

Paradigma der Gegenwärtigkeit Schlachtenmalerei als Gattung ohne Darstellungskonventionen

Thomas Kirchner

Die Kunstgeschichte hat sich daran gewöhnt, die künstlerische Produktion in Frankreich zwischen dem Regierungsantritt Ludwigs XIV. und der Revolution von 1789 mit Hilfe von André Félibiens Gattungseinteilung zu ordnen. Félibien hatte in seiner für die französische Kunsttheorie zentralen Einleitung zu den an der Académie Royale de Peinture et de Sculpture im Jahre 1667 abgehaltenen »Conférences« nicht nur die einzelnen Gattungen, ihre Merkmale beschrieben, sondern sie zudem in ein Verhältnis zueinander gebracht, in eine künstlerisch und philosophisch begründete Hierarchie eingefügt. Besonders die Historienmalerei erfuhr dabei eine detaillierte Differenzierung: Es wird unterschieden zwischen »res factae« und »res fictae«, der Wiedergabe historischer Ereignisse und literarischer Texte; als Höhepunkt jeglicher künstlerischer Arbeit gilt die allegorische Komposition: »Il faut traiter l'histoire et la fable; il faut représenter de grandes actions comme les historiens, ou des sujets agréables comme les poètes; Et montant encore plus haut, il faut par des compositions allegoriques, sçavoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mysteres les plus relevez.«¹ Damit war einerseits ein intellektuelles Programm formuliert, das den Bedürfnissen der Künstler nach Nobilitierung, nach Abgrenzung von den in der Zunft organisierten Malern nachkam, zugleich genügte es den Erfordernissen der Colbertschen Kunstpolitik.

Zwar war die Einteilung der Malerei in Gattungen und die Hervorhebung der Historienmalerei nicht neu. Seit Alberti war dies besonders in Italien immer wieder Gegenstand kunsttheoretischer Überlegungen gewesen. Und Félibien bezog hieraus auch wichtige Anregungen. Jedoch war bis dahin noch nicht versucht worden, ein komplettes Gattungsgefüge zu beschreiben und mit einer einheitlichen Theorie zu unterlegen. Zudem erlaubte es der offizielle Status der Académie, diesen Überlegungen quasi Gesetzescharakter zu verleihen und ihnen die gesamte staatliche Auftragsvergabe zu unterwerfen.

Nun weisen aber Félibiens Ausführungen bei allem Willen zur Systematisierung und bei allem Anspruch auf umfassende Verbindlichkeit einige erstaunliche Lücken auf. Am auffälligsten erscheint das Fehlen des Genres.² Der Grund dafür mag darin zu suchen sein, daß eine tendenziell bürgerliche Gattung in einer höfischen Kunst keinen Ort hatte, zumal sich die Künstler hier von den Kollegen der Zunft abgrenzen wollten, die besonders in dieser Gattung tätig waren. So wurde der erste Genremaler erst nach dem Tode Ludwigs XIV. aufgenommen.³ Trotzdem hatten die Akademiker bereits vorher konkrete Vorstellungen von der Genremalerei und ihren Regeln. Es wurde analog der literarischen Einteilung argumentiert und vor allem in Anlehnung an die Aristotelische Poetik die Definition der Komödie herangezogen. Damit fügte sich das Genre bruchlos in Félibiens System ein. So war der Grund für sein Fehlen wohl vornehmlich taktischer Natur, nicht jedoch weil Félibiens System es nicht hätte integrieren können.

Anders scheint es sich hingegen bei einem weiteren Themenbereich, bei einer weiteren Gattung zu verhalten, die von André Félibien nicht erwähnt wird: die Darstellung zeitgenössischer Ereignisse, vor allem die Schlachtenmalerei als deren prominenteste und charakteristischste Form. Dieser für die Kunstpolitik Ludwigs XIV. ungeheuer wichtige und häufig unterbewertete Bereich wird heute meist der Historienmalerei zugewiesen. Es wird hingegen nicht überprüft, ob er überhaupt deren Anforderungen genügt, ob Félibiens Begriff des Historischen auch das Zeitgenössische umfaßt. Dies machte es dann für die Beschreibung der Kunst des 19. Jahrhunderts besonders einfach, an der Darstellung des Zeitgenössischen den Verlust der Gültigkeit der Félibienschen Theorie nachzuweisen, ohne indes zu reflektieren, ob dieses darin überhaupt seinen Platz hatte. Und hier sind Zweifel erlaubt, es entsteht der Verdacht, daß Theorie und künstlerische Produktion an diesem Punkt nicht zur Deckung

kamen. Zwar bot sich dem 17. Jahrhundert durchaus die Möglichkeit, zeitgenössische Ereignisse allegorisch einzukleiden. Peter Paul Rubens hatte dafür in den 20er Jahren in der Medici-Galerie eine Form gefunden, die ein halbes Jahrhundert später von Charles Le Brun bei der Ausmalung der Decke der Galerie des Glaces in Versailles aufgegriffen wurde. Beide Male wird ein Geschehen, ein Held in ein Idealbild transformiert. Maria de' Medici und Ludwig XIV. erscheinen als konkrete Personen, mit Hilfe der Allegorie verkörpern sie zugleich aber auch das Idealbild des Herrschers. Die zum Kanon gehörenden Tugenden agieren dabei als Personifikationen bildnerisch auf derselben Realitätsebene wie die Helden der Darstellungen – eine Tatsache, die dieser Form seit dem frühen 18. Jahrhundert eine scharfe Kritik einbringen sollte, da sie jeglicher Wahrscheinlichkeit widerspreche. Konsequenz dieser Darstellungsform, die auf ein Idealbild abhebt, war, daß das eigentliche Ereignis, das Geschehen, das zu einer solchen Eloge den Anlaß und die Rechtfertigung lieferte, in den Hintergrund trat, zum Teil überhaupt nicht mehr erschien. Die Darstellung postulierte, ohne die Aussagen selbst zu begründen. Die Abstraktion vom Konkreten, die Überhöhung des Realen ins Ideale sicherte dieser Darstellungsform auch einen Platz im kunsttheoretischen Diskurs, die Spitze von Félibiens Gattungshierarchie. Die Darstellung dessen aber, was eine solche Idealisierung erlaubt, die den mit den allegorisch eingekleideten Bildern formulierten Anspruch hätte begründen können, war zwar kunstpolitisch von ungeheurer Bedeutung, nahm in der offiziellen höfischen Kunstproduktion quantitativ einen großen Raum ein, blieb aber ohne kunsttheoretisches Fundament. Das Fehlen des Zeitgenössischen in Félibiens Gattungsaufzählung bedarf um so mehr einer Erklärung, als Félibien diesem Bereich durchaus aufgeschlossen gegenüberstand, hatte er doch am Ende seiner Beschreibung von Le Bruns »Königinnen von Persien zu Füßen Alexanders« aus dem Jahr 1663 bemerkt, daß es nun an der Zeit sei, die Taten des Königs selbst zum Thema der Malerei zu machen.⁴

Dieses Phänomen gilt es im folgenden zu untersuchen. Es soll dies geschehen am Entstehungsort der Gattungshierarchie, in der unmittelbaren Nähe von Félibien. Als Beispiel dient die Arbeit des aus Brüssel gebürtigen Adam Frans van der Meulen.⁵ Er war 1664 wohl auf Anraten des »Premier peintre du roi« Charles Le Brun von Colbert nach Paris berufen worden und konnte sich dort innerhalb kürzester Zeit eine wichtige Position in der offiziellen Kunstszene erarbeiten. Bald war er der nach Le Brun bestbezahlte Künstler am französischen Hof.⁶ Seine Stellung läßt es vollkommen ausgeschlossen erscheinen, daß Félibien ihn beziehungsweise den von ihm vertretenen Themenbereich und seine

kunstpolitische Bedeutung 1668 bei der Abfassung seiner Gattungseinteilung lediglich übersehen hätte, auch wenn die umfangreichen Zyklen zu den Feldzügen Ludwigs XIV. erst zu diesem Zeitpunkt beginnen sollten.⁷ An einigen Beispielen soll nun die gattungsmäßige Zuordnung von Van der Meulens Werken untersucht werden, um schließlich auf die Ausgangsfrage nach dem Grund des Fehlens der zeitgenössischen Malerei in Félibiens Ausführungen und den Folgen für die spätere Kunst zurückzukommen. Doch zuvor sei ein kurzer Rückblick auf die Schlachtenmalerei erlaubt.

Die Gattung besitzt eine lange Tradition. Bereits Plinius berichtet, daß Aristides eine Schlacht Alexanders gegen die Perser mit 100 Figuren gemalt habe, und hebt den hohen Preis hervor, den er dafür erhielt.⁸ Die künstlerische Wertschätzung eines solchen Themas in der Antike wurde von späteren Epochen wahrgenommen und geteilt.⁹ So entwickelten einige Kunsttheoretiker der Renaissance ihren Begriff der *historia* an Schlachtenbildern, die in ihren Augen den Höhepunkt der Malerei darstellten.¹⁰ In den Schlachtenbildern – so eine verbreitete Meinung – kulminierten alle Schwierigkeiten der Malerei, hier bedürfe es des größten künstlerischen Genies, hier überflügele die Malerei die Poesie.¹¹ Es galt nicht nur, eine große Anzahl von Personen auf einem Bild zu verteilen, diese mußten zudem in Aktion gezeigt werden; jeder einzelne war zu beachten, von den übrigen in Handlung und Aussehen zu unterscheiden, anatomische Kenntnisse waren bei den nur spärlich bekleideten Kriegerern mit ihren extremen Körperbewegungen notwendig, ebenso waren die von Wut, Stolz, Schmerz, Angst gezeichneten Affekte zu berücksichtigen, Kleidung und Waffen mußten den Regeln des *costume* gehorchen,¹² zugleich hatte sich alles in eine übergreifende Komposition einzufügen, die in einem zentralen Helden ihren Höhepunkt finden sollte. »Vous peindrez premierement la fumée de l'artillerie meslée confusément parmy l'air avec la poussiere que font les chevaux des combattans ... Vous ferez voir les vainqueurs courans, les cheveux esparts au vent, et toutes les autres choses legeres, le visage renfrogné, et leurs membres faisant un contraste entr'eux ... Vous ferez encore voir quelque chevaux entrainans et dechirans miserablement leur maistre mort ... Les vaincus mis en deroute auront le visage pasle, les surcils hauts et estonnez ... vous en ferez d'autres fuyons et crians à la pleine teste: le champ de bataille sera couvert d'armes de toutes sortes sous les pieds des combattans ... entre les morts on en verra quelques-uns demi-couverts de tous ces debris et de la poudre ... Vous verrez les escadrons venans au secours ... le capitaine tout de mesme le baston haut, courant et montrant le lieu où il faut aller ... il ne faut rien voir en tout le champ de bataille qui ne soit



26 Charles Le Brun, Die Überquerung des Granicus, 1664/65, Öl auf Leinwand, 470 x 1209 cm, Musée du Louvre, Paris

remply de sang et d'un horrible carnage.«¹³ Bei all diesen Schwierigkeiten verwundert es nicht, daß sich in dieser Aufgabe die Künstler zu messen versuchten, etwa Leonardo und Michelangelo bei der Ausgestaltung der Sala del Gran Consiglio in Florenz.¹⁴ In dieser Tradition stehen etwa die »Konstantinschlacht« von Giulio Romano oder – in unmittelbarer Nähe von Van der Meulen – die »Alexanderschlachten« Charles Le Bruns (Abb. 26).¹⁵ Bei diesen Darstellungen handelte es sich um die Wiedergabe bereits historischer Ereignisse; einer Begründung der Zugehörigkeit zur Historienmalerei bedurfte das 17. Jahrhundert damit nicht.

