

Ulrich Pfisterer

Die Liga der großen Männer

Jean Varin erzieht Ludwig XIV. mit Münzen und Medaillen

Während der an Wundern reichen Herrschaft Ludwigs XIV. kam den kleinsten Wunderwerken eine besonders wichtige Stellung zu: den Münzen und Medaillen. Zwar sind auf François Bonnemers siegreichem Bildentwurf für den Akademie-Wettbewerb 1665 – *La renommée annonçant aux quatre parties du monde les merveilles du règne de Louis XIV* – und dann auf dem ausgeführten, heute in Versailles befindlichen Gemälde keine Numismatica dargestellt.¹ Aber spätestens mit der Publikation von Claude-François Ménestriers *Histoire de Louis le Grand par les médailles* (1689) war klar, daß dem Ruhm und einem ‚unverfälschten‘ historischen Gedächtnis durch eine *histoire métallique* mit am besten gedient war.² In diesem Sinne hatte schon 1665 Charles Patin im ersten Handbuch für den dilettierenden Münzsammler betont, daß es ansonsten keine anderen „Beweise“ für die Richtigkeit der Geschichte gäbe – wobei seine *Introduction à l'histoire par la connaissance des médailles* mit dem Bildnis Ludwigs XIV. auf dem Frontispiz zugleich den steilen Zuwachs an gesellschaftlicher Bedeutung von numismatischen Grundkenntnissen signalisierte.³ Die 1663 gegründete *Académie Royale des Inscriptions* sollte dann eine Flut von *médailles sur les principaux événements du règne de Louis le Grand* verantworten, die 1702 als monumentale Publikation zusammengestellt wurden. Die numismatische Sammlung des Königs war bis dahin zu einer der führenden Europas ausgebaut.

Die Forschung hat gerade in den letzten Jahren diese Zusammenhänge intensiv untersucht, dem Aufstieg der Münz- und Medaillenkunst in Frankreich in den Jahrzehnten zuvor allerdings weniger Aufmerksamkeit geschenkt. Münzen und Medaillen wurden in Frankreich spätestens ab 1642 explizit zu den ‚Wundern der Kunst‘ gezählt.⁴ Hatte die Münz- und Medaillenproduktion doch in der Wahrnehmung der Zeitgenossen seit Mitte des 16. Jahrhunderts eine solche Qualität erreicht, daß man sie mit den antiken Vorbildern mindestens gleichsetzen durfte: „Aux dernières [médailles], partie frappées, partie mouslées sous les regnes de Henry II. & Charles IX. ie remarquay une si excellente beauté, qu'elles me semblerent en quelques choses, sinon surpasser, du moins éгалer celle de l'Empire.“⁵ Dabei wurde das spektakulärste Beispiel

1 Duvivier 1857/58, 274.

2 Wellington 2015; s. zuvor den ganzseitigen Stich mit *Explications* in: *Extraordinaire du Mercure galant* (quartier d'octobre 1678), 344–375; zu ‚Gegenmedaillen‘ Ziegler 2010.

3 Jones 1990.

4 Numismatica sind noch nicht erwähnt in Binet 1621/43, aber in Dan 1642, 84.

5 Bie 1634/36 (Description), 4; vgl. Bie 1636, 5.

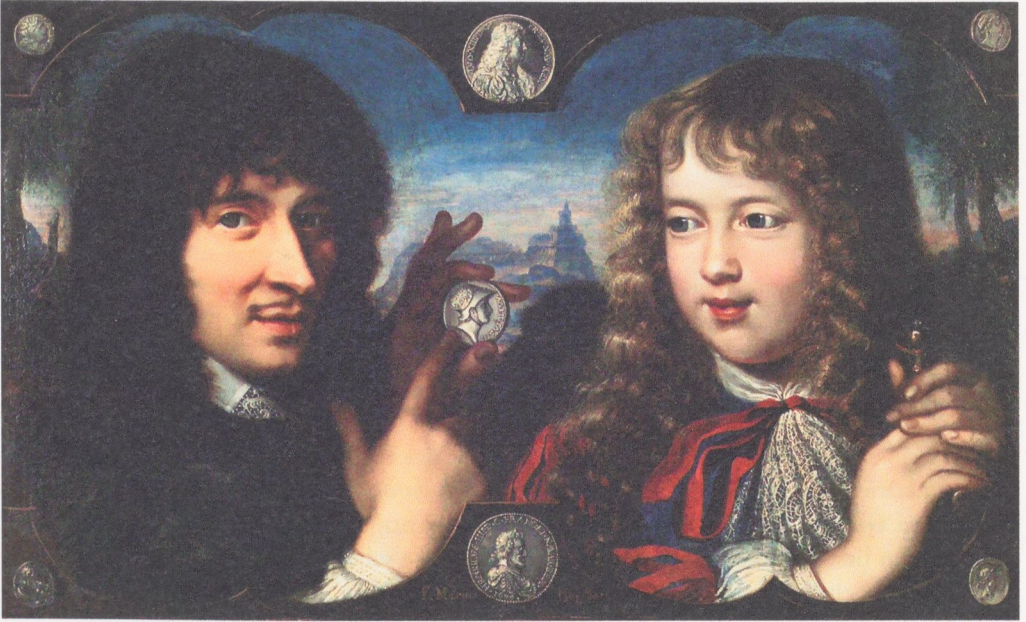


Abb. 1 François Lemaire (?), Jean Varin und Ludwig XIV., Paris, Musée de la Monnaie

