

„UNE HISTOIRE TELLE QUE CELLE-CI, QUI TIENT UN PEU DU ROMAN“

Allegorie und Historie in Antonio Tempesta ‚Infanten von Lara‘ und bei André Félibien

Eckhard Leuschner

Die ‚Infanten von Lara‘, eine 1612 in Antwerpen publizierte Serie von 40 Radierungen des Antonio Tempesta (ca. 1555–1630) nach Vorlagen von Otto van Veen (1556–1629),¹ stellen ein zuvor fast ausschließlich literarisch präsenten Stück spanischer Lokalgeschichte des Mittelalters dar. Die Graphiken sind von der Kunstgeschichte praktisch vergessen. Gründe dafür sind schnell genannt: Neben dem außerhalb Spaniens wenig bekannten Thema und den beiden lange Zeit kaum erforschten Künstlern verhinderte ein gegenwärtigen Konventionen fremd gewordenes Verfahren der Repräsentation den Aufbau eines wissenschaftlichen Interesses. Auch die kuriose Doppelverantwortlichkeit zweier Künstler, nämlich Otto van Veens und Antonio Tempesta, hat nicht dazu beigetragen, der teils noch immer auf ‚Autoren‘ oder ‚Originalgenies‘ fixierten Kunstgeschichte einen Zugangsweg zu dieser Serie zu öffnen.

Bei genauer Beschäftigung mit den ‚Infanten von Lara‘ entdeckt man jedoch, daß sich in ihnen bedeutende Aspekte der internationalen Bildkultur des beginnenden Barock, der zeitgenössischen Kunsttheorie und -praxis sowie der Vernetzung künstlerischer und gesellschaftlicher Interessen finden, die diese Graphiken zu wichtigen Dokumenten machen. Vor allem haben wir in ihnen ein Hauptwerk eines im Kontext der Kunst um 1600 bisher wenig studierten Mittels allegorischer Gestaltung, der sogenannten ‚gemischten Kompositionsform‘. Diese Darstellungsart lief darauf hinaus, historische Figuren auf einer Erzählebene mit Personifikationen anzuordnen, um solchermaßen die Handlungsweisen oder Emotionen der besagten Figuren allegorisch genauer zu erklären oder zu kommentieren. Es war vor allem dieser Aspekt der ‚Infanten von Lara‘, für den sich viele Jahre später der französische Kunsthistoriker André Féli-

bien (1619–1695) interessieren sollte. Was dessen Text angeht, stellt sich die Situation fast genauso wie im Fall der Radierserie dar: Félibiens intensive Beschäftigung mit dem Œuvre des Antonio Tempesta im ‚Siebten Entretien‘ (1685) wird von der gesamten neueren Félibien-Literatur übergangen, sei es, weil das von ihm am Beispiel Tempesta erläuterte Darstellungsproblem in seiner Bedeutung für die Geschichte der Kunst und Kunsttheorie in Frankreich unterschätzt wird, sei es, weil man in besagtem Abschnitt das für die gegenwärtige Kunstgeschichte oft ungewohnte Terrain der Druckgraphik betritt. In der vorliegenden Studie wird es sowohl darum gehen, erstmals in extenso die außergewöhnliche Ästhetik der ‚Infanten von Lara‘ von Venius und Tempesta im Kontext ihrer Entstehung zu ergründen, als auch darum, die Motive für Félibiens bemerkenswert umfangreiche Diskussion dieses Werkes zu verstehen, die immerhin über 70 Jahre nach dessen Publikation in einem stark veränderten kulturellen Klima erfolgte.

Die ‚Infanten von Lara‘, Antonio Tempesta und Otto van Veen

Die ‚Infanten von Lara‘ von Venius und Tempesta basieren auf einem Stoff, der dem von Feudalkämpfen erschütterten Kastilien des Mittelalters entstammt, auch wenn die Überlieferung in mehreren Phasen erfolgte: Autoren des 14. Jahrhunderts griffen legendär tradierte Ereignisse des 10. Jahrhunderts auf und blendeten im Rahmen von deren historiographischer oder literarischer Fixierung teilweise zeitgenössische Vorkommnisse ein. Die zuerst in Chroniken niedergeschriebenen Begebenheiten wurden im Laufe der Zeit

in verschiedenen Prosa-, Bühnen- und Gedichtfassungen (Romances) literarisch ausgeschmückt und auf solche Art im spanischsprachigen Raum verbreitet.² Die Geschichte der Infanten von Lara ist eng verknüpft mit der in großen Teilen des spanischen Mittelalters bestehenden Besetzung oder Bedrohung des Landes durch die Mauren und die daraus resultierenden Konflikte. Träger der Handlung sind ausschließlich Mitglieder des spanischen oder maurischen Adels. Den Familiennamen von Lara tragen sowohl Gonzales Gustos, der mit seiner Frau Doña Sancha sieben Kinder hat, als auch Ruy Velázquez, der Onkel der sieben Infanten. Auf dem Fest zur Hochzeit des Ruy Velázquez mit Doña Lambra tötet der jüngste der sieben Brüder, Gonzales Gomez, im Streit den Cousin der Braut, Alvaro Sanchez. Von den Klagen seiner Frau angestachelt, will Ruy Velázquez seinen Neffen töten, wird aber vorerst durch Gonzales Gustos und Graf Garcia Fernandez von Kastilien beschwichtigt. Dennoch sinnen Doña Lambra und Ruy Velázquez weiter auf Rache an Gonzales Gustos und seinen sieben Söhnen: Unter dem Anschein der Versöhnung läßt Velázquez Gonzales Gustos zu sich kommen und bittet ihn, Almansor, dem muslimischen Herrscher von Corduba, einen Brief auszuhändigen. Der arglose Gonzales Gustos trägt Almansor das Schreiben zu, in dem Ruy Velázquez dem König die Tötung des Boten und seiner sieben Söhne anrät. Almansor läßt Gustos daraufhin ins Gefängnis werfen. Ruy Velázquez hingegen gibt vor, gegen Almansor in den Krieg ziehen zu wollen, und ersucht auch die sieben Brüder um Teilnahme an seinem Feldzug gegen die Mauren. Heimlich fordert er Almansor allerdings dazu auf, die Infanten abzufangen und zu töten. In dem sich entspannenden Kampf der Brüder gegen die Mauren töten die Infanten zahlreiche Gegner, können sich der Übermacht jedoch nicht erwehren; da Ruy Velázquez verhindert, daß Hilfstruppen zu ihnen stoßen, werden sie schließlich getötet. Die abgeschlagenen Köpfe der sieben Brüder werden zu Almansor gebracht und dem aus seinem Verlies herbeigeholten Vater Gonzales Gustos gezeigt. Dieser bricht in Wehklagen aus, ergreift ein Schwert und tötet neun der umstehenden Mauren. Die Schwester Almansors tröstet ihn mit den Worten, sie habe im Krieg bereits zwölf

Söhne verloren, da werde doch er, Gustos, sich über den Verlust von sieben Söhnen hinwegtrösten können. Gustos wird schließlich freigelassen und nach Hause geschickt. Der Schwester des Königs, die von ihm ein Kind erwartet, überreicht er einen Ring, den sie seinem Sohn, sobald dieser das Jugendalter erreicht habe, geben solle. Der Mudarra genannte Sohn der Königsschwester erfährt dementsprechend von seiner Herkunft, begibt sich zu seinem Vater und bittet ihn, sich zur Vergeltung mit Ruy Velázquez duellieren zu dürfen. Er tötet Velázquez und zündet, unterstützt von 200 Mauren, dessen Palast an, in dem auch die mitschuldige Doña Lambra verbrennt. Nach Vollzug dieser Rache lassen er und seine 200 Ritter sich taufen.

Die ‚Infanten von Lara‘, wie sie 1612 in Antwerpen erschienen, waren außerhalb Spaniens die ersten bildlichen Darstellungen des Themas. Soweit ihre Entstehung zu rekonstruieren ist, hat Otto van Veen (vielleicht zusammen mit einem Berater) eine literarische Fassung der Legende in 40 gezeichnete Episoden übersetzt und diese Zeichnungen dann nach Rom geschickt. Dort fixierte sie der damals auf dem Höhepunkt seines Ruhmes stehende Antonio Tempesta in Radierungen. Die Platten übersandte er nach Antwerpen, wo sie mit Unterschriften in Spanisch und Latein versehen,³ gedruckt und verlegt wurden. Auch die Zahlen, die vor allem neben die allegorischen Figuren gesetzt wurden und auf entsprechende Angaben im Unterrand zu beziehen sind, wurden offenbar erst in Flandern hinzugesetzt. Dies ist schon deswegen wahrscheinlich, weil in den Drucken Tempesta, die in Rom verlegt wurden und entsprechend, auf einen erläuternden Text zu beziehende Referenzzeichen enthalten, durchweg Buchstaben diese Funktion erfüllen.⁴ Van Veens Zeichnungen, die für Tempesta als Modelle dienten, haben sich nicht erhalten oder sind noch nicht lokalisiert. Daher ist auch das Ausmaß der Zutaten oder Umformungen durch den Italiener nicht zu ermitteln. Insofern erweist sich die Situation für die ‚Infanten von Lara‘ als ähnlich wie für das andere große Kooperationsprojekt von Venius und Tempesta, den ‚Krieg der Bataver gegen die Römer‘, eine Serie von 36 Radierungen, die ebenfalls 1612 in Antwerpen erschien. Wie man jedoch aus unabhängig voneinander entstandenen Gemälden und



¹ Gonzalo Gustos por el anillo conoce a su hijo Mudarra, y abrazándole le cuenta las crueldades de Doña Lambra, pues cada día mandava le tirasen a su puerta siete piedras, para acordalle la muerte de sus siete hijos; Mudarra le pide licencia para yr a desfiar a Roy Velazquez, y tomar vengança del, con solo lo qual podra Josepharse, el padre se le concede, y le aconseja que sea como cauallero, sin exceso alguno.

37

Gonf. Gustos ex annulo Mudarram agnoscit; cui Lambra feritatem enarrat (quæ septem quotidie lapidibus, in tristem septem filiorum necis memoriam, fores domus impetebat.) Mudarra cum Rod. Velazquez duello certandi veniam petit; quam pater concedit, modo moderationis limites non excedat.

1 Antonio Tempesta nach Otto van Veen, Das Treffen von Gonzales Gustos mit seinem Sohn Mudarra, Privatbesitz

Zeichnungen der beiden Künstler ersehen kann, standen sich beide stilistisch so nahe, daß der Italiener kaum große Mühe damit gehabt haben wird, Komposition, Lichtregie und Figurenauffassung der ihm aus Flandern übersandten Blätter in die Diktion seiner Radierungen zu transponieren. Nicht zuletzt der erhebliche Anteil von Szenen mit Pferden und Reitern sowie von Jagden und Schlachten entsprach einer Orientierung an den künstlerischen Stärken des Florentiners, der womöglich gerade mit Blick auf diese Sujets von Otto van Veen zum Partner erkoren worden war. Die unbestimmt ‚mittelalterliche‘ Kleidung der Akteure erinnert an die von van Veen erdachten

‚burgundischen‘ Kostüme, mit denen die antiken Bataver ausgestattet sind, während die Rüstungen und Federbuschhelme der Soldaten sich ähnlich auch in zahlreichen der anonymen, zeitlich nicht genau fixierten Bataillen Tempestras finden. Die Turbane und ‚arabischen‘ Gewänder der Mauren konnten von den beiden Künstlern aus zeitgenössischen Darstellungen interpoliert werden. Um die vielen, bis dato meist nicht in der bildenden Kunst dargestellten Szenen zu visualisieren, wurden ansonsten bekannte Bildschemata verwendet, zum Beispiel erinnert das ‚Treffen von Gonzales Gustos mit seinem Sohn Mudarra‘ (Abb. 1) deutlich an die ‚Rückkehr des verlorenen Sohnes‘.

Gegenüber dem ‚Krieg der Bataver gegen die Römer‘ weisen die ‚Infanten von Lara‘ eine Besonderheit auf: Die Drucke stellen nicht nur die reine ‚historische‘ Handlung dar, wie sie aus den schriftlichen Quellen (dort Tacitus, hier offenbar ein Destillat aus verschiedenen historischen und literarischen Fassungen) zu bildlichen Episoden umgeformt wurde, sondern ordnen fast jeder Aktion eine oder mehrere allegorische Figuren bei, die einerseits durch Attribute, andererseits durch Nummern bezeichnet sind, die auf entsprechende Benennungen in der Legende zu beziehen sind. Nur ein einziges Blatt, die ‚Schlachtszene‘ Nr. 27, kommt ganz ohne Personifikationen aus. In keiner der vorgängigen schriftlichen Bearbeitungen der Legende findet sich eine solche durchgehende allegorische Kommentierung der Handlung. Insofern muß es als bezeichnend gelten, daß zahlreiche Ausstattungsstücke und Attribute der allegorischen Figuren mit denjenigen identisch sind, die Cesare Ripa den entsprechenden Personifikationen in seiner jüngst publizierten ‚Iconologia‘ (1593, 1603) gegeben hatte: ‚Necessità‘ (Drucke Nr. 1, 20 und 35) ist laut Ripa beispielsweise mit einem Hammer und drei Nägeln darzustellen,⁵ ‚Patienza‘ (Nr. 8 und 9) mit einem Joch auf den Schultern,⁶ ‚Ira‘ (Nr. 9, 10 und 14) mit Schwert und Fackel und einem Bärenkopf auf dem Helm,⁷ ‚Fraude‘ (Nr. 15 und 16) mit einer Maske, die sie vor ihr Gesicht hält.⁸ Die meisten Abweichungen von Ripa sind als erzählbedingte Adaptionen zu verstehen; beispielsweise hat Tempesta ‚Fraude‘ keine als Skorpionsschwanz und Adlerklauen ausgebildeten Füße, und ‚Superbia‘ (Nr. 5) hält nicht, wie Ripa fordert,⁹ einen Pfau in der Hand, sondern trägt ein Diadem von Pfauenhaaren auf dem Kopf und sticht Doña Lambra mit einer Pfauenfeder. ‚Tristitia‘ (Nr. 17) entspricht Ripas ‚Rammarico del ben’altrui‘:¹⁰ Sie ist hager und ohne Kopfbedeckung, reißt sich mit der rechten Hand das Haar aus, und ihre linke Brust beißt eine Schlange. Nicht vorhanden ist der Habicht (*Nibio*) zu ihren Füßen, der laut Ripa sogar seine eigenen Kinder haßt. Ohnehin ist diese ‚Tristitia‘, die in der Darstellung Tempesta die unvermischte Traurigkeit des Gonzales Gustos ausdrücken soll, eine bemerkenswerte Umdeutung des ‚Rammarico del ben’altrui‘ Ripas, der ‚Traurigkeit über das

Wohlergehen anderer Menschen‘. Gerade an dieser Figurenerfindung erkennt man die produktive Aneignung Ripas durch van Veen, mit welcher der Niederländer an seine ‚Denkarbeit‘ für Projekte wie die ‚Emblemata Horatiana‘ von 1607 angeschlossen. Als konsequente Fortsetzung der Ikonographie der ‚Emblemata Horatiana‘ ist unter anderem die Gestalt und Attribuierung der ‚Virtus‘ zu sehen.¹¹ Auch die Furcht (‚Timor‘) mit dem Hasen auf dem Kopf findet sich schon in den ‚Emblemata‘.¹²

Die allegorischen Gestalten sind durch ihre meist antikisierenden Gewänder deutlich von der mittelalterlichen Handlungsebene abgesetzt. Das Aussehen der von Venius und Tempesta gestalteten Personifikationen ist dabei innerhalb der ‚Infanten von Lara‘ konstant. Wenn sie, was häufig der Fall ist, in späteren Szenen wieder auftreten, haben sie genau die gleichen Attribute. Stets sind die szenischen Darstellungen um Übersichtlichkeit und deutliche Trennung der beiden Erzählebenen bemüht; so werden in den zahlreichen Schlachten die Personifikationen meist schwebend und von Wolken umgeben gezeigt, erscheinen also bewußt vom Tumult der Kämpfenden abgesetzt. Charakteristischerweise operieren nur wenige Drucke mit dem in Tempesta eigenen Entwürfen oft verwendeten Schema der Simultandarstellung: Entsprechend dem Modus seiner vielen Heiligenviten, etwa der ‚Vita des Antonius Abbas‘, werden einzig in Blatt 35 zwei zeitlich konsekutive Ereignisse visuell gleichgeordnet (Abb. 10): Links ist in einem von einer Wand und einer Säule abgetrennten Raumkasten die Geburt Mudarras und rechts dessen Ritterschlag im Alter von zwölf Jahren gezeigt. Eine solche Konstruktion wird ansonsten – offenbar mit dem Ziel des besseren Nachvollzugs der visualisierten Handlung – vermieden. Die erzählerische Klarheit sollte wahrscheinlich auch dadurch gefördert werden, daß in mehreren Fällen die gleiche Architektur- oder Landschaftskulisse eine fortlaufende Handlung hinterfängt (in Blatt 5 und 6, Blatt 7 bis 9, Blatt 12 und 13, Blatt 21 und 22, Blatt 31 und 32).

Im ‚Krieg der Bataver gegen die Römer‘ trifft man nur an einer einzigen Stelle auf allegorische Gestalten, nämlich im ersten Blatt (Abb. 2), das Personifikationen Roms und Bataviens zeigt, wie sie sich in Anwesenheit von Allegorien der Flüs-



2 Antonio Tempesta (nach Otto van Veen?), Die Versöhnung von Roma und Batavia, Privatbesitz

se Tiber und Maas versöhnlich die Hände reichen. Dieses schon durch Henri van de Waal¹³ in Verbindung mit antiken Münzvorbildern gebrachte Eingangsszenario fungiert als Einladung zur allegorischen Lektüre der gezeigten Historie: Wie in der Gegenwart van Veens und Tempestras ein Friedensschluß zwischen den sich mit den Batavern assoziierenden Niederländern und den ‚kaiserlich-habsburgischen‘ Spaniern stattfinden sollte, versöhnen sich am Anfang der Serie ‚Roma‘ und ‚Batavia‘, während am Ende der von Venius und Tempesta verbildlichten Geschichten aus Tacitus eine Versöhnung der Feldherren Civilis und Cerialis steht. Abgesehen vom Anfang der ‚Bataver‘-Serie, der den Interpretationsrahmen definieren sollte, haben die beiden Künstler dort strikt vermieden, vergleichbare Allegorien in die historischen Abläufe einzufügen. Hingegen ist fast jede Darstellung der ‚Infanten von Lara‘ durch die oben beschriebene Parataxe von historischer Narration und allegorischer Kommentierung geprägt. Das erste Blatt (Abb. 3) bietet insofern einen Sonderfall, als dem Betrachter mit ‚Necessitas‘ und

den auf Wolken über Salas und Lara sitzenden drei Parzen, die laut Legende den Lebensfaden der Infanten spinnen, eine ausschließlich allegorische Szenerie – eine Szene ohne ‚menschliche‘ Beteiligung – präsentiert wird.

Die auf den heutigen Betrachter so fremdartig wirkende Repräsentationsweise der ‚Infanten von Lara‘ war zur Zeit van Veens und Tempestras nicht unüblich, auch wenn sie von den Kunsttheoretikern der Epoche nur selten in größerer Ausführlichkeit reflektiert wurde. Giovanni Andrea Gilio bezeichnete den in dieser Form operierenden Künstler 1564 als *pittore misto*, also als (Historie und Allegorie) ‚mischenden Maler‘.¹⁴ Wenngleich sich mit Gilio ein Kunstschriftsteller der *Riforma* dieses Themas annahm, den vor allem die Frage der Angemessenheit allegorischer Elemente im religiösen Bild interessieren mußte, findet man in der Kunst des Cinque- und frühen Seicento die augenfälligste Anwendung entsprechender Formeln in der visuellen Herrscherpanegyrik. Das klassische Beispiel sind die Fresken Giorgio Vasaris in der ‚Sala dei Cento Giorni‘, die der Aretiner



La Necesidad con su martillo fatal y sus clausos de Diamante manda alas tres Parcas Cloto, Lachesis, y Atropos sus hijas, que hilan siete hilos vitales para las vidas de los 7. Infantes, que estan para nacer en el estado de Salas y Lara, mas que los hilan delicados y cortos, porque assi estaua ordenado del hado supremo.

Necessitas malleo fatali, clausisque instructa adamantinis, filias suas Parcas, septem parare iubet fila, pro septem fratribus in terra Salas et Lara nascituris; sed illa breuia et tenuia, quod sic in fatiis esset.