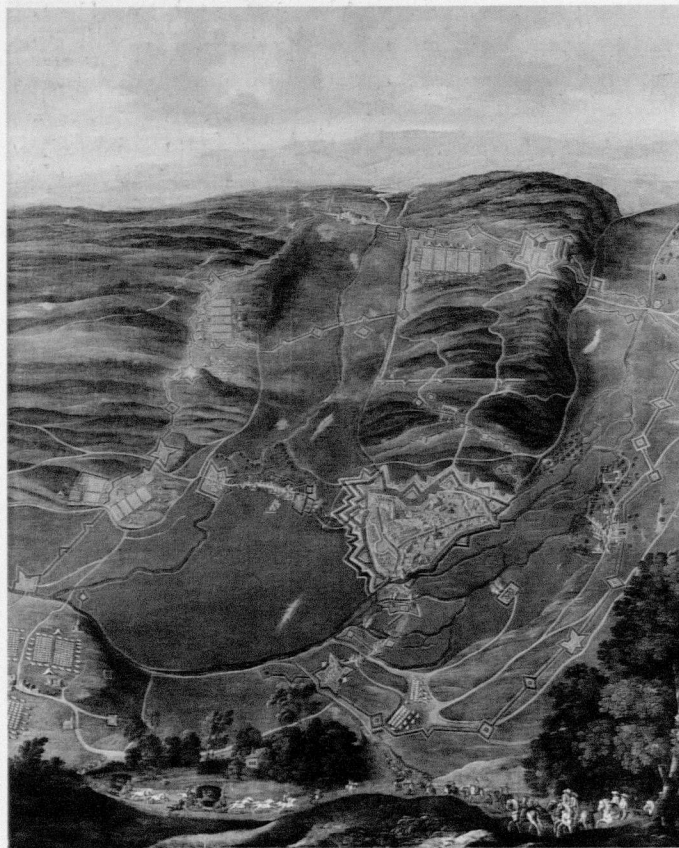
Zeitgenössische Schlachten fanden hingegen häufig eine andere – indes sehr charakteristische – Form der Darstellung: Auf einer Bühne im Vordergrund sind einige meist hochrangige Personen gezeigt, hinter denen sich ohne räumlichen Zusammenhang eine Landschaft erstreckt, der die militärische Situation eingeschrieben ist (Abb. 27).¹⁶ Beide Teile des Bildes sind mit einer extrem unterschiedlichen Perspektive gezeigt; die eigentliche Schlachtendarstellung wirkt hinten hochgeklappt, der Horizont rutscht dadurch fast an den oberen Bildrand. Diese Form der Darstellung erlaubte den Überblick über eine Landschaft, über eine Schlacht und damit eine gewisse dokumentarische Genauigkeit. Sie hatte aber zwei gravierende Folgen für die Erzählform der Bilder: Zum einen machte sie es unmöglich, einen unmittelbaren Zusammenhang herzustellen zwischen den im Vor-

dergrund mehr oder weniger im Leeren agierenden Personen und der eigentlichen Handlung im Hintergrund. An ihr waren die Vordergrundspersonen nicht wirklich beteiligt, sie konnten allenfalls darauf hinweisen und damit bedeuten, daß der Erfolg der gezeigten Schlacht ihre Leistung sei. Zum anderen konnte auf Grund der Entfernung zum eigentlichen Geschehen keine wirkliche Aktion, keine Bewegung, kein Kampf gezeigt werden, was gerade die Wertschätzung der ersten Form von Schlachtmalerei ausgemacht hatte. Neben einer topographisch häufig recht genauen, zum Teil kartographischen Wiedergabe der Landschaft war es meist lediglich möglich, die Truppen schematisch als unbewegte Figurenkonstellationen zu zeigen. Alle diese Charakteristika – eine den optischen Gesetzen und jeglicher Wirklichkeitserfahrung widersprechende Perspektive, die fehlende Verbindung zwischen Vordergrund und dem eigentlichen Thema, die fehlende Handlung, aber wohl auch der dokumentarische Anspruch – mußten diese Form der Schlachtendarstellung als künstlerisch nicht sehr hochstehend erscheinen lassen, ihr auf jeden Fall den Zugang zur Historie versperren.

Indes scheint es gerade diese künstlerisch unspektakuläre Form gewesen zu sein, die als politisch besonders wirksam erachtet wurde. So gehörten zur Ausstattung vieler Schlösser die Wiedergaben zeitgenössischer Schlachten, an denen die Hausherren beteiligt gewesen waren.¹⁷ Auch berichtet Plinius, wie vermutlich ähnlich aufgebaute Darstellungen von kriegerischen

Aktionen in Rom innenpolitisch eingesetzt wurden.¹⁸ Und in den »Gesprächen« von Francisco de Hollanda erläutert Michelangelo, welche Bedeutung die Malerei für einen Feldherrn haben könne, indem sie ihn mit der topographischen Situation eines Kriegsschauplatzes vertraut mache, und betont damit gerade die Wichtigkeit dessen, was dann im Schlachtenbild die hochgeklappte Überblickslandschaft werden sollte.¹⁹

Historische und zeitgenössische Schlachten erfuhren somit eine extrem unterschiedliche Form der Darstellung. Ihre künstlerische Einschätzung divergierte zwischen der Bewertung als Höhepunkt jeglicher Malerei und einer Position, die im kunsttheoretischen Diskurs nicht einmal erwähnenswert schien. Die Einschätzung ihrer politischen Bedeutung verlief indes genau umgekehrt; gerade das Überblicksbild mit seinem vermeintlich dokumentarischen Charakter, also die künstlerisch unattraktivste Form, hatte hier den größten Erfolg. Es entstanden unzählige Schlachtendarstellungen mit diesem Aufbau. Neben Einzelbil-



27 Unbekannter französischer Maler, Die Rückeroberung von Corbie durch König Ludwig XIII. und Gaston D'Orléans am 14. November 1636, Öl auf Leinwand, 323 x 257 cm, Musée National du Château de Versailles

dern und den Bilderzyklen, etwa für die Galerien von Adelsitzen, sind besonders graphische Wiedergaben,²⁰ etwa zur Illustration von Büchern, zu nennen.

Zurück zu Van der Meulen. Adam Frans van der Meulen hatte seine Ausbildung bei dem Schlachtenmaler Peeter Snayers erfahren und pflegte danach die in Flandern verbreitete Form der Fachmalerei weiter. Wie sein Lehrer orientierte er sich dabei durchaus an der hohen Schlachtenmalerei. Seine wohl in den späten 50er Jahren in Brüssel entstandene »Kavallerieschlacht bei einer Brücke« (Abb. 28)²¹ läßt etwa an Rubens' »Amazonenschlacht« denken. Jedoch haftet Van der Meulens Darstellung ein genrehafter Zug an, ein konkretes historisches Ereignis ist nicht gezeigt, ein Held nicht erkennbar.²² Auch trägt zu diesem Eindruck das Lokalkolorit bei, etwa in der Kleidung, das dem Ganzen einen Genrecharakter verleiht und das eine Übertragung der Darstellung ins Allgemeine, wie sie von einer Historie verlangt wurde, nicht gestattet. Im Hintergrund erstreckt sich eine weite Landschaft, in der nicht die kämpfende Einzelfigur gezeigt wird, sondern größere Truppenteile zu sehen sind. Die Landschaft entwickelt sich kontinuierlich vom Vordergrund bis zum etwa die Bildmittellinie beschreibenden Horizont.

Auf Grund dieser und ähnlicher Darstellungen erhielt der Künstler offensichtlich den Ruf nach Paris.²³ Dort pflegte er jedoch diese Darstellungsform nicht weiter; sie war hier nicht gefragt, was nicht verwundert bei dem oben konstatierten Fehlen des Genres in Félibiens Gattungseinteilung. Van der Meulens Bilder verlieren in Paris weitgehend ihren genrehaften Zug; dieser hatte bei der Wiedergabe eines konkreten Ereignisses nichts zu suchen, allenfalls bei Nebenszenen konnte er wieder auftauchen. Die von ihm geforderte Form sollte hingegen die historische Bedeutung eines Geschehens herausarbeiten.

Für seine Auftraggeber, besonders auch für den König selbst, war das Thema Krieg von grundlegender Bedeutung. Der Krieg wurde als wesentlich für die außenpolitische Konsolidierung des Staates angesehen, aber auch zur innenpolitischen Festigung hielten die Theoretiker den Krieg für elementar.²⁴ Die Armee avancierte zum Bild für den gesamten Staat, der vom König souverän geführt wird.²⁵ Zugleich galt das Schlachtfeld als der einzige Ort, an dem Heldentum erlangt werden konnte, nur hier existierte das Heroische, wie etwa Jean Chapelain hervorhob.²⁶ So war die höfische Propaganda wesentlich auf das Thema abgestimmt. Es erschienen unzählige panegyrische Texte, die den König als Kriegshelden feierten; auch wurden die Historiographen des Königs, Racine und Boileau, wie im übrigen ebenfalls Van der Meulen, an die Kriegsschauplätze beordert, um hier das Material für die Geschichte Ludwigs XIV. zu sammeln (die dann



28 Adam Frans van der Meulen, Kavallerieschlacht bei einer Brücke, Öl auf Leinwand, 23 x 33 cm, Musée du Louvre, Paris

aber erst von Voltaire verfaßt werden sollte). Und diese mußte nun zu einem wesentlichen Teil aus der Beschreibung der Rolle bestehen, die die beanspruchte exponierte Stellung am besten rechtfertigen konnte: der als Feldherr. Eben dies war die Funktion, die Van der Meulen in der bildenden Kunst zufiel.

Wie kam nun Van der Meulen seiner Aufgabe nach? Orientierte er sich (um die oben etwas schematisiert vorgenommene Einteilung aufzugreifen) an der hohen künstlerischen Form der prestigeträchtigen Historie oder an der Tradition zeitgenössischer Schlachtendarstellungen?

Ein mehr oder weniger beliebig ausgewähltes Beispiel und sein Entstehungsprozeß kann darüber leicht Auskunft geben. Am Anfang einer Komposition stand eine detaillierte Aufnahme

der jeweils umkämpften Stadt. Dies geschah in einer oder mehreren panoramaartig angelegten Zeichnungen, die Van der Meulen vor Ort akribisch anfertigte, häufig auch aquarellierte (Abb. 29).²⁷ Diese haben ein extremes Breitformat, Maße von 40 Zentimeter in der Höhe auf eineinhalb bis zwei Meter in der Breite sind keine Seltenheit. Die Städte werden nicht in einer Aufsicht aufgenommen, sondern in einer Perspektive, die sich dem Betrachter unter den örtlichen Gegebenheiten bot. Sie nehmen bei aller Genauigkeit lediglich den Hintergrund der Zeichnung ein, schließen diese zum Horizont ab. Dem Stadtpanorama legt der Künstler im Vorder- und Mittelgrund einen breiten Landschaftsstreifen vor, der im ausgeführten Bild die eigentliche Handlung aufnehmen wird. Dieser ist jedoch meist nicht derart

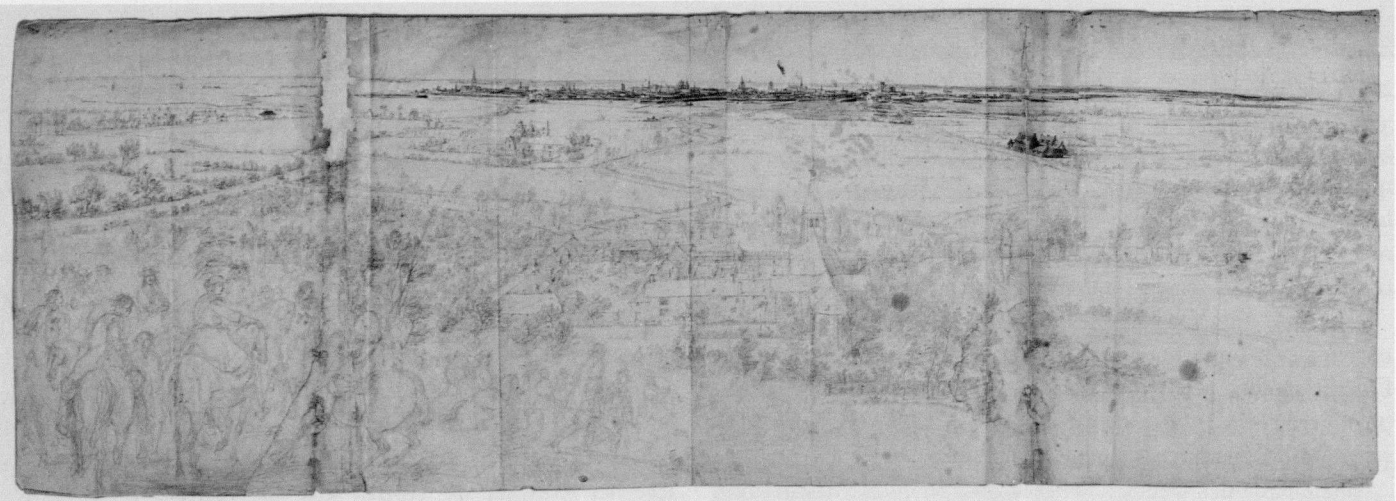
ausgearbeitet wie die Stadtansicht. Selbst wenn Van der Meulen hier Figuren einfügt, so skizziert er sie lediglich; sie scheinen eine erste Idee für die spätere Komposition zu zeigen, nicht jedoch einen wirklich vor Ort erfahrenen Eindruck wiederzugeben, werden häufig auch nicht weiterverfolgt (vgl. Tafel I).²⁸ Der Wert, den Van der Meulen auf die genaue Wiedergabe der Stadtansicht legte, wird noch dadurch unterstrichen, daß er von einzelnen Gebäuden Detailstudien anfertigte.²⁹