dafür, welches soziale Ansehen sich mit Münzen und Medaillen erreichen ließ, bislang zwar mehrfach besprochen, aber nicht wirklich als ein Schlüsselwerk erkannt: ein in zwei Etappen um 1645 und um 1665 entstandenes, nicht allzu großes Gemälde, das den 38- bis 39-jährigen Medailleur Jean Varin (oder Warin) zusammen mit dem 6- bis 7-jährigen Ludwig XIV. darstellt (Abb. 1).⁶ Hier wird nicht nur durch das gemeinsame Auftreten von ‚Hofkünstler‘ und Herrscher auf einer Bildfläche eine ganz neue Intimität vorgeführt, wie sie später selbst Charles Le Brun nie erreichen sollte. Das Gemälde behauptet, so die These, daß Medaillen nicht nur den (zukünftigen) Ruhm des Königs in einer Liga der großen Männer der Geschichte sichern, sondern auch als eine privilegierte Art des erziehendem ‚Fürstenspiegels‘ dienen können – wobei Varin selbst beide Behauptungen so erfolgreich vertrat, daß er die steilste Karriere durchlief, die ein Medailleur bis dahin erreicht hatte, zumindest in Frankreich. Mit Varin tritt so die Münz- und Medaillenkunst in Frankreich gleichwertig an die Seite von Malerei und Monumentalskulptur. Und daher markiert sein Doppelbildnis mit Ludwig XIV. auch einen Höhepunkt in der Geschichte aller Künstlerporträts.

6 Robert/Desnier 1992; Didier 2004; Wellington 2015; Jones 2016.

Künstler und Herrscher

Das Gemälde zeigt zwei Personen im Büstenausschnitt: Rechts den kleinen Ludwig XIV. in rotem Gewand mit Schwert in der Hand, der sich dem in Schwarz gekleideten Varin links zuwendet.⁷ Dieser blickt aus dem Bild und präsentiert eine inschriftlich bezeichnete Münze des Alkibiades. Die beiden stehen vor einem Landschaftsausblick mit einer Festung oder Turmarchitektur auf einer Anhöhe im Hintergrund. Die Szene wird von einem ungewöhnlich geschwungenen, aufgemalten Holzrahmen umfasst, in den sechs weitere, sehr präzise nachgeahmte Münzen beziehungsweise Medaillen eingelassen zu sein scheinen: In den Ecken finden sich Herkules, Alexander, Konstantin und Julius Cäsar, in der Mitte Heinrich IV. (Medaille von 1604) und darüber erneut Ludwig XIV., allerdings nun wesentlich älter.⁸ Außerdem prangt dort eine Signatur: „F. Marius pin-gebat“. Auf der Rückseite des Bildes klebt ein offenbar zeitgenössischer Zettel mit dem Datum 1645.

Nicht zusammen geht mit diesem Zeitansatz, daß die fiktive Medaille Ludwigs sehr genau das Porträt nachbildet, das Jean Varin selbst ab 1663 für die Medaillen des dann 25-jährigen Königs verwendete (Abb. 2). Den Widerspruch zum kindlichen Bildnis haben die technischen Untersuchungen des Gemäldes geklärt: Der Rahmen mit seinen Medaillen wurde erst nachträglich aufgemalt, eben nach 1663.⁹ Dabei macht die Signatur des ‚Marius‘ eigentlich nur dann Sinn, wenn entweder der gleiche Maler, der für die Hauptszene verantwortlich war, auch die Übermalung tätigte, oder aber nachträglich seine Identität festgehalten werden sollte und es sich dann also gar nicht um eine eigenhändige Signatur handeln würde – die Übermalung mit dem Rahmen allein jedenfalls dürfte keine prominente eigene Namensnennung gerechtfertigt haben. Wer sich hinter dem „F. Marius“ verbirgt – etwa François Lemaire, genannt Petit Lemaire –, ist nicht definitiv geklärt. Unzweifelhaft ist jedenfalls, daß die Jahreszahl 1645, die sich auf der Rückseite des Gemäldes findet, plausibel die erste Version des Gemäldes datiert. Es geht im Folgenden also darum, zwei verschiedene Phasen des Bildes zu verstehen: Das Doppelporträt von Ludwig und Varin (mit bronzenem Konterfei des Alkibiades in der Hand) von um 1645, und die Zufügung des Rahmens mit sechs weiteren Münzen beziehungsweise Medaillen rund zwanzig Jahre später, wohl um oder kurz nach 1663.

