Originalveröffentlichung in: Krems, Eva-Bettina ; Ruby, Sigrid (Hrsgg.): Das Porträt als kulturelle Praxis, Berlin 2016, S. 19-31 (Transformationen des Visuellen ; 4)

Bilder im Konflikt.
Positionen der französischen Porträtmalerei im 17. Jahrhundert

Thomas Kirchner

Am Anfang der Malerei, gar der Kunst, steht – will man Plinius dem Älteren in seiner *Naturgeschichte* glauben – das Porträt.[1] Die Tochter des Töpfers Debutades hatte ihm zufolge den Umriss ihres Geliebten an die Wand gezeichnet, um sein Antlitz während seiner Abwesenheit in Erinnerung zu behalten. Ihr Vater fertigte daraufhin ein Relief nach dieser Umrisszeichnung an. Beide Künste – die Malerei wie die Skulptur – verdanken damit dem Porträt ihre Entstehung. Der zweite Gründungsmythos der Kunst ist mit der vermeintlichen Wiedergeburt der Künste, der Renaissance im 15. Jahrhundert, verbunden. Am Anfang stand wiederum das Porträt. In keiner anderen künstlerischen Aufgabe wurde die Hinwendung der Kunst zum menschlichen Individuum, zur Wiedergabe der äußeren Wirklichkeit so früh fassbar. Das Porträt leitete zudem den Prozess der Ausdifferenzierung der künstlerischen Gattungen ein – etwa in Historien-, Genre-, Landschafts- und Stilllebenmalerei –, noch vor der Historienmalerei. Das Erstgeborenenrecht kann dem Porträt also nicht streitig gemacht werden. Unstrittig ist ebenfalls, dass das Porträt das wohl fruchtbarste künstlerische Tätigkeitsfeld gewesen ist.

Und doch zeichnete sich schon bald ab, dass dem Porträt – ungeachtet seiner Vorreiterrolle – schon im frühen 15. Jahrhundert die Position als Leitgattung aberkannt werden sollte. In dem ersten kunsttheoretischen Text der Neuzeit, dem 1435/36 verfassten *Trattato della pittura*, legte Leon Battista Alberti dar, dass die bedeutendste künstlerische Betätigung nicht das Porträt, sondern die ›istoria‹, die Übertragung eines Textes in ein Bild, sei. Damit sollte bis ins 18., zum Teil bis ins 19. Jahrhundert die Dominanz der Historienmalerei unwiderruflich festgeschrieben sein.

Die Konkurrenz zur Historienmalerei benennt eine Schwierigkeit, mit der das Porträt zu kämpfen hatte. Eine zweite liegt in dem ungeheuren Erfolg begründet, den die Gattung ungeachtet ihrer in den kunsttheoretischen Texten zu beobachtenden Deklassierung zu verzeichnen hatte. Gerade ihr ökonomischer und gesellschaftlicher Erfolg ließen Zweifel an ihrer künstlerischen Ernsthaftigkeit aufkommen. Und dann gab es noch ein drittes Problem: die Frage ihrer Selbstbestimmung, die mit Regelmäßigkeit immer wieder gestellt wurde. Anders als der Historienmalerei ist es dem Porträt nicht gelungen, eine allgemein akzeptierte künstlerische Vorgehensweise zu entwickeln. Es war insbesondere die Frage des Wirklichkeitsbezugs, der die Künstler und Kunsttheoretiker nicht zur Ruhe kommen ließ. Der Punkt war von fundamentaler Bedeutung. Auf der einen Seite rechtfertigt sich ein Porträt letztendlich nur dadurch, dass es eine Person in einer Form wiedergibt, die die Person wiedererkennbar gestaltet und sich an deren realem Aussehen orientiert. Auf der anderen Seite gab es von den Auftraggebern, aber auch von den Künstlern, den dringenden Wunsch, das Bildnis zu idealisieren und vermeintliche Fehler einer Physiogno-

mie in deren Wiedergabe zu beseitigen. Und gerade dieser Wunsch sollte die Gattung immer wieder in Schwierigkeiten bringen, lief sie auf diesem Wege doch Gefahr, mit der eigentlichen Aufgabe der Porträtkunst in Konflikt, ja in Widerspruch zu geraten. Bei den Auftraggebern, die sich porträtieren ließen, mag Eitelkeit der Grund gewesen sein, der den Wunsch nach einer Idealisierung erklärte, oder auch das Verlangen nach einer gezielten Selbstdarstellung. Bei den Künstlern mag es die Überzeugung gewesen sein, dass die Kunst nicht die Wirklichkeit wiederzugeben habe, sondern ein Idealbild verfolgen müsse, ein Konzept, das auch in der höher bewerteten Historienmalerei verfolgt wurde und für diese konstitutiv war. Man war weitgehend übereingekommen, dass ein Historienbild nicht wahr, sondern wahrscheinlich zu sein habe. Nur dann könne es seine erzieherische Aufgabe erfüllen.[2]

Mit diesen beiden Positionen sind die Extreme beschrieben, zwischen denen sich die Porträttheorie und die Porträtkunst bewegten: die Idealisierung der Personen bis hin zur völligen Ignorierung ihres realen Aussehens und die Verpflichtung auf eine größtmögliche Naturtreue.