Diese topographisch genauen Wiedergaben sind das Ergebnis von Van der Meulens Reisen, sei es, daß er die Orte der einzelnen Schlachten nachträglich aufnahm oder daß er mit dem Heer mitzog und bei den Ereignissen zugegen war.³⁰ Zu diesem Zweck ließ ihn auch Ludwig XIV. kommen, indem er etwa Colbert beauftragte, er solle Van der Meulen schicken, damit dieser seine Erfolge festhalten könne.³¹ Der Künstler war jedoch nicht an den eigentlichen Schlachten interessiert, wurde nicht zu deren bildnerischem Festhalten an die Kriegsschauplätze beordert: Er kam meist erst einige Tage nach einem Kampf, um die Örtlichkeiten aufzunehmen. Und es finden sich auch in den umfangreichen Zeichnungskonvoluten, die sich im Louvre und besonders im Mobilier National erhalten haben, keine Studien, die eine Schlacht einzufangen versuchen.

Alles, was die Gemälde zu Schlachtenbildern machen sollte, wird dann erst in Paris hinzugefügt. Die Entwürfe für die Figuren entstehen im Atelier, werden dann quadriert, um in die endgültige Komposition übertragen zu werden. Landschaft und Figurengruppen sind häufig auf getrennten Zeichnungen quadriert, wurden also erst im endgültigen Gemälde zusammen-

geführt. Dies erlaubte es in dem durchorganisierten Werkstattbetrieb, dieselbe Landschaft mit unterschiedlichen Figurenkonstellationen zu versehen. Was also auf den ersten Blick als das Primäre erscheint, die Darstellung des Ereignisses, ist in Wirklichkeit austauschbar. Dem endgültigen Bild wird dann – wenn notwendig – wie in den traditionellen Darstellungen zeitgenössischer Schlachten noch eine erhöhte Zone vorgelegt, auf der der König mit seiner Entourage Platz finden wird, um von dort aus seine Befehle zu geben.

Vergleicht man nun Entstehung und Aufbau einer Schlachtendarstellung Van der Meulens mit einem klassischen Historienbild, etwa mit Le Bruns eingangs angeführtem »Überquerung des Granicus« (Abb. 26), so werden die Unterschiede schnell deutlich. Hier ist der Held absolutes Handlungszentrum. In seiner Person findet der Kampf nicht nur seine reinste Ausformung, sondern es gipfelt in ihr zudem die gesamte Komposition. Alexander ist der einzige, der in einem direkten Zweikampf gezeigt wird, kompositorisch nimmt er exakt die Mitte des Bildes ein, er wird von einem Berggipfel hinterfangen und zudem durch die Lichtführung und die Farbgebung hervorgehoben. Das Bild ist von vorne nach hinten entwickelt: Der Held ist der Ausgangspunkt, von dem sich die übrige Darstellung ableitet, die gesamte Komposition führt auf ihn zu, er ist die verdichtete Form der Handlung, die sich in seiner Person spiegelt, in dieser ihren Höhepunkt findet. Die übrige Komposition, die Landschaft hat die Aufgabe, dies zu unterstreichen, sie hat jedoch keinen eigenen Aussagewert, gibt auch keine konkrete topographische Situation wieder.



29 Adam Frans van der Meulen, Die Armee Ludwigs XIV. vor der Priorei von Fives mit der Stadt Lille im Hintergrund, Aquarell über Bleistift, 54,7 x 157,5 cm, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, Paris

Bei Van der Meulens »Überquerung des Rheins« findet sich nichts von dem (Tafel IV).³² Hier ist der Held nicht unmittelbar in die Handlung involviert, diese spiegelt sich nicht in seinem Verhalten wider. Abgesehen von einem Adjutanten links neben ihm reagiert niemand in dem ganzen Bild auf den Protagonisten, selbst sein Gefolge nimmt ihn beziehungsweise seine Handlung nicht wahr. Er verweist den Betrachter lediglich auf den eigentlichen Bildgegenstand, auf den Rhein und dessen Überquerung, mit der die Einnahme rechtsrheinischer Gebiete verbunden war. In einer für den Pavillon du Roi in Marly bestimmten größeren Fassung³³ wird der König gezeigt, wie er dem Adjutanten gerade einen Befehl erteilt und dabei

auf die Szenerie im Mittelgrund verweist. Auch hier scheint der Protagonist vor allem für den Betrachter zu agieren. Das Heldentum des Königs erklärt sich innerbildlich somit nicht aus einer direkten kämpferischen Aktion, in der er – Alexander vergleichbar – einbezogen wäre; es wird dem Betrachter vielmehr auf zwei Ebenen nahegebracht. Zum einen ikonographisch: Für seine Darstellung hat der Künstler auf die traditionelle Herrscherformel des Reiters zurückgegriffen, der sein sich aufbauendes Pferd souverän beherrscht und zugleich noch in der Lage ist, Befehle auszuteilen. Da die Figur des Königs nun aber nicht in einen größeren Handlungszusammenhang eingebunden ist, ist es ihr zum anderen möglich, den Betrachter zu berücksichtigen. Mit derselben Geste gibt sie den Befehl, den Rhein zu überqueren – was im Bild kaum bemerkt wird –, und verweist den Betrachter auf die vermeintliche Großtat des Königs. Ludwig ist somit Handelnder und Albertische Betrachterfigur in einer Person.

Der kompositorische Aufbau des Bildes unterstreicht diese Hinwendung zum Betrachter. Bei Le Brun's »Überquerung des Granicus« ist der Rezipient mitten im Geschehen, es spielt sich direkt vor seinen Augen ab, ja er scheint den Kriegern durch den Granicus zu folgen, selbst Handelnder zu sein, in fast schon körperlicher Nähe zu den übrigen Akteuren. Diese Nähe hat zur Folge, daß der Betrachter sich jedoch kaum einen Überblick



30 Louis Surugue, *Vue interieure du Grand Escalier de Versailles* (Das große Treppenhaus in Versailles. Ansicht von Innen), in: L.-C. Le Fèvre: *Grand escalier du château de Versailles*, Paris o.J., Kupferstich nach J.-M. Chevatet,

über das gesamte Geschehen verschaffen kann; es ist nur der Ausschnitt, den er wahrnimmt, selbst die Handlung im Hintergrund entzieht sich fast schon seinem Gesichtsfeld. Anders im Bild Van der Meulens: Zwischen dem Betrachter und den Figuren im Vordergrund besteht ein deutlicher Abstand, der noch dadurch vergrößert wird, daß der Betrachter einen etwas erhöhten Blickpunkt hat. Ist also bereits der König mit seiner Entourage auf einer Anhöhe gezeigt, um den Überblick über das Geschehen zu haben und zugleich dem Betrachter gegenüber herausgehoben zu sein, so scheint der Betrachter seinerseits noch um ein weiteres erhöht. So wie der König die Lage in der Senke beurteilt, ist es nun dem Betrachter möglich, die militärische Situation und die darauf reagierende Handlung des Königs zu überblicken und zu beurteilen. Der Betrachter teilt den Blick des Feldherrn, ja er ist der Beobachter, dem der König, der sich auf Grund seines Überblicks eine vermeintlich objektive Meinung bilden kann, seine Handlung demonstriert. Und genau dies wird auch die Funktion der Bilder Van der Meulens und der nach ihnen angefertigten Graphiken gewesen sein: Der Betrachter sollte nicht wie bei Le Brun durch Suggestion überzeugt werden, sondern indem er sich selbst ein Bild von dem Geschehen macht. Er sollte keinen Einblick in das Geschehen erhalten, sondern einen Überblick über die gesamte Schlacht, inklusive topographischer Situation und Rolle des Königs.



31 Jean Le Pautre, Plan et élévation en perspective d'un des quatre refectorioires des soldats de l'Hôtel Royal des Invalides que est le prem' en entrant a gauche du côté de Paris (Grundriß und perspektivische Ansicht eines der vier Refektorien für die Soldaten im Hôtel Royal des Invalides in Paris, das sich als erstes links vom Eingang befindet), in: Le Jeune de Boulencourt: Description generale de l'hostel royal des Invalides, Paris 1683, Kupferstich, Bibliothèque Nationale, Paris

Dieses Konzept fand an herausragenden Stellen seine Anwendung, vorzugsweise in einem höfischen Rahmen. In dem neben der Galerie des Glaces wohl aufwendigsten Ausstattungsprojekt im Frankreich des 17. Jahrhunderts, der Escalier des Ambassadeurs, bilden Darstellungen Van der Meulens einen wesentlichen Teil der Wanddekoration im ersten Geschoß (Abb. 30). Sie wenden sich hier an den ausländischen Gesandten. In einzelnen Räumen im Schloß von Versailles oder im Pavillon du Roi in Marly ist der Höfling der eigentliche Rezipient, und die aufwendigen graphischen Reproduktionen waren vor allem für die ausländischen Höfe bestimmt. Jedoch vertraute man auch außerhalb des Hofes in einem völlig anderen sozialen Rahmen dem Konzept. So wurden die vier Speisesäle für die Soldaten in dem neu errichteten Hôtel des Invalides – eines der wenigen Sozial-

programme Ludwigs XIV. – mit zahlreichen, zum Teil großformatigen Darstellungen der Schlachten des Königs ausgestattet (Abb. 31). Ausgeführt wurden sie von Van der Meulens Schüler und Nachfolger als Leiter der Gobelinerwerkstätten Jean-Baptiste Martin, der für den Auftrag wohl auf die vor Ort angefertigten Studien seines Lehrers zurückgegriffen hat und dessen Darstellungsweise treu blieb. Das Konzept Van der Meulens konnte somit in unterschiedlichen sozialen Kontexten eingesetzt werden. Die mit ihm verfolgte Strategie läßt an eine Passage denken, in der Plinius über die Wirkungsmöglichkeiten von Darstellungen kriegerischer Ereignisse berichtet: L. Hostilius Mancinus stellte, nachdem er als erster in Karthago eingedrungen war, »... den Stadtplan und die Angriffe als Gemälde auf dem Forum [in Rom] aus ... und [erzählte] dem gaffenden Volke alle Einzelheiten, selbst vor ihm stehend, eine Leutseligkeit, durch die er bei den nächsten Wahlen die Würde eines Konsuls erlangte.«³⁴ Wie L. Hostilius Mancinus wollte Ludwig den Betrachter mit Hilfe

der Malerei von seiner Leistung überzeugen. In Le Bruns »Überquerung des Granicus« spielte die Landschaft nur eine untergeordnete, die eigentliche Handlung lediglich unterstreichende Rolle, war jedoch nicht eigenständiges Ausdrucksmittel. Bei Van der Meulen hingegen ist sie von herausragender Bedeutung und für den Aufbau der Werke elementar. Zwar stehen bei den fertigen Gemälden Stadtansicht und Landschaft nicht mehr derart im Vordergrund wie im Werkprozeß, der Vergleich mehrerer Bilder – und die Werke Van der Meulens waren meist nicht einzeln, sondern zu mehreren zu sehen – macht jedoch deutlich, daß die Komposition von der Landschaft und von der Stadtansicht ihren Ausgang nahm. Diese sind für das Bild unverzichtbar, hierin unterscheiden sich die einzelnen Werke, nicht in den durch die Orginaltitel benannten militärischen Kampagnen und

den im Vordergrund gezeigten Szenen mit Ludwig. Diese sind bei aller Hervorgehobenheit in gewisser Weise beliebig. Der Eindruck drängt sich auf, daß die Wiedergabe der topographischen Situation das eigentliche Thema ist, ihr die Hauptaufmerksamkeit zukommt. Nun war der Betrachter offensichtlich gewohnt, von einer traditionellen Überblickslandschaft mit am Horizont abschließender Stadtansicht auf eine Schlacht zu schließen, ohne daß diese selbst dargestellt wäre. So ist etwa in den Illustrationen zu Jean Puget de La Serres »Eloge historique de Monseigneur le Prince Duc d'Anguien« (1647) der kriegerische Charakter allenfalls durch den berittenen Heerführer und die Hellebardenspitzen angedeutet, auf die Wiedergabe der eigentlichen Schlacht wurde hingegen verzichtet; die Darstellung war auch so verständlich (Abb. 32).

