



Abb.1 Gérard Audran nach Charles Le Brun, *Die Überquerung des Granikus 1672* (Detail), Paris, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Estampes

Joachim von Sandrarts heimliches Vorbild Frankreich

Die Vita des Charles Le Brun

THOMAS KIRCHNER

Der Aussagewert von Joachim von Sandrarts *Teutscher Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey Künste* (1675) ist dann besonders groß, wenn der Autor über Künstler berichtet, die er selbst kannte, wenn er eine Kunstszene schildert, die er selbst angehörte. Dies ist vor allem der Fall, wenn er über Rom und Amsterdam und die dort ansässigen Künstlern spricht, von zwei Kunstzentren also, die kaum unterschiedlicher zu denken sind. Hingegen sind seine Kenntnisse über Paris und die dort beheimatete Kunst eher bescheiden. Im mit *Dreyzehn Mahlere Französicher Nation* überschriebenen Kapitel 26 der *Teutschen Academie* stellt er eine kaum repräsentativ zu nennende Auswahl von Künstlern vor.¹ Die meisten hat Sandrart wohl aufgenommen, da sie ihm aus seiner römischen Zeit (1629–1635) bekannt waren. Besonders ausführlich beschrieben sind Nicolas Poussin und Claude Lorrain (dieser indes an anderer Stelle²), der lange in Rom ansässige und dort 1632 verstorbene Valentin de Boulogne findet ebenfalls eine vergleichsweise eingehende Erläuterung wie auch Sébastien Bourdon, obwohl dieser erst 1636 dort ankam, zu einem Zeitpunkt also, als Sandrart bereits wieder in Frankfurt lebte. Charles Errard, der immer wieder in Rom weilte und den Sandrart offensichtlich dort kennengelernt hatte, wird lobend erwähnt ebenso wie François Perrier, der von 1625 bis 1630 in Rom wirkte. Die Nennung anderer Künstler überrascht eher, etwa von Poussins Schwager Caspar Dughet oder von dem aus der Provence stammenden und nicht sonderlich hervorgetretenen Trophime Bigot, der offensichtlich kurz vor Sandrarts Abreise in Rom angekommen war und mit mehreren Zeilen bedacht wird. Hingegen fehlen so zentrale Gestalten wie Philippe de Champaigne und Eustache Le Sueur, vermutlich weil sie nie in Italien waren und sich damit dem Gesichtsfeld von Sandrart entzogen. Erstaunlich ist auch das Fehlen von Pierre Mignard, der ab 1635 in Rom lebte, auch Charles-Alphonse Du Fresnoy, der ein Jahr früher in der Ewigen Stadt angekommen war und durch sein Lehrgedicht *De arte graphica* (1668) eine Bekanntheit weit über Frankreich hinaus erfuhr, wird nicht erwähnt. Vermutlich hat Sandrart, der 1635 die Stadt verließ, sie nicht mehr wahrgenommen, wohl

aber Laurant de La Hyre, obwohl dieser nie in Rom war. Die Aufnahme in das Kapitel der französischen Maler scheint also nicht frei von Willkür und zum Teil dem Zufall verpflichtet gewesen zu sein, ob die Personen zur selben Zeit wie Sandrart in Rom lebten.

Neben diesen Malern nimmt Sandrart zwei Künstler auf, die in Rom gelebt hatten (der eine vor ihm, der andere nach ihm), die er aber nicht persönlich kannte: Simon Vouet, der sich von Ende 1613 bis 1627 in der Ewigen Stadt aufhielt, und dessen Schüler Charles Le Brun, dort von 1642 bis 1646. Auf Vouet wird Sandrart unmittelbar nach seiner Ankunft in Rom aufmerksam geworden sein, war dieser doch in der Stadt äußerst erfolgreich gewesen, was etwa seine Wahl zum Principe der Accademia di San Luca bezeugte. Die Vita wird dadurch hervorgehoben, dass sein Porträt in einer der Kupfertafeln Aufnahme fand, eine Ehre, die unter den Franzosen sonst nur Poussin und Claude Lorrain zuteil wurde. Von Interesse ist diese Vita, da Sandrart in ihr von dem schlechten Zustand berichtet, in dem sich die französische Kultur im frühen 17. Jahrhundert befand, «die vorhin wenigen progress gehabt, da in selbigen Landen die Liebhaber bald diese bald aber eine andere und wol schlechtere Manier geliebet». Sandrart spricht von einer «flach-und einfältige[n] Manier (die ob sie zwar ungeschlacht jedoch geistreich gewesen)».³ Unser Autor hat hier die manieristische Kunst der Zweiten Schule von Fontainebleau vor Augen. Er zeigt sich gut informiert, denn er fährt fort, dass der Kardinal Richelieu Vouet nach Paris zurückgerufen habe, um diesem Zustand abzuwehren. Auch weiß er nicht nur über das römische Œuvre Vouets und dessen «Naturalismus» zu berichten (gemeint ist hier Vouets caravaggeske Phase), sondern ebenfalls über die in Paris entstandenen Werke, die er wohl aus den Reproduktionsgraphiken kannte, die Vouet in umfangreichem Maße von seinen Ausstattungsgenossen anfertigen ließ.

