevölkerung

⁹ René RAPIN, *Reflexions sur la poetique d'Aristote, et sur les ouvrages des poetes anciens et modernes*, Paris 1674, S. 56f.

¹⁰ So formulierte der königliche Historiograph André Félibien: „Mais pensez-vous que ce fust une belle chose de voir aujourd'huy nos batailles et nos combats figurez de la mesme maniere que ceux d'Alexandre ou de Cesar et qu'on puisse vray-semblablement repre-

eines Bildes mit Genien oder allegorischen Figuren. Schließlich musste eine Betonung von künstlerischen Momenten vermieden werden. Dort, wo sich die Kunst mit ihren Prinzipien in den Vordergrund drängt – so eine verbreitete Überzeugung –, ist eine Befolgung der Wahrheit nicht mehr gewährleistet. Damit war eine möglichst einfache Argumentationsstruktur notwendig.

„quand on voit un Orateur commencer une longue gradation, ou une antithese à plusieurs membres, on a sujet d'estre sur ses gardes, parce qu'il arrive rarement qu'il s'en tire, sans donner quelque contorsion à la verité [...]“¹¹

Das Ergebnis, das man fand, ist denkbar einfach. Man griff auf Formen zurück, die entwickelt worden waren, um eine geographische Situation wiederzugeben, auch auf die Kartographie. Diese hatte in früheren Darstellungen bereits dazu dienen müssen, die Besitztümer eines Herrschers zu verdeutlichen¹². Nun wurden in die Landschaften die militärischen Aktionen eingezeichnet, außerdem wurde diesen eine Art Bühne vorgelagert, auf der die wichtigen politischen Akteure posieren konnten. Als Beispiel sei hier Jacques Callots *Belagerung von Breda* (Abb. 19) angeführt, eine großformatige Radierung, die der Künstler im Auftrag des Kardinals Richelieu anfertigte¹³. In einer geradezu abenteuerlichen Verschiebung der Perspektive geht die Vordergrundszone schrittweise in eine kartographische Aufnahme über, die den Hintergrund beschreibt. Am oberen Rand verändert sich noch einmal die perspektivische Konstruktion, die kartographische Aufsicht wird in die Ansicht einer entfernten Festung überführt. Der offensichtliche Bruch mit den modernen Seherfahrungen, die seit der Renaissance den Aufbau der bildlichen Darstellungen bestimmten, beweist ebenso wie der Rückgriff auf die Kartographie, dass künstlerische Gesichtspunkte bei der Komposition nicht im Vordergrund standen. Der Beleg für die Authentizität der Darstellung scheint neben dem Verzicht auf künstlerische Überlegungen, wie sie die Hochkunst anstellte, in der Wiedergabe der Landschaft gelegen zu haben.

sender le roy et ses generaux vestus et armez à la grecque ou à la romaine?“ André FÉLBIEN, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, 3, Paris 1679, 5^e entretien, S. 182.

¹¹ Antoine ARNAULD/Pierre NICOLE, *La logique: Ou l'art de penser*. Contenant, outre les regles communes, plusieurs observations nouvelles, propres à former le jugement, Paris 1664, S. 358.

¹² Als Beispiele sei hier lediglich auf die Darstellungen in der Galleria delle Carte Geografiche im Vatikan und die Galerie des Cerfs in Fontainebleau hingewiesen.

¹³ Zu dem Blatt siehe Simone ZURAWSKI, *New Sources for Jacques Callot's 'Map of the Siege of Breda'*, in: *The Art Bulletin* 70 (1988), S. 621-639; Kat. Ausst. Jacques Callot. 1592-1635, Nr. 480, Nancy (Musée historique lorrain) 1992, S. 363-365.

Der 1664 nach Paris berufene flämische Maler Adam Frans Van der Meulen verfolgte diese Kompositionsform weiter. In seinen Bildern nimmt die Schilderung der geographischen Situation ebenfalls einen breiten Raum ein. Der Künstler bemühte sich indes, die Kompositionen in Einklang mit den modernen optischen Gesetzen zu zeigen, selbst wenn die Darstellungen nicht völlig frei von perspektivischen Brüchen sind. Er behielt die der militärischen Szene vorgeschaltete Bühne bei, die die politisch wichtigen Akteure aufnimmt, auch den erhöhten Augpunkt, der es dem Betrachter erlaubt, die gesamte Szene zu überprüfen. Die eigentliche militärische Aktion findet wie bei Callot im Mittelgrund statt.