3 Antonio Tempesta nach Otto van Veen, Necessitas und die Parzen über Salas und Lara, Privatbesitz

in Zusammenarbeit mit dem Humanisten Paolo Giovio entwarf. Gezeigt sind die Taten Papst Pauls III. Farnese, speziell die Friedensvermittlung zwischen Kaiser Karl V. und König Franz I. von Frankreich. Im ‚Vertrag von Nizza‘ ist der Papst in einer Sänfte sitzend gezeigt, die unter anderem von einer Personifikation des Friedens (‚Pax‘) getragen wird.¹⁵ Auch Francesco Salviati ordnete – bei etwas stärkerer Differenzierung der Repräsentationsebenen – in der ‚Sala dei Fasti Farnesiani‘ des Palazzo Farnese den prunkvoll zwischen Bildern ihrer Taten thronenden Vertretern der Familie verschiedene Personifikationen bei.¹⁶ Abgesehen von diesen römischen Beispielen sind

einige große Kompositionen Paolo Veroneses und Jacopo Tintoretts für den venezianischen Dogenpalast zu nennen, in denen Personifikationen Venedigs oder bestimmter Tugenden zusammen mit dem Dogen, Senatoren und Botschaftern Venedigs und den Vasallen der *Serenissima* ins Bild gesetzt wurden.¹⁷

Kaum zufällig konzentrierten sich im 16. Jahrhundert Darstellungen in der gemischten Kompositionsform am habsburgischen Hof und in den von der Bildkultur der Habsburger stark geprägten Familien Italiens wie den Farnese. Schwerpunkt des Einsatzes war das Porträt, wobei die Hinzufügung allegorischer Figuren solche Dar-

stellungen offenbar den im künstlerischen Rang als höherwertig eingestuften Historien annähern sollte.¹⁸ Schon Leone Leonis Skulptur ‚Karl V. als Sieger über den Furor‘ (1551–1553) entspricht diesem Typus und stellt den Gegensatz einer als exemplarisch präsentierten, aber gleichwohl in der konkreten Erscheinung gezeigten Herrscherfigur mit einem am Boden liegenden und als überwunden charakterisierten Wesen dar, das kraft seiner Attribute und durch den intertextuellen Zusammenhang als Allegorie des ‚Furor‘ verstanden werden sollte. Zu diesem Kontext gehörte die beim Betrachter vorausgesetzte Kenntnis antiker Schriftquellen. Bei Plinius ist ausgerechnet eine ‚Kriegerische Raserei‘ Inbegriff für die Fähigkeit der allegorischen Erzählweise, komplexe Sachverhalte zu einer leicht verständlichen visuellen Botschaft zu verdichten: Er lobte Apelles für sein Talent, das zu malen, was eigentlich nicht zu malen sei („pinxit et quae pingi non possunt“; *Naturalis historia*, 35,96), und bezog sich damit auf dessen Allegorie des in Ketten geschlagenen ‚Furor bellicus‘ für Alexander den Großen.¹⁹ Die antike Deszendenz von Darstellungen oder zumindest von wichtigen Bildmotiven in Werken, die in der gemischten Form gehalten waren, wurde durch die Künstler besonders im Fall von Herrscherporträts und -apotheosen²⁰ herausgestrichen: Im Gefolge von Leoni orientierte sich auch der Bildhauer Simone Moschino, der Alessandro Farnese darstellte, wie er von einer ‚Victoria‘ gekrönt wird, an konkreten römischen Relief- oder Münzvorbildern, die in der *all’antica* dargestellten und damit der Gegenwart entrückten Heldenfigur auch erkannt werden sollten.²¹ Der junge Alessandro, dem seine Familie eine Erziehung am spanischen Hof angeeignet ließ, die seine Persönlichkeit zeitlebens prägen sollte, wurde zusammen mit einer allegorischen Figur porträtiert; gemeint ist Girolamo Mazzola Bedolis ‚Porträt des Alessandro Farnese im Schoße von Parma‘.²² Ein niederländischer Italianisant zeigte den späteren Philipp III. von Spanien in ganzer Figur zusammen mit Iustitia und Kronos, der von dem jungen Thronfolger einen mit einer Augenbinde versehenen Cupido fernhält.²³ Noch König Philipp IV. wird 1635 in der ‚Einnahme von Bahía‘ des Fra Bautista Maino (Buen Retiro, Salon de los Reinos) auf einem Bild

im Bild als Sieger über entsprechend negativ attribuierte, am Boden liegende Personifikationen gezeigt, während ihn Minerva und Mars mit Lorbeer bekränzen.²⁴ Rubens malte im ‚Triumph von Jülich‘ für den ‚Medici-Zyklus‘ die reitende Maria de’Medici in Begleitung von Victoria, Fama und Robur.²⁵ Zuweilen ging die gemischte Kompositionsform in eine komplette Mythologisierung des Geehrten über: So hat Otto van Veen die Vorlage für einen Kupferstich gezeichnet, der den Gran Capitano Alessandro nach dessen Einnahme Antwerpens 1585 als Herkules in Begleitung Minervas zeigt.²⁶

Es kann keinen Zweifel daran geben, daß die gemischte Kompositionsform in ihrer Verwendung für politische Darstellungen primär auf die Vermittlung klarer ‚Botschaften‘ zielte. Diese Botschaften mögen, je nach sinnfälliger Ausstattung oder Geläufigkeit der verwendeten allegorischen Formeln im Kontext des Herrscherporträts oder der historischen Narration, auf ein Publikum mit einer gewissen Vorbildung in der ‚Lektüre‘ solcher Werke abgestimmt gewesen sein; gleichwohl sollten häufig zusätzliche Inschriften oder Legenden sicherstellen, daß ein elementares Verständnis im Sinne der Auftraggeber oder Produzenten gewährleistet war, selbst wenn in solchen Texten nicht alle beabsichtigten Assoziationen der bildlichen Darstellung ausgeschöpft werden konnten. Solche Bild-Text-Kombinationen mögen im Einzelfall der komplexeren Erscheinungsweise von Emblemen nach Art des Andrea Alciati nahegekommen sein, strebten aber durchaus kein Verätseln oder Verbergen ihres Gegenstandes an, sondern waren ‚belehrende‘ Zeichen im Sinne von Claude-François Ménestrier.²⁷ Insofern sind Gemälde in der gemischten Form eher dem Einsatz von Personifikationen im Fronleichnamsspiel,²⁸ im Theater²⁹ oder den im 16. und 17. Jahrhundert so beliebten festlichen Einzügen zu vergleichen, deren Kulissen selbst dann, wenn sie ausschließlich mit allegorischen Gestalten geschmückt waren, durch das Vorbeiziehen oder Vorbeireiten des geehrten Herrschers automatisch zu ‚gemischten‘ Inszenierungen aus Allegorie und Realität wurden, weil sich in diesem Moment für die Betrachter der direkte Bezug der visuellen Panegyrik auf ihr Objekt sinnfällig herstellte.



4 Giovanni Guerra, Szene aus der Vita des Gran Capitano Alessandro Farnese, Madrid, Biblioteca Nacional

Die bei Vasari und Salviati schon angedeuteten Möglichkeiten, die sich in der Verwendung der gemischten Kompositionsform im Zusammenhang fortlaufender Bildnarration eröffnen, sollten gegen Ende des Cinquecento weiter genutzt und erprobt werden. Beispielsweise hat Giovanni Guerra eine große Zahl von Zeichnungen für eine ‚Vita des Gran Capitano Alessandro Farnese‘ geschaffen, die dem Helden und seinen Aktionen fast durchweg einen Apparat von Personifikationen beigesellen, die das Geschehen allegorisch ausdeuten und überhöhen (Abb. 4). Jede dieser Zeichnungen ist im Unterrand mit einem Text versehen, der entweder die nach diesen Entwürfen gestalteten Bilder oder Fresken begleiten oder (was wahrscheinlicher ist) eine entsprechende Graphikserie erklären sollte.³⁰ Bislang ist jedoch kein nach diesen Blättern ausgeführter Zyklus bekannt. Auch Federico Zuccari zeichnete Szenen aus der Vita seines verstorbenen Bruders Taddeo, von denen einige Taddeo in Interaktion mit Personifikationen, zum Beispiel der Weisheit (Minerva), der Mühe (‚Fatica‘) oder des Unbehagens (‚Disagio‘), zeigen.³¹ Es ist wahrscheinlich, daß Otto van Veens und Tempesta Wahl der gemischten Kompositionsform für die ‚Infanten von Lara‘ zwar durch die Beliebtheit solcher Konzepte im Kontext der habsburgisch-spanischen Hof-

kunst wesentlich mitbestimmt wurde, daß aber die wichtigsten Modelle für das Projekt einer umfangreichen graphischen Visualisierung dieser spanischen Legende aus dem römischen Kunstkreis kamen – Modelle, von denen Venius, der von der Mitte der 1570er Jahre bis um 1580 in Italien gewesen war, direkt oder indirekt Kenntnis haben mußte. Daneben ist Venius, wie erwähnt, durch die in den Jahren um 1600 zunehmende Verwendung kodifizierter Personifikationen im Anschluß an die ersten Ausgaben von Cesare Ripas ‚Iconologia‘ inspiriert worden. In dieser Hinsicht sind die ‚Infanten von Lara‘ der vielleicht größte visuelle ‚Feldversuch‘ des frühen 17. Jahrhunderts in der systematisierten Anwendung kommentierender Allegorien im Zusammenhang einer großen narrativen Serie. Leider verleiht die Gleichordnung von Handlungsträgern und Personifikationen, die einhergeht mit dem Bemühen um größtmögliche Nachvollziehbarkeit der Handlungsstruktur, vor allem den Dialog- und Verhandlungsszenen der ‚Infanten von Lara‘ etwas Statisches und Mechanisches. Wenig sieht man in diesen Drucken von der ‚Wildheit Tempesta‘, die Gotthold Ephraim Lessing ‚der Frechheit Berninis‘ an die Seite stellte.³² Angesichts der konsequenten Applikation der gemischten Form auf einen zuvor niemals in größerem Umfang visualisierten historischen Stoff sind

die ‚Infanten von Lara‘ dennoch als bedeutender Zwischenschritt zum wichtigsten im 17. Jahrhundert in der gemischten Kompositionsform gestalteten Gemäldezyklus anzusehen: zum ‚Leben der Maria de' Medici‘ von Peter Paul Rubens, Schüler des Otto van Veen.³³

Warum suchten sich Venius und Tempesta mit der ‚Geschichte der Infanten von Lara‘ ein Thema aus, das, vorsichtig formuliert, außerhalb Spaniens nicht eben im Zentrum der aktuellen Aufmerksamkeit der Abnehmer von Druckgraphik stand? Zur Beantwortung dieser Frage ist zwischen kurz- und mittelfristigen Interessen der beiden Künstler zu unterscheiden. Sieht man ab von der auffälligen Tatsache der auf das Jahr 1612 datierenden Erstaufführung des Dramas ‚El Basterdo Mudarra‘ von Lope de Vega, ist für die kurzfristigen Aspekte nicht ohne eine Beschäftigung mit dem Mann auszukommen, dem die Drucke der Erstaugabe gewidmet wurden: dem Spanier Don Rodrigo Calderón.³⁴ Zwar sind die kurze Dedikation auf dem Titelblatt und ein etwas ausführlicherer Widmungstext auf dem Verso des Blattes recht allgemein gehalten, doch kann die Zusammenschau des Datums der Publikation, der aufgezählten Ehrentitel des Widmungsträgers und die enthaltene kurze Erläuterung zum Sinn der Darstellungen wichtige Hinweise zur Wahl gerade dieser Persönlichkeit liefern.

Don Rodrigo Calderón (ca. 1576 bis 1621) war 1612 als Sonderbotschafter auf ‚geheimer Mission‘ für den spanischen König Philipp III., eigentlich aber für dessen wichtigsten Berater, den Herzog von Lerma, in Frankreich und den Niederlanden unterwegs. Vor allem ging es Calderón darum, einen Ausgleich der niederländischen und spanischen Interessen im Sinne eines endgültigen Friedensvertrages zu erreichen, der den Waffenstillstand von 1609 mit den Generalstaaten perpetuieren und für Antwerpen möglichst auch eine Wiederöffnung der Schelde erwirken sollte. Die Bemühungen Calderóns scheiterten sowohl an der Weigerung der Generalstaaten, die Sperrung der Schelde aufzuheben, als auch an diplomatischen Unstimmigkeiten, zu denen auf spanischer Seite Kompetenzstreitigkeiten zwischen dem offiziellen spanischen Botschafter in Brüssel Balthasar de Zuñiga und dem von Lerma unter Umgehung

de Zuñigas zur Kontaktaufnahme mit dem Norden verpflichteten Sonderbotschafter Calderón beitrugen. Schon Ende Juli 1612 informierte Calderón den spanischen König aus Brüssel brieflich über den negativen Ausgang seiner diplomatischen Bemühungen. Ansonsten scheint er über dieses Fiasko aber Stillschweigen bewahrt zu haben. Speziell in Antwerpen, wo er am 28. August eintraf, muß er sich nach wie vor als Exponent und Handlungsträger der spanischen Friedenspolitik geriert haben. Der in Antwerpen geborene Spanier scheint den Bürgern während seines Besuchs in der Stadt 1612 Hoffnungen gemacht zu haben, durch seinen persönlichen Einsatz als königlich spanischer Emissär die Generalstaaten von der wirtschaftlich so schädlichen Sperrung der Schelde abbringen zu können. Noch in der Dedikation der ‚Infanten von Lara‘ ist die Rede davon, daß die Drucke dazu dienen mögen, Calderón „entre tan grandes y graves negocios“ etwas Entspannung zu verschaffen.

Vor diesem Hintergrund ist es verständlich, daß Calderón von der Stadt Antwerpen für ein bedeutendes Kunstgeschenk ausersehen wurde: Er ist als Empfänger der heute im Prado befindlichen ‚Anbetung der Könige‘ von Rubens bekannt. Das 1609 vom Stadtrat beim Künstler in Auftrag gegebene Bild war ursprünglich für das Stadthuis bestimmt, wo es bis 1612 auch hing;³⁵ es wurde nun offizielles Geschenk des Rats von Antwerpen an Calderón. Wie das Begleitschreiben des Magistrats zeigt, wollte die Stadt durch diese Gabe an den spanischen Diplomaten auch die Verbindungen zu dessen Patron Lerma verbessern.³⁶ Bei seiner Abreise aus Flandern ließ Calderón ein ganzes Schiff mit Kunstwerken und Luxusgütern füllen, die er auf solche oder ähnliche Weise ‚erworben‘ hatte.³⁷ Nicht umsonst hing ihm in Spanien schon vor 1612 der Ruf der Bestechlichkeit an. Wegen der andauernden Protektion durch Lerma konnten ihm solche Vorwürfe, die bis zum König drangen, vorerst nicht schaden. Die Ende April 1612 begonnene diplomatische Reise nach Paris und in die Niederlande, auf der ihn der Marchese Ambrogio Spinola begleitete, mag sogar ein genau kalkuliertes Mittel Lermas gewesen sein, um seinen Schützling aus dem ‚Schußfeld‘ der Kritiker bei Hofe zu nehmen.³⁸ Erst nach dem erzwungenen

Rückzug des Herzogs von Lerma aus allen Ämtern im Jahre 1618 verschlechterte sich Calderóns Position dramatisch; 1619 wurde er verhaftet, ein Gerichtsverfahren führte 1621 zu seiner Hinrichtung.

Ein jüngst durch Vergara³⁹ und Müller Hofstede⁴⁰ überzeugend als ‚Porträt Calderóns zu Pferde‘ identifiziertes großformatiges Bild von Rubens in der englischen Royal Collection dürfte, in diesem Fall wohl als Auftragswerk des Dargestellten, zur Zeit von dessen Antwerpener Aufenthalt entstanden sein. Gleichwohl ist es vermutlich (die Ölfarbe mußte schließlich trocknen) erst nach seiner Abreise im Herbst 1612 nach Spanien speditiert worden. Mit dem auf Untersicht kalkulierten, nicht lange zuvor noch Kaisern und Königen vorbehaltenen Typus des auf den Betrachter zureitenden Machtmenschen folgte Rubens dem von ihm selbst vorausgeschickten ‚Herzog von Lerma zu Pferde‘ (Prado).⁴¹ Wie schon das Datum ‚1612‘ auf dem Titelblatt nahelegt, sind auch die ‚Infanten von Lara‘ von Venius und Tempesta mit der Diplomatzeit Calderóns in den südlichen Niederlanden verbunden. Spanische Archivalien belegen sogar, daß Calderón nicht nur bei Rubens, sondern auch bei dessen einstigem Lehrer Otto van Veen eine Gemäldebestellung hinterließ: 1615 wurden Don Rodrigo 40 Bilder mit der ‚Geschichte der Infanten von Lara‘ nach Valladolid geliefert.⁴² Auch die Auszahlungsanordnung für die Gemälde über die phantastische Summe von 20.000 Reales an den Niederländer hat sich erhalten. Von den ‚Infanten‘-Bildern van Veens, die – wie der größte Teil des Kunstbesitzes Calderóns – nach dessen Hinrichtung in die königlichen Sammlungen gelangten, wo sie 1624 registriert wurden,⁴³ fehlt heute jede Spur. Es ist jedoch anzunehmen, daß die „*quarenta quadros de la historia de los Siete Infantes de Lara*“ in ihrer Komposition weitgehend der ebenfalls 40 Szenen umfassenden Radierserie Tempestras entsprochen haben, daß also das Verhältnis zwischen den Drucken und Gemälden ähnlich war wie im Fall der vorgängigen Serie des ‚Krieges der Bataver gegen die Römer‘ und einigen Bildern van Veens mit batavischen Sujets. Die 36 Blätter des ‚*Bellum Batavorum*‘ hatte Antonio Tempesta 1611 nach Vorlagen van Veens radiert, während sich zwölf in bezug auf entsprechende Drucke der

Serie themengleiche, doch kompositorisch mehrfach abweichende ‚Bataver‘-Gemälde im Amsterdamer Rijksmuseum erhalten haben.⁴⁴ In mehr als einem Fall scheinen die Kompositionen von Drucken und Gemälden geradezu bewußt invertiert, so daß beispielsweise der Betrachter der Radierung die Seite der Römer, der Betrachter des Gemäldes die Seite der Bataver einnimmt. Die Gemäldefolge der ‚Bataver‘ verkaufte Venius 1613 für einen hohen Betrag an die niederländischen Generalstaaten, in deren Sitzungssaal im Haag sie lange hing. Für van Veen, den spätestens nach der Rückkehr von Rubens aus Italien im Jahre 1608 finanzielle Sorgen aufgrund ausbleibender Malaufträge zu drücken begannen,⁴⁵ war die Möglichkeit des doppelten Verkaufs seiner Kompositionen in Druck und Gemälde eine offenbar reizvolle Option. Was die ‚Infanten von Lara‘ angeht, darf es schon aufgrund des zeitlichen Abstands zwischen Druckserie und Gemäldeversion als wahrscheinlich gelten, daß die Bestellung Calderóns bei Venius erst einging, als der Spanier die ihm dedizierte Radierfolge erhalten und goutiert hatte.

Wegen der Seltenheit bildlicher Übersetzungen des ‚Infanten von Lara‘-Stoffes kann eine Konzeption der Radierserie im Hinblick auf ihre Widmung an einen bedeutenden Spanier wie Calderón vorausgesetzt werden. Es ist für das, wie erwähnt, alles andere als gerechtfertigte diplomatische Renommee Calderóns im Antwerpen des Jahres 1612 bezeichnend, daß er in der Dedikation als „*Del Consejo del Rey Nuestro Señor, y su Embaxador à sus Alt. Ser.mas en los Estados de Flandres*“ angesprochen wird. Nicht recht deutlich ist jedoch, ob Calderón selbst von Anfang an als ‚Empfänger‘ der Serie ausersehen war – oder ob er sogar persönlich das Thema stellte, also schon die Inventionen bei van Veen und deren druckgraphische Umsetzung durch Tempesta in Auftrag gab. Bedenkt man nämlich die zeitlichen Notwendigkeiten, die sich aus der Größe der Serie und aus der Koproduktion des zwischen Brüssel und Antwerpen pendelnden Venius und des in Rom arbeitenden Tempesta ergaben, ist es wenig glaubhaft, daß van Veen erst im Juli oder August des Jahres 1612, als er Calderón persönlich begegnete, dessen Auftrag für die Radierfassung der ‚Infanten von Lara‘ entgegengenommen haben soll und diese dann, wie

das *excudit* auf dem Titel zeigt, noch im gleichen Jahr auf den Markt brachte. Schließlich ist auch im Fall des ‚Krieges zwischen den Batavern und den Römern‘ *Tempesta Frontispiz* auf das Jahr 1611 datiert, während das typographisch gestaltete Titelblatt der in Antwerpen verlegten Ausgabe erst aus dem Jahr 1612 stammt, womit der Zeitfaktor des Transports der Zeichnungen von Flandern nach Italien und der Platten von Italien nach Flandern sowie der Prozeduren während des Druckvorgangs, jedoch noch nicht einmal der Aufwand bei der Anfertigung von van Veens Vorzeichnungen und *Tempesta*s Gravur der Platten angedeutet sind. Es bleiben drei alternative Szenarien: 1. Das Datum ‚1612‘ auf der Radierfassung der ‚*Infanten von Lara*‘ entspricht einer bewußten Rückdatierung auf das Jahr von Calderóns niederländischer Friedensmission. Dies erscheint unwahrscheinlich, waren die Zensurbestimmungen doch in Hinsicht auf solche Angaben streng und eindeutig. 2. *Venius* (immerhin Hofmaler der Erzherzöge Albert und Isabella und damit im Zentrum der Macht tätig) erhielt den Auftrag für die ‚*Infanten von Lara*‘ von Calderón noch vor dessen Ankunft in den Niederlanden. Der Spanier hatte womöglich den kurz zuvor publizierten ‚Krieg zwischen den Batavern und den Römern‘ gesehen und wünschte sich eine ähnliche graphische Folge mit spanischen Sujets, die ebenfalls durch die Zusammenarbeit des bekannten Niederländers mit dem damals nicht minder geschätzten Florentiner zustande kommen sollte. 3. *Venius* selbst hat, im Bewußtsein der politischen und kulturellen Interessen eines spanischen Patrons in spe, schon vor Calderóns Erscheinen auf der politischen Bühne der Niederlande ein Thema ausgearbeitet, das – sei es direkt auf Don Rodrigo, sei es allgemein auf einen hochmögenden spanischen Gönner zielend – finanzielle Remuneration oder sogar Anschlußaufträge im Bereich der Malerei versprach und sich auch bei einer breiteren Öffentlichkeit absetzen ließ.

Geht man von einer bewußten Orientierung von Thema und Gestaltung der ‚*Infanten von Lara*‘ an Calderón aus, stellt sich die Frage nach den persönlichen Bezügen der Serie. Eine direkte Verwandtschaft mit der Familie Lara scheint nicht bestanden zu haben. Auch das Interesse am

Konflikt von Mauren bzw. Arabern mit ‚wehrhaften‘ Christen in Vergangenheit und Gegenwart ist zwar für ihn bezeugt,⁴⁶ war aber in jenen Jahren, als sich Philipp III. anschickte, mit den *Moriscos* die letzten Nachfahren der ehemaligen Besitzer aus Spanien zu vertreiben, weit verbreitet. *Tempesta* selbst hat schon in den 1580er Jahren verschiedene historische Kriegsdarstellungen mit arabischen Bezügen gestaltet.⁴⁷ Man muß also an anderer Stelle suchen: Abgesehen davon, daß die Geschichte der *Infanten von Lara* sich in Kastilien, also in der Region von Calderóns Wohnsitz Valladolid, zugetragen haben soll, stand das *Sujet* vielleicht mit einem Adelstitel Calderóns in Zusammenhang, denn er wurde (wie in der Anrede der Widmung deutlich ist) spätestens 1612 *Marqués de Siete Iglesias* genannt. Die Siebenzahl im Titel des Geehrten hätte dann zur Wahl der ‚*Sieben Infanten*‘ geführt oder beigetragen. Vor allem wenn Don Rodrigo selbst das Thema und dessen bildliche Formulierung vorgegeben haben sollte, könnten auch die zahlreich in die Darstellungen aus dem höfischen Mittelalter eingefügten Allegorien der Verleumdung, Lüge und Rache auf die schlechten Erfahrungen Calderóns und seine, wie er wohl meinte, grundlose Diskreditierung durch interessierte Kreise um König Philipp III. anspielen. Das im letzten Drittel der ‚*Infanten von Lara*‘ illustrierte Schicksal des ‚natürlichen‘ Fürstentodes *Mudarra* mag sogar die Tatsache reflektieren, daß Calderón spätestens nach seiner Rückkehr aus Antwerpen behauptete, ein illegitimer Sohn des Herzogs von Alba⁴⁸ zu sein.