Dieser technische Befund muss deshalb so betont werden, da nichts weiter über das Gemälde bekannt ist – es taucht 1812 auf und wird von Dominique-Vivant Denon für den französischen Staat erworben. Eines scheint dennoch außer Frage: Daß es sich bei dem Dargestellten neben Ludwig wirklich um Jean Varin handelt. Zwar ist die erst im zweiten Schritt aufgemalte Ludwig-Medaille Varins kein starkes Argument für diese

7 Pergament auf Holz aufgeklebt, 70x40 cm, Paris, Musée de la Monnaie.

8 Die präzisesten Identifikationen jetzt im Nachtrag 2018 von Wellington 2015.

9 Robert/Desnier 1992; dort auch die wenig plausible Vermutung, der Rahmen sei seinerseits in zwei Phasen aufgemalt worden, erst die beiden großen Medaillen, dann die vier kleinen Stücke in den Ecken.



Abb. 2 Jean Varin, Medaille auf Ludwig XIV. und das Bündnis mit der Schweiz, 1663, Berlin, Bode-Museum

Identifizierung, im Gegenteil könnte man sich wundern, warum auf der ursprünglichen Gemäldefassung Varin kein eigenes Produkt, sondern das Alkibiades-Stück vorzeigt. Eine posthume Medaille auf Varin von seinem Schüler Jean Baptiste Dufour (1684) und ein Porträtstich (um 1700)¹⁰ belegen jedoch Varins charakteristische Physiognomie mit einer sehr langen, schlanken Nase, wie sie auch auf dem Gemälde zu erkennen ist. Die gängige Identifizierung der Porträtierten als Varin scheint also zutreffend: Geboren 1607 in Lüttich, arbeitete er seit Mitte der 1620er Jahre in Paris. Seit 1629 ist Varin mit für die französische Münzpresse zuständig, seit 1639 alleinverantwortlich (eine Klage wegen Fälschmünzerei konnte er bis dahin erfolgreich abwehren). 1640 entwirft er den neuen *Louis d'Or*

Ludwigs XIII. – die erste Medaille Ludwigs XIII. hatte Varin im Übrigen bereits 1630 gefertigt. Im Laufe seines weiteren Lebens wird er über 210 Medaillen, Münzen und Siegel produzieren, die meisten für Ludwig XIII. und Ludwig XIV., daneben für den Hochadel und die wichtigsten Minister. 1672 stirbt Varin im Alter von 65 Jahren.

Das Neue des Gemäldes kann nun gar nicht überbetont werden: Es gibt kein früheres Beispiel in Europa, bei dem ein Künstler in so exklusiver Nähe und (fast) gleichberechtigt neben seinem König porträtiert erscheint. Dafür liefern zwar die antiken Künstleranekdoten über das Verhältnis von Apelles und Alexander den Großen einen berühmten Präzedenzfall. Diese Apelles-Alexander-Szenen werden ab dem 16. Jahrhundert dargestellt und das Verhältnis von Dürer zu Karl V., von Bartholomäus Spranger zu Kaiser Rudolf IV. wie dann auch von Charles Le Brun zu Ludwig XIV. wird in diesen topischen Bahnen beschrieben, aber eben nicht unmittelbar in einem Gemälde dargestellt. Vielmehr erfordert eine solche Verbindung von König und Künstler, um im Bild akzeptabel zu sein, eine mediale Distanzierung: Federico Zuccari zeigt sich auf seinem Bildnis mit den verschiedenen goldenen Ehrenketten und -pfennigen, die er von europäischen Potentaten erhalten hatte. Auf ihren Bildnissen verweisen der Schotte George Jamesone und in Paris Charles Lebrun auf ihre Monarchen jeweils nur als ‚Bild im Bild‘. Velazquez macht in seinen berühmten *Meninas* 1656 die Präsenz des Königs-paares in seinem Atelier bezeichnenderweise nur über das Spiegelbild sichtbar.¹¹

10 Perrault 1700, Bd. 2, 85f.

11 Zur Darstellung von Kaiser Maximilian im Atelier Burgkmairs in einem um 1514 entstandenen Holzschnitt des *Weisskunig* s. Pfisterer 2010.

Die wenigen sonst bekannten Konstellationen von Künstler und Herrscher auf einem Bildfeld lassen sich anders erklären: etwa Raffael als Träger des Papststuhls oder der Florentiner Herzog Cosimo im Kreis seiner Hofkünstler als Förderer der Künste. Die Selbstbildnisse des Tizian und Anthonis Mor durften in Spanien ab den 1550er Jahren immerhin in einer Reihe mit den Herrscherporträts hängen. In Van Dycks gedruckter Porträtserie der *Icōnes* von 1645 sind dann erstmals Herrscher und Künstler in einer druckgraphischen Serie vereint – genau gleichzeitig mit Varins Gemälde.

