

THOMAS KIRCHNER

DIE GALERIE ALS ERLEBNISRAUM VON GESCHICHTE

FRANZÖSISCHE GALERIEN UND IHRE AUSSTATTUNGEN IN DER ERSTEN HÄLFTE DES 17. JAHRHUNDERTS

Die Errichtung der Grande Galerie des Louvre war den Franzosen der offensichtlichste Beweis, daß Heinrich IV. sein Versprechen, Paris zu seiner Residenz zu machen, einlöste (Abb. 1).¹ Und so war die Ausstattung dieses mit über 400 Metern extrem langen Raumes ein, wenn nicht sogar das zentrale kunstpolitische Projekt der Regentschaft des ersten Bourbonen. Die königliche Verwaltung dachte anfänglich – wie es scheint – an eine Ausmalung der Wandflächen zwischen den Fenstern mit Landkarten der Regionen Frankreichs, vergleichbar der nur wenige Jahre zuvor fertiggestellten Galleria delle Carte Geografiche Papst Gregors XIII. im Vatikan (1580–1582), der auch Toussaint Dubreuil um 1600 bei der Ausmalung der Galerie des Cerfs in Fontainebleau mit Karten der Besitzungen des Königs folgte. Die Größe des Landes wäre damit das Thema der Grande Galerie gewesen. Heinrich IV. war ein Liebhaber von Landkarten, er besaß eine umfangreiche Sammlung und maß der Geographie und insbesondere der Kartographie eine hohe politische und militärische Bedeutung bei.²

Das Konzept wurde offensichtlich intensiv diskutiert. Der Surintendant des Finances, Sully, der bereits vor seiner Ernennung zum Surintendant des Bâtiments im Jahre 1602 auch für die königlichen Bauten in Paris zuständig war, begab sich in diesem Zusammenhang zu dem königlichen Geographen Antoine de Laval und informierte sich während fünf Stunden über die Geographie und die kartographischen Darstellungen der Provinzen, die Pläne der Städte, die Wiedergaben von Festungen, Häfen und Passagen und deren Beschreibungen.³ Wie sein König schätzte der Minister, der zugleich Oberbefehlshaber der Artillerie war, die Kartographie sehr; so gab er

von allen Departements Karten in Auftrag, auf denen die für die Artillerie geeigneten Brücken und die Verbindungswege zwischen den Städten eingezeichnet werden sollten.

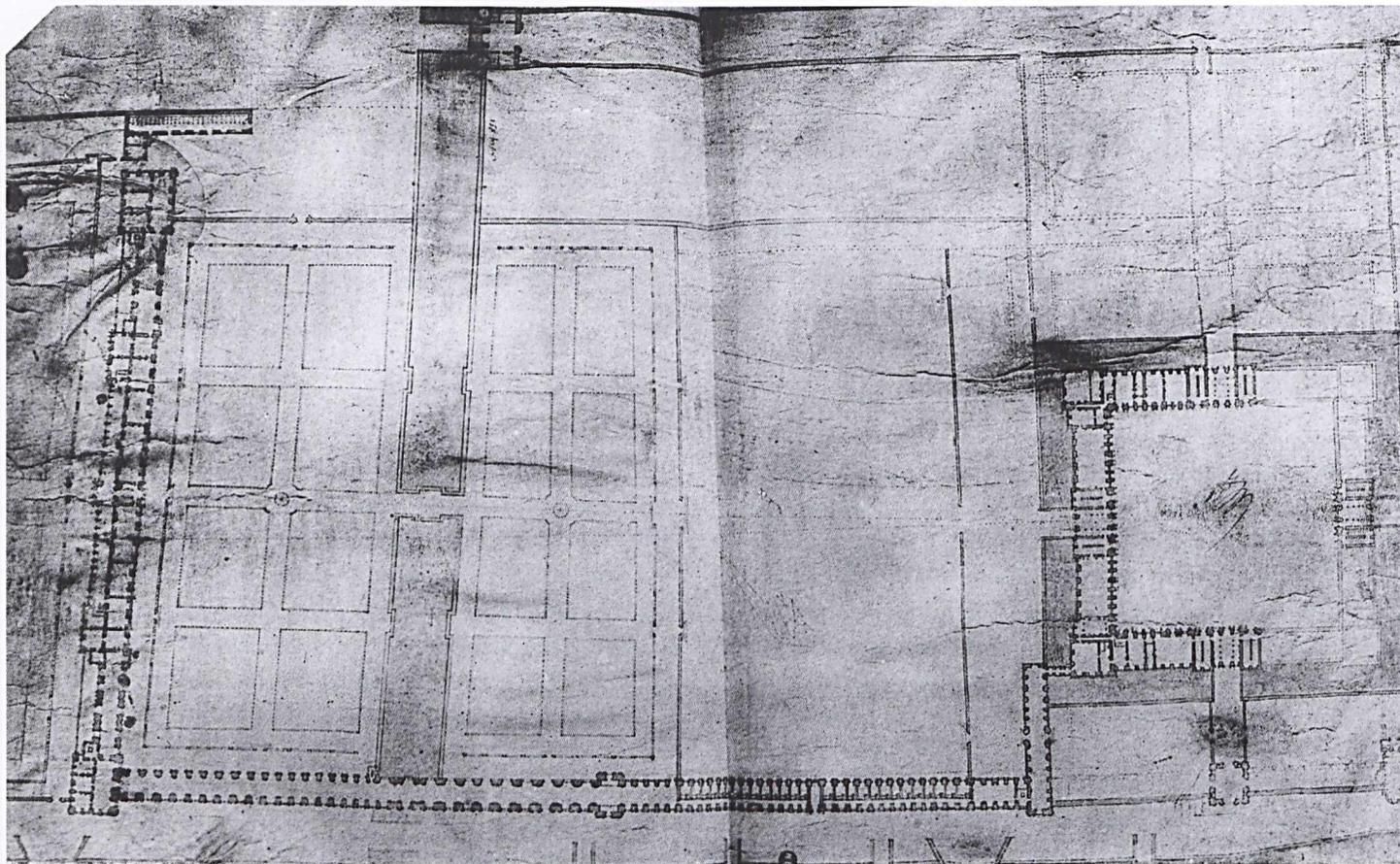
Laval berichtet von dem Besuch Sullys in seinem Gutachten vom Dezember 1600, erwähnt indes die Karten als mögliche Ausstattung der Galerie mit keinem Wort. Statt dessen setzt er sich mit einem anderen Konzept auseinander, das offensichtlich ebenfalls diskutiert wurde: eine Ausstattung der Galerie mit mythologischen Themen, wie sie ihre prominenteste Ausformung im Schloß von Fontainebleau gefunden hatte. Politische wie auch künstlerische Gründe sprachen für eine vergleichbare Lösung. Die Kontinuität der Regierung Heinrichs IV., dessen Wahl nicht unumstritten war, wäre betont worden; nach den Religionskriegen, die die königliche Repräsentation hatten zum Erliegen kommen lassen, wäre an die Zeit Franz' I. angeknüpft worden. Außerdem galten die Arbeiten Primaticcios als ein Höhepunkt der Malerei, die höfische Kunst lehnte sich um 1600 vorzugsweise an die Schule von Fontainebleau an. Es stellten sich aber Zweifel ein, ob eine Ausstattung im Anschluß an die Galerie François I^{er} und insbesondere an die im 18. Jahrhundert zerstörte Galerie d'Ulysse wirklich angemessen war. Zwar schätzte Laval durchaus das Homersche Epos – die *Odyssee* – und auch den künstlerischen Wert der Darstellungen Primaticcios, er konnte jedoch nicht verstehen, warum Franz I. an den Wänden die erfundene Geschichte der Irrfahrt des Odysseus und an der Decke den ebenfalls von Homer geschilderten Ehebruch von Ares und Aphrodite habe darstellen lassen und nicht »[...] un suget tout propre et particulier à ses predecesseurs Rois et à soy-même.«⁴ Es

¹ Zur Grande Galerie siehe Christiane Aulanier, *Histoire du palais et du musée du Louvre*, Bd. 1, *La Grande Galerie au bord de l'eau*, Paris [1948]; zu den Arbeiten unter Heinrich IV. siehe Hilary Ballon, *The Paris of Henri IV. Architecture and Urbanism*, Cambridge, Mass./London 1999, S. 20–44; zur Gesamtplanung des Louvre siehe Jean-Marie Pérouse de Montclos, »Le Grand Dessin du Louvre«, *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1998, S. 9–18.