Das Porträt hatte einen ungeheuren Erfolg, die Künstler erschlossen immer neue Kreise von Klienten und schufen für diese eigene Formen der Wiedergabe: Herrscherporträt, Gelehrtenbildnis, Ehepaarbildnis, Familienbildnis, Gruppenporträt, schließlich auch das Selbstbildnis, um nur die wichtigsten zu nennen. Dieser Prozess der Ausdifferenzierung war im 17. Jahrhundert weitgehend abgeschlossen. Der Erfolg zeitigte aber auch Probleme, insbesondere dann, wenn mit dem Porträt das Anliegen verbunden wurde, nicht nur das Antlitz einer Person wiederzugeben, sondern auch deren Anspruch auf eine gesellschaftliche Position. Und so verzeichnete das Jahrhundert mit Rembrandt, Anthonis van Dyck und anderen zwar zweifellos die bedeutendsten Porträtkünstler, die Gattung verfiel aber auch in eine unübersehbare Krise, und dies gerade in den Ländern, in denen die politischen Umstände es einer recht großen Gruppe von Personen erlaubten, sich gesellschaftlich neu zu verorten. Das Porträt eignete sich gerade in einer solchen Situation der sozialen Mobilität wie kaum ein anderes Mittel dazu, eine neue (reale oder beanspruchte) Position zu veranschaulichen, aber auch auf einer althergebrachten und nun in Frage gestellten gesellschaftlichen Stellung zu beharren. Dies trifft für Frankreich in besonderem Maße zu, da dort die politische Entwicklung es dem gehobenen Bürgertum und einem neuen Adel, der ›noblesse de robe‹, erlaubte, sich neu zu positionieren, eine Entwicklung, die durch den Sieg über den Fronde-Aufstand – den Versuch der Repräsentanten der alten Ordnung, sich dem Verlangen des Königs nach absoluten Machtbefugnissen zu widersetzen – um die Mitte des 17. Jahrhunderts weitgehend besiegelt wurde.

Dass das Porträt ein zentrales Mittel politischer und gesellschaftlicher Verortung war, zeigte sich bereits zu Beginn des Jahrhunderts, als es darum ging, die soeben fertiggestellte Verbindung von Louvre und Tuilerien, die *Grande Galerie*, zu dekorieren. Nach anfänglichen Überlegungen zu mythologischen Darstellungen, wie sie in Fontainebleau zu finden waren, wurde eine Ausstattung mit 63 Porträts der französischen Könige favorisiert.[3] Diese Ausstattung der *Grande Galerie* wurde nie realisiert, indes wurde das Konzept in der benachbarten *Petite Galerie* des Louvre umgesetzt. Eine Vorzeichnung zum Porträt Heinrichs IV. von Jacob Bunel vermittelt einen Eindruck, wie man sich die leicht überlebensgroßen Porträts der 1661 ausgebrannten Galerie vorzustellen hat (Abb. 1). Das Porträt war offensichtlich eine hoch angesehene künstlerische Ausdrucksform, die hier noch deutlich gegenüber der in der italienischen Kunsttheorie höher bewerteten Historienmalerei bevorzugt wurde. Das hinderte die Gattung indes nicht daran, in eine Krise

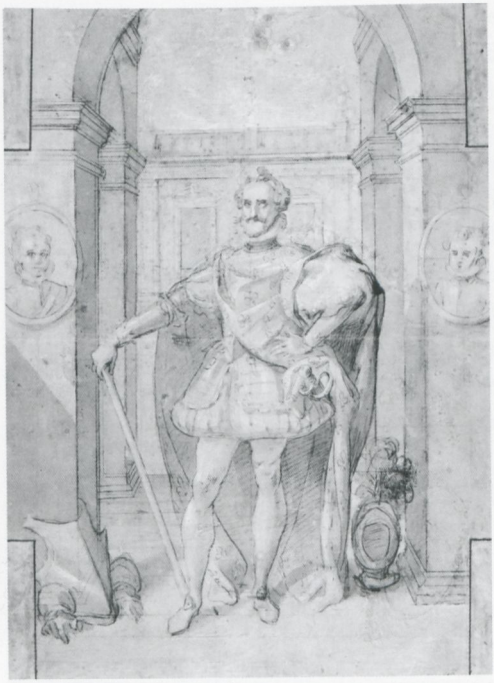

Abb. 1 Jacob Bunel, Heinrich IV., um 1607, Pierre noire und Feder, laviert und weiß gehöht, auf braunem Papier, 40,4 × 29,5 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques.

zu geraten, die ab den späten dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts offensichtlich wurde – in den künstlerischen Werken wie auch in schriftlichen Äußerungen der Zeitgenossen. Im Vordergrund dieser Krise stand die Frage nach der Authentizität der Porträts, die von den Künstlern offensichtlich immer mehr in den Hintergrund gedrängt wurde. Sie zeigte sich zuerst am historischen Porträt, ihr Höhepunkt ist in der von Philippe de Champaigne und Simon Vouet ausgeführten *Galerie des Hommes Illustres* im nahe dem Louvre gelegenen Palast des Kardinals Richelieu festzumachen.[4] Ursprünglich war Champaigne allein für die Aufgabe vorgesehen gewesen, es gelang indes dem wenige Jahre zuvor aus Italien zurückgekehrten, äußerst ambitionierten Simon Vouet, sich in den Auftrag hineinzudrängen und wenigstens einige der Bilder auszuführen. Die beiden Künstler verfolgten unterschiedliche Wege.