Im Rahmen seines Kunstpatronats vergab Calderón auch Aufträge an italienische Künstler; neben verschiedenen Kontakten mit genuesischen Architekten und Bildhauern beauftragte er *Orazio Borgianni* mit zwei großformatigen Altarmälden für die Kirche des *Convento de Portaceli* in Valladolid.⁴⁹ Calderón hatte also Interessen sowohl im Bereich der niederländischen wie der italienischen Kunst; die Doppelverantwortlichkeit eines Niederländers und eines Italieners für die ‚*Infanten von Lara*‘ mag auch auf diese Vorlieben gezielt haben. Daß die längere der beiden Widmungen die Verbindung von Narration und Allegorie als unterhaltende Tugend- und Affektenlehre preist (‚*representa mucha variedad de passiones*

de animo y de buenos y malos efectos. En Goncalo Gustos, y Dona Sancha se conoce Piedad y Bondad; en sus 7 hijos Virtud y Fortaleza etc.“), weist hingegen bereits auf (nachträglich formulierte?) Intentionen der an der Produktion der Serie Beteiligten, die über die Gestalt Calderóns hinausgingen. Hier wurde eine allegorische Inszenierung von Geschichte zum kommerziellen Argument. Dieser Aspekt stellte sich neben die *novitas* des Sujets, die im Anschluß an den bereits erkennbaren Verkaufserfolg der ‚Bataver‘ und anderer zeitgenössischer Druckfolgen mit historischen oder literarischen Themen aus Tasso und Ariost eine Rolle gespielt haben mag.⁵⁰ Auch das ungewohnte Ausmaß einer künstlerischen Reflexion des zeitgenössischen Konflikts zwischen Arabern und Christen auf dem Weg über die Verarbeitung eines jahrhundertealten Stoffes vermochte Interesse zu wecken. Wie die beachtliche Anzahl von Exemplaren in den großen historischen Graphiksammlungen und Bibliotheken Europas erkennen läßt, sorgte diese Mischung offenbar für eine breite Abnahme der Serie.⁵¹ So befanden sich die ‚Infanten von Lara‘ beispielsweise in der Sammlung von Kardinal Odoardo Farnese.⁵² Noch im späteren 17. Jahrhundert wurden die Platten durch den bedeutenden Amsterdamer Verleger Dancker Danckerts, danach durch Nicolaes Visscher weiter aufgelegt.⁵³ Selbst wenn bislang keine direkten Kopien oder Imitationen der Drucke in Form von Gemälden oder Graphiken nachweisbar sind, bestand also ein fortgesetztes Interesse an diesem Werk.

André Félibien und die ‚Infanten von Lara‘

Die Tatsache, daß auch gegen Ende des 17. Jahrhunderts die ‚Infanten von Lara‘ weiter auf dem Graphikmarkt zirkulierten, ist im Gedächtnis zu behalten, wenn wir uns nun der ausführlichen Diskussion der Serie im ‚Siebten Entretien‘ des André Félibien zuwenden, der 1685 in Paris erschien.⁵⁴ Die Erörterung des Werkes durch Félibien folgt einigen allgemeinen Bemerkungen über Tempesta, die das Autoren-Ich seinem fiktiven Interlokutor Pymandre gegenüber äußert. Eine kurze Vita führt Tempesta als Schüler des Gio-

vanni Stradano alias Jan van der Straet ein und nennt einige wenige Werke des Florentiners wie die Malereien in Caprarola und in den Loggien Gregors XIII. Er habe ein besonderes Talent für Bataillen, Jagden, Kavalkaden und die Tierdarstellung gehabt. Bei ihm komme es jedoch nicht auf den Aspekt der Farbe an, sondern auf „les dispositions & les expressions vives & naturelles“ von allem, was er dargestellt habe. Als Beispiel für Tempesta's Leistungen als Zeichner nennt Félibien ein Werk in der Sammlung des Père de la Chaize, das als Stechervorlage für ein Thesenblatt gedient habe, das ein Mitglied der Familie Pallavicini dem Florentiner Kardinal Ubaldini habe widmen wollen. Aus der Wiedergabe einer historischen Jagdbegegnung eines Pallavicini mit Kaiser Friedrich I. habe Tempesta die Herkunft des Hirschgeweihs im Wappen der Ubaldini entwickelt und Geweihe konsequenterweise auch als Ornamentschmuck des Blattes eingesetzt. Besonders in der *invention* und *disposition* solcher Themen erkenne man die künstlerische Fruchtbarkeit (*fecundité*) Tempesta's. Auf raffinierte Weise verknüpft Félibien hier das schöpferische Talent Tempesta's mit den damals als Schwerpunkte und Stärken des Künstlers geltenden Sujets, also – neben den Schlachtenstücken – mit Tierdarstellungen und Jagden.⁵⁵

In einer überraschenden Wendung leitet Félibien danach zu einem Werk über, das Tempesta, anders als „la plûpart des choses qu'il a gravées“, nach dem Entwurf eines anderen Künstlers geschaffen habe, nämlich des Otto van Veen alias Venius. Félibien erwähnt das hohe Ansehen van Veens in den Niederlanden, das er nicht nur für seine Werke, sondern auch für sein großes Wissen und seine menschlichen Qualitäten genossen habe. Er spricht von dessen Tätigkeiten für den Gran Capitano Alessandro Farnese und die Erzherzöge Albert und Isabella. An Werken des Leideners erwähnt er nur die ‚Emblemata Horatiana‘ und ein angeblich in der Kathedrale von Leiden befindliches ‚Letztes Abendmahl‘.⁵⁶ Der Verweis auf die ‚Emblemata Horatiana‘ erfolgt kaum zufällig, geht es in diesem Werk doch (wie Venius im Vorwort erläutert) um möglichst genaue bildliche Äquivalente zu den Versen des Römers, der vor allem als Urheber des Dictums *ut pictura poesis* im Bewußtsein der Zeit stand.⁵⁷ Der über Male-

rei schreibende, aber nicht selbst malende Félibien mußte gerade an diesem Werk Interesse haben. Am Ende seiner kurzen Vorstellung Otto van Veens erwähnt Félibien noch, daß es sich um den Lehrer des Peter Paul Rubens handele, von dem später noch die Rede sein werde. Unmittelbar darauf nennt Félibien das Thema der Serie *Tempesta* nach Vorlagen van Veens: die ‚Infanten von Lara‘. Pymandre wirft ein, daß ihm dieser Stoff unbekannt sei. Diese Bekundung mag charakteristisch sein für die insgesamt geringen Kenntnisse über das spanische Mittelalter in der französischen Kultur des Grand Siècle. Dennoch ist daran zu erinnern, daß Pierre Corneille im Jahre 1637 Rodrigo Díaz de Viviar, dem kastilischen Nationalhelden aus der Zeit der Maurenkriege, ein bedeutendes Drama gewidmet hatte: ‚Le Cid‘. Es war ausgerechnet dieses Theaterstück, dessen bluttriefende Handlung – unter wesentlicher Beteiligung der gerade gegründeten Académie Française – eine Kontroverse entfachte, die um die Frage der historischen Glaubwürdigkeit (*le vrai*) in ihrem Verhältnis zur Schicklichkeit (*la bienséance*) kreiste. Die Akademiker betonten dabei, daß es Anliegen der Kunst sei, die Allgemeingültigkeit eines Geschehens herauszustellen, während die Wiedergabe des nur für sich stehenden Ereignisses Sache der Geschichtsschreibung sei.⁵⁸ Wie sich zeigen wird, ging es Félibien um die Erörterung eines Problems von ähnlich grundsätzlicher Bedeutung.

Das Autoren-Ich beginnt mit einer Nacherzählung der Legende der ‚Infanten von Lara‘. Fragen, die sich zu der ungewöhnlichen Kooperation von Venius und Tempesta stellen könnten, werden also weder hier noch an anderer Stelle der langen Beschäftigung Félibiens mit dem ‚Lara‘-Stoff adressiert. Da jedoch die gesamte Passage in eine ‚Behandlung‘ *Tempesta* eingebunden ist und fast in der gesamten Deskription sowie am Übergang zum sich anschließenden Abschnitt über Jacques Callot nur noch von *Tempesta*, dem *peintre savant*, aber nicht mehr von Venius die Rede ist, bekommt der Italiener in diesem Textabschnitt des ‚Siebten Entretien‘ ein insgesamt deutlich stärkeres Gewicht als der Niederländer.

In seiner ‚historischen‘ Nacherzählung der Legende betont Félibien deren nicht gesicherte Fakti-

zität: Obwohl viele Dichter und einige der besten Historiker Spaniens auf die Episode eingegangen seien, wolle er das Geschehen nicht als wahrhaftige Begebenheit („une chose véritable“) darstellen, schon gar nicht in all den Einzelheiten, in denen es gestochen worden sei. Gleichwohl habe die Legende einen reichen Stoff für die beiden Künstler abgegeben, die womöglich im Auftrag eines hohen Herrn aus dem Hause Lara tätig geworden seien. Félibien kannte also die historischen Zusammenhänge, die sich aus der Dedikation der Serie ergeben, nicht mehr. Tatsächlich existiert ein noch in Antwerpen verlegtes Titelblatt der ‚Infanten von Lara‘, in dem jeder Hinweis auf Don Rodrigo Calderón getilgt ist.⁵⁹ Dieser neue Titel wurde offenbar den nach 1619 bzw. 1621 publizierten Exemplaren der Drucke beigegeben, trägt aber noch immer (wohl wegen des nur so fortbestehenden Urheberschutzes) das Datum der Erstausgabe von 1612. Ein Inventar von Félibiens Kunstsammlung und Bibliothek ist bislang nicht gefunden.⁶⁰ Wahrscheinlich hatte er aber selbst eine Ausgabe der ‚Infanten von Lara‘ mit dem neueren Titelblatt vorliegen oder konsultierte andernorts eine solche Edition.⁶¹ Nicht ganz unmöglich in Hinblick auf Félibiens überraschende Erklärung der Auftraggeberschaft ist gleichwohl, daß er sich bezüglich des ursprünglichen Widmungsträgers der Serie bewußt unwissend stellte, mußte ihn dessen Schicksal doch an dasjenige seines einstigen Patrons Nicolas Fouquet erinnern, der 1661 von König Ludwig XIV. wegen Machtanmaßung und maßloser Bereicherung aus Staatsvermögen kaltgestellt worden war.⁶²

In der sorgfältigen Paraphrasierung des ‚Lara‘-Stoffes streicht Félibien immer wieder die mangelnde Verbürgtheit der Geschehnisse heraus. Mit sanfter Ironie nennt er gleich zwei vermeintliche Begräbnisplätze der Infanten und ihrer Angehörigen, die man gegenwärtig in Spanien vorzeige. Obwohl Félibien auf spanische Historiker wie Juan de Mariana verweist,⁶³ bei denen er bestimmte Fakten zu den Infanten von Lara gefunden habe, ist die mangelnde Verbürgtheit und literarische Überformung des Lara-Stoffes gegen Ende der Passage ein Schlüsselargument in der Verteidigung des Einsatzes von – teils dem heidnischen Mythos entstammenden – Personifikatio-



El año 1304. reynando el Rey Bermudo, nascieron del Principe Gonzalo Gustos y Doña Sancha los siete Infantes de Lara, tan perfectos que la misma Naturaleza estava con marauilla contemplandolos, y con ella la Diosa Pallas, laqual alabando la obra de la Naturaleza, le dize que procure acabarla, y que ella procuraria apartar dellos vna influencia maligna, con vn damosissimo aspecto.

(2)

Anno 1304. Septem Fratres de Lara illustri patre Gonzalo Gustos et matre Sanctia, nati sunt; quorum perfectionem Natura miratur et Pallas: que illius opus laudans simul hortatur, ipsum vt perficiat; Se quoque feralia astra auersuram spondet.

5 Antonio Tempesta nach Otto van Veen, Die Geburt der Infanten, Privatbesitz

nen als ‚Kommentatoren‘ der eigentlichen Bildhandlung. Immerhin sei in der Lara-Serie keine im engen Sinne christliche, keine biblische Begebenheit dargestellt, so daß sich ein Decorumsverstoß nicht ergebe. Wir werden weiter unten auf diese Argumentation zurückkommen.

Wo Historizität expressis verbis nicht im Zentrum der Aufmerksamkeit von Félibien steht, bleibt Raum für andere Aspekte: Als er näher auf die Taufe Mudarras eingeht, beschreibt er beispielsweise die landestypischen Besonderheiten der Zeremonie und leitet aus ihr sogar ein spanisches Sprichwort ab. Auch bemerkt man ein starkes Interesse an den höfischen Zeremonien

des kastilischen Mittelalters, die der Legende der Infanten von Lara zu entnehmen sind. Am Ende seiner Übersicht kommt Félibien darauf zu sprechen, daß sich die Historiker auch hinsichtlich des Datums nicht einig seien, an dem die Ereignisse stattgefunden hätten: „Les uns disent que ce fut vers l’an 967, les autres 993.“ Geirrt habe sich auf jeden Fall der Verfasser der Legenden in den Unterrändern der Stichserie, der die Geburt der Infanten in das Jahr 1304 verlegt habe.⁶⁴ Félibien impliziert damit ein Auseinanderklaffen der künstlerischen Arbeit an der Serie und der schriftlichen Kommentierung der einzelnen Darstellungen, bewerkstelligt aber mit dieser Annahme von

nachträglichen Fehlern eines Kommentators zugleich, die beiden beteiligten Künstler von solchen ‚Irrtümern‘ auszunehmen.

Es ist Pymandre überlassen, zur Analyse der künstlerischen Ausgestaltung des Lara-Themas überzuleiten, indem er anmerkt, daß die Geschichte, sei sie nun wahr oder falsch, viele Themen für ansprechende Gemälde („tableaux assez agréables“) habe abgeben können. Das Autoren-Ich antwortet, es wisse nicht, ob Otto van Veen den Stoff je in Gemälde umgesetzt oder ob er sich damit begnügt habe, Zeichnungen anzufertigen. Prinzipiell deutet Félibien auf diese Weise aber an, daß die von ihm im Anschluß erörterten Kompositionen der Drucke auch in gemalter Form denkbar seien, man sie also als Äquivalente oder Korrelate von Gemälden verstehen durfte. Wie nicht zuletzt die inzwischen verfügbare Nachricht über van Veens nach Spanien gelieferte Gemälde demonstriert, war diese Auffassung korrekt. Im Kontext von Félibiens Argumentation hatte sie, wie noch zu zeigen sein wird, sogar entscheidende Bedeutung.

Ohne weitere Verzögerung beginnt Félibien seine Diskussion der Graphikserie der ‚Infanten von Lara‘ mit dem ersten Blatt (Abb. 3), der Versammlung von ‚Necessitas‘ und den drei Parzen auf einer Himmelsbank über dem Territorium von Salas und Lara, die das Schicksal der Infanten bestimmen. Während Félibien Hammer und Nägel als Attribute der ‚Necessitas‘ erwähnt, nennt er hinsichtlich der Parzen ausschließlich deren Rolle in der schicksalhaften Bestimmung des Geburtsortes der Infanten. Eine genauere Beschreibung der Figuren, anderer Details oder gar der ganzen Komposition unterbleibt. Inhaltlich scheint Félibien damit ganz den interpretatorischen Schwerpunktsetzungen der Stichlegende zu folgen, deren unbekanntem Verfasser er kurz zuvor der historischen Unkorrektheit geziehen hat. Der zweite Druck der Serie (Abb. 5) zeige die Geburt der Infanten. Der Maler („le Peintre“) – nie verdeutlicht Félibien innerhalb seiner Erörterung der Radierungen, ob er damit Venius oder Tempesta meint – habe alle Kinder gemeinsam auf einem Stück Stoff plaziert, auch wenn kein Historiker sage, daß es sich bei ihnen um Siebenlinge gehandelt habe. Neben und vor den Infanten sehe man zwei weitere

Figuren; die eine sei durch ihre zahlreichen Brüste als Personifikation der Natur ausgezeichnet, die ihr eigenes Werk bewundere, die andere sei Minerva, welche die Natur auffordere, die Kinder weiter zu perfektionieren, während sie selbst versuchen werde, schlechte Einflüsse von ihnen fernzuhalten. Auch hier entspricht die Wortwahl Félibiens weitgehend der Stichlegende.

Auf dem dritten Blatt (Abb. 6) seien die inzwischen herangewachsenen Infanten zu sehen, wie sie durch Graf Garcia Fernandez den Ritterschlag erhielten. Sie knieten vor einem Marienbild, umgeben von einer großen Zahl adeliger Personen. Während der Graf das Schwert halte, würden den Infanten die Statuten der Ritterschaft vorgelesen. Garcia Fernandez scheine sie zu Ehre und Tugend zu ermahnen, die rechts in zwei Figuren personifiziert seien. Sieben Engel schwebten mit Palmzweigen und Lorbeerkränzen über den Infanten. In seiner Beschreibung weicht Félibien diesmal deutlich von den Vorgaben der Legende ab, indem er einerseits den in der Unterschrift als anwesend genannten Nuño Salido unerwähnt läßt, andererseits aber einige nur im Druck dargestellte, in den Texten nicht bezeichnete ‚Teilnehmer‘ der Zeremonie nennt, nämlich die Adelligen, den Verleser des Textes und die Engel. Auch listet er die Attribute von ‚Honos‘ und ‚Virtus‘ auf.

Nur kurz geht Félibien auf den vierten Druck ein, in dem die Hochzeit des Ruy Velázquez mit Doña Lambra dargestellt sei (Abb. 12). Gemäß der damaligen Sitte habe man den Frischvermählten Geschenke gebracht. Deshalb habe der Maler das Paar sitzend an einem Tisch gezeigt, wie es die Präsente entgegennimmt. An der Seite des Bräutigams sei der Gott Hymenaeus mit brennender Fackel dargestellt, auf der Seite der Braut Venus mit Amor. Wieder entspricht die Inhaltsangabe weitgehend dem Text der Unterschrift.

Ausführlicher beschäftigt sich Félibien mit der fünften Radierung (Abb. 7), in welcher zu sehen sei, wie der Streit zwischen Alvaro Sanchez, dem Cousin der Braut, und Gonzales Gomez, dem jüngsten der sieben Infanten, ausbreche. Er erläutert, wie der Maler einen am Ufer eines Flusses angelegten Turnierplatz zeige, auf dem sich die Ritter darin messen, mit einer Lanze eine Tafel möglichst weit oben zu treffen und zu zerbrechen.



Abentajasuanse los siete Infantes de Lara, en todo estudio y exercicio noble a todos, siendo su ayo el famoso cauallero Nuño Salido, y tanto se abentajasuan, que siendo en edad conueniente para alcançar Honra y Virtud, fueron armados caualleros por el Conde Garci Fernandez, concurriendo infinitos caualleros, y el aplauso de todo el pueblo.

3

Militaribus exercitijs, Virtute et Honore Stimulante, et Nuño Salido bellica gloria perillus tri praeunte, dediti, septem Fratres cum ad maturam aetatem peruissent, a Comite Garcia Fernandez, equites creantur.

6 Antonio Tempesta nach Otto van Veen, Der Ritterschlag der Infanten, Privatbesitz

Als man Doña Lambra mitteile, daß Alvaro Sanchez am besten getroffen habe, erkläre sie voller Stolz, daß niemand ihn besiegen könne. Gonzales Gomez, der sich mit seinen Brüdern einem Brettspiel hingab, habe dies mit angehört, und er habe Doña Lambra dafür beschimpft und erklärt, daß er in der Beherrschung der Lanze um nichts hinter Alvaro Sanchez zurückstehe. Im gleichen Bild, so Félibien, sehe man, wie der ‚Hochmut‘ (*la Superbe*) Besitz von Doña Lambra ergreife. Die Darstellung dieses Vorgangs durch Verbindung der Figur von Doña Lambra mit einer ‚Superbia‘, die sie mit Pfauenfedern schlage, preist Félibien als außerordentliche, ‚poetische‘ Leistung des Malers,

da solche Affekte durch Bewegungen des Körpers oder des Gesichts nicht einfach zu vermitteln seien. Auch sei eine solche Darstellungsform anmutig („*donne de la grace*“) und verleihe der Komposition durch die Verschiedenheit der zusätzlich auftretenden Figuren Abwechslung. Der junge Gonzales, der die Worte Doña Lambras gehört habe, folge hingegen einer Frau, die ein Schwert und eine entzündete Fackel halte. Diese Figur versinnbildliche den ‚Zorn‘ (*la Colère*). Interessanterweise ist diese Personifikation in der Radierung weder mit einer Ziffer versehen noch im Unterrand erläutert. Während Félibien also wichtige Aspekte des Drucks (etwa die Gestaltung des



Auan durado las horas cinco semanas quando Ruy Velasquez hizo levantar vn tablado junto ala ribera, alqual los caualleros tirauan con dardos a quien mas podia. Aluar² Sanchez sobrino de Doña Lambra hizo vn tiro mas alto que los otros, y ella herida en el pecho con vna pluma de pauon, de la Sobèrbia, dixo, que ningun cauallero le passaria, los siete Infantes estauan jugando, mas el menos dellos Gonzalo Gomez desleñado se partia dellos.

5

Nuptiarum tempore Rodericus Velasquez hastiludium instituit, Aluarus² Sanchez sponsae cognatus ceteros superat: quare ipsa Superbia pluma laesa huic neminem concedere gloriatur. Septem Fratres lusui tunc vacantes hoc neglexere; at natu minimus Gonsalvus Gomez indignatus, discedit.

7 Antonio Tempesta nach Otto van Veen, Der Beginn des Streits zwischen Alvaro Sanchez und Gonzales Gomez, Privatbesitz

Innenraums, die Mitglieder der Festversammlung, den Orchesterbalkon, die Gesellschaftsspiele der Gäste) übergeht, greift er mit ‚Colère‘ erneut ein allegorisches Element heraus.

Den siebten Druck beschreibt Félibien nur kurz: Da sich Gonzales Gomez weitaus erfolgreicher im Umgang mit der Lanze als Alvaro Sanchez erweise, werde Doña Lambra, die in Gesellschaft des ‚Neides‘ (*l'Envie*) dargestellt ist, gegen ihn und seine Brüder ausfällig. Sie verweise die Mutter der Infanten, Doña Sancha, und deren Söhne des Hauses. Auch der überraschte und gekränkte Hymenaeus verlasse den Ort mit gesenkter Fackel. Im achten Blatt habe der Maler eine Episo-

de dargestellt, die sich nicht bei den Historikern finde; entweder habe er sie aus eigener Invention hinzufügen wollen oder sie in irgendeinem spanischen Roman gefunden. In dem Bild sei gezeigt, wie Gonzales Gomez, nachdem er vom Verlierer Alvar Sanchez geschmäht wurde, diesen durch einen Schlag vom Pferd wirft und tötet. Die übrigen Infanten kommen zu spät hinzu, um das Unglück zu verhindern. Doña Lambra erscheine bestürzt am Fenster ihres Palastes, während ‚Haß‘ und ‚Raserei‘ (*la Haine & la Fureur*) mit Schwertern und brennenden Fackeln am Himmel schwebten und überall Brand entfachten. Auch in diesem Fall legt Félibien den Akzent auf ein allegorisches Ele-

ment, das durch die Stichunterschrift nicht identifiziert ist.