Vouets Schüler Charles Le Brun behandelt Sandrart hingegen ganz anders. Der Eintrag ist recht kurz: «Zu Paris ware auch Le Bruin ein fürtreflicher Künstler, der seine Studien daselbst in Frankreich und in Italien zu Rom vollbracht, und die Prob nachmalen in Königlichen

Diensten durch fürnehme großgemahlte Stücke sehen laßen, mit denen er die Königliche Academie gezieret und von Ihrer Majest. auch deßwegen in hohen Ehren gehalten worden».⁴ Viel ist das nicht: Sein Aufenthalt in Rom wird genannt, es ist die Rede vom sozialen Status des Künstlers, der seinen Ausdruck in der Anerkennung durch den König fand, und von großformatigen Gemälden, bei denen es sich vermutlich um die Bilder des *Alexander-Zyklus* handelt. Sandrart irrte indes, wenn er bemerkte, dass sich die Bilder in den Räumen der Akademie befanden.⁵ Die 1648 gegründete Pariser Kunstakademie, deren treibende Kraft Le Brun war, wird damit zumindest erwähnt, mit keinem Wort indes ihre Bedeutung umrissen.

Die *Vita* überrascht. Le Brun war zum Zeitpunkt der Publikation der *Teutschen Academie* fraglos der prominenteste und wichtigste lebende französische Künstler (Nicolas Poussin war bereits 1665 verstorben). Dies dürfte auch Sandrart nicht verschlossen geblieben sein. Le Brun hatte mit seinem Werk und auch mit der Pariser Kunstakademie wesentlich dazu beigetragen, die französische Kunst neu zu positionieren und den beklagenswerten Zustand zu überwinden, den Sandrart in der *Vita* von Vouet benannte. Durch die Aktivitäten von Le Brun und der Akademie dominierte nun die französische Kunst, hatte Paris Rom aus seiner Position als Kulturhauptstadt der westlichen Welt verdrängt. Auch hatten die französischen Akademiker mit den ab 1667 in ihren Räumen gehaltenen und bereits 1668 veröffentlichten kunsttheoretischen Vorträgen erste Schritte unternommen, um eine spezifisch französische Kunsttheorie zu entwerfen.⁶ In Le Brun und der Pariser Akademie hätte Sandrart also ein Vorbild für sein eigenes Konzept der Installierung einer deutschen Kunst und einer deutschen Kunstliteratur finden können. Zudem müsste ihn die Pariser Akademie allein schon auf Grund seiner eigenen Pläne für eine Kunstakademie interessiert haben, war die Académie Royale de Peinture et de Sculpture doch fraglos zu dieser Zeit die fortschrittlichste künstlerische Ausbildungsinstitution Europas, vielleicht sogar die einzige, die wirklich funktionierte.⁷ Und in der Tat scheint Sandrarts Konzept in einem hohen Maße von dem französischen Vorbild abhängig. In Frankreich war in kürzester Zeit das gelungen, wovon auch Sandrart träumte: die Entwicklung einer eigenständigen künstlerischen Schule, zudem einer eigenen Kunsttheorie. Beides trug nicht unwesentlich zur Identitätsstiftung der sich neu definierenden französischen Nation bei.

Bereits der Titel von Sandrarts Schrift offenbart einen Blick nach Frankreich: *Teutsche Academie der edlen Bau- und Mahlerey-Künste*. Die Benennung verweist nicht nur auf die 1648 und 1671 gegründeten Pariser Akademien

der Kunst und Architektur, sondern beinhaltet auch die Übertragung des Namens der wesentlich prominenteren, 1635 von Richelieu gegründeten Académie Française. Hier fand Sandrart die Verbindung des Begriffs der Akademie mit einer nationalen Spezifizierung. Die Verbindung geht noch weiter. Die Académie Française war von ihrem Gründer Richelieu mit der Aufgabe betraut worden, die französische Sprache zu pflegen und eine Poetik und ein Lexikon der französischen Sprache zu verfassen.⁸ Eine vergleichbare Strategie verfolgte die Fruchtbringende Gesellschaft, deren Mitglied Sandrart seit 1676 war.⁹ Mit der Förderung der deutschen Sprache erhoffte sie, wie die Pariser Akademie eine Kultur zu stärken, die zuvor durch die politischen und kriegerischen Ereignisse weitgehend zum Erliegen gekommen war. Warum also das mehr als überraschende Schweigen über die französischen Vorläufer, über Le Brun und seine Leistungen? Wollte Sandrart nicht zugeben, wie viel er dem französischen Konzept verdankte?