² Siehe Roland Mousnier, *Les institutions de la France sous la monarchie absolue 1598–1789*, Bd. 1, Paris 1974, S. 533–540.

³ LAVAL 1975, S. 195. Zu dem Text Laval und seiner Bedeutung, siehe auch Jacques Thuillier, »Peinture et politique: une théorie de la galerie royale sous Henri IV«, in *Etudes d'art français offertes à Charles Sterling*, hg. v. Albert Châtelet und Nicole Reynaud, Paris 1975, S. 175–194, und Françoise Bardot, *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII*, Paris 1974, S. 189–192.

⁴ »[...] ein Thema, das für seine Vorgänger und für ihn selbst angemessen ist.« LAVAL 1975, S. 196.



1. Erweiterungsplan des Louvre mit Grande Galerie, 1603 (Foto Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes, Paris)

sei verständlich, wenn Prinzen, die soeben an die Macht gekommen seien, oder aufgestiegene Privatleute auf literarische Stoffe zurückgriffen, denn ihre Vorfahren seien so unbedeutend, daß sie sich ihrer schämen müßten. »Mais à nôtre Roy, qui peut produire le plus venerable et autantique arbre de Genealogie de Rois ses Ancêtres, qui se puisse voir sur la face de la terre, et qui peut dire que de sa maison toutes les autres couronnes de la Chrétienté tirent leur plus beau lustre, ce seroit un grand crime d'amprunter ailleurs ce qu'il a si abondamment chés soy.«⁵

Laval schlug statt dessen zwei Alternativen vor, die beide eine Versinnbildlichung von nationaler Geschichte verfolgten: eine Ausmalung der Galerie mit der Darstellung von Ereignissen aus der französischen Geschichte seit Karl Martell bis hin zur Regierungszeit von Franz I. oder eine Ausstattung mit 63 Porträts der französischen Herrscher von Pharamond bis Heinrich IV. Laval bevorzugte die zweite

Lösung (Abb. 2), bei der die Porträts von kleineren Darstellungen mit Ereignissen aus der Regentschaft des jeweiligen Herrschers ergänzt werden konnten. Künstlerische Gesichtspunkte spielten bei den Überlegungen Laval keine Rolle. Auch wenn Laval auf ältere Projekte, etwa die Galerie Philipps des Schönen im Pariser Palais de la Cité⁶ oder die Königsgalerien der französischen Kathedralen,⁷ zurückgreifen konnte, markiert sein Gutachten doch einen Bruch mit der von Fontainebleau ausgehenden Tradition höfischer Repräsentation.⁸ Zwar wurde die Ausstattung der Grande Galerie erst einmal zurückgestellt, das Konzept fand aber bald in der benachbarten Petite Galerie des Louvre Anwendung, in der ab 1602 28 Porträts der französischen Könige von Ludwig dem Heiligen bis hin zu Heinrich IV. angebracht

⁵ »Aber es wäre ein großes Verbrechen, bei unserem König, der den schätzenswertesten und authentischsten Stammbaum der Könige bilden kann, der auf der Welt zu finden ist, und der sagen kann, daß von seinem Haus alle anderen Kronen der Christenheit ihren größten Glanz beziehen, von weit her zu holen, was bei ihm so klar hervortritt.« LAVAL 1975, S. 200.

⁶ Siehe Uwe Bennert, »Art et propagande politique sous Philippe le Bel; le cycle des rois de France dans la Grand'salle du palais de la Cité«, *Revue de l'art*, 97 (1992), S. 46–59.

⁷ Siehe Johann Georg Prinz von Hohenzollern, *Die Königsgalerie der französischen Kathedrale. Herkunft, Bedeutung, Nachfolge*, München 1965.

⁸ Siehe etwa die Ausstattung der Galerie der Schlösser von Oiron und Ecouen. Zur Galerie in Paris und deren Ausstattung siehe auch »La galerie à Paris (XIV^e–XVII^e siècle)«, *Bulletin monumental*, 166.1 (2008).

wurden (Abb. 3). Zahlreiche Porträtgalerien sollten folgen, etwa die Galerie des Hommes Illustres in Richelieus nahe gelegenen Palais Cardinal (fertiggestellt circa 1636, Abb. 4).⁹ Dem Konzept lag die humanistische Idee zugrunde, nach der Geschichte in den Porträts ihrer Akteure faßbar wird. Aber auch das andere von Laval vorgeschlagene Konzept einer Versinnbildlichung von Geschichte in Form von szenischen Darstellungen fand Anwendung. So war die zentrale Galerie des bei Tours gelegenen Schlosses des Kardinals Richelieu mit zwanzig Darstellungen der wichtigsten militärischen Erfolge von Ludwig XIII. und Richelieu geschmückt (Abb. 5). Die von Nicolas Prévost und seiner Werkstatt angefertigten großformatigen Bilder zeigen im Vordergrund den König und seinen Minister; im Mittel- und Hintergrund erstreckt sich unter Mißachtung aller perspektivischen Gesetze eine Landschaft, in die die militärische Handlung eingezeichnet ist.

Lavals Vorschlag überzeugte. Nicht nur folgten ihm die wichtigsten Ausstattungen der nächsten Jahrzehnte,¹⁰ auch griffen Literaten und Historiker auf sein Konzept einer Porträtgalerie zurück. Nicht weiter verwunderlich ist dies, wenn sich die aufwendig illustrierte Publikation der Galerie des Hommes Illustres des Palais Cardinal von Marc Vulson de la Colombière (1650) eng an das Konzept hielt (Abb. 6).¹¹ Der Autor beherzigte den Rat Lavals, die Porträtgalerien in Form von Büchern und Reproduktionen einem größeren Publikum bekannt zu machen. Aber auch Literaten orientierten sich bei der Beschreibung fiktiver Galerien an Laval. So folgte etwa Georges de Scudéry mit seinem panegyrischen Gedicht *Le temple. Poème à la gloire du Roy, et du Monseigneur cardinal duc de Richelieu* (1635) dem von der Kunstpolitik bevorzugten Konzept.¹² Geschildert wird der Besuch einer Reisegruppe in einem Tempel, der mit 63 Standbildern der französischen Könige von Pharamond bis



2. Thomas de Leu, Heinrich IV., Illustration zu Antoine de Laval, *Des peintures*, Ausgabe 1612 (Foto Bibliothèque nationale de France, Paris)

Ludwig XIII. ausgestattet ist (dieselbe Anzahl hatte auch Laval vorgeschlagen). Und ebenfalls in einen nicht unmittelbar politisch eingebundenen literarischen Text, den gemeinsam mit seiner Schwester Madeleine verfaßten Roman *Ibrahim. Ou l'illustre Bassa* (1641), nahm Scudéry den Besuch einer Porträtgalerie auf, in der die Bildnisse der Könige von Schlachtendarstellungen umgeben sind.¹³ Schließlich soll noch ein nicht genau faßbarer Autor aus der Entourage Richelieus namens Audin genannt werden, der seine großangelegte Geschichte Frankreichs ganz ähnlich in Form einer Galerie beschrieb, in der die Porträts der Könige ebenfalls von Schlachtendarstellungen begleitet werden (1647).¹⁴

Auch wenn die Galerien der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts weitgehend den Vorstellungen Lavals folgten, verschwand die Mythologie doch nicht vollends aus den Ausstattungen. Im Louvre und ebenfalls in den Residenzen des Kardinals Richelieu fand sie ihren Platz, aber nicht an den

¹³ SCUDÉRY 1641, S. 432–501.