Die Betonung der Landschaft mag vielleicht auch der Tatsache Rechnung tragen, daß Schlachten einander ähneln und besonders bei einer größeren Anzahl von Darstellungen sich die Bilder anderweitig unterscheiden müssen, ja daß moderne Stellungsschlachten, die den dirigierenden und nicht den in einen Kampf involvierten Heerführer verlangen, nicht mit der traditionellen Form der Historienmalerei, die letztlich immer das Individuum, den Einzelkampf in den Vordergrund stellt, adäquat eingefangen werden können. Der eigentliche Grund scheint jedoch ein anderer gewesen zu sein. Eine Besprechung von dreizehn Graphiken nach Bildern Van der Meulens im »Mercur Galant« gibt hier einen Hinweis. Dort heißt es unter anderem: »Comme toutes ces planches ont esté faites pour Sa Majesté, et que le S^r Vandermeulen s'est exprés transporté par tout sur les lieux pour en faire les desseins, on ne doit point douter que tout ce qu'elles representent n'aist esté observé avec la plus grande et la plus exacte régularité.«³⁵ Der Rezensent schließt also von der Exaktheit der topographischen Wiedergabe auf die Richtigkeit der gesamten Darstellung. Die Präzision der Stadtansichten und der Landschaften steht somit nicht für sich selbst, ist nicht etwa künstlerisches Ziel eines »realistischen« Flamen, sondern sie ist Konzept, Beleg für die Zuverlässigkeit der Darstellung des eigentlichen Ereignisses. Hier erklärt sich der Aufwand, der um diese schließlich im Bild lediglich im Hintergrund erscheinenden Stadtansichten gemacht wurde.

Noch eine weitere Überlegung scheint eine Rolle gespielt zu haben. Denn vom Aufbau und auch von der Vorgehensweise unterscheiden sich die Schlachtenbilder nicht von Van der Meulens Darstellungen der »Maisons royales«: auch hier die topographisch genaue Wiedergabe der Gebäude im Hintergrund und der Landschaft, die Szenen im Vorder- und Mittelgrund erscheinen hingegen nicht wesentlich (Abb. 33).³⁶ Mit diesen Bildern

sollten die Besitzungen des Königs festgehalten werden, die Präzision der Darstellung war also zugleich ein Beleg für den Besitz.³⁷ Damit ist auch eine Aufgabe der Geographie beschrieben. Ihre Bedeutung im nationalen Rahmen lag neben der Erschließung von Handelswegen besonders im militärischen und politischen Bereich. Sollte sie dem König möglichst präzise Informationen für seine Feldzüge liefern, so hatten die aufwendig angelegten Kartenwerke, etwa die der 1666 gegründeten Académie Royale des Sciences, auch die Aufgabe, den Besitz des Herrschers, den Umfang des Landes zu dokumentieren.

Die auffällige und auf den ersten Blick erstaunliche Aufmerksamkeit, die man den lediglich für den Hintergrund der Schlachtenbilder bestimmten Stadtansichten zukommen ließ, hatte somit zwei Gründe: Sie diene als Beleg für die Richtigkeit der Darstellung des eigentlichen Ereignisses (die in Wirklichkeit aber in Paris im Atelier konzipiert und entstanden war), und sie markierte den neu erworbenen Besitz des Königs.³⁸



32 Nicolas Regnesson, Norlinghen, in: Jean Puget de La Serre, Eloge historique de Monseigneur le Prince Duc d'Anguien, Paris 1647, Kupferstich nach François Chauveau, 17,3 x 13,8 cm, Bibliothèque Nationale, Paris



33 Adam Frans van der Meulen, Ludwig XIV. auf der Jagd vor Schloß Fontainebleau, Öl auf Leinwand, 190 x 335 cm, Musée du Louvre, als Dauerleihgabe in Mobilier National, Paris

Hier klärt sich nun auch die Frage, wieso Van der Meulen beziehungsweise seine Auftraggeber für die Schlachtendarstellungen nicht die Gattung der Historienmalerei wählten, denn es wäre ja durchaus möglich gewesen, daß der Künstler die Überquerung des Rheins nicht in der beschriebenen Form darstellte, sondern etwa in Anlehnung an Le Bruns »Überquerung des Granicus«. Die beiden Ereignisse ließen sich leicht parallelisieren, was es auch Van der Meulen erlaubt hätte, auf das entsprechende künstlerische Vorbild und die entsprechende Gattung zurückzugreifen.³⁹ Nun mag hier noch eine Rolle gespielt haben, daß zu diesem Zeitpunkt bereits eine unmittelbare Alexander-Allusion der Kunstpolitik nicht mehr opportun erschien.⁴⁰ Aber dies hätte nicht einen Rückgriff auf die Gattung der Historienmalerei verhindert. So wählte etwa Le Brun bei der Galerie des Glaces und bei der Decke des Escalier des Ambassadeurs (Abb. 34)⁴¹ für dasselbe zeitgenössische Ereignis die Form der Historienmalerei: Ludwig in antiker Kleidung gibt einen Befehl, die allegorische Verkörperung des Rheins wendet sich angesichts seiner Person erschreckt ab, die »Valeur guerrière« fliegt dem König

voran. Und auch Van der Meulen hat – wohl gemeinsam mit Le Brun – eine ähnliche Lösung überlegt, bei der die Gruppe des Königs begleitet wird von »La Gloire«, »La Valeur« und »L'Honneur« (Abb. 35).⁴² Die Idee wurde jedoch fallengelassen. Die Historie als die künstlerischste, aber auch künstlichste Gattung schien sich nicht zu eignen für Themen, denen man einen dokumentarischen Charakter verleihen wollte. Sie war ein artifizielles Gebilde, das durchaus in der Lage war, einen politischen Anspruch zu formulieren (etwa mit Le Bruns Alexander-Zyklus), sie taugte aber nicht, diesen Anspruch selbst zu belegen.

Man ging sogar so weit, auch für historische Ereignisse eine dokumentarische Form der Darstellung ohne künstlerische Ambitionen zu wählen, wenn man betonen wollte, daß hier der Anspruch auf Echtheit im Vordergrund stand, man als ein dem »vrai« verpflichteter Historiker vorging. So sind der von dem jungen Ludwig angefertigten Übersetzung des ersten Buches von Caesars »Bellum Gallicum« über den Krieg gegen die Helvetier (1651) Illustrationen beigegeben, die in alter Tradition im Aufblick die jeweilige Landschaft und die Schlachtenordnung zei-

gen (Abb. 36).⁴³ Es wird jedoch kein Versuch unternommen, im Sinne eines Historienbildes narrative Momente einzubringen, einen Helden zu stilisieren. Andererseits ist einem panegyrischen Gedicht Pierre Corneilles zum Holland-Feldzug von 1672 eine Darstellung der Überquerung des Rheins vorangestellt, in der sich der Künstler François Chauveau, der bei dem Historienmaler Laurent de La Hyre eine klassische Ausbildung erfahren hatte, der höchsten Gattung anzunähern versucht (Abb. 37).⁴⁴

Die Wahl der Gattung gab somit bereits Auskunft über den Anspruch einer Darstellung. Für die historisch dokumentierende Wiedergabe, die die Arbeit eines Historiographen bildlich umzusetzen hatte, wählte man die künstlerisch unspektakuläre Überblicksansicht, für die Panegyrik eine der Historienmalerei angenäherte Form.

Diese Korrespondenz zwischen literarischer Gattung und künstlerischer Form findet ihre Grundlage in den klassischen Poetiken. Seit Aristoteles galt als Hauptunterscheidungsmerkmal zwischen literarischen Gattungen und Geschichtsschreibung der Wahrheitsgehalt.⁴⁵ Wurde von literarischen Texten lediglich die Einhaltung der »vraisemblance« erwartet, so zeichnete sich ihnen gegenüber die Geschichtsschreibung dadurch aus, daß sie an den »vrai« gebunden war. Er war für die Wiedergabe eines historischen Ereignisses konstitutiv, hätte indes bei einer literarischen Schilderung eher gestört und den Künstler in seinen Ausdrucksmöglichkeiten eingeengt. So war die »vraisemblance« nicht ein abgeschwächter »vrai«, den es eigentlich zu erreichen galt; vielmehr waren »vrai« und »vraisemblable« Charakteristika unterschiedlicher Arten von Texten mit unterschiedlichem Anspruch. Diese Unterscheidung ist, ausgehend von den Interpretationen des Aristoteles – etwa Castelvetro –, in nahezu allen klassischen französischen Poetiken zu finden.⁴⁶ An ihr orientierte sich die Kunsttheorie, die die »vraisemblance« ebenfalls zu einer ihrer zentralen Regeln erklärte und besonders der Historienmalerei zugrundelegte.⁴⁷ So wehrte sich Le Brun verbittert gegen Versuche, die Historienmalerei dem »vrai« zu verpflichten.⁴⁸ Die Entscheidung zwischen »vrai« und »vraisemblance« beinhaltete somit zugleich die Wahl der Gattung, in der man sich ausdrücken wollte, und umgekehrt gab die

Gattung unmittelbar Auskunft über den (zumindest beanspruchten) Grad der Wahrheit der wiedergegebenen Ereignisse. Die Entscheidung zwischen der von Le Brun bevorzugten Historienmalerei und Van der Meulens vermeintlich dokumentarischer Wiedergabe eines Geschehens war somit grundsätzlicher Natur. Van der Meulen hat mit der Korrespondenz zwischen Gattung und Wahrheitsgehalt der Darstellung, oder allgemeiner, zwischen künstlerischer Form und Inhalt, bewußt gearbeitet. Mit seinem Bemühen, den Eindruck von Wahrheit zu erzeugen, bediente er sich des Gesetzes der Geschichtsschreibung, des »vrai«, und stellte ihr seine Kunst an die Seite. Und offensichtlich benötigte das Zeitgenössische aus politischen Gründen in besonderem Maße einen dokumentarischen Charakter, um seine Glaubwürdigkeit unter Beweis stellen zu können. Es hatte noch nicht seine historische Verklärung erfahren.

Die Notwendigkeit, für das Zeitgenössische eine eigene Darstellungskonvention zu entwickeln, die sich von derjenigen des Historischen unterschied und die nicht mit den Gesetzen der Historienmalerei gemessen werden darf, ergab sich aber wohl erst zu dem Zeitpunkt in aller Dringlichkeit, als man sich im Rahmen der »Querelle des Anciens et des Modernes« zunehmend der Differenz der eigenen Zeit zu früheren Epochen, besonders zur Antike bewußt wurde. Und so kann eine Passage im fünften Dialog von Perraults »Parallèle des anciens et des modernes« wie eine Erläuterung der hier vorgenommenen Gegenüberstellung der beiden Möglichkeiten der Darstellung von Schlachten gelesen werden. Auf die Bemerkung von Perraults Alter ego, dem Abbé, daß die Artillerie derart das Erscheinungsbild des Krieges



34 Charles Le Brun, Die Überquerung des Rheins, schwarzer Stift, laviert, 25,3 x 48,5 cm, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, Paris



35 Adam Frans van der Meulen und Charles Le Brun, Die Überquerung des Rheins, Bleistift, schwarze Kreide, Feder auf weißem Papier, 26,5 x 81,7 cm, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, Paris

verändert habe, daß er kaum noch mit dem Krieg der Antike vergleichbar sei, beklagt der Chevalier: »Il faut pourtant demeurer d'accord que l'invention de la poudre à canon a gasté le mestier de la guerre; autrefois un brave homme estoit assuré de ne perdre la vie que par la main d'un plus brave que luy; aujourd'huy le plus lasche soldat peut tuer d'un coup de fusil de derriere un mur le plus vaillant de tous les capitaines.«⁴⁹

Die Veränderungen haben für den Chevalier nur Negatives bewirkt. Die neue Technik veränderte jedoch nicht nur die Kriegsführung, sondern zerstörte das gesamte System, das einen Krieg legitimieren konnte. Ein direkter Kampf Mann gegen Mann war nicht mehr möglich, es siegte nicht mehr selbstverständlich der Stärkste und Mutigste, denn er konnte nach der Erfindung der Schußwaffe aus dem Hinterhalt von dem Schwächsten überwunden werden. Unter diesen Umständen war Heldentum, das der Mensch der Antike ausschließlich in der kriegerischen Auseinandersetzung erlangen konnte, nicht mehr möglich.