Im achten Druck liege Alvaro Sanchez am Boden, während Ruy Velázquez seinen Neffen Gonzales Gomez erzürnt mit einem Stock traktiere. Gomez versuche, den Schlag nur mit seiner Hand zu parieren, um nicht den beträchtlichen Respekt zu verraten, den er seinem Onkel entgegenbringe. An der Seite von Ruy Velázquez sehe man die ‚Rache‘ (*la Vengeance*), über Gonzales Gomez schwebend die ‚Duldsamkeit‘ (*la Patience*), die ihn zu ermahnen scheine, das ihm angetane Unrecht zu erleiden. In Radierung Nummer 9 werde Gonzales Gomez, der noch immer angestachelt von ‚Colère‘ gegen Ruy Velázquez vorgehe, von diesem geschlagen; die ‚Duldsamkeit‘ habe sich davongemacht. Im zehnten Blatt sehe man Garcia Fernandez und Gonzales Gustos, die einen Ausgleich zwischen den im Hintergrund anwesenden sieben Infanten und Ruy Velázquez ausgehandelt haben. Velázquez nehme die Infanten nun bei sich auf, um sie das Kriegshandwerk zu lehren. Diese Wendung der Handlung werde durch drei Figuren im Himmel verdeutlicht: durch den ‚Frieden‘, der ‚Haß‘ und ‚Raserei‘ vertreibe. Im folgenden Bild habe der Maler dargestellt, wie infolge des Abkommens Garcia Fernandez und alle Adligen nach Hause zurückkehren und Ruy Velázquez und Gonzales Gustos in Burgos zurückblieben, während sich Doña Lambra zusammen mit den sieben Infanten nach Barbadillo aufmache. ‚Concordia‘ und ‚Pietas‘ seien mit den sie auszeichnenden Bekleidungen und Attributen am Eingang des Palastes zu erkennen.

Das zwölfte Blatt präsentiere Gonzales Gustos, wie er seinen Falken in einem Brunnen bade und von einem Diener mit einer blutigen Gurke getroffen werde – so habe es die vom ‚Neid‘ getriebene Doña Lambra befohlen, die am Eingang des Schlosses zu sehen sei. Im folgenden Druck sehe man die sieben Infanten, die – unter dem Einfluß von ‚Vengeance‘ und ‚Fureur‘ – diesen Diener töteten. Im vierzehnten Druck sei der Palast von Doña Lambra gezeigt, den man wegen des toten Dieners mit Trauerflor versehen habe. Doña Lambra beklage sich bei der Ankunft ihres Gatten Ruy Velázquez über das Geschehen; dieser verspreche ihr Satisfaktion. An seiner Seite erkenne man ‚Co-

lère‘ und ‚Vengeance‘. In Druck 15 sei dargestellt, wie Ruy Velázquez unter einem Vorwand Gonzales Gustos zu sich bestellt und vorgibt, daß er die vergangenen Ereignisse vergeben habe. Gustos, „accompagné de la Pieté“, entschuldige sich für seine Söhne, die im Hintergrund zu sehen seien, und verspreche Ruy Velázquez in deren Namen volle Satisfaktion. Bei Ruy Velázquez sehe man ‚Vengeance‘ und ‚Fraude‘, die eine mit einem Dolch, die andere mit einer Maske vor dem Gesicht. In Blatt Nr. 16 übergebe Ruy Velázquez einen Brief an Gonzales Gustos, der an den König von Corduba adressiert sei. Wieder habe er ‚Vengeance‘ und ‚Fraude‘ an seiner Seite, Gonzales Gustos hingegen sei zusammen mit ‚Piété‘ zu sehen.

Infolge der im historischen Vorspann schon geleisteten Paraphrase der entsprechenden Begebenheit kann das Autoren-Ich auch das Sujet von Blatt 17 schnell skizzieren: Gonzales Gustos sei am Königshof in Corduba angekommen und habe den Brief überreicht, in dem Ruy Velázquez dem Maurenkönig den Tod von Gustos aufträgt. Man sehe in dem Druck, wie der König verfüge, daß Gonzales Gustos ins Gefängnis geworfen werde. Die Schwester des Königs gebe ihr Mitgefühl mit Gustos zu erkennen. Hinter Gustos erschienen ‚Tristesse‘ und ‚Crainte‘, erstere eine weinende Frau mit offenem Haar und einer Schlange, die in ihre Brust beiße, die andere ein Kind mit gefalteten Händen, das als Symbol der Furcht einen Hasen auf dem Kopf trage. Im 18. Druck schicke der Maurenkönig nach seinen Generälen, um die sieben Infanten zu überraschen und ihrer – gemäß der ihm von Ruy Velázquez gestellten Aufgabe – habhaft zu werden. (Auf Mars und Bellona, die beiden allegorischen Figuren, die in diesem Blatt dargestellt sind, verweist Félibien nicht.) In Radierung Nummer 19 erkenne man den von ‚Fraude‘ und ‚Vengeance‘ begleiteten Ruy Velázquez, wie er mit den Infanten rede und sie davon zu überzeugen versuche, ihm in den Krieg gegen die Mauren zu folgen.

Im nächsten Blatt habe der Maler versucht, die bösen Vorahnungen von Nuño Salido auszudrücken. Dies sei geschehen, indem er ihn bei der Vogelschau gezeigt und seinen aus Vorsicht und Weisheit gewonnenen Instinkt dadurch bezeichnet



Los capitanes Moros embiaron las siete cabezas de los siete Infantes al Rey Almanzor, el qual mando sacar de la prision a Gonzalo Gustos y le dixo, que los Xpianos auian corrido su tierra, y muerto algunos dellos; y que se le auian embiado las cabezas de algunos cauallos, que el por ventura conoceria, mandando conesto descubrir vn lienzo en que estauan las quales conociendo el pudre comienca a dar gritos, entristiesciedo se tambien la Naturaleza y Pallás.

31

Regi Almanzori septem Fratrum capita mittuntur, qui Gons. Gustos e carcere educto ait, esse sibi aliquot Christianorum capita; petit num quod horum agnoscat. postquam ille reducto linceo filiorum capita conspexisset, euulans exclamauit; lugent Natura et Pallás.

8 Antonio Tempesta nach Otto van Veen, Der Maurenkönig zeigt Gonzales Gustos die Köpfe der Infanten und ihres Erziehers, Privatbesitz

habe, daß er Minerva mit Schild und Lanze neben ihn stellte. Im Himmel erkenne man ‚Nécessité‘, die den Parzen befehle, sich darauf vorzubereiten, den Lebensfaden der sieben Brüder zu durchtrennen. Der 21. Druck zeige Ruy Velázquez, wie er in seinem Heerlager unter einem Zeltdach sitze und sich bei Nuño darüber beschwere, daß dessen finstere Vorhersagen seine Soldaten in Furcht versetzten. Er behauptete, daß die schlechten Vorzeichen tatsächlich nur die Mauren beträfen. Da Nuño dem widerspreche, sehe man im folgenden Blatt, wie der durch ‚Rache‘ und ‚Raserei‘ angetriebene Ruy Velázquez seinen Begleitern befiehlt, Nuño zu töten. Als Gonzales Sanchez diesen Be-

fehl ausführen wolle, werde er von Gonzales Gomez getötet. In der Folge dieser Ereignisse zögen die Infanten zusammen mit 200 Rittern davon. Auch in diesen Kurzbeschreibungen Félibiens erkennt man seine weitgehende Orientierung an den Texten der jeweiligen Stichunterschriften.

Es folgt eine markante Unterbrechung: Das Autoren-Ich gibt seiner Besorgnis Ausdruck, daß seine Nacherzählung Pymandre zu langweilig werden könnte. Da die Serie 40 Platten umfasse, müsse noch fast die Hälfte der Blätter erläutert werden. Deshalb werde er, um Pymandre nicht durch eine zu lange Rede zu erschöpfen, und wegen der großen Zahl verschiedener Bilder, die den



Mostrando el Rey Almanzor¹ a Gonzalo Gustos² las cabezas de sus siete hijos caida de Nicio Salido³ su ayo: le pregunta si auian sido tan valerosos como la fama dezia, Gonzalo Gustos encendido de la Tristeza⁴, y de la Ira⁵, toma vna espada que acabo alli estava, y mata nueue Mauros, antes de ser preso, diziendo despues al Rey, en esto veras quan valerosos eran, y ahora manda me matar, o haz de mi lo que quisieris.

32

Petit Almanzor¹ num fama virtus illorum responderit; Gons². Gustos, Tristitia⁴ et Ira⁵ stimulante, arrepto tacite gladio nouem Mauros trucidat, dicens, Hinc quam generosi et strenui fuerint, colligas licet ô Rex: de me vero ad mortem parato, statue quod libet.

9 Antonio Tempesta nach Otto van Veen, Gonzales Gustos tötet im Beisein des Königs neun Mauren, Privatbesitz

Geist mehr ermüden als unterhalten könnten, in wenigen Worten zusammenfassen, daß die folgenden acht Szenen die Ereignisse während der militärischen Kampagne bis zum Tod der Infanten zeigten. In den Drucken sehe man, wie der Maurenkönig die Köpfe der Infanten und ihres Erziehers dem Gonzales Gustos zeige (Abb. 8), und wie der Vater, bewegt von Schmerz und Wut, ein Schwert ergreife und im Beisein des Königs neun Mauren töte (Abb. 9). Danach sehe man ihn traurig auf einem Bett sitzen; die Schwester des Königs sei bei ihm und tröste ihn. In einem weiteren Druck sei dargestellt, wie er von der Prinzessin Abschied nehme und ihr einen Ring gebe, damit

ihr gemeinsames Kind, wenn es erwachsen sei, zu ihm kommen und er es erkennen könne. Es folge die Geburt jenes Kindes, des Mudarra Gonzales (Abb. 10), den der König als Zwölfjährigen zum Ritter erhebe, dann die Übergabe des Ringes, nachdem ihm die Mutter den Namen seines Vaters genannt habe, und das erste Zusammentreffen mit Gonzales Gustos. Im Anschluß sei gezeigt, wie Mudarra von Garcia Fernandez davon abgehalten werde, sich mit Ruy Velázquez zu duellieren, und wie Mudarra den flüchtenden Velázquez verfolge, töte und dessen Schloß in Brand setze. Im letzten Blatt sehe man, wie Mudarra und die Mauren aus seinem Gefolge sich taufen ließen.



La Necesidad con alegre cara viene a sus hijas y les manda que hilen un hilo bien afortunado para un hijo de Gonzalo Gustos, llamado Mudarra Gonzalez, que naceria para resucitar la gloriosa estirpe de Lara, el qual llegando a doce años por la fama de su Virtud, es armado cavallero del Rey Almanzor, que le estimava en mucho.

(35)

Benignum Necesitas parare iubet filium, filio Gons. Gustos, cui nomen Mudarra Gonzalez, breui nascituro, qui semisepultam Lara stirpem resuscitaret. Hic cum ad duodecimum etatis annum peruenisset, a Rege Almanfore, Virtute illius excitato eques creatur.

10 Antonio Tempesta nach Otto van Veen, Die Geburt des Mudarra und seine Ernennung zum Ritter, Privatbesitz

Nach dieser Musterung der verbliebenen Sujets, in der fast jede genauere Analyse von Kompositionen oder Details unterbleibt, faßt das Autoren-Ich zusammen: Die Szenen seien auf die gleiche Weise dargestellt wie die zuvor besprochenen, also in Verbindung mit allegorischen Figuren, welche die „passions & les differens mouvements de l'ame“ ausdrückten. Gerade diese Tatsache habe ihn dazu gebracht, die Geschichte in größerer Ausführlichkeit zu erzählen, als er es sonst getan hätte; denn er habe Pymandre zeigen wollen, daß der Maler sein Thema in einer poetischen Weise zu behandeln suchte und daher geglaubt habe, es sei gut, die Handelnden von Figuren begleiten zu lassen, die

das Verständnis der Geschichte fördern würden. Zugleich hätten die Begleitfiguren ihm ermöglicht, seine Bilder mit antiken Gewändern und Waffen zu schmücken („embellir“), die er mit Kleidungsstücken und Waffen gemischt habe, die zu jener Zeit üblich gewesen seien. Man könne daran kritisieren, daß er den Mythos („fable“) und die heidnischen Götter mit christlichen Themen vermengt habe, schließlich dürften weder die Parzen noch Venus oder Hymenaeus an unseren (also den christlichen) Zeremonien teilhaben.⁶⁵ Was die anderen Figuren angehe, die Tugenden oder Affekte verkörpern würden, so seien diese eher erträglich, weil sie nicht als Gottheiten dargestellt seien,

sondern als symbolische Bilder („images symboliques“), welcher sich die Maler schon immer bedient hätten. Diese Argumentation entspricht einer Unterscheidung, die im Bereich der Literatur unter anderem schon Daniel Heinsius zu seiner Verteidigung gegen eine Invektive von Jean-Louis Guez de Balzac vorgebracht hatte.⁶⁶ Man könne ohnehin, so Félibien, solche Personifikationen in einer Geschichte nicht verurteilen, die ein wenig einem Roman ähnele („dans une Histoire telle que celle-ci, qui tient un peu du Roman“).

Der Abgleich bildender Kunst mit der Literatur war im Grand Siècle gängig. Der französische Roman des 17. Jahrhunderts nutzte gern historische Stoffe, galt jedoch schon den Zeitgenossen als ausgesprochen großzügig im Umgang mit der Wahrheit.⁶⁷ Charles Perrault verwendete 1690 einen ähnlichen Vergleich wie Félibien, indem er äußerte, „la plus part des Anciens historiens ont l'air de Fable et de Roman.“⁶⁸ Im Gegensatz zum revitalisierten Genre des Epos hatte der Roman das Image einer eher regellosen Literaturform. Dabei war, bedingt durch das Bemühen der *romanciers* um Vergegenwärtigung und emotionalen Nachvollzug auf Seiten des Lesers, die Tendenz des Romans zur spektakulären Metapher und zum verdeutlichenden allegorischen Beiwerk besonders ausgeprägt.⁶⁹ Gleichwohl muß man Félibiens Vergleich der ‚Infanten von Lara‘ mit einem Roman vorsichtig bewerten, gab es doch zu seiner Zeit noch keine vollständige Trennung der Konzepte von Historizität und Fiktion und galt doch selbst in der Geschichtsschreibung eine reine Faktengeschichte als unnütz: Der Erzieher Ludwigs XIV., François de La Mothe le Vayer, äußerte, der Historiograph habe die Aufgabe einer literarischen Bearbeitung von Geschichte, um seine moralisch-pädagogische Pflicht zu erfüllen.⁷⁰ Obwohl solche Positionen am Ende des Jahrhunderts zunehmend kritisiert wurden,⁷¹ kam Félibien im Rahmen seiner Ökonomie als Autor ein solchermaßen der Literatur parallelisiertes bzw. parallelisierbares Werk der bildenden Kunst wie die ‚Infanten von Lara‘ schon deswegen entgegen, weil sich dessen Deskription besonders leicht in Nacherzählung (also literarische Aktivität) umsetzen ließ.⁷² Félibien zweifelte also durch seinen Roman-Vergleich die Faktizität der Infanten-Legende an, stellte da-

mit jedoch keineswegs den exemplarischen Charakter der Darstellungen Tempesta und den aus ihrer Betrachtung resultierenden moralischen Nutzen in Frage.

Durch die Angabe, man sei nach dieser Bemerkung für einige Zeit in Schweigen verfallen, wird mit einem für Félibien typischen Stilmittel das Ende des Abschnitts markiert. Die folgenden Zeilen sind als zusammenfassende Äußerung zu Tempesta's Leistung und als Überleitung zur Erörterung von Jacques Callot zu verstehen. Das Autoren-Ich bekundet, über andere Druckwerke Tempesta's nicht mehr sprechen zu wollen. Deren Zahl sei so groß, daß wenige andere Stecher ähnlich viel hinterlassen hätten. Pymandre unterbricht: Er glaube, daß Jacques Callot als Radierer mehr Werke geschaffen und Tempesta in dieser Kunst sogar übertroffen habe. Das Autoren-Ich antwortet, es sei zwar richtig, daß Callot in seiner graphischen Technik niemals übertroffen worden sei; jedoch müsse man zwischen den Künstlern stets differenzieren („il faut toujours mettre de la différence entre les Ouvriers“). Tempesta habe nicht als einfacher Stecher gearbeitet, sondern als ein Maler, der mit großer Kunstfertigkeit seine Darstellungen arrangiert und in seinen Drucken weniger Wert darauf gelegt habe, sich angenehm zu machen, sondern als klug zu erscheinen und seinen Werken Ausdruck und Geist zu verleihen („paroître Sçavant, & à donner de l'expression & de l'esprit à ce qu'il figuroit“). Callot hingegen habe ein anderes Talent gehabt: Er habe sich nicht in den Bereich der Malerei als Wissenschaft begeben und keine so globale Kenntnis von allem gehabt, was sich darauf beziehe. Seine Vorstellungskraft sei beachtlich, aber nicht von solcher Weite gewesen.

Wiewohl Callot eine ausgedehnte Würdigung seiner Biographie und zahlreicher Einzelwerke erfährt, ist sein Vorgänger Tempesta durch die gerade paraphrasierten Zeilen Félibiens doch in eine andere Kategorie gerückt: Der Italiener habe nicht als Graphiker, sondern als Maler gedacht und sei wesentlich weiter in die „science de la Peinture“ vorgedrungen. Daß dieses hohe Lob, das sich für den Leser der Tempesta-Passage fast ausschließlich aus der Diskussion der ‚Infanten von Lara‘ und deren allegorisch-historischer Darstellungsweise ergibt, auch im Kontext des gesam-

ten ‚Siebten Entretien‘ von hoher Bedeutung ist, zeigt ein Überblick über die Anlage des Buches: Ort des Gesprächs ist der Park von Versailles, der vorübergehend für die Öffentlichkeit zugänglich ist, weil sich der König auf einem Feldzug befindet. Schon im ersten Satz wird der militärische Erfolg Ludwigs XIV. allegorisch unterstrichen: „[...] dans le tems que le Roi portant la terreur par tout où il portoit ses pas, ne faisoit point d’actions qui ne fussent couronnées des mains de la Victoire.“⁷³ Wie das Autoren-Ich betont, gehe es jetzt um die neuere Kunst; nicht ganz korrekt spricht er sogar davon, man werde in diesem ‚Gelände der [persönlichen] Bekanntschaft‘ („pays de connoissance“) fortan nur noch Künstler erörtern, die man selbst noch sehen konnte.⁷⁴ Der Hauptakzent des gesamten ‚Siebten Entretien‘ liegt jedenfalls auf niederländischen und französischen Meistern des früheren 17. Jahrhunderts; erst am Ende folgt eine größere Zahl von im gleichen Zeitraum tätigen Italienern. Der ‚Achte Entretien‘ besteht exklusiv in einer Würdigung des Nicolas Poussin. Er findet bezeichnenderweise in größter Privat- und Zurückgezogenheit statt, „comme nous nous fûmes retirez dans mon cabinet.“⁷⁵

In Félibiens Erörterung von Tempesta ‚Infanten von Lara‘ wird zwar kurz erwähnt, daß die Drucke erklärende Unterschriften tragen, der Autor macht aber nicht deutlich, ob er die Hinzufügung solcher Texte für das Verständnis der Szenen als ebenso unverzichtbar ansah wie beispielsweise die Tafeln unter den großen Ludwigs-Szenen von Charles Le Brun (1616–1690) an der Decke der ‚Grande Galerie‘ in Versailles. Obwohl sich Félibien in seiner Erläuterung der ‚Infanten von Lara‘ häufig aus den Unterschriften bediente, scheint er die Personifikationen von Veens und Tempesta eher als aus sich heraus verständlich, das heißt als Elemente einer allegorischen Diktion aufgefaßt zu haben, die das Verständnis durch die routinierte Anwendung standardisierter Attribute und gleichsam lexikalisch fixierter Identitäten ermöglichte. In dieser Hinsicht stand er der ursprünglichen Intention von Venius und Tempesta nahe, die Lara-Szenen stärker aus sich heraus wirken zu lassen (wie erwähnt, sind die Bekleidungen von allegorischen und historischen Figuren meist stark differenziert, und erst die nach-

trägliche Hinzufügung von Nummern bezog die einzelnen allegorischen Figuren auf entsprechende Erläuterungen in den Legenden der Drucke). Schon Lessing, der die ‚Infanten von Lara‘ im Rahmen seiner Lektüre Félibiens kommentierte, ließ ein mangelndes Verständnis dieser Absichten erkennen, als er schrieb: „Alles ist darin, nach des Vänius Geschmack, mit allegorischen Personen häufig untermengt, die sich ohne die untergesetzte Erklärung nach den Zahlen über ihren Köpfen schwerlich von den wahren Personen würden unterscheiden lassen.“⁷⁶ Charakteristischerweise priors Félibien allerdings ein graphisches Werk als Musterbeispiel für die korrekte Anwendung der allegorischen Diktion im Zusammenhang mit einer Historie. Was für ihn vor allem zählte, war (auch im Gemälde) die makellose und dem Sujet angemessene Umsetzung der Invention, nicht, wie bei seinem Zeitgenossen de Piles, die Farbe. Die von Roger de Piles geforderte direkte Wirkung der im Bild ausgedrückten Aktion auf den Betrachter schloß eine zu große Durcharbeitung des Werkes aus,⁷⁷ da sich so für den Betrachter ein nicht auf den Moment bezogenes Erfassen, sondern ein nacheinander vorgenommenes Dekodieren oder ‚Entziffern‘ des Bildes ergäbe. Eine solche Durcharbeitung sei für Nicolas Poussin typisch, den de Piles konsequenterweise kritisierte.⁷⁸