¹⁴ AUDIN 1647.

⁹ Zu der Galerie siehe zuletzt Sylvain Laveissière, »Der Rat und der Mut: Die ›Galerie des Hommes Illustres‹ im Palais Cardinal – ein Selbstporträt Richelieus«, in *Richelieu (1582–1642). Kunst, Macht und Politik* (Ausstellungskatalog Montreal/Köln), Gent 2002, S. 64–103. Zu weiteren Porträtgalerien und dem ihnen zugrundeliegenden Konzept siehe KIRCHNER 2001, S. 40–78.

¹⁰ Selbst im Ausland ist ein Einfluß des Konzeptes nachzuweisen, siehe Julian Kliemann, »Federico Zuccari e la galleria grande di Torino«, in *Der Maler Federico Zuccari. Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm* (Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana. Rom und Florenz, 23.–26. Februar 1993), hg. v. Matthias Winner u. Detlef Heikamp, (Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, 32 [1997/98], Beiheft) München 1999, S. 317–346, bes. S. 341–343.

¹¹ Marc Vulson de la Colombière, *Les portraits des hommes illustres françois qui sont peints dans la galerie du Palais Cardinal de Richelieu. Avec leurs principales actions, armes, devises, et eloges latins. Ensemble les abreges historiques de leurs vies*, Paris 1650. Es erschienen in unterschiedlicher Ausstattung und unterschiedlichem Format mehrere Neuauflagen des Folio-Bandes.

¹² SCUDÉRY 1635, zur Ausstattung siehe bes. S. 117–129.



3. Jacob Bunel, Heinrich IV. (Foto Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Paris)



4. Philippe de Champaigne, Ludwig XIII. (Foto Musée du Louvre, Département des peintures, Paris)

Wänden, sondern an der zu dem Zeitpunkt noch geringer bewerteten Decke. So war die Decke der Petite Galerie des Louvre mit Szenen aus den *Metamorphosen* des Ovid und aus dem *Neuen Testament* nach Entwürfen von Toussaint Dubreuil ausgemalt.¹⁵ Im Schloß Richelieus waren Prévosts Darstellungen zeitgenössischer militärischer Ereignisse zu Vorkommnissen aus der antiken Geschichte in Beziehung gesetzt, die ihren Ort in der Decke hatten. Und in der Mitte der Decke waren elf Szenen aus dem Leben des Odysseus zu sehen.¹⁶ Jedoch hatten sich diese Darstellungen den Versinnbildlichungen von nationaler Geschichte an den Wänden unterzuordnen. Dies gilt auch für die von Literaten erfundenen Galerien. So werden in Georges de Scudéry bereits erwähntem Gedicht *Le temple* die 63 Standbilder der französischen Könige von einer Reihe von kleineren Schlachtenbildern mit den militärischen Erfolgen Ludwigs XIII. an den Wänden ergänzt, und an der Decke wird der König als Apoll im Götterhimmel empfangen.¹⁷

¹⁵ SAUVAL 1724, Bd. 2, S. 37–39.

¹⁶ VIGNIER 1676, S. 96–132; BRACKENHOFER 1925, S. 227f.

¹⁷ SCUDÉRY 1635, S. 123–125.

Das Verhältnis von Wand- zu Deckengestaltung sollte sich erst mit Nicolas Poussins Projekt für die Ausmalung der Grande Galerie mit Szenen aus dem Leben des Herkules von 1641–1642 ändern.¹⁸ Nun war auf einmal die Decke von größerer Bedeutung als die Wandgestaltung, so wurde es Poussin von der Kulturverwaltung vertraglich zugesichert (Abb. 7, Taf. 5c). Daß dieser Schritt nicht ohne Konflikte erfolgte, zeigt die heftige Reaktion von Jacques Fouquières, dem 1626 ebenfalls zugesichert worden war, daß seine Ansichten der wichtigsten französischen Städte auf den 92 Wandfeldern zwischen den Fenstern der Galerie deren Hauptausstattung ausmachen sollten.¹⁹ Auch wenn aufgrund von Poussins Abreise im Sommer 1642 die Galerie nie fertiggestellt wurde, konnte sich Fouquières doch nicht durchsetzen. Mit Poussins Ausstattungsprojekt war das La-

¹⁸ Zu Poussins Projekt siehe Anthony Blunt, »Poussin Studies VI: Poussin's Decoration of the Long Gallery in the Louvre«, *The Burlington Magazine*, 93 (1951), S. 368–376; Natalie und Arnold Henderson, »Nouvelles recherches sur la décoration de Poussin pour la Grande Galerie«, *La revue du Louvre et des musées de France*, 27 (1977), S. 299–315.

¹⁹ Siehe hierzu KIRCHNER 2001, S. 162–164.

valsche Konzept aufgeben. Die nun realisierten Projekte folgten der italienischen Tradition, nach der die Decke der Ort der zentralen Ausstattung ist; nun lieferten die *res fictae* wieder die Themen, auch wurde künstlerischen Fragen eine große Aufmerksamkeit beigemessen. So ließ der Kardinal Mazarin 1646–1647 die obere Galerie seines Pariser Palais von dem eigens aus Rom berufenen Schüler Pietro da Cortonas, Giovanni Francesco Romanelli, mit Szenen aus den *Metamorphosen* des Ovid ausmalen (Abb. 8, Taf. 9a).²⁰ Und im Louvre wurde nach dem Brand der Petite Galerie im Jahre 1661 nicht auf das alte Konzept einer Porträtgalerie zurückgegriffen; das Thema war mit Apollon nun mythologischer Natur, der Hauptort der Ausstattung war den modernen italienischen Vorstellungen folgend ebenfalls die Decke. Der Themenbereich, den Laval aus der höfischen Repräsentation verbannt hatte und den er lediglich Emporkömmlingen hatte zugestehen wollen, zog damit wieder als zentrales Mittel in die königliche Repräsentation ein.

Die repräsentativen Ausstattungen, die seit Romanellis Ausmalung der Galerie des Palais Mazarin entstanden, waren künstlerisch anspruchsvoll und konnten durchaus mit den Galerien von Fontainebleau konkurrieren. Sie haben indes ein wenig den Blick auf die von Lavals Konzept geleiteten Projekte der ersten Jahrhunderthälfte verstellt. Den nachfolgenden Generationen erschienen diese von nur geringem Wert, als ein künstlerischer Niedergang; viele der Porträtgalerien verschwanden.