Der Abbé widerspricht, geht dabei aber gar nicht auf die Befürchtungen des Chevalier ein. Der Krieger hätte auch in der Antike nicht nur Mut, sondern ebenso Glück haben müssen. Sein wesentliches Argument ist jedoch, daß durch die Spezialisierung das Kriegswesen effektiver geworden sei. Daß der moderne Soldat kein Held mehr sein könne, wie es der Chevalier heraufbeschworen hatte, interessiert den Abbé weniger.

Auch wenn Perrault selbst nicht die Schlußfolgerung zog, so war doch deutlich, daß der moderne Krieg nicht mehr in der Form dargestellt werden konnte wie ein Krieg in früheren Epochen.⁵⁰ Der Krieg hatte sich zu sehr verändert, um noch in der Form von Le Bruns »Alexanderschlachten« adäquat gezeigt wer-

den zu können. Zwar war es immer noch möglich, auf das Mittel der Allegorie zurückzugreifen; zur bildnerischen Wiedergabe einer zeitgenössischen kriegerischen Auseinandersetzung, allgemein eines zeitgenössischen Ereignisses, bedurfte es jedoch neuer Darstellungsformen, die sich nicht den strengen Regeln fügen mußten, die die Historienmalerei in den Darstellungen von Themen aus der alten Geschichte entwickelt hatte. Eine solche »moderne« Darstellungsform zu entwickeln, die in Einklang mit den militärischen Möglichkeiten der eigenen Zeit stand, war offensichtliches Ziel Van der Meulens, vielleicht auch ihm gestellte Aufgabe. Damit zeigen sich seine Bilder nicht allein als Bemühungen um eine moderne Schlachtenmalerei, sondern auch um eine Darstellungskonvention für das Zeitgenössische.

Dazu knüpfte Van der Meulen letztlich an der traditionellen Schlachtenmalerei, an den Überschaubildern mit hochgeklappter Landschaft an (Abb. 27). Auf Grund ihrer nicht mehr akzeptablen Wirklichkeitserfassung konnten solche Bilder nur als ein Konstrukt erscheinen, jedoch nicht als Wahrheit beanspruchende Wiedergabe eines Ereignisses. Indem Van der Meulen diese Darstellungsform weiterentwickelte und ihrem Aufbau eine kontinuierliche Raumentwicklung unterlegte, entwarf er eine moderne Form von Wirklichkeitserfassung. Damit gelang es ihm zugleich, neben den vor allem in Versailles realisierten Konzepten von Historienmalerei einen bildnerischen Diskurs zu entwickeln, der überzeugen konnte, da er unmittelbar auf der Wirklichkeit zu fußen schien – in den dargestellten Ereignissen und in der Darstellungsform. So unspektakulär die Darstellungen auf künstlerischer Ebene erschienen sein mögen, so deutlich war dies gerade ein Beleg für die Ernsthaftigkeit ihrer Aussagen. Es wird der Eindruck erweckt, daß nicht künstlerische Gesichts-

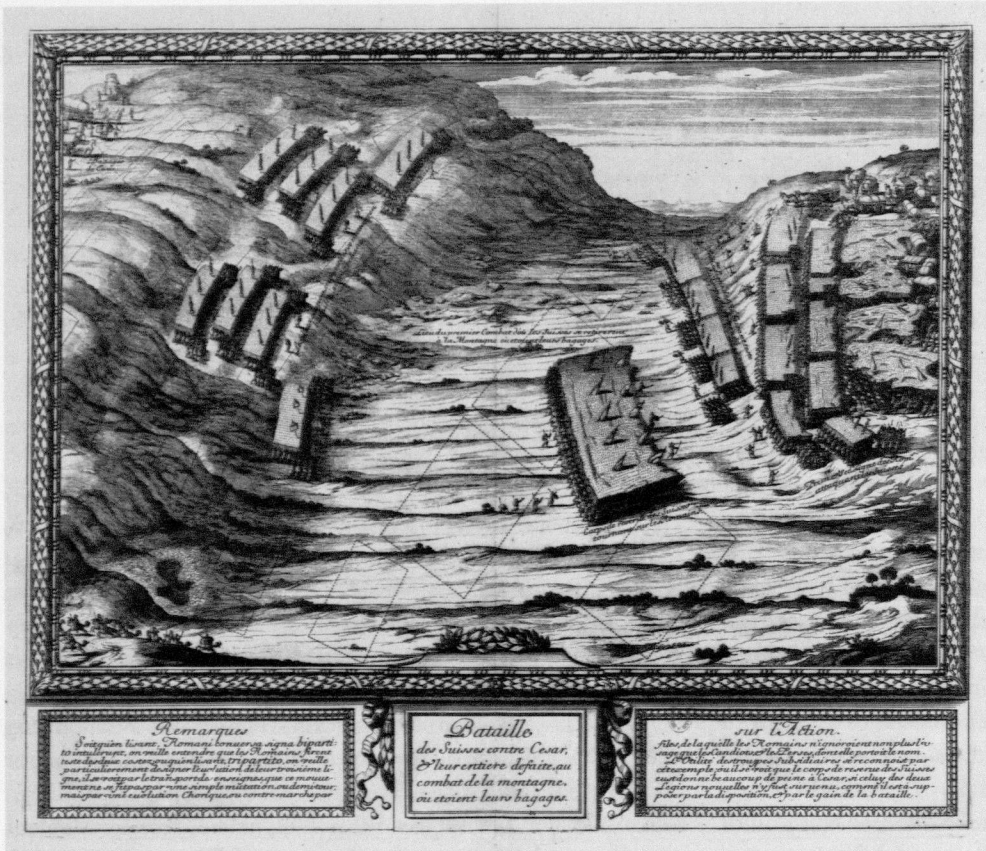
punkte für ihre Gestaltung wichtig sind, sondern vorrangig der dargestellte Gegenstand und seine Richtigkeit.

Damit ist die Aufgabe beschrieben, die die Werke Van der Meulens in der höfischen Kunstpolitik besaßen. Sie standen nicht im Widerspruch zu der eingangs angeführten allegorischen Darstellungsform. Beide verfolgten lediglich unterschiedliche Konzepte, konnten durchaus auch nebeneinander existieren, einander ergänzen, besonders spektakulär in der Escalier des Ambassadeurs in Versailles (Abb. 30). Le Bruns Darstellungen an der Decke, etwa »Die Überquerung des Granicus«, fußten im wahrsten Sinne des Wortes auf Van der Meulens Bildern an der Wand, diese dienten als Beleg für Le Bruns überhöhende Darstellungen. Der mit diesen formulierte Anspruch gründete sich auf den geographisch und historisch argumentierenden Werken, erfuhr in ihnen seine Rechtfertigung. Ganz ähnlich in den Refektorien des Hôtel des Invalides (Abb. 31). Auch hier gipfeln die Schlachtenszenen in den allegorisch überhöhten Darstellungen der Stirnseiten der Säle. Und letztlich muß ebenfalls für die Decke der Galerie des Glaces in Versailles als Grundlage ein historischer Diskurs gedacht werden, wie er sich in Van der Meulens Bildern visualisierte. Wie bekannt, verlangte Colbert von Le Brun, daß er sich ausschließlich an die historischen Tatsachen zu halten habe. Die allegorisch eingekleideten Wiedergaben, die bei Félibien die Spitze jeglicher künstlerischer Produktion eingenommen hatten, das Heldenkonzept, das in der Literatur grundlegend für die höchste Gattung, das Epos, war, benötigten also im kunstpolitischen Rahmen ein gänzlich unkünstlerisches Fundament, sie kamen ohne einen historischen Diskurs nicht aus. Wir sind zwar noch weit entfernt von Du Bos' Allegorie-Kritik; die Grenzen dieses Mittels waren indes im kunstpolitischen Rahmen bereits lange zuvor deutlich geworden. Andererseits wurde in den allegorischen Kompositionen versucht, das Heldenkonzept, das man in den zeitgenössischen Darstellungen zum Teil hatte aufgeben müssen, zu retten.

Wie jedoch die Betrachtung des Entstehungsprozesses und der Bilder gezeigt hat, sind auch Van der Meulens vermeintlich dokumentarische Darstellungen nicht einfach Wirklichkeitswiedergabe, sondern künstlerische Form. Der »vrai« wird behauptet, de facto aber nicht immer eingelöst, etwa bei seinem »Die Überquerung des Granicus«. Das Thema war für die Historiographie, für die Panegyrik und – wie wir gesehen haben – für die Malerei von zentraler Bedeutung. Nach Caesar – so wurde hervorgehoben – war Ludwig XIV. der erste Feldherr, der diese als unüberwindbar erscheinende natürliche Schwelle überschritten hatte. Das Ereignis war ideologisch wichtig, militärisch indes wenig spektakulär, rechtfertigte auf keinen Fall den Anspruch auf

ein Heldentum des Königs: Die französischen Truppen erwartete auf der anderen Rheinseite kein Widerstand, zudem führte der Fluß Niedrigwasser, die Soldaten konnten ihn fast ganz durchwaten. Der zürnende Rhein war am 12. Juni 1672 ganz zahm.⁵¹ Damit entpuppt sich die von Van der Meulen gefundene Form als Strategie: Die offensichtliche Aufmerksamkeit, die man der Hintergrundgestaltung, der Örtlichkeit zukommen ließ, muß als Beleg für die Richtigkeit der Wiedergabe eines historischen Ereignisses dienen, das selbst keines Beweises mehr bedarf. Der dokumentarische Charakter des Hintergrundes genügt als Beweis für die in Vorder- und Mittelgrund dann oft nur noch aus Versatzstücken konstruierten Ereignisse. Eine zu starke Annäherung an die Historienmalerei hätte dieser Strategie lediglich geschadet.

War die Entscheidung, Ludwig nicht mehr vorrangig mit Hilfe historischer oder mythologischer Figuren zu verherrlichen, sondern die Leistungen des Königs selbst zur Darstellung zu bringen, vornehmlich politischer Natur gewesen⁵², so wurde wohl auch die künstlerische Form, die Van der Meulen zu diesem Zweck entwickelte, von solchen Überlegungen besonders getragen. Dies alles stellt den Künstler an die Seite der königlichen Historiographen.⁵³ Zwar findet sich die Bezeichnung »peintre de l'histoire du roi« erst recht spät, jedoch dürfte mit ihr die Position Van der Meulens seit seiner Berufung beschrieben sein.⁵⁴ Wo läßt sich nun die Schlachtenmalerei Van der Meulens zuordnen, welcher der großen Gattungen läßt sie sich an die Seite stellen? Zwei Gattungen bieten sich an, die Historienmalerei und die Veduten- beziehungsweise Landschaftsmalerei. Jedoch keine der beiden Möglichkeiten kann überzeugen: Die Schlachtenmalerei widersprach wesentlichen Gesetzen der Historie, konnte also hier keinen Ort haben, aber man konnte sie auch nicht einfach der Landschaftsmalerei zuweisen; dies verhinderten die Personendarstellungen und die eindeutig historischen Ereignisse, die unter anderem im Titel der Bilder ihren Niederschlag fanden. Zudem schien wohl eine Gattung, die ihr Selbstverständnis an der Kunst Claude Lorrains entwickelt hatte, nicht vereinbar mit den Bemühungen um die Erfassung des Realen, die Van der Meulens Studien auszeichneten, mit den Landschafts- und Stadtporträts. Man konnte sie aber auch nicht einfach zwischen die beiden Gattungen schieben als eine Art Verbindung, denn hier waren ja bereits die Tiermalerei, das Porträt und letztlich auch das Genre angesiedelt.⁵⁵ Unter systematischen Gesichtspunkten war also der Schlachtenmalerei nicht beizukommen, sie sprengte in gewisser Weise Félibiens Systematik. Sie ließ sich aber auch aus einem anderen Grund nur schwer einfügen: Die für die Schlachtenmalerei aus Gründen der Glaub-



36 Bataille des Suisses contre Cesar, et leur entiere defaite, au combat de la montagne, où estoient leurs bagages (Schlacht der Helvetier gegen Cäsar und ihre vollständige Niederlage beim Kampf in den Bergen, wo sich ihr Troß befand), in: Julius Caesar: La guerre des Suisses, Paris 1651, Kupferstich, Bibliothèque Nationale, Paris

würdigkeit notwendige genaue, detaillierte Aufnahme von Wirklichkeit widersprach prinzipiell einem idealistischen Konzept, selbst wenn es sich nur um die Gestaltung des Hintergrundes gehandelt hat – allgemeiner: Durch die Verpflichtung auf den »vrai« entzog sich die Gattung dem in den klassischen Poetiken formulierten Entwurf von Kunst.