Soweit zur deutschsprachigen Ausgabe. Bei der lateinischen Ausgabe der *Teutschen Academie*, der 1683 erschienenen *Academia nobilissimae artis pictoriae*, waren die Ausgangsüberlegungen andere. Mit ihr wollte sich Sandrart an ein internationales, insbesondere auch an ein französisches Publikum wenden.¹⁰ Und dieses hätte sich kaum mit den Passagen der deutschen Ausgabe zufriedengegeben. Das Kapitel 26 zu den französischen Malern bedurfte einer Überarbeitung. So fügte Sandrart Viten zentraler Künstler hinzu, nun wurden Philippe de Champaigne und Pierre Mignard gewürdigt, insbesondere aber wurde die *Vita* von Charles Le Brun eingehend überarbeitet und beträchtlich erweitert.¹¹ Aus den wenigen, oben zitierten Zeilen wurden knapp vier Spalten. Der bedeutendste lebende französische Künstler musste angemessen behandelt werden, wollte sich der Autor nicht in Frankreich der Lächerlichkeit preisgeben. Mit der Erweiterung der *Vita* Le Bruns und der Ergänzung des Kapitels um die Viten der wichtigsten lebenden französischen Künstler verfolgte Sandrart wohl aber auch noch ein anderes Ziel. Er setzte sich in Konkurrenz zu dem bedeutendsten zeitgenössischen kunsttheoretischen Unternehmen in Frankreich, zu André Félibiens seit 1666 erschienenen *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*.¹² Félibien war mit dem zuletzt, 1679, erschienenen dritten Band bis zum frühen 17. Jahrhundert gekommen. Die beiden folgenden Bände sollten der Zeit ab den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts gewidmet sein, also der Epoche, in der Sandrarts Werk seine besonderen Qualitäten besaß. Indes waren die Bände noch nicht erschienen (sie sollten 1685 und 1688 veröffentlicht werden). Hier konnte sich Sandrart einen Vorsprung erhoffen, wodurch sein Werk

auch für ein französisches Publikum von Interesse sein durfte. Und in der Tat sollte dies für eine Zeit ein Alleinstellungsmerkmal von Sandrarts Publikation sein, wenn es um die aktuelle Kunstszene ging, nahm doch Félibien keine lebenden Künstler in sein Werk auf. Und Le Brun lebte noch.

Die Würdigung von Le Brun fällt in der lateinischen Ausgabe recht umfassend aus, wenn auch nur wenige seiner Werke vermerkt werden.¹³ Der Artikel führt die Ideen aus, die in der deutschen Ausgabe bereits angelegt waren, die *Laudatio Le Bruns* geht indes weit über die Vita der deutschen Ausgabe hinaus. Der Tenor ist, dass Le Brun die französische Kunst wiederhergestellt habe. Damit knüpfte Sandrart an die Vita von Vouet an, nun erscheint die Aufgabe, die Richelieu an Le Bruns Lehrer gestellt hatte, endlich erfüllt. Sandrart berührt – wie bereits in der deutschen Ausgabe – den sozialen Status des Künstlers, wenn er von dessen Wertschätzung durch den König spricht, er hebt hervor, dass Le Brun in allen in Rom anzutreffenden künstlerischen Gattungen bewandert sei und dass er diese hohen Künste nach Paris gebracht habe, so dass nun die gallische Nation eine Vorreiterrolle einnehme. Seine mangelnde Kenntnis der Werke Le Bruns aus eigener Anschauung überspielte er mit dem leicht gekürzten Abdruck eines Sonnets des jesuitischen Autors Claude-François Menestrier auf Le Bruns Ausmalungen der Kapellen von Versailles und Sceaux von 1679,¹⁴ das recht allgemein Qualitäten des Künstlers benennt. Von den Werken Le Bruns werden dann ausschließlich – nun aber *expressis verbis* – die Bilder des *Alexander-Zyklus* angeführt, auf die Sandrart ja bereits in der deutschen Ausgabe angespielt hatte. Ihnen ist ein großer Abschnitt gewidmet. Sandrart kannte die Bilder, die er in der Reihenfolge der dargestellten historischen Ereignisse erläuterte, durch die Stiche, die nach den Gemälden in den siebziger Jahren angefertigt worden waren (Abb. 1–6), er führt die beiden Stecher Gérard Audran und Gérard Edelinck namentlich an.¹⁵ Auch spricht er von Tapisserien nach den Gemälden, diese waren zwischen 1665 und 1680 in den Gobelins entstanden. Andere Werke des umfangreichen Œuvres von Le Brun werden nicht benannt, insbesondere waren Sandrart offensichtlich nicht die Ausstattungen bekannt, die Le Brun im Louvre und zur Entstehungszeit des Textes vor allem im Schloss von Versailles anfertigte. Sandrart räumt am Ende der Vita selbst seine Schwierigkeiten bei der Informationsbeschaffung ein, wenn er davon spricht, dass es ihm nicht gelungen sei, ein Porträt von Le Brun zu erhalten.

