

Zu Besuch in der Maison de Gaignières

Ulrich Rehm

Am Sechsten des Monats, so berichtet der »*Mercure galant*« vom April 1702, sei Louis, Duc de Bourgogne (1682–1712), der Sohn des Grand Dauphin Louis und der Marianne von Bayern, nachdem er sich in Notre-Dame vom König verabschiedet hatte, bei Monsieur de Gaignières vorgefahren.¹ Seine Karosse habe den Hof durchquert, und der Prinz sei im Salon empfangen worden. Dort habe er die vielen Portraits hoher Herrschaften vergangener Jahrhunderte betrachtet, die – laut Bericht – von der Hand der besten Meister waren. Der Prinz schritt in den anschließenden großen Saal, an dem zunächst das reiche Mobiliar gelobt wird. Hier sah er die Portraits des Königshauses, darunter auch sein eigenes, das er zehn Jahre zuvor – das heißt im Alter von zehn Jahren – dem Sammler selbst geschenkt hatte. Im folgenden Kabinett zog die Schönheit verschiedener Gemälde die Aufmerksamkeit des Prinzen, der schon durch die Erziehung Fénelons (1651–1715) im Umgang mit bildender Kunst geübt war, auf sich.² Es fallen die Namen Tizian, Holbein, Van Dyck, Pourbus und Paul Bril. Ausführlich unterhielt man sich über die virtuose Gestaltung einer winzigen Tafel mit einem Einzug des Königs, auf der nicht nur mehr als sechstausend Figuren Platz gefunden haben sollen; auch die Darstellung der Tapisserien sei darauf von so großer Exaktheit, daß man die darauf dargestellten Historien, ja sogar die Bordüren unterscheiden könne.³ Im nächsten Kabinett mit mehr als vierhundert Portraits berühmter Menschen, angeblich wieder von bekannten Künstlern ausgeführt, bewies der junge Duc de Bourgogne *esprit*, indem er die dargestellten Personen souverän ihrem Platz in der Geschichte zuwies. Dann betrach-

-
- 1 *Mercure galant*, avril 1702, 302–316. Vgl. Georges Duplessis, Roger de Gaignières et ses collections iconographiques, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 12, 2^{ème} Pér. 3, 1870, I, 468–488, hier 474–476.
 - 2 Anne-Marie Lecoq, *La Leçon de Peinture du Duc de Bourgogne. Fénelon, Poussin et l'enfance perdue*, Paris 2003, 72ff.
 - 3 Vgl. dazu Charles de Grandmaison, *Gaignières. Ses correspondants et ses collections des portraits*, Niort 1892 (Auszug aus: *Bibliothèque de l'école des chartes*, 51, 1890, 573–617; 52, 1891, 181–219; 53, 1892, 5–76), hier 53.

tete er Teile der riesigen Münzsammlung und die nicht minder umfangreiche Portraitgalerie der Mitglieder des Heilig-Geist-Ordens.

Eines hat der junge Duc de Bourgogne scheinbar weniger beachtet, das aber schon wegen seiner Ungewöhnlichkeit dennoch erwähnt wird: viele hundert Portefeuilles mit Zeichnungen, Aquarellen und druckgraphischen Blättern. Sie enthielten Topographisches, Kopien historischer Portraits, deren Anzahl mit sechzehntausend angegeben wird, Darstellungen von Turnieren, Reitspielen, Zeremonien u.s.w. Der Prinz ließ sich aus den einhundert Bänden mit Autographen von Königen, Prinzen, Ministern und Botschaftern einen Brief von François I reichen, den dieser während seiner Gefangenschaft geschrieben hatte. Anschließend habe er dann doch noch in dem einen oder anderen Portefeuille, vor allem aber in einer Auswahl illuminiertes Handschriften geblättert. Und auch mit seinen Äußerungen zu deren Miniaturen stellte der Duc, laut »*Mercur galant*«, seinen exzellenten Geschmack unter Beweis. Nach über dreistündigem Aufenthalt verließ der Prinz das Haus, nicht ohne das Versprechen, dem Hausherrn auch sein jüngstes Portrait zu schenken.

Häuser mit Ausstattungen und Sammlungen unterschiedlicher Art gehörten in Paris jener Tage zu den beliebten Zielen touristischer Besuchsprogramme, aber auch die Mitglieder der feinen Gesellschaft beehrten sie regelmäßig. Spöttisch hatte Jean de la Bruyère (1645–1696) zu diesem Phänomen geschrieben:

»Die Liebhaberei eines Bürgers sind schöne Häuser; er läßt sich ein Stadthaus bauen, so prächtig und reich ausgestattet, daß es unbewohnbar ist: er getraut sich nicht, es zu beziehen, und da er sich vielleicht nicht entschließen kann, es an einen hohen Herrn oder einen vermöglichen Kaufmann zu vermieten, richtet er sich schließlich in den Dachkammern ein, wo er nun den Rest seines Lebens verbringt, indes die Zimmerfluchten und eingelegten Fußböden den reisenden Engländern und Deutschen zur Beute fallen, die sie aufsuchen, wenn sie das Palais Royal, das Palais Langlée und den Luxembourg besichtigt haben. Unaufhörlich klopft es an das schöne Tor; alle verlangen das Haus zu sehen, niemand den Hausherrn.«⁴

Daß Bruyère hier François-Roger de Gaignières im Hinterkopf gehabt haben könnte, wie gelegentlich vermutet, ist wenig wahrscheinlich.⁵ Erst 1701, fünf Jahre

4 La Bruyère, *Caractères*, 1696, übers. von G. Hess, Wiesbaden 1940, 327–330; vgl. La Bruyère, *Caractères*, 1696, *De la mode*, 2 (IV), hg. von R. Garapon, Paris 1962, 395–397.