Ist diese Einschätzung, der sich die Kunstgeschichte weitgehend anschloß, indes gerechtfertigt? Ist die Tatsache, daß Laval künstlerischen Gesichtspunkten keine Bedeutung beimaß, daß die realisierten Galerien nicht zu vergleichen waren mit den Beispielen aus Fontainebleau oder mit den italienischen Galerien, als ein Beweis dafür zu nehmen, daß sie für die weitere Entwicklung ohne Bedeutung waren? Sind die Lavals Ideen folgenden Galerien lediglich als ein zu übergehendes, da letztlich unbedeutendes Intermezzo anzusehen, als eine Sackgasse, die die Zeitgenossen aus Unkenntnis oder Unfähigkeit beschritten und aus der sie die italienische Kunst befreite? Zweifel sind erlaubt. Zu groß war der betriebene Aufwand, zu intensiv waren auch die Überlegungen, die die Projekte begleiteten. Wie hat man dann aber Lavals Kernüberlegung, den *res factae*, genauer der nationalen Geschichte, einen derart hohen Stellenwert für die königliche Repräsentation zuzuweisen und die damit verbundene Zurückstellung künstlerischer Gesichtspunkte einzuschätzen? Sicherlich wies die Mythologie nach dem intensiven Gebrauch durch die Schule von Fontainebleau Abnutzungs-



5. Nicolas Prévost, *Werkstatt, Die Aufhebung der Besetzung der Ile de Ré* (Foto Musée National du Château, Versailles)

erscheinungen auf, auch konnte offensichtlich die Thematisierung der nationalen Geschichte den aktuellen politischen Anforderungen besser genügen. Beschränkt sich die Bedeutung der Lavals Konzept folgenden Galerieausstattungen indes lediglich auf diese politische Dimension? Dann wären die Galerien der ersten Jahrhunderthälfte in der Tat nur ein Phänomen des Übergangs, eine Erscheinung, die es politisch und künstlerisch zu überwinden galt, die aber ansonsten von keiner weiteren Bedeutung war.

Bei der Beantwortung dieser Fragen können wir uns nicht mehr auf die Galerien selbst stützen, denn die meisten haben lediglich in Beschreibungen überdauert. Aber die zahlreichen schriftlichen Quellen unterschiedlichsten Charakters erlauben uns doch eine Annäherung an die Frage. So unterrichtet uns unter anderem die Architekturtheorie über die Möglichkeiten einer Ausstattung von Galerien, die Guidenliteratur beschreibt die realisierten Galerieausstattungen, entschlüsselt ihre Bedeutung und gibt nicht selten auch Auskunft über die zugrundeliegenden Konzepte;²¹ Literaten ver-

²⁰ Siehe Madeleine Laurain-Portemer, »Le Palais Mazarin à Paris et l'offensive baroque de 1645–1650. D'après Romanelli, P. de Cortone et Grimaldi«, *Gazette des Beaux-Arts*, 81 (1973), S. 151–168.

²¹ Für die Pariser Projekte, siehe etwa SAUVAL 1724, für das Schloß Richelieu, VIGNIER 1676 und BRACKENHOFER 1925.



6. François Bignon und Zacharie Heince nach Philippe de Champaigne, Ludwig, der Gerechte, der XIII., König der Gallier, Illustration zu Marc Vulson de la Colombière, *Les portraits des hommes illustres françois*, 1650 (Foto Bibliothèque nationale de France, Paris)

leihen der Galeriebeschreibung eine künstlerische Form,²² außerdem entwerfen sie eigene, fiktive Galerien. All diese Quellen informieren uns nicht nur über die Bedeutung der Galerien und deren Dekoration, sondern auch darüber, wie diese Räume genutzt wurden beziehungsweise genutzt werden sollten. Sie zeigen, daß wir es mitnichten mit einem Niedergang der Ausstattungskultur zu tun haben, sondern daß das Konzept wohlgedacht und vor allem auch zukunftsweisend war.

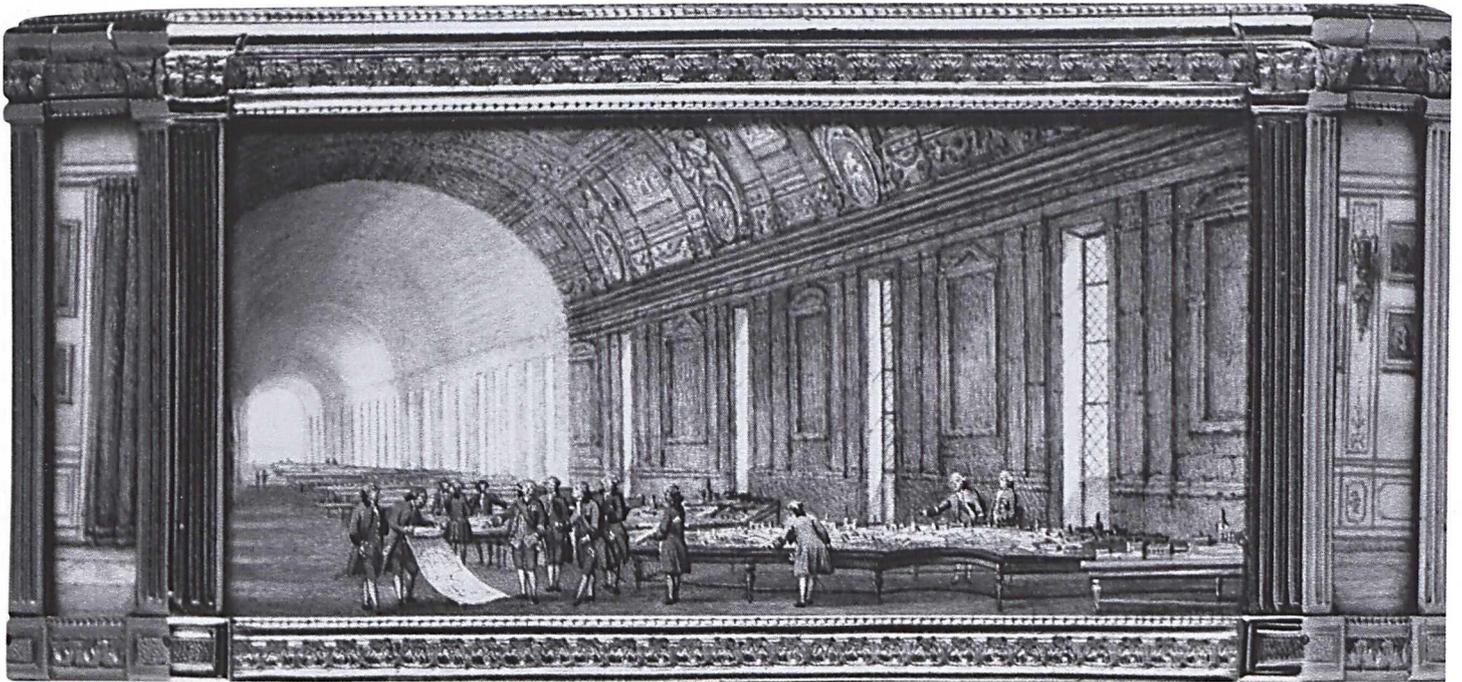
Beginnen wir mit der Themenwahl. Laval war nicht der erste, der die Geschichte zum Gegenstand einer königlichen Galerie bestimmte. Bereits der Gründungsvater der Kunsttheorie, Leon Battista Alberti, war dieser Überzeugung gewesen, auch daß die Wahl des Themas einer Ausstattung der

²² So der zur Entourage Richelieus gehörende Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Les promenades de Richelieu ou les vertus chrestiennes*, Paris 1653, 8^e promenade, S. 52–63; Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Les visionnaires. Comedie*, Paris 1638, S. 40–45, dort eine recht allgemeine poetische Beschreibung des Schlosses Richelieu.

Bestimmung des Ortes und der sozialen Stellung des Auftraggebers zu unterliegen hatte. »Cumque pictura ut poetica sit – alia quae maximorum gesta principum dignissima memoratu, alia quae privatorum civium mores, alia quae aratoriam vitam exprimat –, prima illa, quae maiestatem habet, publicis et praestantissimorum operibus adhibetur; secunda vero privatorum civium parietibus, ornamento ut sit, appingetur; ultima ortis maxime conveniet, quod omnium sit ea quidem iocundissima.«²³ Damit gebührt dem Herrscher die Historie, sie war das prominenteste Sujet.