Bei den im ‚Siebten Entretien‘ entweder kurz erwähnten oder ausführlich erörterten Künstlern wird zuerst an den im vorhergehenden ‚Entretien‘ besprochenen Frans Pourbus erinnert und dann weiter über Malerei im Frankreich des frühen 17. Jahrhunderts gehandelt. Erwähnt werden anfangs vor allem zugereiste Niederländer. Über Hendrick Cornelis Vroom wird die Anknüpfung an den in Italien ebenfalls als Marine- und Landschaftsmaler tätigen Agostino Tassi vollzogen, dessen Bilder man gemeinsam in Rom gesehen habe. Tassi habe zeitweise zusammen mit Ventura Salimbeni gemalt, und zwar Fassadendekorationen mit fingierter Perspektive. Diese Art Malerei sei Spezialität des auch von Nicolas Poussin sehr geschätzten Matteo Zoccolini gewesen, der 1630, also im selben Jahr wie Antonio Tempesta, gestorben sei. Damit hat Félibien die Überleitung zu Tempesta vollzogen. Zoccolini wird spä-

ter noch als Perspektivlehrer Domenichinos genannt.⁷⁹ Auf die lange Tempesta-Passage folgt die nicht minder ausgedehnte, aber stärker stilistisch bestimmte Erörterung des Werkes von Callot. Im Anschluß daran geht es um Israel Henriët, Stefano della Bella, Jean Le Clerc, Jacques Blanchart und – recht ausführlich – um Simon Vouët. Vouët wird als Wiederbegründer des *bon goût* in der französischen Malerei und als bedeutender Lehrmeister herausgestellt; unter seinen Schülern wird in einem Nebensatz auch Charles Le Brun genannt – dies ist die einzige Erwähnung des Künstlers im gesamten ‚Siebten Entretien‘.⁸⁰ Dann wendet sich Félibien wieder den Niederländern und Flamen zu, wobei Peter Paul Rubens und Anton van Dyck den größten Raum erhalten. Über kurze Erwähnungen von Malern wie Caspar Crayer kommt er zu Rembrandt und Gerrit Dou, wendet sich am Ende des ‚Entretiens‘ aber (nach einer negativen Äußerung über die generell hinter der Kunst Italiens ‚zurückstehenden‘ Künstler Nordeuropas) wieder italienischen Malern zu. Zuerst geht es um Domenichino, der sehr positiv beurteilt und mit Poussin in Beziehung gesetzt wird. Es folgen Guido Reni, den Félibien wegen seiner ausschließlichen Konzentration auf die *grazia* eher negativ charakterisiert, und Giovanni Lanfranco, den der Autor noch selbst auf dem Gerüst von S. Carlo ai Catinari besucht haben will. An Francesco Albani hebt er die Lieblichkeit der Frauen- und Kinderdarstellungen hervor, während abschließend Guercino weniger wegen seiner Kunst als vielmehr wegen seiner menschlichen Qualitäten gelobt wird. In Hinsicht auf den im folgenden ‚Entretien‘ behandelten Nicolas Poussin ist bemerkenswert, daß am Ende des ‚Siebten Entretien‘ mit Domenichino und Albani zwei italienische Künstler herausgestellt werden, die zu dem Zeitpunkt, als Poussin aus Paris nach Italien aufbrach, in beiden Städten – zusammen mit Tempesta – als Inbegriff der zeitgenössischen italienischen Malerei galten. Bezeichnenderweise brachte etwa Francesco Barberini als Gastgeschenk für Maria de’Medici 1625 vier Bilder dieser Meister nach Paris mit: zwei Gemälde von Tempesta, je eines von Albani und Domenichino.⁸¹

Was die Positionierung Tempestras im 1685 erschienenen ‚Siebten Entretien‘, dem angeblichen

„pâis de connoissance“, angeht, hat der Florentiner selbstverständlich nicht zu denjenigen Künstlern gehört, die Félibien noch persönlich kennenlernen konnte, als er zwischen 1647 und 1649 in Italien weilte. Die außergewöhnliche Länge und spezifische Stellung der Tempesta-Passage muß also andere Gründe haben. Nicht unwichtig scheint, daß dieses Buch das einzige in den ‚Entretiens‘ ist, das in größerem Umfang von Druckgraphik (Tempesta, Callot, della Bella) handelt, auch wenn sich – wie erläutert – der ‚Siebte Entretien‘ keineswegs auf dieses Medium beschränkt. Die nicht lange zurückliegenden holländisch-flämischen Kampagnen Ludwigs XIV. (1672–1678) könnten ein möglicher Beweggrund für das in diesem Buch dokumentierte Interesse Félibiens an neuerer niederländischer Kunst gewesen sein, und Tempesta, dessen enge Beziehungen zur Kunst der Fiamminghi schon den Zeitgenossen auffielen, bot sich zur Integration gerade in diesen ‚Entretien‘ wie selbstverständlich an. Bedeutender sind aber zwei andere Aspekte: Einerseits ist die kulturelle Situation der Publikationszeit, andererseits die Zuspitzung der ‚Entretiens‘, mindestens aber der späteren Bücher des Werkes, auf die Poussin-Vita im ‚Achten Entretien‘ in Rechnung zu stellen. In Hinsicht auf die historische Situation des ‚Siebten Entretien‘ befand man sich am fiktiven Ort des Gesprächs, im Park von Versailles, in der Nähe großer künstlerischer Aktivitäten, die wesentlich mit den Leistungen von Charles Le Brun als Maler und Impresario verbunden waren. Am ‚Escalier des Ambassadeurs‘ des Schlosses von Versailles arbeitete Le Brun von 1674 bis 1679.⁸² Seine Malereien in der ‚Galerie des Glaces‘ entstanden in den Jahren 1679 bis 1684,⁸³ diejenigen im ‚Salon de la Guerre‘ und im ‚Salon de la Paix‘ in den Jahren 1684 bis 1686.⁸⁴ Zur Zeit der Abfassung des ‚Siebten Entretien‘ dürfte die Decke der ‚Galerie des Glaces‘ der Vollendung nahe gewesen sein. In all diesen Dekorationen finden sich Historienszenen, Allegorien und solche Darstellungen, die historische und allegorische Elemente mischen. Schon im ‚Escalier des Ambassadeurs‘ sah man Bilder, deren Repräsentationen historischer Begebenheiten – wie die ‚Unterwerfung Spaniens unter die Macht Ludwigs XIV.‘ (Abb. 11) – durch Personifikationen erweitert waren. Le Bruns Intentionen



11 Charles Le Brun und Werkstatt, Die Unterwerfung Spaniens unter die Macht Ludwigs XIV., Paris, Musée du Louvre

bei der Anwendung von gemischten Kompositionsformen auf den Punkt bringend, kommentierte L.-C. Le Févre, der Künstler habe sich in diesen Bildern entschlossen, „d’entremesler les fixions poëtiques avec l’Histoire du Roi affin qu’elles se prêtassent un secours mutuel.“⁸⁵ Auch in der ‚Galerie des Glaces‘ sind als historische Begebenheiten ausgezeichnete Ereignisse, die unter Beteiligung Ludwigs XIV. stattfinden, durch Personifikationen angereichert; der König selbst wird in den Bildern beider Räume durch seine antikisierende Gewandung der eigenen Gegenwart entrückt bzw. überhöht. Es ist bekannt, daß die Diskussionen um die ‚richtige‘ Darstellung des Königs und seiner Erfolge nicht zuletzt um die Frage der Verwendung bzw. Vermeidung des Allegorischen kreisten. Für die ‚Galerie des Glaces‘ mußte Le Brun gleich dreimal Entwürfe liefern. Seine ersten beiden Vorschläge, rein mythologisch-allegorische Programme mit Themen aus dem Apoll- bzw. Herkules-Mythos, wurden verworfen. Wie Claude Nivelon in seiner ‚Vita Le Brun‘ berichtet, hatte der *Conseil secret* beschlossen, die jüngsten politischen und militärischen Großtaten des Königs in ihrer ‚wahren Gestalt‘ – und nicht auf dem Umweg über den Mythos – darstellen zu lassen.⁸⁶ Dieser Entschluß bedeutete dennoch keinen völligen Verzicht auf allegorische Elemente, sondern

generierte eine komplexe Verbindung von großformatigen Szenen in der gemischten Kompositionsform (in denen unter anderem auch Apoll und Herkules ihre Auftritte haben sollten) mit kleineren, meist rein allegorischen Darstellungen sowie Schrift-, Wappen- und Ornamentfeldern, die durch die Fiktion verschiedener Realitätsebenen und Materialqualitäten voneinander abgesetzt wurden. Ludwig XIV. als Handelnder ist in der ‚Grande Galerie‘ in der Rüstung eines antiken Feldherrn, aber mit dem blauen Mantel des französischen Königs dargestellt. Wie Gérard Sabatier betont,⁸⁷ ist der König in den großformatigen Szenen stets als Protagonist herausgestellt, dem die begleitenden Gottheiten ‚zuarbeiten‘, somit rein diskursive Funktionen erfüllend: Apoll errichtet die Festungen, Mars führt die Soldaten, Neptun sorgt für deren Verschiffung (und so fort). Feindliche Mächte seien im Unterschied zu Ludwig XIV. nie in Gestalt ihrer führenden Politiker, sondern stets allegorisch gegenwärtig. In der ‚Einnahme von Gent‘⁸⁸ wird Ludwig durch seine Positionierung auf einer Wolkenbank und durch die Beigabe der Attribute Blitzbündel und Adler selbst zur ‚Gottheit‘.

Der dem Hofe nahestehende ‚Mercure Galant‘ bescheinigte dem Künstler im Dezember 1684 anlässlich eines ersten ausführlichen Berichts über

die weitgehend vollendeten Malereien, Le Brun habe, um die Gründe auszudrücken, die den König zum politischen Handeln und dessen Feinde zur Gegenwehr veranlaßt hätten, nur solche Gestalten des Mythos verwendet, die wohlbekannt seien, und sie mit Charakteristiken ausgestattet, die ihre klare Identifizierung ermöglichten. Außerdem habe er sich so sehr um die eindeutige Verbildlichung seiner Konzepte bemüht, daß auch Leute, die in der Poesie wenig erfahren seien, ohne Mühe die dargestellten Sujets erkennen könnten.⁸⁹ Der Aufwand bei der Invention und Disposition der geforderten Szenen und bei der würdigen Verbindung von Zeitgeschichte und Allegorie muß für Le Brun tatsächlich beträchtlich gewesen sein. Er bot dafür sein gesamtes Bildwissen und seine reichen allegorisch-emblematischen Kenntnisse auf. Ob die Zeitgenossen jedoch vor Ort das Lob des ‚Mercur Galant‘ nachvollziehen konnten, also ohne größere Schwierigkeiten die komplexen Botschaften der ‚Galerie des Glaces‘ erfaßten, ist heute angesichts der Vielzahl der allegorischen Figuren und ihres Neben- und Miteinanders umstritten.⁹⁰

Auch im ‚Siebten Entretien‘ geht es – bei aller Buntheit der abgehandelten Künstler, künstlerischen Ansätze und Kunstnationen – um den allegorischen Aspekt: Wie René Demoris⁹¹ kurz angedeutet hat (und wie schon der Anfangssatz zeigt, in dem von Ludwig XIV. die Rede ist, den die Siegesgöttin Victoria bekränze), ist das Allegorische sogar ein Schwerpunkt dieses ‚Entretien‘. Schaut man sich genauer danach um, an welchen Beispielen in diesem Buch Phänomene der allegorischen Gestaltung in der bildenden Kunst erörtert werden, trifft man keineswegs auf eine Auseinandersetzung mit den entsprechenden Werken Le Bruns in Versailles oder eines anderen französischen Künstlers jener Jahre. Vielmehr gibt es nur einen einzigen Abschnitt, der ähnlich umfangreich wie der über die ‚Infanten von Lara‘ ist: die Diskussion des ‚Lebens der Maria de’Medici‘ von Peter Paul Rubens.⁹² Der Rubens-Abschnitt läßt nach der Callot-Passage nicht lange auf sich warten, hat also schon räumlich eine gewisse Nähe zu Félibiens Äußerungen über Tempesta. Félibien bespricht in seiner ‚ausführlicheren‘ Art der Diskussion fast so viele Blätter der ‚Infanten von Lara‘

(nämlich 23) wie Rubens’ Zyklus an Bildern umfaßt. Bei genauerer Lektüre und einem Vergleich der fraglichen Abschnitte fallen zuerst die strukturellen Parallelen der Serien ins Auge: Beide sind in der gemischten Form gehalten, chronologisch arrangiert und enthalten (obwohl dies von Félibien nicht explizit herausgestrichen wird) teilweise ähnliche Szenen. Sowohl bei Tempesta als auch bei Rubens sieht man beispielsweise eingangs die drei Parzen, die den Lebensfaden der Infanten bzw. der künftigen Königin spinnen. In beiden Serien folgt eine Geburtsszene; in Hinsicht auf Rubens’ Darstellung der ‚Geburt der Maria de’Medici‘ merkt Félibien hier bereits die Kommentierung des gesamten ‚Medici-Zyklus‘ durch allegorische Gestalten an: „Il y a plusieurs figures symboliques, par lesquelles le Peintre a crû enrichir son sujet.“⁹³

Erst in der dritten Szene gibt es thematische Unterschiede: Dem ‚Ritterschlag der sieben Infanten‘ (Abb. 6) entspricht bei Rubens die ‚Erziehung der Prinzessin in Anwesenheit Merkurs und der Grazien‘. Bei der Erörterung dieses Bildes merkt Félibien überraschenderweise an, daß die unverhüllte Nacktheit der drei Grazien später ‚nachgebessert‘, also bedeckt worden sei.⁹⁴ Spätestens hier wird deutlich, daß der Autor die ‚Maria de’Medici‘-Bilder von Rubens mit einem anderen Maß als die Folge von Venius und Tempesta mißt: Die unverkennbare physisch-sinnliche Präsenz der mythologisch-allegorischen Figuren von Rubens wird von Félibien gleichsam gegen deren symbolische – meist für entbehrlich gehaltene – Funktion in Stellung gebracht. Beispielsweise bezeichnet er das achte Bild, die ‚Geburt Ludwigs XIII.‘, nicht etwa wegen der anwesenden Personifikationen oder der vom Maler verwendeten Attribute, sondern allein wegen des Gefühlsausdrucks der gerade Mutter gewordenen Königin als besonders gelungen.⁹⁵ Am 17. Bild, der ‚Flucht der Königin aus Blois‘, kritisiert Félibien darüber hinaus die historische Unkorrektheit, den Duc d’Espèron darzustellen, der nicht unmittelbar am Schloß präsent gewesen sei, sondern die Königin mit 60 Getreuen bei Montrichard erwartet habe.⁹⁶

Die eigentliche Kritik an Rubens wird aber erst im Anschluß an den Parcours durch die Bilder des ‚Medici-Zyklus‘ dem Gesprächsteilnehmer



El Principe Ruy Velázquez hermano de Doña Sancha, madre de los siete Infantes de Lara, se casa con Doña Lambra en Burgos, corriendo la Fama por toda España, al qual de todas partes vienen infinitos Principes y Señores, trayendo segun la usanza muchos presentes, al cuyas bodas Hymeneo Dios dellas con Venus y Cupido se hallaron presentes.

4

Princeps Rodéricus Velázquez horum aunculus init nuptias cum Donna Lambra, quarum Fama exciti Hispani, varia, de more patriæ, detulere munera: has vt bearent, Venus et Hymeneus caelo delapsi, adstant.

12 Antonio Tempesta nach Otto van Veen, Das Fest zur Hochzeit des Ruy Velázquez mit Doña Lambra, Privatbesitz

Pymandre in den Mund gelegt. Dieser bemerkt, daß die Künstler sich so sehr an die profanen Sujets gewöhnt hätten, daß nur die besonders Gebildeten die ernsthaftesten Historien und Darstellungen der allerchristlichsten Taten nicht mit dem Mythos vermischten.⁹⁷ Ihr Geist sei angefüllt mit Ideen aus der heidnischen Antike und aus ihren Etüden vor den antiken Skulpturen und Reliefs, und ihre gesamte Produktion nehme diesen Charakter an. Was aber hätten in der Geschichte von Heinrich IV. und Maria de' Medici Hymenaeus, Merkur, die Grazien, Tritonen und Nereiden verloren? Und stünden die Götter des Mythos zum christlichen Ritus in solcher Beziehung, daß der Künstler sie in der Weise, wie er es getan hat,

verwenden durfte? Das Autoren-Ich pflichtet bei: Rubens hätte diesen ‚Defekt‘ um so mehr vermeiden müssen, als er an Bildung seine Kollegen weit übertroffen habe. Im Gegensatz zu Tempesta wird Rubens also dafür getadelt, die gemischte Kompositionsform verwendet zu haben. Der Grund ist deutlich: Nach Auffassung Félibiens hätte es dem Maler im ‚Medici-Zyklus‘ – anders als in den ‚Infanten von Lara‘ – ausschließlich um die Verbildlichung tatsächlicher, verbürgter Geschichte und außerdem um die würdevolle Darstellung religiöser Zeremonien gehen müssen. Während Félibien beispielsweise Hymenaeus in der Hochzeitsdarstellung von Tempesta (Abb. 12) akzeptabel erschien, weil für ihn der Infanten-Stoff nicht

wirklich als historisch galt (und wohl auch deshalb, weil nicht die kirchliche Zeremonie, sondern das anschließende Fest gezeigt ist), galt ihm in der ‚Vermählung in Procurazione‘ von Rubens die gleiche mythologische Figur als Dekorumsverstoß. Die gemischte Form war laut Félibien für Rubens’ ‚Medici-Zyklus‘ vielfach unangemessen. Das Autoren-Ich entkräftet an anderer Stelle (‚Vierter Entretien‘) die Pymandre in den Mund gelegten Vorwürfe gegen die vermeintliche ‚Profanität‘ und Gottlosigkeit des ‚Weltgerichts‘ von Michelangelo, wie sie Fréart de Chambray in seiner ‚Idée de la perfection en peinture‘ von 1662 geäußert hatte.⁹⁸ Einen ähnlichen Einsatz des Autoren-Ichs zugunsten des Flamen sucht man jedoch vergebens. Ironischerweise fiel daher mit dem Lob der ‚Infanten von Lara‘ ein besseres Licht auf Otto van Veen als auf dessen berühmten Schüler Peter Paul Rubens. Im größten Teil von Félibiens Erörterung der ‚Infanten‘ wird wohl auch deswegen der Name von Venius nicht mehr genannt und am Ende nur noch von Tempesta gesprochen, um diese kurios anmutende, aber ernst gemeinte Umwertung der Produktion von Lehrer und Lehrling nicht allzu deutlich herauszustreichen.

Bezeichnenderweise spielen Beobachtungen zu Farbe und Pinselduktus in Félibiens Rubens-Passage kaum eine Rolle; diese gehörten ohnehin zu denjenigen Qualitäten von Rubens’ Kunst, die der Franzose nicht besonders schätzte. Insofern ist der ganze Abschnitt als Attacke gegen Roger de Piles’ Lobeshymnen auf Rubens zu lesen, die de Piles in den ‚Conversations sur les connaissances de la peinture‘ von 1677 und in der ‚Dissertation‘⁹⁹ von 1681 publiziert hatte.¹⁰⁰ Gegen de Piles’ Auffassungen wird von Félibien ausgerechnet Giovanni Pietro Bellori als ‚neutraler ausländischer Zeuge‘ („auteur étranger et désintéressé“) eingeführt, um zwar die Bildung und das Kolorit des Flamen zu loben, dann aber um so heftiger dessen mangelhaftes *dessein*, die stellenweise zu lebhaften, also nicht einheitsstiftenden Farben und die fehlende *grâce* zu kritisieren. Alexis Merle Du Bourg geht davon aus, daß Félibiens Beschreibung der ‚Medici-Galerie‘ im wesentlichen eine kaum veränderte Übernahme der entsprechenden Passage aus Belloris ‚Viten‘ von 1672 ist (die übrigens Colbert gewidmet waren).¹⁰¹ Zumindest in den späteren Bü-

chern der ‚Entretiens‘ orientierte sich Félibien für die nach-vasarianische Kunstgeschichte am historischen Schema der ‚Viten‘ Belloris, in denen die Rettung der Malerei (nach einer Epoche des Verfalls im späteren Cinquecento und in der Zeit Caravaggios und Cesaris) durch die Leistungen der Carracci und des Nicolas Poussin gefeiert wird. Félibien vermied aber meist das ekphrastische System des Italieners und pflegte durchgängig die Fiktion der lockeren Konversation.¹⁰² Außerdem nahm er zuweilen Künstler auf, die von dem Italiener vernachlässigt oder bewußt verschwiegen worden waren. Während die Ausrichtung der ‚Entretiens‘ auf Poussin hin – bei einigen Variationen und anders gesetzten Akzenten¹⁰³ – durchaus Ähnlichkeiten mit der Struktur von Belloris ‚Viten‘ aufweist, kann Félibien Tempesta und die ‚Infanten von Lara‘ nicht über Bellori rezipiert haben: Aus der Sicht Belloris fiel der Florentiner in die Schreckenszeit der Kunst vor dem Auftreten des Annibale Carracci, als „nè dentro, nè fuori d’Italia, si ritrovava pittore alcuno.“¹⁰⁴ In Belloris ‚Viten‘ ist Tempesta daher vollständig ausgespart. In Félibiens Charakterisierung von Tempesta als Radierer, der weniger darauf Wert gelegt habe „à se rendre agréable“, als darauf „à paroître Sçavant, & à donner de l’expression & de l’esprit à ce qu’il figuroit“, ist daher kein Bellori-Reflex, sondern eher eine Parallele zu Filippo Baldinucci zu sehen, der fast gleichzeitig, 1686, in seiner in Florenz publizierte Schrift ‚Cominciamento e progresso dell’arte dell’intagliare in rame‘ betonte, daß Tempesta zwar „una maniera che par abbia troppo del terminato, e del crudo“ gepflegt habe, aber mit der Absicht verbunden, daß seine Drucke nicht nur „per lo diletto, che apporta la vista delle cose bene, e dolcemente intagliate“ dienen, sondern eine *qualità* haben sollten, „che noi chiamiamo pittoresca“. Diese Qualität des Pittoresken habe Tempestras Radierungen mit einer „grande utiltade a’ professori dell’arte“ versehen, „siccome elle furono, sono, e saranno in ogni tempo“.¹⁰⁵

Es ist nicht zu erweisen, ob Félibien von Baldinuccis Wertschätzung für Tempesta wußte und dadurch beeinflusst wurde, in den ‚Entretiens‘ die graphischen Werke des Florentiners in der geschilderten Weise als diejenigen eines *peintre sçavant* zu erörtern. Aus den ‚Viten‘ Giovanni Bagliones oder

einer anderen Künstlergeschichte des 17. Jahrhunderts konnte er die These von der ‚Weisheit‘ Tempesta jedenfalls nicht direkt übernehmen. Primär dürfte seine Entscheidung für Tempesta durch die außerordentliche Beliebtheit des Künstlers bei den französischen Sammlern seiner Gegenwart motiviert worden sein.¹⁰⁶ Insofern mag Félibiens Verzicht auf eine eingehende Beschreibung der kompositionellen Eigenschaften von Tempesta Lara-Drucken nicht nur dadurch zu erklären sein, daß er Poussin, dessen Werke er im ‚Achten Entretien‘ mit großer Gründlichkeit analysiert, positiv isolieren wollte;¹⁰⁷ ein zusätzlicher Grund dürfte nämlich darin zu erblicken sein, daß er bei nicht wenigen seiner Leser den Besitz zumindest der beliebten Jagd- und Schlachten-Radierungen voraussetzte und daher eine grundlegende Vertrautheit mit den vom Künstler verwendeten Kompositionsformen erwartete. Im Kontext des Aufbaus seiner ‚Entretiens‘ war für Félibien die Absicht vorherrschend, einzelne künstlerische Qualitäten separat zu definieren und personalisiert vorzuführen, um dann deren Vereinigung in Person und Œuvre des zum einsamen Helden der französischen Kunst stilisierten Nicolas Poussin konstatieren zu können.