5 Vgl. La Bruyère, ed. Garapon 1962, 395 [wie Anm. 4].

6 Zu Leben und Sammlung: C[amille] C[ouderc], Gaignières, in: *La Grande Encyclopédie. Inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, Bd. 18, Paris o. J.; Michel Hennin, *Les Monuments de l'Histoire de France. Catalogue des productions de la sculpture, de la peinture et de la gravure relatives à l'histoire de la France et des Français 481–1610*, Bd. 1–10, Paris 1856–1863; Louis-Jean Guénebauld, *Notice sur la Collection Gaignières*, in: *Revue archéologique*, 10, Teil 1, 1853, 43–52; A. P. M. Gilbert, *Portefeuilles des dessins de la collection de Roger de Gaignières à Oxford*, in: *Revue de l'art chrétien*, 2, 1858, 127–129; Léopold Delisle, *Cabinet des manuscrits de la bibliothèque impériale. Etude sur la formation de ce dépôt comprenant les éléments d'une histoire de la calligraphie, de la miniature, de la reliure, et du commerce des livres à Paris avant l'invention de l'imprimerie*,

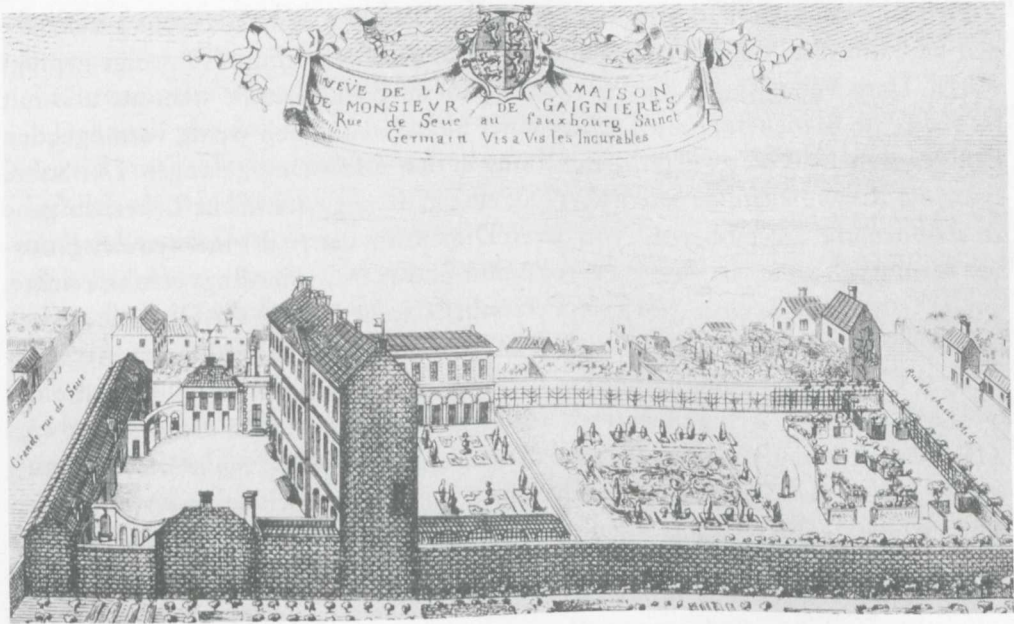


Abb. 1: Vue de la maison de Monsieur de Gaignières, rue de Sèvre au fauxbourg Saint Germain Vis à Vis les Incurables. Paris, Bibliothèque Nationale.

nach dem Tod des Moralisten, erwarb de Gaignières sein eigenes »schönes Haus« in der Rue de Sèvre, um hier die Objekte seines Interesses aufzubewahren und zu präsentieren (Abb. 1).

Bd. 1, Paris 1868; Duplessis 1870 [wie Anm. 1]; Ders., *Inventaire des collections et testament de Roger de Gaignières (1716)*, in: *Nouvelles archives de l'art français. Recueil de documents inédits publiés par la Société de l'histoire de l'art français*, 3, 1874–1875, S. 265–302; Ders., *Inventaire de la collection d'estampes relatives à l'histoire de France léguée en 1863 à la Bibliothèque Nationale par M. Michel Hennin*, Bd. 1–5, Paris 1877–1884; *Grandmaison* 1892 [wie Anm. 3]; M. Langlois, *Gaignières au pays Chartrain*, in: *Revue Mabillon* 1920, 23–35; Henry Leclercq, *Monuments de la Monarchie française* (I. Du Tillet, 2709f.; II. Fabri de Peiresc, 2710–2723; III. Roger de Gaignières, 2723–2739; IV. Bernard de Montfaucon, 2739–2747; V. Conclusion, 2747f.), in: *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Bd. 11, 2, Paris 1934, 2708–2748; Philippe Ariès, *Le temps de l'histoire*, Monaco 1954, Paris 2 1986 (*Zeit und Geschichte*, Frankfurt a.M. 1988); Alain Erlande-Brandenburg, *Une initiative mal récompensée. Roger de Gaignières*, in: *Revue de l'art*, 49, 1980, 33–34; Antoine Schnapper, *Le géant, la licorne et la tulipe. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle. I: Histoire et histoire naturelle*, Paris 1988; Francis Haskell, *History and its images: Art and the Interpretation of the Past*, New Haven/New York 1993 (*Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit*, übers. von Michael Bischoff, München 1995); Antoine Schnapper, *Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle. II: Œuvres d'art*, Paris 1994; Christiane Chardigny, *Gaignières, (François-) Roger de*, in: *The Dictionary of Art*, Bd. 11, New York 1996, 902–903; Laure Beaumont-Maillet, *La France au Grand Siècle. Chefs-d'œuvre de la collection Gaignières*, Arcueil 1997.

De Gaignières, 1642 in Entrains-sur-Nohain geboren, kam aus recht bescheidenen Verhältnissen, die jedoch vom Zuwachs an gesellschaftlichem Prestige geprägt waren. Dem Vater Aymé, der aus einer Lyoneser Bürgerfamilie stammte und mit Jacqueline de Blanchefort die Tochter einer alten, wenn auch wenig vermögenden Familie geehelicht hatte, war die Erhebung in den Adelsstand gelungen. Der Sohn, François-Roger, wagte nun den Versuch, eine ganz ungewöhnliche Lebensaufgabe zu erfinden und zu etablieren.⁶ Von deren Dimension hatten die meisten Zeitgenossen vermutlich allenfalls eine vage Vorstellung. Was man allerdings erfuhr, reichte, um de Gaignières zu einer gefragten Persönlichkeit der Pariser Gesellschaft werden zu lassen. Eigentlich hätte sich sein Lebenswerk unschwer in den Repräsentationsapparat Frankreichs einfügen lassen, denn die Sammlung war der Geschichte der französischen Monarchie gewidmet, von deren Anfängen bis in die Zeit Ludwigs XIV. Dennoch blieb de Gaignières die offizielle Autorisierung seiner Beschäftigung letztlich verwehrt. Denn die beträchtliche Lücke, die zu schließen er sich vorgenommen hatte, mußte den Zeitgenossen überhaupt erst bewußt gemacht werden.