Die Bestimmung der Geschichte als das eigentliche Thema einer Galerie wirft die Frage nach der Bedeutung der Historie insbesondere in einem höfischen Rahmen auf. Was zeichnete Geschichte derart aus, daß ihr der prominenteste Ort in einem Palast, die Galerie, eingeräumt wurde? Nach dem Selbstverständnis der Disziplin war die Prinzenziehung ihre zentrale Aufgabe. Im Sinne des Ciceroschen Diktums »historia magistra vitae« konnte selbst die weit zurückliegende Geschichte als Leitlinie der Politik dienen, da diese die konsequente Fortsetzung von Geschichte war. Geschichte richtete sich aber nicht nur an den Herrscher, sondern an jeden politisch Handelnden, insbesondere auch an den Adligen. Dieser unterschied sich lange Zeit nur graduell vom König. Er handelte politisch, was bedeutete, daß er zu seiner Orientierung wie der Herrscher die Geschichte zu konsultieren hatte. Nun war aber spätestens seit Heinrich IV. ein zentrales Ziel der königlichen Politik, den Adel in seinem politischen Handlungsspielraum einzuschränken, ja ihn seiner politischen Entscheidungskompetenz zu berauben. Geschichte konnte damit für den Adligen nicht mehr die Aufgabe einer Handlungsanweisung haben, da er ja nicht mehr politisch handeln sollte. Geschichte mußte aus diesem Grunde für den Herrscher und für die übrigen Menschen eine unterschiedliche Bedeutung erhalten, sollte das Cicerosche Diktum nicht zu einer Leerformel erstarren. Der Vertraute des Kardinals Richelieu, Jean-Louis Guez de Balzac, suchte in einer kleinen Abhandlung mit dem Titel *De l'utilité de l'histoire, aux gens de cour* (1657) genau dieses Problem zu lösen: Welche Bedeutung kann Geschichte für den Adli-

²³ »Da es vielerlei Maler- und Dichterwerk gibt, in denen manches die rühmenswertesten Taten der größten Fürsten, anderes die Sitten der Bürger zu Hause, anderes wieder das Landleben darstellt, so wird man ersteres, das einen erhabenen Gegenstand behandelt, in öffentlichen Gebäuden und solchen der hervorragendsten Leuten anwenden. Das zweite wird man als Schmuck an den Wänden der Privathäuser anbringen. Das letzte paßt am besten für die Gärten, weil es von allen das anmutigste ist.« Leon Battista Alberti, *L'architettura [De re aedificatoria]*, Mailand 1966, Bd. 2, Buch 9, Kap. 4, S. 805 (*Tatratrati di architettura*, hg. v. Renato Bonelli u. Paolo Portoghesi, Bd. 1). Übers. in Anlehnung an Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, ins Deutsche übertragen, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Max Theuer, Darmstadt 1975, S. 486.



7. Die Grande Galerie des Louvre mit der Deckendekoration von Nicolas Poussin, Tabatière, Miniatur von Louis-Nicolas van Blarenberghe, um 1760, Paris (Foto Privatbesitz, Paris)

gen nach seiner politischen Entmachtung noch haben?²⁴ Auch Balzac folgte dem Konzept der Politik als Fortsetzung von Geschichte, erläuterte dann aber, daß dem Höfling die Kenntnis der Geschichte nicht etwa als Leitlinie seines eigenen politischen Handelns dienen sollte, sondern ihm das Verständnis der aktuellen Politik erleichtere und ihm helfe, die Handlungen des Herrschers zu durchschauen, um so sein eigenes Verhalten am Hofe besser planen zu können. Dazu mußte der Adlige die Leitlinien des Herrschers kennen, die dieser ja im Rückgriff auf die Geschichte entwickelt hatte. Dieses neue Verständnis von Geschichte, die den König leiten und die übrigen Menschen in die Lage versetzen sollte, seine Taten besser zu verstehen, lag auch Laval's Überlegungen zugrunde: Für den König liefere die Galerie Vorbilder, für den Höfling und alle übrigen diene sie der Information:

»Les Princes y verront de quoy s'exciter à la vertu, voyans les glorieux Ancêtres dont ils sont dessendus. La Noblesse avec le reste des beaux esprits du monde resoudront a cét aspect les doutes nés de si longue-main sur l'histoire de nos Roys, an reconnoitront l'origine, la suite, les gestes, les alliances, les tans et durée de leurs Regnes, leurs successeurs a la Couronne, leur lignée qui a produit tant de branches illustres an la Chrétienté, et dont tant de grans Seigneurs de France ont ancores l'honneur d'être alliés.«²⁵

Laval zählte also den Adligen nicht zu den politisch Handelnden; der Adlige ist Rezipient von Geschichte und nicht deren Akteur. Ihm widmete der Autor nun seine besondere Aufmerksamkeit, ihn galt es von einer bestimmten Lesart von Geschichte und von Zeitgeschehen zu überzeugen. Und für ihn war die Ausstattung der Grande Galerie des Louvre bestimmt.²⁶

Die Literaten des 17. Jahrhunderts präzisieren diese Vorstellungen, wenn sie nicht lediglich eine Galerie beschreiben (wie dies die Guiden tun), sondern den Besuch einer Galerie. Auffallend ist, daß die Besucher dabei von einem Führer geleitet werden: Robert in Jean Chapelains Epos *La Pucelle. Ou la France délivrée* (1656), der weise Adamas in Honoré d'Urfés Schäferroman *L'Astrée* (1632–1633), Bassa in Scudéry's *Ibrahim*, Polindor in Audins *Histoire de France*. Bei den Führern handelt es sich um die Hausherrn und Auftraggeber, die ihren Gästen stolz die Galerien erläutern. Sie sind die Akteure von Geschichte, die sie mittels einer Galerie ihrem Publikum vermitteln. So muß man wohl auch den Auf-

²⁵ »Die Prinzen werden hier, indem sie ihre glorreichen Ahnen betrachten, für die Tugend begeistert. Der Adel wird mit den übrigen Schöngeistern der Welt die Fragen klären, die seit langem über die Geschichte unserer Könige bestehen, indem sie den Ursprung, die Folge, die Taten, die Bündnisse, die Zeiten und die Dauer der Regentschaften erkunden, die gekrönten Nachfolger, das Geschlecht, das so viele illustre Zweige in der Christenheit hervorgebracht hat und mit dem so viele Grandseigneurs Frankreichs noch heute die Ehre haben, verbunden zu sein.« LAVAL 1975, S. 200.

²⁶ KIRCHNER 2001, S. 37–40.

²⁴ Jean-Louis Guez de Balzac, »De l'utilité de l'histoire, aux gens de cour«, in J.-L. Guez de Balzac, *Les entretiens*, Paris 1657, S. 268–273.



8. Giovanni Francesco Romanelli, *Die Auffindung des Romulus und Remus (unten), Juno und Minerva (oben)*, Galerie Mazarin, Paris (Foto Bibliothèque nationale de France, Paris)

traggeber einer realen Galerie als den Erzähler verstehen, der den Galeriebesucher von seiner Lesart von Geschichte zu überzeugen sucht. Im Falle von Lavals Konzept der Grande Galerie sollte die Kontinuität der Herrscherabfolge betont werden, womit Heinrich IV. seine Legitimationsprobleme als erster Vertreter einer neuen Linie überspielt hätte.

Eine Illustration von Abraham Bosse nach Claude Vignon zu Chapelains *La Pucelle* veranschaulicht einen so verstandenen Galeriebesuch (Abb. 9). In den entsprechenden Versen schildert Chapelain, der seine Geschichte im 15. Jahrhundert ansiedelt, wie Roger die vom Baseler Konzil kommenden Prälaten durch eine große Galerie des Schlosses von Fontainebleau führt. Thema der aus hundert Bildern bestehenden Ausstattung ist der nur kurz zuvor beendete Hundertjährige Krieg. Die Illustration Vignons zeigt nun, wie Roger den Prälaten anhand der Darstellungen die historischen Ereignisse erläutert.