Wie wichtig der Bezug auf Alexander und Apelles im Übrigen für unser Gemälde ist, auch ohne eine der bekannten Anekdoten ganz explizit aufzurufen, zeigen die demonstrativ im Bildvordergrund auf dem Degen aufgestützten Hände des kleinen Ludwig mit der scheinbar fast vertikal aus der Bildfläche ragenden Parierstange. Hier dürfte auf ein augentäuschendes Perspektiv-Element des von Plinius (nat. hist. 35, 92) überlieferten Bildnisses Alexanders des Großen angespielt sein, das im Frankreich der 1640er Jahre als künstlerische Meisterleistung gefeiert wurde: „La plus gra[n]de perfection, est faire paroistre ce qui est tout plat co[m]me s’il estoit de relief & se ietter comme hors d’œuvre. Comme la statuë d’Alexandre qui se[m]bloit avoir la main, & la foudre hors du Tableau fait par Apelles pour 120 mil escus.“¹²

Halten wir fest: Allein die Verbindung von Medailleur und König in einem Bild muss um 1645 als Sensation und ungeheurer Anspruch von Seiten Varins wahrgenommen worden sein. Es ist kein auch nur annähernd vergleichbares früheres Beispiel bekannt. Aber weshalb war die gemeinsame Darstellung von Varin und Ludwig überhaupt akzeptabel und welchem Zweck sollte sie dienen?

Varin und Alkibiades

Das Gemälde ruft noch eine zweite Bildtradition, die des ‚Lehrbildes‘, auf. In dieser erscheint das Nebeneinander von hochgestelltem Schüler und einem Lehrer in niedrigerer gesellschaftlicher Position gerechtfertigt. Das Giorgione zugeschriebene Doppelporträt des Giovanni Borgherini mit seinem Hauslehrer (um 1500) ist ein frühes Beispiel und weist neben dem Nahblick bereits das Hantieren mit einem Lehr-Objekt auf. Aber keine der nachfolgenden Darstellungen solcher Ausbildungssituationen im 16. und 17. Jahrhundert zeigt einen jungen Herrscher (in Rubens’ Maria-de-Medici-Zyklus erziehen bezeichnenderweise die Götter die junge Frau). Dabei umfaßt der neue Ausbildungskanon von Aristokratie und gehobenem Bürgertum, wie ihn diese Lehrbilder spiegeln, nicht nur die Freien Künste, sondern auch Zeichnen, Architektur und die Beschäftigung mit Antike und Numismatik. Für alle bisherigen Deutungsversuche des Gemäldes, die in die Richtung zielen: Varin unterrichtet Ludwig anhand von Münzen in Geschichte, stellt die Alkibiades-Münze im Zentrum die größte Schwierigkeit dar. Diese Münze ist – wie schon lange erkannt wurde – nicht nach einem antiken

12 Binet 1621/43, 326 (Kap. 40, §9).

Original gebildet, sondern nach einem ‚Paduaner‘ des Valerio Belli aus den 1520er Jahren. Die im Vergleich zu heute vollkommen andere Beurteilung der Frühen Neuzeit von solchen *fake images* kann hier nur angedeutet werden: Ein ‚gut‘ erfundenes Porträt war allemal besser und aussagekräftiger als keines.¹³ Ein Vorschlag besagt, das Vorzeigen dieser Münze politisch zu verstehen: Alkibiades verweise auf Ludwigs Feldherrn, den Grand Condé, der 1645 24 Jahre zählte, unter der Fronde aber die falsche Partei unterstützte und in Ungnade fiel. Aber: Warum und für wen sollte mit dem intimen Gemälde gerade diese politische Warnung propagiert werden? Und warum wurde das Gemälde dann nach 1663, als der Grand Condé zwar begnadigt war, aber keine Rolle mehr spielte, nochmals überarbeitet? Dagegen wird jüngst argumentiert, daß auf der Münze gar nicht Alkibiades, sondern Alexander der Große dargestellt sei, da seit dem 16. Jahrhundert häufig Münzen mit Athena fälschlich für solche von Alexander gehalten wurden.¹⁴ Daß Alexander ab 1660 die Leitfigur für Ludwig XIV. werden sollte, steht außer Frage. Aber die Münze auf dem Gemälde ist nun einmal unzweideutig mit „Alkibiades“ beschriftet. Zudem wird eine Alexander-Münze auch noch auf dem Rahmen ergänzt – in den 1660er Jahren hätte man also zweimal Alexander dargestellt oder bereits nicht mehr verstanden, daß die Münze im Zentrum Alexander meinen sollte? Es braucht eine andere Erklärung für Alkibiades.