Weithin berühmt war die Sammlung allerdings lange bevor sie ein eigenes Haus bezog. Schon als de Gaignières noch als Hofmeister von Louis-Joseph, Duc de Guise (gest. 1671), und Marie de Lorraine, Duchesse de Guise, princesse de Joinville (gest. 1688), ein Appartement im Hôtel de Guise bewohnte,⁷ besuchten ihn nicht nur zahlreiche Frankreichreisende, sondern die wichtigsten französischen Gelehrten, Vertreter des Klerus und des Adels bis hin zu Mitgliedern des Königshauses. Wie die Berichte über Besuche und die immense Korrespondenz belegen, war de Gaignières ein vielgefragter Mann, denn schon die Ungewöhnlichkeit seiner Sammlung weckte nicht nur die Neugier, sondern – entgegen der Karikatur *La Bruyères* – auch das Bedürfnis, die Konversation mit dem Sammler selbst zu suchen.⁸ Als

7 Vgl. Charles-Victor Langlois, *Les hôtels de Clisson, de Guise et de Rohan-Soubise au Marais*, Paris 1922.

8 Zu einzelnen Bereichen der Sammlung und Inventaren: P. Prioux, *Rapport présenté à Son Excellence M. le ministre de l'Instruction publique et des Cultes sur les dessins de la collection Gaignières à Oxford*, Paris 26 février, in: *Revue des Sociétés savantes*, 1857, 60–61; Henri Bouchot, *Inventaire des dessins exécutés pour Roger de Gaignières et conservés aux départements des Estampes et des Manuscrits*, Paris 1891, Bd. 1–2; Joseph Guibert, *Les dessins d'archéologie de Roger de Gaignière*, Bd. 1–15, Paris [ca. 1912–1913]: Série I »Tombeaux« (13 Bde.), Série II »Vitreaux« (1 Bd.), Série III »Tapisseries« (1 Bd.). Geplante Série IV »Topographie« nicht erschienen. Ders., *Le cabinet des estampes*, Paris 1926; Elizabeth Ann R. Brown, *The Oxford Collection of the Drawings of Roger de Gaignières and the Royal Tombs of Saint-Denis*, in: *Transactions of the American Philosophical Society*, 78, Teil 5, 1988, 1–74; Dies. u. Richard C. Famiglietti, *The lit de justice: semantics, ceremonial, and the Parliament of Paris 1300–1600*, Sigmaringen 1994 (Beihefte der *Francia*, 31); Joseph Roman, *Les Dessins de sceaux de la collection de Gaignières [sic] à la Bibliothèque Nationale*, in: *Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France*, sér. 7, tom. 9, Paris 1909, 42–158; Emile Roux, *Epitaphes et inscriptions des principales églises de Clermont-Ferrand, d'après les manuscrits de Gaignières (Mémoires de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Clermont-Ferrand, sér. 2, fasc. 17)*, Paris 1904.

besonders ungewöhnlich wurde von den Zeitgenossen immer wieder de Gaignières' Interesse am Mittelalter, der zumeist abschätzig als ›bas siècles‹ bezeichneten Epoche, hervorgehoben, während die Antike hier gar keine Rolle spielte.

Dennoch war das öffentliche Bild weitgehend von den üblichen Vorstellungen eines Kunstkabinetts bestimmt. Und vermutlich bediente sich de Gaignières tatsächlich solcher Präsentationskonventionen, die es erlaubten, das Ungewöhnliche im Rahmen des Gewohnten erscheinen zu lassen. Schließlich galt das Interesse mancher Besucher weniger dem ausführlichen Studium der einzelnen Sammlung als vielmehr der Teilhabe an der touristischen Attraktion. Und dazu zählte neben den bereits bei La Bruyère genannten Sehenswürdigkeiten auch das Palais Mazarin und die Sammlungen Marquis de Châteauneuf, Duc d'Aumont, Maximilien Titon, Comtesse de Beuvron, Ducs de Lesdiguières, Créqui, Richelieu, Séguier, Marquis de la Vrillière, Chevalier de Lorraine, Blondel, Jabach, Perrault, Abbés Marolles und de la Chambre.⁹

Nach dem Bericht des »Mercure galant« bot sich die Maison de Gaignière in erster Linie als Portraitgalerie dar, wie sie seit dem 16. Jahrhundert besonders beliebt war. Zu den prägenden Begründern dieser Art der Sammlung zählt Paolo Giovio (1483–1552), der für seine über vierhundert Portraits möglichst viele vermeintliche Bildzeugnisse berühmter Männer und Frauen kopieren ließ¹⁰ – eine Initialzündung für die sogenannten ›ikonographischen‹ Sammlungen mit den Antlitzen historischer Persönlichkeiten, wie sie Cosimo I de' Medici,¹¹ Federico Borromeo¹² und Ferdinand von Tirol¹³ anlegen ließen. Für Frankreich war in diesem Zusammenhang die Sammlung von Claude Gouffier von vergleichbarer Bedeutung.¹⁴

Den Besuch des Duc de Bourgogne beherrschten – das jedenfalls wird den Lesern suggeriert – zwei Aspekte: Zum einen bot die künstlerische Qualität einzelner Stücke Anlaß, guten Geschmack zu beweisen. Auf der anderen Seite erlaubte die Sammlung, sich seines genealogischen und historiographischen Wissens zu versichern und dieses illustriert zu sehen. Die gerade in den Portraits und Autographen

9 Grandmaison 1892, 12 [wie Anm. 3]; zu diesen und weiteren Sammlungen: Michel de Marolles, *Livre des peintres et graveurs*, 2^e éd. [...] revue et annoté par Georges Duplessis, Paris 1872 (zu de Gaignières S. 21); Léon-Emmanuel-Simon-Joseph Comte de Laborde, *Le Palais Mazarin et les grandes habitations de ville et de campagne au dix-septième siècle*, Paris 1846.