Entsprechend der Tradition von historischen Porträtgalerien hatte Champaigne in den Archiven und Sammlungen nach authentischen Vorlagen für seine Bildnisse gesucht. Die Befolgung der historischen Wahrheit hatte für ihn absoluten Vorrang. Henri Sauval, Autor einer zwischen 1652 und 1655 verfassten Geschichte der Stadt Paris, erklärt Champaignes Vorgehensweise folgendermaßen:

> *»Champagne […] n'épargna rien pour faire revivre la memoire et les visages de ceux qu'il avoit choisis pour lui : il peignit d'après Porbus le portrait de Henri IV, d'après Vandik celui de Marie de Medici, d'après Raphaël Gaston de Foix ; à d'égard des autres, il chercha dans Thevet [i. e. André Thevet,* Pourtraits et vies des hommes illustres, *1584], et remua les cabinets les plus curieux pour les trouver.«*
>
> *(Champaigne […] scheute keine Mühe, um die Erinnerung und die Gesichter derjenigen, die er ausgewählt hatte, wiederaufleben zu lassen: Das Porträt Heinrichs IV. malte er nach Pourbus, dasjenige der Maria de' Medici nach van Dyck, Gaston de Foix nach Raffael. Um die übrigen zu finden, suchte er in Thevet und durchstöberte die sehenswertesten Kabinette.)*

Vouet mache es sich hingegen leicht, er sei nicht weiter als bis zur *Petite Galerie* des benachbarten Louvre gegangen,

> *»[…] où il en copia quatre d'après Bunel ; et quant aux autres qu'il n'y rencontra pas, dont il avoit besoin, il les fit de caprice, et tacha simplement à leur donner des têtes et des attitudes, qui repondissent à la grandeur de leur ame.«*

Abb. 2 Simon Vouet, Simon de Montfort, zwischen 1632 und 1635, Öl auf Leinwand, 214 × 134 cm, Bourdeilles, Château, Collections départementales de la Dordogne.

Abb. 3 Simon Vouet, Connétable Gaucher de Châtillon, zwischen 1632 und 1635, Öl auf Leinwand, 218 × 137 cm, Paris, Musée du Louvre.

([…] wo er vier Porträts von Bunel kopierte, und was die anderen betrifft, die er dort nicht vorfand und die er brauchte, so schuf er sie aus der Fantasie; er versuchte lediglich, sie mit Köpfen und Haltungen auszustatten, die ihrer Größe entsprachen.)[5]

Vouets erhaltene Bildnisse bestätigen durchaus Sauvals Beschreibung. Sie sind Konstrukte ohne jeglichen Bezug zur Wirklichkeit. Das Gesicht von Simon de Montfort ist verschattet (Abb. 2), das Interesse des Künstlers scheint vor allem den Waffen des Dargestellten gegolten zu haben, seiner Rüstung und der Farbigkeit des Bildes. Der Konnetabel Olivier de Clisson ist im Profil gezeigt, er ist offensichtlich mehr an dem interessiert, was links außerhalb des Bildes stattfindet, als an dem Betrachter. Selbst der Hund blickt nach links. Und der Konnetabel Gaucher de Châtillon ist in seinem Bildnis von hinten gezeigt (Abb. 3). Vouets Hauptinteresse scheint auf der Kleidung gelegen zu haben, und die Lichtführung hebt eher die Waden des Konnetabel als sein Gesicht hervor. Sicherlich war die künstlerische Strategie Vouets nicht unklug, denn sie erlaubte ihm, die Tatsache zu kaschieren, dass er nicht wusste, wie die Personen, die er zu porträtieren hatte, in Wirklichkeit ausgesehen hatten. Aber wie ist ein Porträt zu rechtfertigen, das eindeutig keine Ähnlichkeit mit der Person aufweist, die es wiederzugeben vorgibt? Dachte Vouet ähnlich wie

Michelangelo bei den Medici-Grabmälern an ein System von physiognomischen Merkmalen, die die vermeintlichen Qualitäten einer politischen Persönlichkeit zum Ausdruck bringen sollen?[6]

Die *Galerie des Hommes Illustres* offenbart einen weiteren Punkt. Fühlte sich Champaigne der Wahrheit verpflichtet, so stellte Vouet künstlerische Aspekte in den Vordergrund. Entsprechend hielt der Historiograf Sauval, dessen Sympathien eindeutig Champaigne gehörten, das nach einem Raffael-Bildnis geschaffene Porträt von Gaston de Foix für das beste Werk der Galerie (Abb. 4). Dann kam er jedoch zu einem überraschenden Ergebnis: »[...] enfin, generalement parlant, les tableaux de Vouet valent mieux que ceux de Champagne.« ([...] schließlich sind die Gemälde von Vouet, allgemein gesprochen, besser als diejenigen von Champaigne.)[7] Obwohl Champaigne alles richtig gemacht hatte und den Regeln der Porträtmalerei gefolgt war, hatte Vouet, der all diese Regeln ignorierte, nach Ansicht Sauvals die besseren Gemälde geschaffen.

Der künstlerische Wert eines Porträts misst sich also nicht unbedingt an der getreuen Wiedergabe des Modells, sondern vornehmlich an anderen Faktoren. Nun handelte es sich bei den meisten Bildnissen der *Galerie des Hommes Illustres* nicht um nach einer lebenden Person angefertigte Porträts. Jedoch wirft der Fall ein deutliches Licht auf die Porträtdiskussion um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Paris. Wenige Jahre nach Henri Sauval griff der Literat Charles Sorel die Frage in seiner *Description de l'isle de portraiture, et de la ville des portraits* (1659) auf und diskutierte sie in Bezug auf Porträts noch lebender Personen. Er beschrieb darin den Besuch eines Reisenden auf der Insel der Porträts, in deren Hauptstadt, »la ville des portraits«, eine wahre Bildnismanie herrschte. Es ist nicht schwierig, in den Örtlichkeiten Frankreich und Paris wiederzuerkennen. Die einzelnen Untergattungen des Porträts haben jeweils ihre eigene