Auch wenn sich das Konzept Van der Meulens – wie etwa die Ausmalung der Escalier des Ambassadeurs zeigt – mit demjenigen einer idealisierenden Kunst vereinbaren ließ, dieses kunstpolitisch ergänzte, so stellt sich doch die Frage, warum zu einer Zeit, als die Académie daran ging, eine verbindliche Doktrin zu entwickeln, parallel dazu ein künstlerischer Diskurs entstand, der völlig anderen Leitlinien folgte. Kunst und kunstpolitische Vorstellungen kamen hier nicht mehr zur Deckung. Die Politik gab die Forderung nach dem Zeitgenössischen und dessen Glaubwürdigkeit vor und widersetzte sich damit den an der Académie entwickelten künstlerischen Konzepten. Hier zeigte

sich nun eine Konsequenz der ab dem Jahr 1663 erfolgten Vereinbarung der Académie durch Colberts Kunstpolitik. Das Privileg, daß nur ihre Mitglieder königliche Aufträge ausführen durften, zwang die Institution, diese Kunst mitzutragen. Sie nahm Van der Meulen – offensichtlich etwas widerwillig und auf Druck von Le Brun – auf,⁵⁶ öffnete jedoch ihre Doktrin nicht seiner Malerei. Diese blieb aus ihren kunsttheoretischen Überlegungen ausgeklammert, obwohl sie zur gleichen Zeit in ihrer unmittelbaren Nähe entstand. Dies war wohl die einzige Möglichkeit der Académie, sich gegen diese Kunst, ihre realistische Tendenz zu wehren. Konsequenz war, daß keine der von der Académie entwickelten Regeln für die dem »vrai« verpflichtete Wiedergabe zeitgenössischer Themen verbindlich war.

Die Entscheidung, die Schlachtenmalerei, ja die gesamten zeitgenössischen Themen aus ihren Überlegungen auszuklammern,

befreite die sich gerade theoretisch formulierende Académie aus einer mißlichen argumentativen Lage, die sie in eine konfliktreiche Situation hätte bringen können. Jedoch war damit indirekt bereits der eigene Anspruch auf die Allgemeinverbindlichkeit ihrer Theorie in Frage gestellt. Sie mußte es zulassen, daß in dem von ihr kontrollierten Bereich eine Kunst entstand, die unabhängig von ihren Regeln arbeiten konnte, sich diesen entzog.

Doch vorerst sollte der Konflikt einer zwischen künstlerischen und kunstpolitischen Anforderungen hin- und hergerissenen Schlachtenmalerei noch nicht zum Ausbruch kommen. Im 18. Jahrhundert besaß der Krieg für das Selbstverständnis des Staates und in der Selbstdarstellung des Herrschers nicht im entferntesten die Bedeutung wie zu Zeiten Ludwigs XIV. Erst während der Revolutionskriege und besonders unter Napoleons Herrschaft sollte der Krieg im politischen Alltag, zur außen- wie innenpolitischen Stabilisierung, für das Selbstverständnis des Staates – wenn auch unter veränderten Vorzeichen – wieder eine

herausragende Bedeutung besitzen. Und ähnlich wie im 17. Jahrhundert wurde der Kunst die Aufgabe zugewiesen, diesen Anspruch zu dokumentieren.⁵⁷ Damit sollte der Konflikt mit aller Schärfe wieder auftauchen. Dies sei abschließend an einem Beispiel aufgezeigt. Es handelt sich um »Die Schlacht bei den Pyramiden«, die François-André Vincent im Jahre 1810 im Auftrag des Marschalls Louis-Alexandre Berthier für dessen bei Paris gelegenes Schloß Grobois ausführte (Tafel X). Das Bild war bestimmt für eine eigens errichtete Galerie, die in acht großformatigen Bildern die Schlachten zeigt, an denen der Hausherr mitwirkte. Dafür hatte Berthier die renommiertesten Künstler gewinnen können.⁵⁸

Vincent griff für sein Bild auf einen bereits recht weit ausgearbeiteten Entwurf zurück, der für eine vom Innenminister Lucien Bonaparte im Jahre 1800 bei ihm bestellte Darstellung der am 21. Juli 1798 geschlagenen Schlacht bestimmt war.⁵⁹ Das gigantische Bild – es sollte fünf auf acht Meter messen – wurde indes, wohl aus gesundheitlichen Gründen, nicht fertiggestellt. 1806 erging der Auftrag dann an Hennequin. Für den neuen, nun mit 1,85 mal 3,4 Meter wesentlich bescheideneren Auftrag brauchte Vincent eigentlich nur noch den Marschall Berthier in unmittelbarer Nähe zu Napoleon einzufügen.

Vincent scheidet die beiden einander gegenüberstehenden Heere deutlich: Die linke Bildhälfte wird vollkommen von den in Aufruhr befindlichen, unorganisiert kämpfenden Mamelucken eingenommen, denen rechts, etwas zurückgesetzt, die in Formationen aufgestellten disziplinierten Franzosen entgegentreten. Von rechts preschen Napoleon und sein Marschall herbei, ohne aber selbst kämpfend in die Auseinandersetzung einzugreifen. Napoleon ist – ähnlich wie Ludwig XIV. in Van der Meulens »Die Überquerung des Rheins« – mit einer Befehlsgeste gezeigt, die von den Soldaten nicht wahrgenommen wird. So stehen hier die ohne ersichtliches System kämpfenden, chaotischen Mamelucken einem wohlgeordneten Heer gegenüber. Der Sieg ist den Franzosen sicher – so muß man die Darstellung wohl lesen –, da sie einerseits einen am Kampfgeschehen nicht unmittelbar selbst beteiligten, die Ereignisse überblickenden Feldherrn haben, andererseits über ein diszipliniertes Heer verfügen, in dem jeder einzelne Soldat seine festgelegte Position hat, sich in eine abstrakte Schlachtenordnung unter Aufgabe seiner Individualität eingliedert. Diese Lesart scheint der politischen Vorgabe an den Künstler zu entsprechen.

Vincent gleitet die Darstellung jedoch unversehens aus den Händen, die künstlerische Form bekommt eine Eigenwertigkeit, eine eigenständige Aussagekraft, die mit der politischen Vorgabe in Kollision gerät. Denn für die Darstellung der Mamelucken

greift der Maler auf die höchste künstlerische Form zurück; unschwer sind Leonardos »Anghiarischlacht« und Le Bruns »Überquerung des Granicus« (Abb. 26) als Vorbilder zu erkennen. Die Kämpfenden sind in eine klassische Dreieckskomposition gefügt, die in einer – indes inhaltlich wohl unwichtigen – Figur gipfelt. Die Figuration wird durch die Rauchbildung, die sie hinterfängt, unterstrichen. Die künstlerische Form, die Vincent für die Franzosen findet, ist hingegen gänzlich unspektakulär. Die Heerführer sind zwar – wie bei Van der Meulen – hervorgehoben, aber nicht unmittelbar in das Geschehen involviert. Die moderne Kriegsführung ließ eine andere Form der Darstellung nicht zu. Die beiden Darstellungsformen sind jedoch derart unterschiedlich, daß sich die Teile nicht zu einer Einheit zusammenfügen.

Trotz aller politischen Vorgaben ist Vincent – als klassischer Historienmaler bei Joseph-Marie Vien ausgebildet – eindeutig mehr an den Gegnern, den Mamelucken interessiert. So drängte er gegenüber der ursprünglichen Ölskizze von 1800/01 die Franzosen in der endgültigen Fassung zurück. Nahmen sie zuvor nahezu genau eine Bildhälfte ein, drangen sie im Hintergrund noch weit in die Bildhälfte der Mamelucken vor, so bleibt ihnen nun nicht nur weniger Platz, sie finden sich auch innerhalb der Komposition in ihrer Bedeutung reduziert. Sicherlich erschien dadurch der Bruch zwischen den beiden Bildhälften nicht mehr ganz so gravierend, auch ließ ein gewisser Exotismus, ein Reiz am Fremden, am Farbenfrohen die Mamelucken interessanter erscheinen. Dies genügt jedoch als Begründung nicht. Offensichtlich erlaubten ihm die Gegner der Franzosen in einem wesentlich stärkeren Maße, seinen künstlerischen Interessen nachzukommen; hier schränkte ihn keine Vorgabe ein wie bei der Darstellung seiner Landsleute. Das, was die Franzosen somit militärisch auszeichnete, machte sie als Objekt künstlerischer Darstellung uninteressant. Was hingegen unter militärischen Gesichtspunkten chaotisch, unorganisiert, undiszipliniert, ohne strategisches Konzept und deshalb zum Verlieren verurteilt war, erlaubte künstlerisch die höchste Form, das Anknüpfen an prestigeträchtige Traditionen. So zeigt die künstlerische Form, die in einem zentralen Helden gipfelt, ein Heer ohne Führung, ohne realen Helden; für die eigentlichen Helden Napoleon und Berthier gibt es hingegen keine künstlerische Form, die ihrer Bedeutung entspräche. Künstlerische und politische Gesichtspunkte kamen somit nicht mehr zur Deckung. Und so erhielt Berthier von Vincent ein Bild, mit dem zwar sein Sieg gefeiert wurde, in dem die künstlerische Form jedoch eindeutig den Gegner bevorzugte. Auf ihn fällt der erste Blick, hier verweilt der Betrachter, ordnet zu, sucht nach Zusammenhängen, Kor-



37 François Chauveau, Die Überquerung des Rheins, Frontispiz zu Pierre Corneille: *Les victoires du roy sur les estats de Hollande, en 1672*, Paris 1672, Kupferstich, 8,3 x 18,1 cm, Bibliothèque Nationale, Paris

respondenzen, bewundert die Bewegungen, das Farbenspiel. Die Franzosen erscheinen an die Seite gedrängt, künstlerisch sind sie von marginaler Bedeutung, daran ändert auch das Kampfgetümmel in der vorderen rechten Ecke nichts, in das einige Franzosen verwickelt sind. Es wird noch nicht einmal von ihren Kameraden wahrgenommen. Die Komposition könnte künstlerisch auch ohne die Franzosen auskommen.

Der Konflikt zwischen der klassischen Historienmalerei und einer gänzlich anderen Regeln gehorchenden Wiedergabe zeitgenössischer Ereignisse war im 17. Jahrhundert noch nicht zum Ausbruch gekommen. Man hielt die beiden Gattungen auseinander, die Académie weigerte sich sogar, die Darstellungen der zeitgenössischen Geschichte überhaupt als eigenständige Aufgabe wahrzunehmen. Vincent hat diesen Konflikt nun in einem Bild: Die künstlerisch prestigeträchtige Form glorifiziert, ohne es wohl zu wollen, den Gegner; für das Heer, das in einer modernen Schlachtordnung gezeigt wird und aus dieser seine Stärke bezieht, bleibt nur eine künstlerisch unspektakuläre Form. Vincent kann diesen Konflikt nur künstlerisch entscheiden, gerät damit aber in Widerspruch zur Intention seines Auftraggebers. Die künstlerische Form verselbständigt sich, verkehrt die politische Aussage in ihr Gegenteil. Damit war der Konflikt, dessen Wurzeln im 17. Jahrhundert liegen, offenbar geworden; er sollte über weite Strecken die Kunst des 19. Jahrhunderts beschäftigen.