Der Grieche Alkibiades galt der Frühen Neuzeit als archetypische politische und militärische Führergestalt, die Jugend, strahlendes Aussehen und vielfältige Begabungen mit den Licht- und Schattenseiten der Macht verband. Und mehr noch: Alkibiades hatte Sokrates zum Lehrer gehabt. Dies ließ sich nicht nur aus der seit 1559 vorliegenden französischen Übersetzung von Plutarchs *Vita* entnehmen, wo zudem verheißungsvolle Begebenheiten aus der Kindheit und Jugend des Alkibiades berichtet wurden und sich so besonders enge Bezüge zum kindlichen Ludwig XIV. ergaben, von dem ebenfalls überliefert wird, daß alle seinem einnehmenden Verhalten verfallen waren. 1648 – also fast gleichzeitig mit dem Gemälde – publizierte etwa Virgilio Malvezzi seine *Considerationi con occasione d'alcuni luoghi delle vite d'Alcibiade*, in denen das Leben des griechischen Feldherrn auf das 17. Jahrhundert hin gelesen und kommentiert wurde. Im gleichen Jahr erschien auch Pietro Testas Stich zu Platons Gastmahl mit Sokrates und Alkibiades. Die Münze verweist also zunächst auf das einnehmende Wesen und die Begabung des jungen Königs, dann aber auch auf sein sich abzeichnende Geschick als Heerführer und Herrscher. Denn just in die Jahre um 1645 fallen die ersten militärischen Erfolge des Kinderkönigs: Zwei Medaillen von 1645 feiern seine Siege an der Ostgrenze Frankreichs.

Plutarchs *Vita* schildert aber auch die Versuchungen und Verfehlungen des Alkibiades. Es geht nicht darum, Ludwig uneingeschränkt als ‚neuen Alkibiades‘ zu stilisieren, sondern an diesem berühmten antiken Beispiel darauf hinzuweisen, wie wichtig Erziehung für die Ausbildung der Tugenden selbst bei einem noch so begabten jungen Anführer ist. Alkibiades braucht Sokrates – mehr noch: Plutarch beginnt seine *Vita*

13 Bie 1636 (Description), 4, zu seiner Erfindung früher Königs-Medaillen.

14 Jones 2016, 55f.; Wellington 2015 [Nachtrag 2018].

sogar damit, daß die Verbindung zu Sokrates den Ruhm des Alkibiades noch gesteigert hat. Diese wechselseitige Dynamik des Ruhms ist ein auch anderweitig in der Antike zu findendes Argument: „Nicht zu Unrecht sagt man ferner, daß ihm [Alkibiades] die Liebe und Freundschaft des Sokrates nicht geringen Gewinn für seinen Ruhm eingetragen habe [...]“. Auf unser Gemälde übertragen lautet das Argument: Die Beschäftigung mit der Geschichte zeigt, in welcher Liga großer Männer der kleine Ludwig XIV. zu spielen beginnt – wobei die Bild- und Textzeugnisse eben erst dafür sorgen, daß sein Ruhm wirklich dauerhaft bekannt wird. Zugleich erinnert das Beispiel Alkibiades aber auch daran, wie notwendig selbst für zukünftige große Männer die Erziehung der besten Eigenschaften und Tugenden an den historischen Beispielen der Geschichte ist. Allein die Alkibiades-Münze stellt das Gemälde in die Tradition sokratischer Lehrsituationen. Wobei Varin auch nicht nur Münzen und Medaillen als bildliche Erziehungsmittel und Zeugnisse für Geschichte und Ruhm propagiert, sondern sich selbst als ‚sokratischem‘ Münzmeister und Medailleur eine entscheidende Rolle zuspricht.

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, wie das Doppelporträt von Varin und Ludwig XIV. überhaupt akzeptiert werden konnte. Nicht beantwortet ist damit, für wen und warum es eigentlich gemacht wurde. Kaum vorzustellen ist, daß es für Ludwig XIV. bestimmt gewesen sein könnte, allein schon wegen des wenig repräsentativen Formats. Viel wahrscheinlicher scheint, daß Varin damit in seinen Räumen den eigenen gesellschaftlichen und künstlerischen Anspruch untermauern wollte – das würde auch erklären, warum das Gemälde nicht in einer der königlichen Sammlungen inventarisiert wurde, sondern erst Anfang des 19. Jahrhunderts wiederauftaucht. Dazu würde schließlich und vor allem auch passen, daß Varins Karriere genau in den Jahren um 1645 eine rasante Beschleunigung erfuhr: 1642 wird er zum „graveur et conducteur général des monnaies au Moulin de France“ ernannt, 1646 zum „graveur des sceaux et tailleur général“, 1647 zum „contrôleur et graveur général des monnaies de France“ und 1648 zum „contrôleur général des poinçons“. Das Gemälde, im Haus Varins präsentiert, hätte einen Anspruch vorgeführt, den die neuen Positionen unterstreichen.