10 Vgl. Linda S. Klinger, *The Portrait Collection of Paolo Giovio*, Diss. phil. Princeton University 1991, Bd. 1–2 (unveröffentlichtes Manuskript); Dies., Giovio, Paolo, in: *The Dictionary of Art*, Bd. 12, New York 1996, 719–720.

11 Sammlung heute in Florenz, Uffizien (vgl. *Gli Uffizi. Catalogo Generale*, Florenz 1979, 601ff.).

12 Sammlung heute in Mailand, Ambrosiana.

13 Sammlung heute in Innsbruck, Schloß Ambras; vgl. Alois Primisser, *Die kaiserlich-königliche Ambraser-Sammlung*, Wien 1819 (Ndr. Graz 1972), 82ff.

14 Vgl. Georges Wildenstein, *Sur l'inventaire après décès de Claude Gouffier (1571)*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1957, 247.



Abb. 2: Kopie nach dem Widmungsbild der Bibel des Jean de Vaudetar (Den Haag, Mus. Meermanno-Westreenianum, Ms. 10 B23, fol. 2r), Paris, Bibliothèque Nationale.

empfundene Gegenwärtigkeit des Vergangenen scheint dabei besondere Faszination hervorgerufen zu haben.

Der so betonte Aspekt der Kunstkennerenschaft hatte freilich wenig mit der eigentlichen Intention der Sammlung zu tun. Die nach heutigen Maßstäben herausragenden Werke mittelalterlicher Malerei im Besitz de Gaignières' wurden, wenn überhaupt, nur am Rande unter dem Gesichtspunkt künstlerischer Qualität gesammelt und beurteilt.¹⁵ Bei aller Beteuerung ihrer Schönheit stand der dokumentarische Nutzen im Vordergrund, und unter diesem Gesichtspunkt wurde Kopien kein sehr viel geringerer Wert beigemessen als den Originalen. So ließ de Gaignières aus

15 Zu den Handschriften im Besitz von Gaignières: Delisle 1868 [wie Anm. 6]; U. Robert, *Inventaire des manuscrits du fonds Gaignières concernat l'histoire de France*, in: *Le cabinet historique*, 22, 1878, 55–60; Paul A. Lemoisne, *Die gotische Malerei Frankreichs. Vierzehntes und fünfzehntes Jahrhundert*, Leipzig 1931; Millard Meiss, *French Painting in the time of Jean de Berry, 3: The Limbourgs and their contemporaries* (with assistance of Sharon Off Dunlap Smith and Elizabeth Home Beatson), Bd. 1–2, New York 1974; Charles Sterling, *La peinture médiévale à Paris 1300–1500*, Bd. 1–2, Paris 1987–1990; François Avril et Nicole Reynaud, *Les manuscrits à peintures en France 1440–1520*, *Ausst. Kat.*, Paris 1993.

dem reichen Handschriftenschatz des befreundeten Bibliophilen Nicolas-Joseph Foucault (1643–1721)¹⁶ alles kopieren, was für seine Sammlung von Interesse war, wie zum Beispiel das Widmungsbild aus der Bibel des Jean de Vaudetar, das ein Bildnis des Königs Charles V mit dem Auftraggeber der Handschrift zeigt (Abb. 2). Auch Foucault als ausgezeichnete Kenner mittelalterlicher Handschriften hatte zur Beurteilung der künstlerischen Aspekte der Buchmalerei offenbar keine sonderlich differenzierte Terminologie ausgeprägt. Wenn er in einem seiner vielen Briefe an de Gaignières geradezu überschwänglich die Schönheit einer Handschrift preist, die er beim Bischof von Lisieux gesehen habe, lassen sich für dieses Urteil kaum Kriterien erkennen. Ein Vergleich mit der identifizierbaren Handschrift, dem Sherborne Missal, heute als Loan Ms. 82 in der British Library präsentiert, zeigt, wie sehr das Interesse auf ganz bestimmte Elemente der künstlerischen Ausstattung eingeschränkt war.¹⁷ Weder die zahlreichen biblischen Historien noch die ganz außergewöhnlichen theologischen Darstellungen dieses um 1400 entstandenen Codex werden erwähnt, ebensowenig der Reichtum an ornamentalen Rahmungen und die ausgesprochen naturalistischen Tierdarstellungen. Was Foucault hervorhebt, ist der umfangreiche Wappen-Zyklus, vor allem aber sind es die Bildnisse von Königen, Stiftern, Bischöfen und Äbten; außerdem die knappen chronikalischen Nachrichten, die von verschiedenen, in Halbfigur dargestellten Personen dargeboten werden, und die Aufschluß über die Geschichte Englands geben.¹⁸ Das einzige Urteil über die gestalterischen Aspekte der Illustrationen besteht darin, daß ausgerechnet die zumeist stereotypen Köpfe der dargestellten Personen als naturgetreu – *naturelles* – bezeichnet werden. Foucault erhoffte sich offensichtlich gerade hier einen gewissen dokumentarischen Nutzen.

Die vielen hundert Werke der jüngeren Malerei, für die der »Mercur galant« die Namen großer Meister in Anspruch nimmt, waren sicher nur in den seltensten Fällen von höherer künstlerischer Qualität.¹⁹ Von Tizian und Holbein ist jedenfalls

16 Schnapper 1988, 297–301 [wie Anm. 6].

17 Vgl. John Alexander Herbert, Introduction, in: The Sherborne Missal. Reproductions of full pages and details of ornament from the Missal executed between the years 1396 and 1407 for Sherborne Abbey Church and now presented in the library of the Duke of Northumberland at Alnwick Castle (Roxburghe Club, Bd. [81]), Oxford 1920; Ulrich Rehm »Accende lumen sensibus«. Illustrations of the Sherborne Missal interpreting Pentecost, in: word & image, 10, 1994, 230–259 (mit weiteren Literaturangaben).

18 Dazu: John Block Friedman, John Siferwas and the mythologica illustrations in the »Liber cosmographiae« of John de Foxton, in: Speculum, 58, 1983, 391–418.