Soweit nichts wirklich Spektakuläres. Indes überrascht, dass die Vita mit der ausführlichen Würdigung einer Person beginnt, die in ihr eigentlich nichts zu suchen hat: des Kardinals Richelieu. Dieser hatte zwar Le

Brun früh unterstützt, dessen eigentlicher Förderer war indes der (nicht erwähnte) Kanzler Séguier gewesen.¹⁶ Richelieu war 1642 gestorben, stand damit auch in keiner unmittelbaren Verbindung zur Kunstakademie, auch nicht zur Ernennung Le Bruns zum «Premier Peintre du Roi» und Erhebung des Künstlers in den Adelsstand (1664 und 1662). Hingegen fehlen die Namen von dessen Nachfolger, Kardinal Mazarin, unter dessen Ägide die Kunstakademie 1648 gegründet worden war, und des Kultusministers Jean-Baptiste Colbert, der die offizielle Kultur seit 1663 weitgehend geprägt hatte und im Erscheinungsjahr der lateinischen Ausgabe verstarb.

Die *Laudatio Richelieus* ist umfassend und bindet die Würdigung der Aktivitäten des Kardinals für die Kunst in einen größeren politischen Rahmen ein:

Nachdem nämlich jener große Kardinal-Regent dieses Reiches sehr viele andere Dinge wieder in Ordnung gebracht hatte, wandte er sich auch den daniederliegenden Künsten zu, um dieselben wiederaufzurichten.¹⁷

Er habe die jungen Künstler zum Studium nach Rom geschickt, außerdem habe er große Sammlungen von Kunstwerkern angelegt, die er aus Italien importieren ließ.

Durch diese Methode der Förderung der Jugend zu Höherem erfreut sich das Volk der Franzosen bis heute eines Vorzugs vor den übrigen Völkern, zumal genau diese von Richelieu eingeführte Sitte zum Vorteil des jüngeren Alters bis auf den heutigen Tag fortgeführt wird, weswegen jenes glorreiche Königreich jetzt solchen Überfluss hat an seltenen Begabungen.¹⁸

Der Erfolg war überwältigend, die Aufgabe, die Richelieu laut Sandrarts Bericht Vouet gestellt hatte, war erfüllt: «ganz Rom schien nach Frankreich geschafft».¹⁹ Mit anderen Worten: Paris hatte Rom in seiner Rolle als Kulturhauptstadt abgelöst.

Die lange Passage zu Richelieu, die immerhin ein Fünftel der Vita Le Bruns ausmacht, ist erklärungsbedürftig, ebenso stellt sich die Frage, wieso Sandrart unter den Werken Le Bruns nun gerade die *Alexander-Bilder* benennt. Bei der Beschreibung der Bilder, die mit einer erstaunlichen Präzision erfolgt, zum Teil selbst mit der Angabe der Maße, fallen einige kleinere Unstimmigkeiten auf, die uns bei der Beantwortung der Frage helfen können. Sandrart wusste offensichtlich nicht, dass der ursprünglich wesentlich umfangreicher geplante Zyklus schon vor einiger Zeit aufgegeben worden war und die



LA VERTU SURMONTE TOUJ OBLACLE.