Nun wissen wir aus den Reisetagebüchern Van der Meulens, dass der Künstler bei keiner der von ihm gezeigten militärischen Aktionen zugegen gewesen ist. Er kam immer erst ein, zwei Tage nach den Schlachten an den Ort des Geschehens und erfasste die geographische Situation und die Städte in zahlreichen Zeichnungen akribisch genau¹⁴. Diese bereiteten indes lediglich den Mittel-, meist sogar nur den Hintergrund der fertigen Bilder vor. Die eigentlichen Schlachtendarstellungen entstanden dann im Atelier in Paris. Und dennoch wurden die Bilder als authentische Wiedergaben der Ereignisse akzeptiert. Das Argument, das im *Mercure galant* dafür angeführt wurde, ist die Landschaftswiedergabe.

„Comme [...] le Sr Vandermeulen s'est exprés transporté par tout sur les lieux pour en faire Dessesins, on ne doit point douter que tout ce qu'elles representent n'ait esté observé avec la plus grande et la plus exacte régularité.“¹⁵

Wie bei den mit den modernen Seherfahrungen eindeutig in Widerspruch stehenden Darstellungen etwa eines Callot ist also auch bei Van der Meulen die präzise, mit geradezu wissenschaftlicher Genauigkeit verfolgte Schilderung der Topographie Beleg für die Authentizität der Szenen, die indes weitgehend der Erfindung des Künstlers entstammten. Die Präzision der Landschaftsschilderung ist somit Strategie.

All diese Ausführungen erklären aber noch nicht hinreichend, warum die Kulturverwaltung mit großem Aufwand die Entwicklung einer solchen – nennen wir es historiographischen – Wiedergabe betrieben hat. Warum bediente

¹⁴ Zu den Zeichnungen Van der Meulens siehe Laure C.-STARCKY, Paris, Mobilier national. Dessins de Van der Meulen et de son atelier (Inventaire des collections publiques françaises, 33), Paris 1988; zu dem Künstler siehe Kat. Ausst. A la gloire du Roi. Van der Meulen, peintre des conquêtes de Louis XIV, Dijon (Musée des Beaux-Arts)/Luxemburg (Musée d'Histoire de la ville) 1998/99.

¹⁵ *Mercure galant*, 8/1679, S. 133.

sich die Kunstpolitik in einem großen Maße einer Form, die unter künstlerischen Gesichtspunkten gänzlich unspektakulär ist, warum verzichtete Ludwig XIV. in diesen Werken etwa auf die Möglichkeit, sich als Held im klassischen Sinne feiern zu lassen, wie dies die Historienmalerei erlaubt hätte. Bescheidenheit wird es kaum gewesen sein. So zielte die von Le Brun gemalte Verehrung Alexanders des Großen weniger auf den antiken Herrscher als vielmehr auf seinen König und Auftraggeber ab, stand also Alexander für Ludwig. Außerdem wissen wir aus dessen Mund, wie sehr ihm die Glorifizierung seiner Person am Herzen lag. So äußerte er sich gegenüber den Mitgliedern der 1663 gegründeten sogenannten Petite Académie, dem zentralen Kontrollorgan aller kunstpolitischen Aktivitäten:

„Vous pouvez, Messieurs, juger de l'estime que je fais de vous, puisque je vous confie la chose du monde qui m'est la plus précieuse, qui est ma gloire. Je suis sûr que vous ferez des merveilles; je tâcherai de ma part de vous fournir de la matière qui mérite d'être mise en œuvre par des gens aussi habiles que vous êtes.“¹⁶