19 So waren Pourbus und Bril wohl tatsächlich mehrfach vorhanden: Vgl. Grandmaison 1892, 92–93 und 125–126, Nr. 2–4, 18, 20, 26–28, 35–36 [wie Anm. 3]. Zu den Bildern Corneilles in der Sammlung de Gaignières und den Kopien Boudans nach diesen: Anne Dubois de Groer, Corneille de La Haye dit Corneille de Lyon, Alençon 1997. Es zeigt sich, daß mehr Bilder Corneille zugeschrieben werden können, als das Inventar de Gaignières es tut (vgl. Grandmaison 1892, 93, 107, 126, 130, Nr. 21, 505, 507 [wie Anm. 3]).

bereits in den wenig späteren Inventaren nirgends mehr die Rede. Ohnehin ist fraglich, ob nicht gelegentlich auch Kopien nach Gemälden berühmter Künstler unter deren Namen geführt wurden. Die heute weit verstreuten Portraits zu identifizieren, erlaubt das Siegel von Jean-Baptiste Colbert de Torcy (Neffe jenes berühmten Colbert), das dieser unmittelbar nach dem Tod de Gaignières auf den Bildern hatte anbringen lassen.²⁰

Immerhin gehörte vermutlich tatsächlich ein Van Dyck zur Sammlung: das Portrait des Henri de Lorraine, Duc de Guise (1614–1664), heute in der National Gallery of Art in Washington.²¹ Daß die künstlerische Qualität zumindest nicht der einzige Grund für de Gaignières' Interesse an diesem Bild war, ist schon daran zu erkennen, daß er es zusätzlich kopieren ließ, um es über den Portraitspekt hinaus einem weiteren, kulturgeschichtlichen Zusammenhang einzuordnen. Die Kopie (Abb. 3) gehört zu jenen Portefeuilles, die eine umfangreiche kostümgeschichtliche Sammlung beinhalten. De Gaignières ließ dafür alles an bemerkenswerten historischen Bildvorlagen vom Mittelalter bis in die eigene Gegenwart kopieren, was unter diesem Aspekt von Interesse war. Die Korrespondenz besonders mit Damen der höheren Gesellschaft, wie Madame Françoise-Athenais de Montespan (1641–1707),²² zeigt, daß der Geschichte der Kleidermoden besonderes Interesse entgegengebracht wurde.²³ Nach der Französischen Revolution wird sich besonders

20 Grandmaison 1892, 92–124 [wie Anm. 3]. Vgl. Christiane Chardigny-Dupin de Saint Cyr, *The Seal of Colbert de Torcy. Roger de Gaignières' historical museum*, in: *Apollo*, 128, 1988, 171–175, 222; Grandmaison 1892 [wie Anm. 3] konnte 62, Chardigny 108 Portraits aus der Sammlung de Gaignières in öffentlichen Sammlungen identifizieren. Genutzt wurde diese Identifizierungsmöglichkeit auch von de Groer 1997 [wie Anm. 19]. Vgl. zum Beispiel: Paris, Musée du Louvre: R. F. 2490 (Jean le Bon), Inv. 3273, 3266, 3272, 3274, 3275 (?), 3278, 8730, 8731 (Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre et du musée d'Orsay, Bd. 3–5: Ecole française. Catalogue établi par Isabelle Compin et Anne Roquebert ..., Paris 1986, hier Bd. 2, 290, 295–296); Musée National du Château de Versailles: 68 Gemälde (vgl. Claire Constans, *Musée National du Château de Versailles, Les Peintures*, Bd. 1–3, Paris 1995, hier Bd. 3, 1149); Chantilly, Musée Condé (vgl. F.-A. Gruyer, *La peinture au chateau de Chantilly, École française*, Paris 1898; Albert Chatelet, *François-Georges Pariset, Raoul de Broglie, Peinture de L'École française, XV^e–XVII^e siècle* [Inventaire des Collections publiques françaises, 16. Institut de France, I]); Besançon, Musée des Beaux-Arts.

21 Vgl. Grandmaison 1892, 93, Nr. 22, vgl. auch 126 [wie Anm. 3]. Um welches Bild es sich bei dem Portrait des »comte d'Arondel, original de Vandeck« handelt, ist ungewiß (ebd. 108, Nr. 539, vgl. auch 127). Vgl. Francis-M. Kelly, *Un Van Dyck du Cabinet de Gaignières en Amérique*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 77, 1935, 59–61; National Gallery of Art Washington, hg von John Walker, New York 1984, 265, Abb. 340; Erik Larsen, *The Paintings of Anthony van Dyck*, Freren 1988, Bd. 2, 352–353, Kat. Nr. 902.

22 Zu deren Korrespondenz: Pierre Clément, *Madame de Montespan et Louis XIV*, Paris 1868. Vgl. auch Chardigny-Dupin de Saint Cyr 1988, 173–174 [wie Anm. 20].

23 Zur Korrespondenz de Gaignières insgesamt vgl. Grandmaison 1892 [wie Anm. 3]. Edition der Korrespondenz mit einer einzelnen Person: Édouard de Barthélemy, *La marquise d'Huxelles et ses amis, Mme Sévigné, Mme de Bernière, Mme de Louvois, le marquis de Xoulanges, M. de Gaignières, Fouquet*, Paris 1881. Vgl. besonders Grandmaison 1892, 51–52 [wie Anm. 3].



Abb. 3: Kopie nach dem Portrait des Henri de Lorraine, Duc de Guise (Antonis Van Dyck, Öl auf Leinwand, ca. 1634–35, Washington, National Gallery of Art), Paris, Bibliothèque Nationale.