Auch auffallend andere Akzentuierungen gegenüber Belloris ‚Viten‘ erklären sich vor allem aus diesem Bestreben. Beispielsweise stützte er im Gegensatz zu Bellori, der Annibale Carracci als Vorgänger Poussins feierte, im ‚Sechsten Entretien‘ die Vita des Bolognesen stark und vereinigte fast alle von Bellori zur Betonung der Leistung Annibales eingesetzten literarischen und deskriptiven Mittel auf seinen Landsmann.¹⁰⁸ Vor allem Carraccis Profil als *pictor philosophicus* nahm er zurück; die zuweilen niedrige Sujetwahl des Künstlers kritisierte er. Belloris ausführliche neoplatonische Lesart der ‚Galleria Farnese‘ fiel bei Félibien mehr oder weniger zugunsten einer einfacheren moralisierenden Interpretation dieser Fresken fort. Hingegen lobte er Annibale für seine Distanz zum Hofleben, indem er ihm die Meinung attestierte, ein Künstler könne nicht *çavant* werden, wenn er sich dem Hof verpflichte („à suivre la cour“).¹⁰⁹ In dieser Charakterisierung Annibales ist nicht nur eine Qualität angesprochen, die Félibien auch an Poussin besonders loben sollte;

vielmehr enthält das Urteil über Annibale, wie Bonfait vermutet,¹¹⁰ auch eine implizite Kritik an Le Brun, dessen ausgedehnte Aktivitäten als Hofkünstler die beiden Diskutanten im idyllischen Park von Versailles automatisch ‚mitdachten‘, auch wenn sie dem Leben am Hof im ‚Siebten Entretien‘ fast ebenso entrückt erscheinen wie der für die meiste Zeit seines Malerlebens in Rom tätige, ‚stoische‘ Malerfürst Poussin. Auch für seine Lehrtätigkeit erntete Annibale von Félibien Lob; er habe seinen Schülern unter anderem die Unterschiede in der Behandlung von *histoire* und *fabule* nahegebracht.¹¹¹ Folgerichtig kommt Annibales Elève Domenichino bei Félibien wegen der Anlehnung an das *idéal classique* besonders gut weg; er ist dem Kreis der Carracci gleichsam entzogen und gerät, ähnlich wie der ‚weise‘ Tempesta, zum Ankündiger bzw. Geistesgenossen Poussins.¹¹² Poussin wird von Félibien als französisches Originalgenie herausgestellt, das ohne eigentlichen Lehrmeister die Lektionen Raffaels und Annibales im ‚Selbststudium‘ verarbeitet und dann direkt auf die Antike zurückgegangen sei, die das einzige Ausgangszentrum seiner Kraft gebildet habe.¹¹³

Die gemischte Kompositionsform in der französischen Kunst des 17. und frühen 18. Jahrhunderts

Selbst zu einer Zeit, als in der französischen Kunst die allegorische Komposition und ihre Spezialausprägung, die ‚gemischte Form‘, intensiv eingesetzt wurden, traten in bestimmten Bereichen ihrer Anwendung Irritationen auf. Schon für die Tapisserien der ‚Histoire du Roi‘ nach Entwurf Le Bruns, in denen militärische Erfolge Ludwigs XIV. verewigt werden sollten, hatte man 1664 – entgegen den Vorstellungen des Malers – die Präsenz allegorischer Figuren verworfen.¹¹⁴ Die Beurteilung des Allegorieverzichts in der ‚Histoire du Roi‘ wird dadurch erschwert, daß ihr Bestimmungsort unbekannt ist; unbekannt ist somit auch, ob die Tapisserien in bereits anderweitig allegorisch geschmückten Räumen hängen und eventuell mit solch älteren Allegorien interagieren sollten. Ohnehin bleibt zu bedenken, daß im Medium der Tapisserie ‚dokumentarische‘ Darstellungen aus der neueren Geschichte oder der Gegenwart auch

ohne allegorische Hinzufügungen seit langem geläufig waren (man denke nur an die ‚Schlacht von Pavia‘ nach Bernaert van Orley¹¹⁵ oder an den ‚Tunisfeldzug‘ nach Jan Cornelisz Vermeyen¹¹⁶). Der Verzicht auf die anfangs geplante allegorische Kommentierung in der ‚Histoire du Roi‘ war insofern weniger eine Innovation, sondern eher ein Festhalten an einem klassischen Standard für die Darstellung zeitgenössischer Kriegs- und Schlachtenereignisse im 16. und frühen 17. Jahrhundert.¹¹⁷ Die Anwendung oder Nicht-Anwendung des allegorischen Modus bzw. seine Mischung mit Historienszenen oder dokumentarischen Darstellungen war abhängig von den Konventionen einzelner Medien (Tafel-, Wand-, Deckenmalerei, ephemere Dekoration, Tapiserie, Skulptur, Druckgraphik) und bestimmter semantischer Felder, auch wenn diese nicht immer den offiziellen Rang einer akademischen Gattung hatten: Außerordentlich stark vertreten waren allegorische Personifikationen bis weit ins 18. Jahrhundert hinein beispielsweise in akademischen Thesenblättern, darunter nicht wenige, deren Entwurf Charles Le Brun lieferte.¹¹⁸ Insofern wäre es nicht unproblematisch, von einem ‚Rückfall‘ in die allegorische Form zu sprechen, die sich in den ab 1672 geplanten weiteren Tapisseries der ‚Histoire du Roi‘¹¹⁹ und dann (ab 1678) in den Wandbildern der Refektorien des Hôtel des Invalides nach Entwurf von Michel II Corneille¹²⁰ und anderen vollzogen habe.

Der Einsatz des Allegorischen wurde in der Regierungszeit Ludwigs XIV. stark differenziert, und die Künstler bemühten sich (wenn auch mit unterschiedlichem Erfolg), die narrativen und kommentierenden Ebenen bzw. die Repräsentationsweisen ihrer Bilder kenntlich zu machen und für den Betrachter zu sondern: Beispielsweise wurde eine Personifikation in vielen Fällen präsentiert, wie sie ein als gemalt oder gewoben fingiertes Porträt einer tatsächlich existierenden Person in der Hand hielt; nicht selten ist ein solcher ‚Sprung‘ der Repräsentationsebenen gerade bei allegorischen Ehrungen Ludwigs XIV. anzutreffen.¹²¹ Solche Bilder sind charakteristisch für den damals erreichten hohen Grad der Bewußtheit, mit dem die Standards allegorischer Darstellung bei Künstlern, Literaten und Auftraggebern reflektiert wurden.

Die ausführliche Beschäftigung mit Tempesta ‚Infanten von Lara‘ und Rubens‘ ‚Medici-Zyklus‘ erweist sich in den ‚Entretiens‘ als Einübung in die im späten 17. Jahrhundert nach wie vor geschätzte, aber zunehmend differenzierte Applikation von Allegorien im Kontext der – höfischen – Historie. Diese ‚Forschung‘ Félibiens fand, was Tempesta angeht, bewußt auf neutralem (das heißt nicht-französischem und nicht-gegenwärtigem) Kunstgelände statt. Selbst wenn an keiner Stelle der Tempesta-Passage ein direkter Verweis auf entsprechende Werke für den Sonnenkönig fällt, läßt schon der sorgfältig fingierte Ort des Gesprächs, nämlich Versailles, kaum Zweifel an der mitgedachten Anwendungsmöglichkeit der gemischten Form im Kontext der Hofkunst. Es ging also auch um nutzbringende Verallgemeinerung der bei Venius und Tempesta bzw. bei Rubens vorgefundenen und analysierten Phänomene, sei es im Sinne einer Rechtfertigung oder Reflexion der gängigen malerischen Praxis oder literarischen Interpretentätigkeit, sei es als (optionale) Handlungsanweisung für künftige Aufträge und Werke. Inwieweit dabei implizit Kritik an einer die Sprache der Allegorie eventuell falsch verwendeten Bildpanegyrik der ‚Grande Galerie‘ oder an Le Brun selbst enthalten war, bedarf der weiteren Erörterung. Die offenkundige ‚Blässe‘ bzw. die – wie oben erwähnt – eher diskursive Funktion von Le Bruns Personifikationen gegenüber einem machtvoll über das gesamte allegorische Bildpersonal gebietenden König Ludwig XIV. wird Félibien kaum als „Herabsetzung der Allegorie“¹²² empfunden haben, entsprach diese Darbietungsform doch genau seiner eigenen Forderung nach penibler Berücksichtigung der Angemessenheit bei der Verwendung von Personifikationen in jeder Form der Bildnarration.

Wenn, wie Sabatier postuliert, die in der ‚Grande Galerie‘ dargestellten und allegorisch überhöhten militärischen Erfolge König Ludwig XIV. nicht nur als genialen Feldherrn und Politiker, sondern auch als exemplarischen, also idealen Herrscher definieren und in die Sphäre des Allgemeingültigen heben sollten, wäre von Le Brun eine ähnliche Intention realisiert worden, wie sie in der Einleitung zu den ‚Infanten von Lara‘ formuliert ist, nämlich die gezeigte Geschichte über

die Schilderung der konkreten Ereignisse hinausgehend als moralische Tugend- und Lasterlehre zu präsentieren. Félibien dürfte eine solche Verwandtschaft der Darstellungsabsichten nicht entgangen sein. Bewußt oder unbewußt mögen weitere strukturelle Parallelen den von ihm implizierten Abgleich der ‚Infanten von Lara‘ und des ‚Medici-Zyklus‘ mit Le Bruns Malereien in Versailles begünstigt haben: Während in der gemischten Kompositionsform der ‚Infanten‘ die Anlehnung an eine am spanischen Hof und im Antwerpen der Rubenszeit besonders geschätzte Darstellungsart sichtbar wird, gilt die ‚Galerie des Glaces‘ als überdimensionierte Variante der ‚Sala de Espejos‘ im Buen Retiro Philipps IV. von Spanien, eines Königs, nach dessen Modell Ludwig XIV. nicht wenige Elemente seiner eigenen Hofhaltung und Selbstrepräsentation formte.¹²³ Trotz dieser von Félibien bei der Abfassung des ‚Siebten Entretien‘ wahrscheinlich einkalkulierten Bezüge ist auffällig, daß ausgerechnet er, der *historiographie des bâtiments du roi*, niemals einen Text über die nach den ‚Grands Appartements‘ entstandenen Innendekorationen von Versailles publizierte. Er überließ es seinem Sohn Jean-François, eine solche *déscription* unter Einschluß der ‚Grande Galerie‘ zu verfassen, die der Filius wohl schon vor 1685 fertigstellte, aber erst 1703 veröffentlichte.¹²⁴

Die Tatsache, daß Félibien zu den besagten Arbeiten Le Bruns schweigt, kann mit der von ihm schon 1660 bekundeten Position erklärt werden, nicht gern über lebende Künstler zu sprechen, sondern lieber seine Ansichten am Beispiel von Arbeiten bereits verstorbener Maler zu erörtern.¹²⁵ Im Fall von Le Brun, in dessen Beurteilung sich die panegyrischen und die historiographischen Interessen des Autors zwangsläufig vermischten, hielt er sich aber mehrfach nicht an dieses Prinzip.¹²⁶ Ohnehin scheint ein anderer Aspekt bedeutender: 1683 war Jean-Baptiste Colbert gestorben, der sowohl Le Brun als auch Félibien besonders gefördert hatte. Colberts Nachfolger Louvois stand Le Brun negativ gegenüber und protegierte statt dessen Pierre Mignard, der sich abfällig über die Malereien seines Konkurrenten in der ‚Grande Galerie‘ äußerte.¹²⁷ Die oben zitierten Lobeshymnen des ‚Mercur Galant‘ auf die vermeintliche leichte Verständlichkeit dieser Dekorationen mögen auch

eine im Sinne des Malers formulierte Reaktion auf solche Anwürfe gewesen sein. Für Félibien, der ein feines Gespür für die Verwertbarkeit seiner literarischen Dienste bei Hofe hatte, war es in dieser Situation womöglich zu riskant, sich offen auf die Seite einer der beiden Fraktionen zu stellen und ein Werk zu kommentieren, das Gegenstand einer aktuellen, womöglich andauernden Kontroverse war. Durch die Auseinandersetzung mit der gemischten Kompositionsform in den ‚Infanten von Lara‘ und im ‚Medici-Zyklus‘ bezog er zwar Position gegen die Rubenisten, stellte es aber seinen Lesern frei, anhand der im ‚Siebten Entretien‘ postulierten ‚Regeln‘ des Allegorischen bei eigenen Besuchen im häufig öffentlich zugänglichen Versailles auf das Gelingen der neuen *décors* von der Hand Le Bruns zu schließen.¹²⁸ Eventuell war diese Verweigerung oder Vermeidung einer *explication* oder *déscription* von seiner Hand sogar im Sinne des Künstlers, der die schon ab 1684 von Literaten verfaßten trockenen Erklärungen des ikonographisch fixierbaren Aussagewerts der Malereien in Versailles als seiner Kunst nicht (oder nicht mehr) angemessen betrachtete.¹²⁹

Es ist kein Zufall, daß etwas mehr als eine Generation später, 1719, Jean-Baptiste Du Bos unter anderem Passagen aus dem ‚Siebten Entretien‘ von Félibien dazu benutzte, um seine ätzende Kritik an der Praxis des Allegorischen in der bildenden Kunst zu begründen.¹³⁰ Während Roger de Piles, wohl auf die Attacke gegen Rubens im ‚Siebten Entretien‘ antwortend, 1699 noch geäußert hatte, daß „aucun peintre n’a traité si doctement, ni si clairement que Rubens les sujets Allégoriques“,¹³¹ ging Du Bos grundsätzlicher zur Sache: In einem Atemzug nannte er die seiner Meinung nach mangelnde Angemessenheit und Verständlichkeit vieler allegorischer Elemente des ‚Medici-Zyklus‘ von Rubens und die ‚Dunkelheit‘ von Teilen der Ausmalung der ‚Grande Galerie‘ durch Charles Le Brun.¹³² Du Bos unterschied dabei zwischen ‚richtigen‘, also durch ihre Herkunft aus der Antike oder uralten Gebrauch eingeführten,¹³³ und ‚falschen‘, einzig aus den Hirnen der Maler entsprungenen und nicht allgemein verständlichen Allegorien. Letztere waren für ihn „des chiffres dont personne n’a la clef, et même peu de gens la cherchent.“¹³⁴ Die besondere Gewandtheit Le

Bruns in der *composition mixte* schlug nun also auf seine Bewertung durch die Nachgeborenen durch: Daß der *peintre du roi* zu seinen Lebzeiten geradezu mit der Malerei in der gemischten Form identifiziert worden war, zeigt auch sein bekanntes ‚offizielles Porträt‘ von Nicolas Largillière aus dem Jahr 1680 (Louvre). Dort ist er dargestellt, wie er auf eines seiner Gemälde weist, das Ludwig XIV. als Sieger sowohl über tatsächliche Feinde als auch über eine Horde negativer Personifikationen zeigt.¹³⁵

Grundsätzlich billigte Du Bos die *composition mixte*, der er (im Unterschied zu den für ihn meist unsinnlichen oder abstrusen reinen Allegorien) bescheinigte, mit ihrer Hilfe könne man „mettre le sens de ces fictions [historiques] à la portée de tout le monde, & les rendre ainsi capables de nous instruire, de nous attacher & même de nous intéresser.“¹³⁶ Auch Rubens und Le Brun hätten in ihren gemischten Kompositionen Sachverhalte dargestellt, von denen man nicht erwarten würde, daß sie mit Farben überhaupt auszudrücken seien. Sie hätten in einem einzigen Bild verdeutlicht, wofür ein Historiker mehrere Seiten benötigen würde – auch für Du Bos scheint Plinius’ oben zitiertes Lobeswort des „pinxit quae pingi non possunt“ also noch ein wichtiges Bewertungskriterium allegorischer Kunst gewesen zu sein. Gleichwohl näherte Du Bos, wie zuvor Félibien, solche Bilder eher der Literatur als der Malerei an: „Voici comment [Le Brun] a traité son sujet qui paroît plutôt du ressort de la Poesie que de celui de la Peinture.“¹³⁷ Auch stellte er den insgesamt mehr kritisierten als gelobten *compositions mixtes* von Rubens und Le Brun kein positives Gegenbeispiel einer korrekten Anwendung der gemischten Form gegenüber, wie Félibien dies in Gestalt der ‚Infanten von Lara‘ getan hatte. Tempesta wurde von Du Bos nicht erwähnt.

Das Problem des Allegorischen sah Abbé Du Bos nicht in dessen Anwendung auf anderweitig schwer auszudrückende Sachverhalte, sondern im inflationären Einsatz und in der Übertragung auf Bereiche, wo dergleichen nichts zu suchen habe. Die gegenwärtigen Künstler hätten „trop de penchant à employer l’allégorie avec excès dans tous les sujets, même dans ceux qui sont les moins susceptibles de ces embellissements.“¹³⁸ Statt sich der

Sprache der Affekte zu bedienen, die allen Menschen gemeinsam sei, verwendeten solche Künstler eine selbsterfundene Diktion, deren „sens mystérieux“ anderen Leuten unverständlich bleibe. Ziel der Kunst sei aber nicht, durch allerlei Rätsel die Einbildungskraft zu trainieren, sondern den Betrachter emotional zu bewegen („nous émouvoir“), weshalb die Sujets der Kunst gar nicht leicht genug verständlich sein könnten.¹³⁹ Grundsätzlich entsprach er mit seinem Ziel des *émouvoir* noch einer durch das rhetorische Paradigma geprägten Kunsttheorie. Als oberstes Ziel der Historienmalerei war eine solch direkte Betrachteransprache bereits von Alberti definiert worden:¹⁴⁰ Ein Bild werde den Rezipienten dann am meisten bewegen, wenn die dargestellten Personen ihm ihre Gefühle deutlich mitteilten. Im Sinne der Maxime *ut rhetorica pictura* präsentierte sogar der ‚Rubenist‘ Roger de Piles den auf Ciceros *movere* zurückgehenden und bis zum *séduire* gesteigerten Effekt auf den Betrachter als wesentlichen Qualitätserweis eines Bildes.¹⁴¹ Doch selbst wenn im *émouvoir* von Du Bos das ciceronianische *movere* deutlich anklingt, entfernte sich seine Kunsttheorie durch die rigide Einschränkung des Anwendungsbereichs des Allegorischen von der Geläufigkeit dieser Darstellungsmittel in der Kunst von Renaissance und Barock.

Insofern als Abbé Du Bos die Kritik des ‚Siebten Entretien‘ am Einsatz der gemischten Kompositionsform im ‚Medici-Zyklus‘ von Rubens aufgriff, ist Félibiens Konfrontation von Tempesta und Rubens als wichtiger Anstoß für eine sich im frühen 18. Jahrhundert rapide verstärkende Distanzierung vom System der allegorischen Darstellung anzusehen, auch wenn der Autor der ‚Entretiens‘ seine Position mit einem anderen Anliegen vertrat: Sein Interesse war der richtige und dem Kontext angemessene Einsatz des Allegorischen, nicht der Verzicht auf Allegorien als einer der bildenden Kunst gewissermaßen ‚fremden‘ Form der Kommunikation. Die Bedeutung der Tempesta- und Rubens-Passagen in Félibiens ‚Siebtem Entretien‘ muß daher vor allem unter diesem Aspekt verstanden werden: Der korrekte Einsatz der gemischten Form durch Tempesta ist die positive Folie für eine Darstellung der vermeintlich gravierenden Versäumnisse von Rubens auf verwandtem Terrain.

Hingegen stand der Grundsatzkonflikt zwischen den der Rhetorik oder der Literatur entlehnten Mitteln gezielter Bildbotschaften und dem Eindruck fehlender Angemessenheit einer visuell oder emotional nicht mehr überzeugenden, weil als zu unklar oder zu ‚verkopft‘ empfundenen Bildgestaltung in den 1680er Jahren erst an seinem Anfang. Für Félibien war es noch eine ausgemachte Sache, daß ein Künstler im vielfigurigen Historiengemälde den Gefühlsausdruck („les passions & les différens mouvements de l’ame“) nicht allein durch Modulationen von Körper und Gesicht bewerkstelligen könne. Wie seine unverkennbare Freude an der Erörterung des allegorischen Systems der ‚Infanten von Lara‘ zeigt, war er alles andere als ein eingefleischter Anti-Allegoriker. Erst Du Bos präziserte und beschränkte den Gebrauch allegorischer Figuren auf das zitierte „mettre le sens de ces fictions [historiques] à la portée de tout le monde“ und forderte ansonsten die Konzentration der künstlerischen Mittel auf den unmittelbaren Gefühlsausdruck. Die mit dem Namen Du Bos verbundene ‚Erledigung‘ der Allegorie als einer weithin akzeptierten Repräsentationsform der zeitgenössischen Kunst entwickelte sich also paradoxerweise aus seinen Anweisungen zu einer konsequenten Applikation dieser überkommenen Kompositionsart – denn diese Anweisungen waren letztlich viel zu eng definiert. Herausragender Inspirator der Rigidität von Du Bos hinsichtlich des Allegoriegebrauchs war ausgerechnet der (vor allem im Fall *Tempesta*) so sehr von den Ausdrucksmöglichkeiten des Allegorischen faszinierte Félibien.

Eine Geschichte der gemischten Kompositionsform in der bildenden Kunst ist noch nicht geschrieben. Dabei wäre ein solches Unternehmen schon deswegen von hoher Wichtigkeit, weil bis weit ins 19. Jahrhundert hinein bedeutende Werke in der *composition mixte* geschaffen wurden. Zwar ging wegen des vorherrschenden Interesses an ‚privaten‘ Sujets und Idyllen die Zahl von Bildern mit allegorischen Themen oder Figuren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts deutlich zurück (nicht zuletzt im Gefolge der Wirkungsästhetik von Du Bos wurden Allegorien häufig als minder wertvolles Bildmittel angesehen, weil sie das Gefühl des Betrachters nicht unmittelbar ansprachen); doch trotz des vorherrschenden Sensualismus war die gemischte Kompositionsform vor allem in der offiziellen Kunst weiter eine gültige Option. Kein Geringerer als Denis Diderot gab dem Bildhauer Étienne-Maurice Falconet 1766 für dessen ‚Reiterdenkmal Peters des Großen‘ die Anweisung mit auf den Weg, der Russen-Herrscher zu Pferde müsse von Personifikationen der überwundenen ‚Barbarie‘ und der ‚Amour des Peuples‘ begleitet werden.¹⁴² Insofern war die gemischte Form als Unterströmung in der französischen Kunst nach wie vor präsent. Die ansatzweise seit Félibien, massiv dann bei Du Bos mitgefühlte Spannung zwischen historisch-dokumentarischer Darstellung und allegorisch-poetischer Überhöhung in der bildenden Kunst sollte sich noch in Konzeption und Rezeption der ‚Liberté‘ des Eugène Delacroix als fruchtbares Erbe eines bevorzugten Repräsentationsmittels des Grand Siècle erweisen.¹⁴³

Anmerkungen

- 1 Sebastian Buffa, *The Illustrated Bartsch* [TIB], Bd. 37: Antonio Tempesta, Part III, New York 1984, S. 224–264.
- 2 Das Standardwerk zur literarischen Überlieferung der Lara-Legende ist noch immer: Ramón Menéndez Pidal, *La leyenda de Los Infantes de Lara*. Tercera edición. Reproducción de la edición príncipe de 1896 adicionada con una tercera parte, Madrid 1971 (zur Frage der Textquelle von Venius und Tempesta vgl. S. 77–78).
- 3 Es gibt Abzüge *avant la lettre* in der Universitätsbibliothek von Glasgow, die aus der Sammlung

- von Peter Lely stammen. Leider war es der auf meine Bitte hin tätig gewordenen Kuratorin Julie Gardham nicht möglich, aufgrund einer Analyse des Papiers zu bestimmen, ob diese Abzüge in Italien oder in den Niederlanden hergestellt worden sind. Ich halte eine Entstehung in den Niederlanden für wahrscheinlicher.
- 4 Vgl. *Tempesta* ‚Vita des Antonius Abbas‘ (TIB, Bd. 35, S. 187–215), die ‚Martyrien der ersten Christen‘ (TIB, Bd. 35, S. 225–272) und die ‚Berühmten Flußquerungen‘ (TIB, Bd. 35, S. 349–357).