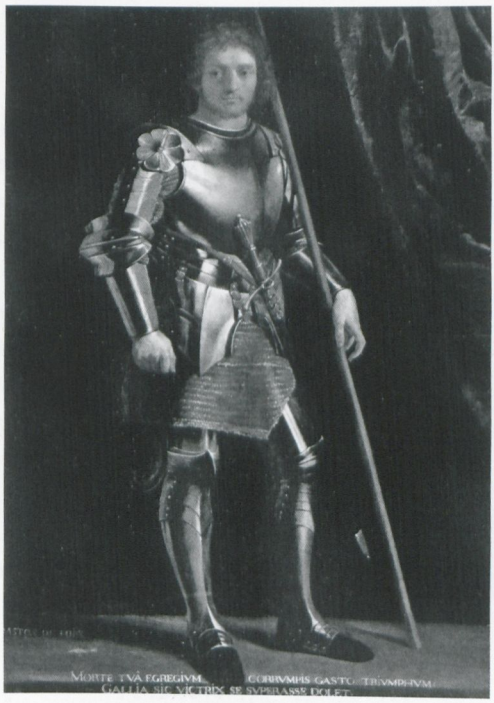

Abb. 4 Philippe de Champaigne, Gaston de Foix, zwischen 1630 und 1635, Öl auf Leinwand, 216 × 142 cm, Versailles, Musée national du Château de Versailles et de Trianon.

Straße. Sorel beginnt seinen Besuch mit der Straße der Porträtmaler, die mit historischen Accessoires arbeiten:

> *»La plus grande [rue], et la plus belle, estoit celle des Peintres Heroïques, où quantité de Personnes entroient à dessein de se faire peindre ; Car la pluspart de ceux qui avoient entrepris un si grand voyage, pour avoir le bonheur de se trouver dans l'Isle de Portraiture, l'avoient fait par un excés de vanité et d'ambition, et par la croyance qu'ils avoient de meriter que leur Memoire fust conservée eternellement aussi bien que celle des plus grands Heros de l'Antiquité : Mais ces Messieurs les Peintres Heroïques faisoient fort les rencheris ; Ils demandoient tant d'argent d'un Portrait, qu'à peine l'original valoit-il autant.«*

(Die größte und schönste [Straße] war diejenige der heroischen Maler. In sie trat eine Unmenge von Personen mit dem Plan ein, sich malen zu lassen. Denn die meisten derjenigen, die für das Glück, sich auf der Insel der Porträtmalerei zu befinden, eine so lange Reise unternommen hatten, hatten dies aus einer übertriebenen Eitelkeit und Ruhmsucht getan und in dem Glauben, sie verdienten, dass ihr Andenken ewig bewahrt bleibe wie dasjenige der größten Helden der Antike. Aber die Herren von heroischen Malern überboten sie noch. Sie verlangten dermaßen viel Geld für ein Porträt, wie es kaum das Original wert war.)[8]

In einer anderen Straße beobachtet der Reisende, dass die meisten der Personen, die in die Ateliers der Maler eintreten, verkleidet sind:

»Ce qui me surprit le plus, fut d'y trouver encore quantité de personnes masquées. Ie ne sçavois si c'estoit en ce lieu là le temps du Carneval, ou s'il y duroit toute l'année. […] Mais i'appris bien tost que tous ces Gens là ne masquoient point par Galanterie, et pour aller porter des Momons quelque part, ny pour danser Balet ; Qu'au contraire tout leur soin estoit de faire croire qu'ils n'estoient point masquez.«

(Am meisten überraschte mich, hier eine Menge maskierter Personen zu finden. Ich wusste nicht, ob an diesem Ort die Zeit des Karnevals war oder ob dieser hier das ganze Jahr dauerte. […] Aber ich erfuhr bald, dass all diese Menschen sich nicht aus Galanterie maskierten oder um die Masken irgendwohin zu tragen, auch nicht, um Ballett zu tanzen, sondern dass im Gegenteil ihre ganze Sorge darin bestand, glauben zu machen, dass sie überhaupt nicht maskiert seien.)[9]

Die so entstehenden Bildnisse präsentierten die Dargestellten in der Art, wie sie erscheinen wollten, nicht aber, so Sorel, wie sie wirklich seien. Die wohlhabenden Personen ließen sich als Helden oder Halbgötter zeigen, ohne indes die entsprechenden Qualitäten zu besitzen. So hätten diese Bildnisse nichts mit der Wirklichkeit zu tun, sie könnten nur als verlogen und falsch bezeichnet werden.

In den Augen Sorels machten sich nicht nur die Auftraggeber, sondern auch die Künstler mit ihrer Vorliebe für solch historisch oder mythologisch eingekleidete Porträts schuldig. Den Porträts, die eine Person mit einer mythologischen, literarischen oder historischen Figur überblenden, fehle es an Ernsthaftigkeit, da der Vergleich nicht auf den realen Eigenschaften des Dargestellten gründe, sondern letztlich von jedermann beliebig bemüht werden könne. Er sage allenfalls etwas über den Anspruch der Personen aus, aber nichts über ihr wahres Wesen. Die Folgen dieser Inflation an historischen und mythologischen Verweisen in den Porträts sind fatal für die Gattung, riskiert sie doch, darüber ihre Glaubwürdigkeit zu verlieren:

»Les portraits heroïques qui donnent des loüanges excessives à ceux qui n'en meritent aucune, font tort par ce moyen à tous les gens de vertu.«

(Die heroischen Porträts, die Personen übertrieben loben, die es überhaupt nicht verdienen, tun durch diese Vorgehensweise allen tugendhaften Menschen Unrecht.)[10]

Mit anderen Worten: Wenn sich jedermann als Herkules und seine Frau als Diana darstellen lassen kann, besitzen diese Verweise keinerlei Aussagekraft mehr.