Alexandre Lenoir darauf berufen, die französischen Monumente seien schon deshalb erhaltenswert, weil sie »ein Bild von der Kleidermode früherer Zeiten vermitteln« können.²⁴

Der kostümgeschichtliche Aspekt wird auch von dem englischen Zoologen und Mediziner Martin Lister (ca. 1638–1712) betont. Im Bericht seiner Parisreise vom Jahr 1668 geht dieser auch ausführlich auf seinen Besuch bei de Gaignières, damals noch im Hôtel de Guise, ein.²⁵ Lister bot sich ein deutlich anderes Bild der Sammlung: Anhand der vielen Portefeuilles hat de Gaignières ihm offenbar vor allem diejenigen Zeichnungen und Drucke vorgeführt, die die englische Topographie und Geschichte betreffen. Von den unzähligen Portraits erwähnt Lister nur ein einziges ausdrücklich, das de Gaignières besonders geschätzt habe: das Bildnis des Königs Jean le Bon, heute als Inkunabel der europäischen Bildnismalerei im Louvre auf-

24 Zitiert nach Haskell 1995, 262 [wie Anm. 6].

25 Martin Lister, *A Journey to Paris in the Year 1698*, London 1699, 91–93 (Übers. ins Franz.: *Voyage de Lyster à Paris en MDCXCVIII*, Paris 1873). Vgl. Delisle 1868, 341 [wie Anm. 6]; Duplessis 1870, 476–477 [wie Anm. 1]. Zur Person: *The Dictionary of National Biography*, hg. von Leslie Stephen u. Sidney Lee, Bd. 11, London 1917, 1229–1230. Vgl. auch Beaumont-Maillet 1997, 14–15 [wie Anm. 6].



Abb. 4: Jean le Bon, Tafelgemälde, Mitte 14. Jh., Paris, Musée du Louvre.

bewahrt (Abb. 4).²⁶ Als einziges Gemälde aus der Portraitsammlung de Gaignières gelangte es auf direktem Weg in das königliche Kabinett.²⁷ Vom Leben Jeans le Bon wird, der Herkunft des Besuchers entsprechend, lediglich eine die englische Geschichte betreffende Episode mitgeteilt. Nach der Potraitgalerie hat de Gaignières offenbar Kostproben der Darstellungen historischer Kleidermode, der Mitglieder des Königshauses und von Turnieren und Wettspielen gezeigt. Einige Handschriften begutachtete Lister unter historiographischen und paläographischen Gesichtspunkten. Schließlich berichtet er von einem *frivole*²⁸ charakterisierten Aspekt der Sammlung: Kartenspiele aus über drei Jahrhunderten.

Auch der bekannte Reiseführer zum Paris jener Tage, die von Germain Brice verfaßte »Description de la ville de Paris«, bietet in der Auflage von 1713 eine Beschreibung der Maison de Gaignières. Neben all den bereits genannten Aspekten werden hier weitere erwähnt. So berichtet Brice, das Kabinett enthalte Zeichnungen von

26 Sterling 1987–1990, Bd. 1, 146–149 [wie Anm. 15].

27 Vgl. Grandmaison 1892, 69, 82 [wie Anm. 3].

28 »One Toy I took notice of, which was a Collection of Playing Cards for 300 years«: Lister 1699, 93 [wie Anm. 25]. Französisch: »Je considérai une chose assés frivole: c'étoit un recueil de jeux de cartes depuis 300 ans«. Vgl. Delisle 1868, 341 [wie Anm. 6]; Duplessis 1870, 476–477 [wie Anm. 1].

den bemerkenswertesten Grabmälern;²⁹ desgleichen von den Fenstern der schönsten Kirchen Frankreichs.³⁰ Gerade der Bereich der Sammlung, der wegen seines dokumentarischen Wertes der heute bei weitem bekannteste ist, wurde von den Zeitgenossen zwar wahrgenommen, stand aber offenbar nicht im Zentrum des Interesses.

Brice betonte allerdings den wissenschaftlichen Anspruch und Nutzen der Sammlung. Er hebt hervor, welch ungeheurer Aufwand dazu gehöre, etwas derartiges zustandezubringen, zumal niemand bis dahin sich an eine solche Aufgabe gewagt habe, obwohl sie doch so außerordentlich nützlich – gerade für Genealogen – sei. Schließlich sei der Ertrag solcher Forschungen vergleichbar mit jenen zur griechischen und römischen Antike.

Hier klingt zumindest an, daß unser Sammler alles andere als der weltfremde Stubegelehrte war, den La Bruyères geschildert hatte. Schon Lister hatte erwähnt, de Gaignières unternahme Reisen über Land, um seine Wißbegier zu stillen, selten ohne die Begleitung eines Sekretärs und eines fähigen Zeichners. Nicht genannt wird die umfangreiche Korrespondenz, mit deren Hilfe de Gaignières ebenfalls seine Kenntnis der Monumente vermehrte sowie seine ausführlichen Bibliotheks- und Archivrecherchen. Tatsächlich beschäftigte er viele Jahre lang den philologisch und paläographisch geschulten Barthélémy Remy und den Zeichner und Kupferstecher Louis Boudan,³¹ um möglichst professionell die historischen Monumente, deren Inschriften und entsprechende Archivalien erfassen zu können.

Die von den antiquarischen Forschungen zur Antike geprägte Orientierung an verschiedenen Kulturbereichen wurde von de Gaignières offensichtlich in einer solchen Breite unterschiedlicher Gesichtspunkte auf die französische Kunst seit Beginn der Monarchie übertragen, daß sich das Interesse an den Objekten zwar auf ihren historiographisch-genealogischen Nutzen beschränkte, dabei jedoch keine Epoche und keine Gattung der historischen Kunstproduktion ausgespart blieb. Erstmals konnte so der Erhaltung aller französischen Denkmäler, egal welcher Epoche, zumindest aber dem Festhalten ihrer dokumentarischen Informationen, ein grundsätzlicher Wert zugesprochen werden.

29 Dazu vgl. Joseph Guibert, *Les dessins d'archéologie de Roger de Gaignière*, Bd. 1–15, Paris [ca. 1912–1913]: Série I »Tombeaux« (13 Bde.); Jean Adhémar (unter Mitarbeit von Gertrude Dordor), *Les Tombeaux de la collection Gaignières*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 116, 6^{ème} Pér. 84, 1974, 5–192; 118, 6^{ème} Pér. 88, 1976, 3–128; 119, 6^{ème} Pér. 90, 1977, 1–76; Annie-Claire Lussiez, *L'art des tombiers aux environs de Melun, XV^e–XVI^e siècles, et la Collection Gaignières. Fidélité ou interprétation?*, in: *Art et Architecture à Melun au moyen âge*, hg. von Yves Gallet, Paris 2000, 301–311.