*Alacunde superat pavoris & formidinis, atque lo Quis a foveo impedit,
et non se, hinc hinc circumstantibus, timet.*

VIRTUS OMNI OBICE MAIOR

*Alacunde superat formidinis, atque impedit, atque circumstantibus,
atque immensabilis circumstantibus, timet.*



LA VERTU EST Digne DE L'EMPIRE DU MONDE

*Alacunde superat pavoris & formidinis, atque lo Quis a foveo impedit,
et non se, hinc hinc circumstantibus, timet.*

DIGNA ORBIS IMPERIO VIRTUS

*Alacunde superat pavoris & formidinis, atque lo Quis a foveo impedit,
et non se, hinc hinc circumstantibus, timet.*



LA VERTU PEUT QU'ON QVE VAINCRE.

*Alacunde superat pavoris & formidinis, atque lo Quis a foveo impedit,
et non se, hinc hinc circumstantibus, timet.*

SIC VIRTUS ET VICTA PLACEAT

*Alacunde superat pavoris & formidinis, atque lo Quis a foveo impedit,
et non se, hinc hinc circumstantibus, timet.*



Abb. 2 Gérard Audran nach Charles Le Brun,
Die Überquerung des Granikus, 1672, Paris,
 Bibliothèque Nationale de France,
 Cabinet des Estampes

Abb. 3 Gérard Audran nach Charles Le
 Brun, *Die Schlacht bei Arbella*, 1674, Paris,
 Bibliothèque Nationale de France,
 Cabinet des Estampes

Abb. 4 Gérard Audran nach Charles Le Brun,
Alexander und Porus, 1678, Paris, Bibliothèque
 Nationale de France, Cabinet des Estampes

Abb. 5 Gérard Audran nach Charles Le Brun,
Der Triumph Alexanders, 1675, Paris, Bibliothèque
 Nationale de France, Cabinet des Estampes

Abb. 6 Gérard Edelinck nach Charles Le Brun,
Die Königinnen von Persien zu Füßen Alexanders, 1671,
 Paris, Bibliothèque Nationale de France,
 Cabinet des Estampes

fertig gestellten Werke keine weitere Verwendung in der Ausstattung der königlichen Residenzen fanden.²⁰ Insbesondere war ihm nicht klar, dass ein Bild, *Die Königinnen von Persien zu Füßen Alexanders* (1660/61, Abb. 7), eine Sonderrolle spielte. Es war einige Jahre vor den Arbeiten an dem Zyklus entstanden und gehörte diesem selbst nicht an. Hier vermitteln die Stiche und insbesondere die Tapissereien, die nach den Gemälden angefertigt wurden, einen falschen Eindruck, denn sie integrieren das Bild in den Zyklus. *Die Königinnen von Persien* gehörte zudem im Unterschied zu den anderen Werken immer zur Ausstattung der königlichen Residenzen, erst der Tuilerien, dann ab 1682 des Schlosses von Versailles, wo es als Gegenstück zu Veroneses *Emmausjüngern* den Salon de Mars schmückte. Das Bild zeichnete sich darüber hinaus dadurch aus, dass es durch einen Text von André Félibien gut publiziert war.²¹ Diesem entlehnte Sandrart einzelne Informationen, um sie auf den Gesamtzyklus zu übertragen. Am auffälligsten ist dies bei dem vergleichsweise nebensächlichen Hinweis, Le Brun habe die Bilder in Fontainebleau unter den Augen des Königs geschaffen. Dies trifft indes nur auf *Die Königinnen von Persien* zu, die übrigen Bilder sind in Paris in den Gobelins entstanden, und von einem Besuch des Königs bei den Arbeiten dort ist nichts bekannt.²² Von größerer Bedeutung ist diese Übertragung von Félibiens Informationen zum Einzelbild auf die Gesamtheit der *Alexander-Bilder* indes für Sandrarts Einschätzung der Bedeutung des Gesamtzyklus für die französische Kultur. Denn der Tenor von Félibiens Text ist, dass es mit den *Königinnen von Persien* nun endlich gelungen sei, eine eigenständige französische Kunst zu etablieren.²³ Sandrart übertrug diese Auszeichnung wiederum auf den Gesamtzyklus und dürfte mit dieser positiven Einschätzung durchaus der Einschätzung von Le Brun entsprochen haben, der die Bilder für seine besten Werke hielt. Bestärkt wurde er in dieser Einschätzung vermutlich durch den Katalog der Ausstellung der für die königlichen Residenzen angefertigten Werke im Jahre 1673, der die vier Bilder an erster Stelle nennt.²⁴ *Die Königinnen von Persien* war indes nicht Teil der Ausstellung.