Nun zeichnet hier Sorel zwar fraglos eine Karikatur der damaligen aktuellen Porträtmalerei, seine Skizze war allerdings nicht so weit von der Wirklichkeit entfernt.[11] Seit den vermeintlichen Porträts von Diane de Poitiers, der Favoritin Heinrichs II.,

Abb. 5 Claude Deruet, Die Duchesse de Chevreuse als Diana, 1627, Öl auf Leinwand, 240 × 195 cm, Versailles, Musée national du Château de Versailles et de Trianon.

Abb. 6 Anonym, Gaston d'Orléans als Mars, 1644, Öl auf Leinwand, 224 × 160 cm, Versailles, Musée national du Château de Versailles et de Trianon.

als Diana war die römische Göttin der Jagd eine beliebte Referenzfigur in weiblichen Bildnissen (Abb. 5).[12] Die Männer bevorzugten Figuren, mit denen auf Heldentum oder kriegerische Leistungen verwiesen werden konnten. So ließen sich Ludwig XIII. wie auch sein jüngerer Bruder Gaston d'Orléans als Mars zeigen (Abb. 6), zudem war Herkules sehr beliebt (Abb. 7). Die Wahl war vergleichsweise frei. Lediglich einzelne Figuren waren nicht jedermann verfügbar. So blieb etwa der Göttervater Zeus dem Herrscher vorbehalten (Abb. 8), Apoll scheint eine Zeitlang für Ludwig XIV. reserviert gewesen zu sein (Abb. 9). Bei den historischen Figuren, die in der Porträtmalerei zum Vergleich herangezogen wurden, ist die Palette ebenfalls reich. Heinrich IV. bevorzugte Caesar, adlige Militärs ließen sich gerne als römische Soldaten zeigen.

Abb. 7 Abraham Bosse, Ludwig XIII. als Herkules, um 1635, Radierung, 26,1 × 33,1 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie.

Das Konzept der Verbindung einer Person mit einer mythologischen, historischen oder religiösen Figur dient der Idealisierung auf inhaltlicher Ebene. Es stellt eine Verbindung her zwischen einer zeitgenössischen Person und einer Persönlichkeit, die sich dadurch auszeichnet, dass ihre moralischen oder anderweitigen Qualitäten vorbildlich und von

Abb. 8 Peter Paul Rubens, Treffen in Lyon (Medici-Zyklus), 1622–1625, Öl auf Leinwand, 394 × 295 cm, Paris, Musée du Louvre.

überzeitlicher Bedeutung sind, um sie dann auf die porträtierte Person zu übertragen. Diese Idealisierung zog geradezu zwangsläufig eine Idealisierung auf ästhetischer Ebene nach sich. Es war indes nicht nur der Wunsch der Auftraggeber, ihre Selbstdarstellung zu dirigieren, der für die Idealisierung der Bildnisse verantwortlich gemacht werden kann. Diese lag auch im Interesse der Künstler, insbesondere der Mitglieder der Pariser Kunstakademie, die die französische Kunst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts weitgehend bestimmte, fügte sich doch so die Porträtkunst den in der Institution allgemein für die Kunst, vorzugsweise für die Historienmalerei, entwickelten Regeln. Mit der Annäherung an die erste Gattung verfolgten die Porträtisten das Ziel, ihre Werke aufzuwerten, auf jeden Fall von einer einfachen ›Kopie‹ der Wirklichkeit zu abstrahieren und das Idealbild einer Person zu entwerfen. Dies musste nicht notwendigerweise in Form eines mythologischen oder historisierenden Porträts geschehen. Der abwertende Vorwurf der Kritiker, dass »le Portrait est plutôt une exacte imitation qu'une veritable Composition« (das Porträt ist eher eine genaue Wiedergabe als eine Komposition)[13], ließ die Künstler auch im Porträt ohne mythologische oder historische Verweise nach Strategien suchen, ihre Werke aufzuwerten. Nicht selten geschah dies – auch bei weniger repräsentativen Porträts in kleinerem Ausschnitt – mit Bildnissen, die einen großen Wert auf den Apparat, auf eine aufwendige Draperie, auf eine wohlgestaltete Perücke legten (Abb. 10). Die Maler gingen bei der Anlage solcher Bildnisse häufig nicht vom Gesicht aus, wie man vermuten könnte, sondern von der

Abb. 9 Joseph Werner, Ludwig XIV. als Apoll, um 1663/64, Gouache auf Pergament, 36,8 × 24,5 cm, Versailles, Musée national du Château de Versailles et de Trianon.

Abb. 10 Jacques d'Agar, Porträt des François Girardon, 1675, Öl auf Leinwand, Versailles, Musée national du Château de Versailles et de Trianon.

Abb. 11 Anonym, Entwurfsstudie zu einem Porträt, um 1680–1690, Pierre noire, weiß gehöht, auf grauem Papier, Reims, Musée des Beaux-Arts.