Diesen Anforderungen genügte in geradezu herausragender Weise die Überhöhung des Herrschers mit Hilfe von Allegorien und mythologischen Figuren, besonders prominent in der Galerie des Glaces in Versailles. Aber auch Van der Meulens Konzept fügte sich perfekt in diese Aufgabenstellung. Ein zentrales Argument für dessen künstlerisch bescheidene, vergleichsweise anspruchslose Darstellung und seinen Verzicht auf eine ostentative Heldenverehrung mit Hilfe der Historienmalerei nennt uns der königliche Historiograph Paul Pellisson-Fontanier in einem Brief an den Kultusminister Jean-Baptiste Colbert aus den Jahren 1670/71:

„Pour en être mieux crû, il ne s'agit pas de lui [i.e. dem König] donner là les épithetes et les éloges magnifiques qu'il mérite; il faut les arracher de la bouche du Lecteur par les choses mêmes.“¹⁷

Wie man zu diesem Zweck vorgehen muss, beschreibt etwa Nicolas Boileau, ebenfalls königlicher Historiograph, im Zusammenhang mit der Ausmalung der Galerie des Glaces in Versailles in seinem *Discours sur le style des inscriptions*:

¹⁶ Charles PERRAULT, *Mémoires de ma vie*, in: DERS./Claude PERRAULT, *Mémoires de ma vie/Voyage à Bordeaux (1669)* (hg. von Paul BONNEFON), Paris 1909, S. 41.

¹⁷ Paul PELLISSON-FONTANIER, *Projet de l'histoire de Louis XIV. A M. Colbert*, in: DERS., *Œuvres diverses*, Bd. 2, Paris 1735, S. 326; Jean-Baptiste COLBERT, *Lettres, instructions et mémoires* (hg. von Pierre CLÉMENT), Bd. 5, Paris 1868, S. 53.

„C'est à l'inscription à dire: 'Voilà le passage du Rhin' et celui qui lit saura bien dire sans elle: 'Le passage du Rhin est une des plus merveilleuses actions qui aient jamais été faites dans la guerre.'“¹⁸

Und entsprechend dieser Überlegung diene eine unspektakuläre, nicht beschönigende, sondern lediglich dokumentierende Malerei als ein Fundament, auf das sich dann eine Heldenverehrung mit Hilfe der Kunst argumentativ stützte. Nicht nur die klassische Historienmalerei verfolgte somit eine Strategie, auch die dem Anspruch auf Wirklichkeitswiedergabe unterworfenen historiographischen Schilderung hatte klare politische Zielvorgaben. Eine Authentizität der Darstellungen – oder genauer: der Eindruck einer Authentizität der Darstellungen – wurde mit Nachdruck eingefordert, wofür eine Bildform gefunden werden musste. Diese Aufgabe leistete indes nicht die Wiedergabe der Ereignisse selber, sondern die exakte bildnerische Beschreibung der Lokalitäten, an denen die Ereignisse stattfanden. Auf diesem Wege schienen die Szenen glaubwürdig, dann konnte auch ein unspektakuläres militärisches Ereignis wie die Überquerung des Rheins, die bei Niedrigwasser und ohne nennenswerten Widerstand des Feindes vonstatten ging und weder Heldentum noch militärische Weitsicht verlangte¹⁹, zu einem zentralen Ereignis stilisiert werden. Damit erweist sich die gefundene künstlerische Form als eine Strategie, die letztlich – ungeachtet des Anspruches – ebenso eine Fiktion schafft wie die Historienmalerei. Und doch hat die Strategie, die genaue Schilderung der geographischen Situation als Beleg für die Authentizität der Schilderung eines Ereignisses zu nehmen, einen ungeheuren Erfolg gehabt, der sich bis in unsere Tage fortsetzt. Noch heute greifen Darstellungen in der Berichterstattung politischer oder kriegerischer Ereignisse immer wieder auf sie zurück, um ihren Anspruch auf Authentizität zu untermauern; und auch heute erweisen sich diese Darstellungen häufig als Fiktion, nicht selten sind sie fiktiver als dies jedes klassische Historienbild hätte sein können.

¹⁸ Nicolas BOILEAU, Discours sur le style des inscriptions, in: DERS., Œuvres complètes (hg. von Antoine Charles GIDEL), Bd. 3, Paris 1873, S. 265.