Chapelain bediente sich hier eines literarischen Kunstgriffes, über dessen Bedeutung uns Bernard Lamy in seiner *Poetik* von 1668 aufklärt: »On peut faire connoître quelque accident particulier de la vie d'un Capitaine, en rapportant ce qu'un excellent Ouvrier aura gravé sur les armes. En fai-

sant la description d'un Palais magnifique, on peut en orner les Galeries de Tableaux, les Salles de riches Tapisseries, qui contiennent plusieurs Histoires, qui donnent la connoissance des choses qu'on est bien aise de sçavoir.«²⁷

Lamy bezieht sich auf prominente Stellen der Literatur: auf Homers Beschreibung im 18. Gesang der *Ilias*, wie Hephaistos die neuen Waffen und die neue Rüstung für Achill schmiedet und mit zahlreichen Szenen aus dessen Leben versieht, auf die entsprechende Stelle Vergils im achten Buch der *Aeneis* und auf die Schilderung der Ankunft des Aeneas in Karthago im ersten Buch der *Aeneis*, wo der Held auf einen der Göttin Juno geweihten Tempel trifft, der mit Szenen vom Untergang Trojas ausgestattet ist. Narratologisch erlauben diese Schilderun-

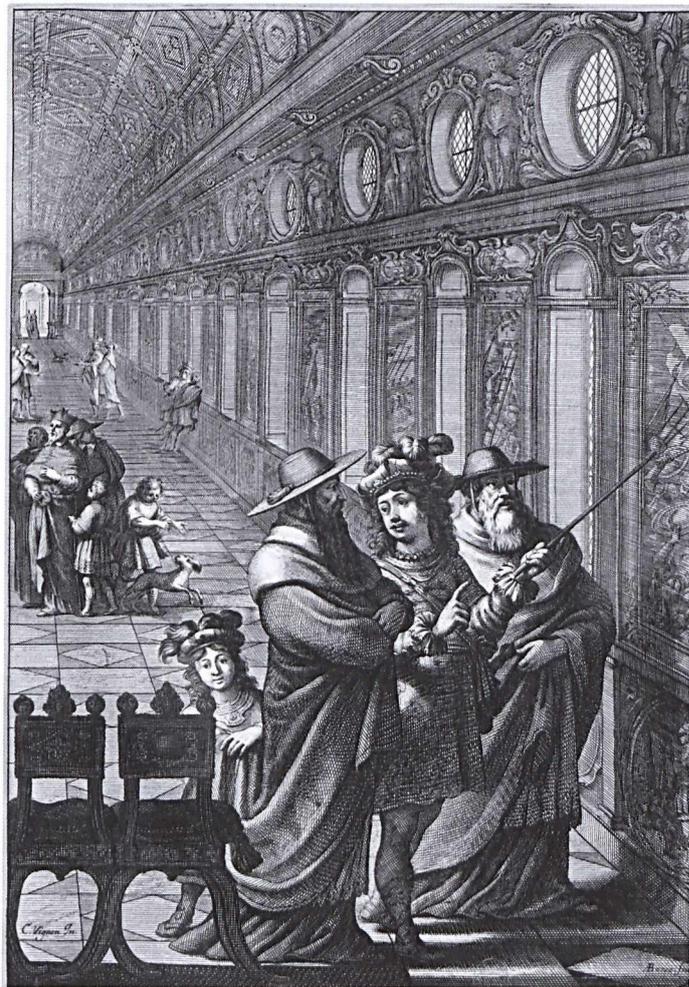
²⁷ »Man kann einige besondere Ereignisse aus dem Leben eines Heerführers bekannt machen, indem man erzählt, was ein herausragender Arbeiter auf dessen Waffen graviert hat. Und bei der Beschreibung eines herrlichen Palastes kann man die Galerien mit Gemälden und die Säle mit reichen Tapisserien schmücken, die mehrere Geschichten zeigen und Dinge mitteilen, von denen es gut ist, sie zu wissen.« Bernard Lamy, *Nouvelles reflexions sur l'art poétique. Dans lesquelles on explique quelles sont les causes du plaisir que donne la poésie, et quels sont les fondemens de toutes les regles de cet art, on fait connoître en même temps le danger qu'il y a dans la lecture des poëtes*, Paris 1668, S. 141 f.

gen, die zum Verständnis wichtige Vorgeschichte eines Ereignisses einzuflechten, ohne den Erzählfluß zu unterbrechen.

Soweit zum thematischen Gehalt einer Galerie. Wie funktionierte nun aber eine Galerie? Gibt es Hinweise, wie sie benutzt wurde und welche Rolle dabei die Ausstattung spielte? Eine erste Antwort auf diese Frage gibt Vincenzo Scamozzi in seinem Architekturtraktat von 1615, wenn er berichtet, wie sich die Besucher einer Galerie verhalten. Diese – vornehme und reiche Herrschaften – wandeln plaudernd durch die Galerien, die dekoriert sind mit »pitture, e sculture tramezzo [...], come Statue [...], Storie de basso relievo, ritratti d'huomini illustri in armi, e in lettere«. Scamozzis Ausführungen sind wenig präzise, doch belehren sie uns darüber, daß die Ausstattungen der Galerien den Gegenstand der Gespräche bilden: »[...] danno materia di ragionare, e passar il tempo virtuosamente [...]«. ²⁸

Sébastien Le Clercs Frontispiz zu Madeleine de Scudéry's *Conversations nouvelles* von 1684 (Abb. 10) unterstreicht diese Aussage Scamozzis. Zahlreiche Personengruppen bewegen sich in der soeben fertiggestellten Grande Galerie von Versailles, an besonders prominenter Stelle im Vordergrund der Komposition spricht eine Gruppe von zwei Männern und einer Frau über die Ausstattung, und auch unter den übrigen Besuchern der Galerie verharren einige und beschäftigen sich mit den skulptierten und malerischen Werken.

Die literarischen Schilderungen gehen auch in diesem Punkt noch einen Schritt weiter und präzisieren die Vorstellungen von der Bedeutung einer Galerie, wenn sie von deren Wirkung auf den Besucher berichten. Auch hier ist Vergils Beschreibung im ersten Buch der *Aeneis* Vorbild, selbst wenn der Raum, in dem die Darstellungen des Trojanischen Krieges angebracht sind, nicht genauer geschildert wird. Die Wirkung ist auf jeden Fall übermächtig. Aeneas bricht angesichts der Darstellungen der Geschichte, die ja auch seine eigene Geschichte ist, in Tränen aus. Ähnlich emotional aufgebracht reagiert Daphnide in Urfés *L'Astrée* beim Besuch einer Galerie, die mit Darstellungen der Geschichte Galliens, mit Porträts und mit Landkarten ausgestattet ist. Die Heldin kann sich nicht vom Anblick der Karte Aquitaniens und der begleitenden Porträts lösen, da sie neben einigen Personen sich selbst im Alter von 18 oder 20 Jahren wiedererkennt. ²⁹ Und im *Ibrahim* der Geschwister Scudéry entschuldigt sich der Besitzer der Galerie, Bassa Doria, daß er zahlreiche Darstellungen mit Siegen über die Christen aufgenommen habe – aus Angst, sein Gast könnte sich angesichts dieser Szenen echauffieren. ³⁰



9. Abraham Bosse nach Claude Vignon, Illustration zu Jean Chapelain, *La Pucelle*, 1656 (Foto Bibliothèque nationale de France, Paris)