30 Joseph Guibert, *Les dessins d'archéologie de Roger de Gaignière*, Bd. 1–15, Paris [ca. 1912–1913]: Série II »Vitreaux« (1 Bd.). Vgl. auch Max Polonovski, *Deux dessins inédits exécutés pour Roger de Gaignières concernant l'église abbatiale de Saint-Denis*, in: *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1988, 348–356.

31 Ulrich Thieme u. Felix Becker (Hg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Bd. 1–37, Leipzig 1907–1950, hier Bd. 4, Leipzig 1910, 436; M. Préaud, Boudan, Louis, in: *Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 13, München/Leipzig 1996, 306.

Bevor Bernard de Montfaucon (1665–1741),³² Autor jener berühmten Bände über die Denkmäler der klassischen Antike, eine illustrierte Geschichte der Sitten und Gebräuche auch der Franzosen verfaßte, für die er die Sammlung de Gaignières extensiv nutzte, standen in der Rue de Sèvre die Bilder selbst für die Geschichte der französischen Monarchie.³³

Analog zum Sammeln historischer Textzeugnisse und zum Rekonstruieren originaler Texte durch die Mitglieder der »Académie des inscriptions et belles-lettres«³⁴ und die Gelehrten im Umkreis der Mauriner von Saint-Germain-des-Prés³⁵ erfaßte de Gaignières die historischen Monumente als unverzichtbare Dokumente zur Rekonstruktion der französischen Geschichte. Und ähnlich wie die Antiquare von Guillaume Du Choul³⁶ bis Bernard de Montfaucon³⁷ die antiken Denkmäler, so ordnete de Gaignières die französischen Altertümer verschiedenen Kulturbereichen zu und nahm es, wie jene, in Kauf, je nach dem Gesichtspunkt des Interesses, die ursprünglichen Bildzusammenhänge zu demontieren. Was Montfaucon im dritten Band der »Monumens« (1731) den Lesern mitteilt, mag ähnlich für die Besucher des Kabinetts de Gaignières gegolten haben:

»Der Leser möchte sich über die Gestalt der Kleidung und Mode, den Lebenswandel, die Gebräuche des Hofes, unserer Könige, Prinzen und Offiziere der Krone unterrichten und über die Veränderungen, die im Laufe der Jahrhunderte darin eintraten. Die Anzahl an Illustrationen, die wir bieten, ist dazu groß genug; man findet darin alle verschiedenen

-
- 32 Vgl. Emmanuel de Broglie, Bernard de Montfaucon et les Bernardins 1715–1750, Bd. 1–2, Paris 1891; Georges Huard, Quelques Lettres de Bénédictins Normans à Dom Bernard de Montfaucon pour la documentation des »Monumens de la Monarchie Française«, in: Bulletin de la Société des Antiquaires de Normandie, 28, 1913, 343–375; André Rostand, La documentation iconographique des »Monumens de la Monarchie Française« de Bernard de Montfaucon, in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français, 1932, 104–149; Henry Leclercq, Monuments de la Monarchie française, IV. Bernard de Montfaucon, in: Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, Bd. 11, 2, Paris 1934, 2739–2747; Henry Leclercq, Montfaucon, in: Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, Bd. 11, 2, Paris 1934, 2608–2672; Jacques Vanuxem, The Theories of Mabillon and Montfaucon on French Sculpture of the 12th Century, in: Journal of the Courtauld and Warburg Institutes, 20, 1957, 45–58; Alain Erlande-Brandenburg, L'érudition livresque. Bernard de Montfaucon (1655–1741), in: Revue de l'art, 49, 1980, 34–35.
- 33 Les monumens de la monarchie française, qui comprennent l'histoire de France, avec figures de chaque regne que l'injure des tems a épargnées, Bd. 1–5, Paris 1729–1733.
- 34 Vgl. L'Académie des inscriptions et belles-lettres 1663–1963. Exposition organisée à l'occasion de son tricentenaire, Paris 1963.
- 35 Zu Saint-Germain-des-Prés als Zentrum historischer Forschung: Emmanuel de Broglie, Mabillon et la société de Saint-Germain-des-Prés à la fin du dix-septième siècle, Bd. 1–2, Paris 1888; Emmanuel de Broglie, Bernard de Montfaucon et les Bernardins 1715–1750, Bd. 1–2, Paris 1891; Emmanuel de Broglie, La société de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés au XVIIIe siècle, Bd. 1–2, Paris 1891.
- 36 Guillaume Du Choul, Discours de la religion des anciens Romains, illustré d'un grand nombre de medailles, & de plusieurs belles figures retirées des marbres antiques, qui se trouvent à Rome, & par nostre Gaule, Lyon 1556 (Ndr. New York/London 1976).
- 37 Bernard de Montfaucon, L'Antiquité expliquée et représentée en figures, Paris 21719.

Gattungen und alle Zeiten vertreten, und ich glaube hoffen zu dürfen, die Öffentlichkeit wird mit der Anzahl an Monumenten, die dieses Werk umfaßt, zufrieden sein.«³⁸

Dabei hatte sich de Gaignières weit mehr als eine exemplarisch bebilderte Historie Frankreichs zum Ziel gesetzt. Wie weitreichend seine Pläne waren, erhellt der 1703 verfaßte Entwurf für den Staatssekretär Pontchartrain, aus dem dieser eine Vorlage für Ludwig XIV. erstellen sollte.³⁹ De Gaignières wollte einen Beschluß herbeiführen, der eine Person dazu autorisieren sollte, Provinz für Provinz sämtliche Kunstdenkmäler Frankreichs von historischem Interesse mithilfe von Zeichnungen und Beschreibungen zu dokumentieren. Ein solches Vorhaben fügte sich in die bereits zuvor aufgenommene Tätigkeit des Hofhistoriographen André Félibien (1619–1695) ein, der für das geplante Projekt der »Mémoires pour servir à l'histoire des maisons royales« eine nach Landschaften gegliederte, epochenübergreifende Baugeschichte Frankreichs hatte erstellen sollen, die nicht zum Abschluß gekommen war.⁴⁰ Daß das von de Gaignières umrissene »Stellenprofil« auf ihn selbst zugeschnitten war, liegt auf der Hand.