- 5 Cesare Ripa, *Iconologia*, Rom 1603, S. 357–358.
- 6 Ripa (wie Anm. 5), S. 379–380.
- 7 Ripa (wie Anm. 5), S. 243–244.
- 8 Ripa (wie Anm. 5), S. 174.
- 9 Ripa (wie Anm. 5), S. 479.
- 10 Ripa (wie Anm. 5), S. 428 (ein Verweis unter ‚Tristitia‘ auf S. 492 leitet zu diesem Lemma).
- 11 Vgl. Felice Stampfle (Hg.), *Netherlandish Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries and Flemish Drawings of the Seventeenth and Eighteenth Centuries in the Pierpont Morgan Library*, New York/Princeton 1991, S. 68–70.
- 12 Otto van Veen, *Quinti Horati Flacci Emblemata*, Antwerpen 1607, S. 156–157 (‚A Musis Tranquillitas‘).
- 13 Henri van de Waal, *Drie eeuwen vaderlandsche geschied-uitbeelding 1500–1800. Een iconologische studie*, Bd. 1, Den Haag 1952, S. 216.
- 14 Giovanni Andrea Gilio, *Due Dialogi* [...]. Nel secondo si ragiona degli errori e degli abusi de’ Pittori circa l’historie (1564), in: *Trattati d’arte del Cinquecento*, hg. von Paola Barocchi, Bd. 2, Bari 1961, S. 5–115, hier S. 15: „Disse M. Vincenso: Bene discorrete, e da questa ignoranza nasce il non sapere distinguere il vero dal finto e dal favoloso, il poetico da l’istorico, i tempi, i modi, l’età, i costumi e l’altre qualità convenevoli a le figure che fanno. Perché doverebbono sapere che il pittore a le volte è puro istorico, a le volte puro poeta, et a le volte è misto. Quando è puro poeta, penso che lecito gli sia dipingere tutto quello che il capriccio gli detta, con quei gesti, con quei sforzi sieno però convenevoli a la figura che egli fa: del che abbiamo l’esempio ne le loggie del Chisi, dove Raffaello dipinse la cena degli Dii con quegli atti e sforzi che il capriccio gli mise in capo. Tal potiamo dire de le loggie del Papa, fatte già dai scolari di Raffaello da Urbino; tal del palazzo de la vigna di Papa Giulio, e di molt’altri palazzi di Roma. Del pittore istorico abbiamo l’esempio de la nova e vecchia Capella del Papa, dove si vede il nuovo e vecchio Testamento, et ultimamente il Giudizio di Michelagnolo, e di molte istorie de’ Santi, che sono ne le chiese di Roma e d’altri luoghi. Del pittore misto abbiamo l’esempio ne la sala de la Cancelleria e nel palazzo de Farnesi in Campo di Fiore, quella fatta da Giorgio e questo da Giacopo Salviati. In questi tre modi di pingere nissuno osserva il suo decoro, conciossia che il pittore poetico a le volte fingerà cose che non sono né possono essere, fondandosi senza altra considerazione ne’ versi di Oraz [sic] / *A’ pittori e poeti fu concesso / Equal potere e libertà, di tutto / Quel che gli aggrada poter finger sempre.*“ Barocchi verweist in ihrem Kommentar zu Gilio (S. 574) auf eine Rezeption dieser Stelle durch Raffaello Borghini (I, S. 59): „Mi ricordo aver letto un dialogo di M. Giovan Andrea Gilio da Fabriano, nel quale egli dimostra molti errori dei pittori fatti nell’invenzione. [...] Egli divide il pittore in tre maniere: in pittor poetico, in pittore istorico e in pittor misto; la qual divisione non mi dispiace, perciocché, come egli vuole, quando il pittore rappresenta le cose dei poeti, dee da loro cavare l’invenzione; quando dipigne l’istorie, dee osservare la verità di quelle; e quando egli finge paesi o altre cose che né da poesia né da istoria dipendono, onde acquista il nome di misto, può alquanto più allargarsi.“ – Die ‚Conférence‘ des Philippe de Champaigne ‚S’il est permis de mesler l’allégorie avec l’histoire‘, in der es um Poussins Gemälde ‚Errettung des Moses‘ ging, ist nicht erhalten (vgl. Anatole de Montaiglon, *Procès-Verbaux de l’Académie royale de peinture et de sculpture* [1648–1793], Paris 1875–1892, unter dem Datum des 7. Juli 1668). Zur womöglich auf Gilios Passage über den *pittore misto* aufbauenden Diskussion der ‚composition mixte‘ in der Allegorikritik des Jean-Baptiste Du Bos siehe unten, Anm. 95. Barocchi verweist auf antike Vorformen der Abgrenzung von philosophischen ‚Diskursformen‘, also der wahrhaftigen Rede gegenüber ‚erlaubten‘ und ‚unerlaubten‘ Fiktionen (*fabulae*), etwa bei Macrobius, *Commentarium in Somnium Scipionis*, I, 6–11. Zu den nebeneinander bestehenden Systemen einer substitutiven und einer dihäretischen (mit mindestens zwei Sinnebenen, dem Literal- und dem Spiritualsinn, operierenden) Allegorese in der antiken Literatur und Theoriebildung vgl. Wolfgang Bernard, *Zwei verschiedene Methoden der Allegorese in der Antike*, in: Hans-Jürgen Horn/Hermann Walter (Hg.), *Die Allegorese des antiken Mythos*, Wiesbaden 1997, S. 63–83.
- 15 Vgl. Hans-Martin Kaulbach, *Friede als Thema der bildenden Kunst – ein Überblick*, in: Wolfgang Augustyn (Hg.), *Pax. Beiträge zu Idee und Darstellung des Friedens*, München 2003, S. 161–242, hier S. 170–171.
- 16 Zu Vasaris und Salviatis Arbeiten in der ‚gemischten Kompositionsform‘ vgl. Julian Kliemann, *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Cinisello Balsamo 1993, S. 37–55. Auffällig ist, daß in der Ausmalung der ‚Sala dei Fasti Farnesiani‘ in Caprarola durch die Gebrüder Zuccari solche allegorischen Zutaten zu den Historienszenen weitgehend unterblieben. Erwähnt sei, daß Vasari auch für den Palazzo Vecchio in Florenz Bilder in der gemischten Kompositionsform entwarf. Bezeichnenderweise handelt es sich aber bei den allegorischen Zutaten zu diesen Szenen aus der florentinischen Geschichte meist nur um Verkörperungen von Flüssen, Orten oder Landschaften, während

- „gehaltvollere“ Personifikationen wie ‚Fama‘ oder ‚Virtus‘ nicht selten separat in eigenen Decken- und Wandfeldern angeordnet wurden. Eine der prominentesten Abweichungen von diesem Verfahren findet man im ‚Triumph von Cosimo I. in Montemurlo‘, dem Mittelbild der Decke in der ‚Sala die Cosimo I‘, wo eine geflügelte ‚Victoria‘ sich dem Herrscher vom Himmel her nähert, um ihn mit Lorbeer zu bekränzen; vgl. Ugo Muccini / Alessandro Cecchi, *Le stanze del principe in Palazzo Vecchio*, Florenz 1991, S. 139.
- 17 Vgl. Thomas Fröschl, *Republican Virtue and the Free State: Conceptual Frame and Meaning in Early Modern Europe and North America*, in: Allan Ellenius (Hg.), *Iconography, Propaganda, and Legitimation*, Oxford 1998, S. 255–275, bes. S. 264–269.
- 18 Zur Strategie der ‚Historisierung‘ des Porträts durch die gemischte Komposition vgl. (mit Blick auf die typologische Vorgeschichte entsprechender Bildnisse Ludwigs XIV.) Thomas Kirchner, *Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, München 2001, S. 91–103.
- 19 Vgl. Julian Kliemann, *L'immagine di Paolo III come pacificatore. Osservazioni sul ‚Salotto dipinto‘*, in: Catherine Monbeig Goguel/Philippe Costamagna/Michel Hochmann (Hg.), *Francesco Salviati et la bella maniera. Actes de colloques de Rome et de Paris (1998)*, Rom 2001, S. 287–310, hier S. 309–310.
- 20 Vgl. Otto Georg von Simson, *Zur Genealogie der weltlichen Apotheose im Barock, besonders der Medicigalerie des P. P. Rubens*, Leipzig/Straßburg/Zürich 1936, bes. S. 201–244 (Leone Leoni, Spranger, Vasari in der Cancelleria und im Palazzo Vecchio, Veronese und Tizian, Triumph-Einzüge, Jesuitentheater).
- 21 Eckhard Leuschner, *Francesco Villamena's ‚Apotheosis of Alessandro Farnese‘ and Engraved Reproductions of Contemporary Sculpture around 1600*, in: *Simiolus*, 27, 1999, S. 144–167. Vgl. auch die ‚Allegorie auf die Übergabe Antwerpens an Alessandro Farnese‘ von Hans Vredeman de Vries, in welcher der Kriegsheld gleichzeitig von realen Figuren und von Personifikationen in der Scheldestadt begrüßt wird: Augustyn (wie Anm. 15), S. 271, Abb. 18.
- 22 Zum Bild von Mazzola Bedoli vgl. Ausst.-Kat. *Der Glanz der Farnese. Kunst und Sammelleidenschaft in der Renaissance*, München 1995, S. 226–227, Kat.-Nr. 39.
- 23 Das Bild ist heute im Prado in Madrid. Vgl. Ciriaco Pérez Bustamante, *La Espana de Felipe III*, Madrid 1979 (Ramón Menéndez Pidal [Hg.], *Historia de Espana*, Bd. XXIV), S. 30, Abb. 28.
- 24 Vgl. Ulrich Pfisterer, *Malerei als Herrschafts-Metapher. Velázquez und das Bildprogramm des Salón de Reinos*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 29, 2002, S. 199–252, hier S. 202; Wolfgang Brassat, *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz. Von Raffael bis Le Brun*, Berlin 2003, S. 330–331; Fernando Checa Cremades (Hg.), *Velázquez, Bernini, Luca Giordano. Le corti del Barocco*, Ausst.-Kat., Mailand 2004, S. 170.
- 25 Kirchner (wie Anm. 18), S. 95.
- 26 Zur Nutzung der Herkulesfigur in der Allegorisierung von Herrschern des 16. und 17. Jahrhunderts vgl. Guido Bruck, *Habsburger als Herkulier*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 50, 1953, S. 117–124, und Friedrich Polle, *From the Exemplum Virtutis to the Apotheosis: Hercules as an Identification Figure in Portraiture. An Example of the Adoption of Classical Forms of Representation*, in: Ellenius (wie Anm. 17), S. 37–62.
- 27 Vgl. Claude-François Ménestrier, *L'art des emblèmes*, Paris 1684, S. 33–35. Zum sehr weit gefaßten, praktisch alle Sparten des „ingeniösen, belehrenden Bildes“ einschließenden Emblem-begriff Ménestriers vgl. Karl Möseneder, *Barocke Bildphilosophie und Emblem. Menestriers ‚L'Art des Emblèmes‘*, Einleitung zum Nachdruck der Ausgabe Paris 1684, Mittenwald 1981, S. 1–28. Das ‚gemalte Enigma‘ (Jennifer Montagu, *The Painted Enigma and French Seventeenth-Century Art*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 31, 1968, S. 307–335) kann in unserem Zusammenhang vernachlässigt werden.
- 28 Sebastian Neumeier, *Die Verbindung von Allegorie und Geschichte im spanischen Fronleichnamsspiel des 17. Jahrhunderts*, in: Walter Haug (Hg.), *Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1978*, Stuttgart 1979, S. 293–309.
- 29 Vgl. die von Helmich für das französische Theater des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts aufgezählten Beispiele von ‚historischen‘ Stücken, in die Personifikationen integriert waren: Werner Helmich, *Allegorie und Geschichte. Literarästhetische Implikationen von Sozialkritik, Propaganda und Panegyrik in der Moralité*, in: Haug (wie Anm. 28), S. 277–292, hier S. 288.
- 30 Zu *Guerras Farnese*-Zeichnungen in Madrid vgl. Elena Parma Armani, *Una vita di Alessandro Farnese Duca di Parma e Piacenza illustrata da Giovanni Guerra*, in: *Musei ferraresi*, 12, 1982, S. 85–104.
- 31 Cristina Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zucari. Fratelli pittori del Cinquecento*, Bd. 1, Mailand/Rom 1998, S. 11–17, v. a. Abb. 3, 4 und 21.

- 32 Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, hg. von Klaus L. Berghahn, Stuttgart 1981, S. 37.
- 33 Zu den 1624 von Maria de' Medici bei Florentiner Malern bestellten Bildern mit Begebenheiten aus ihrem Leben und der Geschichte ihrer Familie, die gänzlich ohne allegorisches Beiwerk auskommen, vgl. Roberto Continis Katalogeinträge in: Caterina Caneva/Francesco Solinas (Hg.), *Maria de' Medici (1573–1642): una principessa fiorentina sul trono di Francia*, Ausst.-Kat., Livorno 2005, S. 287–298. Die Bilder stehen in der Tradition der seit dem späteren Cinquecento bei Totenfeierlichkeiten in S. Lorenzo ausgestellten Szenen aus dem Leben der Geehrten.
- 34 Die kurze Widmung auf dem Recto der Titelseite lautet: „HISTORIA/SEPTEM INFANTIVM DE LARA/Authore Ott. Vaenio./HISTORIA/DE LOS SIETE INFANTES/DE LARA/ADONRODRIGOCALDERON;/Primer Conde de la Oliva, Senor de las Villas, de Siete Yglesias, Cofraga, Plasencuela,/Abililla, y el buijo. Del Consejo del Rey Nuestro Senor, y su Embaxador/à sus Alt. Ser.mas en los Estados de Flandres. / [Ornament]/ANTVERPIAE/Prostant apud Philippum Lisaert./ANNO M.DC. XII/Cum gratia & Privilegio.“ Eine ausführlichere Widmung an Don Rodrigo Calderón erscheint auf dem Verso der Titelseite: „ILL.MO SENOR. /Si como la variedad da gusto, y por esto se dize que la Naturaleza es linda, hermosa, à vezes despues de las historias comicas se quieren las tragicas, que tambien contienen su particular gracia, dando à conoscer las tristes suertes de los desdichados sin nuestro peligro, como dize el Poeta. /Dulce mari magno turbantibus aequora ventis, /E terra alterius magnum spectare laborem. /Esta historia de los 7 Infantes de Lara me ha parecido que podra entre tan grandes y graves negocios dar à V. Ill.ma Sig.ria alguna recreacion, visto que representa mucha variedad de pasiones de animo y de buenos y malos effectos. En Goncalo Gustos, y Dona Sancha se conoce Piedad y Bondad; en sus 7 hijos Virtud y Fortaleza; en Nuno Salido, Sabiduria, con que se efforcava à contrastar, y vencer el hado; en Dona Lambra, Sobervia, y Embidia; en Ruy Velasquez, Venganca y Ligereza en seguir las passiones de la muger, lo que causo la muerte de tantos hombres; y tambien la suya. V. S. Ill.ma reciba esta poca obra de su Fiel criado y servidor benignamente, y nuestro Senor le conserve por muchos anos, en salud y felicidad. /De Ill.ma V. S. Servidor, /afficionadissimo/Ott. Venio. /Por Privilegio de S. Sanctidad, del Emperador, de los Reyes d'Espana y Francia, de los Archiduques esta prohibido, sob pena de dies Marcas de oro, que ninguno pueda imprimir, imitar, ò sacar à luz, de qualquiera otra manera esta Historia, ò otra qualquiera obra, que sea del mismo Auctor.“
- 35 Vgl. Alessandro Vergara (Hg.), *Rubens: The Adoration of the Magi*, Ausst.-Kat., Madrid 2005, S. 55–123.
- 36 Vgl. Alexander Vergara, *Rubens and His Spanish Patrons*, Cambridge 1999, S. 19–28.
- 37 Zur weiteren Geschichte der Erwerbung von Rubens-Bildern durch Calderón vgl. Vergara (wie Anm. 36), S. 22–28.
- 38 Vgl. Juan José Martín González, *Bienes artísticos de don Rodrigo Calderón*, in: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 54, 1988, S. 267–292, hier S. 269.
- 39 Vergara (wie Anm. 36), S. 25.
- 40 Justus Müller Hofstede, *Rubens' Reiterporträt des Don Rodrigo Calderón, Favorit des Herzogs von Lerma*, in: *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, 63, 2002, S. 259–282.
- 41 Thea Vignau-Wilberg, *Peter Paul Rubens: Studie zum Reiterbildnis des Herzogs von Lerma*, München 1999. Vgl. auch Rubens' in der Haltung von Reiter und Pferd ähnliches, aber nur in Kopien überliefertes Porträt des Erzherzogs Albrecht zu Pferde: Luc Duerloo/Werner Thomas (Hg.), *Albrecht & Isabella 1598–1621*, Ausst.-Kat., Turnhout 1998, S. 65, Kat.-Nr. 64.
- 42 Martín González (wie Anm. 38), S. 288–289, Anm. 50: „Hácese cargo que en dicho tempo de la jornada de Flandes, encargó a Otavio Ven, pintor residente en la villa de Bruselas, que le hiciese quarenta quadros de la historia de los Siete Infantes de Lara, cada uno de nueve pies de largo y siete de ancho, y los concertó en precio de dos mil escudos, de a diez reales, que son veinte mil reales de moneda de Castilla. Y quando se ubo de venir encomendó solicitase el hacer la dicha obra y que pagase por él los dichos veynt mil reales del concierto a Ortuño de Ugarte, Pagador general de aquellos estados, y que acavados se los ymbiase a esta Corte. Y el dicho Ortuño de Ugarte, siendo como era ministro de Su Magestad y que tenía pretensiones y tantos negocios tocantes a la real hacienda, por tenelle grato por la gran mano que tenía el dicho Marqués, se encargó de hazerlo y hechas las dichas pinturas por el mes de março del año pasado de seiscientos y quince pagó los dichos veinte mil reales al dicho año, el qual los recibió y se a quedado con los dichos quadros sin pagar los dichos veinte mil reales, hasta que después de comenzada esta causa la parte del dicho Ortuño de Ugarte le a puestoi demanda dellos.“
- 43 Martín González (wie Anm. 38), S. 289, Anm. 51 (Minuta von Philipp IV. an den Presidente del

- Consejo, Madrid, 21. September 1624): „En la almoneda de don Rodrigo Calderón ay quarenta quadros de la Historia de los Infantes de Lara, siete de las Maravillas, al olio, [...]. Hareys que todo ello se tase de nuevo y por la tasación que se hiciera se entregue a Al. Gutierrez Grimaldo, ayuda de mi guardajoyas, poniendo por mi quenta el precio que montare.“
- 44 Vgl. Eckhard Leuschner, Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung, Petersberg 2005, S. 464–469, und Peter van der Coelen, De Bataven in de beeldende kunst, in: De Bataven. Verhalen van een verdwenen volk, Ausst.-Kat., Nimwegen 2004, S. 144–195.
- 45 Vgl. eine Zusammenstellung der Quellen zu dieser Phase des Lebens von Venius bei Anne Buschhoff, Die Liebesemblemik des Otto van Veen. Die Amorum Emblemata (1608) und die Amoris Divini Emblemata (1615), Bremen 2004, S. 139.
- 46 Vgl. Martín González (wie Anm. 38), S. 287, und das Kapitel ‚La expulsión de los Moriscos‘, in: Pérez Bustamante (wie Anm. 23), S. 197–212.
- 47 Vgl. Eckhard Leuschner/Philippe Rouillard, Metamorphoses of a Plate. The ‚Battle of Las Navas de Tolosa‘ by Villamena after Tempesta, in: *Print Quarterly*, 19, 2002, S. 235–253.
- 48 Vgl. dazu Müller Hofstede (wie Anm. 40), S. 265.
- 49 Martín González (wie Anm. 38), S. 286.
- 50 Vgl. Andrea Buzzoni (Hg.), Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative, Ausst.-Kat., Ferrara 1985.
- 51 Heutige Repositorien der Serie sind u. a. das Stedelijk Prentenkabinet Antwerpen, die Kunsthalle Bremen, die Koninklijke Bibliotheek in Brüssel, das Hessische Landesmuseum Darmstadt, das British Museum London, die Biblioteca Nacional Madrid, die Bayerische Staatsbibliothek München und die Biblioteca Corsiniana Rom.
- 52 Antonio Ernesto Denunzio, Acquisti del cardinale Odoardo Farnese: due note per stampe e disegni, in: *Scritti in onore di Marco Chiarini*, Florenz 2004, S. 132–136, hier S. 135 (die Inventarnotiz wurde von Denunzio unvollständig transkribiert als „Un libro che contiene l’Historia delli 7 Infanti dell’ ... di carte 40“).
- 53 Vgl. *Catalogus van groote en kleene land-kaerten, steden, print-kunst en boecken*. van Nicolaes Visscher van Amsteldam, t’Amsterdam, Op den Dam, in: de Visscher, n. d. (ca. 1680), S. 14: „De Historie van de seven Gebroeders de Lara, door ditto [= Tempesta], 40 Bladen.“
- 54 Grundlegend zu Gestalt und Leistung des André Félibien ist nach wie vor Stefan Germer, *Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien*, München 1997.
- 55 In den ‚Noms des peintres les plus célèbres et les plus connus anciens et modernes‘, Paris 1679, S. 46, charakterisierte Félibien die künstlerischen Leistungen Tempesta mit den Worten: „Il faisoit fort bien des batailles, & avoit un talent particulier à bien représenter toutes sortes d’animaux.“
- 56 Ein ‚Abendmahl‘ van Veens, wie es u. a. in der Frauenkirche von Antwerpen hängt, gibt es nach den mir verfügbaren Quellen in keiner Kirche von Leiden. Ohnehin ist es wenig glaubhaft, daß der Katholik Venius ein solches Bild aus Antwerpen in seine inzwischen erzprotestantische Geburtsstadt geliefert haben sollte.
- 57 Vgl. Elizabeth McGrath, Taking Horace at His Word. Two Abandoned Designs for Otto van Veen’s ‚Emblemata Horatiana‘, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 55, 1994, S. 115–126, bes. S. 117.
- 58 Vgl. Kirchner (wie Anm. 18), S. 123–125.
- 59 Vgl. Sebastian Buffa, *TIB*, Bd. 37, S. 224 (B. 1388 [1]): TITLEPAGE.
- 60 Freundliche Auskunft von Christian Michel.
- 61 In diesem Zusammenhang ist interessant, daß auch das Exemplar der ‚Infanten von Lara‘ in der von Colbert für die Bibliothèque royale erworbenen Collection Marolles (heute BN Paris) ein Titelblatt *ohne* Widmung an Don Rodrigo hat.
- 62 Zu Félibiens Diensten für Nicolas Fouquet vgl. zusammenfassend Germer (wie Anm. 54), S. 132–181.
- 63 André Félibien, *Septieme Entretien*, Paris 1685, Ausgabe Trévoux 1725, Bd. 3, S. 333.
- 64 Gemeint ist die Jahreszahl ‚1304‘ als Angabe des Geburtsjahrs der Infanten in der Unterschrift von Druck Nr. 2.
- 65 Man beachte, daß Venius und Tempesta, wenn sie eindeutig christlich konnotierte Details bzw. Zeremonien zeigen, die Personifikationen in großem Abstand dazu postiert haben: In Blatt 3 sind beispielsweise die vor dem Bild der Madonna knienden Infanten, die den Ritterschlag erwarten, deutlich getrennt von den ganz rechts stehenden Personifikationen Virtus und Honos.
- 66 Vgl. René Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris 1945, S. 297–302. Bray verweist auf die mit den Versuchen zur Schaffung eines christlichen Epos französischer Prägung einhergehende Theoriebildung, die eine genaue Abgrenzung zwischen ‚christlich‘ und ‚profan‘ versuchte (Laboureur, *Sentiments sur la poésie chrétienne et profane*, 1643; Desmarests de St. Sorlin, *Discours pour prouver que les sujets chrétiens sont les seuls propres à la poésie héroïque*, vorgeschaltet der dritten Edition des ‚Clovis‘ von 1673). Besonders typisch sei der Streit zwischen Balzac und Daniel Heinsius über die lateinische Tragödie ‚Herodes infanticida‘ (1636) aus der Feder des Da-