Von besonderem Interesse ist in diesem Zusammenhang der bereits erwähnte Text des im Umkreis von Richelieu anzusiedelnden Autors Audin, der die französische Geschichte als einen Galeriebesuch beschreibt: *Histoire de France. Représentée par tableaux, commençant au regne de Hugues Capet*. In den 28 Wandfeldern zwischen den Fenstern der fiktiven Galerie (dieselbe Anzahl war auch in der Petite Galerie des Louvre anzutreffen) ist jeweils das Porträt eines Herrschers angebracht, umgeben von den Darstellungen der zentralen Ereignisse seiner Regentschaft. ³¹ Auch diese Schrift, die leicht durchschaubar auf Richelieu und sein bei Tours gelegenes Schloß alludiert, thematisiert die Wirkung der Galerie auf den Betrachter, nun aber nicht auf den Helden, den Akteur von Geschichte, son-

²⁸ Die Galerien sind mit »Gemälden und Skulpturen [ausgestattet], wie Statuen, [...] Geschichten in Basreliefs, Porträts berühmter Krieger und Gelehrter [...] die Stoff zum Plaudern bieten und die Zeit angenehm verstreichen lassen [...]«. Vincenzo Scamozzi, *Dell'idea della architettura universale* (1615), Piazzola 1687, Teil 1, Buch 3, Kap. 24, S. 329.

²⁹ URFÉ 1632–1633, S. 128f.

³⁰ SCUDÉRY 1641, S. 431.

³¹ Die Galerie beginnt mit der »Schilderung der Regierung des Hugues Capet« und sollte wohl – wie auch bei den Porträtgalerien üblich – im aktuellen Herrscher ihren Abschluß und Höhepunkt finden. Dazu sollte es nicht mehr kommen, die Turbulenzen der Fronde verhinderten vermutlich den Abschluß des Werkes, das nach lediglich sechs Königen bei Ludwig dem Jungen (Ludwig VII.) abbricht.



10. Sébastien Le Clerc, Unterhaltungen, Frontispiz zu Madeleine de Scudéry, *Conversations nouvelles*, 1684 (Foto Bibliothèque nationale de France, Paris)

dern auf den normalen Besucher, den Rezipienten von Geschichte. So bemerkt einer der Reisenden, daß ihn das Konzept der Galerie an die Kapelle eines italienischen Prinzen erinnere, in der sich neben einer Reihe von Devotionsbildern ein Gemälde über dem Eingang befand, auf dem ein junger Mann ein Skelett umarmte und mit Inbrunst küßte. Dieser Reisende hatte sich nun vor seiner Abfahrt in eine schöne Frau verliebt, von der er trotz allem Rat und Drängen nicht ablassen konnte. Auf der Reise, von der er mit seinen Begleitern gerade zurückkam, sah er das beschriebene Gemälde, und dieses machte einen derartigen Eindruck auf ihn, daß sich in seiner Phantasie das Bild seiner Geliebten mit dem Skelett verband. So wurde er von seiner Liebe geheilt, ja seine Mitreisenden befürchteten gar, daß er sich von der Welt völlig abwenden und in ein Kloster gehen könnte. Diese Wirkung der Bilder habe sich auch der Auftraggeber der Galerie zu eigen gemacht, wenn er die Geschichte Frankreichs darstellen ließ.³²

Nun mag der Vergleich eines Memento mori und einer Galerieausstattung mit Porträts und historischen Ereignisschilderungen etwas gewagt erscheinen, er ist für uns jedoch von großem Interesse, da er eine Verbindung herstellt zwischen Überlegungen zur Wirkmächtigkeit der Galerie und Diskussionen in Künstler- und Theoretikerkreisen, die die Emotionalisierung des Betrachters zum Gegenstand hatten.³³ Stützen konnte man sich dabei auf Aussagen der antiken Theoretiker. Aristoteles formulierte in seiner *Poetik*, daß das Ziel der Tragödie sei, Furcht und Mitleid zu erregen.³⁴ Und für Horaz war in seiner *Ars poetica* das »movere« eine zentrale Aufgabe der Kunst. »non satis est pulchra esse poemata: dulcia sunt et quocumque volent animum auditoris agunt.«³⁵ Die Frage des Lenkens des Zuhörers wurde von der Rhetorik aufgegriffen. So bemerkte Cicero im Zusammenhang mit der Gerichtsrede, daß der Zuhörer zu intensiven Gefühlen, Schmerz, Haß, Neid, Furcht, Mitleid und Tränen, provoziert werden müsse.³⁶ Und Quintilian widmete nahezu das gesamte sechste Buch seiner *Institutionis Oratoriae* der Frage, wie der Redner seine Zuhörer emotional ansprechen könne, um sie für sich einzunehmen.³⁷

In der Kunst wurden diese Gedanken insbesondere von gegenreformatorischen Bestrebungen aufgegriffen. Zwar waren die Vorgaben des Konzils von Trient, das sich in seiner letzten Sitzung vom 3. Dezember 1563 mit der bildenden Kunst beschäftigte, vergleichsweise offen. In seiner als Umsetzung der Beschlüsse gedachten Schrift *Discorso intorno alle imagini sacre et profane* (1582) bestimmte der Bologneser Kardinal Gabriele Paleotti indes, daß ein Kunstwerk den Betrachter emotional ansprechen solle.³⁸ Die religiöse Malerei suchte nach Formen, um dieser Aufgabe nachzukommen. Neben den von Paleotti benannten Darstellungen grausamer Martyrien, die die Gläubigen von der Größe der Handlung

³² AUDIN 1647, S. 8.

³³ Siehe hierzu auch Thomas Kirchner, »De l'usage des passions«. Die Emotionen bei Künstler, Kunstwerk und Betrachter«, in *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, hg. v. Klaus Herding u. Bernhard Stumpfhaus, Berlin/New York 2004, S. 357–377, bes. S. 361–365.

³⁴ Aristoteles, *Poetik*, übers. v. Olof Gigon, Stuttgart 1978, S. 40.

³⁵ »Es genügt nicht, daß Dichtungen schön sind; sie seien gewinnend, sollen den Sinn des Hörers lenken, wohin sie nur wollen.« Horaz, *Ars Poetica. Die Dichtkunst*, übers. u. hg. v. Eckart Schäfer, Stuttgart 1972, S. 10, Vers 99–100 (Übers. ebd., S. 11).

³⁶ Cicero, *De oratore. Über den Redner. Lateinisch/deutsch*, übers. u. hg. v. Harald Merklin, Stuttgart 2001, S. 324.

³⁷ Marcus Fabius Quintilian, *Institutionis oratoriae, libri XII. Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, übers. u. hg. v. Helmut Rahn, Darmstadt 1988, Bd. 1, S. 696–761.

³⁸ Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane divio in cinque libre. Dove si scoprono varii abusi loro, et si dichiara il vero modo che christianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, nelle case, et in ogni altro luogi*, Bologna 1582, fol. 216r–v. Siehe dazu auch Norbert Michels, *Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*, Münster 1988, S. 127–155.

gen der Märtyrer überzeugen und vereinnahmen sollten, wurden weitere Strategien der Betrachtersprache und -involvierung ausprobiert, etwa die Darstellung der Affekte³⁹ oder die bereits von Leon Battista Alberti diskutierte Betrachterfigur. »Et piacemi sia nella storia chi admonisca et insegni ad noi quello che ivi si facci; o chiami con la mano a vedere; o con viso cruccioso et chon li occhi turbati minacci, che niuno verso loro vada; o dimostri qualche pericolo o coa ivi maravigliosa; o te inviti ad piagniere con loro insieme o a ridere; et cosi qualunque cosa fra loro o teco facciano i dipinti, tutto apartenga a hornare o a insegnarti la storia.«⁴⁰ Die Kunsttheorie griff die Überlegung Albertis auf. Und ebenfalls die Malerei folgte dem Vorschlag weidlich.