Komposition und der Requisite. Eine zwischen 1680 und 1690 entstandene anonyme Zeichnung zeigt eine entsprechende Vorgehensweise (Abb. 11). Das aufwändige Gewand ist eingehend studiert, das Wesentliche, das Gesicht, bleibt indes ausgespart, es ist eine Leerform, die erst am Schluss ausgefüllt wird und in gewisser Weise beliebig erscheint. Ganz ähnlich geht auch Jean Jouvenet in einer wohl zur selben Zeit entstanden Zeichnung vor (Abb. 12).[14] Die Position der Figur wird studiert, auch die Perücke, das Gesicht kann danach beliebig eingefügt werden. Ein zeitgenössischer Kritiker, Nicolas de Catherinot, bemerkte zu dieser Vorgehensweise 1687: »[…] à present ils [les portraits] sont tous en peruques plutost qu'en visages.« ([…] zur Zeit sind die Porträts alle eher Perücken als Gesichter).[15] Mit ähnlichem Tenor bemerkte Blaise Pascal in seinen *Pensées* 1658: »L'éloquence est une peinture de la pensée ; et ainsi, ceux qui, après avoir peint, ajoutent encore, font un tableau au lieu d'un portrait.« (Die Eloquenz ist eine Malerei des Gedankens; und so machen diejenigen, die, nachdem sie gemalt haben, noch etwas hinzufügen, ein Gemälde anstelle eines Porträts.)[16]

Die Strategie einer Aufwertung der Porträtmalerei mittels ihrer Idealisierung unter Hintanstellung der Ähnlichkeit der dargestellten Personen stieß indes nicht nur bei Literaten auf massiven Widerspruch, sondern auch bei Künstlern. Einer der

Abb. 12 Jean Jouvenet, Entwurfsstudie zu einem Porträt, Pierre noire auf grauem Papier, 33,5 × 22,9 cm, Frankreich, Privatbesitz.

schärfsten Kritiker war Philippe de Champaigne, der Kontrahent von Simon Vouet in der *Galerie des Hommes Illustres* im Palais des Kardinals Richelieu. Für den aus Flandern gebürtigen und dem Jansenismus und dessen Zentrum in Paris Port-Royal nahestehenden Künstler war das Beharren auf der Wahrheit nicht nur ein künstlerisches Credo, es verband sich auch mit seinem Glauben. Die Frage der Wirklichkeitsverpflichtung der Kunst besaß für ihn eine geradezu religiöse Dimension. Nur die Wahrheit könne den Gläubigen überzeugen, eine Veränderung dieser Wahrheit, aus welchen Gründen auch immer und sei es auch nur im Sinne einer *vraisemblance*, müsse als Lüge bezeichnet werden.[17]

Das Porträt wurde in jansenistischen Kreisen sehr gepflegt. Ungeachtet der Nähe zum Protestantismus hatte man keine Berührungsangst mit einer Gattung, die doch immer Gefahr lief, der Eitelkeit der Dargestellten zu dienen. Wir besitzen von den Repräsentanten des Jansenismus ungezählte Bildnisse, auffälligerweise auch zahlreiche weibliche. Bevorzugter Maler war Philippe de Champaigne. Seine Porträts der jansenistischen Würdenträger scheinen die Überlegungen aufzunehmen, die im Umkreis von Port-Royal angestrengt wurden.

Die Darlegungen der jansenistischen Autoren nahmen ihren Ausgang vom Schönen, auch vom Idealbild des Schönen, und rekurrierten damit offensichtlich auf die Theoriebildung der Pariser Kunstakademie. So war Marie-Angélique Arnauld der Überzeugung, dass der Mensch einen natürlichen Hang zum Schönen hat. Dieser Hang trägt jedoch in ihren Augen den Makel des Luxus. Um nun der Gefahr zu begegnen, dass die Sinne durch Reichtum und Schönheit korrumpiert würden, wie man es den Jesuiten vorwarf,[18] müsse man ihnen mit der der Schönheit konträren Idee der Hässlichkeit entgegentreten, müsse man die Sinne durch den Geist dominieren lassen: »[…] l'amour de la pauvreté fait choisir ce qui est le plus laid, le plus grossier et le plus sale.« ([…] die Liebe zur Armut veranlasst uns, das Hässlichste, Gröbste und Schmutzigste zu wählen.) Und in demselben Text *Sur la pauvreté* (1652) heißt es weiter:

> *»[…] je vous avoue qu'il n'y a personne qui aime tant à voir les choses belles, et que ma vanité et ma curiosité sont si grandes en cela, que je ne trouve jamais rien assez beau à mon gré. Mais j'aime par l'esprit de Jesus-Christ tout ce qui est laid, et je le choisis toujours pour mortifier cette inclination.«*
>
> *([…] ich gestehe Ihnen, dass es niemanden gibt, der so sehr wie ich die schönen Dinge zu sehen liebt, und dass meine Eitelkeit und Neugier dabei so groß sind, dass ich niemals etwas finde, was meinem Geschmack nach schön genug ist. Aber ich liebe durch den Geist von Jesus Christus alles, was hässlich ist, und ich wähle es immer, um die Liebe zur Schönheit zu demütigen.)*[19]

Die Bevorzugung des Hässlichen gleicht einem durch den Geist bestimmten Akt der Kasteiung, einer Bestrafung der Sinne. Die Überlegungen werden nicht nur durch die Überzeugung geleitet, dass eine ideale Schönheit in der Wirklichkeit nicht zu finden ist und dass die Sinne durch die Schönheit korrumpiert werden; sie folgen auch einer Art Strategie: Hässlichkeit ist der Beweis dafür, dass die Wirklichkeit befolgt wird. Aus diesem Grund darf ein Künstler eine Person im Porträt nicht schöner gestalten, er muss die von Martin de Barcos, Abt von Saint-Cyran (Abb. 13), angeprangerten »caprices« der italienischen Künstler[20] vermeiden und darauf achten, dass sich keine spezifisch künstlerischen Interessen in einem Kunstwerk in den Vordergrund drängen, die ja auch Sorel als einen Grund für den Niedergang der Porträtmalerei vermerkt hatte.

Pierre Nicole, der gemeinsam mit Antoine Arnauld das zentrale jansenistische Traktat *La logique.*

Abb. 13 Philippe de Champaigne, Martin de Barcos, 1646, Öl auf Leinwand, 75 × 59 cm, Großbritannien, Privatbesitz, als Leihgabe im Bristol City Museum and Art Gallery (siehe Farbtafel S. 319).