Ludwig XIV. und die Großen der Geschichte

Wie geht die Deutung des ersten Zustandes des Gemäldes von um 1645 nun mit den um oder nach 1663 ergänzten sechs Münzen und Medaillen auf dem Rahmen zusammen? Für die Auswahl der antiken Heroen und Herrscher in den Ecken ist zunächst darauf zu verweisen, daß schon Ludwigs Vater, Ludwig XIII., auf dem Titelblatt der *France metallique* des Jacques de Bie (1634) zwischen Alexander dem Großen und Julius Cäsar gezeigt wird (Abb. 3). Dazu kommen auf dem Gemälde der Tugendheld Hercules (Gallicus) und Kaiser Konstantin als Begründer des Christentums, Vorbild des französischen *Rex christianissimus*. Vor allem aber ein weiterer Gedanke scheint alle sechs ausgewählten Dargestellten zu verbinden (und etwa auch zu erklären, warum Henri IV., nicht aber Ludwigs Vater in der Reihe erscheint): Alle schmückt der

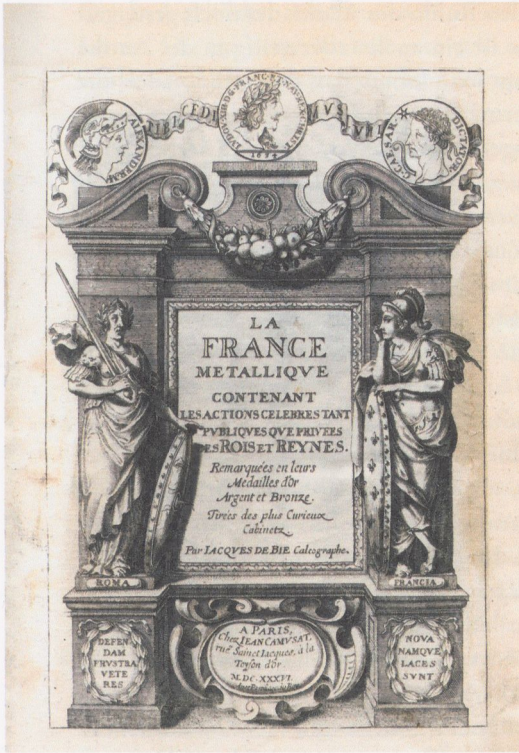


Abb. 3 Jacques de Bie, La France Métrallique, Paris 1634, Titelblatt

Ehrentitel ‚der Große‘. Dies trifft für Alexander, Konstantin, Henri IV. und Hercules zu, dessen einer Beinamen in der antiken Mythologie ebenfalls *magnus* lautet. Cäsar schließlich wird von Plutarch als Pendant von Alexander dem Großen besprochen und reiht sich so in diese Reihe der größten Herrscher und Heerführer der Geschichte ein.

Die Ergänzungen des Gemäldes um oder nach 1663 bezeugen einerseits, daß Ludwig die in ihn gesetzten Erwartungen eingelöst hat, formulieren andererseits eine noch weiterreichende Erwartung, die 1680 eingelöst wird, als auch Ludwig offiziell den Ehrentitel „Le Grand“ zugesprochen bekam. Zudem scheint die Gegenüberstellung von zwei modernen mit vier (pseudo)antiken Stücken für das Medium der Medaille zu bestätigen, was Pierre Bizot 1687 in seiner Medaillengeschichte Hollands so feststellen sollte: „[...] les [médailles] Modernes donnent plus de lumieres que les Antiques, & qu’elles sont plus capables de transmettre aux siècles futurs la gloire des Empires & des hommes illustres [...]“¹⁵

Auch die ergänzte Fassung rühmt zugleich den Künstler Varin. Wieder steht die neue Fassung des Gemäldes in enger chronologischer Beziehung zu einer weiteren Karrierestufe Varins: Am 27. Sept. 1665 wurde Varin in die knapp 20 Jahre zuvor, 1648 gegründete *Académie Royale de Peinture & Sculpture* als 101. Mitglied aufgenommen,

¹⁵ Bizot 1687 [1688], A3^v.



Abb. 4 Jean Varin, Büste Ludwigs XIV., 1665–66, Château de Versailles

nach Gianlorenzo Bernini als 100. Mitglied drei Wochen zuvor und als erster Medailleur überhaupt. Wenn es die Intention Varins war, mit dem Doppelbildnis von sich und dem jungen König seinen gesellschaftlichen Anspruch als Künstler zu festigen, dann scheint dies nun vollkommen gelungen.