- niel Heinsius. Dieser verteidigte sich damit, daß in einem christlichen Stück selbstverständlich keine heidnischen Götter, wohl aber Personifikationen auftreten dürften (Heinsius, ‚Epistula qua Balzaco responditur‘). Racine betonte im Vorwort zu seiner ‚Esther‘, daß er mit aller Gründlichkeit vermieden habe, Profanes und Christliches zu vermischen.
- 67 Zu Form und Stellung der Gattung des Romans in der Epoche Félibiens vgl. Bray (wie Anm. 66), S. 347–349; Maurice Lever, *Le roman français au XVIIe siècle*, Paris 1981, S. 7–30; Kirchner (wie Anm. 18), S. 344.
- 68 Charles Perrault, *Parallele des anciens et des modernes, en ce qui regarde les arts et les sciences*, Bd. 2, Paris 1690, S. 91.
- 69 Lever (wie Anm. 67), S. 32–33: „D’interminables descriptions s’évertuent à rendre le décor visuel, à le restituer dans ses proportions et dans ses couleurs, non pas à la manière réaliste, mais avec les conventions et les trompe-l’œil qui règnent à cette époque dans le théâtre à machines. [...] Le roman de cette époque est [...] dominé par la métaphore. C’est-à-dire par un langage monté en parure. Si ce langage s’enfle souvent jusqu’à l’extravagance, jusqu’au délire verbal [...], c’est parce qu’il tente désespérément de se hisser au sublime des sentiments, des héros et des situations qu’il entend exprimer.“
- 70 Kirchner (wie Anm. 18), S. 311–313.
- 71 Vgl. Kirchner (wie Anm. 18), S. 364–366.
- 72 Germer (wie Anm. 54), S. 479.
- 73 Félibien 1725 (wie Anm. 63), Bd. 3, S. 321.
- 74 Félibien 1725 (wie Anm. 63), Bd. 3, S. 326.
- 75 Félibien 1725 (wie Anm. 63), Bd. 4, S. 2.
- 76 Gotthold Ephraim Lessing, *Collectanea*, Nr. 243 (‚Lara‘), in: Eduard Stemplinger (Hg.), *Lessings Werke*, Neunzehnter Teil, Berlin / Leipzig / Wien / Stuttgart 1925, S. 188. Lessing fährt fort: „Gleichwohl ist es eine notwendige Eigenschaft solcher vermischten allegorischen Gemälde, daß sich die allegorischen Personen von den wahren durch solche untrüglichen Kennzeichen unterscheiden, daß sie sich gar nicht verwechseln lassen, oder es ist schlechterdings unmöglich, ohne Hilfe einer Unterschrift auf den wahren Verstand derselben zu kommen.“
- 77 Vgl. Hubertus Kohle, *Ut pictura poesis non erit*. Denis Diderots Kunstbegriff, Hildesheim 1989, S. 39–45.
- 78 Zu der auf die artistotelische Poetik bezogenen narrativen Kunstauffassung Poussins siehe Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l’âge classique*, Paris 1989, S. 175–182.
- 79 Félibien 1725 (wie Anm. 63), Bd. 3, S. 490.
- 80 Le Brun sollte erst im ‚Neunten Entretien‘ eine Würdigung erfahren; interessanterweise geschah dies in Zusammenhang mit seinem Entwurf für die Trauerfeierlichkeiten für Kanzler Pierre Séguier, den Protektor der Académie royale, am 5. Mai 1672. Félibien hat sich also für diese erste ausführliche Erörterung eines Werkes von Le Brun im Rahmen der ‚Entretiens‘ eine Arbeit ausgesucht, die in der gemischten Kompositionsform gehalten war.
- 81 Antoine Schnapper, *Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle*, Paris 1994, Bd. 2, S. 132.
- 82 Zum ‚Escalier des Ambassadeurs‘ vgl. zusammenfassend Gérard Sabatier, *Versailles ou la figure du roi*, Paris 1999, S. 146–191; Virginie Bar, *La peinture allégorique au Grand Siècle*, Paris 2004, S. 170–183.
- 83 Zur ‚Galerie des Glaces‘ oder ‚Grande Galerie‘ vgl. Sabatier (wie Anm. 82), S. 192–240, und Bar (wie Anm. 82), S. 184–229.
- 84 Zum ‚Salon de la Guerre‘ und ‚Salon de la Paix‘ vergleiche zusammenfassend Bar (wie Anm. 82), S. 230–245.
- 85 L. C. Le Fèvre, *Grand Escalier du Chateau de Versailles dit Escalier des Ambassadeurs ordonné et peint par Charles le Brun Ecuyer premier Peintre du Roy*, Paris s. a., zitiert nach Bar (wie Anm. 82), S. 170.
- 86 Claude Nivelon, *Vie de Charles Le Brun et description détaillée de ses ouvrages. Édition critique et introduction par Lorenzo Pericolo*, Genf 2004, S. 486–487.
- 87 Sabatier (wie Anm. 82), S. 192–193.
- 88 Bar (wie Anm. 82), S. 222–223.
- 89 *Le Mercure Galant*, Dezember 1684, S. 7–9, paraphrasiert nach Gérard Sabatier, *Versailles o l’immagine del Re*, in: Checa Cremades (wie Anm. 24), S. 181–193, hier S. 192.
- 90 Von einem prinzipiell möglichen Verstehen aller Elemente durch das zeitgenössische Publikum geht Sabatier aus: „What did these people understand of all this? I believe that, contrary to all common opinion, allegorical and heroic vocabulary was perfectly accessible to them.“ (Gérard Sabatier, *Beneath the Ceilings of Versailles: Towards an Archaeology and Anthropology of the Use of the King’s „Signs“ During the Absolute Monarchy*, in: Ellenius [wie Anm. 17], S. 217–242, hier S. 220).
- 91 René Démoris (Hg.), *André Félibien. Entretiens 1 & 2*, Paris 1987, S. 40.
- 92 Zu Félibiens Rubens-Passage vgl. zusammenfassend Jacques Thuillier, *Le storie di Maria de’Medici di Rubens al Lussemburgo*, Mailand 1967, S. 130ff.; Bonfait (wie Anm. 102), S. 88–89;

- Alexis Merle Du Bourg, *Rubens au Grand Siècle. Sa réception en France 1640–1715*, Rennes 2004, S. 189–193.
- 93 Félibien 1725 (wie Anm. 63), Bd. 3, S. 411.
- 94 Félibien 1725 (wie Anm. 63), Bd. 3, S. 412.
- 95 Vgl. – im Anschluß an Félibien – Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Bd. 1, Paris 1719, S. 69: „Enfin, ce que le monde a remarqué davantage dans la galerie du Luxembourg et dans celle de Versailles, ce ne sont pas les allégories semées dans la plupart des tableaux, ce sont les expressions de quelques passions où véritablement il entre plus de poésie que dans tous les emblèmes inventés jusqu’ici. Telle est l’expression qui arrête les yeux de tout le monde sur le visage de Marie de Médicis qui vient d’accoucher. On y aperçoit distinctement la joie d’avoir mis au monde un dauphin à travers les marques sensibles de la douleur à laquelle Eve fut condamnée.“
- 96 Félibien 1725 (wie Anm. 63), Bd. 3, S. 423.
- 97 Félibien 1725 (wie Anm. 63), Bd. 3, S. 425–426.
- 98 Félibien 1725 (wie Anm. 63), Bd. 2, S. 276–278.
- 99 Roger de Piles, *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*, Paris 1681, S. 70–71: „Après l’idée que je viens de vous donner de la Peinture, & la comparaison que nous avons faite avec elle des Ouvrages en général des plus habiles Peintres. Il est aisé de voir que l’Italie ne nous a point encore donné personne qui en ait en toutes les parties, & que Rubens les a possédées toutes à la fois, non seulement avec certitude, & par les règles; mais éminemment par la supériorité & par l’universalité de son génie.“
- 100 Vgl. Hans Willem van Helsdingen, „Historier“ en „Peindre“. Poussin’s opvattingen over kunst in het licht van de discussies in de franse kunsthistorie in de tweede helft van de zeventiende eeuw, Rotterdam 1971, S. 148–149.
- 101 Merle Du Bourg (wie Anm. 92), S. 191–193.
- 102 Zu den unterschiedlichen Systemen von Bellori, ‚Viten‘ und Félibiens ‚Entretiens‘ vgl. Olivier Bonfait, Félibien lecteur de Bellori. Des ‚Vite de‘pittori moderni‘ aux ‚Entretiens sur les plus excellents peintres‘, in: Olivier Bonfait (Hg.), *L’idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640–1700)*, Paris 2002, S. 86–104.
- 103 Vgl. Bonfait (wie Anm. 102); Germer (wie Anm. 54), S. 455, 497–502.
- 104 Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de‘pittori scultori et architetti moderni*, Rom 1672, S. 20.
- 105 Filippo Baldinucci, *Cominciamento e progresso dell’arte dell’intagliare in rame, colle vite di molti de’più eccellenti Maestri della stessa Professione*, Florenz, Piero Matini, 1686, S. 32–33.
- 106 Zur Geschichte des Sammelns der Graphiken Tempesta im Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts vgl. Leuschner (wie Anm. 44), S. 521–525.
- 107 „Bis zum achten Entretien gab es weder eine eingehende Deskription noch eine systematische Analyse der behandelten Kunstwerke.“ (Germer [wie Anm. 54], S. 478).
- 108 Vgl. Bonfait (wie Anm. 102), S. 89–91.
- 109 Félibien 1725 (wie Anm. 63), Bd. 3, S. 76.
- 110 Bonfait (wie Anm. 102), S. 91.
- 111 Félibien 1725 (wie Anm. 63), Bd. 3, S. 264.
- 112 Félibien 1725 (wie Anm. 63), Bd. 3, S. 490, und Bd. 4, S. 17.
- 113 Vgl. Bonfait (wie Anm. 102), S. 95; René Demoris, *Poussin ou le maître de soi-même: une figure moderne de l’artiste dans le huitième, entretien‘ de Félibien (1685)*, in: R. Duchêne (Hg.), *De la mort de Colbert*, Paris 1985, S. 393–404.
- 114 Nach Ausweis des bekannten Briefs von Jean Chapelain an Colbert vom 10. Juni 1664. Vgl. Pierre Clement (Hg.), *Lettres, instructions et mémoires de Colbert*, 10 Bde., Paris 1861–1882, Bd. 5, S. 596; Fabian Stein, Charles Le Brun. La tenture de l’Histoire du Roy, Worms 1985, S. 10–12; Kirchner (wie Anm. 18), S. 395–400; Brassat (wie Anm. 24), S. 359–390.
- 115 Brassat (wie Anm. 24), S. 307–313.
- 116 Brassat (wie Anm. 24), S. 314–324; Wilfried Seipel (Hg.), *Der Kriegszug Kaiser Karls V. gegen Tunis. Kartons und Tapisserien*, Ausst.-Kat., Mailand 2000.
- 117 Vgl. allerdings Thomas Kirchner, *Paradigma der Gegenwartigkeit. Schlachtenmalerei als Gattung ohne Darstellungskonventionen*, in: Stefan Germer/Michael F. Zimmermann (Hg.), *Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, München 1997, S. 107–124. Kirchner verweist u. a. darauf, daß die Schlachtenmalerei in Félibiens System der akademischen Gattungen (Vorwort zur Edition der ‚Conférences‘ von 1668) nicht vorkommt.
- 118 Vgl. Véronique Meyer, *L’illustration des thèses à Paris dans la seconde moitié du XVIIe siècle. Peintres, graveurs, éditeurs*, Paris 2002, bes. S. 31, 85, 89, 98, 255.
- 119 Vgl. Le Bruns Vorstudien für diese späteren – weitgehend unausgeführten – Tapisserien: Lydia Beauvais, *Musée du Louvre. Inventaire général des dessins. École française*. Charles Le Brun, Bd. 2, Paris 2000, S. 735–737.
- 120 Zu Corneilles ‚Allegorie auf den Ruhm Ludwigs XIV.‘ vgl. René Baillargeat, *Les Invalides. Trois siècles d’histoire*, Paris 1974, S. 81.
- 121 Vgl. etwa die ‚Allegorie auf die Gründung der Académie royale de peinture et de sculpture‘ von Nicolas Loir (Compiègne, Musée Vivenel): Bar

- (wie Anm. 82), S. 352; Thierry Bajou, *La peinture à Versailles. XVIIe siècle*, Paris 1998, S. 98–99.
- 122 Brassat (wie Anm. 24), S. 386.
- 123 Vgl. Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven/London 1992, bes. S. 180–185.
- 124 Vgl. Gérard Sabatier, *Félibien et la peinture parlante*, in: Jean Serroy (Hg.), *Littérature et peinture au temps de Le Sueur*. Actes du Colloque organisé par le Musée de Grenoble et l'Université Stendhal à l'Auditorium du Musée de Grenoble les 12 et 13 mai 2000, Grenoble 2003, S. 73–86, hier S. 86.
- 125 André Félibien, *De l'origine de la peinture, et des plus excellents peintres de l'antiquité*. Dialogue, Paris 1660, S. 13–17; vgl. Kirchner (wie Anm. 18), S. 245.
- 126 Vgl. vor allem Félibiens Schriften zu Le Brun's ‚Reines de Perse aux pieds d'Alexandre‘ (1663) und zu dessen ‚Quatre Eléments‘ (1665) und den ‚Quatre Saisons‘ (1667).
- 127 Kirchner (wie Anm. 18), S. 460–461.
- 128 Zu den Unterschieden in den Konzepten des ‚Medici-Zyklus‘ von Rubens und der Decke Le Brun in der ‚Grande Galerie‘, insbesondere zu der Tatsache, daß Le Brun Malereien keine chronologische Abfolge im Sinne eines Herrscherlebenslaufs darstellen, sondern inhaltlich gewichten, vgl. Kirchner (wie Anm. 18), S. 440–442.
- 129 Éric Pagliano (*Le discours sur l'art par préterition. Décrire les représentations du roi. La galerie de Versailles et Le Portrait du roi par Félibien*, in: *Revue d'esthétique*, 31/32, 1997, S. 160–172, hier S. 172) zitiert einen handschriftlichen Text aus dem Archiv der Pariser École des Beaux-Arts, den er dem engen Le Brun-Vertrauten Nicolas Guérin zuschreibt. In diesem Text werden die vorhandenen schriftlichen Beschreibungen (*explications*) der ‚Grande Galerie‘ wegen ihres weitgehenden Verzichts auf künstlerische Aspekte kritisiert: „Nos pensées ou nos idées, dépendant de l'imagination des choses corporelles, ne se peuvent représenter que par quelque chose de corporel, comme de faire la description d'un tableau par la gravure.“ Hierin sieht Pagliano eine Haltung, die Le Brun selbst vertreten habe. Interessanterweise erschien die erste komplette Folge von Stichen mit Abbildungen der malerischen Ausstattung der ‚Grande Galerie‘ erst 1753 (vgl. Sabatier [wie Anm. 90], S. 225).
- 130 Vgl. Joachim Rees, *Die unerwünschten Nereiden. Rubens' Medici-Zyklus und die Allegorie-Kritik im 18. Jahrhundert*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 54, 1993, S. 205–232. Rees streicht die Bedeutung von Félibiens Kritik an Rubens' ‚falscher‘ Verwendung des Allegorischen im ‚Medici-Zyklus‘ für die Genese der Allegoriekritik des 18. Jahrhunderts heraus, geht aber nicht auf Félibiens *Tempesta-Passage* ein, die im ‚Siebten Entretien‘ als Komplement zur Diskussion von Rubens fungiert.
- 131 Roger de Piles, *L'idée du Peintre parfait*, hg. von Xavier Carrère, Paris 1993, S. 121.
- 132 Du Bos (wie Anm. 95), S. 211–212: „On voit dans la galerie de Versailles beaucoup de morceaux de Peinture dont le sens enveloppé trop mystérieusement, échappe à la pénétration des plus subtils, & passe les lumières des mieux instruits. Tout le monde est informé des principales actions de la vie du feu Roi, laquelle fait le sujet de tous les tableaux, & l'intelligence des curieux est encore aidée par des inscriptions placées sous les sujets principaux: néanmoins il reste encore un infinité d'allégories & de symboles que les plus lettrés ne sauraient deviner. On s'est vu réduit à mettre sur les tables de ce magnifique vaisseau, des livres qui les expliquassent, & qui donnassent, pour ainsi dire, le net de ces chiffres. On peut dire la même chose de la galerie du Luxembourg. Les personnes les mieux informées des particularités de la vie de Marie de Médicis, comme les plus sçavantes dans la Mythologie & dans la science des Emblèmes, ne conçoivent pas la moitié des pensées de Rubens. Peut-être même qu'elles ne devineroient pas le quart de ce qu'a voulu représenter ce peintre trop ingénieux, sans l'explication de ces tableaux, qu'une tradition encore récente avoit conservée, quand Monsieur Felibien la mit par écrit, & l'inséra dans ses Entretiens sur les vies des Peintres.“ Zur Kritik des frühen 18. Jahrhunderts an der allegorischen Praxis von Spätrenaissance und Barock, die als unverständlich und unantik kritisiert wurde, vgl. D. J. Gordon, *Ripa's Fate*, in: Stephen Orgel (Hg.), *The Renaissance Imagination. Essays and Lectures by D. J. Gordon*, Berkeley/Los Angeles/London 1975, S. 51–74. Gordon weist darauf, daß neben den ‚Réflexions‘ von Du Bos auch der ‚Polymetis‘ von Joseph Spence aus dem Jahr 1747 als Hauptobjekte seiner Allegorie-Kritik den ‚Medici-Zyklus‘ von Rubens und die Malereien von Charles Le Brun in Versailles verwendet.
- 133 Entsprechend äußerte sich etwa 1708 Roger de Piles, als er in seinem ‚Cours de peinture par principes‘ (S. 58) darauf hinwies, daß „l'Allegorie est une espece de langage qui doit être commun entre plusieurs personnes & qui est fondé sur un usage reçu & sur l'intelligence des livres de Medailles.“ Vgl. zu diesem Punkt auch Bar (wie Anm. 82), S. 16–17.
- 134 Vgl. Bar (wie Anm. 82), S. 17.
- 135 Vgl. Javier Portús, *Spagna e Francia: due modi di convivere con la pittura*, in: Checa Cremades (wie Anm. 24), S. 147–161, hier S. 152–153.

- 136 Du Bos (wie Anm. 95), S. 207.
 137 Du Bos (wie Anm. 95), S. 208.
 138 Du Bos (wie Anm. 95), S. 209.
 139 Du Bos (wie Anm. 95), S. 211.
 140 Leon Battista Alberti, *De Pictura*, hg. von Jean Louis Schefer, Paris 1992, S. 174–176.
 141 Vgl. Lichtenstein (wie Anm. 78), S. 197–200.
 142 Vgl. Bar (wie Anm. 82), S. 18. Falconet lehnte den Vorschlag Diderots übrigens ab, denn der russische König sei (ganz wie Kritiker des Allegorischen in entsprechenden Darstellungen schon zur Zeit Ludwigs XIV. argumentiert hatten) „lui-même son sujet et son attribut: il n’y a qu’à le montrer.“
 143 Vgl. einführend Evert van Uiter, *Die Allegorie in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts*, dargestellt anhand einiger Beispiele, in: Willem van Reijen (Hg.), *Allegorie und Melancholie*, Frankfurt am Main 1992, S. 172–201. Von den Zeitgenossen wurde bezeichnenderweise an der ‚Liberté‘ von Delacroix besonders die ‚Unangemessenheit‘ der Gleichordnung hemdsärmeliger Gardisten mit einer Personifikation der Freiheit kritisiert. Vgl. Monika Wagner, *Allegorie und Geschichte*. *Ausstattungsprogramme öffentli-*

cher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära, Tübingen 1989, S. 99–102. Diese Darstellungsart muß nicht zuletzt als bewußte Provokation des Künstlers im Hinblick auf ein dem französischen 19. Jahrhundert nach wie vor geläufiges, vor allem von Le Brun geprägtes Kompositionsprinzip und die damit traditionell verbundenen Vorstellungen von ‚angemessener Gestaltung‘ aufgefaßt werden. Noch Wilhelm Busch versuchte sich in seiner ‚Knopptrilogie‘ ironisch an der Kombination ‚realistischer‘ Erzählung mit überkommenen allegorischen Elementen, indem er u. a. eine Personifikation der Zeit den Vorhang zu einem Akt seines bürgerlichen Dramas zuziehen ließ und sogar, nahe an der in diesem Beitrag diskutierten Ikonographie des 17. Jahrhunderts, die von einer Wolke fast gänzlich eingehüllte „schwarze Parze mit der Nasenwarze“ zeigte, wie sie den Lebensfaden seines Titelhelden Knopp durchtrennt; vgl. dazu Vera Gniffke, *Die Darstellung von Zeit und Bewegung in Wilhelm Buschs Bildergeschichte „Die Knopptrilogie“ (1875–77)*, Magisterarbeit Passau 2005, S. 52–55.

Abbildungsnachweis

Madrid, Biblioteca Nacional: 4
 Paris, Musée du Louvre: 11
 Passau, Eckhard Leuschner: 1–3, 5–10, 12