Anmerkungen

- 1 André Félibien (Hrsg.): *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*. Paris 1668, Préface, [S. XV].
- 2 Zum Fehlen des Genres in Félibiens Gattungsgliederung und zu den Gründen siehe Werner Busch: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*. München 1993, S. 23 f.
- 3 Nach der von L. Dussieux veröffentlichten Mitgliederliste war der am 3. Juli 1717 aufgenommenen Jean-Baptiste Massé der erste Genremaler, der der Institution angehörte, siehe L. Dussieux: *Liste chronologique des membres de l'Académie de Peinture et de Sculpture, depuis son origine, le 1er février 1648, jusqu'au 8 août 1793, jour de sa suppression*. In: *Archives de l'Art français*. Bd. 1. 1851/52, S. 357–418.
- 4 André Félibien: *Les reines de Perse aux pieds d'Alexandre*. Peinture du Cabinet du Roy. Paris 1663, S. 33 f.
- 5 Zu Van der Meulens Herkunft und zu seinem Leben siehe Isabelle Richefort: *Nouvelles précisions sur la vie d'Adam François van der Meulen, peintre historiographe de Louis XIV*. In: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1986, S. 57–80. Wieso die Wahl gerade auf den zum Zeitpunkt der Berufung noch nicht besonders hervorgetretenen Van der Meulen fiel, ist nicht bekannt, ebensowenig das genaue Datum seiner Ankunft in Paris. J. Guiffrey: *Van der Meulen. Mémoire de ses travaux pour le roi depuis le 1er avril 1664*. – *Inventaire des tableaux et dessins trouvés chez lui, aux Gobelins, le 6 mars 1691*. In: *Nouvelles Archives de l'Art français*. 2. Ser. Bd. 1. 1879, S. 119–145, besonders S. 119, setzt auf Grund von Van der Meulens »Mémoire« den 1. April 1664 als Eintrittsdatum in den königlichen Dienst an; dem schließt sich Laure C.-Starcky: *Paris, Mobilier national. Dessins de Van der Meulen et de son atelier*. Paris 1988 (= *Inventaire des collections publiques françaises*. Bd. 33), S. 20, an. Richefort 1986, S. 60, geht hingegen davon aus, daß der Künstler im Jahre 1662 nach Paris kam.
- 6 So war bereits im Jahr 1665 sein festes Anfangsjahresgehalt von 2 000 Livres auf 6 000 Livres erhöht worden, siehe J. Guiffrey: *Comptes des bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV*. Bd. 1. Paris 1881, Sp. 51.
- 7 Die letzte in Félibiens Band aufgenommene »Conférence« wurde am 3. Dezember 1667 abgehalten, Félibiens Vorwort, das auf alle Vorträge Bezug

- nimmt, kann also erst danach verfaßt worden sein. 1667 unternahm Van der Meulen jedoch bereits seine zweite Reise, um die Kriegsschauplätze des Flandern-Feldzuges aufzunehmen.
- C.-Starcky 1988, S. 20 f., vertritt auf Grund eines Briefes von Charles Le Brun aus dem Jahr 1673 die Ansicht, Van der Meulen sei nicht als Schlachtenmaler berufen worden, sondern »pour travailler à de grands tableaux représentant les vues de toutes les maisons royales« (Le Brun). Daß er erst 1667 als Schlachtenmaler genannt und eingesetzt wurde, hängt wohl mit der einfachen Tatsache zusammen, daß der Flandern-Feldzug die erste größere militärische Aktivität Ludwigs XIV. war.
- 8 Plinius: *Naturalis historiae*. Naturkunde. Buch 35. Farben, Malerei, Plastik. München 1978, S. 77, § 99.
 - 9 So etwa von Francisco de Hollanda: *Vier Gespräche über die Malerei*. Geführt zu Rom 1538, hrsg. v. Joaquim de Vasconcellos. Wien 1899 (= *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttheorie des Mittelalters und der Neuzeit*. N.F. Bd. 9), S. 173, und André Félibien: *De l'origine de la peinture, et des plus excellents peintres de l'antiquité*. Dialogue. Paris 1660, S. 42; ders.: *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*. Bd. 1. Paris 1666, 1er entretien, S. 81, die die Geschichte nach Plinius wiedergeben.
 - 10 Siehe Kristine Patz: *Zum Begriff der »Historia« in L. B. Albertis »De Pictura«*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49. 1986, S. 286.
 - 11 Leonardo da Vinci: *Treatise on Painting [Codex Urbinas Latinus 1270]*, hrsg. v. Philip McMahon. 2 Bde. Princeton/New Jersey 1956, fol. 6–6v (McM 36).
 - 12 So exemplifiziert Félibien am Beispiel der Schlachtenmalerei (Giulio Romano »Konstantinsschlacht«) die Bedeutung des »costume«. Siehe André Félibien: *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*. Bd. 2. Paris 1672, 3e entretien, S. 152–173.
 - 13 Leonardo da Vinci: *Traité de la peinture*. Paris 1651, Chap. LXVII, S. 17–19.
 - 14 Siehe Cecil Gould: *Leonardo's Great Battle-Piece. A Conjectural Reconstruction*. In: *The Art Bulletin* 36. 1954, S. 117–129; J. Wilde: *The Hall of the Great Council of Florence*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 7. 1944, besonders S. 78–81; André Chastel: *Chronique de la peinture italienne à la Renaissance 1280–1580*. Fribourg 1983, S. 149–162.
 - 15 *Musée du Louvre*, Inv.-Nr. 2894. Zu dieser Form der Schlachtenmalerei bei Le Brun siehe: *Courage and Cruelty*. Le Brun's »Horatius Cocles« and »The Massacre of the Innocents«. Ausst.-Kat. Dulwich Picture Gallery. Dulwich 1990/91.
 - 16 Zu den Darstellungen zeitgenössischer Ereignisse siehe immer noch Werner Hager: *Das geschichtliche Ereignisbild*. Beitrag zu einer Typologie des weltlichen Geschichtsbildes bis zur Aufklärung. München 1939. Hager beschäftigt sich jedoch mit dem hier interessierenden Zeitraum nur am Rande.
 - 17 Als Beispiele seien hier die Galerien der Schlösser in Fontainebleau (Galerie de la reine), Vizille und Richelieu im Poitou genannt, siehe Gérard Sabatier: *Politique, histoire et mythologie: La galerie en France et en Italie pendant la première moitié du XVIIe siècle*. In: *La France et l'Italie au temps de Mazarin*, hrsg. v. Jean Serroy. Grenoble 1986 (= 15e colloque du C. M. R. 17 – sous le patronage de la Société d'Etude du XVIIe siècle, Grenoble, 25–27 janvier 1985), besonders S. 283–290. Alle diese Galerien sind zerstört. Einen gewissen Eindruck vermittelt noch heute die »Galerie des actions de Monsieur le Prince' im Schloß von Chantilly, für die 1686–1694 der Schüler Van der Meulens Sauveur Lecomte (oder Le Conte) acht großformatige Schlachtenzenen anfertigte, die wiederum von einer großen Anzahl kleinerer Szenen umgeben sind.
 - 18 Plinius 1978, S. 27, § 22, 23; vgl. de Hollanda 1899, S. 163/165.
 - 19 Ebd., S. 89; vgl. Martin Warnke: *Politische Landschaft*. Zur Kulturgeschichte der Natur. München/Wien 1992, S. 63–88.
 - 20 Jean-Claude Boyer: *Les représentations guerrières et l'évolution des arts plastiques en France au XVIIe siècle*. In: *XVIIe siècle* 148. 1985, S. 293.
 - 21 *Musée du Louvre*, Inv.-Nr. 1514. Sign. u. r.: A. F. V. Meulen a. Bruss. Es ist nicht bekannt, wann dieses Bild nach Frankreich kam, es gehörte auf jeden Fall zu der Sammlung Ludwigs XIV.
 - 22 Dies bringt sie wesentlich eher in die Nähe zur italienischen Schlachtenmalerei als zur französischen Sonderform, die auf den Helden nicht verzichten mochte. Zur italienischen Form siehe Fritz Saxl: *The Battle Scene without a Hero*. Aniello Falcone and His Patrons. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 3. 1939/40, S. 70–87; siehe auch Boyer 1985, S. 292.
 - 23 Warum der Ruf ausgerechnet an ihn erging, ist nicht bekannt. Er war sicherlich nicht der einzige, noch nicht einmal der bekannteste Schlachtenmaler in Flandern. Zeitgenössische Quellen nennen ihn lediglich als einen unter anderen, siehe Richelfort 1986, S. 59. Denkbar ist jedoch, daß zuerst bei Snayers angefragt wurde und dieser das Angebot an seinen Schüler weiterleitete.
 - 24 Siehe Nicole Ferrier-Caverivière: *La guerre dans la littérature française de 1672 à 1715*. In: *Guerre et pouvoir en Europe au XVIIe siècle*, hrsg. v. Viviane Barrie-Curien. Paris 1991, besonders S. 105–118; zur Bedeutung des Krieges im Rahmen der politischen Legitimation des Absolutismus siehe Joël Cornette: *Le roi de guerre*. Essai sur la souveraineté dans la France du Grand Siècle. Paris 1993.
 - 25 Zum Verhältnis von Organisation und Verfassung des Staates und des Heeres siehe Otto Hintze: *Staatsverfassung und Heeresverfassung*. In: ders.: *Staat und Verfassung*. Gesammelte Abhandlungen zur allgemeinen Verfassungsgeschichte, hrsg. v. Gerhard Oestreich. 2. Aufl. Göttingen 1962, S. 52–83, hier besonders S. 69–74; Ulrich Muhlack: *Absoluter Fürstenstaat und Heeresorganisation in Frankreich im Zeitalter Ludwigs XIV.* In: *Staatsverfassung und Heeresverfassung in der europäischen Geschichte der frühen Neuzeit*, hrsg. v. Johannes Kunisch. Berlin 1986 (= *Historische Forschungen*. Bd. 28), S. 249–278; zur Bedeutung des Krieges für die Wirtschaft nach den zeitgenössischen Theorien siehe Edmond Silberner: *La guerre dans la pensée économique du XVIIe au XVIIIe siècle*. Paris 1939, besonders S. 12 ff.
 - 26 Jean Chapelain in seinem Vorwort zu Giovanni Battista Marino: *L'Adone*. Paris 1623, [S. IV]. Siehe auch Nicole Ferrier-Caverivière: *La guerre dans la littérature française depuis le traité des Pyrénées jusqu'à la mort de Louis XIV*. In: *XVIIe siècle* 148. 1985, S. 234 f. Zur Bedeutung des Krieges in der französischen Politik und im alltäglichen Leben siehe Corvisier, André: *Guerre et mentalités au XVIIe siècle*. In: *XVIIe siècle* 148. 1985, S. 219–232, und ders.: *Louis XIV, la guerre et la naissance de l'armée moderne*. In: Philippe Contamine (Hrsg.): *Histoire militaire de la France*. Bd. 1. Paris 1992, S. 383–413, und ders.: *La France et les guerres de Louis XIV, 1661–1697*. Ebd., S. 415–448.
 - 27 *Musée du Louvre*, Département des arts graphiques. Inv.-Nr. R.F. 04.918.
 - 28 *Versailles*, Musée national du château, MV 6058. Inv.-Nr. 1480. Das Bild ist für den Pavillon du Roi in Marly in Auftrag gegeben worden; es wurde (neben der ebenfalls für Marly bestimmten »Einnahme von Dôle«) auf dem Salon von 1673 gezeigt, siehe: *Le livret de l'exposition faite en 1673 dans la cour du Palais Royal*. Et suivi d'un essai de bibliographie des livrets et des critiques de salons depuis 1673 jusqu'en 1851, hrsg. v. Anatole de Montaignon. Paris 1852, S. 10.
 - 29 Siehe C.-Starcky 1988, Kat.-Nr. 24–29. Zu den einzelnen Arbeitsschritten siehe ebd., S. 35, und Wolfgang Schulz: *Adam François van der Meulen und seine Condé-Ansichten*. In: *Bulletin. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*. 1974–1980. 1–3, besonders S. 259–261.
 - 30 Zu Van der Meulens insgesamt neun Reisen siehe C.-Starcky 1988, S. 26–37 und S. 221–223, und Van der Meulens eigenen Bericht, veröffentlicht von Guiffrey 1879, bes. S. 127–131.
 - 31 Vgl. etwa die Schreiben Colberts an den Duc de Luxembourg vom 13. September 1672 oder an den Gouverneur de Dinant, M. de Réveillon, vom 9. August 1679, in denen der Minister die Adressaten auffordert, Van der Meulen in seiner vom König beauftragten Mission zu unterstützen. Jean-Baptiste Colbert: *Lettres, instructions et mémoires*, hrsg. v. Pierre Clément. Bd. 5, Paris 1868, S. 64 und 401 f.
 - 32 *Musée du Louvre*, Inv.-Nr. 1490. Nach Schulz 1974–1980, S. 259, handelt es sich bei dem Bild, das aus der Sammlung Ludwigs XIV. stammt, lediglich um das Modello für ein großformatiges Gemälde mit den Maßen 410 x 520 cm. Allein schon die Maßverhältnisse (das hier gezeigte Bild mißt 49 x 111 cm) lassen diese These unwahrscheinlich erscheinen. Der Inventareintrag im Musée du Louvre bezeichnet die von Schulz vorgeschlagene endgültige Fassung (ehemals Inv.-Nr. 1489) als nicht fertiggestellt. Das Bild ist indes seit langem verschollen, selbst ein Photo existiert nicht, siehe dazu die entsprechende Bildakte im Service de Documentation et d'Etude du Département des Peintures du Musée du Louvre.