Was können wir nun für Le Brun aus den Texten von Sandrart lernen? Neue Kenntnisse zu dem Werk seines französischen Kollegen bieten die Passagen nicht, auch erschließen sich keine neuen Zugangsmöglichkeiten zu seiner Kunst. Sicherlich ist dabei zu berücksichtigen, dass Sandrart im Wesentlichen mit Informationen aus zweiter Hand arbeitete. Wichtige Angaben, um die Sandrart seine lateinische Ausgabe ergänzte, hat der Autor von Andreas Arnold, dem Sohn des Übersetzers der *Sculpturae veteris admiranda* (1680) Christoph Arnold, erhalten, der seit 1680 in Paris lebte und dort offensichtlich

gut vernetzt war.²⁵ Sandrart stand vor dem Problem, über einen Künstler sprechen zu müssen, dessen Werk er nicht oder nur sehr unzulänglich kannte, vermutlich hatte er kein einziges Bild im Original gesehen und musste sich auf die Reproduktionsgraphik stützen.

Ein großer Erkenntnisgewinn zum künstlerischem Schaffen von Le Brun war vor diesem Hintergrund kaum zu erwarten, aber wir erfahren aus dem Text, wie die französische Kunst im Ausland wahrgenommen wurde und was Sandrart an seinem französischen Kollegen interessierte. Man war sich bewusst, dass sich die französische Kunst zu Beginn des 17. Jahrhunderts in einem schlechten Zustand befunden hatte, auch dass die Politik seit Richelieus Zeiten die Kunst systematisch förderte, mit dem Ziel, Rom aus seiner Rolle als Kulturmetropole zu verdrängen. Und schließlich erfahren wir, welcher Blick im Ausland auf Le Brun geworfen wurde, welche seiner Werke von einem kunstinteressierten ausländischen Publikum rezipiert wurden. Nicht die höfischen Ausstattungen des Louvre oder des Schlosses von Versailles werden genannt, die in den siebziger und achtziger Jahren im Mittelpunkt von Le Bruns Schaffen standen, sondern über graphischen Reproduktionen zugängliche Tafelbilder, über die auch Textinformationen verfügbar waren. Von den Ausstattungsarbeiten Le Bruns gab es hingegen keine Reproduktionen. Und offensichtlich kannte Sandrarts Pariser Korrespondent die Ausstattungen auch nicht, die Beschreibungen der 1684 vollendeten Grande Galerie von Versailles wurden erst nach Erscheinen der lateinischen Ausgabe veröffentlicht.²⁶ So weicht das Bild, das Sandrart von der französischen Kunst zeichnete, von der Wirklichkeit der achtziger Jahre ab, indem er Werke in den Vordergrund stellte, die in dieser Zeit in Paris selbst keine herausragende Rolle mehr spielten. Es muss indes bemerkt werden, dass auch an den europäischen Höfen zu diesem Zeitpunkt noch keine Vorstellungen über die soeben in Versailles realisierten Werke bestanden.²⁷

Gleichwohl ist die Betonung der *Alexander-Bilder* nicht nur einem schwierigen und lückenhaften Informationsfluss zuzuschreiben. Dies zeigt uns die Verbindung mit der in der Le Brun-Vita überraschenden Hervorhebung der Person Richelieus. Sandrart verfolgte aufmerksam, wie es den Franzosen gelungen war, eine eigenständige, spezifisch französische Kunst zu entwickeln, ja mit Hilfe dieser Kunst eine nationale Identität zu entwickeln. Dies schwebte ihm auch für Deutschland vor. Die Ausgangssituationen waren vergleichbar. Beide Länder waren durch die kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen den Konfessionen stark geschwächt worden, so dass die Kultur weitgehend zum Erliegen gekommen war: Frankreich durch die Religionskriege, Deutschland durch den Dreißigjährigen Krieg. Frankreich hatte den



Weg aus der Krise gefunden, der in den Augen Sandrarts auch für Deutschland fruchtbar sein konnte. Wie viel Sandrart dem französischen Modell und auch Le Brun verdankte, zeigt die Le Brun-Vita der für den ausländischen Markt bestimmten lateinischen Ausgabe. In der deutschen Ausgabe kann man entsprechende Hinweise allenfalls erahnen. Und auch in der lateinischen Ausgabe bekannte sich Sandrart nicht wirklich zu seinem Vorbild. Indes kann es zumindest als eine Geste der Dankbarkeit verstanden werden, dass Sandrart seinem französischen Kollegen vermutlich als einzigem der von ihm besprochenen Künstler ein Exemplar der lateinischen Ausgabe sandte.²⁸