Auf der Grundlage der geplanten Inventarisierungsarbeit sollte die Beseitigung oder Zerstörung entsprechender Werke ohne Zustimmung der daran Interessierten untersagt werden. Ausdrücklich wird betont, daß die ganze Angelegenheit möglichst geheim bleiben solle und daß alle daran Beteiligten mit äußerster Diskretion vorgehen mögen. Denn de Gaignières befürchtete, die geplante Inventarisierung könne dadurch beeinträchtigt werden, daß die jeweiligen Eigentümer sich ungeliebter Monumente entledigen, bevor deren Existenz festgehalten werden konnte.

Wohlwissend, daß der König sich von einem solchen Projekt kaum durch sachliche Argumente allein überzeugen ließe, verwies de Gaignières zusätzlich auf die Konkurrenz: Die Habsburger seien im Sammeln und Pflegen der sie betreffenden Kunstdenkmäler bisher in einer das französische Königshaus geradezu beschämenden Weise überlegen. Und damit dürfte de Gaignières in jedem Fall einen wunden Punkt getroffen haben. Tatsächlich hatte bereits Kaiser Maximilian I. (1459–1519) Maßstäbe für eine systematische Erforschung der dynastischen Geschichte gesetzt und dazu eigens Historiographen und Antiquare beschäftigt. Bemerkenswert ist, daß schon hier den bildlichen und architektonischen Monumenten ein den literarischen Quellen gleichwertiger dokumentarischer Wert zuerkannt wurde. Die weit hin berühmte »Gedächtnuß«-Sammlung Maximilians hatte durch Ferdinand II. auf Schloß Ambras bei Innsbruck einen noblen Aufenthaltsort erhalten.

38 Hier: Bd. 3, Paris 1731; Übers. des Verf.

39 Paris, Bibliothèque Nationale de France, *Mélanges de Clairambault* 436. Vgl. Delisle 1868, 343 [wie Anm. 6]; *Grandmaison* 1892, 63 [wie Anm. 3]. Vgl. auch Beaumont-Maillet 1997, 15–16 [wie Anm. 6].

40 Stefan Germer, *Kunst-Macht-Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV.*, München 1997, 305 ff., Abb. 28–45.

Trotz allem kamen die Pläne de Gaignières nicht über den Entwurfstatus hinaus. Es ist jedoch offensichtlich, daß de Gaignières das zum Amt erheben wollte, was er ohnehin sein Leben lang tat, um so eine offizielle Autorisierung sowie den ungehinderten Zutritt zu den entsprechenden Objekten und Institutionen zu erlangen.

Ausgehend von den Präsentationsformen der Portraitgalerie und des Kunst- und Raritätenkabinetts demonstrierte de Gaignières exemplarisch den Nutzen des Erfassens nachantiker Kunstdenkmäler. Je nach Stand und Interesse des Betrachters hob er dafür die genealogischen, historiographischen, topographischen, kulturgeschichtlichen oder gar frivolen Aspekte hervor. Die ästhetisch für Zeitgenossen diskreditierten mittelalterlichen Monumente wurden so in gewissem Maße rehabilitiert, wenn auch in »domestizierter« Form: Indem sie in Form von Kopien nach Belieben auf ein Einheitsmaß reduziert, in vereinheitlichte Hintergrund- oder Rahmenschemata versetzt und zeitgenössischen Darstellungsmodi angepaßt wurden, wurde die Verfügbarkeit ihrer dokumentarischen Informationen offensichtlich. Gegliedert nach einem von Zeitgenossen als außerordentlich nützlich beurteilten Ordnungsschema bildeten sie Kapitel einer umfassenden Kulturgeschichte, für die letztlich jedes erhaltene oder dokumentierte Objekt seinen Beitrag leisten konnte.⁴¹

1711 gelang es de Gaignières, seine Sammlung in königlichen Besitz zu überführen, so daß sie heute zumindest nicht ganz verloren und zerstreut ist.⁴² Sechszehn Portefeuilles mit Kopien nach historischen Monumenten wurden wahrscheinlich zwischen 1779 und 1784 aus der königlichen Bibliothek gestohlen und gelangten nach England. Heute werden sie in der Bodleian Library in Oxford aufbewahrt.⁴³ Seit der Wiederentdeckung der Portefeuilles durch Viollet Le Duc (1814–1879)⁴⁴ wurden diese zumeist als eine Art historisches Denkmälerinventar benutzt. Dies spricht für einen zumindest partiellen, wenn auch sehr verzögerten Erfolg der Bemühungen de Gaignières'.⁴⁵

41 Dies hob besonders Martin Lister hervor: Lister 1699, 92 [wie Anm. 25].

42 Der Text der Schenkung ist erhalten: Paris, Bibliothèque Nationale, Mél. Clairambault, 436, 5–7.

43 Vgl. Brown 1988, 1–74 [wie Anm. 8].

44 Eugène-Emanuel Viollet-le-Duc, Liste des volumes et dessins qui composent la collection Gaignières conservée à la Bibliothèque bodléienne d'Oxford, Paris 1851.

45 Vgl. z. B.: Adhémar 1974–1977 [wie Anm. 29]; Jean-Bernard de Vaivre, Dessins inédits de tombes médiévales bourguignonnes de la Collection Gaignières, in: Gazette des Beaux-Arts, 128, 6^{ème} Pér. 108, 1986, 97–122, 141–182; Jean-Bernard de Vaivre, Les dessins de tombeaux levés pour Gaignières dans les provinces de l'Ouest à la fin du XVII^e siècle, in: La revue des pays de la Loire, 18, 1988, 56–75; Jean-Bernard de Vaivre, Les dessins des tombes médiévales de la collection Gaignières. in: La figuration des morts dans la Chrétienté médiévale jusqu'à la fin du premier quart du XIV^e siècle (1^{er} Cahier de Fontevraud), hg. von Roger Grégoire, Fontevault 1988, 60–96; Andrea Teuscher, Das Prämonstratenserklöster Saint-Yved in Braine als Grablege der Grafen von Dreux. Zu Stifterverhalten und Grabmalgestaltung im Frankreich des 13. Jahrhunderts (Bamberger Studien zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege, Bd. 7), Bamberg 1990 (Diss. phil. Bamberg 1987).