- 33 Caën Musée des Beaux-Arts.
- 34 Plinius 1978, S. 27, § 23.
- 35 Mercure Galant, August 1679, S. 129–134, Zitat: S. 133.
- 36 Musée du Louvre, Inv.-Nr. 1518. Eine ähnliche Funktion hatte wohl auch Félibiens nicht zu Ende geführtes Projekt einer Beschreibung der »Maisons royales« von 1681, siehe André Félibien: *Mémoires pour servir à l'histoire des Maisons royales et bastimens de France*. Publiés pour la première fois d'après le manuscrit de la Bibliothèque Nationale. Paris 1874. Ich danke Stefan Germer für den Hinweis.
- 37 Dieselbe Landschaft konnte dann auch wieder einem militärischen Thema Raum bieten, wenn im Vordergrund Ludwig und im Mittelgrund das lagern-Heer gezeigt werden: »Ludwig XIV. vor dem Schloß von Fontainebleau«, Versailles, Musée national du château. Abbildung bei Richefort 1986, S. 63, Abb. 6.
- 38 Dies hatte in Frankreich durchaus Tradition. So wurde am Ende des 16. Jahrhunderts die Galerie des Cerfs in Fontainebleau mit 15 Ansichten der königlichen Schlösser mit ihren Gärten und weiteren Umgebungen ausgestattet. Vorbild war hier wohl die Galleria delle Carte Geografiche, die Gregor XIII. 1580–1582 im Vatikan anlegen ließ, siehe Wolfram Prinz: *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*. Berlin 1970, S. 46–49, und Margret Schütte: *Die Galleria delle Carte Geografiche im Vatikan*. Eine ikonologische Betrachtung des Gewölbeprogramms. Hildesheim/Zürich/New York 1993, besonders S. 28–58. Und der schließlich Poussin unterlegene Jacques Fouquières sollte die Grande Galerie des Louvre mit 96 Darstellungen der Städte des französischen Königreiches ausmalen, siehe Yvonne Singer-Lecocq: *Un Louvre inconnu. Quand l'Etat y logeait ses artistes*. 1608–1806. Paris 1984, S. 45 f.
- 39 Und in der Tat wurde dieser Vergleich auch bemüht, so etwa in dem Sockel zu Desjardins' Denkmal Ludwigs XIV. auf dem Place de la Victoire in Paris (1685/86), siehe Lorenz Seelig: *Studien zu Martin van den Bogaert gen. Desjardins (1637–1684)*. [Diss.] München 1980, S. 34.
- 40 Siehe Chantal Grell/Christian Michel: *L'école des princes ou Alexandre disgracié*. Essai sur la mythologie monarchique de la France absolutiste. Paris 1988, passim, und Fabian Stein: *Charles Le Brun. La tenture de l'Histoire du Roy*. Worms 1985, S. 122 f.
- 41 Musée du Louvre, Département des arts graphiques, Inv.-Nr. 29747.
- 42 Musée du Louvre, Département des arts graphiques, Inv.-Nr. 20066. Die Zeichnung wurde zuletzt als Ergebnis der Zusammenarbeit von Le Brun und Van der Meulen beschrieben und in Zusammenhang gebracht mit der Tapisserie »L'histoire du roy«, siehe Le Brun à Versailles. Ausst.-Kat. Musée du Louvre. Cabinet des dessins. Paris 1985, S. 94, Nr. 118. Die Ähnlichkeit mit der Ölfassung von »Le passage du Rhin« läßt indes einen Zusammenhang mit dem Schlachtenbild wahrscheinlicher erscheinen.
- 43 Julius Caesar: *La guerre des Suisses*, traduite du I. livre des commentaires de Iule Cesar, par Louys XIV. dieu-donné. Roy de France et de Navare. Paris 1651.
- 44 Siehe Pierre Corneille: *Les victoires du roy sur les estats de Hollande*, en l'année 1672. Paris 1672.
- 45 Aristoteles: *Poetik*, übers. v. Olof Gigon. Stuttgart 1978, S. 36, Kap. 9.
- 46 Es seien hier nur genannt Jean Chapelain: *Les sentimens de l'Académie françoise sur la tragi-comédie du Cid*. Paris 1638, passim; Jules de La Mesnardière: *La poétique*. Paris 1640, S. 34, und Nicolas Boileau-Despreaux: *L'art poétique*. Die Dichtkunst. Stuttgart o. J., S. 38 f. Eine Zusammenfassung bei Raymond Macdonald Alden: *The Doctrine of Verisimilitude in French and English Criticism of the Seventeenth Century*. In: *Matzke Memorial Volume*. Containing two Unpublished Papers by John E. Matzke and Contributions in His Memory by His Colleagues. Stanford University, California 1911, S. 38–48, und besonders bei René Bray: *La formation de la doctrine classique en France*. Paris 1957, S. 191–214.
- 47 Siehe etwa André Félibien: *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*. Bd. 4. Paris 1688, 9e entretien, S. 34.
- 48 Siehe etwa die Diskussionen anlässlich seiner »Conférence« zu Poussins »Mannales«. In: Henry Jouin (Hrsg.): *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Recueillies, annotées et précédées d'une étude sur les artistes écrivains. Paris 1883, hier besonders S. 63–65.
- 49 Charles Perrault: *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*. Bd. 4. Paris 1697, S. 115 f.
- 50 Thema des fünften Dialogs war die Entwicklung der Kriegstechnik, nicht hingegen die künstlerische Wiedergabe von kriegerischen Ereignissen. Zu den einschneidenden Veränderungen im Kriegswesen, die um 1660 einen gewissen Abschluß finden, siehe Michael Roberts: *Die militärische Revolution 1560–1660*. In: *Absolutismus*, hrsg. v. Ernst Hinrichs. Frankfurt a. M. 1986, S. 273–309.
- 51 So berichtet der königliche Historiograph Pellisson, der als Augenzeuge zugegen war, daß die Soldaten nur zwanzig Schritte in der Mitte des Flusses schwimmen mußten, siehe: Charles Le Brun 1619–1690. *Le décor de l'escalier des ambassadeurs à Versailles*. Ausst.-Kat. Musée national du Château de Versailles. Versailles 1990/91, S. 45. Nach dem Hollandfeldzug 1672 war Ludwig XIV. bei seinen kriegerischen Aktivitäten zusehends weniger Erfolg beschieden, was aber keinen Niederschlag in den Darstellungen fand. Reales Geschehen und dokumentarischer Charakter der Berichterstattung traten zunehmend auseinander, entsprachen einander immer weniger.
- 52 Vgl. dazu Grell/Michel 1988, passim.
- 53 Vgl. hierzu Orest Ranum: *Artisans of Glory. Writers and Historical Thought in Seventeenth-Century France*. Chapel Hill 1979.
- 54 In den von Richefort 1986 wiedergegebenen Quellen findet sich die Bezeichnung zum ersten Mal im Jahr 1688, vorher wurde Van der Meulen einfach als »peintre ordinaire du roi« oder als »peintre du roi« bezeichnet.
- 55 Vgl. Félibien 1668, [S. XIV f.].
- 56 Siehe *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*. 1648–1793, hrsg. v. Anatole de Montaiglon. Bd. 2. Paris 1875, S. 6 (13. Mai 1673). Bis dahin bewegte sich Van der Meulen in einer rechtlich etwas unsicheren Position, denn eigentlich durfte nach den Statuten von 1663 kein Künstler für den König arbeiten, der nicht auch Mitglied der Académie war, siehe *Arrest du Conseil portant injonction à tous les Peintres du Roy de s'unir à l'Académie*, revoquant à cet effet leurs brevets. Du 8 février 1663. In: Louis Vité: *L'Académie royale de peinture et de sculpture. Etude historique*. Paris 1861, S. 255. Dieser Beschluß wurde 1668 vom Parlament bestätigt, siehe ebd., S. 275 f. Van der Meulen war sich durchaus bewußt, daß er seine Position in der Académie Le Brun zu verdanken hatte. Denn abgesehen von einer Beschwerde, daß er als Conseiller, zu dem er 1681 ernannt worden war, erst nach den Kupferstechern den Sitzungssaal der Académie betreten dürfe, wird er erst am Tage nach dem Tode Le Bruns aktiv, um sich der Institution zu vergewissern, siehe *Procès-verbaux*. Bd. 3, Paris 1880, S. 26–30. Nach der Aufnahme Van der Meulens führt dann auch (der seit langem mit der Académie entzweite) André Félibien die Schlachtenmalerei als eine der an der Académie vertretenen Gattungen auf. In seinem Werk »Noms des peintres les plus célèbres et les plus connus anciens et modernes«. Paris 1679, S. 58, bemerkt er, daß die Institution unter anderem »Lettres«, Patente, in der Schlachtenmalerei vererbe. Es stellt sich jedoch die Frage, ob Félibien hier wirklich gut informiert war und nicht lediglich aus Van der Meulens Aufnahme diesen Schluß zog. Die Sitzungsprotokolle nennen den Künstler lediglich allgemein »peintre«. Aufschlußreich für Félibiens Einschätzung der Schlachtenmalerei ist indes, daß der Theoretiker die Gattung noch hinter dem Porträt einordnete. Ich danke Stefan Germer für den Hinweis auf diese Textstelle.
- 57 Damit sollten sich eine ganz Reihe von parallelen Erscheinungen in der Schlachtenmalerei des 17. und des 19. Jahrhunderts ergeben, siehe hierzu Susan Locke Siegfried: *Naked History: The Rhetoric of Military Painting in Postrevolutionary France*. In: *The Art Bulletin* 75. 1993, S. 235–258.
- 58 Die Kenntnis der noch heute existierenden Galerie verdanke ich David O'Brien, der eine umfangreiche Arbeit über die französische Schlachtenmalerei des 19. Jahrhunderts vorbereitet.
- 59 Zu der Ölskizze, die kürzlich vom Louvre erworben werden konnte, siehe *Nouvelles acquisitions du Département des peintures (1983–1987)*. Ausst.-Kat. Grand Palais. Paris 1987, S. 142–144, und *De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830*. Ausst.-Kat. Grand Palais. Paris 1974/75, S. 664 f.



I Adam Frans van der Meulen, Ludwig XIV. vor der Priorei von Fives
während der Eroberung von Lille im August 1667,
Öl auf Leinwand, 52 x 80 cm,
Musée National du Château de Versailles



IV Adam Frans van der Meulen, Die Überquerung des Rheins
am 12. Juni 1672,
Öl auf Leinwand, 49 x 111 cm,
Musée du Louvre, Paris



X François-André Vincent, Die Schlacht bei den Pyramiden, 1810,
Öl auf Leinwand, 185 x 340 cm,
Château de Grobois

XI Théodore Géricault, Der Gardejäger, Salon 1812,
Öl auf Leinwand, 349 x 266 cm,
Musée du Louvre, Paris