¹⁹ Dies berichtet der königliche Historiograph Paul Pellisson-Fontanier, der bei dem Ereignis zugegen war; siehe Kat. Ausst. Charles Le Brun 1619-1690. Le décor de l'escalier des ambassadeurs à Versailles, Versailles (Musée National du Château) 1990/91, S. 45.



Abb. 14
Charles Le Brun, Die Überquerung des Granikus, 1664/65
Paris, Musée du Louvre

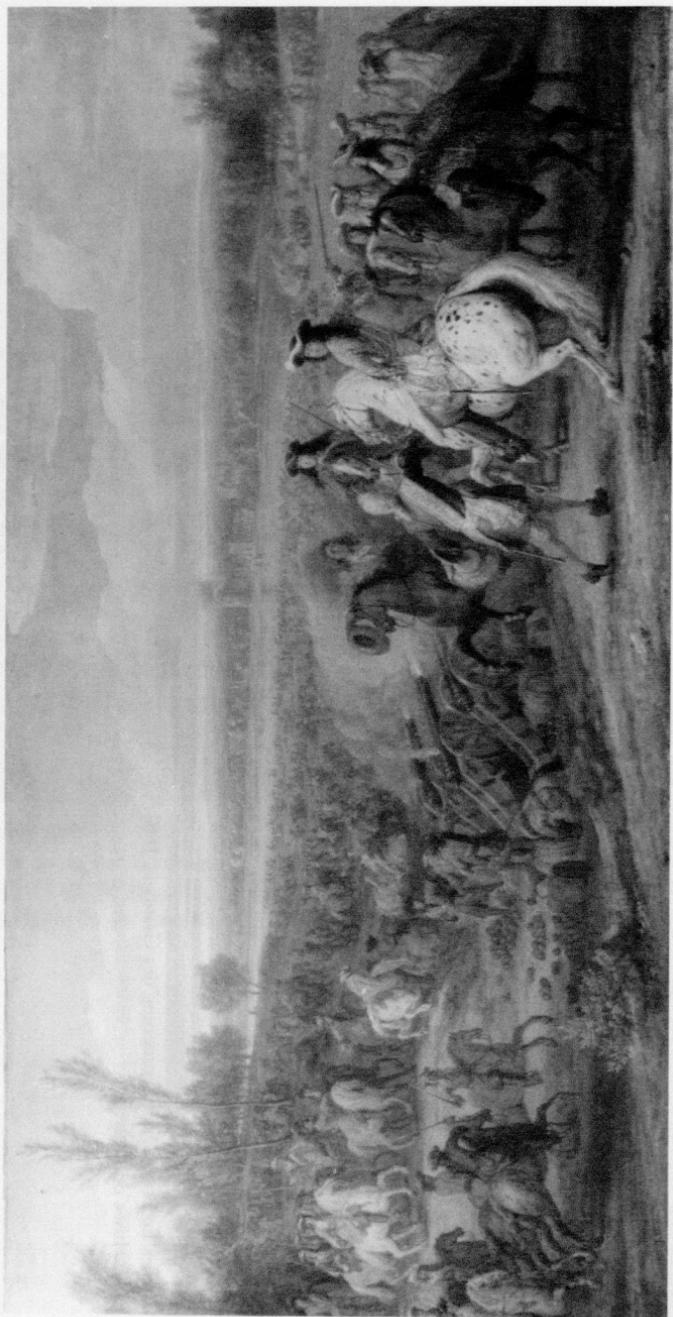


Abb. 15
Adam Frans Van der Meulen, Die Überquerung des Rheins, nach 1672
Paris, Musée du Louvre



LE PAS DE SUZE

*Lorsqu'il de tant de forêts sous mon Roy s'humilie,
Suze ouvre enfin la porte au bonheur d'Italie.
Dont elle voit qu'il tient les interêts si chers.*

*Et pleine de l'exemple affreux de la Rochelle,
Ouvrons à ce grand Prince Ouvrons lui tout dit elle
Qui dompte l'Océan ne craint pas nos rochers.*

Tot se arces timidæ, tot Regi obnoxia sistunt
Valla meo: Suza Italicis, tam peruia, fatis
Pandit iter, quæ tanto illum sic amore tueri;

Rupellæque horrens funesta exempla superbx,
Tanto, inquit, citò pandamus, citò, mœnia Regi;
Non timet is nostras, qui frœnat & aquora, cautes.