Auch wenn Paleotti mit der Emotionalisierung des Bildbetrachters vor allem religiöse Ziele verfolgte, so war er sich doch mit den weltlichen Theoretikern einig, daß die Fähigkeit, den Betrachter emotional zu involvieren, ein Kunstwerk in einem besonderen Maße auszeichne, daß sie ein Qualitätsmaßstab für die Kunst sei. So bemerkte Alberti: »Sara la storia qual tu possa lodare et maravigliare tale, che ella terrà con diletto et movimento d'animo qualunque dotto o indotto la miri.«⁴¹ Und auch Giovanni Paolo Lomazzo galt in seinem nur zwei Jahre nach Paleottis Text erschienenen *Trattato dell'arte della pittura* (1584) die intensive Wirkung auf den Betrachter als ein Qualitätsmerkmal eines Kunstwerkes.⁴²

Kommen wir zurück zu der Aussage des Reisenden in Audins *Histoire de France*. Die Verbindung der Wirkung einer Galerie und derjenigen eines religiösen Bildes scheint damit so abwegig nicht. Ein gutes Kunstwerk und eine Galerie zeichnet dieselbe Qualität aus: den Rezipienten möglichst umfassend, insbesondere auch emotional, einzunehmen. Die Diskussionen um die Galerie, bei denen künstlerische Gesichtspunkte keine Rolle gespielt zu haben scheinen, machen sich damit eine Qualität zu eigen, die als ein zentrales Merkmal eines guten Kunstwerkes angesehen wurde. Zwar unterscheiden sich die Mittel, das Ziel ist jedoch das gleiche. Die intensive Wirkung auf den Galeriebesucher ist nicht der Betrachtung eines einzelnen Kunstwerkes zu verdanken, sie scheint vielmehr durch eine Verbindung von Ausstattung und Galerieraum hervorgerufen zu werden, ja im wesentlichen von letzterem auszugehen. Der Betrachter ist in Bewegung

und durchschreitet den Raum, womit er gleichzeitig auch die Geschichte durchschreitet. Der schmale Raum einer Galerie korrespondiert mit der Vorstellung von Geschichte als einer linearen Aneinanderreihung von Personen und Ereignissen, erscheint geradezu als deren adäquate visuelle Übertragung. Der Besucher taucht in die Geschichte ein, deren Akteure und Ereignisse links und rechts an ihm vorbeiziehen, er ist der Geschichte ausgeliefert. Geschichte ist in ihrer zeitlichen Dimension, in ihrer Prozessualität damit am intensivsten, geradezu physisch, in der Galerie erfahrbar. Der Besucher wird von der Geschichte umgeben, wird eins mit ihr, eine Empfindung, die noch dadurch verstärkt wird, daß er ja schließlich seine eigene Geschichte, die französische Geschichte, erlebt. Die Wirkkraft der Geschichte findet in der Wirkkraft des Galerieraums ihre Entsprechung und Verstärkung. Das Durchschreiten einer Galerie erscheint damit geradezu als ein performativer Akt, bei dem Geschichte erfahren wird.

Hier schließt sich die Argumentation. Die traditionelle Galerie der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts überzeugte nicht durch Pracht und künstlerischen Reichtum, sondern durch die Verbindung von Geschichte und Raumdisposition. Die ihr zugestandene Fähigkeit, den Besucher in einem besonderen Maße einzunehmen, ließ sie besonders geeignet erscheinen, ein Geschichtsbild zu vermitteln. Die moderne Galerie, deren Decke der Ort der Ausstattung ist und deren Thema den *res fictae* entnommen ist, kann den Besucher nicht mehr in derselben Form ansprechen. Dieser mag durch ihren Reichtum, durch ihre künstlerische Qualität überwältigt sein, die von der klassischen Geschichtsgalerie ausgehende Wirkung besitzt sie jedoch nicht mehr. So wenig spektakulär das Lavalsche Konzept auf den ersten Blick auch erschienen sein mag, es stellte mitnichten einen Rückschritt gegenüber den künstlerisch anspruchsvollen Galerien mit mythologischen Themen dar. Das Konzept war sogar besonders zukunftsfruchtig. Vor allem die Betrachterinvolvierung, die Prozessualisierung des Kunstgenusses und der performative Charakter des Galeriebesuches weisen auf wichtige künstlerische Fragen voraus, die die späteren Jahrhunderte beschäftigen sollten. Sie lassen die Galerien der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts als einen Vorläufer von Panorama und Diorama und letztlich sogar des Films erscheinen.

³⁹ Siehe hierzu Gabriele Wimböck, *Guido Reni (1575–1642). Funktion und Wirkung des religiösen Bildes*, Regensburg 2002, S. 169–226.

⁴⁰ »Es gefiele mir, daß jemand auf dem Bilde uns zur Anteilnahme an dem weckt, was immer die Figuren des Bildes unter sich oder in Bezug auf dich [den Beschauer] tun, darnach angetan, die dargestellte Begebenheit hervorzuheben oder dich über den Inhalt derselben zu belehren.« Leon Battista Alberti, »Della pittura«, in Leon Battista Alberti, *Kleinere kunsttheoretische Schriften*, übers. u. hg. v. Hubert Janitschek, (Quel-

lenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Bd. 11) Wien 1877, S. 123. (Übers. ebd., S. 122).

⁴¹ »Jenes Geschichtsbild wirst du loben und bewundern können, welches derart mit gewissen, ihm eigentümlichen Reizen ausgestattet ist, daß jeder Beschauer desselben, ob gelehrt oder ungelehrt, dadurch erfreut und bewegt wird.« Ebd., S. 117. (Übers. ebd., S. 116).

⁴² Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, diviso in sette libri. Ne' quali si contiene tutta la theorica, et la prattica d'essa pittura*, Mailand 1584, Buch 6, Kap. 34, S. 363.

BIBLIOGRAPHIE (MEHRFACH ZITIERTE LITERATUR)

- AUDIN 1647 Audin, *Histoire de France, Représentée par tableaux, commençant au regne de Hugus Capet, chef des roys de la troisième branche. Avec des discours et réflexions politiques*, 2 Bde., Paris 1647.
- BRACKENHOFER 1925 Ellie Brackenhofer, *Voyage en France. 1644–1648*, Nancy/Paris/Straßburg 1925.
- KIRCHNER 2001 Thomas Kirchner, *Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, München 2001.
- LAVAL 1975 Antoine de Laval, »Des peintures convenables aus basiliques et palais du roy. Memes à sa gallerie du Louvre à Paris«, in *Etudes d'art français offerts à Charles Sterling*, hg. v. Albert Châtelet und Nicole Reynaud, Paris 1975, S. 195–205.
- SAUVAL 1724 Henri Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de Paris*, 3 Bde., Paris 1724.
- SCUDÉRY 1635 Georges de Scudéry, »Le temple. Poeme à la gloire du Roy, et du Monseigneur le cardinal duc de Richelieu«, in *Le sacrifice des muses. Au grand cardinal de Richelieu*, hg. v. François Le Metel de Boisrobert, Paris 1635, S. 111–132.
- SCUDÉRY 1641 Georges und Madeleine de Scudéry, *Ibrahim. Ou l'illustre Bassa. Première partie*, Paris 1641.
- URFÉ 1632–1633 Honoré d'Urfé, *L'Astrée. Ou par plusieurs histoires et sous personnes de bergers et d'autres sont deduits les divers effets de l'honneste amitié*, 5 Bde., Paris 1632–1633.
- VIGNIER 1676 Benjamin Vignier, *Le chasteau de Richelieu. Ou l'histoire des dieux et des heros de l'antiquité. Avec des réflexions morales*, Saumur 1676.