Dabei wurde Varin aufgrund seiner Leistungen in der Medaillenkunst aufgenommen, ohne umfangreiche Beweise seines Könnens in der Malerei oder Bildhauerei vorgelegt zu haben, wie es die Akademie eigentlich forderte – das wurde im Protokoll eigens festgehalten. Zwar hatte Varin eine Ausbildung in diesen beiden Künsten: Die erste, annähernd zeitgenössische Biographie erwähnt frühe Porträtmalereien von ihm, und möglicherweise sind auch zwei frühere Bronzebüsten erhalten. Daher wurde in der Forschung schon überlegt, ob es sich bei dem Gemälde nicht um ein Selbstbildnis Varins handeln könnte. Wichtiger scheint freilich, Varins 1665 erreichte Stellung mit seiner unmittelbar im Anschluß vollendeten Marmorbüste Ludwigs XIV. in Beziehung zu setzen: Damit lieferte Varin nach Aufnahme in die *Académie* sein Meisterstück quasi nach (auch wenn an der Ausführung in Marmor Gérard Léonard Hérard wohl als Mitarbeiter beteiligt war) (Abb. 4).¹⁶ Diese Büste ist zudem als explizites Konkur-

16 Berger 2015.



Abb. 5 Gianlorenzo Bernini,
Büste Ludwigs XIV., 1665,
Château de Versailles

renzprodukt zu Berninis wenige Monate zuvor begonnener Marmorbüste Ludwigs zu verstehen (Abb. 5). Beide Werke entstehen dabei nicht nur aus einer Künstlerkonkurrenz heraus, sondern Varin ist bemüht, französische Kunst als wenigstens gleichwertig neben der italienischen und antiken auszuweisen. Mehrere Passagen im *Journal* des Paul Fréart de Chantelou lassen erahnen, wie kontrovers über entscheidende Qualitäten des Königsporträts – *grandeur* und *noblesse* – diskutiert wurde, wobei Berninis Zur-Schau-Stellen künstlerischer Virtuosität gegen Varins Zurücknahme des ‚eigenen‘ Stils zugunsten von Antike und ‚Naturtreue‘ stand.¹⁷ Dabei belegt der Erfolg von Varins Königsbüste, daß die meisten französischen Zeitgenossen und vor allem auch der König selbst die beiden Büsten zunächst offenbar anders beurteilten als die italienische Fraktion: Varin schuf das französische Gegenmodell zu Berninis italienischem Königsporträt – wobei er in gewisser Weise den (miniaturhaften) Porträtmodus der Medaille monumentalisiert.

1684, zwölf Jahre nach seinem Tod, erhielt Varin selbst eine Medaille von seinem Schüler Dubout. Auf dem Revers sind drei Frauengestalten zu sehen, die Personifikationen der Malerei und Skulptur sowie in der Mitte die Medaillenkunst. Diese hält eine Medaille hoch – man glaubt auf dem winzigen Rund die Porträtzüge und Frisur Ludwigs XIV. erahnen zu dürfen. Die Inschrift besagt: „VNE. SEVLE. SVFFISOIT. POVR. LE. RENDRE. IMMORTAL“. Das exzeptionelle Lob des Medailleurs Varin trifft sich hier mit dem Auftritt der ersten bekannten Personifikation der Medaillenkunst im Reigen

17 Chantelou 2001, v. a. 93f., 238f., 396f.; vgl. Bonfait 2010 und Herklotz 2019.

anderer Kunst-Personifikationen. In dem Moment, da die *Académie royale de peinture & sculpture* Medailleure zuließ, schien auch für die Medaillenkunst eine eigene Personifikation gerechtfertigt.

Jean Varins Doppelbildnis mit dem jungen Ludwig XIV. und sein posthumes Medaillenporträt markieren aber nicht nur den Höhepunkt der gesellschaftlichen Anerkennung der Medaillenkunst in Frankreich. Daß sich Varin als ‚sokratischer Erzieher‘ direkt neben dem jungen König präsentieren konnte, markiert für die gesamte Frühe Neuzeit einen Ausnahmefall im Selbstverständnis und in der Selbstdarstellung eines Künstlers.