Abb. 16

Jean Valdor, Der Engpass von Suze. Illustration zu Jean Valdor, Les triomphes de Louis le Juste, 1649



Abb. 17

Jean Valdor, Der König bezwingt den Engpass von Suze, 1629. Illustration zu Jean Valdor, Les triomphes de Louis le Juste, 1649



Abb. 18
 Charles Le Brun, Die Überquerung des Rheins. Die Belagerung von Maastricht,
 1681–1684
 Versailles, Musée National du Château, Galerie des Glaces

Den Abbé interessieren diese Kriegsgötter nicht. Für ihn ist entscheidend, dass zählt lediglich, dass der menschliche Kriegstreiben in einem großen Maß vorwärts nicht allein die härteste Leistung der Menschheit darstellt, sondern die Ludung der Betrachter in Van der Meulen's Bild zu einem Akt der Teilnahme, auch die Einföhrung einer neuen, höchst erhabenen Götterwelt.

1. Zur Entwicklung der Kriegsgötter siehe Wilhelm Diefenbach, *Die Kriegsgötter 1500–1600*, hrsg. Ernst Hübner, *Wald, Darmstadt*, 1967, S. 10–11; ferner Ernst Hübner, *Die Kriegsgötter*, hrsg. André Corvinus, *Die*, *München*, 1972, S. 10–11; Paris 1972, besonders S. 10–11.

2. Charles Perrault, *Parallèle des hommes et des animaux*, in: *Œuvres complètes*, Sciences Érudites, avec le portrait de Perrault de Louis de La Vallée, *Paris*, le genre (2), Paris 1972, 3. Édition, S. 114.

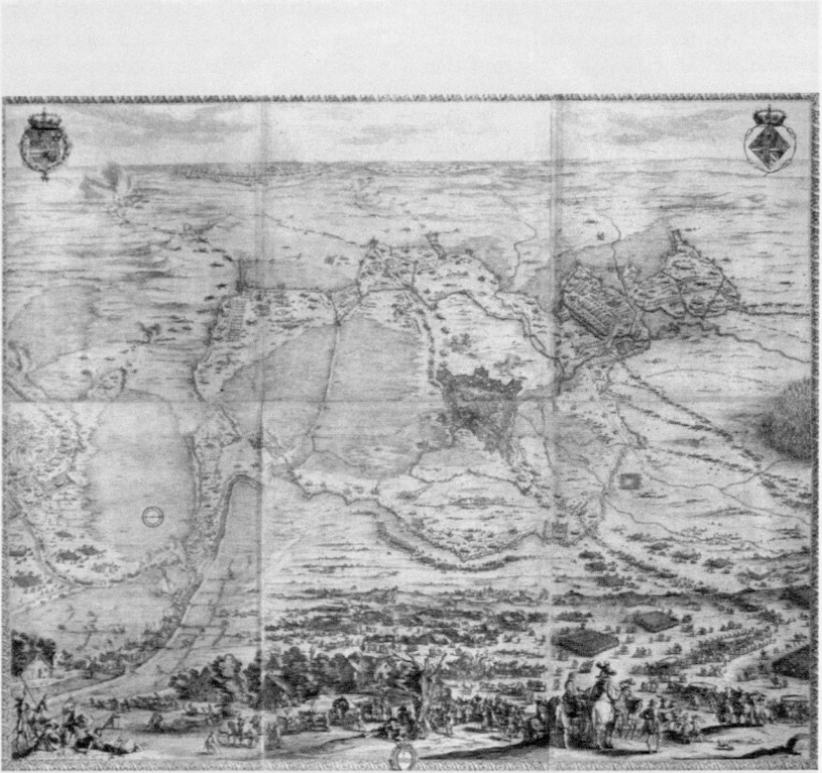


Abb. 19
Jacques Callot, Die Belagerung von Breda, 1627–1629