Diese Überlegungen erlauben es, sich der Porträtmalerei des Philippe de Champaigne zu nähern.[23] Wir kennen von ihm keine Bildnisse, in denen der Dargestellte mythologisch oder historisch überhöht wird. Die Kleriker kommen ohne entsprechende Verweise auf ihren Glauben aus (Abb. 13, Farbtafel S. 319). Die Bildnisse konzentrieren sich auf das Gesicht, von dem nichts ablenkt, keine Schminke, keine Perücke. Vergleicht man die Bildnisse mit den höfischen Porträts, so fällt darüber hinaus auf, dass Champaigne auf einen großen Apparat mit Gewändern völlig verzichtete und die Räume kaum präzisierte. Er bevorzugte meist einen kleineren Ausschnitt. Und auch wenn seine Porträts durchaus in einen politischen Kontext eingebunden waren, so vermittelt sich dem Betrachter doch am dringlichsten die menschliche Dimension, das Wesen des Dargestellten. Ungeachtet einer vermeintlichen Beschneidung der künstlerischen Ausdrucksmittel verzich-

Ou l'art de penser (1662) verfasste, verwendet zwar weiterhin den Begriff der Schönheit, versteht diesen jedoch völlig anders als das idealistische Konzept. In seinem *Traité de la beauté des ouvrages d'esprit* (1659) legt er dar, dass ein Gegenstand nicht dann schön ist, wenn er einem höheren Ideal genügt, sondern wenn er seiner Natur entspricht: »[…] les choses sont universélement belles, lors qu'elles s'accordent avec leur propre nature […].« ([…] die Dinge sind dann schön, wenn sie mit ihrer eigenen Natur übereinstimmen […].)[21] Oder wie es in der 1664er Ausgabe der *Logique* heißt: »[…] cette excellente regle, qu'il n'y a rien de beau, que ce qui est vrai.« ([…] diese ausgezeichnete Regel, dass nichts schön ist, was nicht auch wahr ist.)[22] Schönheit und Wahrheit sind eins, Schönheit ist ohne Wahrheit nicht denkbar.

Abb. 14 Philippe de Champaigne, Jean-Pierre Camus, 1643, Öl auf Leinwand, 73 × 50 cm, Gent, Musée des Beaux-Arts.

tete Champaigne indes nicht auf künstlerische Momente. Sie sind jedoch nicht im großen Apparat zu suchen, in einer Idealisierung der Personen, sondern etwa in der Materialbehandlung, in der Darstellung einer Steinbrüstung oder -rahmung, im Karnat eines Gesichtes, in einer möglichst großen Virtuosität, die Gesichter zu verlebendigen.

Philippe de Champaigne sollte mit seiner Strategie durchaus Erfolg haben, besonders bei Persönlichkeiten, die für die alte, in der Fronde überwundene gesellschaftliche Ordnung standen. Ein höfisches Publikum bediente er nicht. Der Künstler starb im Jahre 1674, eine unmittelbare Nachfolge sollte er nicht haben. Jedoch besann sich die Kunst der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf seine Porträtauffassung, um dem immer lauter werdenden Ruf nachzukommen, die Malerei habe in allen Bereichen der Wirklichkeit zu folgen. Die geschminkten Figuren gerieten in Misskredit und mit ihnen auch deren Porträts. Die Porträts folgten nun vermehrt dem wahren Antlitz und konzentrierten sich auf das Gesicht. Hier konnte Philippe de Champaigne den prominentesten Porträtisten wie Maurice-Quentin de La Tour, Jean-Baptiste Greuze und selbst Jacques-Louis David den Weg weisen.

1 Plinius, *Naturalis historia. Naturkunde. Buch 35. Farben, Malerei, Plastik*, hrsg. und übers. von Roderich König, München 1978, S. 108, Kapitel XLII.

2 Zu der Diskussion siehe *Historienmalerei*, hrsg. von Thomas W. Gaehtgens und Uwe Fleckner (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 1), Berlin 1996, passim.

3 Siehe das von der königlichen Administration in Auftrag gegebene Gutachten von Antoine de Laval zur Ausstattung der *Grande Galerie*: Antoine de Laval, »Des peintures convenables aux basiliques et palais du roy. Memes à sa gallerie du Louvre à Paris«, in: ders., *Desseins et professions nobles et publiques, contenans plusieurs traictés divers et rares: Et, entr'autres, l'histoire de la maison de Bourbon, avec autres beaux secrets historiques*, Paris 1605, fol. 445–453, wieder abgedruckt in Jacques Thuillier, »Peinture et politique: une théorie de la galerie royale sous Henri IV«, in: *Etudes d'art français offertes à Charles Sterling*, hrsg. von Albert Châtelet und Nicole Reynaud, Paris 1975, S. 195–205. Siehe dazu auch Thomas Kirchner, *Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, München 2001, S. 40–49.

4 Zur *Galerie des Hommes Illustres* siehe zuletzt Sylvain Laveissière, »Der Rat und der Mut: Die ›Galerie des Hommes Illustres‹ im Palais Cardinal – ein Selbstbildnis Richelieus«, in: *Richelieu (1585–1642). Kunst, Macht und Politik* (Ausst. Kat. Montréal und Köln), hrsg. von Hilliard Todd Goldfarb, Gent 2002, S. 65–105.