Literatur

- Berger, Robert William: Les bustes de Louis XIV par Le Bernin et Warin. Marbres, bronzes et copies, in: *Revue de l'art* 190/4 (2015), 49–57.
- Bie, Jacques de: La France Métallique contenant les actions célèbres publiques et privées des Rois et Reines, remarquées en leur Médailles d'Or, Argent et Bronze, Paris 1634 [zit. 2. Aufl. 1636; die zugehörigen Erläuterungen mit eigenständigem Titel: Explication ou description sommaire des Médailles contenues en l'œuvre de La France Métallique, Paris 1636].
- Bie, Jacques de: Les familles de la France illustrées par les monumens des médailles anciennes et modernes, Paris 1636.
- Binet, Étienne [unter Pseudonym René François]: Essay des merveilles de nature et des plus nobles artifices, Rouen 1621 [zit. Ausg. Lyon 1643].
- Bizot, Pierre: Histoire Métallique de la République de Hollande, Amsterdam 1687 [zit. 1688/90, 3 Bde.].
- Bonfait, Olivier: Raphaël, Poussin, Bernin: *grandezza* et grandeur entre Italie et France, du *Cinquecento* au Grand Siècle, in: La réception de modèles *cinquecenteschi* dans la théorie et les arts français du XVIIe siècle, hg. von Sabine Frommel und Flaminia Bardati, Genf 2010, 85–100.
- Chantelou, Paul Fréart de: Journal de voyage du chevalier Bernin en France, hg. von Milovan Stanić, Paris 2001.
- Dan, Pierre: Le Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau, Paris 1642.
- Desnier, Jean-Luc: „Rector Orbis“ ou le cardinal de Richelieu sur une médaille de Jean Varin, in: *Mélanges de l'École Française de Rome*, 106/2 (1994), 683–697.
- Didier, Jacquemin: Jean Varin (1607–1672). Un liégeois au service des rois de France. Essai pour une nouvelle biographie, in: *Bulletin. Cercle Numismatique Liégeois*, 33 (Nov. 2004), 1–52.
- Duvivier, Anatole: Liste des Élèves de l'ancienne École Académique et de l'École des Beaux-Arts qui ont remporté les grands prix [...] depuis 1663 jusqu'en 1857, in: *Archives de l'art français: recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France* 9 (Documents 5) (1857/58), 73–333 *Archives de l'art français. Recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France*.
- Extraordinaire du *Mercure galant* (quartier d'octobre 1678), 344–375.
- Herklotz, Ingo: Ecfrasi e scultura a Roma all'ombra di Luigi XIV. Una nuova fonte per Domenico Guidi, in: *Gli allievi di Algardi*, hg. von Andrea Bacchi, Mailand 2019, 29–53.

- Jones, Mark: Proof Stones of History. The Status of Medals as Historical Evidence in Seventeenth-Century France, in: *Medals and Coins from Budé to Mommsen*, hg. von Michael Crawford/Christopher Ligota/Joseph Trapp, London 1990, 53–72.
- Jones, Mark: L'histoire métallique de Louis XIV, in: *Les Médailles du Louis XIV et leur livre*, hg. von Yvan Loskoutoff, Mont-Saint-Aignan 2016, 53–67.
- Mazerolles, Fernand: Jean Varin. Conducteur de la Monnaie du Moulin, tailleur général des Monnaies, contrôleur général des Poinçons et Effigies. Sa vie. Sa famille. Son œuvre (1596–1672), Paris 1932.
- La Médaille au temps de Louis XIV (Ausst.-Kat.), hg. von Yvonne Goldenberg, Paris 1970.
- Perrault, Charles: *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, 2 Bde., Paris 1700.
- Pfisterer, Ulrich: Apelles im Norden. Ausnahmekünstler, Selbstbildnisse und die Gunst der Mächtigen um 1500, in: *Apelles am Fürstenhof. Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich* (Ausst.-Kat.), hg. von Matthias Müller u. a., Berlin 2010, 8–21.
- Robert, Evelyne/Desnier, Jean-Luc: L'art de la médaille selon Jean Varin, in: *Gazette des Beaux-Arts* 120 (1992), 1–14.
- Veillon, Marie: Images savantes. Revers de médailles du règne de Louis XIV, in: *The Medal* 39 (2001), 3–11.
- Wellington, Robert: *Antiquarianism and the Visual Histories of Louis XIV*, Farnham/Burlington VT 2015 [Nachträge zum Gemälde unter: <https://robertwellington.com/2018/11/02/jean-warin-teaching-the-young-louis-xiv-history-by-medals/> zuletzt 1.12.2020].
- Ziegler, Hendrik: Der Sonnenkönig und seine Feinde. Die Bildpropaganda Ludwigs XIV. in der Kritik, Petersberg 2010.

Abbildungsnachweis

Pfisterer: 1 nach: Robert Wellington: Antiquarianism and the Visual Histories of Louis XIV, Farnham/Burlington VT 2015, Taf. 1; 2 Berlin, Münzkabinett der Staatlichen Museen, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louis_XIV,_Alliance_with_the_Swiss,_by_Jean_Warin,_1663_-_Bode-Museum_-_DSC02790.JPG; 3 Jacques de Bie, La France metallique, Paris 1634, Titelblatt 4 aus: Hélène Delalex (Hg.): Le Château de Versailles en 100 Chefs-d'Œuvres, Cinisello Balsamo (MI) 2014, S. 27; 5 [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Ch%C3%A2teau_de_Versailles,_salon_de_Diane,_buste_de_Louis_XIV,_Bernin\(1665\)_03.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Ch%C3%A2teau_de_Versailles,_salon_de_Diane,_buste_de_Louis_XIV,_Bernin(1665)_03.jpg).