Abb. 7 Charles Le Brun, *Die Königinnen von Persien zu Füßen Alexanders*, 1660/61, Versailles, Musée National du Château

- ¹ J. VON SANDRART, *Teutsche Academie der Bau-, Bild und Mahlerey-Künste*, Nürnberg, 1675, II, S. 366–369 (im Folgenden zitiert nach der Online-Ausgabe: <http://ta.sandrart.net/596>, 01.10.2011).
- ² TA 1675, II, S. 331f. (<http://ta.sandrart.net/558>, 01.10.2011).
- ³ TA 1675, II, S. 367 (<http://ta.sandrart.net/597>, 01.10.2011).
- ⁴ TA 1675, II, S. 369 (<http://ta.sandrart.net/599>, 01.10.2011).
- ⁵ Die Kunstakademie war zu dem Zeitpunkt im Hotel Brion beherbergt. Die Bilder waren bis zu einer Ausstellung im Palais Royal im Jahre 1673 in den Gobelins aufbewahrt worden, wo sie auch entstanden sind. Vermutlich wurden sie nach der Ausstellung in den Louvre gebracht, wo sie indes erst im Dezember 1681 anlässlich eines Besuches von Ludwig XIV. vermerkt werden. Siehe T. KIRCHNER, *Der epische Held. Kunstpolitik und Historienmalerei im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, München, 2001, S. 288.
- ⁶ A. FELIBIEN (Hrsg.), *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*, Paris, 1668.
- ⁷ Siehe hierzu L. SIMONATO, « Joachim von Sandrart, la Teutsche Academie e le 'accademie' », in M. DERAMAIX, P. GALAND-HALLYN, G. VAGENHEIM, J. VIGNES (Hrsg.), *Les académies dans l'Europe humaniste. Idéaux et pratiques*, Genf, 2008, S. 427–455; zu Sandrarts Akademiegedanken siehe auch A. SCHREURS, *Joachim von Sandrart zwischen Wort und Bild: Malerei und Dichtung in Zeiten des Dreißigjährigen Krieges*, ungedruckte Habilitationsschrift, Frankfurt a.M., 2010, S. 52–84.
- ⁸ Siehe hierzu den die Gründung der Académie Française vorbereitenden Text von N. FARET, *Projet de l'académie, pour servir de préface à ses statuts*, hrsg. von J. Rousselet, Saint-Etienne, 1983.
- ⁹ Siehe SCHREURS, *op. cit.* (Anm. 7), S. 34–46.
- ¹⁰ Zur lateinischen Ausgabe siehe L. SIMONATO, « L'Academia nobilissima artis pictoriae (1683) di Joachim von Sandrart: genesi e fortuna in Italia », *Studi secenteschi*, 45, 2004, S. 139–173. Zu den Veränderungen bezüglich der französischen Kunst bes. S. 156–158. Zur Bedeutung der lateinischen Ausgabe für den französischen Markt siehe auch S. MEURER, « Sandrart und seine Leser. Zur Rezeption der Teutschen Academie », in S. EBERT-SCHIFFERER & C. MAZZETTI DI PIETRALATA (Hrsg.), *Joachim von Sandrart. Ein europäischer Künstler und Theoretiker zwischen Italien und Deutschland* (Konferenzakten Rom, 2006), München, 2009, S. 233–244, hier bes. S. 238.
- ¹¹ Unerwähnt bleiben indes weiterhin die Brüder Le Nain und Georges de La Tour, auch wird Eustache Le Sueur nicht aufgenommen. Vermutlich erschienen diese Künstler von nicht so großem Interesse, da sie bereits um die Mitte des 17. Jahrhunderts verstorben waren.
- ¹² A. FELIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, 5 Bde., Paris, 1666–1688.
- ¹³ J. VON SANDRART, *Academia nobilissima artis pictoriae*, Nürnberg, 1683, S. 371f. (im Folgenden: *Academia* 1683. Übersetzungen aus dem Lateinischen durch Peter Pauly, dem ich hiermit herzlich danke).
- ¹⁴ Claude-François Menestrier, « Sonnet à Monsieur Le Brun Premier Peintre du Roy, pour les peintures de la chapelle de Versailles et de la chapelle de Sceaux » (freundlicher Hinweis von Peter Pauly). Der Sonnet ist wiederabgedruckt in C.-F. MENESTRIER, *La philosophie des images énigmatiques*, Lyon, 1694, S. 166f. Dort fehlen indes die Überschriften, ein Bezug zu Versailles und Sceaux wird nicht hergestellt. Vielmehr verwendet Menestrier sein Gedicht, um Le Bruns Fähigkeiten im Zusammenhang mit dem Ausdruck von Affekten hervorzuheben. In der lateinischen Übersetzung des Sonnets in Sandrarts Edition sind einige geringe Veränderungen vorgenommen worden, die indes für das französische Publikum nicht von großem Interesse gewesen sein dürften, da neben der lateinischen Übersetzung auch das französische Original abgedruckt ist.
- ¹⁵ Zu den Stichen siehe L. MARCHESANO & C. MICHEL, *Printing the Grand Manner. Charles Le Brun and Monumental Prints in the Age of Louis XIV* (Ausst.-Kat. Los Angeles), Los Angeles, 2010, *passim*.
- ¹⁶ Zur frühen Karriere Le Bruns siehe B. GADY, *L'ascension de Charles Le Brun. Liens sociaux et production artistique*, Paris, 2010.
- ¹⁷ *Academia* 1683, S. 371: « Postquam enim Magnus ille hujus Regni Director Cardinalis in ordinem redigisset plurima alia, ad Artium quoque ruinas conversus, ut easdem restitueret ».
- ¹⁸ *Ibid.*: « Hac igitur methodo, ad sublimiora promovendae juventutis, Gallorum Natio magna hactenus prae coeteris gavisa est praerogativa: cum praesertim idem a Richelio introductus pridem, in commodum tenerioris aetatis mos, in hunc usque diem continetur, unde rarioribus ingeniis jam tantopere abundat gloriosissimum illud Regnum ».
- ¹⁹ *Ibid.*: « tota quasi in Galliam transportata videretur Roma ».
- ²⁰ Zum *Alexander-Zyklus* und seiner Entstehungsgeschichte siehe KIRCHNER, *op. cit.* (Anm. 5), S. 272–317; zu den Bildern siehe *Charles Le Brun. 1619–1690. Peintre et dessinateur* (Ausst.-Kat. Versailles), Versailles, 1963, S. 70–73, 76–95, Kat.-Nr. 27, 29–32.
- ²¹ A. FELIBIEN, *Les reines de Perse aux pieds d'Alexandre. Peinture du cabinet du roy*, Paris, 1663.
- ²² Es könnte sich hier um ein Missverständnis handeln. Im Dezember 1681 berichtete der *Mercur Galant* von einem Besuch Ludwigs XIV. seiner im Louvre aufbewahrten Bildersammlung, in der auch die vier großformatigen Werke aufbewahrt wurden, nicht aber *Die Königinnen von Persien*; siehe *Mercur Galant*, Dezember 1681, S. 242.
- ²³ Und in der Tat plante Le Brun das Werk als eine Art Programmbild einer neuen französischen Kunst; siehe hierzu T. KIRCHNER, *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre de Charles Le Brun tableau-manifeste de l'art français du XVII^e siècle*, Paris, 2013.
- ²⁴ Siehe *Le livret de l'exposition faite en 1673 dans la cour du Palais-Royal, réimprimé avec des notes et suivi d'un essai de bibliographie des livrets et des critiques de salons depuis 1673 jusqu'en 1851*, hrsg. von A. de Montaiglon, Paris, 1852, S. 1. Der Katalog benennt lediglich die Titel der Bilder, weitere Angaben, etwa zu den Maßen, finden sich nicht.