5 Henri Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, Bd. 2, Paris 1724, S. 166–167 [Übersetzungen Th. K.].

6 Michelangelo war mit seinen Medici-Grabmälern in San Lorenzo in Florenz auf heftige Kritik gestoßen. Niccolò Martelli erläuterte 1544 die Hintergründe der Differenzen: »[…] M. […] avendo in quella a scolpire i signori illustri della felicissima casa de' Medici, non tolse dal Duca Lorenzo né dal Sig. Giuliano il modello appunto come la natura gli aveva effigiati e composti, ma diede loro una grandezza, una proporzione, un decoro, una grazia, uno splendore, qual gli parea che più lodi loro arrecassero, dicendo che di qui a mille anni nessuno non ne potea dar cognizione che fossero altrimenti […].« ([…] als Michelangelo […] die hohen Herren des gesegneten Hauses Medici zu skulptieren hatte, da nahm er weder vom Herzog Lorenzo noch vom Herzog Giuliano das Vorbild genau so, wie die Natur sie porträtiert und zusammengesetzt hatte, sondern er gab ihnen eine Größe, eine Proportion, eine

Schicklichkeit, eine Grazie, einen Glanz, was ihnen, wie er meinte, mehr Lob bringen würde, wobei er sagte, dass heute in tausend Jahren niemand Kenntnis davon geben könnte, dass sie anders gewesen seien [...].) Brief von Niccolò Martelli vom 28. Juli 1544, in: Giorgio Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, hrsg. von Paola Barocchi, Bd. 3, Commento, Mailand und Neapel 1962, S. 993–994, hier zitiert nach *Porträt*, hrsg. von Rudolf Preimesberger, Hannah Baader und Nicola Suthor (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 2), Berlin 1999, S. 247 (Übersetzung ebd.).

7 Sauval 1724 (wie Anm. 5), Bd. 2, S. 168 [Übersetzung Th. K.].

8 Charles Sorel, *La description de l'isle de portraiture, et de la ville des portraits*, Paris 1659, S. 13–14 [Übersetzung Th. K.].

9 Ebd., S. 20–21 [Übersetzung Th. K.].

10 Ebd., S. 106 [Übersetzung Th. K.].

11 Einen Überblick über die Porträtmalerei der zweiten Jahrhunderthälfte bietet *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV 1660–1715* (Ausst. Kat. Nantes und Toulouse), Paris 1997, hier besonders der Beitrag von Dominique Brême, »Portrait historié et morale du Grand Siècle«, S. 91–105.

12 Zum mythologischen Porträt siehe Françoise Bardon, *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*, Paris 1974; zur Darstellung weiblicher Personen als Diana siehe dies., »Le portrait en Diane et la préciosité«, in: *Rivista di Cultura Classica e Medioevale*, 1970, S. 181–218.

13 Bernard Dupuy du Grez, *Traité sur la peinture. Pour en apprendre la teorie, et se perfectionner dans la pratique*, Toulouse 1699, S. 318 [Übersetzung Th. K.].

14 Siehe Antoine Schnapper, *Jean Jouvenet 1644–1717 et la peinture d'histoire à Paris*, hrsg. von Christine Gouzi (Artistes français), Paris 2010, S. 334, Kat. Nr. D 32 verso. Recto zeigt eine Gewandstudie. Zu den Werkstattpraktiken siehe Emmanuel Coquery, »La fabrique du portrait«, in: *Visages du Grand Siècle* 1997 (wie Anm. 11), S. 137–161, hier besonders S. 138–144.

15 Nicolas de Catherinot, *Traité de la peinture*, Paris 1687, S. 11 [Übersetzung Th. K.].

16 Blaise Pascal, »Pensées«, in: ders., *Œuvres. Publiées suivant l'ordre chronologique. Avec documents complémentaires, introductions et notes*, hrsg. von Léon Brunschvicg und Pierre Boutroux (Les grands écrivains de la France), Bd. 12, Paris 1925, S. 36, Nr. 26 [Übersetzung Th. K.].

17 Zur Position Champaignes siehe Kirchner 2001 (wie Anm. 3), S. 120–123.

18 Siehe ebd., S. 128 und S. 326.

19 Marie-Angélique Arnauld, *Entretiens ou conferences*, Brüssel und Paris 1757, XL. entretien. Sur la pauvreté. Le 27 août [1652], S. 125 [Übersetzung Th. K.].

20 Siehe Martin de Barcos an Jean-Baptiste de Champaigne, 28. Oktober 1674, in: *Correspondance de Martin de Barcos. Abbé de Saint-Cyran. Avec les abbesses de Port-Royal et les principaux personnages du groupe janséniste*, hrsg. von Lucien Goldmann (Publications de l'Institut Français d'Amsterdam, Maison Descartes, 4), Paris 1956, S. 407.

21 Pierre Nicole, *Traité de la beauté des ouvrages d'esprit, et particulièrement de l'epigramme, où l'on donne des règles certaines pour en connoître le vray et le faux*, Paris 1659, S. 3 [Übersetzung Th. K.].

22 Antoine Arnauld und Pierre Nicole, *La logique: Ou l'art de penser. Contenant, outre les regles communes, plusieurs observations nouvelles, propres à former le jugement*, 2., erw. Aufl., Paris 1664, S. 360 [Übersetzung Th. K.].

23 Zu Champaignes Porträtmalerei siehe Bernard Dorival, *Philippe de Champaigne. 1602–1674. La vie, l'œuvre, et le catalogue raisonné de l'œuvre*, Bd. 1, Paris 1976, S. 123–135; Louis Marin, *Philippe de Champaigne ou la présence cachée*, Paris 1995, S. 85–124; Lorenzo Pericolo, *Philippe de Champaigne. »Philippe, homme sage et vertueux«. Essai sur l'art et l'œuvre de Philippe de Champaigne (1602–1674)* (Collection Références), Paris 2002, S. 181–212.