²⁵ Siehe C. KRAHMER, *Joachim von Sandrart. Peintre et historien de l'art du dix-septième siècle*, Ms, Phil. Diss., Paris, 1968, S. 389–392; L. SIMONATO, « Sandrart e le statue antiche di Roma: dalla *Teutsche Academie* (1675–1679) agli *Sculpturae veteris admiranda* (1680) », in F. CAGLIOTI (Hrsg.), *Giornate di studio in ricordo di Giovanni Previtali*, Pisa, 2000 (Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, s. IV, Quaderni 9–10), S. 219–241, hier S. 237; SIMONATO, *op. cit.* (Anm. 10), S. 157; und MEURER, *op. cit.* (Anm. 10), S. 238.

²⁶ Im Jahr der Fertigstellung der Ausmalung erschien im Auftrage der französischen Kulturverwaltung eine Beschreibung von François Charpentier, 1687 folgte ebenfalls im königlichen Auftrag eine Beschreibung von Pierre Rainssant.

²⁷ Siehe hierzu H. ZIEGLER, *Der Sonnenkönig und seine Feinde. Die Bildpropaganda Ludwigs XIV. in der Kritik*, Petersberg, 2010, hier besonders S. 174–179.

²⁸ MEURER, *op. cit.* (Anm. 10), S. 238.